AESTHETIC, SOCIAL AND POLITICAL VALUES IN THE DOCUMENTARY THEATRE

Radu-Andrei Horghidan
"Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The first part of this paper analyzes the general concepts, structures and aestethics of documentary teatre. Although is a new genre, it's solid roots are found throughout history but mainly in the beginning of the 21'st century in the work of Bertold Brecht and Erwin Piscator. It has been a consequence of several artist's desire to bring social truth and contemporary realities on stage, being as accurate as they can be, expressing their knowledge through theatrical means. In Romania, this genre is adopted by contemporary artists after the year 2000, but many emergent groups find value in its principles and purposes. The second part of the paper is focused on "Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990", a theatre show based on a documentary play coordinated by Romanian playwriter Mihaela Michailov. This particular piece looks in to Romania's one of the most delicate and tragic matters, the riots and street conflicts that happened in Bucharest in 1990. It is the first theatre play that deals with this subject, and their work proves to be extremely valuable for a society that doesn't seem very interested in knowing it's real recent past.

Keywords: *documentary theatre, verbatim, political theatre, recent past, truth, pedagogy, social dialogue*

Introducere

Printre formele teatrale care se nasc în secolul XX apare cea de teatru documentar. Denumită și docudramă, această formă teatrală se afirmă și se transformă de-a lungul secolului, devenind un gen teatral coerent și bine structurat, formându-și propriile reguli, având propriile căutări și propria misiune, dar în același timp și propriile contradicții și paradoxuri. Teatrul documentar devine un instrument social și politic care permite atât artiștilor, cât și publicului să intre într-un univers al adevărurilor multiple pentru a cunoaște esența care definește un grup social într-un moment al istoriei sale.

Teatrul documentar în forma lui cea mai pură, teatrul verbatim, este bazat în principal pe memoria și declarațiile martorilor la un anumit moment reprezentativ pentru artiștii care au ales sa-l intrrogheze și pentru societatea în care s-a produs.

Principiile teatrului documentar sunt foarte asemănătoare cu cele ale filmului documentar, ambele având ca punct central evenimente reale, fiind realizate în baza unor fapte, declarații și documente. Artiștii care practică acest gen de teatru devin cercetători ai tensiunilor și conflictelor istoriei recente, iar scopul lor, așa cum este afirmat de Ana Devere Smith, devine acela de a înțelege și a vindeca rănile produse.

Astfel, teatrul documentar capătă valențe educaționale importante. Analizarea și prezentarea obiectivă a multiplelor viziuni (oficiale sau personale) asupra trecutului recent, creează legături în diversitate și promovează multiculturalitatea și conștiința culturală și socială. Dincolo de toate, teatrului documentar îi revine și funcția dar și responsabilitatea unui vehicul informațional, devenind o sursă alternativă de știri. Una dintre diferențele majore între mass-media și teatrul documentar în transmiterea informației o face prezența declarațiilor celor implicați direct sau indirect în eveniment, în detaliu, spectacolele de teatru documentar

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

înglobând în structura lor și efectele emoționale pe care evenimentele documentate le-au produs celor afectați. Percepția subiectivă a unui anumit eveniment de către cei care au luat parte într-o formă sau alta la producerea acestuia generează contradicții și relevă perspective care întăresc ideea postmodernă a cunoașterii, adevărului și istoriei. Deși, conform postmodernismului, adevărul nu poate fi revelat sau descoperit, asumând ideea acestui eșec, artștii sondează istoria în căutarea unei finalități, așa cum afirmă Carol Martin în *Dramaturgy of the real*: „The world where truth is championed even as we experience our failure to ever know it with absolute finality – that theatre of the real attempts to stage.[1]"

Dar cei care practică acest gen de teatru nu sunt motivați doar de a cunoaște obiectiv și detașat realitatea, ci de multe ori mizele lor artistice dovedesc o atitudine proactivă față de societatea în care trăiesc. În esență, teatrul documentar este creat de artiști cărora le pasă și prezentat în fața unui public căruia ii pasă. Paul Woodroff afirmă, într-un studiu din 2008: "there is an ethical reason to practice the art of watching. Part of our need to watch theatre grows from our need to care about other people." [2]

