UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE „GEORGE ENESCU” – IAȘI
FACULTATEA DE TEATRU
ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE

# COLOCVII TEATRALE

VOLUMUL 15 NUMĂRUL 2 / 2025

EDITURA ARTES, IAŞI

# THEATRICAL COLLOQUIA

EDITORIAL STAFF:
Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru - Editor in chief - UNAGE Iaşi
Associate Professor Ioana Petcu, PhD - Editorial Secretary - UNAGE Iaşi
Lecturer Tamara Constantinescu, PhD - Editor – UNAGE Iaşi
Lecturer Carmen Antochi, PhD - Desktop publishing and printing – Artes Publishing House

PEER REVIEW:
Professor PhD Paulo Balardim - Universidade do Estado de Santa Catarina – Brazil
Albert Bagno - President of UNIMA International's Middle East & North Africa Commission
Irina Niculescu - UNIMA Professional Training Commission, former vice-president of UNIMA, USA
Associate Professor PhD Nic Ularu – University of South Carolina, The Department of Theatre and Dance – USA
Associate Professor PhD Andreas Englhart - Department of Art Sciences University of Munich
Matei Vişniec – Radio France International - FRANCE
Professor PhD Angelina Roşca - Academy of Music, Theatre and Fine Arts of Chișinău, Republic of Moldova
Professor PhD Daniela Vitcu - Drama Department, Ovidius University of Constanța
Associate Professor PhD Mihaela Beţiu, I. L. Caragiale National University of Theatre and Film, București, Romania
Lecturer PhD Diana Nechit, - Department of Theatre Arts Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu
Lecturer PhD Alexandra Chiriac - Department of Germanic Studies, Faculty of Letters, Al. I. Cuza University of Iasi
Lecturer PhD Haricleea Nicolau - Arts Department, Faculty of Letters, University of Craiova
Lecturer Ioana Bujoreanu, PhD - UNAGE Iaşi

COUNSELING COMMITTEE:
Cristina Rusiecki – theatre critic
Professor Anca Maria Rusu, PhD
Professor Emilian Coşeru, PhD

FOUNDING MEMBERS:
Professor Natalia Dănăilă, PhD, Ştefan Oprea, PhD – theatre critic, Professor Constantin Paiu, PhD – theatre critic, Professor, PhD habil. Anca Ciobotaru

The journal *Theatrical Colloquia* is edited by Artes Publishing House and The Research Centre "The Art of Theatre – Study and Creation", in one issue per semester. The first issue was released in 2004. We are rgistred with a print ISSN 2285 – 5912 and ISSN-L 1584 – 4927(online). Accredited by the Romanian Ministry of Education and Research, "Theatrical Colloquia" was awarded Category B (2012-2020) and Category C (from 2021) and also included in international databases like Erih +, EBSCO, ICI Journals Master List and CEEOL. The journal is also indexed on Sciendo editorial group.

Artes Publishing House, Iași, 2019
Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912
ISSN–L 1584 – 4927
http://www.artes-iasi.ro/colocvii/

# COLOCVII TEATRALE

# ÎNTREBARILE SPECTACULARE ALE PRIMULUI SFERT DE VEAC

# STUDII

# *Persona*. Cercetare artistică asupra procesualității actoricești în paradigma *practice-based research*

Octavian JIGHIRGIU•
Andreea JIGHIRGIU•

**Rezumat:** Proiectul de cercetare „Persona de Ingmar Bergman. O cercetare aplicată asupra procesualității actoricești” propune o investigare inovatoare a mecanismelor de construire, transfer și dezafectare a personajului în arta actorului contemporan, utilizând metodologia practice-based research. Studiul urmărește producerea unui set de instrumente pedagogice și artistice legate de intrarea în personaj și ieșirea instantanee din acesta, în contextul unor distribuții reduse și al necesităților contemporane de versatilitate actoricească sporită. Articolul își propune să analizeze structura proiectului, direcțiile sale interdisciplinare și noutatea demersului în raport cu cercetările naționale și internaționale. E, totodată, o oglindă a dinamicii de lucru în cadrul unui laborator artistic, a felului în care, uneori, obiectivele pot genera și rezultate nescontate, îmbogățind un domeniu de cunoaștere.

**Cuvinte cheie:** actor, performer, metodă, cercetare bazată pe practică, transfer de personaje, inteligența artificială

Ca practică recurentă a ultimelor decenii, se poate observa o integrare tot mai evidentă a metodelor *cercetării artistice* în studiile teatrale. În înțelesul ei european, cercetarea artistică (*artistic research*) este un demers care generează cunoaștere prin practică, experiment și reflecție critică asupra procesului. „*Persona* de Ingmar Bergman. O cercetare aplicată asupra procesualității actoricești”, proiect derulat între lunile septembrie și decembrie din 2025, s-a înscris în această paradigmă, propunând un laborator teatral centrat pe explorarea scenariului *Persona* al influentului cineast scandinav Ingmar Bergman[1]. Existența unor demersuri anterioare derulate pe granturi naționale și internaționale („Ultima țigară a lui Fondane”, 2015; „Complet alb”, 2017;

• Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

• Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

[1] https://www.ingmarbergman.se/en/about-bergman; data accesării: 11 septembrie 2025

„PanDemon”, 2020; „No Exi(s)t”, 2021; „Efectul Manole”, 2022; „Silent Cehov”, 2023) a servit ca bază de pornire pentru această echipă de cercetare preocupată de dinamica artelor spectacolului și de noile valențe umane și tehnologice care guvernează societatea contemporană.

Formula de lucru adoptată în cadrul acestui proiect de cercetare artistică a însemnat, printre altele, reducerea scriptului, a bazei de investigare, la cele două personaje feminine – actrița Elisabet și sora medicală Alma. Am decis în dezbaterile din cadrul procesului să ne orientăm căutările spre transferul de identități scenice dintre actrițele participante în proiect, Alexandra Diaconița și Andreea J. Darie, ambele asistente universitare în cadrul Facultății de Teatru a UNAGE Iași, cărora li s-a alăturat în calitate de consultant, conf. univ. dr. Irina Scutariu. Echipa de cercetători a fost completată de prof. univ. dr. Octavian Jighirgiu (director de grant), lect. univ. dr. Andrei Cozlac (artist vizual), prof. asoc. dr. Cosmin Pleșa (regizor) și prof. univ. dr. Călin Ciobotari (critic de teatru și dramaturg).

Prin natura sa complexă, proiectul de cercetare artistică s-a desfășurat la intersecția mai multor discipline din sfera artei, educației și psihologiei – actorie, regie, cinematografie, design vizual, pedagogie teatrală și psihanaliză. Cadrul teoretic și premisele de lucru au sondat multiple paliere artistice: interiorizarea personajului, raporturile umane și profesionale dintre cele două identități feminine propuse de scenariul filmului Persona, dialogul real-virtual în context scenic sau *performativitatea fluidă*[2].

Revenirea permanentă a practicienilor și teoreticienilor artei scenice la tradiția secolului XX – revoluția lansată în arta actorului de metodele lui Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg, Stella Adler sau Jerzy Grotowski – s-a bazat și se bazează și în prezent pe profunzimea conceptului de sondare psihologică și internalizare a personajului. Chiar dacă aceste metode au propus, în moduri diferite, un parcurs gradual, lent și organic către „adevărul interior” al rolului, am constatat că niciuna dintre ele nu oferă instrumente eficiente pentru schimbarea rapidă a personajului în timpul reprezentației live. Proiectul „*Persona* de Ingmar Bergman. O cercetare aplicată asupra procesualității actoricești” a pornit de la această constatare. Dinamica

[2] Concept care se referă la modul în care identitățile, în special cele de gen și sexuale, nu sunt fixe, nu sunt esențiale, ci sunt create și re-create continuu prin acțiuni, gesturi, limbaj și performanțe curente. Termenul provine din teoriile filozofice și sociologice, fiind puternic influențat de lucrările teoreticienei feministe Judith Butler despre performativitatea de gen.

schimbului de roluri, asumarea de multiple identități scenice sunt fenomene curente în contextul evolutiv al artelor scenice, cu formule performative inovatoare, distribuții reduse și dramaturgii fragmentare.

Demersul de cercetare, devenit relevant în lumina premiselor enunțate mai sus, a presupus o reevaluare a raportului dintre identitatea scenică și identitatea personală[3]. Totodată, proiectul a antrenat în discuție diferențele ce survin atunci când personajul este abordat ca un continuum, respectiv, atunci când abordarea acestuia este fragmentată, se manifestă ca performativitate întreruptă. Nu în ultimul rând, un palier fertil de investigare a fost identificat în binomul deconstrucție-recostrucție, în acel transfer complex de paradigmă conceptuală dinspre film spre teatru. Pentru a realiza această tranziție a fost nevoie de o redimensionare interpretativă a celor două actrițe. Printr-un proces de transformare a propriului mod de gândire și parcurs creativ în spațiu de cercetare continuă – actrițele s-au manifestat simultan ca experimentatori și material de experiment – cele două protagoniste au devenit *artiste-laborator*.[4] Ele au depășit astfel ideea tradițională de *actor-instrument,* înlocuind-o cu cea de *actor-sistem,* aflat într-un proces permanent de auto-investigare și reinventare.

Interacțiunea cu Inteligența Artificială a generat în cadrul proiectului context sistemic de explorare a Teoriei emoțiilor construite (*Constructed Emotion Theory*).[5] Această teorie susține că emoțiile nu sunt reacții automate predefinite, ci sunt construite dinamic de creier prin combinarea unor experiențe interne (cum ar fi senzațiile corpului) cu stimuli externi, concepte învățate și interpretarea personală. În

[3] Cercetări artistice axate explicit pe identitate au fost derulate de Coco Fusco și Guillermo Gómez-Peña. În performance-ul *The Couple in the Cage* (1993) ei au analizat identitatea din trei perspective: identitatea etnică, colonialismul și privirea antropologică. Despre un alt tip de proces identitar – corporalitate grotescă, identități fragmentate, corpuri în devenire – au vorbit și actele performative realizate de Marlene Monteiro Freitas. Bazate pe tematica identității sunt și o serie de cercetări doctorale de la Academy of Creative and Performing Arts (ACPA), Leiden University, Olanda, precum și programul „Artistic Research" de la Stockholm University of the Arts, Suedia. Aici au fost derulate numeroase proiecte autobiografice și performative.

[4] Conceptul de *artist-laborator* – performer care devine simultan *subiect, obiect* și *metodă* – a fost introdus în cercetarea artistică de Marina Abramović. Corpul perceput ca limită și laborator psihofizic a generat investigații ale rezistenței corporale, ale prezenței și ale condiției umane. Repere artistice în această direcție rămân proiectele *Rhythm 0* din anul 1974, în care corpul artistei a devenit material de lucru, publicul primind libertatea de a acționa asupra acestuia și *The Artist Is Present* din 2010, o cercetare asupra prezenței, relaționalității și vulnerabilității corpului în interacțiunea performativă.

