Comedia abjecției: Stand-up comedy-ul românesc ca performance urban experimental

DOI : 10.46522/S.2026.01.37

Paula DALEA
Teatrul Național „Aureliu Manea" Turda
pauladalea@yahoo.com

Abstract: The Comedy of Abjection: Romanian Stand-Up Comedy as Urban Experimental Performance

This study examines stand-up comedy as a form of contemporary urban performance located at the intersection of theatre, social discourse, and popular culture. Stand-up is approached as an artistic practice that stages identity, the body, social norms, and political tension through a direct relationship with audiences. The research uses purposive sampling to build a comparative corpus: canonical U.S. comedians: George Carlin, Richard Pryor and Dave Chappelle, as historical and theoretical reference points, alongside Romanian comedians: Teo, Vio, Costel, Toma, and Micutzu, read within post-transition urban culture. The analytical framework combines discourse reading with cultural contextualization. It employs the concept of the abject (John Limon in dialogue with Julia Kristeva) to interpret comic personae, corporeality, and performed vulnerability, and uses Geert Hofstede's cultural dimensions as a contextual lens.

Key words: *stand-up comedy; urban performance; comic persona; abjection; cultural dimensions*

Introducere

Prezenta cercetare are ca obiect de studiu stand-up comedy-ul înțeles ca formă de performance urban contemporan, situată la intersecția dintre teatru, discurs social și cultură populară. Stand-up comedy-ul este analizat ca practică artistică bazată pe mecanisme de reprezentare a identității, corpului, normelor sociale și tensiunilor politice, într-o relație directă cu publicul. Din acest motiv, cercetarea privilegiază interpretarea contextualizată și analiza comparativă, în detrimentul unei abordări cantitative sau sociologice exhaustive. Selecția modelelor reprezentative pentru stand-up comedy a fost realizată prin eșantionare intenționată (*purposive sampling*), cu scopul de a identifica

personalități relevante pentru analiza stand-up-ului, capabile să ilustreze diversitatea tipurilor de *persona* comică, relația dintre discursul comic și contextul socio-cultural, dar și specificul local al stand-up-ului în raport cu modele canonice.

Eșantionul este structurat comparativ și include comedianți din spațiul american, utilizați ca referință teoretică și istorică, alături de comedianți din spațiul românesc.

Prezenta lucrare se bazează pe un cadru analitic care conectează lectura discursului comic și contextualizarea culturală. În acest sens, cercetarea utilizează conceptul de abject - formulat de John Limon în dialog (psihanalic-cultural) cu Julia Kristeva - ca instrument de analiză a persona-ei scenice, a corporalității și a mecanismelor de expunere a vulnerabilității în stand-up comedy.

Pentru interpretarea diferențelor culturale dintre cele două tipuri de spațiu (cel convențional al teatrului și cel convențional al srand-up-ului), cercetarea utilizează dimensiunile culturale propuse de Geert Hofstede ca instrument contextual. (Hofstede, 2011) Totodată, studiul de față recunoaște limitările structurale ale modelului Hofstede, acesta operând la un nivel macro-cultural, bazat pe medii statistice naționale, ceea ce presupune o anumită generalizare și riscă să omogenizeze diferențe interne semnificative (de clasă, generație, gen sau mediu urban/rural).

Eșantionul internațional include figuri canonice ale stand-up-ului american, precum George Carlin, Richard Pryor și Dave Chappelle, selectați pentru rolul lor esențial în transformarea stand-up-ului dintr-o formă de divertisment într-un act artistic cu relevanță culturală și politică.

Eșantionul național include comedianți români reprezentativi pentru dezvoltarea stand-up-ului în contextul post-tranziției, precum Teo, Vio, Costel, Toma, Micutzu, selectați pentru a ilustra diversitatea formelor de *persona* comică și a strategiilor performative din stand-up-ul românesc contemporan.

Stand-up comedy: împrumut cultural, confluențe sociale

În ultimii ani, stand-up comedy-ul s-a impus în România ca una dintre cele mai vizibile și influente forme de performance urban contemporan, ocupând un spațiu hibrid între divertisment, discurs social și practică teatrală neinstituțională. Stand-up-ul mobilizează mecanisme performative complexe, construind o relație directă, negociată și instabilă între performer și public. Această relație, bazată pe prezență, timing, risc și expunere personală, plasează stand-up comedy-ul într-o zonă de interes major pentru studiile teatrale, în special în raport cu noțiunile de experiment, autenticitate și participare.

În Statele Unite, stand-up comedy-ul evoluează treptat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, în contexte urbane marcate de imigrație, industrializare și fragmentare identitară, având la origine tradiții precum vodevilul, burlescul și cabaretul. În acest cadru, stand-up-ul american se afirmă ca formă de expresie individuală timpurie, legată de libertatea de exprimare și de negocierea publică a diferențelor de clasă, rasă și identitate (Double, 2014, 23–25; Roșca, 2023, 110–112).

Comparativ, în contextul românesc, stand-up comedy-ul apare relativ târziu, după 1989, ca parte a unui proces mai amplu de restructurare a spațiului public și a practicilor culturale postcomuniste. Absența unei tradiții a comediei confesionale și a discursului individual liber în perioada comunistă a făcut ca stand-up-ul să se dezvolte inițial ca o formă de imitație a modelului american. Totuși, începând cu anii 2000 și consolidându-se în deceniul următor, stand-up-ul românesc a dobândit o identitate proprie, ancorată în realitatea urbană post-tranziție. Spre deosebire de stand-up-ul american, construit istoric pe revendicarea diferenței și confruntarea directă cu puterea, stand-up-ul românesc reflectă experiența unei societăți marcate de precaritate economică, instabilitate instituțională, anxietate socială, migrație și o relație ambivalentă cu autoritatea și cu viitorul.

Stand-up comedy și experimentul

Stand-up comedy-ul ocupă un loc ambiguu în peisajul artelor spectacolului, fiind adesea perceput ca formă de divertisment popular, mai degrabă decât ca practică artistică experimentală. Pentru a clarifica această poziționare, este necesară o delimitare între teatrul experimental, teatrul independent și stand-up comedy. În contextul românesc post-1989, Theodor-Cristian Popescu observă că termenii „independent", „alternativ" și „experimental" au fost folosiți adesea „într-un mod oarecum confuz și interșanjabil", deși teatrul experimental „nu presupune neapărat noțiunea de independență, ci pe aceea de cercetare" (Popescu, 2014, 9). Așadar, experimentalul nu desemnează doar funcționarea în afara granițelor instituționale, ci mai ales o practică de laborator, orientată spre descoperirea unor noi mijloace de expresie teatrală.

