

Teatru participativ și performativitate socială: Noile estetici ale implicării în dramaturgia românească contemporană

Asist.univ.drd. Elena Horghidan-Anghel

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Școala Doctorală de Științe Socio-Umane, Filologie, Strada Domnească, nr. 111, Ro-80020, Galați, România

Résumé: Cet article propose une analyse du théâtre participatif en Roumanie après 2000, en mettant l'accent sur les formes d'implication directe du public et sur le déplacement de l'accent de la représentation vers l'action. Il explore des esthétiques émergentes telles que le théâtre éducatif, interactif, immersif, site-specific, le théâtre appliqué et communautaire, envisagées comme des réponses artistiques et civiques à des problématiques de la mémoire collective. La recherche examine la manière dont la dramaturgie contemporaine devient un espace de dialogue et d'intervention, générant de nouveaux types de relations entre l'artiste, le texte et le spectateur. Sont présentés des exemples de textes et de projets réalisés dans des espaces théâtraux indépendants tels que Replika, Reactor ou Macaz, qui proposent des stratégies performatives d'engagement et de réflexion sociale. Dans ce contexte, le théâtre participatif est compris comme un instrument de conscientisation, de solidarité et de reconfiguration des rapports entre l'art et la réalité. La démarche vise à cartographier un théâtre qui assume une fonction civique et critique, où la dramaturgie devient une plateforme de dialogue social.

Mots-clés: *performativité, théâtre, participatif, appliqué, dramaturgie.*

Teatrul participativ în România contemporană (post—2000)

În ultimele două decenii, teatrul românesc contemporan a cunoscut o diversificare a formelor de expresie, incluzând tendințe de teatru participativ orientate către implicarea directă a publicului. Această evoluție se înscrie într-un context internațional mai larg unde se pune accentul tot mai pronunțat pe relevanța socială a actului artistic. Publicul, tradițional perceput drept receptor pasiv, devine în aceste noi practici un co-autor sau spectator activ, iar granița dintre scenă și spectator se estompează. Astfel ia naștere ceea ce numim *noile estetici ale implicării* – un ansamblu de principii și convenții artistice emergente care valorizează interacțiunea, colaborarea și co-prezența dintre artiști și spectatori.

Actualitatea și importanța acestui subiect rezidă în dublu impact – estetic și social – al teatrului participativ. Pe de o parte, aceste forme teatrale inovează limbajul scenic, propunând modalități inedite de construcție dramatică și de relaționare cu publicul. Pe de altă parte, ele revendică un rol

în societate, vizând adesea schimbarea socială sau cel puțin conștientizarea unor probleme sociale prin intermediul experienței teatrale directe. În România, aceste tendințe s-au manifestat în principal în zona teatrului independent și a teatrului comunitar post-2000. Cu toate acestea, analiza fenomenului în context autohton rămâne relativ nouă și necesită o abordare teoretică solidă, dat fiind că terminologia (de exemplu, participare, performativitate socială, estetică a implicării) poate avea înțelesuri variate.

Scopul acestui articol este de a revizui și sistematiza modul în care *teatrul participativ* și conceptul de *performativitate socială* se reflectă în dramaturgia românească contemporană.

Participare și performativitate: repere conceptuale.

Conceptul de *participare* în teatru presupune depășirea relației convenționale în care publicul asistă pasiv la un spectacol. În teatrul participativ, spectatorii sunt invitați să devină actori în procesul artistic, influențând sau chiar determinând desfășurarea și deznodământul evenimentului teatral. Această abordare are rădăcini în practica artistică a avangardei istorice și a teatrului experimental (de la Dada și happening-uri, până la performance art-ul anilor 1960-70), însă se afirmă puternic la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI ca reacție la dorința de democratizare a artei. Teoreticiană Claire Bishop observă că arta participativă s-a proliferat concomitent cu ascensiunea rețelelor sociale interactive și a divertismentului de tip reality show, mergând pe o linie fină între democratizarea culturii și banalizarea acesteia. „Participatory art has proliferated in tandem with the feedback loops of Web 2.0 and social networking, while its fascination with eccentric laymen parallels the populism of reality television.” [1] [Morrison, 2012]. În opinia lui Bishop, motivațiile din spatele teatrului participativ pot oscila între intenții profund politice sau etice – de incluziune socială, educație, emancipare a comunităților marginalizate – și dorința de a explora noi forme estetice bazate pe imprevizibil și pe autenticitatea contribuției unor non-profesioniști pe scenă. „For better or worse, these pro-participation studies became the foundation of New Labour cultural policy and led to a climate in which participatory art and education became a privileged vehicle of the social inclusion agenda. Culture was valued because it created the appearance of social inclusion, even while government continued to erode those institutions that actually assure this – education and healthcare.” [Morrison, 2012] [2]. Spre deosebire de teatrul clasic care păstrează convenția celui de-al patrulea