[5] Lisa Feldman Barrett, *Cum iau naștere emoțiile. Viața secretă a creierului*, Editura ASCR, București, 2018

spectacolul realizat în cadrul acestui laborator artistic, rolul doctoriței a fost preluat de *AI*, provocând actrițele la noi moduri de relaționare și noi modele de prezență scenică. Coabitarea organicului cu tehnologia a însemnat o reconciliere a tehnicilor actoricești tradiționale pentru a declanșa un proces de co-creație cu *AI*-ul[6]. Accentul nu a mai căzut, în acest caz, pe produsul final, ci pe procesul care l-a generat. O caracteristică a cercetării artistice derivă din abordarea procesului ca obiect principal de studiu. Insuficient explorată în spațiul românesc, această direcție de cercetare se aliniază unor direcții internaționale contemporane precum jocul postdramatic (*postdramatic acting*), fluiditatea interpretativă (*role fluidity*) și cunoașterea încorporată (*embodied cognition*).

Așa cum o arată și titlul prezentului studiu, proiectul a fost gândit sub forma unui laborator interdisciplinar etapizat, în conformitate cu metoda *practice-based research*, în care cunoașterea a fost generată prin realizarea unui spectacol-prototip și prin analiza critică a procesului. Metodologia aleasă a inclus studiul de caz asupra scenariului *Persona*, documentarea filmică și bibliografică privind estetica lui Bergman, analiza comparativă a filmului cu teatrul, a semioticii tăcerii în contrast cu cea a limbajului, dar și a individualităților contrastante ale celor două actrițe. Totodată, am abordat și instrumente de cercetare precum metoda observațională asupra laboratorului actoricesc, feedback permanent de la toți membrii echipei de proiect și analiza etapizată a procesului. Nu în ultimul rând, un instrument eficient de cercetare a fost scrierea reflexivă a unui jurnal de lucru care stă la baza prezentului articol.

Desfășurat în cadrul Universității Naționale de Arte „George Enescu" din Iași și prezentat ca rezultat final în Centrul Internațional de Artă Contemporană - Baia Turcească, proiectul a fost structurat în patru mari etape. Prima a constat în documentarea și realizarea scenariului (inclusiv traducerea din limba engleză). Cea de-a doua etapă a fost cea a repetițiilor-lecturi și a *brainstorming*-ului conceptual. Construcția performance-ului în repetiții și realizarea designului vizual a reprezentat cea de-a treia etapă a proiectului. Totul a culminat cu prezentarea publică a performance-ului rezultat, dar și cu diseminarea rezultatelor.

Noutatea proiectului s-a fundamentat pe două direcții majore. În primul rând, transferul de personaje, fără a provoca o discontinuitate narativă. Considerată inițial o propunere radicală, această direcție de lucru a fost utilizată doar în faza repetițiilor

[6] Un exemplu elocvent de *practice-based research* în direcția relațională corp-tehnologie (*somatic practices*) este cel al proiectului artistic *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology* realizat de *Susan Kozel*.

și a constat în schimbarea instantanee de personaje între cele două actrițe în faza de laborator. Pentru continuarea procesului și în cadrul reprezentațiilor s-a optat pentru o formulă mai puțin riscantă – stabilirea rolurilor înainte de începerea spectacolului. Miza transferului de personaje în faza de repetiții a fost aceea de a nu altera ritmul, tensiunea sau direcția de sens a spectacolului, indiferent de momentul ales și de contrastul dintre intensitățile interpretative ale actrițelor. Ulterior, scopul desemnării rolurilor înainte de fiecare reprezentație, va menține ambele actrițe într-o stare de tensiune creatoare benefică. Considerăm că această tehnică poate provoca în mod direct modelele tradiționale de construcție a personajului și ne invită, totodată, la reevaluarea postulatei unități dintre actor și rol. Inițial controlat regizoral, transferul a devenit într-o fază avansată a repetițiilor unul liber și spontan, ceea ce ne-a permis să investigăm mecanisme actoricești precum adaptarea cognitivă rapidă, reorientarea emoțională instantanee, reconfigurarea corporalității[7] și dezvoltarea memoriei performative. Această libertate aleatorie a actrițelor în transferul de roluri a provocat în acestea procese intense de autocunoaștere. Investigarea mecanismelor de gândire și practică actoricească, pe această direcție de nișă, ar putea dezvolta în timp o metodă clară și eficientă de intrare și ieșire în și din personaj, pentru actori aflați în situația de a-și asuma multiple roluri în cadrul aceluiași spectacol.

Cea de-a doua direcție de cercetare a constat în integrarea esteticii cinematografice în spațiul teatral. Spectacolul a păstrat o atmosferă cinematografică, dar aceasta a fost creată prin mijloace teatrale, explorând lumina, video-ul și sound designul ca agenți ai identității personajelor. Acest palier de cercetare s-a înscris în dezbaterile contemporane pe marginea relaționării tot mai accentuate dintre film și teatru și a hibridizării ce ia naștere din această relație ( *film-theatre hybrid forms*8).

Cele patru faze ale laboratorului au funcționat atât ca proces artistic, cât și ca instrument de investigație. Încă din faza de traducere a scenariului de film și a documentării au început să se contureze premise inedite de analiză. Lecturile și discuțiile pe text au clarificat mizele intuite în prima etapă, precum și tipurile de

[7] O formă de reconfigurare a corporalității a propus și Yvonne Rainer cu al său „No Manifesto" despre deconstrucția corporalității performative. Respingerea virtuozității și folosirea corpului „cotidian" a fost aplicată în lucrări reprezentative precum *Trio A* din anul 1966, unde corpul dansatorului s-a manifestat ca mecanism funcțional, non-spectacular și *This Is the Story of a Woman Who…* unde mișcarea a căpătat accente autobiografie, iar corpul a devenit instrument politic; https://www.answers.com/performing-arts-ec/What_was_Yvonne_Rainer%27s_NO_Manifesto; data accesării: 13 noiembrie 2025

[8] https://dergipark.org.tr/en/pub/film/issue/89072/1520455: data accesării: 14 noiembrie 2025

relaționare dintre personaje și potențialele zone de transfer identitar. Etapa de construcție a universului scenic a presupus articularea vizuală și testarea interacțiunii corpurilor actoricești cu obiectele, cu spațiul și lumina, aspect esențial în raport cu estetica bergmaniană. Repetițiile și transferurile controlate s-au derulat în proximitatea unei entități virtuale, o identitate de tip „*big brother*" realizată cu ajutorul Inteligenței Artificiale. Astfel s-au putut investiga blocaje, transformări emoționale, dar și emergența unei tehnici ce a avut în centru „saltul afectiv" al celor două actrițe. *Feedback*-ul constant oferit de membrii echipei de cercetare a folosit ca instrument reflexiv de calibrare a procesului creativ.

Deși „*Persona* de Ingmar Bergman. O cercetare aplicată asupra procesualității actoricești" a propus, din punctul nostru de vedere, un laborator teatral inovator și fertil, anumite limite metodologice și conceptuale au trebuit asumate de către artiștii implicați în proiect, pentru a păstra rigoarea științifică a demersului și pentru a fundamenta eventualele dezvoltări viitoare. Investigația noastră s-a concentrat pe un singur text (dramaturgie generată prin adaptarea unui scenariu de film) și pe o formulă restrânsă de distribuție (două actrițe). Acest lucru a oferit șansa unui demers practic concentrat și intens. Totodată, acest fapt a limitat posibilitatea de generalizare a concluziilor către proiecte cu distribuții extinse, dramaturgii non-psihologice, contexte teatrale cu estetici diferite sau modele actoricești din afara spațiului occidental.

Pornind de la filmul *Persona* al lui Ingmar Bergman care plasează în centrul universului afectiv al personajelor paradigma *expunerii prin celălalt*[9], laboratorul nostru a propus o sondare etapizată a identității de sine, oglindită în experiența cu *celălalt*, pentru a reuși un transfer instantaneu de roluri între actori. S-a dovedit, astfel, că transferul de personaje funcționează exemplar în estetica bergmaniană, însă eficiența sa în alte paradigme trebuie testată suplimentar. Așadar, metoda *practice-based research* poate produce cunoaștere emergentă, dar depinde puternic de context (spațiu, colaboratori, resurse) și nu poate asigura replicabilitate totală, deoarece procesele creative sunt variabile de la proiect la proiect. Totodată, această metodă poate fi afectată de subiectivitatea inevitabilă a interpretului. E necesară o

[9] Ingmar Bergman, *Imagini. Viața mea în film*, Colecția „Yorick", traducere de Ioana Ghișa, Editura Nemira, București, 2022, pp. 55-61

metadisciplină a raportării la sine[10], o calibrare a obiectivității la care se poate ajunge doar prin detașare sau prin asumarea liberă a perspectivei celorlalți cercetători. Auto-reflexivitatea marcată de limitări subiective nu invalidează proiectul, dar indică nevoia de versiuni ulterioare în contexte distincte pentru a sedimenta concluziile.

Lucrul cu două actrițe capabile să alterneze rolurile instantaneu a presupus un timp extins pentru repetiții și a solicitat din partea acestora o disponibilitate emoțională și fizică ridicată. Experiența profesională a actrițelor a eliminat riscul ca transferul să devină mecanic sau superficial. În ciuda faptului că schimbările repetate de roluri au generat un discurs scenic inovator, am anticipat în cadrul dezbaterilor din proiect unele riscuri. Primul risc a fost identificat în posibilitatea ca spectatorii să nu reușească să urmărească firul narativ, dezvoltarea personajelor și evoluția relațiilor acestora. Totodată, s-a conturat ideea unei percepții a spectacolului ca fiind excesiv de conceptual. Pentru a elimina posibilitatea unei supraîncărcări cognitive a trebuit să gestionăm cu atenție raportul dintre experiment și comprehensibilitate. Am decis, astfel, să nu folosim tehnica transferului de roluri în cadrul reprezentațiilor cu public, așa cum aminteam și mai devreme.

În orice caz, tehnica propusă în cadrul cercetării noastre a transformat actrițele în performere, prin flexibilitate identitară, dar și prin disponibilitate corporală. Această absorbție a diferențelor dintre actor și performer a adus plusuri de înțelegere asupra conceptului de „persona", din trei perspective diferite. Pe de o parte, nemaiexistând ideea reprezentării altcuiva, cele două performere au integrat organic datul textual, fără intenții de interpretare sau, mai bine zis, de suprainterpretare actoricească. De asemenea, ficționalizarea specifică artei actorului a fost înlocuită de simpla materializare specifică performance-ului. În cel de-al treilea rând, actrițele nu au mai comunicat povestea, ele devenind actante ale comunicării propriei experiențe.

