

Elena IANCU

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

PARTICULARITĂȚI ALE DISCURSULUI DRAMATIC ROMÂNESC ACTUAL

În ultimele decenii, teatrul românesc a cunoscut o perioadă complexă în propria evoluție, o etapă „de derută”[1], aflându-se, totodată, într-o continuă încercare de așezare valorică, de redefinire. „Marile modele” ale secolului XX pe care le analiza George Banu în *Reformele teatrului...* influențează „scena românească”, dar nu se poate vorbi de o direcție unitară, așa cum și criticul preciza:

„Teatrul (...) a fost supus unui șir continuu de revizui, metamorfoze și mutații. Ele se produc având ca scop căutarea resurselor actului teatral în diversele sale componente, îndeosebi interpretative, căci demersul fundamental privește refacerea și salvarea teatrului. (...) prometeismul, latent până acum, se impune ca principala atitudine, căci câmpul social permite afirmarea individului. Pasivitatea devine acuzabilă. În artă repercusiunile unei asemenea mutații se manifestă prin decăderea prestigiilor modelului exemplar în favoarea expresiei artistice inedite. Originalitatea viziunii e adaptarea în artă a prometeismului social.”[2].

Într-o societate „deschisă” din punct de vedere cultural, când „cărțile nu trebuie să mai circule pe sub palton”, în fenomenul teatral românesc se înregistrează o serie de „influențe”, mai mult sau mai puțin „așezate”. Schimbarea repertoriului prin punerile în scenă a pieselor din alte spații culturale (dramaturgia engleză, americană, franceză, italiană, germană etc.) sau a celor altădată dispărute de pe afișe [3] contribuie la diversificarea „peisajului”, a „decorului” „Scenei” perioadei vizate. Astfel, Lucian Giurchescu, (re)venit în țară, afirma:

„Sînt convins că teatrul aluziv nu va mai putea exista, pentru că nu mai interesează pe nimeni. Un anume gen de teatru metaforic moare și el. Trebuie să regîndim metafora, să regîndim forma de expresie, dificultate cu care ne-am întîlnit, de altfel, toți regizorii care am lucrat în străinătate” [4].

Chiar dacă referirea vizează zona spectacolului, ținînd cont de interdependența cu câmpul literar, extensii se pot realiza.

Astfel, în ceea ce privește dramaturgia românească a ultimelor decenii, se remarcă o „redescoperire” a „marilor modele”, a „formelor tradiționale” [5], o „asumare” a grotescului [6], o revelație a „exotismului” unor „lumi străine” (spre exemplu, teatrul oriental, asiatic [7], pentru a nu mai preciza și modelul – deja - britanic), chiar o înclinație către o viziune „futuristă târzie”, de tip „science fiction” etc. Genul dramatic ajunge să presupună și să reprezinte o mixtură de nuanțe epice (v. textele ce se construiesc doar pe monolog, aparté) și de accente lirice (prin includere de versuri, la o primă vedere [8]). „Impuritatea” stilului se remarcă și în ceea ce privește speciile. Nu se mai poate vorbi în interpretare „clasică” de specii „închegate”, definite „clar”, căci îmbinarea inedită a „nuanțelor” presupuse de piese duc la hibridizări dificil de încadrat. Cu toate că nu se mai respectă „granițe”, dintre constructele cele mai cultivate, pot fi menționate parabola grotescă, comedia neagră/amară, tragicomedia ș.a. În critica vremii, se accentuează rolul parodiei și al pastișei [9], cărora prin definiție, li se pot găsi „resorturi” cu implicații identitare. În acest sens, se precizează: „discursul postutopic și antiutopic (...) constituie adeseori un *contratext* polemic, ideologic și estetic deopotrivă. Distanțarea, în sens postbrechtian, și demitologizarea realizată de dramaturgia de astăzi constituie o strategie – estetică, dar cu scontate efecte extraestetice, etice în mentalul public – de redimensionare a identității noastre culturale, politice și sociale.” [10]. Astfel, „regândirea” și „exorcizarea” trecutului totalitar capătă rol „cathartic” într-o dramaturgie în care categoriile de tragic, comic, dramatic, absurd și grotesc interferează constant. Pe de altă parte, textele dramatice se structurează „ca niște revelatoare palimpseste cu inflexiuni parodice. Intriga și mesajul lor sunt deopotrivă grefate pe o canava intertextuală și recurg adeseori la tehnica *istoricizării* evenimentelor relatate, a contextualizării lor socio-istorice” [11]. În dramaturgia „douămiistă”, apare teatrul alternativ, de stradă, de cafenea / pub / club etc., tratându-se, de fapt, de ce ceea ce Hans-Thies Lehmann numea „teatru postdramatic” [12], un fel de „teatru după dramă” sau „teatrul după piesa de teatru” [13].