Prin urmare, stand-up-ul nu poate fi numit teatru experimental *stricto sensu*, însă o analiză a mecanismelor sale relevă faptul că stand-up-ul demonstrează procese similare celor întâlnite în teatrul experimental: instabilitatea convenției, expunerea riscului, negocierea continuă a sensului și implicarea directă a publicului. Christopher Innes formulează, în analiza teatrului lui Artaud, o observație utilă pentru această discuție: „stilul nu este autonom", ci reprezintă „alegerea unui mod de comunicare" (Innes, 1993, 88). Din această perspectivă, experimentul în stand-up comedy nu se manifestă prin inovație formală sau prin adoptarea unei estetici radicale, ci prin modul în care performance-ul se construiește și se ajustează în raport cu contextul social și cu reacțiile spectatorilor.

În plus, exemplele analizate de Christopher Innes în cartea *Avant Garde Theatre* arată că teatrul experimental nu presupune întotdeauna acumulare formală sau spectaculozitate, ci poate însemna reducerea mijloacelor la elementele fundamentale ale comunicării scenice. În cazul lui Peter Brook, Innes vorbește despre întoarcerea la „rădăcini", în sensul explorării „bazei comunicării teatrale", și notează că, pe scenă, „mai puțin înseamnă mai mult" (Innes, 1993, 148). Această logică poate fi transferată asupra stand-up-ului, unde un corp, o voce, un microfon și prezența publicului sunt suficiente pentru construirea unui act performativ complet. Minimalismul mijloacelor

scenice indică concentrarea teatralității într-o formă directă, expusă și dependentă de reacția imediată a spectatorilor.

O dimensiune esențială a caracterului experimental al stand-up-ului este plasarea sa în afara instituțiilor teatrale consacrate. Stand-up comedy-ul s-a dezvoltat preponderent în spații alternative – baruri, cluburi, cafenele – care nu impun convențiile estetice și ierarhiile instituționale ale teatrului tradițional. Această situare poate fi pusă în relație cu observația lui Popescu potrivit căreia teatrul independent experimentează adesea prin utilizarea unor spații de joc neconvenționale, prin formule hibride și prin construirea unor raporturi noi cu publicul (Popescu, 2014, 10). Aceste spații alternative funcționează ca micro-comunități culturale, în care publicul revine constant, dezvoltând un orizont de așteptare comun și o formă de "complicitate" afectivă cu performerii. În acest sens, stand-up comedy-ul devine o practică comunitară, în care experimentul este distribuit între performer și public. Glumele sunt testate, ajustate sau abandonate, iar discursul comic evoluează organic, în funcție de nevoile și de dorințele colectivului.

Această relație cu publicul poate fi apropiată și de direcția deschisă de Grotowski, unde experimentul presupune reconfigurarea raportului dintre actor, corp și spectator. Innes arată că în teatrul lui Grotowski „dărâmarea barierelor dintre indivizi" este corelată cu o „dărâmare a barierelor din interiorul individului", iar prezența actorului devine rezultatul integrării puterilor sale psihice și corporale (Innes, 1993, 153). Deși stand-up comedy-ul nu urmărește o transformare ritualică a performerului, el presupune totuși o formă de expunere directă a *personei* scenice.

În același timp, stand-up-ul poate fi pus în dialog cu acele practici ale avangardei teatrale care au încercat să apropie performance-ul de realitate. Innes observă că, în cazul The Living Theatre, încercarea de crea o legătură între spectacol și realitatea este „caracteristică abordării avangardiste" (Innes, 1993, 184). În cazul stand-up-ului, într-o anumită măsură, granița dintre artă și viață este estompată, deoarece spectatorul nu poate ști cu certitudine cât din ceea ce spune comediantul aparține biografiei sale reale, cât este ficționalizat și cât reprezintă improvizație.

O analogie relevantă pentru înțelegerea statutului experimental al stand-up comedy-ului este cea cu graffiti-ul ca practică artistică urbană. Asemenea stand-up-ului, graffiti-ul a apărut în afara instituțiilor artistice consacrate, în spații nelegitimate cultural, fiind inițial perceput ca formă de deviere, vandalism sau expresie marginală. În timp, însă, a fost recunoscut ca practică artistică cu valoare estetică, socială și politică, tocmai datorită capacității sale de a interveni direct în spațiul urban și de a reflecta tensiunile comunităților care îl produc.

Atât stand-up comedy-ul, cât și graffiti-ul funcționează ca forme de expresie artistică dependente de contextul în care activează. Graffiti-ul este inseparabil de suprafața pe care apare – zidul, cartierul, orașul –, în timp ce stand-up-ul este inseparabil de publicul prezent, de spațiul performativ și de momentul socio-politic. În ambele cazuri, experimentul nu este programatic, ci reactiv: artistul răspunde imediat la realitatea urbană, folosind un limbaj accesibil și recognoscibil pentru publicul larg.

De asemenea, ambele practici implică o negociere a legitimității. Graffiti-ul testează limitele vizibilității și ale acceptabilității în spațiul public, în timp ce stand-up-ul testează limitele discursului, ale decenței și ale normei sociale. Această dinamică explică de ce stand-up comedy-ul poate fi înțeles ca formă de artă urbană experimentală, care nu doar reflectă orașul, ci îl interpelează, îl ironizează și îl reconfigurează simbolic. Totodată, atât graffiti-ul, cât și stand-up comedy-ul nu se adresează exclusiv unui oraș anume, ci unei rețele mai ample de publicuri urbane. Astfel, ne putem raporta la „satul global" teoretizat de Marshall McLuhan, înțeles sub forma unei rețele de interdependențe mediatice, în care aproprierea culturală, cultura advertising-ului, imaginile virale și limbajele populare funcționează ca forme de recunoaștere și coeziune socială. După cum afirmă McLuhan, „noua interdependență electronică recreează lumea după imaginea unui sat global" (McLuhan, 1996, 127). Așadar, graffiti-ul și stand-up comedy-ul nu aparțin exclusiv orașului în care sunt produse, ci unui circuit mai amplu de vizibilitate, recunoaștere și resemnificare culturală.

Prin urmare, chiar dacă orașul rămâne sursa materialului, a imaginarului și a conflictului simbolic, acesta rămâne doar un nod într-un circuit mai larg de vizibilitate. Dacă graffiti-ul poate fi fotografiat, distribuit și reinterpretat dincolo de zidul pe care apare, stand-up-ul poate depăși clubul sau sala de spectacol prin înregistrări, fragmente video care circulă pe internet și pe platforme digitale. În ambele cazuri, caracterul experimental al practicii derivă nu doar din raportul direct cu spațiul urban, ci și din capacitatea de a circula între comunități, contexte și publicuri diferite.