Ni se pare important să prezentăm în continuare câteva repere asupra conceptului de „persona", așa cum le-am colectat și folosit în proiect încă din faza de documentare. Termenul provine din limba latină și desemna inițial *masca teatrală* purtată de actori în teatrul greco-roman, un instrument cu funcții estetice, ritualice și

**10** Raportarea la sinele performerului are un echivalent în arta autobiografică cu ale sale exemple *practice-based* în teatru: proiectele lui Tim Etchells și Forced Entertainment **(**lucrări în care performerii își folosesc identitatea reală ca material dramaturgic), Spalding Gray – *Swimming to Cambodia* (o suită de monologuri autobiografice ca cercetare asupra propriei identități performative), Rimini Protokoll și tehnica documentarului performativ (folosirea non-actorilor, „experți ai vieții reale", corpul și biografia lor fiind obiect de studiu scenic).

acustice. Astfel, încă de la început, termenul a integrat două idei fundamentale: cea de mască cu rol de identitate construită[11], precum și funcția de mediere între individ și ceilalți. Abia în secolul XX, Carl Gustav Jung a propus o teoretizare a acestui concept într-un mod sistematic. Conform definiției date de Jung, „persona" este aspectul social al sinelui, masca psihologică prin care individul se prezintă lumii. Totodată, ea reprezintă rolurile sociale asumate, comportamentele de adaptare, dar și filtrul prin care trece identitatea pentru a fi acceptată de societate. Funcțiile principale ale „personei" sunt, din perspectivă jungiană, una adaptativă care ne ajută să funcționăm în contexte sociale și una protectoare care apără sinele autentic de expunere excesivă. În același timp, în viziunea lui Jung există unele riscuri, ale utilizării excesive a funcțiilor „personei". Pe de o parte, supralicitarea ei poate duce la pierderea contactului cu sinele profund, iar pe de altă parte, există un risc al rigidizării rolurilor care poate genera blocaje emoționale și de creativitate.

În *performance art*, „persona" este tradusă ca identitate construită performativ, ca ficțiune vie, ca proces, și nu ca rezultat final, iar uneori poate suprapune în mod paradoxal artistul și rolul. Performeri precum Marina Abramović, Chris Burden sau Orlan au folosit „persona" pentru a destabiliza convențiile identității. În studiile culturale și media conceptul este esențial în analiza identității contemporane. „Persona digitală" este reprezentată de orice avatar online, profil social sau identitate mediatică. De asemenea, ea nu mai este doar o mască, ci un „produs curatorial" al individului. Și în *branding*-ul personal este folosit conceptul de „persona" în modul de prezentare publică a artiștilor și influencerilor, prin construcții narative și estetice gestionate conștient.

Ca spațiu de hibridizare, „persona" permite investigarea unor întrebări cheie: Unde se termină individul și unde începe personajul? Ce părți ale noastre devin vizibile sau invizibile în actul performativ? Cum construim identități artistice conștient și reflexiv? În cercetarea artistică (*practice-based research*) ea a devenit instrument metodologic, ajutându-ne în cadrul laboratorului să explorăm sinele creativ al actanților și să stabilim delimitări sistemice între real și ficțional. Obiectul nostru de studiu, scenariul *Persona* al lui Ingmar Bergman, a avut parte, astfel, de exact filtru de analiză ce i-a furnizat numele. Astfel, transformările identității

[11] Nu doar personajul, ci proiecția artistică a actorului însuși – acel hibrid între identitatea personală și convenția ficțională.

actrițelor, trecând prin relația corp-rol-context[12] și negociind între biografic și estetic, a căpătat valoare de *experiment identitar*. Vehicolul dramaturgic inițial, scenariul teatral adaptat din cel cinematografic, a devenit în proiectul nostru o materializare scenică a unei idei sau probleme sociale.

Proiectul „*Persona* de Ingmar Bergman. O cercetare aplicată asupra procesualității actoricești" reprezintă un exemplu robust de tip *practice-based research*, care investighează o problemă actoricească de mare relevanță: cum se poate realiza un transfer de personaj instantaneu fără pierderea coerenței scenice. Prin caracterul său interdisciplinar, prin noutatea metodologică și prin potențialul pedagogic, considerăm că acest demers contribuie la dezvoltarea cercetării artistice în România și introduce un model replicabil pentru viitoare proiecte de investigație scenică. Totodată, credem că proiectul nu este doar un demers de cercetare artistică, ci și un instrument pedagogic valoros pentru formarea actorilor într-un mediu teatral în continuă schimbare. Dezvoltarea abilității de trecere rapidă între registre actoricești, acel transfer de personaje fără pauză dramatică, antrenează flexibilitatea psihologică, adaptarea emoțională instantanee, reactivitatea corporală și capacitatea de reconstrucție identitară în timp real. Aceste competențe sunt esențiale, din punctul nostru de vedere, pentru teatrul postdramatic, dar și pentru producțiile cu distribuții reduse.

Actrițele implicate în proiect au fost obligate nu doar să „joace", ci să înțeleagă structural funcția fiecărei replici, poziția scenelor în arhitectura generală și direcțiile de sens în „dubla conștiință bergmaniană" (personaj-reflexie)[13]. Astfel, actrițele și-au sporit capacitatea de a participa la dramaturgia laboratorului teatral, depășind simpla interpretare sau executare a unor indicații regizorale. Instrumentele folosite și dezvoltate în acest proiect de cercetare reprezintă forme de consolidare a inteligenței dramaturgice a actorului. Metacogniția actoricească dezvoltată prin alternanța rolurilor s-a manifestat și la nivelul conștientizării propriilor mecanisme interne.

[12] Corpul ca instrument terapeutic și generator de cunoaștere a fost principalul obiectiv al cercetărilor Annei Halprin în domeniul dansului postmodern. Explorarea corpului ca document viu, legat de sănătate, traumă și comunitate a generat proiecte precum *Movement Rituals* (sistem de cercetare a potențialului corporal) și *RSVP Cycles* (metodă de documentare performativă care integrează viața personală și socială a performerilor).

[13] Conceptul de „dublă conștiință" (sau „dedublarea conștiinței") în cinematografia lui Ingmar Bergman se referă la o temă psihologică și existențială profundă, explorată prin prisma conflictelor interioare ale personajelor sale, adesea bântuite de vină, credință volatilă și relativitate identitară.

Auto-observarea, analiza procesului în timp real și capacitatea de distanțare și reimplicare reprezintă competențe insuficient cultivate în pedagogiile tradiționale, având o relevanță crescută doar în cercetarea artistică.

Unul dintre rezultatele autentice ale laboratorului nostru teatral a fost conștientizarea vulnerabilității și gestionarea ei ca resursă profesională. Proiectul a pus actrițele față în față cu riscul de a greși, cu unele instabilități emoționale, precum și cu „rana" expunerii scenice totale. Integrându-le în procesul didactic, aceste riscuri gestionate corect pot ajuta studenții-actori să dezvolte o etică de lucru bazată pe responsabilitate, solidaritate și reziliență – valori cheie în formarea generațiilor noi de artiști.

Explorarea transferurilor identitare a generat o paradigmă fertilă de relaționare scenică, relația actor-partener căpătând simultan valențe de oglindire, contrast și posibil substitut. Și în privința relației actor-public, în condițiile unei duble distribuții (dinamice de la o reprezentație la alta), putem afirma că cel de-al doilea element al binomului, publicul, devine martor al „mecanismelor interne" ale actorului, un tip de transparență pedagogică rar întâlnită în formulele educaționale tradiționale. Se instituie, astfel, o estetică a vulnerabilității asumate. Așadar, relevanța proiectului din perspectivă universitară rezidă din modelul de laborator propus, un fundament pentru introducerea cercetării artistice în curriculele masteratelor de artele spectacolului. S-ar putea valida, astfel, o pedagogie hibridă, în pas cu tendințele europene.

Prin conturarea unei atmosfere cinematice în scena de teatru cu ajutorul unor resorturi interioare (actoricești/regizorale) și exterioare (video/light/sound design), prin transferul de personaje, fără a produce rupturi în narativ, în sensurile prestabilite, în ritmul scenic sau în tensiunea creată anterior, proiectul nostru a devenit o construcție identitară situată între autentic și ficțional, între sinele interior și cerințele lumii exterioare, între funcția socială și expresia artistică. Caracterul reproductibil al activităților și potențialul de a genera cercetări viitoare sunt asigurate prin două formule aflate la îndemâna echipei de implementare. În primul rând, vom încerca să introducem unele rezultate metodologice în pedagogia de specialitate. În dezvoltarea de instrumente utile în educația actoricească vom porni de la două interogații prea puțin dezbătute în mediul teatral: Ce mijloace (tehnici) sunt necesare ca un actor să abandoneze propriul personaj pentru a prelua instantaneu, în reprezentația *live,* discursul și bagajul afectiv al altui personaj? Cum putem dezvolta instrumentele unei pedagogii axate pe acest tip de proces, având în vedere versatilitatea fără precedent a conceptelor teatrale/performative? Cea de-a doua modalitate de a asigura

continuitatea proiectului ține de includerea spectacolului rezultat în circuitul festivalier național și internațional profesionist. Intenția echipei de cercetare este aceea de a înscrie spectacolul rezultat în urma laboratorului la *The Ingmar Bergman International Theatre Festival* din Stockholm și *Stockholm Fringe Festival* (Suedia), pentru a disemina rezultatele acestei cercetări și în țara de origine a lui regizorului suedez. De asemenea, vom aplica pentru edițiile viitoare ale unor importante festivaluri de profil din România (*Festivalul Internațional de Teatru* de la Sibiu, *Festivalul Internațional de Teatru Nou* din Arad, *Festivalul Internațional Zilele Teatrului „Matei Vișniec"* din Suceava sau *Undercloud Festival* din București). Astfel, dorim să asigurăm o componentă internațională relevantă a acestui proiect prin diseminarea rezultatelor în cât mai multe evenimente internaționale de profil.

**Bibliografie:**

ADLER, Stella, *The Technique of Acting*, compiled & edited by Howard Kissel, Applause Books, New York, 2000

BARRETT, Lisa Feldman, *Cum iau naştere emoţiile. Viaţa secretă a creierului*, Editura ASCR, București, 2018

BERGMAN, Ingmar, *Imagini. Viața mea în film*, Colecția „Yorick", traducere de Ioana Ghișa, Editura Nemira, București, 2022

BUTLER, Judith, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, Theatre Journal, vol. 40, no. 4, Published By: The Johns Hopkins University Press, dec. 1988

GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu şi Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, Bucureşti, 1998

JUNG, Carl Gustav, *Două studii despre psihologia analitică*, Colecția „Opere complete", vol. 7, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2007

KOZEL, Susan, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2008

MODREANU, Cristina, *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*, Editura Humanitas, București, 2041

STANISLAVSKI, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1 și 2, Colecția „Yorick", traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București, 2021

STRASBERG, Lee, *Visul unei pasiuni. Dezvoltarea metodei*, Colecția „Mari regizori ai lumii", traducere de Adrian Buz, Teatrul Azi, Fundația Culturală „Camil Petrescu", București, 2024

https://www.ingmarbergman.se/en/about-bergman; data accesării: 11 septembrie 2025

https://www.cocofusco.com/the-couple-in-the-cage; data accesării: 1 octombrie 2025

https://wpzimmer.be/en/artists/marlene-monteiro-freitas/; data accesării: 20 octombrie 2025

https://www.universiteitleiden.nl/en/humanities/academy-of-creative-and-performing-arts; data accesării: 21 octombrie 2025

https://www.uniarts.se/english/research/vis-journal/; data accesării: 25 octombrie 2025

https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118; data accesării: 10 noiembrie 2025

http://wiki.answers.com/Q/What_was_Yvonne_Rainer%27s_NO_Manifesto; data accesării: 13 noiembrie 2025

https://dergipark.org.tr/en/pub/film/issue/89072/1520455: data accesării: 14 noiembrie 2025

https://www.forcedentertainment.com/a-note-on-forced-entertainments-complte-works-tim-etchells/; data accesării: 15 noiembrie 2025

https://commonreader.wustl.edu/swimming-to-cambodia-at-thirty-five/; data accesării: 15 noiembrie 2025

https://www.rimini-protokoll.de/website/en; data accesării: 15 noiembrie 2025

https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Burden; data accesării: 18 noiembrie 2025

https://www.orlan.eu/en/; data accesării: 20 noiembrie 2025

https://www.documenta14.de/en/artists/13511/anna-halprin; data accesării: 22 noiembrie 2025