perete și tratează spectatorii ca observatori pasivi, teatrul participativ transformă spectatorul în participant sau chiar co-creator al experienței scenice. Practic, demersul urmărește transformarea monologului artistic într-un dialog real la care contribuie atât actorii, cât și publicul. Acest dialog direct poate presupune intervenții ale spectatorilor în acțiune, luarea deciziilor privind cursul piesei sau implicarea lor fizică în spațiul de joc. În esență, teatrul participativ sparge convențiile, invitând oamenii în interiorul spectacolului, nu doar ca privitori din afară. Una dintre trăsăturile definitorii ale teatrului participativ este interactivitatea, publicul nu mai stă pur și simplu pe scaun privind, ci este invitat să reacționeze, să intervină sau să colaboreze cu performerii. Această formă de teatru are adesea un caracter inclusiv și democratic, punând accent pe procesul de creație colectivă și pe colaborare, uneori chiar mai mult decât pe produsul finit.

Pentru a înțelege *performativitatea socială*, este necesar să pornim de la originea conceptului de *performativity* în teoria actelor de limbaj. „Performativ (ca substantiv și ca adjectiv) și performativitate au devenit termeni-cheie în studiile performative, deși sunt adesea folosiți mai degrabă în sens general (ca termenul teatralitate) pentru a include orice are o calitate teatrală sau de performance. Ca adjectiv, *performativ* a fost folosit prima dată de John Austin, profesor de filozofie al Universității Oxford, în Conferințele William James susținute la Universitatea Harvard în 1955.” [Allain, Harvie, 2006, p. 397]. Filozoful John Austin argumenta că „cuvintele nu doar numesc sau descriu lucruri, ci și fac lucruri, producând schimbări. Locuțiunile sau speech acts, cum le-a numit el, pot fi performative și cauzale, pronunțate astfel încât să facă lucrurile să se întâmple, ca în cazul celor două simple, dar puternice cuvinte *I do* (în românește unul singur – *Da*) la o nuntă.” [Allain, Harvie, 2012, p. 397]. Austin a introdus și termenul de „enunț performativ” pentru a descrie acele enunțuri care nu doar constată o realitate, ci produc o acțiune prin simpla lor rostire. „... enunțurile performative reprezintă *performarea unei acțiuni*, adică realizarea practică a unei acțiuni, și nu pot avea valoare de adevăr; ele pot fi calificate doar drept reușite sau nereușite. Condițiile de reușită/nereușită ale unui enunț performativ țin de convenționalitatea actului performat de participanții la dialog, de adecvarea persoanelor la respectiva situație de comunicare, de circumstanțele în care se desfășoară dialogul.” [Moldoveanu, 2004]. Acest caracter activ al limbajului a fost extins ulterior dincolo de sfera lingvistică, înspre sfera identității și a acțiunilor umane în societate, în special de către teoreticiană feminină Judith Butler. Butler a argumentat, că genul și identitatea sunt constructe

performative, rezultatul unei serii de acte repetitive, „compelled by social sanction and taboo” [3] [Jones, 2018], care dau iluzia unei esențe identitare stabile. „În anii 1980, Judith Butler a dezvoltat teoriile lui Austin pentru a sugera că identitățile sunt performatе, că nu sunt în mod necesar predeterminate biologic, ci sunt construite printr-o *repetiție stilizată a actelor*. Dacă identitatea nu e ceva fixat, atunci înțelegerile hegemonice ale identității (gen, sex, sexualitate etc.) pot fi subminate prin variații și tulburări produse în cadrul lor. Butler argumentează că, așa cum performance-ul este creat prin repetare (în repetiții și prin reprezentații succesive), așa se poate întâmpla și cu comportamentul. Performativul atât ca practică, cât și ca idee are, deci, un potențial radical.” [Allain, Harvie, 2012, p. 398] Prin analogie, *performativitatea socială* desemnează modul în care acțiunile noastre (inclusiv acțiunile artistice) creează și transformă realitatea socială, nu doar o reflectă. Un act artistic performativ, așadar, nu se mulțumește să reprezinte lumea, ci o actualizează și o poate influența direct, de la modul în care un performance stradal poate reconfigura temporar relațiile dintre oameni într-un spațiu public, până la felul în care un spectacol de teatru comunitar poate cataliza dialogul și solidaritatea într-o comunitate.