La nivelul strategiilor, cu implicații asupra formei, adesea caracterizată a fi „histrionică”, se distinge simultaneitatea, paralelismul fragmentarismul, repetitivul și multiplicitatea, contrastul, discontinuitatea sau descompunerea textului, construcția prin deconstrucție, abolirea granițelor dintre formulele dramatice, pentru „a semnifica”. Despre unitățile aristotelice, nici nu mai este cazul. Limbajul nu mai este unul

„căutat”, metaforic, profund, ci este preluat din cotidian sau chiar din „zonele obscure” ale acestuia. De altfel, acesta își pierde rolul definitoriu pentru a marca criza interumană, o „ruptură” de societate, de un „celălalt”, conducând totodată la o (auto)deconstrucție a personajelor, la înfățișarea unor „identități în fărâme”.

Chiar dacă „trăinicia” acestor formule mixte stă sub semnul timpului, un astfel de „spectacol” este, totuși, interesant de observat.

În dramaturgia postdecembristă, cât vizează „dialogul cu modelele”, dar și metamorfozele prezente la nivelul structurii textului dramatic, se distinge sintagma de „teatru-palimpsest”[14]. În continuarea prezentului demers, optându-se pentru utilizarea acestui construct, se intenționează evidențierea nuanțelor identitare pe care acest tip de dramaturgie le implică, întrucât, după cum și critica apreciază, „dincolo de mecanismul social și practicile sale individualizatoare”, „icon”-urile, „modelele”, devin reprezentări ale expresiei culturale ce „dublează tacit factorul identitar”. „Discursurile astfel coexistente unei «texturi palimpsestice» oglindesc în mod restrictiv tetrada relaționară «stance – act – activity – identity» propusă de Elinor Ochs, prin care câmpul cultural este re-definit prin itemii structurali redundanță, repetitivitate și ritualizare.” [15].

În ceea ce privește operele dramatice ce marchează perioada vizată, pot fi identificate trei „simptome” generale: „hibriditatea poziției de enunțare textuală (*writing back*)”, „o construcție intertextuală (un demers dialogic)” și „un discurs identitar care produce discursul, în mod compensatoriu”. În această situație, „ia naștere o estetică de ruptură” [16].

Dacă în piesa *Photo de classe* [17] de Anca Visdei, cuvântul lămuritor definește „autobiografic” textul dramatic ca fiind „un palimpseste déchiffré à la lueur d’une absence de vingt ans”[18], , ținând cont de plecarea autoarei din România anul 1973, textul dramatic *Toujours ensemble* [19], se distinge prin dedicație, lui „Ion Luca et Jaroslaw Caratchek”, adică lui Ion Luca Caragiale și lui Jaroslaw Hasek. „Desțărarea”, prezentată la nivel tematic, este accentuată și la nivelul „formal”, întrucât discursul este structurat „pe două voci” prin schimbul de scrisori dintre cele două surori aflate în spații culturale diferite, în Elveția și în România. În *Dona Juana*[20], jocul cu mitul „la feminin” devine pentru Anca Visdei un prilej pentru împletirea „firelor” literaturii cu cele ale ocultismului (Eusapia), ale religiei (prezența preotului) și cu cele ale criminologiei (a se vedea formația autoarei) „ca artă”. Astfel, Parsifal-ul și Siegfried-ul din textul ajung să cadă

pradă, la rândul lor, farmecelor „donei”. În „joc” cu modelele, textele sale dramatice dezvăluie o „identitate scindată”, „(de)dublă”, dar care reușește, într-un final, să găsească un sens existenței.