Astfel, așa cum graffiti-ul este perceput ca fiind experimental prin modul de inserție în spațiul urban, stand-up comedy-ul nu se definește printr-o ruptură formală față de teatru, ci prin repoziționarea actului performativ. Prin urmare, stand-up comedy-ul poate fi înțeles ca o formă de teatralitate urbană neinstituționalizată, comparabilă cu graffiti-ul în raport cu pictura: o practică situată la marginea sistemului, care testează limitele convenției artistice din interiorul vieții cotidiene.

Poziționarea stand-up comedy-ului în raport cu teatrul tradițional și cu formele de teatru experimental relevă specificul său hibrid și explică dificultatea încadrării sale într-o singură categorie estetică. Deși stand-up-ul nu se revendică în totalitate din tradiția teatrală, mecanismele sale constitutive îl apropie atât de teatrul convențional, cât și de practicile experimentale, diferențiindu-l totodată de ambele.

Teatrul tradițional se bazează pe o separare clară între actor și personaj, pe un text dramatic și pe un cadru scenic bine definit. Spectacolul este rezultatul unui proces de creație structurat prin repetiție, regie și convenții relativ fixe. Relația cu publicul este mediată de ficțiune, iar spectatorul este invitat să observe, să interpreteze și să empatizeze, dar nu să intervină activ în desfășurarea actului scenic.

Spre deosebire de acesta, stand-up comedy-ul elimină aproape complet distanța ficțională. Comediantul de stand-up nu interpretează un personaj, ci își asumă o *persona* scenică definibilă ca extensie a sinelui. Textul comic nu este stabil în sens dramaturgic, ci rămâne deschis ajustărilor în timp real. Spre deosebire de teatrul tradițional, unde

eșecul este mascat de convenție, în stand-up eșecul este vizibil și asumat ca parte a actului performativ.

În schimb, teatrul experimental, în multiplele sale forme, contestă tocmai convențiile teatrului tradițional: destabilizează raportul actor–personaj, fragmentază dramaturgia, implică publicul și pune sub semnul întrebării limitele ficțiunii. În acest sens, stand-up comedy-ul prezintă o serie de afinități clare cu teatrul experimental, în special prin instabilitatea formei, prin relația directă cu publicul și prin asumarea riscului performativ.

Totuși, diferența majoră constă în intenționalitatea experimentului. Teatrul experimental operează adesea într-un cadru conceptual explicit, raportându-se constant la momente cheie din istoria teatrului pe care le reintegrează, le neagă sau le radicalizează. Stand-up-ul, în schimb, nu se definește printr-un program estetic declarat, ci printr-o practică orientată spre eficiență performativă și mizează pe reacția imediată a publicului. Experimentul în stand-up este mai degrabă funcțional decât conceptual: materialul este testat, ajustat sau abandonat în funcție de răspunsul publicului.

Arhitectura performativă a stand-up comedy-ului

Dincolo de statutul său cultural sau instituțional, stand-up-ul funcționează în jurul unui număr restrâns de elemente constitutive, a căror combinație produce specificul genului. Aceste mecanisme reprezintă structuri active de producere a sensului, care modelează relația dintre performer, public și context. În *The Cambridge Companion to Stand-up Comedy*, Oliver Double subliniază faptul că stand-up-ul se bazează pe trei mecanisme constitutive centrale. Împreună, aceste elemente produc efectul de autenticitate care definește stand-up comedy-ul ca performance relațional și experimental:

> În primul rând, [stand-up-ul] se centrează pe identitatea performerului însuși. Comediantul se exprimă, de regulă, «la persoana întâi», fără să adopte un personaj evident. […]
> În al doilea rând, comediantul se adresează direct publicului. Nu există un al patrulea perete care să separe scena de sală, iar publicul joacă un rol crucial, validând spectacolul prin reacțiile sale tangibile – râs, aplauze, întreruperi etc. […] În al treilea rând, chiar dacă materialul poate fi mai mult sau mai puțin fix, acesta trebuie, cel puțin, să pară spontan.
>
> Double, 2025, 1-2

Aceste trei mecanisme constitutive ale stand-up comedy-ului pot fi înțelese nu doar ca trăsături formale ale genului, ci ca mecanisme care facilitează apariția abjectului în spațiul public. În această ordine de idei, în anul 2000, John Limon publică *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, prima lucrare care oferă stand-up-ului un cadru de analiză teoretică riguroasă și îl tratează ca pe o formă de artă cu valențe culturale, estetice și politice. În centrul analizei sale se află conceptul de „abject", preluat din psihanaliza culturală a Juliei Kristeva (*Powers of Horror*, 1982). Pentru Kristeva, abjectul desemnează acele aspecte ale existenței și identității care sunt simultan intime și respinse de societate: corpul biologic, eșecul,

rușinea, sexualitatea, moartea, lucruri pe care societatea le expulzează simbolic, dar care rămân ancorate în subiectivitatea umană.

Limon afirmă că stand-up-ul funcționează ca un ritual secular al abjecției: un spațiu performativ în care comediantul se oferă pe sine ca „victimă sacrificială" în fața unui public, aducând la suprafață exact ceea ce este în mod obișnuit ascuns sau evitat:

> În abjecție se conturează una dintre acele revolte violente, întunecate ale ființei, îndreptată împotriva unei amenințări care pare să emane dintr-un exterior sau interior exorbitant, azvârlită dincolo de limitele posibilului, tolerabilului, imaginabilului.
>
> Kristeva, 1982, citată în Limon, 2000, 71

Comediantul „se joacă" cu rușinea, ratarea și dezvăluirea vulnerabilităților personale, într-un schimb simbolic în care acesta/aceasta este sinele dezgolit, iar râsul devine o formă de acceptare și co-participare socială.

Pentru societatea americană, John Limon identifică în stand-up comedy o artă a abjecției care se construiește în jurul vocilor marginale, comunități istorice stigmatizate și defavorizate: evreii, afro-americanii, membrii comunității LGBT. Aceștia devin figuri ale abjectului social, purtători ai unei alterități pe care societatea majoritară caută să o suprime. Prin stand-up, aceste identități devin centrale în discursul cultural, revendicându-și vizibilitatea, autoritatea narativă și subiectivitatea.