# Actor și personaj din perspectiva metodei lui Uta Hagen

Diana COZMA•

**Rezumat:** Indiferent de tipul de teatru cercetat și practicat la început de mileniu trei, ceea ce rămâne ca și constantă este aspirația practicienilor teatrului de a se confrunta cu texte ale marii dramaturgii capabile să genereze revelație și emoție și în care regăsim personaje structurate pe fâșia îngustă dintre derizoriu și extaz. Din această perspectivă, lucrarea de față pune în discuție aspecte ale metodei lui Uta Hagen conform căreia actorul își creează propriul *personaj* prin serii de *transferuri* dinspre experiențele sale personale înspre viața personajului din piesă. Avansăm ideea că metoda lui Hagen face legătura între metoda lui K.S. Stanislavski și cea a lui Eugenio Barba, respectiv între crearea rolului prin *identificare afectivă* și crearea *partiturii* prin îngemănarea unor caracteristici ale unei figuri mitice sau contemporane cu părți din biografia actorului.

**Cuvinte cheie**: transfer, percepție, simțuri, emoție, adevăr scenic

Existența teatrului de secol XXI este legată de lumi scenice locuite atât de mituri arhaice, cât și contemporane, iar în funcție de viziunea regizorală asistăm la diferite împletiri ale concatenației și simultaneității, la prezența sau absența ecuației cauză-efect, a salturilor temporale și spațiale, a spațiului-metaforă, a simbolurilor, a coexistenței contrariilor, a forjării limbajului scenic la confluența dintre teatral și performance, a arhetipurilor, formelor ritualice, călătoriilor în profunzimile sinelui uman. În privința problematicilor de factură socială și politică, teatrul educațional, teatrul amintirii, teatrul verbatim, teatrul forum sunt preocupate de punerea în discuție și montare scenică a acestora. Însă, se observă faptul că, chiar și atunci când spectacolul prezintă teme surprinse într-un anumit context istoric-social-politic precis conturat, uneori, modul în care sunt tratate acestea tinde să atingă dimensiunile atemporalității și aspațialității. Astfel, în acest caz, uneori, cuvântul rostit pe scenă este esențializat, conotat ca verb, adică ca acțiune. Totodată, tratând teme cruciale precum nașterea, moartea, erosul, violența la care se adaugă rolul inteligenței artificiale în viața individului, folosirea proiecțiilor, hologramelor, notăm aici că, de multe ori, textul spectacolului este realizat prin apel la un limbaj poetic sau un limbaj al imaginii. În acest sens, se poate vorbi de o explorare și transpunere scenică a unei corporalități poetice sau corporalități imagistice. În același timp, astăzi, după modelul

• Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, https://orcid.org/0000-0002-0695-3377

lui Robert Wilson, unii regizori tind să conceapă spectacole de teatru care *să transcendă genurile tradiționale, teatru, dans, operă, arte vizuale, performance art, video, film, muzică deschizând căi pentru vizualizarea unor noi spații de reprezentare*[1]. Să ne reamintim, însă, că în anii 60, în New York, *se făceau nenumărate experimente artistice care au influențat major teatrul*[2]. Așadar, ceea ce ar putea fi numite forme teatrale, emergente în secolul XXI, sunt, în fapt, forme care au o istorie și, am putea spune, chiar o tradiție.

Indubitabil, una din problematicile fundamentale ale teatrului de secol XXI pare să fie legată de experimentări ale corporalității actorului în relația pe care o stabilește cu personajul. Metoda lui Uta Hagen, conform căreia actorul este purtătorul experiențelor, care pe baza unei selecții pot fi inserate în partitura sa, stârnește interesul practicienilor din zilele noastre datorită abordării ingenioase a personajului și textului dramatic. Astfel, personaje existente în dramaturgia lui Henrik Ibsen, A.P. Cehov, Tennessee Williams sau Edward Albee reclamă din partea actorului efectuarea unor serii de *transferuri* dinspre biografia sa înspre biografiile personajelor. Descoperirea personajului în actor se produce prin serii de substituții din experiențe și amintiri ale actorului, *prin utilizarea extensiei imaginative a realităților și inserarea acestora în locul ficțiunii din piesă*[3]. Hagen observă că, în fond, *componentele de bază ale personajelor pe care actorul le interpretează sunt undeva în interioritatea sa și de aceea descoperirea de sine este un proces fără capăt în care actorul devine conștient de variațiile personalității sale, de modul în care percepția de sine se poate schimba de la un moment la altul. Sunt sute de oameni diferiți în interiorul său care ies la suprafață în fiecare zi, iar imaginea de sine se schimbă de o sută de ori pe zi, corpul-mintea actorului fiind influențate de circumstanțe, de relația cu ceilalți, de natura evenimentului. În acest caz, actorul nu copiază comportamentul celorlalți, ci dezvăluie nenumăratele fațete care izvorăsc din propria sa interioritate*[4]. Metoda pe care o propune Uta Hagen e un îndemn la dobândirea autenticității interpretative obținută la intersecția dintre viața actorului și viața personajului prin serii de transferuri.

---

[1] Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 1

[2] Ibidem, p. 2

[3] Uta Hagen, with Haskel Frankel, *Respect for Acting*, foreword by David Hyde Pierce, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2008, pp. 34-35

[4] Uta Hagen, *A Challenge for the Actor*, New York, Scribner, 1991, pp. 55-58

Hagen ne vorbește despre condiția umană, despre incursiunile în trecut ale actorului ca moduri concrete de readucere în prezent a unor situații care atunci au avut o anume semnificație pentru acesta și care pot prezenta elemente comune cu cele din viața personajului. Deoarece reconstituirile sunt de fapt recreări, căci atât conținutul cât și forma amintirii se schimbă chiar din momentul imediat următor consumării experienței, este necesar un apel la o gândire asociativă prin intermediul căreia actorului i se oferă posibilitatea de a identifica similitudini între experiența sa și cea a personajului: „Nu numai că nu am fost suficient de instruiți în înțelegerea condiției umane pentru a evalua asemănările psihologice dintre un eveniment trecut din propriile noastre vieți și cel al personajului dintr-o piesă de teatru, dar vina constă adesea în mintea noastră, care ne împotmolește într-o căutare fără speranță a unor *evenimente* similare. Povești similare. Acum, după ce am înțeles că amintirea emoțională este susținută de logica interioară a asocierii, mai degrabă decât de evenimentul exterior, ar trebui să fim eliberați de astfel de capcane pentru a găsi în schimb esențele psihologice care hrănesc circumstanțele imaginate ale oricărei scene”[5]. Indiferent de tehnica interpretativă, transformările sinelui actorului constituie obiect de studiu, iar *transferurile* pe care le operează sunt modalități concrete de creare a rolului.

În același timp, jocul autentic al actorului realizat prin *transfer* se adresează în mod direct percepției acestuia. Astfel un prim obiectiv în vederea construcției de rol îl constituie șlefuirea simțurilor actorului, atingerea stării de trezie, schimbarea percepției prin ieșirea dintr-o stare de normalitate corporal-vocală-mentală. În acest sens, Hagen constată: „Deschide-ți simțurile, oricât de dureros ar fi. Făcând acest lucru, îți vei spori sensibilitățile, care sunt o parte integrantă a talentului actorului. De asemenea, îți va crește înțelegerea lumii în care trăiești și poate chiar induce acțiuni pline de compasiune în viața ta de zi cu zi”[6]. Modificarea percepției actorului ne apare așadar ca fiind un proces complex și necesar în redescoperirea sa prin personaj. În acest sens, am putea nota că nu mai avem de-a face cu dihotomia actor-personaj, căci actorul nu se mai definește ca fiind cel ce își asumă un personaj. Personajul, forjat dramaturgic astfel încât să simbolizeze realități existențiale de referință, stări ieșite din matca ordinarului, este un alt fel de a numi actorul în stare de joc. Or, în acest sens, Hagen solicită actorului conștientizarea alterării percepției în timpul procesului de creare a rolului, care îi permite acestuia să se raporteze în mod *diferit* la personaj,

[5] Ibidem, p. 91

[6] Ibidem, p. 75

respectiv să vadă personajul din el însuși reflectat în oglinda scenei: „Deoarece comportamentul uman este materia primă a oricărei acțiuni, înțelegerea conceptelor și proceselor implicate în percepție, înțelegere și crearea sensului este de mare valoare pentru actor. Recunoașterea rolului crucial al corpului în percepție și conceptualizare conduce la conceptele minții întrupate, inconștientului cognitiv și gândirii metaforice”[7]. S-ar putea ca numai atunci actorul să fie pregătit să calchieze perfect pe intenția dramaturgului. Imersat în experiența organică a simțurilor corporale, actorul se străduiește să conștientizeze procesul perceptiv care conduce spre autocunoaștere. Decondiționarea percepțiilor actorului reprezintă un dat necesar în transferul experiențial.