Dorind înfățișarea umanului „adevărat” care se luptă cu „monștri adevărați” [21], în *Fiarele* [22], titlul în sine devenind metaforă a „afectării mentalului colectiv”, Virgil Tănase propune un „dialog” cu *Jurnalul cu fața ascunsă* al lui Fănuș Neagu: „Ucidem Speranța, ucidem Civilizația. Trebuie să urlu și să urlu din nou: omul se întoarce în peșteră. Scârbosul animal cu botul plin de sânge...” [23]. Asemenea, în *Copilul acestui secol extraordinar* [24], plasează un personaj feminin, Zoia, în Occident, după părăsirea unei Români totalitare. Dacă subiectul „are ca fundal sonor” *Internaționala* și „ecouri de pionieri”, finalul, eliberator pentru „eu”-urile scindate, presupune alte „acorduri”: „(Zoia) Samoe sinee v mire, ciornoe more maio... era un cântec. Vezi, acum pot să vorbesc și rusește. Sunt ani și ani de când n-am mai fost la Marea Neagră... Pescărușii!... pot să vin pe genunchii tăi să-ți aprind țigara? (...) Explozie.” [25]. În ciuda unei aparente simplități, scriitura dramatică a lui Virgil Tănase se distinge prin acuratețe și printr-o precizie adesea percepută ca fiind „incisivă”. Aspectul nu este de trecut cu vederea, ținând cont de formația regizorală a acestuia.

Dramaturgia lui Matei Vișniec reprezintă un caz aparte de „teatru-palimpsest”, căci autorul, semnând numeroase piese de teatru, ajunge să „dialogheze”, „cu inevitabile diferențe de accent”, cu „toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zografi.” [26].

Astfel, dacă *Angajare de clown*, „o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi încasată de sufletul a trei artiști care încearcă să supraviețuiască”, a avut ca „punct de plecare” *Clovnii* lui Fellini, „Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcându-l personaj), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrożek, dar nu mai puțin Pirandello tutelează deopotrivă” [27] discursul său dramatic. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* „a rezultat” în urma lecturării cărții lui Gabriel Liiceanu, *Exerciții de admirație*, avându-l ca personaj pe Cioran iar în *Mașinăria Cehov*, ce face trimitere la *Hamletmachine* a lui Heiner Müller, Cehov este pe moarte. Bătrâna bună Anfisa își permite „să-l admonesteze pe autorul dramatic prin excelență, devenit acum un umil personaj-dramaturg printre altele, un oarecare Anton Pavlovici: «Terminați odată cu scrisul, nu mai e nimic de scris». Cu alte cuvinte, nu

mai e nimic de scris fiindcă *subiectul* (fie Cehov, fie Artur, sau Peppino, ca altă dată Malone al lui Beckett sau Béranger al lui Ionesco), decăzut din superbia sa carteziană, de subiect cugetător și demiurgic prin chiar gândirea sa, *moare*, mai exact se lasă să moară, ca sub o descumpănitoare fatalitate parcă” [28]. Din punct de vedere al „arhitecturii textuale” inedite, se distinge *Teatrul descompus*, al cărui fragmentarism propus conduce la numirea acesteia „piesă-mozaic”. Scindarea „destinelor de hârtie” se realizează prin alcătuirea de „module teatrale”. Pe lângă faptul că ilustrează identități „decupate”, creația dramatică va avea o puternică influență în „restructurarea” „lumii scenei” românești, dar și internaționale. Din rândul pieselor ce „se joacă” cu „facerea de text”, poate fi menționată și *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi* [29], titlu sugestiv în sine.

O „creație dramatică-palimpsest” interesantă este *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* [30], dedicată „tuturor scriitorilor care, în Europa de Răsărit, au luptat împotriva «literaturii realist-socialiste» și împotriva «artei oficiale», uneori cu prețul unor teribile încercări și suferințe” [31]. „Evocând” caractere și situații din *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele* și *Rinocerii*, Poetul așteaptă musafiri, „invizibili”, precum André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, Albert Camus, Alfred Jarry și Ionesco (bineînțele!). Savuros, „dialogul” cu modelele dezvăluie o viziune creatoare „recuperatorie”.

Așa cum și critica puncta, modelul shakespearian rămâne unul de referință în literatura universală. „Rescriind” *Hamlet*, căci piesa *Polonius* [32] îl are în centru, pe șambelanul Curții de la Elsinore, Victor Cilincă „se joacă” cu doi de Yorick și cu un Hamlet absent, pentru a identifica alegoric spațiul românesc cu cel danez. Piesa „cu teză” include numeroase „scene” de metateatru, ce devin sugestive pentru condiția „creatorului” sub „imperiul” Timpului și al Puterii (politice).

