

SIMPOZIONUL „TEATRUL ROMÂNESC – 30 DE ANI DE LIBERTATE”

București, 15 octombrie 2019
Biblioteca Academiei Române

La finele anului 2019 s-au împlinit trei decenii de când societatea românească și-a redobândit libertatea. Este un reper temporal important și pentru teatru, asupra căruia climatul socio-politic exercită un impact profund. Arta teatrală a avut la dispoziție un interval generos pentru a ieși din canoanele creației controlate specifice regimurilor totalitare și pentru a se reconecta la tendințele lumii libere. La scară istorică, treizeci de sezoane nu constituie decât o secvență, dar în viața artiștilor echivalează adesea cu o întreagă carieră. Iar dacă în societatea românească lucrurile nu s-au schimbat mereu în direcția și în ritmul pe care mulți le-am fi dorit, e demn de investigat ce s-a petrecut în teatru în această perioadă, fiindcă teatrul este o oglindă a societății, dar și o reflecție asupra ei. Iată de ce o cercetare de etapă este mai mult decât necesară pentru interogarea analitică a istoriei noastre recente. Acesta a fost obiectivul simpozionului organizat de **Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”** în parteneriat cu **Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – România** (AICT.RO).

Grupajul următor conține textele integrale ale celor șase comunicări prezentate în cadrul simpozionului.

Coordonare științifică:
Dr. Oltița Cîntec, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru –
România;
Dr. Daniela Gheorghe, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”

NOI PRACTICI CREATIVE ÎN TEATRUL ROMÂNESC AL ULTIMILOR 30 DE ANI

OLTIȚA CÎNTEC*

Abstract

The study focuses on some of the innovative aesthetic trends in the Romanian theater of the last 30 years, and on the artists who promoted them. Documentary theater, political theater, collaborative practices, multimedia theater, performance, physical theatre, educational theater are some of these trends. The creators who have materialized and on which my paper focuses on are Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Andrea Gavrilu, Gigi Căciuleanu, Ioana Păun etc.

Keywords: Romanian theatre, postcomunism, new tendencies.

În ultimele trei decade, noile moduri de construcție a textului, noile estetici ale spectacolului, tehnici actoricești altele decât cea stanislavskiană, extensia mijloacelor de expresivitate au reorientat și călăuzit creatorii, concomitent cu publicul, pe căi mai puțin umblate ale teatrului. Reconectare, recuperare, tranziție sunt fanioanele perioadei.

Reconectarea la pulsul estetic al lumii

Cei care au rebransat teatrul românesc la tendințele lumii au fost creatorii români reveniți din exil¹. Andrei Șerban, Alexander Hausvater, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, Alexandru Tocilescu, David Esrig, Liviu Ciulei, Radu Penciulescu au transportat în bagaje (în regim de navetă sau restabilindu-se în România) din expertiza exersată în condiții de libertate totală în culturile de adopție. Această fază inițială de reconectare la curente momentului a fost completată treptat de generațiile de artiști formați în școlile de teatru de la noi, care au beneficiat de rezidențe de creație, de burse, de posibilitatea de-a lucra în teatre din afara granițelor și s-au modelat ca artiști în acord cu esteticile actuale.

În România, rețeaua instituțională e dominată de teatrele de stat. Există 85 de teatre finanțate de la buget, cu trupe stabile, unele, cele șapte Naționale, stipendiate anual de Ministerul Culturii, celelalte, de consilii locale sau județene, de la caz la caz, funcționând de

* Dr. Oltița Cîntec, președinta AICT.RO, este conferențiar universitar la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași și director artistic al Teatrului „Luceafărul” Iași. Adresă de e-mail: oltitacintec@gmail.com.