Aici avansăm ideea că metoda lui Hagen ar putea face legătura între gândirea teatrală a lui Stanislavski și cea a lui Barba, respectiv între crearea rolului prin identificare cu viața personajului, expandări imaginative prin continua interogație *ce-ar fi dacă*, experimentarea unei trăiri autentice (Stanislavski) și crearea partiturii prin îngemănarea unor date ale unei figuri mitice sau contemporane cu părți din biografia actorului (Barba). Pentru Stanislavski, *dacă* ar trebui să se poziționeze la începutul oricărui proces creativ, să reprezinte forța motrice în elaborarea partiturii actorului, și totodată să aibă funcția unei *pârghii* care să facă posibilă deplasarea dinspre o realitate ca atare înspre un univers ficțional. Astfel se poate observa că există un *dacă* ce conferă *un impuls* în timpul procesului creativ generării și elaborării actului artistic, un *dacă* ce nu vorbește despre fapte care sunt în realitatea ca atare, ci despre fapte care ar putea să fie, cu o condiție. Astfel, *dacă* apare ca un *imbold al creației*[8]. Pentru Barba, actorul nu reproduce şi interpretează un personaj, respectiv *nu mai abordează un personaj care are o existență independentă într-un text dramatic, nu mai încearcă să-l construiască scenic, ci îl creează în funcție de reacțiile sale la o anumită temă*.[9] În cazul lui Hagen, pentru ca jocul actorului să fie convingător, pentru ca spectatorul să fie pătruns de adevărul emoțiilor, sentimentelor, senzațiilor, gândurilor actorului, acesta transferă părți din amintirile și experiențele sale în personajul său: „Crearea artei constă în selectarea realităților de viață adecvate pentru a crea o nouă pânză,

[7] Rick Kemp, *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*, London and New York, Routledge, 2012, pp. 16-17

[8] K.S Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, ESPLA, 1955, pp. 61-64

[9] Diana Cozma, *Eugenio Barba and the Golden Apple. Witnessing Odin Teatret's Rehearsals*, Foreword by Eugenio Barba, Gloucester, Choir Press, 2021, p. 17

pentru a face o nouă declarație vie, care respiră”[10]. Într-o anumită privință, e ca și cum actorul s-ar construi ca personaj din părți pe care le-a selectat din propria sa viață datorită similitudinii lor cu părți din viața personajului pe care îl joacă. Actorul, el însuși obiect de studiu, se reconstruiește aplicând asupra lui însuși tehnica montajului. Transplantarea emoțiilor și amintirilor actorului în rolul pe care îl creează generează o nouă partitură/un nou personaj care este personajul lui, al actorului. Amintirile sale conținute în *sertarele secrete ale inconștientului*, sunt activate și reînțelese prin prisma personajului. *Dedesubturile inconștiente nu rămân inactive, ci se trădează prin influențele caracteristice ale conținuturilor conștiinței. Ele produc, de pildă, fantasme de natură specifică sau produc anumite tulburări caracteristice ale proceselor conștiente, care sunt de asemenea reductibile la conținuturi refulate. O sursă întrutotul importantă pentru cunoașterea conținuturilor inconștiente sunt visele, produse directe ale activității inconștientului. Esențialul în metoda reductivă a lui Freud constă în faptul că ea adună toate indicațiile inconștiente ale dedesubturilor și culiselor și reconstruiește prin analiza și interpretarea lor procesele pulsiunilor elementare inconștiente*.[11] Este o imagine șocantă cea a trupului femeii cu sertarele deschise din pictura lui Salvador Dali, *Girafa în flăcări* care, indubitabil, este și o metaforă a ființei umane văzută ca depozitară a experiențelor umane individuale și colective, a inconștientului individual și colectiv. Tocmai pentru a dobândi autenticitate și organicitate a interpretării, actorul își sondează propriul psihic, revizitează traume, supunând vivisecției propriile sale gânduri, sentimente, emoții, senzații. Este un corp ale cărui sertare mereu deschise dau la iveală frânturi afective și intelective ale unor experiențe care cândva în trecutul său au stârnit puternice impresii; tocmai *reconstituirea impresiilor din amintiri denotă că acestea în realitate nu au fost niciodată uitate, ele au rămas inaccesibile, latente, refulate în zona inconștientului*[12]. În acest sens, metoda lui Hagen amintește de preocupările suprarealiștilor, de viziunea lor onirică, de asocierea liberă a imaginilor, de reasamblarea semnificativă a obiectelor disparate și de elementul de joc; pentru o nouă structură sau o nouă imagine sau un nou personaj, personajul actorului și nu al dramaturgului, colajul este tehnica potrivită. Pentru a-și construi propriul său

[10] Uta Hagen, 1991, op. cit., p. 90

[11] C.G. Jung, *Despre fenomenul spiritului în artă și știință,* în *Opere complete*, vol. 15, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2003, p. 72

[12] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 193

personaj, actorul ar trebui să opereze cu cele „două forme de gândire, gândirea direcționată și reveria sau fantasmarea”[13], să îmbine instrumentarul psihanalitic cu cel teatral, să facă eforturi de aducere aminte ajutat fiind și de faptul că „Amintirile pe care le evocăm când suntem în stare de trezie, oricât de îndepărtate ar părea la prima vedere, sunt întotdeauna legate într-un fel de activitatea noastră prezentă”[14]. Seria *transferurilor* dinspre experiențele actorului spre viața personajului ar trebui să înceapă cu *originile*, iar căutarea similitudinilor ar trebui să se bazeze pe o serie de întrebări, cum ar fi *unde m-am născut eu/ personajul? Ce jocuri aș fi putut juca? Care dintre prietenii de joacă reali pot fi transferați în jocurile imaginare?* Astfel în cadrul procesului creativ, munca actorului constă în „a lua realitățile personale pentru a le pune în locul conceptelor fictive, în modul în care să le împletești imaginativ în circumstanțele vieții anterioare a personajului”[15]. La fel de relevante sunt *transferurile* care vizează *relațiile, complexitatea fenomenală a fiecărui individ și posibilitățile infinite de interacțiune cu alte ființe umane*: „Știm deja că, în felul nostru, trebuie să urmărim vânătoarea unei înțelegeri a condiției umane la fel de sârguincios ca filozofii, scriitorii, dramaturgii și psihologii. Deși putem tremura de imensitatea sarcinii care ne așteaptă în explorarea relațiilor dintre personajul nostru și cele ale celorlalți din piesă și în găsirea unor înlocuiri relevante care să ne permită să ne identificăm cu personajul, ne putem atinge scopul dacă ne întreprindem explorările cu răbdare, în etape separate”[16]. În absența *transferurilor* am putea nota că devine aproape imposibilă o întrețesere a părților de biografie a actorului și cele ale personajului, un amestec al momentelor temporale, al salturilor dinspre prezent înspre trecut declanșate de scurtcircuitele provocate în prezent.

În *A Challenge for the Actor,* Hagen propune, din perspectiva seriilor de transferuri operate de actor, o analiză detaliată a personajului Blanche din piesa lui Tennessee Williams, *Un tramvai numit dorință*. Blanche face parte din categoria marilor personaje *înfrânte,* aflate sub semnul dezechilibrului, pe marginea subțire a nebuniei, evocând unele din marile figuri shakespeariene care „nu sunt adesea decât niște ființe lipsite de tărie; Lady Macbeth este poate cea mai lipsită de tărie dintre toate, iar dacă aceasta este frumusețea - și fără îndoială că este o mare frumusețe -,

[13] C. G. Jung, *Simboluri ale transformării. Analiza preludiului unei schizofrenii*, vol. 5, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2016, pp. 42-43
[14] Henri Bergson, *The World of Dreams*, translated from the French by Wade Baskin, New York, Philosophical Library, 1958, p. 36
[15] Uta Hagen, 1991, op. cit., p. 64
[16] Ibidem, p. 262

este frumusețea bolii, și nu frumusețea supremă”[17]. Tennessee, asemeni lui Cehov în *Livada cu vișini*, surprinde sfârșitul unei lumi aristocrate și începutul unei lumi noi, lipsită de compasiune, empatie, umanitate, predispusă la a-l sacrifica pe celălalt pentru satisfacerea propriilor sale interese. Precum Lady Macbeth, obsedată de curățenie, purificare, spălare a păcatelor, Blanche este cuprinsă de momente de pierdere a legăturii cu realitatea ca atare și retragere în iluzie. Pentru ea ca și pentru Emma Bovary, ambele personaje au avut parte de o *educație aleasă*[18], intrarea în iluzie atrage cu sine inexorabil moartea în iluzie. Pentru Blanche, realitatea e dură, barbară, violentă, murdară, comportamentul ei lăsând să se întrevadă semnele unei *nevroze traumatice*[19]. Discrepanța dintre ceea ce credea că există și ceea ce există cu adevărat în relația cu tânărul ei soț induce imposibilitatea de a mai reveni la acea Blanche din ea care vedea realitatea cu ochii purității. În procesul său creativ, actrița care își gândește personajul Blanche apelând la metoda *transferului* trebuie să își mențină *treze cele cinci simțuri care sunt căile percepțiilor noastre psihologice și fizice*[20] pentru a fi în stare să sondeze întunecimi ale psihicului uman: „Cele cinci organe senzoriale (ochi, urechi, nas, limbă și piele) sunt receptorii noștri de stimuli externi. Cu cât suntem mai *sensibili*, cu atât răspundem mai intens la stimulii care induc în noi totul, de la extaz spiritual la durere chinuitoare – pentru că răspunsurile fizice evocate de acești stimuli sunt, desigur, însoțite de răspunsuri psihologice”[21]. De altminteri, Hagen în perioada de coagulare a metodei sale l-a avut ca partener de dialog pe psihologul Jacques Palaci care i-a confirmat faptul că este imperios necesar ca un actor să nu cerceteze o experiență traumatizantă din trecut față de care nu a reușit să adopte o distanță obiectivă: „Dacă investighezi asta, vei ajunge pe un teren periculos. Riști să devii isterică. Iar isteria este o stare de evitat de actor cu orice preț. Este o stare în care ești copleșit de emoții cu adevărat incontrolabile, în care devii ilogic până la punctul de a pierde conștientizarea oricărui contact cu realitățile înconjurătoare. Nu are niciun folos artistic. Este anti-artă! Criteriul meu pentru a decide care dintre

[17] Edward Gordon Craig, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul azi (supliment) prin Editura Cheiron, 2012, p. 228

[18] Gustave Flaubert, *Doamna Bovary. Salammbo*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoș, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1979, p. 86

[19] Sigmund Freud, 1980, op. cit., p. 243

[20] Uta Hagen, 1991, op. cit., p. 84

[21] Ibidem, p. 75

experiențele mele din trecut pot fi de folos este că trebuie să fie experiențe despre care am atins un anumit grad de dezacord obiectiv vorbind despre ele, exprimându-le până când am înțeles cum m-au afectat”[22]. De aceea, un rol major în realizarea transferurilor îl deține gândirea asociativă, expandarea imaginativă și distanțarea critică.

În concluzie, alături de metodele lui K.S. Stanislavski și Eugenio Barba, care invită la redescoperiri ale sinelui actorului prin intermediul personajului, se află metoda lui Hagen care propune forjarea de către actor a propriului său personaj prin realizarea unor serii de transferuri dinspre experiențele acestuia spre existența ficțională a personajului dintr-un text dramatic. Acest mod de a gândi și plăsmui realitatea scenică îi aparține acelui actor care inserează în creație părți vii din experiențele sale personale.