Performativitatea socială reprezintă potențialul ca acțiunea scenică să producă efecte concrete în plan social. Spre deosebire de teatrul convențional, care menține ficțiunea strict separată de realitate, teatrul participativ operează adesea direct cu realitatea spectatorilor, fie implicându-i în jocuri de rol inspirate din viața de zi cu zi, fie solicitându-le să ia poziție față de situații socio-politice prezentate. Astfel, actul de a *participa* devine el însuși o formă de acțiune socială. În artele participative comunitare, această *performativitate socială* este adesea asumată în mod deliberat, se dorește ca intervenția artistică să genereze dialog, conștientizare sau chiar transformare în rândul comunității. Teatrul devine așadar un *laborator social*, unde se pot repeta schimbări de atitudine sau soluții la probleme reale, într-un mediu protejat, înainte de a le transpune în viața de zi cu zi, iar când ne referim la *estetică a implicării* ne referim la modificarea modului în care este scris, conceput și prezentat teatrul, astfel încât spectatorul nu mai este doar un observator pasiv, ci este invitat să se implice, să răspundă, să contribuie la spectacol, fie prin intervenție directă, fie prin empatie și conștientizare critică. Artiștii caută noi limbaje prin care pot facilita participarea, punând în permanență accent pe autenticitate, pe concret, pe realitate.

Teatrul participativ ca intervenție socială: de la Boal.

O influență esențială asupra teatrului participativ contemporan o constituie munca regizorului și pedagogului brazilian Augusto Boal, cunoscut pentru sistemul său de *Teatru al Oprimaților*. Boal a conceput o serie de tehnici teatrale ce permit spectatorilor (mai ales celor aparținând comunităților marginalizate sau afectate de diverse forme de opresiune) să participe direct la acțiunea scenică, devenind spect-actori. Printre formele create de Boal se numără *Teatrul Forum*, *Teatrul Invizibil*, *Teatrul Imagine*, *Teatrul Jurnal*, etc., menite să ofere o „repetiție pentru acțiunea din viața reală, și nu un scop în sine.” [Boal, 2017, p. 27]. *Teatrul Forum* are potențialul de a împuternici participanții, oferindu-le un spațiu sigur în care să exerseze rezistența la opresiune și schimbarea socială. „Teatrul Forum – poate forma cea mai democratică a Teatrului Oprimaților și, cu siguranță, cea mai cunoscută și practică în toată lumea – folosește sau poate folosi toate resursele tuturor formelor teatrale cunoscute, acestora adăugându-li-se o caracteristică esențială: spectatorii – pe care îi numim *spectatores* – sunt invitați să intre în scenă și, interpretând în mod teatral, și nu doar folosind cuvântul, să-și dezvăluie gândurile, dorințele și strategiile care pot sugera grupului cărui aparțin un avantaj de alternative posibile, inventate de ei înșiși.” [Boal, 2017, p. 27]. Această formă de teatru este, în esență, un instrument de intervenție socială mascat sub formă artistică - un proces de dezbatere și căutare colectivă de soluții, mediat de convențiile jocului teatral. „Teatrul Oprimaților, în toate formele sale, caută întotdeauna transformarea societății, în sensul eliberării celor oprimați. Este acțiune în sine și reprezintă pregătirea pentru acțiuni viitoare.” [Boal, 2017, p. 27].

Dramaturgia participativă în text – de la public ca martor la public ca personaj

Ne vom referi aici la modalitățile prin care dramaturgia contemporană – ca literatură de teatru – încearcă să încorporeze participarea publicului sau cel puțin să o prevadă structural. În mod tradițional, textele dramatice canonice nu includ spectatorul în universul ficțional, acesta fiind în mod implicit martor exterior. Dramaturgii contemporani, însă, experimentează adesea ideea de spargerea peretelui al patrulea, adresarea directă către public sau chiar instrucțiuni scenice care implică reacții ale audienței. Un exemplu notabil în teatrul românesc este piesa „X mm din Y km” de Gianina Cărbunariu, un text de teatru documentar, care deși nu cere publicului să urce pe scenă, îl implică într-un mod inedit: în montarea originală a piesei, spectatorilor li s-au distribuit în foaier, înainte de spectacol, fragmente ale unor convorbiri (materiale documentare reale), din dosarele Securității. Pe

parcursul spectacolului, la anumite replici, publicul era invitat să citească cu voce tare, în cor, fragmentele primite. Experiența estetică creată a fost una de participare corală la reconstrucția documentară a poveștii despre supravegherea unui poet disident. Efectul implicării publicului a fost foarte puternic, spectatorii devenind complici la evocarea sistemului opresiv, simțind personal disconfortul de a rosti cuvintele Securității. Deși participarea este adesea amplificată la nivel regizoral (prin spații non-convenționale, interacțiuni directe, improvizație), există și texte care conțin explicit o estetică participativă. Participarea nu este un simplu decor regizoral, ci poate fi integrată din faza de scriitură, prin: întrebări deschise adresate cititorului/spectatorului, secvențe care necesită completarea prin improvizație, documente sau mărturii reale cu funcție interogativă și reflexivă

Teatrul participativ în sens restrâns se definește prin intenția explicită de a implica activ publicul, nu doar ca martor, ci ca actor social sau chiar co-creativ. Poate exista în textul dramatic sub forma unor întrebări directe, pauze pentru intervenții, personaje mobile, finaluri deschise, momente de vot sau alegere sau poate exista în regie prin dialoguri directe, spații interactive, spectatori care devin personaje sau martori activi. Multe texte pot aparține simultan mai multor paradigme, ceea ce definește cu adevărat participativ este ruperea de poziția pasivă a publicului.