Teatrul documentar a căpătat diverse definiții și denumiri de-a lungul timpului precum "(…) docudrama, verbatim theatre, reality-based theatre, theatre of witness, tribunal theatre, nonfiction theatre, theatre of fact (...)"[3], dar rădăcinile sale se regăsesc în cariera artistică a doi mari artiști ai secolului XX și anume Bertold Brecht și Erwin Piscator. Aceștia și-au petrecut cea mai mare parte din viața lor căutând să aducă adevărul și realitatea pe scenă și, inventând și dezvoltând teatrul epic, ei au fost primii care au răsturnat coerența modelului aristotelian reușind să genereze un salt în conștiința teatrală universală.

Teatrul documentar: forme incipiente și evoluție

Viziunile socio-politice și pasiunea pentru artă ale celor doi creatori amintiți mai sus i-au determinat pe aceștia să vadă în teatru o posibilitate clară de a construi un vehicul angajat, purtător de mesaje și filozofii politice clare, necesare vremurilor în care trăiau. Într-o perioadă în care dramaturgi precum Cehov, Ibsen sau Strindberg cucereau scenele prin realismul lor psihologic, Brecht și Piscator au hotărât sa vorbească prin arta lor despre politică, societate și felul în care acestea influențează evenimentele, trăirile și deciziile din viața omului de rând. Astfel au dezvoltat un teatru care se detașează emoțional de personajul principal al unei drame și au creat spectacole pentru un public lucid încurajând distanțarea și gândirea critică a spectatorilor. Trăind într-o perioadă în care Germania trecea prin schimbări și tensiuni majore atât la nivel național, dar și internațional, cei doi artiști au simțit nevoia de a vorbi publicului lor despre evenimentele care se petrec în jurul lor renunțând complet la nevoia de a distra în vreun fel auditoriul și dorind să-i prezinte acestuia realități imediate semnificative, chiar dacă neplăcute sau dureroase.

Dacă, în structura clasică a dramei realiste, spectatorul este acaparat de parcursul unui personaj, devine una cu acesta în timp ce drama se construiește coerent, oferind spectatorului trăiri emoționale puternice, în teatrul epic tehnica montajului, săriturile spațiale și temporale, decorul și imaginea de ansamblu prezentată eliberează publicul. Soluția lui Brecht pentru a scoate spectatorul de sub jugul realismului a fost suprapunerea peste structura dramatică a unei suprastructuri ideologice. Facând acest lucru, Brecht a deschis dialogul social în raport cu tema prezentată în spectacol, transformând astfel teatrul său într-un agent al schimbării sociale. Totodată, teatrul epic încurajează intervenția socială. Astfel se naște un teatru care

[1] Carol Martin, *Dramaturgy of the real on the world stage*, Palgrave Macmillam, 2010, pag. 3-4.
[2] Paul Woodruff, *The Necessity of Theatre: The Art of Watching and Being Watched,* Oxford University Press, 2008, pag. 20.
[3] Carol Martin, *op.cit.*, pag. 1.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

educă publicul, un teatru care își descoperă o identitate pedagogică în raport cu publicul său. În termenii lui Mordecai Gorelik, „(…) all good drama - or the best in any drama, good or bad is didactic; and that this is true not only of the playscript; but of every element that goes into play production. This didactic quality …is what makes all the difference between a cultural medium and a mere device for idling away time."[4]