Chiar dacă lucrurile par a sta „un pic mai diferit”, și reprezentanții dramaturgiei nouăzeciste apelează la o scriere „compensatorie”. Cu toate că o piesă ca *www.nonstop.ro* [33] pune problema tinerilor ce pot fi oricine doresc: „Gingis-han, Platon, Sfântu’ Juan de la Cruz, Steinhardt, Tracy Chapman, Traian Băsescu, Napoleon, Goethe” [34], Alina Nelega sondează perioada comunistă și cea de după în piese ca *Amalia respiră adânc* [35] și *Decalogul după Hess* [36]. Reprezentând „două fețe ale aceleiași monede” [37] și fiind imaginate ca ample monologuri, textele dramatice dezvăluie

pregnant „identități în așteptare”. Dacă Amalia face constante exerciții de respirație pentru a găsi un sens existenței, la 93 de ani, Rudolf Hess, într-o celulă din Berlin, îl așteaptă pe Dumnezeu, ca pe un alt Godot al lui Beckett. Vanitatea acțiunii îl „irită” și determină revoltă, căci nu-și poate imagina cum „Noi, cea mai culturală națiune a Europei, centrul Europei, centrul lumii! Țara lui Goethe, a lui Beethoven, a lui Holderlin, a lui Heidegger, paradisul universităților, țara niebelungilor, țara lui Hănsel și Gretel?!” „să te așteptăm”[38]. Vlad Zografi devine, pe rând, „avocat” atât al Orientului, cât și al Occidentului în *Petru sau Petele din soare*, piesă realizată după citirea memoriilor lui Saint Simon și a cărții lui Henri Troyat, dar după un *Oedip la Delphi*.

Horia Gârbea „vede” o altă „Zoe” față de cea a lui Virgil Tănase, căci, în piesa *Pescărușul din livada de vișini*, ea se alătură unor personaje precum unchiul Vania, Nora, Prefectul și Groparul (un fel de cetățean turmentat). Asemănătoare este și viziunea din parodia dramatică de factură eseistică, „de sorginte flaubertiană și caragialiană totodată”[39], *Doamna Bovary sînt ceilalți* în care, pe lângă Charles și Emma, apare și Mefisto. Scopul declarat și asumat prin scriitură este acela

„de a redimensiona, în fond, chiar ontologia ficțiunii dramatice, cu precădere pe aceea a Personajului. Acesta din urmă e înțeles, postpirandellian, ca entitate vie, ireductibilă, în raport cu care autorul pare mai degrabă un scrib umil. (...) După opinia lui Horia Gârbea, «nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit», iar menirea autorului, de fapt un fel de compilator superior, dotat cu acuta conștiință borgesiană, sceptic-postmodernă, a vieții ca text pre-scris, este «să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure»”. [40]

În concluzie, după cum se poate observa, în textele dramatice ale ultimelor decenii [41], se propune o „întoarcere către sine” generală, prin apel la dialogul cu „marile modele” ale literaturii. Astfel, „operele-palimpsest” ce rezultă se disting printr-un caracter complex al scriiturii, dar și prin puternice implicații „identitare”.

NOTE:

- [1]. *Întinericul cultural*”, în Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, p. 360-361.
- [2]. George Banu, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București 2011, p.: 36, 19.

- [3]. Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc. Eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000.
- [4]. Apud. Maria Ghita, *Șocul eliberării. Teatrul în anul întâi*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006, p. 322.
- [5]. George Banu, *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București 2011, pp. 9-10.
- [6]. Grotescul, „căutat cu insistență de teatrul «convenției conștiente» impune structurale mutații de limbaj”, aprofundând „cotidianul până la punctul în care încetează să mai păună natural. El caută supranaturalul, unind contrastele, tinde către ceea ce nu poate fi conceput, caută fenomenalul”, Ibidem. p. 129.
- [7]. „In Orient, în acel spațiu indiferent la timp, unde geologicul și animalicul se abstractizează decorativ, unde universul intră în regim topologic, i s-au confirmat lui Artaud profețiile.”, în Ibidem, p.111. A se vedea și „experiența” iraniană a lui Matei Vișniec și *Nina, sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați* („experiența” japoneză) în Anexa 3. O piesă a lui Victor Cilincă urmează a fi montată la Seul iar Anca Visdei povestește adesea despre întâlnirea cu teatrul din Turcia (corespondență 2014-2015).
- [8]. „teatrul-poem” al lui Matei Vișniec, după cum a fost numit de critica literară.
- [9]. „Parodia presupune în egală măsură imitația unui stil, dar, operațiunea se desfășoară în două etape: asimilarea discursului celuilalt, cu selecționarea trăsăturilor pertinente (vocabulary, tropi, constante sintactice), și apoi condensarea, intensificarea trăsăturilor selecționate până la saturarea lor burlescă, stilizând, reformulând, rescriind, schimbând stilul. Efectul de bază este obținut prin deturnarea parodică a modelului”. Pe de altă parte, pastișa presupune „imitația unui stil, cu «conservarea» trăsăturilor stilistice definitorii, în vederea aplicării lui pe un obiect cu totul nou”, fiind respectați trei „parametri”: imitația de ordin stilistic „(nu se pastișează o operă, ci un stil de autor al epocii)”, „o distanțare ironică (care nu este comică, spre deosebire de parodie, ci uneori chiar un omagiu adus unui model)” și faptul că, în calitate de literatură de «gradul doi» „este o activitate ludică” ce presupune în egală măsură o solidă cultură și o virtuozitate estetică.”, Doinița Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, p. 20-21.
- [10]. Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 37-38.
- [11]. Ibidem, p. 38.
- [12]. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura UNITEXT, București, 2009.