După anul 2000, teatrul românesc a cunoscut o diversificare accentuată a formelor și tematicilor, pe fondul eliberării de constrângerile ideologice de dinainte de 1989 și al sincronizării cu tendințele internaționale. În această efervescență postcomunistă, odată cu afirmarea unei noi generații tinere de dramaturgi și regizori, apar și experimentele teatrale neconvenționale, orientate către realitatea socială și către implicarea activă a publicului. Mișcarea *dramAcum* lansată la începutul anilor 2000 de artiști precum Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Andreea Vălean, Alexandru Berceanu, a fost un catalizator important al noilor direcții în dramaturgie, pledând pentru echipe de creație flexibile (dramaturgul și regizorul ajung să lucreze împreună) și pentru explorarea tendințelor inovatoare din teatrul contemporan. Prin astfel de inițiative, textul dramatic românesc s-a orientat spre un limbaj direct, aspru, centrat pe realitățile imediate și pe problemele societății post-tranziție. În mod implicit, s-au creat premisele unui teatru mai participativ și mai angajat, care să depășească reprezentarea clasică și să caute modalități noi de a implica publicul și comunitatea.

Un moment semnificativ în evoluția teatrului participativ din România a fost proliferarea spațiilor independente și a platformelor de teatru

comunitar după 2010. Lipsa constrângerilor formale în aceste spații a permis experimente de interacțiune cu publicul. De pildă, *Centrul de Teatru Educațional Replika* (înființat în 2015 la București) s-a dedicat explicit teatrului educațional și participativ, lucrând cu copii, adolescenți, părinți și profesori ca parteneri de creație. În alte orașe, teatre independente precum *Reactor* din Cluj sau diverse grupuri de teatru social (platforma *Artă și politică* a regizorului David Schwartz) au inițiat proiecte de teatru comunitar, în care grupuri marginalizate sau comunități locale și-au spus povestea pe scenă.

O serie de artiști români contemporani s-au remarcat prin integrarea elementelor participative în creațiile lor, abordând totodată teme sociale și politice acute. Dintre aceștia, menționăm pe Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, Catinca Drăgănescu, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Radu Apostol, Ioana Păun etc. nume care au contribuit la dezvoltarea unui teatru interactiv și angajat după 2000.

Gianina Cărbunariu propune prin textele și spectacolele ei o dramaturgie documentară și o conectare profundă cu publicul. Este una dintre cele mai cunoscute voci ale noului val teatral după 2000, co-fondatoare a mișcării *dramAcum* și autoare de texte dramatice bazate pe investigație documentară și teme politice actuale. Deși spectacolele ei nu implică publicul în mod direct în desfășurarea acțiunii (în sensul teatrului participativ propriu-zis), ele provoacă intens participarea intelectuală și emoțională a spectatorilor, prin subiecte incomode și stilul de reprezentare inovator. Cărbunariu preferă să lucreze în dublă calitate și dramaturg și regizor, menținând un dialog strâns cu echipa și cu realitatea investigată. Spectacole precum „Stop the Tempo” (2004), „Kebab” (2007) sau „20/20” (2009) au adus pe scenă probleme ale societății românești post-tranziție (alienarea tinerilor din generația clubbing, traficul de persoane, conflictul interetnic din Târgu Mureș 1990) într-o formă care adesea sparge convențiile. De pildă „Stop the Tempo” s-a jucat inițial în spații neconvenționale (cluburi underground), eliminând distanța fizică dintre actori și public și creând un sentiment de complicitate, publicul devenea martor direct, „în priză directă” cu povestea generației sale. Ulterior, Gianina Cărbunariu a explorat direcția teatrului documentar politic, aducând pe scenă cazuri reale și documente autentice, dar filtrate printr-o viziune critică. „Tipografic Majuscul” (2013) reconstituie povestea unui licean dizident din anii '80 pe baza dosarului Securității, iar „Sold Out” (2015) și „Artists talk” (2017) examinează autocenzura și ipocriziile din lumea culturală contemporană. În „Oameni obișnuiți” (2019), Cărbunariu abordează tema