Comediantul, în această cheie, nu mai este doar victima unui sistem de excludere, ci un actor reflexiv care își asumă poziția marginală pentru a revela ipocriziile normativului și pentru a genera empatie, complicitate sau revoltă. În contextul american marcat de pluralism identitar, corectitudine politică și tensiuni rasiale sau de gen, abjectul devine o armă estetică și discursivă, prin care se renegociază raporturile de putere:

> Am încercat să deduc ce anume este cel mai abject în comedie (orașul și mizeria lui comercială, corpul și excrementele lui) pornind de la geometria ei «angelică» (teoremele despre indivizibilitatea performerului și a publicului), iar acesta este cel mai puternic principiu al credinței euclidiene: din două puncte (comedianul și mulțimea) aflate diametral opuse pe cercul stand-up-ului.
>
> Limon, 2000, 6

Acest cadru teoretic permite o lectură aprofundată a celor trei mecanisme constitutive ale stand-up comedy-ului identificate de Oliver Double, evidențiind modul în care ele funcționează ca dispozitive de expunere și negociere a identității.

Persona scenică din stand-up comedy nu poate fi înțeleasă exclusiv ca o construcție individuală sau ca o mască stabilă, ci ca o relație care se constituie între performer și public. Stand-up-ul presupune o apropiere simbolică între comediant și public, care depășește convenția ficțională. Așa cum observă Oliver Double:

> Oricât de irațional ar putea părea, la un anumit nivel îl percepem pe comediant ca pe cineva pe care îl cunoaștem cu adevărat, fie ca pe o cunoștință, un prieten sau chiar un iubit. Construirea unei cariere presupune formarea unei relații aparent apropiate cu publicul, iar presiunea de a realiza acest lucru cu succes este unul dintre motivele pentru care stand-up comedy-ul este o practică atât de înspăimântătoare.
>
> Double, 2014, 102

Această percepție generează iluzia unei relații personale, care devine centrală pentru funcționarea actului artistic.

În sens jungian: „*Persona* este un sistem complicat de relații între conștiința individuală și societate, în mod potrivit un fel de mască, concepută, pe de o parte, pentru a produce o anumită impresie asupra celorlalți și, pe de altă parte, pentru a ascunde adevărata natură a individului." (Jung, 1966, 264)

În stand-up comedy, însă, această mască este fragilizată, comediantul construindu-și *persona* scenică tocmai prin expunerea limitelor acesteia, cultivând impresia accesului direct la identitatea sa „reală". În acest sens, relația „aparent apropiată" descrisă de Double poate fi înțeleasă ca un efect al abjecției: publicul este atras de expunerea improprie a sinelui (autoironia, confesiunea excesivă, exagerarea eșecului), recunoscând în aceasta propriile tensiuni identitare. *Persona* scenică devine, astfel, un spațiu de negociere între ceea ce este social acceptabil și ceea ce este respins.

Aceeași logică a *persona*-ei și a abjectului se regăsește și în adresarea directă către public, al doilea mecanism constitutiv al stand-up comedy-ului. Eliminarea „celui de-al patrulea perete" produce o expunere frontală a *personaei* în fața comunității. Comediantul nu mai operează într-un spațiu protejat, ci își asumă confruntarea directă cu reacțiile publicului, care devin criterii imediate de validare sau respingere. Abjectul este experimentat în timp real, în relația dintre performer și comunitate. Astfel, adresarea directă transformă stand-up-ul într-un spațiu de co-participare, în care abjectul este acceptat, negociat și integrat social prin reacția colectivă.

Cel de-al treilea element constitutiv, aparența de spontaneitate a discursului, amplifică această dinamică prin introducerea riscului. Deși materialul este, în mare parte, construit și testat anterior, el trebuie să se prezinte ca fiind generat „aici și acum". Această iluzie a spontaneității expune *persona* scenică posibilității eșecului în timp real: gluma care nu funcționează, pauza prea lungă, reacția imprevizibilă a publicului. Spontaneitatea creează condițiile necesare pentru conturarea abjecției, întrucât permite apariția fisurilor în construcția identitară a performerului. Eșecul devine o experiență publică, expusă și asumată, iar publicul este invitat să participe la resemnificarea acestuia.

Scurt istoric al stand-up comedy-ului în România

Înțelegerea mecanismelor constitutive ale stand-up comedy-ului, devine esențială pentru analizarea modului în care acest gen s-a constituit și s-a adaptat în spațiul românesc. Prin urmare, în anii '90, scena de stand-up comedy din România era încă în

formare, dar au existat câteva figuri esențiale care au deschis drumul pentru ceea ce va deveni, în deceniile următoare, un adevărat fenomen cultural urban. După căderea regimului comunist, scena umorului din România a fost dominată de spectacole de *sketch* și satiră de grup. Trupele *Divertis* și *Vacanța Mare* au reprezentat cele mai influente forme de divertisment comic ale anilor ’90. Deși aceste forme nu se califică drept stand-up comedy în sensul clasic al termenului, ele au pregătit terenul pentru apariția genului prin familiarizarea publicului cu umorul live și direct, uneori cu accente critice sau sociale.

Grupul *Divertis* a fost fondat în 1981 (Digi24, 2016), activând inițial în mediul universitar, dar a devenit cu adevărat influent după 1989. Ei au adus pe ecran o satiră centrată pe viața politică și socială, poziționându-se ca o alternativă culturală la divertismentul vulgar. La polul opus, dar complementar, *Vacanța Mare* s-a format în 1988 (Constanda, 2014), și a atins apogeul popularității în anii ’90–2000, printr-un umor accesibil, adesea bazat pe stereotipuri sociale, comedie de tip *sketch* și limbaj colocvial.

Una dintre cele mai importante figuri ale acelei perioade a fost Doru Octavian Dumitru (Striblea, 2019)., care, deși nu practica stand-up-ul în forma standardizată occidentală, a adus un tip de umor de autor, livrat direct publicului printr-o prezență scenică solitară. El a fost perceput ca un „entertainer” complet, într-o epocă în care granițele dintre stand-up și teatrul de revistă erau încă difuze. Deși abordarea sa era diferită de cea a stand-up-ului modern, Doru Octavian Dumitru a jucat un rol formativ în familiarizarea publicului românesc cu ideea de one-man show.