Scopul și dorința celor doi creatori erau de a elibera spectatorul de sub efectul hipnotic al dramei realiste și de a-l pune în poziția observatorului pentru a-l face conștient de mecanismele care-i guvernează propria existență. Dorința era de a reda spectatorului puterea asupra propriei lui vieți facându-l conștient de realitate. Amândoi erau extrem de inspirați și devotați filozofiei lui Karl Marx, publicul lor țintă fiind proletariatul și muncitorii, oamenii de rând pentru care Marx militează. Dacă Piscator reușește să transforme teatrul într-un instrument de propagandă politică, Brecht este cel care dezvoltând tehnicile lui Piscator, se apropie de teatrul documentar cu piesa *Viața lui Galileo*, piesă construită în cea mai mare parte după fapte reale. Cei doi creatori au fost primii care au introdus în spectacolele lor tehnici diferite de joc actoricesc, video-proiecții, și alte mijloace tehnice de ultimă generație la acea vreme atât pentru a-și susține inițiativele didactice cât și pentru a crea acea distanțare necesară spectatorului pentru a deveni lucid și critic în timpul reprezentației. Munca celor doi a fost un punct focal pentru artiștii revoluționari ai secolului reprezentând un prim și determinant pas în evoluția teatrului documentar.

Alți artiști precum Hallie Flanagan și compania sa, *The Federal Theatre*, care militează pentru drepturile muncitorilor și ale negrilor în America anilor '30, sau Martin Duberman și piesa lui *In White America*, ce tratează relația populației albe cu afro-americanii, au modelat și dezvoltat în timp teatrul documentar. Într-un final, cea care va cristaliza acest gen teatral este o actriță, dramaturg și regizor american de culoare, Ana Deavere Smith.

Una dintre vocile cele mai îndrăznețe ale teatrului documentar, Ana Deavere Smith este interesată de conflictele puternice din societatea în care trăiește, iar scopul ei este de a le ameliora sau de a crea o cale de comunicare între participanții la conflict prin arta pe care o practică. Cele mai puternice spectacole de teatru documentar scrise , jucate și regizate de Smith sunt *Fires in the mirror* (1993) și *Twilight Los Angeles* (1994). Pentru a educa, artista se plasează echidistant între părțile conflictului, încercând să înțeleagă și să nu judece, reușind astfel să creeze un dialog cinstit între taberele care gravitează în jurul conflictului:

> "I don't think that I write with the intention of causing things to happen. I really write with intention of calming things down - certainly that's the case with my most recent pieces, which were about riots [Fires in the Mirror, 1993 and Twilight: Los Angeles, 1994]. I didn't go to Crown Heights or to Los Angeles with the idea of riling 70 things up. I don't think I could have. Because I report on real life, and at this point, it takes care of itself." [5]

În *Fires in the Mirror*, Ana Deavere Smith încearcă să înțeleagă și să amelioreze problemele care au generat revoltele și luptele de stradă dintre comunitățile de evrei și afro-americani din cartierul Crown Heights, Brooklyn din 1991. Piesa face parte dintr-un proiect mai amplu denumit *„On the road: In search of the American Character"*. Incidentele din 1991 din Crown Heights au pornit de la un accident în care mașina unui reprezentant al comunității evreiești a lovit și omorât un copil afro-american de 7 ani care învăța să meargă pe bicicletă. Câteva zile mai târziu, un student evreu a fost omorât în semn de răzbunare pentru incidentul anterior. Acest lucru a determinat izbucnirea unui conflict stradal între cele două comunități.

[4] Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, E. P. Dutton and Co., New York, 1962, pag. 430, apud. Moris, Kathryn M., *Documentary theatre: Pedagogue and Healer*, Florida Atlantic University, 2014, pag. 26.
[5] Anna Deavere Smith, Henry Louis Gates, Jr. and Diane Wood Middlebrook, *The Artful Voyeur*, in *Transition*, no. 67, 1995, pag. 188, 189.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

Ziarul *New York Times* relatează: „there were 190 injuries, 129 arrests, and an estimated one million dollars in property damage.[6]

Plecând de la acest incident Ana Deavere Smith a construit un spectacol bazat pe interviurile luate de la politicieni, lideri de opinie, martori, protestatari, dar și de la victimele sau agresorii implicați în conflictul inițial. În douăzeci și nouă de monoloage reprezentând interviurile a 26 de persoane, Ana Devere Smith construiește *Fires in the mirror*, o piesă care, așa cum spune și titlul, încearcă să oglindească tensiunile pentru ca acestea să poată deveni un act al conștiinței pentru societatea din care face parte.