- [13]. Alina Nelega, *Structuri și formule dramatice de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010, p. 100-113.
- [14]. Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014, p. 34-39.
- [15]. Nicoleta Ifrim, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, p. 13-14
- [16]. Doinița Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, pp. 20-21.
- [17]. Radu Negrescu-Suțu, *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p.28, disponibil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.
- [18]. Anca Visdei, *Photo de classe*, 1990, p. 2. (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).
- [19]. *Idem*, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.
- [20]. *Idem*, *Dona Juana*, *L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 85.
- [21]. Eugen Simion, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013, p. 12.
- [22]. Virgil Tănase, *Fiarele*, Editura Editura Axis Libri, Galați, 2011,
- [23]. *Ibidem*, p. 5.
- [24]. *Idem*, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996
- [25]. *Ibidem*, p. 308-309.
- [26]. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008, p. 1391.
- [27]. Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 81.
- [28]. *Ibidem*, p. 50.
- [29]. Matei Vișniec, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, orice ediție, piesa fiind disponibilă online.
- [30]. *Idem*, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 73.
- [31]. *Ibidem*, p. 73.
- [32]. Victor Cilincă, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999 și subcapitolul *Un model de dramaturg din „provincie” către centru: Victor Cilincă*.
- [33]. Alina Nelega, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10.
- [34]. *Ibidem*, p. 3.

- [35]. *Idem, Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet.ro, București, 2005, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>.
- [36]. *Idem, Decalogul după Hess*, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.
- [37]. * *Amalia răzbună comunismul. Interviu cu Alina Nelega. Piesa Alinei Nelega, tradusă în patru limbi, în România liberă*, nr. 26 februarie 2008, disponibil online: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9589>.
- [38]. Alina Nelega, *Decalogul după Hess*, p. 3, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.
- [39]. *Ibidem*, p. 47.
- [40]. Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 46-47.
- [41]. „Noua generație” în dramaturgie va presupune o abordare separată, ținând cont de încă „nesedimentarea” tendințelor. A se vedea capitolul *Drumul „către sine” al teatrului românesc „douămiist”*.

BIBLIOGRAFIE:

- Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011.
- Cilincă, Victor, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999.
- Gancevici, Olga, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014/.
- Ghiță, Maria, *Șocul eliberării. Teatrul în anul întâi*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006.
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007.
- Ifrim, Nicoleta *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura UNITEXT, București, 2009.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.
- Milea, Doinița, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005.

- Negrescu-Suțu, Radu. *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p. 28, disponibil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.
- Nelega, Alina, *Decalogul după Hess*, p. 3, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.
- Nelega, Alina, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10..
- Nelega, *Structuri și formule dramatice de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010.
- Pavel, Laura, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.
- Pavel, Laura. *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc. Eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000.
- Simion, Eugen, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013.
- Tănase, Virgil, *Fiarele*, Editura Axis Libri, Galați, 2011.
- Visdei, Anca, *Photo de classe*, 1990, p. 2. (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).

PECULIARITIES OF THE CURRENT ROMANIAN DRAMATIC DISCOURSE

Abstract: In the last decades, the Romanian theater experienced a complex period in its own evolution, a "confused" stage, being, at the same time, in a continuous attempt to set values, to redefine. At the level of strategies, with implications on the form, often characterized as "histrionic", one can distinguish simultaneity, parallelism, fragmentation, repetitiveness and multiplicity, contrast, discontinuity or decomposition of the text, construction by deconstruction, the abolition of borders between dramatic formulas, in order to "signify".

Keywords: *literature, theater, borders, parallelism.*