Începutul propriu-zis al stand-up-ului autohton are loc la începutul anilor 2000, printr-o inițiativă experimentală a regizorului Dan Chișu, care, fiind pasionat de stand-up-ul american, a decis să introducă acest concept și în România. În 2003, Dan Chișu pune bazele *Café Deko*, în incinta Teatrului Național București, spațiu ce a devenit ulterior epicentrul stand-up comedy-ului în România. Alături de actorul Radu Gheorghe, Dan Chișu a creat prima platformă experimentală de dezvoltare a stand-up comedy-ului, unde a oferit un program de mentorat pentru tineri performeri:

> În toamna lui 2003, [Dan Chișu] a pus afișe prin căminele și campusul Universității Naționale de Arte Teatrale și Cinematografice din București, prin care anunța că organizează ateliere de stand-up. S-au înscris sub 20 de oameni, pentru că stand-up-ul era un concept complet nou. În timp, de la ateliere s-a ajuns însă la mici momente pe scenă (numite „bituri”), iar până în vara lui 2004 aveau deja show-uri constante Bobonete, Teo, Vio, Costel, Bordea sau Cristian Dumitru, pe atunci studenți.
>
> Dumitrescu, 2022

În primii ani, *Café Deko* a funcționat ca un spațiu de nișă urbană, cu un public filtrat din punct de vedere social: Narcisa Sârboiu (care a preluat conducerea *Café Deko* după plecarea lui Dan Chișu) își amintește că acolo venea un „public premium, de nișă”, alcătuit din cunoștințe și prieteni apropiați din cercurile în care activa Chișu (Vărzaru, 2015). Profilul spectatorilor era preponderent între 25-35 de ani, „oameni cu joburi,

directori, șefi, jurnaliști, artiști" (Vărzaru, 2015), ceea ce explică de ce stand-up-ul timpuriu a rezonat cu teme ale vieții corporatiste, ale consumului cultural urban și ale tranziției spre capitalism.

Un rol major în popularizarea stand-up-ului l-a avut platforma *YouTube*. În decembrie 2006, pe canalul *Cafe Deko* a fost pus la dispoziția publicului un fragment dintr-un show al lui Teo, intitulat „Cuvinte vulgare". În acel videoclip, Teo aborda prejudecățile legate de limbajul licențios din stand-up, iar ulterior videoclipul a devenit viral, adunând circa 500.000 de vizualizări în prima săptămână și peste 2 milioane în următorii ani. Acest moment din istoria stand-up-ului românesc a demonstrat faptul că exista o nevoie reală pentru acest tip de spectacol, motiv pentru care a început o nouă inițiativă, aceea a trupelor itinerante care făceau turnee în toată țara:

> S-au format trupe de stand-up care, la început, au pornit în turnee modeste: Trupa Deko – Teo, Vio, Costel, Micutzu (acesta din urmă s-a desprins destul de repede, urmând un traseu propriu ce combină stand-up-ul cu improvizația); trupa Showtime – Tibi Neuronu, Cătălin Bordea, Cristian Dumitru; trupa Aristocrații – Radu Isac, Sorin Pârcălab, Sergiu Floroaia (și Sergiu a ales relativ repede calea individuală). Multe cluburi și restaurante au acceptat colaborările propuse inițial chiar de comedianți, organizând spectacole cu zeci, apoi cu sute de spectatori, care au prefigurat show-urile susținute ulterior în săli mari.
>
> Roșca, 2023, 117

În 2008, o „Sfântă Treime a stand-up-ului românesc" (Ciprian, 2024) s-a separat de mentorul Dan Chișu și și-a deschis propriul club dedicat exclusiv stand-up-ului: *Club 99* din București. Fondat și deținut de Teo, Vio și Costel, *Club 99* a fost primul local din România conceput special pentru acest gen de divertisment, marcând maturizarea fenomenului și profesionalizarea acestuia. Succesul acestui prim club de comedie i-a convins și pe alți comedianți să lanseze inițiative similare. În anii următori au apărut și alte cluburi de stand-up în București (*Comedy Club*, *Comics Club* sau *The Fool*), precum și o multitudine de baruri și pub-uri în toată țara care găzduiau seri de stand-up și open mic.

În anii următori fenomenul s-a extins către televiziune și, ulterior, către platforme de streaming. Un moment-cheie este apariția „Stand-Up Café" la HBO în 2010, prezentat drept „prima producție originală HBO România" (Comunicatedepresa.ro 2008). Prin difuzarea show-urilor de stand-up, HBO a contribuit la depășirea circuitului de cluburi de comedie, crescând exponențial vizibilitatea acestor show-uri. În paralel, formatul de tip „talent-show", precum iUmor, au contribuit la recontextualizarea stand-up-ul într-un cadru competitiv,

În ultimii ani, Netflix a inclus pe platforma sa special-uri românești de stand-up, precum „BORDEA: Teoria conspirației" (2023) și „Mihai Bobonete – Back in Business" (2024). În același timp, în România a luat naștere și o infrastructură proprie de distribuție digitală. În 12 decembrie 2023, s-a lansat ComedyBox, platformă de

streaming dedicată comediei (specialuri, emisiuni, podcasturi), un pas relevant în direcția autonomiei economice și curatoriale a comunității de stand-up (Râpan, 2023). Apariția platformei ComedyBox indică trecerea de la o subcultură născută în mediul urban la o rețea culturală complexă.

Mentalul colectiv și „generația de tranziție" în stand-up-ul românesc

Dimensiunile culturale formulate de Geert Hofstede sunt utilizate ca instrument contextual, menit să susțină interpretarea diferențelor recurente dintre stand-up-ul românesc și cel american. Modelul funcționează aici ca o hartă a unor tendințe legate de raportarea la autoritate, risc și individualitate, care pot fi corelate cu mecanismele observabile în cadrul spectacolului de stand-up: *persona* scenică, tipologiile de abject mobilizate, gradul de confruntare și modul de co-producere a sensului cu publicul.

Într-un context în care autoritatea este adesea percepută ca ierarhică, iar incertitudinea produce anxietate socială, comedia tinde să dezvolte mecanisme de „gestionare" a tensiunii: ironie, autoironie, recunoaștere colectivă („știi cum e la noi"), deplasarea criticii dinspre sistem spre individ și transformarea disconfortului în complicitate. În cazul României, această structură culturală se vede cu precădere în ceea ce poate fi numit „generația de tranziție", comedianți care s-au format la începutul anilor 2000 și care încă ocupă pozițiile centrale ale scenei românești (prin vizibilitate, turnee, cluburi, apariții media și capacitate de a impune standarde). Ei sunt generația care a crescut odată cu tranziția: adolescența și tinerețea lor au coincis cu anii de reconfigurare socială post-1989. În stand-up, acest trecut se traduce afinitate pentru teme precum birocrația, supraviețuirea urbană, anxietatea economică, migrația, confuzia normelor și oboseala socială.