Artiștii români descoperă teatrul documentar

În perioada post-decembristă peisajul teatrul românesc se găsește într-o derută, în încercarea lui de a se autodefini. Criza identitară a artiștilor depășește granițele secolului XX, dar produce în schimb o generație tânără de artiști pregătiți să renunțe la modelul teatral clasic, practicat la fel ca în perioada comunistă, la modelul teatrului care are ca singur scop viețuirea sau supraviețuirea într-o perioadă în care țara e afectată puternic din punct de vedere economic. Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz, Bogdan Georgescu, Radu Apostol, Andreea Vâlean devin interesați de problemele sociale și politice ale României. Aceștia devin conștienți de puterea și mijloacele pe care le are la dispoziție artistul angajat din punct de vedere social (angajat în sensul de dedicat unei misiuni), și încep să caute modalități teatrale de a lua atitudine și de a promova dialogul, schimbarea și evoluția socială, fiecare în felul său. Astfel se nasc câteva structuri teatrale independente și proiecte teatrale precum *„O2G”, „Teatrul Replik”, „Tanga Project”, „Platforma de teatru politic”*, care îi au în prim plan pe artiștii menționați mai sus în calitate de regizori, dramaturgi sau producători a unor spectacole de teatru puternic ancorate social.

Cu toții construiesc majoritatea spectacolelor lor folosindu-se de metodele și instrumentele teatrului documentar, creațiile lor fiind variate la nivelul esteticii teatrale atât prin raportul proporțional dintre fapte și ficțiune regăsit în spectacole și texte, cât și prin aria tematică abordată. Temele abordate de aceștia se împart în două categorii: subiecte sociale și politice petrecute în perioada regimului comunist și în perioada imediat următoare revoluției din 1989 și subiecte socio-politice actuale care vizează analizarea și înțelegerea problemelor prezentului.

Spectacolele care au ca punct focal evenimentele de după revoluție precum *20/20* de Geanina Cărbunariu și *Capete înfierbântate 13-15 iulie 1990* încearcă să elucideze adevăruri nescrise ale istoriei recente, interogând valabilitatea declarațiilor oficiale și a informațiilor transmise de sursele acreditate. Ce s-a întâmplat exact și cum s-a întamplat sunt întrebările de la care cele două pleacă în demersul lor artistic.

O ilustrare: *Capete înfierbântate*

„Spectacolul *Capete înfierbântate* – aflăm de pe blogul proiectului *„Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990”* – reactivează în conștiința publică un calup de istorie vie, din perspectiva actorilor sociali implicați în evenimente. Adevărul despre aceste evenimente este suma punctelor de vedere, de cele mai multe ori contradictorii și imposibil de redus la o unică perspectivă.”[7] Proiectul abordează unul dintre cele mai sensibile și dureroase subiecte din istoria recentă a României: „CEDO arată în decizia sa că ceea ce s-a întâmplat în 1990 la

[6] John Kifner, *Clashes Persist in Crown Heights for 3d Night in Row*, in *The New York Times*, August 22, 1991, http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?.
[7] http://capeteinfierbantate.blogspot.ro/.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

Bucureşti „constituie o crimă împotriva umanităţii, comisă ca parte a unui atac extins şi sistematic, direcţionat asupra populaţiei civile”.”.[8]

Realizat de către *„Tanga Project”* şi centrul de *„Introspecţie Vizuală”*, *Capete înfierbântate* încearcă să facă ordine în haosul memoriilor individuale şi al celei colective în ceea ce priveşte mineriadele din 13-15 iunie 1990.

Criticul de teatru Oana Stoica surprinde într-un articol una din lecţiile extrem de importante pe care societatea românească o poate învăţa cu ajutorul acestui demers al Mihaelei Michailov şi al lui David Schwartz: „Una dintre lecţiile importante ale vieţii este să nu uităm căci riscăm să repetăm o greşeală. Cred că România ar trebui să îşi facă ordine în istoria recentă pentru a-şi putea trăi prezentul. Tânăra şi impertinenta generaţie e cea care nu o lasă să-şi pună gunoiul sub preş.”[9]

În același timp, echipa de proiect încearcă să descopere prin investigațiile realizate care sunt factorii principali care au dus la moartea a șase persoane și rănirea a peste 1000.