¹ Întrucât subiectul a fost tratat *in extenso* în alt număr al revistei – a se vedea SCIA. TMC, Tomurile 10–11 (54–55), 2016-2017, p. 175-238, nu intru în detalii aici.

regulă în reședințele de județ. E o rețea existentă dinainte de 1989, conservată cu variații mici care au însemnat comasări (prin transformarea unor teatre pentru copii și tineret în secții ale unor dramatice), dar și prin înființarea unor instituții noi (cea mai tânără e la Suceava – 2017, Teatrul Municipal „Matei Vișniec”). Unele scene de stat sunt mai dinamice, altele rămân în direcția obișnuitului. Multe sunt silite să facă față unor deficiențe bugetare, mai ales în ultimele stagiuni, cu cheltuieli salariale și de întreținere a clădirii uriașe, în defavoarea producției artistice. Performanțele variabile depind de ambițiile, priceperea și preocuparea managerilor. Mediul care a contribuit semnificativ la experimentarea și impunerea noilor limbaje scenice a fost cel independent. Acolo, în condiții materiale paupere, în spații *underground*, de mici dimensiuni, cu mijloace scenice austere, tineri artiști au afirmat cu îndrăzneală formule originale de lectură teatrală a realității.

Libertatea de-a face teatru cu 2–3 scaune și o masă

Politicile culturale autohtone din ultimii 30 de ani au ignorat stimularea inițiativelor independente ca alternativă la cultura etatizată. Tot ce s-a petrecut pe această linie li se datorează câtorva îndrăzneți care au intuit semnificația artistică a acestui tip de demers creativ și l-au gestionat prin eforturi proprii. Noi moduri de producție, teme neobișnuite, noi tipuri de discurs scenic, un mod inedit de a înțelege teatrul s-au ivit pe mici scene amenajate în baruri, restaurante, subsoluri sau poduri prin bunăvoința unor binefăcători și prin efortul unor animatori dedicați care au înțeles cât de importante sunt traseele creative ale unor îndrăzneți ce au nevoie de spațiu de exprimare. Primele companii independente au apărut în București, fenomenul fiind direct corelat cu viața economică de care depinde și cadrul mai predispus la proiecte care incubează inovație. Cele mai numeroase trupe independente există în Capitală. Istoria lor e deschisă în 1997, la Green Hours, pe Calea Victoriei, unde începe să funcționeze Teatrul Luni, dinamizat de Voicu Rădescu, devenind un catalizator de idei și schimbări estetice. Aici și-au găsit loc o întreagă generație de regizori și de actori, experimente și riscuri neasumate de scenele finanțate de la buget. În lunga listă de artiști de la Green Hours apare și numele Gianina Cărbunariu, în prezent unul dintre cei mai cunoscuți regizor-dramaturg din România, implicată în numeroase proiecte internaționale (Kammerspiele Theater München, Emilia Romagna Fondazione, Royal Court London, Schaubühne Berlin, Royal Dramatic Stockholm), cu texte traduse în 17 limbi străine, publicate și jucate în Europa și în lume. În 2000, Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Alexandru Berceanu și Radu Apostol, încurajați de Nicolae Manda, profesor la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică (UNATC) București, puneau bazele unei mișcări cu o semnificativă contribuție la regândirea teatrului în toate articulațiile lui: dramAcum. Constituit oficial sub forma unei organizații non-guvernamentale, grupul urmărea „generarea de dramaturgie nouă, tehnici dramaturgice inovatoare și producție de spectacole. DramAcum utilizează dramaturgia ca instrument de acțiune socială”², iar principalele tipuri de activitate generate au fost organizarea unor concursuri de dramaturgie, a unor ateliere ce încurajau noile modalități de scriitură și punerea lor în scenă, gruparea realizând o serie de 10 spectacole. Teatrul Foarte Mic din București li s-a asociat, găzduind aceste producții, sprijinind un frumos pionierat în zone încă necirculate estetic la noi. Teatrul Gianinei Cărbunariu este intens politic, militant, proiectând spoturi pe subiecte neglijate de societate, pe care le documentează și le transpune apoi, ca regizor-autor, în creații scenice. De pe micile scene și inițiativa dramAcum, Gianina Cărbunariu a dezvoltat un stil de teatru bazat pe