Această generație construiește tipologii de *persona* care oscilează între două nevoi: pe de o parte, nevoia de „autenticitate" (omul de lângă tine, care spune lucruri pe care publicul le recunoaște), pe de altă parte, nevoia de protecție într-un spațiu cultural în care confruntarea frontală poate fi sancționată social. Aici, *persona* funcționează în sens jungian: o „mască" socială care produce o impresie controlată și gestionează raportul cu comunitatea. Stand-up-ul românesc al generației de tranziție exploatează tocmai paradoxul acestei măști:

> Oscilând între forțe care stabilizează loialitatea față de grupul de apartenență și un proces aparent divergent de individualizare, stand-up-ul se sprijină pe dinamica socială dintre: gradul în care comediantul se prezintă ca reprezentant al grupurilor sale vernaculare de egali, gradul în care aceste grupuri coincid cu imaginarul social cu care membrii publicului se identifică sau rezonează și gradul în care comedianții se pot autoprezenta ca indivizi idiosincratici, care pot chiar să nu se alinieze și să se distanțeze intenționat de publicul lor.
>
> Lindfors, 2023, 185

Această descriere oferă un cadru util pentru înțelegerea „generației de tranziție" care domină încă scena românească: *personae*-le lor funcționează frecvent ca *personae* reprezentative, în care publicul urban se poate recunoaște pe sine. „Eu"-ul devine astfel un „eu" suficient de particular încât să fie memorabil, dar în același timp și suficient de comun încât să producă un sentiment de apartenență la grup.

În această logică, teoria abjectului ajută la înțelegerea materialului comic: glumele centrale ale generației de tranziție sunt adesea construite la fel ca și în stand-up-ul american pe expunerea a ceea ce societatea preferă să mușamalizeze: rușine, eșec, sărăcie, inadecvare, corp, frică. Diferența, însă, constă în funcția abjectului. Dacă în spațiul american abjectul poate fi operat ca instrument de revendicare identitară și conflict public, în stand-up-ul românesc el funcționează mai mult ca mecanism de coagulare: comediantul se oferă ca „exemplu" al vulnerabilității comune, iar publicul validează acest lucru prin râs utilizat ca formă de solidaritate față de materialul comediantului.

Această diferență structurală marchează o distincție esențială între formele de abject în stand-up-ul american și cel românesc. În contextul american, abjecția este adesea revendicată de către voci marginalizate, comedianți care provin din medii etnice, sociale sau de gen excluse. Umorul lor este direcționat împotriva centrului normativ al puterii: rasismul sistemic, capitalismul agresiv, conservatorismul cultural.

În schimb, în România postcomunistă, abjectul nu se naște dintr-o poziție marginală în raport cu centrul, ci din trauma colectivă a centrului de putere recent înlăturat. Stand-up-ul a fost preluat și adaptat rapid de o clasă de mijloc educată, urbană, cu acces la capital cultural, care nu a trebuit să lupte pentru vizibilitate în sensul în care acest lucru a avut loc în societatea americana. Astfel, în societatea românească, stand-up-ul a ajuns să fie marcat de resemnare față de neajunsurile societății, nu de militantism, având drept fundament internalizat memoria eșecului colectiv.

În contrast cu paradigma socială românească, eșantionul american selectat, George Carlin, Richard Pryor și Dave Chappelle, ilustrează o configurație distinctă în ceea ce privește construcția *personaei* scenice și funcția abjectului. George Carlin este o figură fundamentală pentru înțelegerea stand-up-ului ca practică discursivă de dezvăluire a ipocriziei instituționale, religioase și lingvistice. *Persona* sa este una declarativ disonantă față de valorile dominante, cultivând un tip de disconfort, în care publicul este confruntat cu propriile automatisme sociale. Carlin își construiește această atitudine din poziția unui reprezentant al contraculturii anilor '60–'70, marcat de refuzul autorității și de o viziune sceptică asupra valorilor burgheze. Figura lui George Carlin devine emblematică pentru ceea ce înseamnă comedia ca formă de gândire critică, situată la granița dintre divertisment și filosofie. Umorul său era construit pe dezvăluirea rupturii dintre aparență și realitate, motiv pentru care Carlin ataca fundamentele pe care se sprijină ideologia culturală americană:

> De-a lungul deceniilor sale de plângeri și nemulțumiri, Carlin a examinat convingeri larg răspândite, precum nemurirea sufletului, visul american, existența drepturilor,

> valoarea votului, funcția poliției și cultul copilului, forțându-și publicul să le supună unui proces critic. Adesea, acest demers scotea la iveală adevăruri incomode despre aceste credințe, fie prin invocarea unor contraexemple clare, fie prin evidențierea concluziilor absurde care rezultă atunci când le urmezi implicațiile logice.
>
> Engels, 2024, 1512

Dacă George Carlin a fost comediantul-filozof care a dezbătut deschis contradicțiile structurale ale democrației americane, Richard Pryor este exemplul emblematic al comediantului care face din propria traumă materia primă pentru catharsis colectiv. În anii '70 și '80, Pryor a transformat scena de stand-up într-un spațiu confesional, în care temele rasiale, dependența, sărăcia, violența domestică și disoluția identității deveneau principalele surse de umor. Prin temele abordare, Pryor a redefinit *persona* scenică a comediantului ca martor și supraviețuitor al abjecției. La baza comediei lui Pryor stă biografia acestuia, motiv pentru care el a reușit prin discursul său să-și convertească propriile trăiri într-un adevărat manifest prin intermediul căruia putea să conteste hegemonia culturală albă. Important de menționat este faptul ca în momentul în care Pryor și-a început cariera de stand-up acesta era deja cunoscut publicului pentru cariera sa de actor. Avantajul deținut de el era faptul că deja avea de partea lui publicul fie el alb sau de culoare. Prin urmare, *persona* lui în cadrul unui show de stand-up se bazează tocmai pe deconstrucția propriei imagini. În acest caz, nu mai avem de a face cu Pryor-vedeta ci cu Pryor-omul, un om profund ancorat în cultura afro-americană din care provine:

> Luând în considerare observația lui Richard [Pryor] că „albii se supără când ne văd râzând — «Ce crezi că fac, Martha? Oare râd de noi?», este foarte probabil ca aspectul umorului afro-american care i-ar tulbura cel mai mult (dacă ar avea acces la el) să fie tocmai cât de absenți sunt ei din acesta.
>
> Henry și Henry, 2013, 19

Această observație dezvăluie o dimensiune fundamentală a umorului lui Pryor: umorul său este pentru propria comunitate, pentru propria memorie istorică trăită de cei discriminați de societate, construind astfel o formă de revendicare politică a dreptului de a avea o voce în societate prin expunerea radicală a propriei persoane.

Așa cum Carlin a denunțat ipocriziile sistemice și cum Pryor a transformat trauma în act confesiv, Dave Chappelle duce mai departe tradiția comediei ca formă de gândire critică, dar cu o acuitate specifică epocii post-9/11. Unul dintre motivele pentru care Chappelle este esențial în cadrul acestui studiu este capacitatea sa de a transforma scena într-un spațiu de testare a libertății de exprimare. El ridică întrebări esențiale despre raportul dintre umor și responsabilitate socială, despre ce înseamnă să aparții unei comunități marginalizate și totuși să ai acces la vizibilitate și la capital cultural.