complicității individului cu sistemele opresive, spectacolul fiind considerat „cel mai *documentar*... și cel mai militant... Asta, pentru că, pentru prima dată la regizoarea-dramaturg, subiectul este mai important decât teatralitatea tratării lui, iar etica lucrului cu *subiecții reali* ghidează, în final, dramaturgia și filozofia spectacolului” [Popovici, 2016] dintre ale sale. Caracterul militant se referă la apelul la conștiința civică a publicului: deși nu li se cere spectatorilor să urce pe scenă, construcția piesei îi incită să gândească critic și să ia atitudine față de nedreptățile reflectate. Cărbunariu însăși afirmă într-un interviu că este interesată de un „teatru viu” [Cernat, 2017], un teatru conectat la public și la realitatea imediată, în care spectatorii (mai ales tineri) se pot regăsi și după care pot purta discuții în baza subiectului. Astfel, contribuția Gianinei Cărbunariu la teatrul participativ rezidă mai puțin în formele interactive concrete și mai mult în modul în care a reușit să implice publicul la nivel mental și emoțional în dezbaterea problemelor sociale. Prin spectacolele sale, ea a educat practic publicul românesc să devină un public activ, reflexiv, pregătit eventual pentru forme de participare și mai directe.

Mihaela Michailov propune un teatru educațional, un teatru pentru comunitate și un teatru interactiv. Este dramaturgă, critic de teatru și educatoare culturală, cunoscută pentru piesele sale axate pe universul copilăriei, educație, marginalizare și memorie recentă, precum și pentru intensă activitate de pionierat în teatrul educațional și comunitar din România. Alături de Radu Apostol, Michailov a co-fondat Centrul Replika din București, un spațiu independent dedicat expres spectacolelor cu tematică socială, adresate copiilor și tinerilor, și metodelor teatrale participative. Viziunea Mihaelei Michailov asupra teatrului este profund incluzivă și participativă, în special atunci când vine vorba de proiecte cu și pentru copii/adolescenți sau grupuri marginalizate. Ea afirmă că „teatrul educațional e profund participativ, în sensul în care copilul devine parte din întregul proces teatral cu valoare pedagogică” [Popescu, 2021]. În astfel de demersuri, copiii și tinerii nu sunt simpli interpreți ai unui text dat, ci contribuie activ la crearea scenariului, la improvizații și la găsirea soluțiilor de punere în scenă, ghidați de artiști care devin mai degrabă facilitatori decât regizori autoritari. Michailov consideră esențial ca teatrul pentru cei mici să fie un spațiu sigur, de joc și experimentare directă, în care orice copil are acces și ocazia să se dezvolte, nu doar aceia talentați sau cu aptitudini artistice evidente. Un exemplu revelator de proiect participativ coordonat de Mihaela Michailov (împreună cu Radu Apostol) este „Familia Offline” (2013). Acesta a fost un spectacol dezvoltat pe parcursul unui an de ateliere cu elevii de gimnaziu

dintr-o școală bucureșteană, având ca temă situația copiilor rămași acasă fără părinți, aceștia fiind plecați la muncă în străinătate. Copiii participanți au contribuit cu propriile lor povești și perspective, iar procesul a avut un impact major asupra lor, mulți, inițial timizi și retrași, și-au găsit vocea și încrederea de a se exprima liber în fața unui public. Michailov povestește cum, într-un moment al repetițiilor, copiii-actori au ascultat mărturii ale unor adolescenți reali cu părinți plecați și au izbucnit în lacrimi – moment ce a devenit punctul de plecare pentru o reflecție colectivă despre cauzele migrației și efectele ei emoționale. „Teatrul educațional transformă emoția unei povești în pedagogie reflexivă. Învățăm împreună cum putem fi mai solidari cu alte povești. Învățăm că narațiunea noastră e parte dintr-un întreg social complex. Învățăm permanent, apelând la tacticile pedagogice ale jocului” [Popescu, 2021] afirmă Mihaela Michailov într-un interviu acordat lui Marian Popescu. Spectacolul „Familia Offline” a fost jucat chiar de elevii participanți, alături de actori profesioniști, aducând pe scenă o combinație de autenticitate și expresie artistică greu de egalat într-un cadru tradițional. Astfel de proiecte arată cum teatrul participativ poate avea atât o dimensiune artistică, cât și una socială și educativă profundă, generând schimbare la nivel personal și comunitar. Mihaela Michailov ilustrează perfect convergența dintre teatru participativ și teatru aplicat: spectacolele sale sunt totodată acte artistice și intervenții sociale, în care interactivitatea, colaborarea și învățarea prin teatru creează un model de solidaritate și dialog în interiorul comunității.

Catinka Drăgănescu sau activism social, teatru devising și formate imersive. Drăgănescu reprezintă generația mai tânără de creatori, la intersecția dintre teatru, performance și cercetare artistică. Dramaturgă, regizoare și activistă, Catinka și-a axat o bună parte din creație pe teme de actualitate globală (migrațiune, feminism, abuzuri de putere), pe care le-a abordat în spectacole adesea rezultate din documentare extensivă și colaborare cu comunități. Drăgănescu practică un teatru orientat spre „social activism” [Borș, 2022] așa cum este recunoscută și de critică, în sensul că spectacolele ei nu se limitează la a pune un subiect pe scenă, ci caută să mobilizeze conștiința publicului și chiar participarea acestuia dincolo de sala de teatru. Un ciclu important în cariera Catincăi Drăgănescu este „Trilogia Migrației”, care include spectacolul „Rovegan” (2016), spectacol care a avut parte de un ecou deosebit, fiind un exemplu de teatru documentar-performativ deoarece dă glas poveștilor copiilor rămași acasă și ale mamelor plecate să muncească în străinătate. Drăgănescu este preocupată și de forme inovatoare de spectacol, inclusiv de teatru imersiv și interdisciplinar.