² <https://dramacum.org/>, consultat la 2 octombrie 2019.

coautorat în procesul de lucru. Paradigma regizorului-director de scenă e abandonată în favoarea unui tip de producție care pornește de la autorul de teatru, acela care identifică tema, o documentează în echipa împreună cu care selectează aspectele relevante, apoi scrie textul și coordonează repetițiile. Exercițiile sunt colaborative, ierarhia tradițională e reasezată într-o formulă mai democratică din perspectiva contribuției estetice. Se scrie direct pe conceptul de spectacol pe care îl modelează încă din etapele incipiente, metamorfozele textului continuând foarte legat de ceea ce se va vedea la rampă. Textele rezultate sunt mai degrabă de reprezentat decât de citit, deși multe sunt publicate, legate ombilical de viața scenei și mai puțin de teatru ca literatură. Esteticul e imersat în social, temele teatrului politic provenind din problematica unei comunități, o problematică trecută cu vederea de societate, neglijată de decidenți. E un teatru de revoltă, implicat, în care documentarul și ficțiunea conviețuiesc în favoarea reușitei artistice, dependentă de impactul spectacolului care iluminează subiectul din cât mai multe perspective, fără să decidă, fără să dea sentințe, doar problematizând. Din perimetrele marginale ale independențelor, Gianina Cărbunariu a trecut pe scenele marilor teatre, lucrând deopotrivă în România și în alte țări europene. În prezent, este director al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, unde implementează un proiect de reorientare a instituției finanțate de autoritățile locale către noile specificități ale teatrului actual, de dezvoltare a publicului din orașelul cu 100.000 de locuitori.

Peisajul companiilor independente e polimorf, în continuă redefinire. Companii noi apar, încearcă să reziste, altele dispar din cauza lipsei de susținere financiară. Auăleu Teatru Timișoara, Centrul de Teatru Educațional Replika București, Reactor de creație și experiment Cluj Napoca, Unteatru din București sunt câteva dintre acelea care au rezistat și au contribuit la schimbări de paradigmă în teatrul autohton. Teatrul independent e definit de puținătatea resurselor, exercițiul fiind un fel de apostolat în sărăcie. Din zona lui au venit în aceste trei decenii cele mai multe experimente și inovații, s-a oferit o platformă de exprimare tinerilor. Unii dintre ei și-au făcut un nume în acest sector, compensând prin creativitate lipsa unui buget minimal, apoi au fost acceptați în lumea teatrului de stat. Un alt exemplu ilustru este Radu Afrim, ale cărui demersuri regizorale au început în zona alternativă (2000), au continuat în teatrele mici, pentru ca în ultimii zece ani să fie curtat de toate scenele naționale.

Democratizarea actului de creație

Regiile colaborative³ au devenit una dintre modalitățile de creație, destructurând ierarhia clasică, ce vine din secolul regiei, reconsiderând îndatoririle creative. Trăvialul teatral se democratizează, ierarhizarea de tip vertical e abandonată de o echipă de proiect ce se implică în toate etapele procesului creativ. Documentarea temei, culegerea materialului care devine conținut teatral, scrierea textului, formatul spectacular e treaba coechipierilor coordonați de un regizor-dramaturg sau de un autor de teatru (titulatură de nuanță, care presupun grade sensibil variate de *leadership* în cadrul grupului de creație). Procesul poate dura perioade lungi, pentru că înseamnă tatonarea unor variante inedite, ocolirea formulelor osificate, riscuri estetice. Materia teatrului e coagulată printr-o creație de grup, în care toți participă la toate etapele care fac teatrul: colectarea conținutului, scrierea textului, definitivarea formatului scenic, elaborarea viitorului spectacol într-un continuu *work in progress*.