**Bibliografie**

Bergson, Henri, *The World of Dreams*, translated from the French by Wade Baskin, New York, Philosophical Library, 1958

Cozma, Diana, *Eugenio Barba and the Golden Apple. Witnessing Odin Teatret's Rehearsals*, Foreword by Eugenio Barba, Gloucester, Choir Press, 2021

Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaș și Vasile V. Poenaru, București, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul azi (supliment) prin Editura Cheiron, 2012

Flaubert, Gustave, *Doamna Bovary*. *Salammbo*, traduceri de Demostene Botez, Alexandru Hodoș, ediție critică, studiu introductiv, note și comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1979

Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Leonard Gavriliu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980

Hagen, Uta, with Haskel Frankel, *Respect for Acting*, foreword by David Hyde Pierce, Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, Inc., 2008

Hagen, Uta, *A Challenge for the Actor*, New York, Scribner, 1991

Holmberg, Arthur, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Jung, C.G., *Despre fenomenul spiritului în artă și știință,* în *Opere complete*, vol. 15, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, București, Editura Trei, 2003

Jung, C. G., *Simboluri ale transformării. Analiza preludiului unei schizofrenii*, vol. 5, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2016

Kemp, Rick, *Embodied Acting. What Neuroscience Tells Us About Performance*, London and New York, Routledge, 2012, pp. 16-17

Stanislavski, K.S. 1955. *Munca actorului cu sine însuși*, traducere de Lucia Demetrius și Sonia Filip, București, ESPLA, 1955

[22] Ibidem, p. 89

# Emoția în  teatru ca abuz, exces și tehnică actoricească

Radu TEAMPĂU[36]

**Rezumat**: Prezenta lucrare pornește de la ideea de abuz care este generat de emotivitatea negestionată corect fie de spectatori sau profesioniștii scenei. Luând în considerare aspectele psihologice al emoției și modalitatea în care emoția este folosită în expresia scenică se evidențiază că ideea de a controla emoția este la fel pernicioasă ca aceea de a te lăsa pradă emoției. Se observă că emoția, văzută ca proces de supraviețuire a sinelui, nu trebuie să fie respinsă automat ca fiind o desfășurare de acțiuni lipsite de rațiune. Emoțiile însă se pot permuta, transforma până când, epuizându-și energia să se liniștească, fără ca în timpul acestui proces cel care experimentează emoțiile să sufere de pe urma acestora. De asemenea se analizează modul în care, din punct de vedere teatral, emoția nu se vădește doar la nivelul mimicii faciale ci rezidă practic în întregul comportament scenic al actorului. În același timp se discută faptul că emoția, din punct de vedere scenic nu se expune, comunică de către actor, ci este urmărită detectivist de către spectator.

**Cuvinte cheie**: emoție, abuz, exces, mască, voce

Adesea luăm pe post de teatru *abuzul*. Fie din calitatea noastră de ocupanți ai locurilor din sala de spectacole sau din cea de animatori efemeri ai scenei. Și nu ne referim doar la abuzul de interpretare. Excesul sau violența, lipsa de măsură sau de chibzuință, impulsivitatea sau patima, pofta sau năzuința nu se înfiripă altfel decât ca avataruri ale abuzului. Abuzul de putere, de încredere, de drept pretind mereu redefiniri teatrale. În umbra teatrului pe abuzator îl încearcă credința că ar avea scăpare. Pedeapsa nu-l va ajunge. Căci dacă abuzul este teatru și teatrul ne păzește de plictiseală atunci abuzul ar trebui răsplătit. Nu-i așa? Pe de altă parte teatrul va fi fiind cu atât mai valoros cu cât abuzul este mai mare. Nu-i așa? Și cât de nesuferit poate fi un  teatru lipsit de abuz. Nu-i așa?

Nu. Nu este defel astfel. Nu poate fi. Dacă regândim abuzul teatral ca pe o joacă l-am putea investi, involuntar, cu o oarecare valoare de schimb. Astfel, se poate porni o avalanșă de activități tranzacționale care sfârșesc mereu lamentabil în

36 Regizor, asist. univ. dr., Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

impostura victimizării. Victima abuzului pare să se bucure de multe beneficii sociale odată ce abuzul a încetat și a fost expus public. Nu mai contează dacă abuzul este real sau doar jucat. Cine mai are răbdare să facă diferența? Și totuși, impostura, se vede limpede la scenă. Jocul scremut, gesticulația inadecvată, apatia interpretării, aroganța regizorală, dizarmonia aurală, firescul inautentic, căutat al situațiilor scenice, egocentrismul colectivului creatorilor scenici, proliferarea elementelor scenografice (și lista poate continua) fac diferența între un spectacol *mortal*, înțeles în terminologia brookiană, și firescul realității scenice. Firesc care este deosebit de firescul cotidian și chiar de firescul din culise. Însă victimizarea nu va reuși să folosească abuzul pe post de instrument de poziționare socială, mai ales în teatru. Să luăm, de exemplu, momentul în care unul dintre actorii unui teatru național din România s-a arătat nespus de vexat, prezentându-se ca victima unui abuz prin faptul că „... două spectatoare din primul rând au decis să mănânce shaworma [sic] chiar în mijlocul spectacolului”[37]. Spectacolul invocat era *Hamlet* iar în sala de spectacol ar trebui să ne comportăm ca niște spectatori civilizați, nu-i așa? Probabil. Dar dacă cheia de montare a spectacolului *Hamlet* la care au asistat cele două spectatoare și chiar jocul actorului care s-a victimizat au fost cele care aparțin teatrului *brut*, folosindu-ne de aceeași terminologie brookiană? În acest caz spectatoarelor nu li se poate reproșa nimic. Teatrul brut te invită la contingent, la anulare a distanței dintre actor și personaj, dintre spectacol și spectator, dintre timpul diurn și timpul ieșit din comun al reprezentației. Spectatorii teatrului brut pot mânca semințe, bea bere, țipa, bate din picioare, râde zgomotos. Nu le putem cere spectatorilor, ca organizatori de spectacole, să *stea cuminți* în orice condiții. Dacă îi incităm la un spectacol necizelat, brut ei, spectatorii se vor deda la șaorme și chiar la halbe de bere. În calitate de actori, jucând în maniera teatrului burt, brechtian, chiar și o piesă de Shakespeare, nu ne putem prezenta ca o victimă a unui abuz. Pentru că există o legătură strânsă, dar neevidentă, între modul de a prezenta un spectacol și spectatorii care asistă la reprezentație.

Pe de altă parte se poate constata o creștere a abuzurilor din partea spectatorilor în timpul reprezentațiilor. Este ca și cum timpul special, non-cotidian al spectacolului s-ar extinde și asupra acțiunilor pe care le-ar pute întreprinde spectatorii, într-un spațiu al libertinajului, departe de îngrădirile reglementărilor legale, sau chiar

37 Cluju.ro *Incident culinar la Teatrul din Cluj: Două femei surprinse mâncând shaorma în timpul unei piese de teatru* în Cluju.ro, publicat: 05.01.2024, accesat: 08.04.2025 la https://cluju.ro/incident-culinar-la-teatrul-din-cluj/

departe de ceea ce unii ar putea resimți ca încorsetările bunului simț. Astfel în presa din Marea Britanie apar informații bizare: „Personalul sălilor de spectacole din Marea Britanie a fost atacat, hărțuit sexual și abuzat de spectatori în stare de ebrietate în timpul spectacolelor [...] Personalul din preajma casei de bilete este confruntat cu atacuri violente, spectatori se micționează în ieșirile de incendiu și scandalurile se generalizează și izbucnesc în sălile de spectacol, toate [aceste abuzuri] s-au numărat printre incidentele evidențiate de raportul Sindicatului Audiovizual, Divertisment, Comunicații și Teatru (Bectu)”[38]. Astfel de comportamente nu fac obiectul doar unui incident izolat ci sunt larg răspândite: „... atacurile și abuzurile sunt la ordinea zilei”[39]. Dacă la spectacolele de pe vremea lui Shakespeare astfel de atitudini erau oarecum normale și universal acceptate astăzi ele sunt percepute ca un eșec al educației, fiind definite ca abuzuri inacceptabile. Și totuși, dacă nu avem de a face cu o consecință neplăcută a unei educații precare? Sau, cel puțin nu în mod exclusiv. Dacă conduita spectatorilor este determinată de expunerea la abuzul estetic practicat pe scenă? Sau, mai mult decât atât, dacă comportamentul abuziv se manifestă ca un virus psihologic care se transmite indirect? Adică abuzurile care sunt săvârșite de creatorii spectacolului în timpul derulării repetițiilor sau chiar în culise găsesc cumva o formă de expresie în jocul actoricesc, de care nici actorul nici ceilalți membrii ai colectivului artistic care îl asistă în performanță nu sunt conștienți. Dacă genul acesta de spectacolele, pe care le putem numi abuzive sau nefirești, injectează în spectatori dorința nestăpânită de a se manifesta abuziv? Căci de un lucru am putea fi siguri, și anume acela că abuzurile spectatorilor nu sunt generate de abuzurile incluse în orizontul dramaturgic al spectacolului. Universul dramaturgic poate fi înțeles, în

38 Tom Ambrose, *‘I’ve been spat at’: half of UK theatre staff consider quitting over audience behaviour*, la https://www.theguardian.com/stage/2023/mar/28/uk-theatre-staff-audience-behaviour-abuse-drunken-theatregoers, publicat: 03.28. 2023, accesat: 04.03.2025, trad. noastră, text original: “UK theatre staff have been attacked, sexually harassed and abused by drunken audience members during performances, a new survey has revealed. Front of house staff facing violent assaults, theatregoers urinating in fire exits and mass brawls breaking out in auditoriums were among the incidents uncovered by the report from the Broadcasting, Entertainment, Communications and Theatre Union (Bectu).”

39 Katie Spencer and Jayson Mansaray, *Fights, vomiting and abuse: Theatregoers have forgotten how to behave, staff say*, la https://news.sky.com/story/fights-vomiting-and-abuse-theatregoers-have-forgotten-how-to-behave-staff-say-13026111, publicat: 12.09.2023, accesat: 04.03. 2025, trad. noastră, text original: “... assaults and abuse are a common occurrence.”

manieră ionesciană, ca studiu al abuzurilor tocmai pentru a ne vindeca de dorința de a ne angaja într-un abuz, ceea ce nu este altceva decât un studiu artistic în manieră detectivistă a abuzului. Așadar, dacă excludem ca influență universul dramaturgic cu ce rămânem? Rămânem cu dezagreabila realitate în care „... în timpul repetițiilor și spectacolelor la numeroase, numeroase spectacole la care am lucrat atât în facultate, cât și ca profesionist, au avut probleme cu actorii, regizorii, producătorii etc., care au comis agresiuni fizice, verbale și sexuale unul împotriva celuilalt. Atât pe scena cât și în afara ei. Cantitatea de agresiuni sexuale și fizice raportate de actori și tehnicieni este *nebunesc* de mare...”[40]. În fond, ar trebui să fim conștienți de faptul că teatrul nu este o îndeletnicire neprimejdioasă. Teatrul ca fenomen de masă va duce inevitabil la astfel de exhibări neîngăduite și pe care nu ni le permitem în cotidian. Probabil că tocmai manipularea defectuoasă a suspendării dimensiunilor diurne și prozaice duce la manifestarea deplină a abuzului. Scena ar trebui înțeleasă nu în dimensiunea sa arhitecturală ci în cea psihic-instrumentală ca unealtă de studiere în siguranță a abuzului. În momentul în care scena își pierde această condiție de existență ea devine inoperantă din punct de vedere teatral. Coborâtă astfel în cotidian scena se pierde în familiaritate. Distanțele sunt aneantizate. Și perspectiva teatrală nu se mai poate înfiripa. Abuzul nu mai are loc pe scenă ci în proximitate, chiar în intimitate. Poate că „... din cauza apropierii strânse dintre actori (nu doar fizic, ci și emoțional), precum și a frecvenței și intensității vulnerabilității pe care trebuie să o manifeste actorii, crește oportunitatea ca unii să profite de ceilalți. În prezent sunt într-un program de teatru la colegiu și sunt prieten cu mai multe persoane din cadrul micului nostru departament care au suferit abuzuri și agresiuni”[41]. Teatrul nu ar trebui practicat de persoane

40 uffda1990, *Are Theatre People more prone to commit assault? Serious question...*, la https://www.reddit.com/r/Theatre/comments/apmm9l/are_theatre_people_more_prone_to_commit_assault/?rdt=37621, accesat: 04.03.2025, trad. noastră, text original: “... during rehearsals and performances of many, many shows I’ve worked on both in college and professionally have had issues with actors, directors, producers, etc. committing physical, verbal, and sexual assault against each other. Both onstage and off. The amount of sexual and physical assault reported by actors and technicians is WILDLY wildly out or proportion to the amount reported at the professional full-time jobs I've had.”