Activismul Catincăi Drăgănescu se vede nu doar în temele alese, ci și în acțiunile conexe spectacolelor; discuții cu publicul după reprezentațiile spectacolelor, crearea de ateliere de storytelling participativ pentru femei. Putem spune că în viziunea Catincăi Drăgănescu, granița dintre viața reală și teatru este deliberat fluidă, teatrul devine o prelungire a activismului și un spațiu al întâlnirii comunitare, unde spectatorii nu sunt simpli consumatori, ci pot deveni martori implicați și chiar co-autori morali ai mesajului transmis.

Alți creatori care au îmbogățit sfera teatrului participativa în România sunt David Schwartz, regizor și dramaturg axat pe teatru politic și de comunitate. Schwartz a coordonat numeroase proiecte în care membrii unor comunități marginale devin protagoniști pe scenă, aducându-și propriile istorii. El a fost inițiatorul *Platformei de Teatru Politic* (2016-2018), unde au fost montate spectacole participative pe teme ca propaganda naționalistă, evacuările romilor sau condițiile din învățământ. În 2022, Schwartz a realizat spectacolul „Acrobații – 7 zile din viața unor profesori de țară”, un demers de lungă durată care a inclus documentare pe teren în școli rurale și chiar un atelier de teatru participativ cu profesori din mediul rural (organizat la Bârlad) pentru a înțelege direct perspectivele cadrelor didactice. [Lăutaru, 2022] Rezultatul a fost un spectacol în care cinci actori interpretează rolurile unor profesori, spectacolul a fost realizat pe baza materialelor generate cu ajutorul profesorilor reali, multe replici și situații scenice sunt preluate din interviurile și exercițiile realizate cu profesorii participanți la ateliere. Acest tip de lucru de tip teatru bazat pe comunitate/teatru comunitar asigură autenticitate și, totodată creează o legătură organică între comunitatea reprezentată și public.

Bogdan Georgescu, dramaturg și regizor cunoscut pentru spectacolele sale de teatru social care implică puternic comunitatea și publicul. Georgescu a folosit adesea metoda teatrului forum și formele de dezbatere în spectacolele sale. Cea mai notabilă producție a sa este „Antisocial” (2015), inspirată dintr-un caz real petrecut la un liceu din Cluj, unde zeci de elevi au fost sancționați pentru o discuție *secretă* pe facebook despre profesori. Georgescu a transformat această poveste într-un spectacol în trei părți (perspectiva elevilor, profesorilor, părinților), care a fost apoi dus într-un amplu turneu național numit sugestiv „Manifest pentru dialog”. Particularitatea aici este că după fiecare reprezentație avea loc o dezbatere publică la care erau invitați elevi, profesori, etc. practic spectacolul a fost conceput ca un catalizator: „Teatrul ajunge, astfel, arena în care elevii, părinți, și profesorii sunt invitați să își argumenteze opiniile și să propună soluții pentru repararea onoarei Educației” [Felseghi]. Bogdan Georgescu sublinia

într-un interviu că sala de teatru poate fi „un spațiu de dezbatere și negociere. Și asta e important, pentru că sala de teatru are o distanță în raport cu societatea. La teatru îi scoți pe toți din mediul lor și câștigi un pic de neutralitate și un echilibru, apropo de ierarhii, de topuri, condescendență, autoritate.” [Felseghi], un spațiu unde toată lumea (elevi, profesori) se află pe teren egal și astfel dialogul devine posibil. „Antisocial” a demonstrat efectiv această ipoteză: spectatorii au intervenit masiv în discuții, semn că teatrul poate funcționa ca un forum public în toată puterea cuvântului.

Teatrul participativ, cu multiplele lui forme: comunitar, forum, imersiv, aplicat, site-specific, dovedește că arta scenică rămâne un organism viu, capabil să se reinventeze și să răspundă nevoilor societății, implicând publicul nu doar ca spectator, ci ca partener în actul de creație și de reflecție asupra lumii în care trăim. Teatrul participativ presupune implicarea activă a publicului în actul scenic, dar această implicare nu se manifestă doar la nivelul regiei și al performării, ci se construiește adesea chiar din structura și intenția textului dramatic.