Noi stilistici dramaturgice, scriitură de platou, fragmentarism, repetitivitate sunt parametri definitorii ai teatrului documentar și ai formelor care s-au dezvoltat în România ultimelor două decenii. Bogdan Georgescu practică arta activă, concept pe care l-a teoretizat singur într-o teză

³ Pentru detalii, a se vedea Oltița Cîntec (coord.), *Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative/Romanian Theatre Directing, from Authorship to Collaborative Practices*, Editura Timpul, Iași, 2016.

de doctorat. „Arta Activă este generată de întâlnirea dintre membrii unei comunități și artiștii care propun comunității respective posibilitatea de reprezentare prin acțiuni comunitare și produse artistice. Oricine poate crea și are dreptul de a se reprezenta prin artă, scopul artiștilor implicați fiind sprijinul, încurajarea și punerea la dispoziție a tehnicilor cunoscute de ei acelor oameni din care aleg să se implice. Arta Activă pornește din observație și intuiție care, prin procesul de lucru în comunitate – documentare informală, ateliere de educație creativă, dezbateri publice și prezentarea produselor artistice – se constituie în metoda *Ofensiva Generozității* (experimentare practică urmată de analiza documentar-teoretică) (...) Arta Activă este o artă care are ca resursă dorința de a fi împreună cu alți oameni, de a schimba povești și experiențe, curiozitatea și nevoia de a descoperi mereu noi mijloace, noi tipuri de teatralitate, tehnici și perspective. Important în acest tip de proces creativ pentru Artă Activă este grija unuia față de celălalt, dorința de a fi împreună cu ceilalți și estomparea diferențelor de orice fel, a pornirilor generate de orgoliu, anihilarea nevoii de a crea ierarhii și a nevoii de putere, toate cu scopul de a transforma viața de zi cu zi a comunității într-o operă de artă colectivă”⁴. Bogdan Georgescu vizează decuparea din real a unor tematici oculate social, o artă de implicare comunitară, autodefinindu-se ca „artist observaționist”. Montează exclusiv lucrări scrise de el, născute din avansarea spre perimetre tematice neexplorate încă și din contactul direct cu subiecții cărora își propune să le scoată la lumină problemele și, eventual, contribuie la rezolvarea lor.

Atractivitatea *high tech* și conceptualizarea performativă

Noile medii și tehnologia au impus și ele teatrului românesc câteva elemente ordonatoare de discurs scenic. Preponderența componentei multimedia definește retoricile regizorale ale unor artiști precum Peter Kerek, Carmen Lidia Vidu, Bobi Pricop și ale unor scenografi preocupați de decoruri virtuale, active, dinamice (Adrian Damian) ori chiar companii *high-tech* deschise la colaborări cu scena, pentru care vizualitatea devine linia principală a noilor aranjamente scenice. Teatru imersiv, care transformă spectatorul contemplativ într-unul participativ este o altă direcție pe care a evoluat paradigma estetică a ultimelor trei decade. Teatralitatea este redefinită, capătă noi înțelesuri, noțiunile personaj, acțiune dramatică, temporalitate teatrală fiind remodelate în baza noilor coduri scenice.

Artă conceptuală, performance-urile sunt în România o formulă performativă de dată mai recentă (anii 2000), o modalitate de transgresare a granițelor artelor vizuale și artei scenice. Ioana Păun a afirmat în creațiile ei o puternică dimensiune politică, critică, autoinvestigativă, de teatru feminist, dezvoltată preponderent în mediul independent. În programul de la Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC) coordonat de regizoare, și-a afirmat estetica în proiectul *Torționar – Pact de responsabilitate colectivă*, cu două *show-uri*, *Versus România* și *Calul alb*, și, mai recent, în *153 de secunde (milenialii și societatea românească)*, inspirat din tragedia de la clubul Colectiv. Relația cu publicul e una participativă, fie prin discuții post-spectacol, capitalizate în posibile inserturi în viitoare reprezentații, fie, cum a procedat tot la MNAC, *Numai publicul mai poate face o revoluție*, *devised* de Florin Caracala, Flavia Giurgiu, Ilinca Manolache și Ioana Păun, video – Vlad Petri (2017), cu invitați la fiecare reprezentație implicați activ în oferirea unui *feedback* din perspectiva domeniului. Opiniile acestora erau incluse în următorul performance, transformând proiectul într-un perpetuu *work in progress*, o operă deschisă. Ioana Păun face în prezent o cercetare doctorală la UNATC din București pe

⁴ Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul.ro 30. Noi nume/Theatre.ro 30. New Entries*, Editura Timpul, Iași, 2019, p. 80.

tema „Democratizarea teatrului”. A dezvoltat proiecte la București, Chicago, Londra, Paris, Budapesta, Stockholm, New York.