41 j_palmtree, *Are Theatre People more prone to commit assault? Serious question...*, la https://www.reddit.com/r/Theatre/comments/apmm9l/are_theatre_people_more_prone_to_commit_assault/?rdt=37621, accesat: 04.03.2025, trad. noastră, text original: “I think because of the close proximity between actors (not just physically but emotionally) as well as the frequency and intensity of the vulnerability actors must exhibit, the opportunity for people to take advantage of others

vulnerabile din acest punct de vedere. Acele persoane pentru care *proximitatea* nu este decât un prilej de a-și duce la îndeplinire dorințele grosolane. Apropierea nu ar trebui să fie o astfel de oportunitate. Apropierea fizică, munca în comun asupra dezvoltării unui comportament, cum ar mai putea fi înțeles rolul actoricesc, nu este un laborator de revalorizare a aspectelor etice ale purtării inter-subiective umane. Teatrul nu este acea clădire sub acoperișul căreia abuzurile se pot desfășura în voie pentru că unii consideră aceasta ca fiind definiția teatrului ca artă. Nu este aceasta definiția teatrului. Este doar un mod de a scăpa de consecințele faptelor noastre. Însă ar trebui să conștientizăm că practicanții scenei se angajează cu adevărat într-o apropiere psihică înainte de apropierea fizic-corporală. Și dacă am văzut că avem de a face cu abuzuri din partea spectatorilor și a practicienilor scenei, nu vom uita nici de abuzurile criticilor de teatru. Abuzurile acestora sunt, desigur, mai puțin carnale, mai puțin violente, însă poate mult mai periculoase. Criticul de teatru falsifică mărturia sa despre spectacolul la care a participat, sub pretextul libertății de interpretare. Însă, după mărturia, din interiorul breslei, chiar a unui critic de teatru, care a avut curajul să pună degetul pe rană, acesta nu mai are onestitatea de a scrie despre produsul spectacular la care a luat parte și ignoră cu desăvârșire spectacolul. Criticul scrie *din burtă* luând în considerare elemente extra-scenice care nu au legătură cu spectacolul. Criticul urmărește doar „… o agendă de PR în care singurul rezultat e un star rating”[42]. Astfel chiar dacă spectacolul este un rateu el îl va lăuda, sau invers, pe cel pe care nu dorește să îl promoveze îl va desființa pentru a elimina concurența. Criticul de teatru a fost eviscerat de orice emoție. Nu mai simte nimic. Își urmărește doar interesul, în afara oricărei etici profesionale.

Să fie posibil ca abuzurile să fie cauzate de incorecta gestionare a apropierii psihice? A da frâu liber emoției oare nu este rețeta sigură pentru poftirea abuzului în viața noastră? Ba da. Este. Și de aceea ar trebuie să discernem că nu orice formă de abuz este teatru. Abuzul vine astfel dintr-o canalizare a privirii. O emoție dată de însăși gesticulația privirii. O emoție primară. Teatrul negociază distanța dintre exteriorizare

increases. I am currently in a college theatre program and I am friends with multiple people within our small department who have experienced abuse and assault.”

42 Jake Orr, *Theatre Thought: Melanie Wilson’s Autobiographer Reconsidered* la http://www.ayoungertheatre.com/theatre-thought-melanie-wilsons-autobiographer-reconsidered, (publicat: 21.04.2012, accesat: 11.04.2025), trad. noastră, text original: “... a space that isn’t determined by a PR agenda where the only outcome is a star rating.”

și internalizare. Faptul că putem privi și înăuntru și în afară prin iluzia scenică ne creează această emoție a actului privirii în sine. Este o privire care încorporează, care încarnează. Și din această emoție pare că derivă mulțimea celorlalte emoții sub povara cărora abuzul nu este decât o încercare de supraviețuire. Dar dacă însăși încercarea de a ține în frâu, de a controla emoția este greșită? Dacă aici începe abuzul?

Există mai multe perspective din care putem privi chestiunea emoției. „Emoțiile sunt asociate cu predispoziția răspunsului impulsiv sau automat, iar viziunea tradițională este că emoția și autocontrolul sunt antagonice [...] Un alt punct de vedere este că emoțiile negative, mai mult decât emoțiile pozitive, sunt susceptibile să submineze autocontrolul [...] O a treia perspectivă este încă mai nuanțată în recunoașterea faptului că atât emoțiile pozitive, cât și cele negative pot afecta sau îmbunătăți autocontrolul în circumstanțe potrivite și există dovezi tot mai clare pentru această perspectivă [...] o a patra posibilitate – [este aceea] că emoțiile au influență mică sau deloc asupra autocontrolului – pentru că puțini teoreticieni au susținut acest punct de vedere, iar descoperirile relevante publicate indică de obicei că emoțiile au un impact semnificativ asupra autocontrolului”[43]. Însă dincolo de aceste patru moduri de a vedea emoțiile și rolul lor putem afirma că emoția se leagă de autocontrol, de stăpânirea de sine. Numim astfel *emoție* momentele în care stăpânirea de sine nu mai este efectivă, este inabilitată, suspendată, întreruptă pentru o perioadă.

Emoția ca discontinuitate a stăpânirii de sine nu ar trebui înțeleasă în mod automat ca o cădere în brutalitate, animalitate, iraționalitate. Putem oare considera stăpânirea de sine ca fruct al raționalității iar emoția ca manifestarea a iraționalității? Dar, oare, am putea suplini disiparea stăpânirii de sine? Am putea îndigui explozia

43 Brandon J. Schmeichel, Michael Inzlicht, *Incidental and Integral Effects of Emotions on Self-Control* în *Handbook of Cognition and Emotion*, Edted by Michael D. Robinson, Edward R. Watkins, Eddie Harmon-Jones, New York & London: The Guilford Press, 2013, pp. 272-290, p. 272, trad. noastră, text original: “Emotions are associated with impulsive or automatic response tendencies, and the traditional view is that emotion and self-control are antagonists. We review evidence support ing this view. Another view is that negative emotions, more so than positive emotions, are likely to undermine self-control, and we also review evidence for that contention. A third view is more nuanced still in recogniz ing that both positive and negative emotions can impair or improve self-control under the right circumstances, and there’s growing evidence for that position (reviewed below). We considered but quickly abandoned a fourth possibility—that emotions have little or no influence on self-control—because few theorists have championed this view, and the relevant published findings usually indicate that emotions have a significant impact on self-control.”

emoțională? Reușește actorul prin cumpătare să își recapete stăpânirea de sine fără să se observe pierderea acesteia? Putem prin rigurozitate zăgăzui emoția? Pentru a răspunde acestor întrebări va trebui să reanalizăm înțelegerea emoției.

Uneori emoția este similară unei tulburări. Ea presupune pierderea cumpătului. Aceasta aduce cu sine manifestarea unor comportamente improprii identității asumate. Ducând la extremă argumentația, s-ar putea spune că emoția te poate face să latri atunci când ești o pisică. Emoția permite astfel însușirea unui comportament al alterității. Iar ea, emoția, este de mai multe feluri. Emoțiile ar putea fi împărțite, în funcție de natura lor, în emoții subite și progresive, emoții comune și personale, emoții singulare și palindromice, emoții actuale și retrăite, emoții ușoare și copleșitoare, emoții depășite și de netrecut, emoții persistente și pasagere, emoții clare și confuze, emoții primare și secundare, emoții autentice și jucate. Acestea sunt emoțiile care nu poartă un nume. Ele nu au nici manifestări precise, identificabile. Sunt mănunchiuri de senzații îngemănate care se pot manifesta împreună, în număr mare sau mic dar niciodată singure. De exemplu, emoțiile comune sunt cele pe care le experimentăm în cazul alăturării față de celălalt sau de ceilalți în timp ce emoțiile personale le resimțim în lipsa alterității, a depărtării față de aceasta sau a izolării față de ea. Nu este o singură emoție ci un spectru de trăiri. Ele au o prezență proteică și sunt greu de captat în formă. Spre deosebire de aceste emoții imprecise și greu de evocat putem considera existența unui alt set de emoții. Acest al doilea set de emoții sunt ușor de identificat prin denumire. Cum ar fi, de exemplu „Cele șase emoții [...] fericire, tristețe, surpriză, frică, furie și dezgust..."[44]. Acestea se pot împărți în emoții pozitive, negative și ambivalente. Fericirea poate fi catalogată ca fiind o emoție pozitivă, tristețea, furia, dezgustul ca emoții negative și surpriza ca emoție ambivalentă. Acest tip de emoție, emoția denominată, nu se reduc la aceste șase emoții. Identificăm aici alte seturi de emoții: emoțiile incitante, deprimante și ale afecțiunii. *Curiozitatea* poate fi asimilată ca emoție incitantă. Totodată se observă că „.... emoțiile și senzațiile care se numesc incitante; căci și-au asumat acest caracter din cauza faptului că au condus în mod obișnuit la acțiune energică; și acțiunea afectează, în mod indirect, sistemul respirator și circulator; iar acesta din urmă reacționează

44 Paul Ekman and Wallace V. Friesen, *Unmasking the Face – A guide to recognizing emotion from facial expression*, Los Altos, CA: Malor Books, 2003, p. 22, trad. noastră, text original: "The six emotions that are the subject of this book–happiness, sadness, surprise, fear, anger, and disgust..."

asupra creierului”[45]. *Însingurarea* poate fi asimilată ca emoție deprimantă. *Încântarea* poate fi asimilată ca emoție a afecțiunii. Dar multe dintre cele pe care le considerăm a fi emoții nu sunt. Astfel, de exemplu, respingem ideea că *durerea*, chiar și *durerea extremă* poate fi considerată emoție. Ea nu este nici simțire în sensul de sensibilitate, afectivitate. Durerea este simțită, declanșează un răspuns organic automat însă nu înlătură prezența vie a conștiinței câtă vreme ea este suportabilă. Când durerea devine extremă, insuportabilă, avem de a face cu pierderea conștiinței sau chiar cu încheierea vieții. Durerea este dincolo de emoție un semnal de alarmă care ne avertizează nu doar de primejdia alterării sinelui ci de cea a pierderii vieții. Durerea nu oglindește atitudinea individului față de realitate ci față de părăsirea realității. Astfel nu poate fi doar o emoție. Durerea este mai mult decât o simplă emoție. Ar trebui să luăm în considerare că emoția stârnește o reacție organică imediată sau o acțiune corporală cum ar fi roșeața în obraji, ca urmare a emoției numită *rușine* sau „... țipătul [care] este stârnit [...] de oricare senzație și emoție supărătoare sau neplăcută, de foame, durere, furie, gelozie, frică etc.”[46]. Desigur, rămâne de discutat dacă foamea, enumerată aici, este sau nu emoție. Identificarea apariției unei emoții se poate constata prin: „semnale universale distinctive, prezența la alte primate, fiziologie distinctă, universaluri distinctive în evenimentele antecedente, coerență între răspunsurile emoționale, debut rapid, durată scurtă, evaluare automată, apariție neobișnuită”[47]. Astfel, conform acestor norme foamea nu se încadrează în definiția emoției. Totuși, am putea discuta criteriul prevăzut mai sus al *scurtei durate*. Unele emoții nu se

45 Charles Darwin, *The Expression of the Emotion în Man and Animals*, New York & London: D. Appleton and Company, 1915, p. 248, trad. noastră, text original: “We see also the influence of habit in all the emotions and sensations which are called exciting; for they have assumed this character from having habitually led to energetic action; and action afects, in an indirect manner, the respiratory and circulatory system; and the latter reacts on the brain.”