Coordonate generale ale textului participativ sunt: scriitură deschisă, incompletă (textele sunt adesea fragmentare, polifonice, lăsând spații de interpretare sau intervenție pentru spectatori ori pentru colectivul de creație), lipsa conflictului tradițional (textul nu se bazează pe conflict clasic sau pe un parcurs narativ închis, accentul se mută de pe *ce se întâmplă* pe *ce întrebări deschide*), personaje colective sau voci multiple (textul poate cuprinde voci ale comunităților reale sau personaje fără identitate fixă, care pot fi asumate de actori sau chiar de public), adresare directă către public (unele replici sau segmente sunt scrise explicit pentru a fi rostite către public, uneori sub formă de întrebare, invitație sau provocare), limbaj cotidian, inserții documentare (folosirea unui limbaj accesibil, adesea neregizat, provenit din interviuri, conversații reale sau materiale de arhivă, crește impresia de proximitate și autenticitate).

Concluzii

Demersul de față a evidențiat modul în care teatrul participativ și conceptul de performativitate socială contribuie la conturarea unor noi estetici ale implicării în dramaturgia românească, aliniind-o la tendințele inovatoare pe plan internațional. În formele de teatru analizate, spectatorul încetează să mai fie un receptor pasiv și devine co-autor al evenimentului teatral. Fie că este vorba de intervenții directe în acțiune (*Teatrul forum*), sau de influența narațiunii prin decizii, publicul devine un participant activ reprezentației. Acest fapt are implicații atât estetice (introducerea

imprevizibilului, multiplicarea perspectivelor narative, creșterea intensității trăirii estetice prin participare personală), cât și etice (problematizarea responsabilității spectatorului și a relației artist-comunitate). Noile estetici ale implicării demonstrează cum performativitatea (în sensul teoretizat de Austin/Butler) servește ca punte între reprezentare și realitate. Actele teatrale participative tind să aibă efecte tangibile – ele fac ceva lumii: consolidează comunități, transmit cunoștințe practice, schimbă atitudini sau pur și simplu creează micro-societăți efemere în care normele uzuale pot fi suspendate și reexamineate. Teatrul participativ a stimulat creativitatea la nivel de scriitură și punere în scenă. Dramaturgia românească contemporană începe să reflecte aceste preocupări. Regizoral, se experimentează cu spațiile neconvenționale, cu tehnologii interactive, cu improvizația ca parte din spectacol. Apariția noilor estetici ale implicării obligă și critica de specialitate să își lărgască orizontul de evaluare. Factorii precum gradul de participare, calitatea interacțiunii sau efectul transformator asupra publicului devin criterii la fel de relevante ca scenografia, interpretarea sau dramaturgia tradițională. Analiza noastră indică faptul că, deși în România teatrul participativ este încă perceput ca inovator și uneori marginal (îndeosebi în afara circuitului mainstream al teatrelor de stat), el urmează totuși curente globale de reînnoire a limbajului teatral. Există o sincronizare evidentă cu fenomene internaționale – de la preocuparea pentru teatrul comunitar, până la fascinația pentru teatrul imersiv, site specific. Totuși scena românească aduce contribuții originale prin modul în care împletește aceste influențe cu realitățile locale (teme post-comuniste, problematici ale tranziției, public cu background cultural specific). Astfel, se conturează o identitate locală a esteticii implicării, care merită în continuare documentată și teoretizată. Teatrul participativ și performativitatea socială reprezintă nu doar niște experimente pasagere, ci simptome ale unei transformări de profunzime în arta teatrală contemporană.

În încheiere, reafirmăm că teatrul participativ, așa cum se manifestă el în dramaturgia românească contemporană, reprezintă un câmp fertil de inovație artistică și de angajament civic. Performativitatea socială a teatrului, puterea sa nu doar de a reflecta lumea, ci de a acționa în lume, ne reamintește de misiunea profund umanistă a artelor spectacolului. Estetica implicării nu este altceva decât expresia acestei misiuni: un teatru mai aproape de oameni, care vorbește cu ei, nu doar despre ei, și care, în acest dialog viu, își regăsește relevanța și vitalitatea. În concluzie, teatrul participativ în România post-

2000 s-a dezvoltat ca răspuns la nevoia unui teatru mai conectat la realitate, mai democratic și mai util societății.