Totodată, trebuie menționat faptul că Chappelle a fost acuzat de transfobie, în urma unor glume care pun în opoziție lupta pentru drepturi a comunității afro-americane cu cea a comunității queer. În viziunea lui Chappelle, cultura progresistă americană pare să acorde un tratament preferențial anumitor grupuri, în detrimentul suferinței

istorice și structurale a afro-americanilor. El ironizează felul în care „identitatea de gen" a devenit o cauză centrală în spațiul public, în timp ce problemele sistemice precum brutalitatea poliției, sărăcia și discriminarea rasială rămân nerezolvate. Această poziție a fost interpretată de unii critici ca marginalizare a persoanelor trans, în special ale celor de culoare, care trăiesc la intersecția acestor forme de opresiune. În cuvintele lui Dave Chappelle:

> Problema mea a fost mereu legată de discursul despre persoanele transgender. […] Este al naibii de insultătoare, toată această vorbărie despre cum se simt acești oameni pe dinăuntru. De când îi pasă Americii cum ne simțim noi pe dinăuntru? Și nu pot scăpa de bănuiala groaznică că singurul motiv pentru care toată lumea vorbește despre persoanele trans este că bărbații albi vor să o facă. Exact asta am spus. […] Totul miroase a privilegiu alb. Nu v-ați întrebat niciodată de ce i-a fost mai ușor lui Bruce Jenner să-și schimbe genul decât i-a fost lui Cassius Clay să-și schimbe numele?
>
> Chappelle, 2017, 22:54–24:55, citat în Benko and Burch, 2024, 1653

În acest context, George Carlin, Richard Pryor și Dave Chappelle pot fi înțeleși ca expresii artistice ale unor dimensiuni culturale distincte ale mentalului colectiv american, așa cum sunt definite de Geert Hofstede. Modelul cultural al lui Geert Hofstede propune o înțelegere a diferențelor dintre culturi prin ceea ce el numește „programarea colectivă a minții" (Hofstede, 2011, 3), adică acel set de valori și norme învățate în procesul de socializare și împărtășite de membrii unei societăți. Dimensiunile dezvoltate de Hofstede includ: individualism-colectivism, distanța față de putere, evitarea incertitudinii, masculinitate-feminitate, orientarea pe termen lung versus termen scurt și indulgență versus restricție.

Mentalul colectiv american favorizează expresia individualității, contestarea autorității și acceptarea unui grad mare de incertitudine în discursul public. Statele Unite punctează sus pe scala individualismului (60) (The Culture Factor Group, n.d., Country Comparison Tool), ceea ce presupune o societate în care autonomia personală, libertatea de expresie și autoafirmarea sunt valori centrale. De asemenea, gradul relativ scăzut de evitare a incertitudinii (46) (The Culture Factor Group, n.d., Country Comparison Tool) permite o mai mare toleranță față de ambiguitate, discurs disruptiv și confruntare simbolică. Așadar, cultura americană favorizează dezvoltarea unui tip de stand-up frontal, politic, polarizant.

Prin contrast, canonul stand-up-ului românesc s-a cristalizat în jurul unei generații de comedianți care au adaptat formatul occidental la specificul cultural local, elaborând tipologii de *persona* scenică care răspund tensiunilor sociale ale unei societăți aflate într-o tranziție. Aceștia reușesc să submineze stereotipurile sociale, folosind mecanismele umorului sub forma unor instrumente de resemnificare culturală. În logica dimensiunilor culturale ale lui Hofstede, România se caracterizează printr-o distanță mare față de putere, evitarea incertitudinii și o orientare mai degrabă pe termen scurt, ceea ce încurajează conformismul, respectul pentru ierarhii și o reticență față de schimbare. În

acest context, comedia românească nu devine neapărat un loc de revoltă, ci un spațiu de subminare a normelor dominante, prin expunerea vulnerabilităților personale și sociale.

Teo, spre exemplu, atacă stereotipul românului „descurcăreț", adoptând figura observatorului ironic care subliniază adesea absurditățile cotidiene ale birocrației și eșecul funcționalității în societatea românească. El subminează ideea de competență masculină și de autoritate morală, făcând apel la o *persona* intelectualizată care abordează starea de confuzie, de rușine personală, de neputință în fața sistemului.

Vio se axează pe stereotipul bărbatului urban cool sau al intelectualului ironic, aducând în față o figură lipsită de performativitate socială, o mască de eșec asumat. Într-o societate în care conformismul e valorizat pentru evitarea incertitudinii, Vio transformă anxietatea și neîmplinirea în mijloace de complicitate cu publicul.

Costel, la rândul său, a construit o *persona*, care scapă grilelor convenționale: el întruchipează bufonul ludic, cel care transformă absurdul, oralitatea populară și spontaneitatea în spectacol. Umorul său este dominat de teatralitate, evocând un univers nostalgic, în care realul este mereu distorsionat printr-o hiperimaginație orală. Costel este singurul dintre cei menționați care evită aproape complet registrul politic sau social, creând un spațiu de evadare colectivă. Într-o cultură cu un scor relativ ridicat la masculinitate, unde succesul și raționalitatea sunt idealuri valorizate, Costel propune o sensibilitate afectivă și vulnerabilă, un bărbat care râde de fricile sale și le transformă în material comic.

Toma, în schimb, navighează între figura eșecului acceptat și analistul social. Toma, cu umorul său relațional, contestă stereotipul „bărbatului puternic și invulnerabil" și idealul de relație heterosexuală funcțională. El face referire la absurdul cotidian care ne înconjoară și vorbește despre anxietatea socială, eșecul în iubire, neajunsuri personale, subminând, astfel, valorile conservatoare cu privire la idealurile masculine în societatea românească care domină imaginarul cultural autohton.

Micutzu atacă stereotipul „băiatului de cartier dur și sigur pe el" prin exagerare deliberată, transformând această figură recognoscibilă într-o caricatură. *Persona* lui scenică împrumută gestica, limbajul și atitudinea hipermasculină asociate cu bărbatul din medii muncitorești: mereu pregătit de conflict, sigur pe opiniile lui, sfidător față de autoritate și deseori cinic. Însă, prin supradimensionare, Micutzu subminează normele masculine rigide promovate în cultura română.

Prin umorul lor, toți acești comedianți destabilizează așteptările normative impuse de cultura colectivă românească. În loc să fie o formă de revendicare politică dinspre margine către centru, comediantul se prezintă ca exemplu al disfuncționalităților cotidiene: rușine, eșec, precaritate, inadecvare, neputință. Abjecția devine astfel o resursă narativă prin care publicul se poate vedea reflectat, fără a simți că este expus sau amenințat, confirmând funcția coezivă și autoreglatoare a umorului în cultura românească.