Proiectul are trei mari componente. Prima este reprezentată de o arhivă construită în timpul procesului de documentare și constă într-o serie de patruzeci de interviuri realizate cu diverse personalități reprezentative ale perioadei sau cu unii dintre participanții la evenimente,iar a doua reprezintă un mini-documentar de jumătate de oră, realizat de artistul vizual Cinty Ionescu. Bazându-se pe materialul de peste patruzeci de ore de interviuri, dramaturgul Mihaela Michailov, regizorul David Schwartz și actorul Alexandru Potocean au dezvoltat un spectacol de aproape două ore, în care apar o parte din declarațiile a doar șapte intervievați.

În ansamblul lor, interviurile creează o imagine extrem de paradoxală, neclară, ambiguă și foarte complexă în relație cu tabloul evenimentelor acelor zile, din care par să reiasă o serie de adevăruri care obligă spectatorul să facă apel la proprile principii morale și la propriul său adevăr pentru a reuși să adopte o poziție față de această „istorie vie”[10].

Actorul Alexandru Potocean interpretază șapte personaje diferite care se împart în trei categorii: reprezentanți ai societății civile din ambele tabere ale conflictului, mineri sau simpli cetățeni: minerul Petre Florea, elevul bătut Vlad Gorneanu și poetul Mircea Dobrovicescu, lideri de opinie precum Marian Munteanu, Cristian Pațurca și Doru Mărieș și reprezentanți politici precum Miron Cozma și Ion Iliescu.

Datorită acestei diviziuni se pot descoperi și clasifica o serie de mecanisme care au condus către această tragedie. Contextul istoric favorabil care răpise autoritatea instituțiilor statului a creat o atmosferă haotică propice pentru aplicarea unor strategii politice nedemocratice și dezvoltarea unei atitudini necontrolate din partea cetățenilor.

Spectacolul pune în discuție validitatea unui război dintre două categorii sociale, minerii și intelectualii sau „golanii”. Plecând de la această aparență, spectacolul aruncă lumină asupra multiplilor factori politici, sociali, situaționali și psihologici care au stat în spatele conflictelor stradale.

Ordinea declarațiilor și organizarea materialului dramaturgic creează totuși o poveste coerentă care pornește „din stradă”, naiv și puternic emoțional, prezentând mentalitățile și aspirațiile oamenilor de atunci, descrie imaginile și teroarea acelor zile, atinge declarațiile reprezentanților politici și se termină la Curtea Europeană a Drepturilor Omului.

Spectacolul începe cu o serie de declarații ale unor tineri, proiectate pe fundal, în care aceștia afirmă ca nu știu foarte multe despre evenimentele din iunie ’90. Astfel, regizorul

[8] http://www.gandul.info/stiri/romania-condamnata-la-cedo-pentru-mineriada-1990-exista-elementele-unei-crime-impotriva-umanitatii-comise-de-oficiali-ai-statului-roman-13288696..

[9] Oana Stoica, *Cronică de 2-(5) rânnduri- FNT 2010,* noiembrie 2010, http://agenda.liternet.ro/articol/12329/Oana-Stoica/Cronica-de-25-randuri-Capete-infierbantate-FNT-2010.html.

[10] http://artapolitica.ro/?p=1682.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

David Schwartz delimitează foarte bine argumentul necesității întregului demers și face din generația născută după revoluție sau la scurt timp înainte unul din principalele publicuri țintă.