Note

[1] Morrison, Tessa, «Claire Bishop on participatory art and Artificial Hells», Verso Book, 25 iulie, 2012, articol preluat de pe <https://www.versobooks.com/blogs/news/1071-all-the-world-s-a-stage-no-really-claire-bishop-on-participatory-art-and-artificial-hells?srsId=AfmBOooNjJpBI76L5OIwSO6VsGTt2HLfYSDNV4z-uTAUHKAmGzSI6Cx#:~:text=,cultural%20democratisation%20and%20incessant%20banality>, „Arta participativă a cunoscut o dezvoltare amplă odată cu buclele de feedback ale Web 2.0 și ale rețelelor sociale, iar interesul său pentru excentricii amatori reflectă populismul televiziunii de tip reality-show.” (trad. mea)

[2] Morrison, Tessa, «Claire Bishop on participatory art and Artificial Hells», Verso Book, 25 iulie, 2012, articol preluat de pe <https://www.versobooks.com/blogs/news/1071-all-the-world-s-a-stage-no-really-claire-bishop-on-participatory-art-and-artificial-hells?srsId=AfmBOooNjJpBI76L5OIwSO6VsGTt2HLfYSDNV4z-uTAUHKAmGzSI6Cx#:~:text=,cultural%20democratisation%20and%20incessant%20banality>, „Fie că ne place sau nu, aceste studii favorabile participării au devenit fundamentul politicilor culturale ale New Labour și au condus la un climat în care arta participativă și educația au devenit vehicule privilegiate ale agendei de incluziune socială. Cultura era valorizată deoarece crea aparența incluziunii sociale, chiar în timp ce guvernul continua să erodeze instituțiile care o asigură în mod real – educația și sistemul de sănătate.” (trad. mea)

[3] Jones, Josh, «Theorist Judith Butler explains how behavior creates gender: a short introduction ro „Gender Performativity”», Open Culture, 07.02.2018, articol preluat de pe <https://www.openculture.com/2018/02/judith-butler-on-gender-performativity.html#:~:text=Gen%C2%ADder%20iden%C2%ADti%C2%ADty%20%E2%80%9Cis%20a%20per%C2%ADfor%C2%ADma%C2%ADtive,%E2%80%9D>, „determinat prin sancțiuni sociale și tabuuri culturale”, (trad. mea).

Referințe bibliografice

Allain, Paul, Harvie, Jen, «ghidul Routledge de teatru și performance», Ed. Nemira, București, 2012.

Bishop, Claire, «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.», Verso Books, Londra/New York, 2012

Boal, Augusto, «Teatrul oprimaților și alte poetici politice», Ed. Nemira, București, 2017.

Borș, Oana, «The Romanian Theatre of the Last Thirty Years or the Theatre of Paradigm Shift», The IATC journal, iunie 2022, articol preluat de pe [The Romanian Theatre of the Last Thirty Years or the Theatre of Paradigm Shift – Critical Stages/Scènes critiques](#)

Cernat, Maria, «Gianina Cărbunariu: Teatrul viu e teatrul conectat la public», Baricada România, 06.12.2017, articol preluat de pe [Gianina Cărbunariu: Teatrul viu e teatrul conectat la public – Baricada](#)

Jones, Josh, «Theorist Judith Butler explains how behavior creates gender: a short introduction ro „Gender Performativity”», Open Culture, 07.02.2018, articol preluat de pe <https://www.openculture.com/2018/02/judith-butler-on-gender->

[performativity.html#:~:text=Gen%C2%ADder%20iden%C2%ADti%C2%ADty%20%E2%80%9Cis%20a%20per%C2%ADfor%C2%ADma%C2%ADtive,%E2%80%9D](#)

Lăutaru, Andrada, «Spectacol despre școala din mediul rural. „Am vrut să ne uităm la procesul de predare nu ca la o menire, un scop nobil, ci ca la orice muncă», Școala 9, 21 septembrie 2022, [Spectacol despre școala din mediul rural. „Am vrut să ne uităm la procesul de predare nu ca la o «menire», un «scop nobil», ci ca la orice muncă”](#)

Moldoveanu, Mona, «Limbaba și actele de vorbire», Observator cultural, nr. 226, 22.06.2004, articol preluat de pe <https://www.observatorcultural.ro/articol/limba-si-actele-de-vorbire-2/#:~:text=Enunturile%20constative%20sint%20definite%20de,de%20circumstantele%20in%20care%20se>

Morrison, Tessa, «Claire Bishop on participatory art and Artificial Hells», Verso Book, 25 iulie, 2012, articol preluat de pe <https://www.versobooks.com/blogs/news/1071-all-the-world-s-a-stage-no-really-claire-bishop-on-participatory-art-and-artificial-hells?srsId=AfmBOooNjJpBI76L5OIwSO6VsGTt2HLfYSDNV4z-uTAUHKAmGzSI6Cx#:~:text=,cultural%20democratisation%20and%20incessant%20banality>

Popescu, Marian, «Mihaela Michailov: Este esențial să luăm în serios arta pentru copii. E prima formă de educație culturală cu care se întâlnesc trebuie să o facem responsabil.», Artele în societate, 06.12.2021, articol preluat de pe [Invitații mei Arhive – Marian Popescu](#)

Popovici, Iulia, «Banalitatea unui eroism al „oamenilor obișnuiți”», Observator Cultural, nr. 827, 17.06.2016, articol preluat de pe [Banalitatea unui eroism al „oamenilor obișnuiți” | Observator Cultural](#)