Nicoleta Lefter este o actriță interesată de un tip de performance ce pornește de la opere literare scrise de femei, pe teme acute. *Refracție* (2015), după volumul Anei Dragu *Mâini cuminți, copilul meu autist*, documentează cazuri reale de copii și adolescenți din spectrul autist. Recurgând la actorie, componente audio-video documentare, proiecții, imagini, *Refracție* reconstruiește din episoade universul autist prin exemplificări filtrate estetic. Publicul stă de jur împrejurul unui pătrat alb în ale cărui colțuri se află Nicoleta Lefter, un puști scufundat într-un *smartphone*, un psiholog. Din sistemul de amplificare curg cuvintele structurate în fraze cu topică și conținut neobișnuite, uneori nostime, cu o logică aparte, care le aparțin subiecților. Actrița joacă cu o aparentă fragilitate, dar puternic empatic, într-un dialog artistic cu proiecțiile video, lumina și muzica, asociind eclectic vorbe, sonorități, imagini video. Muzica serială ne sugerează cum percep și cum se simt persoanele cu autism. În *Aleargă* (după cartea omonimă a Anei Maria Sandu), personajul feminin se autoexaminează mental și emoțional, conturând un univers intim, dar conectat social. Sondarea subiectivității se face prin exercițiul fizic, iar universul interior e simbolizat de un copac proiectat în fundal, a cărui imagine crește suprapunându-se peste performeră. *An tan tina* după *Fals tratat de manipulare* de Ana Blandiana, „este o încercare de a mă raporta la vremurile ciudate politic pe care le trăim în România. Îmi e frică de ceea ce a însemnat cenzura în perioada comunistă. Mă dezgustă linguşirea ca metodă de a obține foloase personale. Nu înțeleg mentalitatea sau crezul sistemului comunist de a umili inteligența umană înlocuind-o cu ură, cu prostie și cu slugărnicie. Ce s-a întâmplat în decembrie 1989 a însemnat pentru mine un act de curaj și nu o manipulare a unor tineri de către sistemul comunist. La fel, de fiecare dată când am fost în Piața Victoriei în ultimii doi ani, când mă apropiam de grupurile de oameni care scandau «Noi de-aicea nu plecăm!», am avut sentimentul că acesta este grupul căruia îi aparțin. Nu vreau să îmbătrânesc gândindu-mă că «au furat și ei, dar ne-au dat și nouă». Noi nu suntem un popor laș, nu vreau să cred asta! Nu o să stau peste câțiva ani împreună cu fiica mea să ascultăm pe furiș Europa Liberă tremurând de frică. Cât din ceea ce trăim este rezultat voinței noastre și cât e manipulare?”⁵ E un tip ingenios de reflecție estetică asupra timpurilor și a societății noastre pe care actrița Teatrului Odeon o practică în regim independent, construind singură aceste performance-uri în care se asociază cu alți artiști de *visuals* sau *sound design*, în special.

Teatralizarea corporalității

În formulele care mixează teatrul și dansul, corporalitatea ocupă prim-planul, iar mesajul estetic și fluxul afectiv sunt filtrare prin corp. Teatrul coregrafic al lui Gigi Căciuleanu mizează pe dansActor. Căciuleanu nu lucrează cu dansatori, ci cu actori cărora le scoate la iveală calitățile de expresivitate corporală, melanjând, în proporții variate mișcare și cuvânt.