Concluzii

Stand-up-ul este o formă de expresie culturală care reflectă tensiunile sociale și identitare ale societății în care apare. În spațiul american, comedia are adesea o funcție critică frontală, favorizată de o cultură individualistă și tolerantă la incertitudine. Carlin, Pryor și Chappelle exemplifică această tradiție prin persona frontală și folosirea abjectului ca instrument de revendicare.

În România, comedia de stand-up s-a dezvoltat într-un context marcat de tranziție și instabilitate. Persona scenică este vulnerabilă și autoironică, iar abjectul funcționează ca mecanism de solidarizare. Canonul românesc (Teo, Vio, Costel, Toma, Micutzu) reflectă o cultură cu distanță mare față de putere și o tendință spre evitarea confruntării directe.

Pe termen mediu și lung, stand-up-ul românesc poate evolua către o mai mare diversificare a vocilor și a temelor abordate, în măsura în care spațiul public va deveni mai tolerant față de discursul celor care îl practică. Apariția de noi platforme de distribuție (ComedyBox) și creșterea vizibilității online pot încuraja apariția unor generații de comedianți care își asumă identități și teme marginalizate (de gen, etnie, clasă), contribuind astfel la extinderea funcției sociale a stand-up-ului dincolo de divertisment.

BIBLIOGRAFIE

BENKO, Stephen A. și BURCH, Robert S., 2024. *Dave Chappelle as Philosopher: Standing Up to Racism*. In: JOHNSON, David Kyle et al. (eds.), *The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 1643 – 1667

CIPRIAN, Ioana, 2024. *Cine învârte scena stand-up din România și cum am învățat să râdem pe banii noștri* [online]. *Panorama*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://panorama.ro/radem-bani-cine-invarte-scena-stand-up-romania/

COMUNICATEDEPRESA.RO, 2008. *Stand-Up Cafe, o producție originală HBO România, din 25 octombrie, de la ora 22.00* [online]. *Comunicatedepresa.ro*. [Accesat 6 februarie 2026] Disponibil la: https://www.comunicatedepresa.ro/print/stand-up-cafe-o-productie-originala-hbo-romania-din-25-octombrie-de-la-ora-22-00

CONSTANDA, Alexandra, 2014. *„Vacanţa Mare“ revine pe micile ecrane, dar se vede la Antena 1* [online]. *Adevărul*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://adevarul.ro/showbiz/tv/vacanta-mare-revine-pe-micile-ecrane-dar-se-1510277.html

DIGI24, 2016. *Povestea Divertis. O „inconştienţă frumoasă”* [online]. *Digi24*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://www.digi24.ro/stiri/actualitate/

evenimente/povestea-divertis-gyuri-pascu-acest-grup-ramane-o-forta-care-a-trezit-multi-romani-574452

DOUBLE, Oliver, 2014. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. London: Bloomsbury Methuen Drama.

DOUBLE, Oliver, 2025. Introduction. In: DOUBLE, Oliver (ed.), *The Cambridge Companion to Stand-Up Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press & Assessment, p. 1–12

DUMITRESCU, Alexandru, 2022. *Poți trăi din umor? 20 de ani de stand-up în România* [online]. *DoR (Decât o Revistă)*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://www.dor.ro/20-de-ani-de-stand-up-in-romania/

ENGELS, Kimberly S., 2024. *George Carlin as Philosopher: It's All Bullshit. Is It Bad for Ya?* In: JOHNSON, David Kyle, KOWALSKI, Dean A., LAY, Chris și ENGELS, Kimberly S. (eds.), *The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 1511–1531

HENRY, David și HENRY, Joe, 2013. *Furious Cool: Richard Pryor and the World That Made Him*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books.

HOFSTEDE, Geert, 2011. *Dimensionalizing Cultures: The Hofstede Model in Context* [online]. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2(1). [Accesat 26 ianuarie 2026]. Disponibil la: https://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8/

INNES, Christopher, 1993. *Avant Garde Theatre: 1892–1992*. London and New York: Routledge.

JUNG, Carl Gustav, 1966. *Two Essays in Analytical Psychology*. 2nd edn., revised and augmented. Translated by R.F.C. Hull. Princeton, NJ: Princeton University Press (Bollingen Series XX; *Collected Works*, Vol. 7).

LIMON, John, 2000. *Stand-Up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Durham, NC: Duke University Press.

LINDFORS, Antti, 2023. *Awkward Connections: Stand-Up Comedy as Affective Arrangement*. In: BHARGAVA, Rashi și CHILANA, Richa (eds.), *Punching Up in Stand-Up Comedy: Speaking Truth to Power*. London și New York: Routledge, p. 181-196.

MCLUHAN, Marshall, 1996. *Essential McLuhan*. Edited by Eric McLuhan and Frank Zingrone. New York: BasicBooks.

POPESCU, Theodor-Cristian, 2014. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*. București: Editura LiterNet.

RÂPAN, Claudiu, 2023. *Comedy Box se lansează astăzi în România și în lume: Cât costă un abonament și ce comedianți aduc conținut exclusiv pe noua platformă de streaming* [online]. *Connect.ro*. [Accesat 6 februarie 2026] Disponibil la: https://www.connect.ro/2023/12/12/comedy-box-lansare-omania-abonament-pret-stand-up/

ROȘCA, Diana, 2023. *Stand-up Comedy: Origins, Development, Education, and Romanian Perspectives of a Comic Form* [online]. *Studia UBB Dramatica*,

LXVIII(2), p. 109–126. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://dramatica.ro/index.php/j/article/download/291/242/587

STRIBLEA, Cătălin, 2019. *Doru Octavian Dumitru: „Suntem mulțumiți în nemulțumire”* [online]. *Striblea.ro*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://www.striblea.ro/doru-octavian-dumitru-suntem-multumiti-in-nemultumire/

THE CULTURE FACTOR GROUP, s.a. *Country Comparison Tool* [online]. *The Culture Factor*. [Accesat 25 ianuarie 2026] Disponibil la: https://www.theculturefactor.com/country-comparison-tool?countries=romania%2Cunited+states

VĂRZARU, Alexandru, 2015. *Am stat de vorbă cu femeia din spatele stand-up-ului românesc* [online]. *VICE România*. [Accesat 23 ianuarie 2026] Disponibil la: https://www.vice.com/ro/article/am-stat-de-vorba-cu-femeia-din-spatele-stand-up-ului-romanesc-523/.

© Paula Dalea, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).