Prima scenă din spectacol este monologul unui simplu cetățean, Vlad Gorneanu, care a fost una dintre victimele mineriadei. „Aveam aproape 16 ani că-s nascut pe 11 iunie, şi cred ca n-am lipsit mai mult de 2 zile din piaţă în toata luna aia.”[11]

Povestea lui îl plasează în categoria patrioților naivi, victime ale împrejurărilor, cetățeni pe care statul nu s-a gândit să-i protejeze, acţionând, din contra, împotriva lor cât se poate de brutal:

> „Noroc ca eu făceam sport pe vremea aia şi ştiam cam cum devine cazul în situaţii din astea: daca eşti înconjurat, pui mainile aşa, aperi capul şi coastele şi aştepţi să-ţi iei, să se potolească ei, că altfel n-ai cum. Şi s-au potolit…noroc că n-au dat cu topoarele! Da-n rest au dat cu absolut orice: cu răngi, cu bâte, cu pumni, cu picioare…cu ce apucau şi ei saracii, ca erau dornici sa mă-nveţe pe mine ce e libertatea…”[12]

Consecințele acestui eveniment nu au produs în elevul de șaisprezece ani decât sentimentul de ură pe care îl poartă în sine chiar și în prezent:

> „Trebuie împuşcati. Împuşcaţi fără milă! POC! Ce eşti tu? Miner? Ai fost acolo? Da da’ n-am dat! POC! Ce eşti tu? Preşedinte? Cum te cheamă? Băsescu. POC! Ce eşti tu? Am fost preşedinte. Cum te cheamă? Iliescu. A nu! Tie-ţi tai capul!” HÂRŞTI!!!!!!!!! Aşa trebuie făcut![13]

Alegerea dramaturgică de a plasa acest moment cu implicații emoționale puternice la începutul spectacolului creează o atmosferă încărcată de resentimente care cere soluționarea tragediei și în același timp indică și principalul vinovat al traumelor. Astfel, textul face apel la memoria durerii, reușind prin cuvintele omului simplu, cu care se poate identifica orice spectator, să stârnească empatia celor prezenți. Astfel, spectatorii sunt plasați în poziția de disponibilitate față de scenele ce urmează care încearcă să readucă în prezent amintirea dureroasă a acelor zile, care poate dispărea doar când vinovații vor fi prinși și condamnați.

Următoarele trei scene le sunt atribuite lui Cristian Pațurca, Doru Marieș și Marian Munteanu și descriu tabăra celor din Piața Universității, a celor care protestau împotriva guvernului. Monologul lui Cristian Pațurcă se concentrează inițial asupra idealurilor și atmosferei din Piața Universității.

> „Păi, băi frate, cel puţin la cântece, dar nu numai la ale mele, în general, oamenii erau foarte marcaţi şi profund impresionaţi şi pentru faptul că deveniseră o comunitate acolo. Păi eu trebuia să cânt cu ochii închişi, că dacă deschideam ochii şi vedeam o piaţă întreagă cu făclii şi cu brichete aprinse, nu mai puteam să cânt. Îmi dădeau lacrimile.”[14]

Combinația dintre senzația atmosferei din Piața Universității și perspectiva manipulării care poate distruge orice demers onest și democratic, dintre ideea de comunitate și lupta dintre categorii sociale creează sentimentul dezamăgirii și regretului. „Eu înca mai cred în idealurile din piață... dar piaţa a rămas o utopie. ”[15]

În următoarele două interviuri presărate printre relatările personale ale evenimentelor din iunie ’90, apar referiri la administrația și structurile de stat, la conflictele de putere dintre guvern și serviciile secrete, iar la finalul interviului liderului Ligii Studenților, Marian Munteanu, se deschide subiectul vinovăției minerilor: „Cine e de vină la mineriadă? Minerii!

[11] Mihaela Michailov, *Capete înfierbântate*, text trimis prin e-mail de către autor 2015, pag. 1.
[12] Idem, pag. 2, 3.
[13] Idem, pag. 3.
[14] Idem, pag. 6.
[15] Idem, pag. 7.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

Ăia erau nişte prăpădiţi de care ăştia şi-au bătut joc. Ăia credeau că vin să salveze patria mamă. Au reuşit să ne autoculpabilizeze. Adică tot noi suntem de vină. Popor vinovat!!!!!"[16]

Minerii au fost consideraţi mult timp de către opinia publică gruparea responsabilă direct pentru violenţele din iunie '90, dar la acest punct din spectacol, privitorul este pus în situaţia de a putea asculta şi înţelege aşa-zisul agresor, care este prezentat ca o potenţială victimă. De aceea, mărturia minerului Petre Florea plasată imediat după declaraţia lui Marian Munteanu reuşeşte să clarifice condiţia în care se aflau minerii şi resorturile care i-au determinat să acţioneze violent.