Iată ce spune coregraful, teoretizând propriile practici: „*Teatrul-Coregrafic* reprezintă un gen, un stil care îmi sunt proprii. Elaborate, ambele, în mai mult de patru decenii de parcurs artistic pe diferite meridiane ale lumii. Spre deosebire de *Dance-Theater*, în care se folosesc tehnici de compoziție proprii regiei teatrale, *teatrul-coregrafic* poate fi considerat o piesă de teatru concepută de la bun început ca o coregrafie. Compusă în limbajul mișcării de dans. Dacă un creator de *Dance-Theater* îi solicită pe dansatori ca pe niște actori, *teatrul-coregrafic* le cere actorilor să devină dansatori. Iar în cazul, frecvent, în care interpreții ar fi la bază dansatori

⁵ Nicoleta Lefter, în broșura spectacolului.

profesioniști, le propun acestora să gândească partitura coregrafică mai întâi ca actori pentru ca apoi să acționeze ca dansatori, la cel mai înalt nivel. *Teatrul coregrafic* propune cât mai multe posibilități de lectură structurate pe patru planuri: *dinamic, poetic, psihologic, filozofic*. Dat fiind că teatrul coregrafic folosește limbajul dansului, am inventat pentru acest nou tip de interpreți o nouă denumire; cea de *DansActori*⁶.

Actriță de formație, dar absolventă de liceu de coregrafie la Sf. Gheorghe, Andrea Gavrilu a virat spre coregrafic încurajată de profesorul său de la Cluj, Miklós Bács și de Radu Afrim. După ce a jucat în *Herr Paul* de Tancred Dorst (Teatrul Tineretului Piatra Neamț, 2009), Radu Afrim a solicitat-o la partea coregrafică a spectacolelor sale, apoi artista a colaborat îndeaproape și repetat cu Mihai Măniuțiu, Vava Ștefănescu, considerând că cea mai bună denumire pentru stilul său e teatrul fizic. Ceea ce-o definește stilistic e calitatea de a interpreta teatral, de-a topi în reprezentație teatru și coregrafie. „În teatrul fizic, ideile, tema, mesajul, povestea, narațiunea, indiferent de complexitate, sunt tratate într-un mod fizic. În sensul că materialul coregrafic nu este neapărat ceea ce toată lumea ar putea fi de acord că este dans. În schimb, acea mișcare care se întâmplă pe scenă este important să fie cea mai bună variantă a sa. Un tip de fizicalitate foarte rafinat, foarte bine coregrafiat, care să fie executat cu virtuozitate, cu precizie, să fie *wow!* Dar în același timp, să fie și ceva viu, care vine din personalitatea performerului. Tocmai de aceea, toate companiile de teatru fizic mizează nu atât pe tehnica impecabilă a performerului, care execută perfect mișcări impuse de alții, ci pe faptul că acesta își aduce personalitatea, corpul”⁷.

Construcția publicului

Transformările care au survenit în România după momentul 1989, asociat căderii comunismului ca sistem social, au marcat în mod evident și scenele teatrelor. Un mod de-a face rezistență la opresiunea totalitarismului, mersul la teatru era, până în anii '90, un gest de solidaritate, o adeziune pasivă, prin receptarea limbajului aluziv, la forme tăcute de critică socială. Imediat după Revoluție, sălile teatrelor s-au golit, spectacolul politic și spectacolul străzii devenind mai tentant. Cu timpul, însă, publicul a revenit la mai vechea lui dragoste, astfel încât, în prezent, statistic nu stăm prea rău la consumul teatral în raport cu Europa. Aflăm că: „se pare că România nu se află sub media europeană de consum cultural în materie de spectacol, deoarece frecvența participării măcar de 1–2 ori pe an conform Barometrului de consum cultural (2017) este de 21% pentru teatru, 13% operă sau spectacol de dans și 24% la concerte de muzică de toate tipurile. Procentele devin însă interesante atunci când vorbim despre o frecventare de câteva ori pe an a unui tip de spectacol, valori care arată că se manifestă un consum destul de ridicat, peste media europeană a frecventării muzicii populare și teatrului. Între 20 și 40% dintre respondenți merg de mai multe ori pe an la spectacole de muzică folclorică, la teatru, la spectacole de varietăți, la spectacole de dans și de muzică pop”⁸. Conform aceleiași surse, pentru anul 2018, analiza participării la spectacole cel puțin o dată pe an evidențiază, din bazinul general al consumatorilor de spectacol, o preferință a populației pentru spectacolele de teatru, urmate de spectacolele de varietăți și de cele de *stand-up comedy* și dans.