Din monologul său reiese lipsa de educaţie, lipsa aspiraţiilor, a valorilor şi a principiilor democratice ale unui tânăr miner imediat după Revoluţie.

> „… acuma vorbind de diferenţa asta de gândire a noastră de aicia, şi a celor tineri, studenţi, care - mă rog la viaţa lor ştiau şi altfel de lume, aveau altfel de viziuni - cum să vă zic eu dumneavoastră că nu ştiu - vă rog să mă-nţelegeţi că nu sunt prea… intelectual ca să mă pot exprima chiar… dar ăia vedeau o altfel de lume. Noi ce vedeam? Noi vedeam: dom'le nouă sa ne meargă… să ne dea salariile şi să ne dea mâncarea! Nu ne interesa pe noi… ce ştiu eu ce altceva de… progres al civilizaţiei"[17]

După acest moment, în spectacol intervine declaraţia liderului minerilor, Miron Cozma, care se desolidarizează total de evenimentele acelor zile şi de o posibilă afinitate faţă de preşedintele Ion Iliescu. În interviul său, acesta ia apărarea minerilor din Valea Jiului, afirmând direct că la violenţe au participat reprezentanţi ai IMGB şi APACA, îmbracaţi în mineri, pentru a-i transforma pe aceştia în ţapi ispăşitori.

După ultima replică a lui Miron Cozma, „Evenimentele din 13-15 iunie '90 sunt o diversiune KGB-ista."[18], urmează personajul preşedintelui Ion Iliescu. Ce este şocant în relatările sale este delimitarea şi neasumarea totală a răspunderii pentru evenimente. Mai mult decât atât, acesta aduce argumente pentru justeţea şi corectitudinea apelului făcut nu către mineri ci către „naţiune"[19], declarând că minerii „au venit a doua zi şi au intrebat: „De ce această dezordine în ţară?" Ei s-au considerat datori să intervină şi să apere noua ordine."[20] Discursul este foarte atent formulat, iar atitudinea este calmă şi detaşată, uneori păstrând accentele discriminatorii faţă de etnia romă şi faţă de „golanii" din Piaţa Universităţii. Concluzia acestuia dă şi titlul spectacolului, „Deci, au fost capete înfierbântate care ne-au împins spre asemenea acte iraţionale."[21]

Ultimul cuvânt în spectacol este acordat lui Mircea Dobrovicescu, una din victimele abuzurilor forţelor de ordine din acea perioadă. „Peste 1000 de persoane au fost reţinute şi torturate la două unităţi militare ale M. I., nimeni nu a plătit în justiţie pentru toate astea."[22]

Acesta relatează felul în care au fost torturaţi deţinuţii ilegal ai acelei perioade citind dintr-un dosar pe care l-a depus şi la Curtea Europeană a Drepturilor Omului, iar monologul se încheie cu un poem pe care Mircea Dobrovicescu l-a citit în balconul din Piaţa Universităţii.

Dintre toţi cei prezenţi în spectacol acest personaj este cel care a suferit cel mai mult în acea perioadă. Faptul că aproape în tot interviul citeşte din dosar denotă traumele pe care le are în legătură cu un trecut a cărui memorie nu vrea să o piardă. Atitudinea personajului este

[16] Idem, pag. 15.
[17] Idem, pag. 17, 18.
[18] Idem, pag. 23.
[19] Idem, pag. 25.
[20] Idem, pag. 26.
[21] Idem, pag. 27.
[22] http://stiri.tvr.ro/povestea-unui-cuplu-pe-care-cea-mai-sangeroasa-mineriada-l-a-unit_17310.html, sec.0:10-0:20.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

una inocentă, având o vorbire ușor teatrală, postura fiind una de umilință sau umilitate, cu spatele aplecat și stând picior peste picior. Acest ultim personaj stârnește simpatia spectatorului și demonstrează necesitatea condamnării vinovaților pentru evenimentele din iunie 1990.