⁶ <https://www.operaiasi.ro/imagine-all-the-people-john-lennoncoregrafie-gigi-caciuleanu/>, consultat la 1 septembrie 2019.

⁷ Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul.ro 30. Noi nume/Theatre.ro 30. New Entries*, Editura Timpul, Iași, 2019, p. 75.

⁸ Barometrul de consum cultural 2018, studiu statistic realizat de Institutul Român pentru Evaluare și Strategie, publicat de Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală.

Pe linia construcției publicurilor, teatrul educațional a devenit relevant prin activitatea coagulată în jurul Centrului Replika și animatorilor ei, dramaturgul Mihaela Michailov, regizorul Radu Apostol, actorii Mihaela Rădescu și Viorel Cojanu. Ei au înființat în anul 2015 Centrul de Teatru Educațional Replika din București și gestionează misiunea artistică a așezământului, preocupându-se de teatrul pentru publicul tânăr, practicând o artă focalizată pe documentar, artă comunitară, cu acces gratuit la toate reprezentațiile, voluntariat. Misiunea asumată vizează „educarea creativității de grup, ca formă de cunoaștere și de acțiune colectivă, pentru reformare socială și transformare comunitară. Educarea aportului personal la schimbarea individuală și colectivă, prin acțiuni de intervenție culturală în medii cât mai diverse (școli, universități, cămine de bătrâni, centre de zi etc). Educarea îndrăzelii, spontaneității, creativității, atenției, respectului, întrebării, greșelii, încercării, ratării, iluziei, empatiei sociale, revoltei, potențialului de schimbare din noi și din afara noastră”⁹.

În teatrul românesc, esteticile se acomodează la realitățile timpului într-un ritm specific întregii țări, relativ mai lent decât prin alte părți, prin inițiative disparate, și nu constant, nu într-un cadru stimulativ care să favorizeze inovația. Politicile culturale haotice, lipsa de continuitate, de proiecție, un cadru legislativ suprareglementat, confuz, cu numeroase neclarități, instabil au menținut în teatrele de stat un mod de producție care favorizează cantitativul și imediatul și mai deloc perspectiva de termen mediu și lung, neîncurajând teatrul de tip laborator, experimentul. Din punct de vedere artistic, zona independentă e mai provocatoare, oferind, în condiții precare material, o totală asumare a riscului artistic. Acolo au germinat formulele de expresie scenică inovative din teatrul nostru în ultimele trei decade. După certificarea lor de către public și critică, formulele au ajuns și în teatrele de stat prin deschidere spre vocile auctoriale care se disting din tonul general, în mod constant, riguros, uimitor, materializând tendințe prin propunerile scenice.

⁹ <https://centrulreplika.com/misiune/>, consultat la 16 septembrie 2019.

Filename: Art 07
Directory: D:\2020\TMC_2020\Master
Template: C:\Documents and Settings\User\Application
Data\Microsoft\Templates\Normal.dot
Title: Teatre vechi, regizori reîntorși, actori noi: trei proceduri de
selecție în frământatul 1990
Subject:
Author: Miruna Runcan
Keywords:
Comments:
Creation Date: 12/3/2020 3:31:00 PM
Change Number: 6
Last Saved On: 12/7/2020 1:22:00 PM
Last Saved By: LUIZA
Total Editing Time: 5 Minutes
Last Printed On: 12/7/2020 1:22:00 PM
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 10
Number of Words: 3,744 (approx.)
Number of Characters: 21,345 (approx.)