Spectacolul are o scenografie simplă, o masă transparentă în care se întrezăresc diverse elemente de costum și recuzită, un scaun și un fundal de proiecție. Trecerea de la un monolog la altul se face prin proiectarea unor materiale video și scrise preluate din presa vremii, sau sunt mărturii și declarații ale altor victime sa participanți la „Mineriade".

Cel mai spectaculos element devine actorul Alexandru Potocean, care dă dovadă de o foarte mare versatilitate actoricească. Echipa de proiect a decis ca elementul principal al spectacolului, actorul, să ia parte la luarea deciziilor artistice în legătură cu textul și scenariul spectacolului. Acesta își însușește cele șapte personaje reușind să se identifice aproape în totalitate cu ele. Despre lucrul cu actorul, regizorul David Schwartz declară:

> „Trebuie doar să-i înțelegi ca să poți să-i construiești, să înțelegi ce-i mâna în lupta, ce intenții au și ce ascund și unde mint. Dar ei există, nu trebuie să ne gândim cum arată personajul președintelui României pentru că-l avem, deci asta e partea care ar părea mai ușoara. De fapt, e mult mai greu, în primul rând etic, pentru că miza e mult mai mare. E foarte ușor să-l caricaturizezi pe Iliescu sau personajul de la final, victima. Scopul e să pastrezi masura, sa-l pastrezi pe el autentic, în asa fel încât, daca el vine mâine la spectacol, să se recunoască și să-i și placă de el.[23]"

Spectacolul *Capete înfierbântate* este singurul care vorbește despre acest moment extrem de important din istoria recentă a României, dar, deși curajos și loial unui demers artistic necesar, acesta rămâne totuși aproape invizibil pentru presa și critica teatrală contemporană.

***Acknowledgement:** The work of Radu Andrei Horghidan was supported by Project SOP HRD - PERFORM /159/1.5/S/138963. / Lucrarea a fost finanțată prin proiectul POSDRU PERFORM /159/1.5/S/138963 şi face parte din cercetarea doctorală în curs, urmând a fi inserată, într-o versiune adăugită, în teza de doctorat.

Referințe bilbliografice

Corpus

Michailov, Mihaela, *Capete Înfierbântate* (text trimis prin e-mail de către autor), 2015

Studii şi articole

Deavere Smith, Anna, Henry Louis Gates, Jr. and Diane Wood Middlebrook, *The Artful Voyeur*, Transition 67, 1995

Gorelik, Mordecai, *New Theatres for Old*, E. P. Dutton and Co., New York, 1962

Kifner, John, *Clashes Persist in Crown Heights for 3d Night in Row, The New York Times*, August 22, 1991

Moris, Kathryn M., *Documentary theatre: Pedagogue and Healer*, Florida Atlantic University, 2014

Martin, Carol, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2010

Stoica, Oana, *„Cronică de 2-(5) rânduri- FNT 2010"*, noiembrie 2010 http://agenda.liternet.ro/articol/12329/Oana-Stoica/Cronica-de-25-randuri-Capete-infierbantate-FNT-2010.html

[23] https://vimeo.com/11710473, extras din interviul video cu David Schwartz, min. 7:53.

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)

Woodruff, Paul, *The Necessity of Theatre: The Art of Watching and Being Watched*, Oxford University Press, 2008

Sitografie

http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?
http://capeteinfierbantate.blogspot.ro/
http://www.gandul.info/stiri/romania-condamnata-la-cedo-pentru-mineriada-1990-exista-elementele-unei-crime-impotriva-umanitatii-comise-de-oficiali-ai-statului-roman-13288696
http://stiri.tvr.ro/povestea-unui-cuplu-pe-care-cea-mai-sangeroasa-mineriada-l-a-unit_17310.html, sec.0:10-0:20
https://vimeo.com/11710473, extras din video interviul cu David Schwartz, min. 7:53

BDD-A22266 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 00:14:32 UTC)