46 Ibidem, p. 223, trad. noastră, text original: “The earliest and almost sole expression seen during the first days of infancy, and then often exhibited, is that displayed during the act of screaming; and screaming is excited, both at first and for some time afterwards, by every distressing or displeasing sensation and emotion, - by hunger, pain, anger, jealousy, fear, etc.”

47 Paul Ekman *An Argument for Basis Emotions*, în *Nature Critical Concepts in the Social Sciences,* Edited by David Inglis, John Bone and Rhoda Wilkie, London & New York: Routledge, 2005, p. 299, trad. noastră, text original: “1. Dsitinctive universdal signals; 2. Presence in other primates; 3. Distinctive physiology; 4. Distinctive universals in antecedent events; 5. Coherence among emoțional response; 6. Quick onset; 7. Brief duration; 8, Automatic appraisal; 9. Unbiden occurence”

manifestă doar printr-o scurtă durată. Ele durează, sunt atât de dominante încât acțiunea pe care o generează este tocmai lipsa de acțiune, inactivitatea, paralizia. De exemplu, frica poate genera un astfel de comportament sau emoțiile copleșitoare. Frica nefiind încadrată printre emoțiile copleșitoare deoarece nu generează doar răspunsul paralizant ci poate genera diverse răspunsuri. Observăm aici că emoția generează nu doar o reacție organică cum ar fi izbucnirea transpirației, sau vertijul ci continuă cu o întreagă serie de acțiuni subsecvente. Practic reacția corporală inconștientă determină sau stârnește ca necesitate angajarea într-o serie de acte organice. Răspunsul corpului omenesc la emoție în fapt nu este o excitare sau intrarea într-un dialog. De fapt termenul de *răspuns* s-ar putea să nu fie cel mai nimerit pentru a descrie ceea ce se petrece. Este ca și cum emoția îmbracă o haină, haină care este propriul nostru corp. Emoția odată instalată preia orizontul decizional al conștiinței și i se substituie. Dar nu este întrutotul nici o reacție automată, condiționată sau serie predeterminată de reacții organice neuro-vegetative. Pare a fi partea vizibilă a unui proces de supraviețuire. Ca și cum ne-am suspenda, pentru un timp relativ scurt, conștientizarea de sine, am ceda locul ocupat de sine în psihismul nostru spre a traversa o situație imposibilă, care pune în primejdie sau alterează poate chiar sinele. Iar odată traversată această depresiune, fiind transportați de vehiculul numit emoție, odată ajuns pe malul celălalt sinele se restaurează, ego-ul se reaprinde, conștiința revine la propria integritate de a se percepe pe sine în mediul înconjurător. Dar dacă emoția poate fi o *conștiință secundă*? Conștiință care se manifestă într-o altă realitate decât realitatea comună, o realitate a crizei, ieșită din comun. Și dacă, din contră, este doar un substitut al conștiinței? Un înlocuitor care apare în momentul de criză și ajută sinele să treacă de criză fără daune majore și care nu devine conștiință pe de-a-ntregul. Nu putem preciza mai presus de orice îndoială dacă conștiința este o alt fel de conștiință sau un înlocuitor al acesteia. Ceea ce putem reține de aici este că emoția care apare atunci când pierdem controlul de sine are o structură internă care o face capabilă să se manifeste oarecum autonom față de sinele persoanei aflate în proces emotiv și chiar față de persoana în sine. Desigur, ea nu se manifestă cu totul separat de persoana implicată în proces. Nu este chiar o altă persoană.

De aici putem totuși considera că „.... emoțiile au evoluat pentru a face față sarcinilor fundamentale ale vieții în moduri în care s-au adaptat filogenetic, atunci este consistent logic să ne așteptăm că vor exista unele elemente comune în contextele în

care poate fi atestată apariția emoțiilor”[48]? Înțeleasă ca rezultat a unei evoluții emoția se poate raporta la supraviețuire. Dar știm că nu este un mecanism de supraviețuire. Pare mai degrabă un proces de colaborare, similar, de exemplu, colaborării dintre om și, să zicem, *bifidobacterium lactis*, o bacterie intestinală benefică la om. Emoția are o prezență proprie, separată de trăsăturile personale și tipologice a celui care experimentează emoția. Emoția ni se întâmplă. Pare că nu avem nicio contribuție la dezvoltarea ei. De aici constatăm că emoția poate fi identificată indiferent de variațiile somatice și comportamentale pe care le pot adăuga diferiți indivizi. Putem recunoaște *groaza* indiferent de cel care o trăiește. Acest aspect i-a permis lui Paul Ekman să avanseze ipoteza că emoțiile pot fi descifrate în mimica feței. Pornind de la observația că „... dacă ne emoționăm, probabil, chipul nostru le va dezvălui aceasta și altora...”[49], ținând totuși cont și de faptul că „Fața mai des decât vocea oferă mesaje emoționale false, deși nu pot fi niciodată complet oprite. Chiar și atunci când asculți și nu vorbești, un semn subtil al unei expresii îți poate scăpa”[50], fizionomia feței poate trăda existența unei emoții. Desigur, uneori emoția poate fi ghicită doar într-o mișcare a unui mușchi al feței, alteori pe întregul chip. Ce este de remarcat aici este că „... vocea, nu chipul, este cea care oferă semnalele care disting o emoție [...] de alta”[51]. Prin urmare clarificarea emoției pe care o simte cel care este privit survine prin tensiunea creată între expresia feței și tonalitatea vocală. Practic, dacă judecăm din perspectiva jocului scenic, pentru spectator jocul actoricesc în dimensiunea sa emotivă stă în tensiunea dintre rostire și mimică. Pe scenă nu se rostește un text ci se trădează o emoție prin

48 Paul Ekman *Basic Emotion* în *Handbook of Cognition and Emotion*, Edted by Tim Dalgleish and Mick J. Power, Chichester & New York: John Wiley & Sons, 1999, pp. 45-60, p. 53, trad. noastră, text original: “If emotions are viewed as having evolved to deal with fundamental life tasks in ways which have been adaptive phylogenetically, then it is logically consistent to expect that there will be some common elements in the contexts in which emotions are found to occur.”

49 Paul Ekman, *Emotion Revealed – Recognizing Faces and Feelings to improve Communication and Emoțional Life*, New York: Times Books, 2003, p. 34, trad noastră, text original: “... if we do become emotional, our face probably will show it to others...”

50 Ibidem, p. 60, trad noastră, text original: “The face more often than the voice gives false emotional messages, although it can never be totally turned off. Even when listening and not speaking, a subtle sign of an expression may leak out.”

51 Ibidem, p. 204, trad noastră, text original: “... it is the voice, not the face, that provides the signals that distinguish one enjoyable emotion from another.”

verbalizare. Fapt adesea uitat. Poate că, din această perspectivă, lupta împotriva textului pe care o duc mulți dintre regizorii, scenografii, teatrologii și actorii noștri, este o luptă împotriva etalării emoției. Avem de a face, de fapt, cu un emocid și, prin acesta, cu predarea spectacolului teatral raționalității. Numai că, în acest caz, prin raționalizarea excesivă, prin renunțarea la orice emoție prin refuzul texto-centrismului nu renunțăm chiar la teatru? Nu ar trebui, oare, să numim altfel acest tip de spectacol? Poate spectacol de circ. Poate un nume cu totul nou, dar nu spectacol de teatru. Vânarea emoției pe chipul și în glasul actorului este o trăsătură fundamentală a spectacolului de teatru. De fapt, aceasta nu face spectacolul mai irațional decât un spectacol care nu este centrat pe text. Eroarea se află doar în căutarea emoției în poeticitatea textului dramatic. Dar pe scenă nu avem de a face cu un text ci cu o vorbire, o rostire prin viu grai. Emoția se află în intonație. Dar ea nu este întreagă. Ea trebuie comparată cu ceea ce pescuim din textura mușchilor feței. Și totuși, am putea avansa idea că, din perspectiva exprimării emoției, cuplul voce-chip funcționează similar cuplului mască-voce. Știm că în teatrul antic grec „Masca afișa o expresie facială statică, funcționând în mare parte ca un ecran pentru ca publicul să își proiecteze propria stare emoțională”[52]. Astfel, fiind conștienți că spectatorul vede și își închipuie în același timp putem constata că nu emoția pe care o trăiește personajul etalând-o în mimica feței contează. Mimica feței, ca și masca, fiind, înainte de toate, un suport al emoției spectatorului, funcționează în conjuncție cu intonația glasului actorului care se individualizează în auralitatea scenică. Adesea neglijăm faptul că în teatrul antic european „... s-a constatat că măștile au amplificat regiunea spectrală până la 1000 Hz. Acest efect s-a dovedit a fi mai puternic în jurul frecvenței fundamentale a vorbirii masculine. Având în vedere că răspunsurile de teatru prezintă un vârf semnificativ în jurul regiunii mijlocii de 1000 Hz, efectul de *filtru de mască* pare să netezi profilul spectral general al *filtrului de teatru*. În plus, măștile ar modifica vocea actorului prin creșterea regiunii joase-mijlocii de vorbire care ajunge la public. În plus, s-a descoperit că măștile îmbunătățesc directivitatea pentru partea laterală a capului actorului și, prin urmare, amplifică semnificativ o astfel de regiune de frecvență medie joasă a vorbirii, pentru ascultătorii aflați dincolo de pozițiile centrale și în special pe

52 Fotios Kontomichos, Charalampos Papadakos, Eleftheria Georganti, Thanos Vovolis, John N. Mourjopoulos, „The Sound Effect of Ancient Greek Theatrical Masks” în *International Conference on Mathematics and Computing*, Atena, 2014, p. 1451, trad. noastră, text original: “The mask was displaying a static facial expression, largely functioning as a screen for the audience to project their own emotional state.”

părțile laterale ale *cavea*-ei [zona de bănci ale spectatorilor într-un amfiteatru]. Această proprietate de radiație a măștilor ar îmbunătăți recepția la aceste poziții de public mai problematice, mai ales în condiții de zgomot”[53]. Astfel masca nu avea funcția specifică de a ascunde fața. Masca avea mai multe funcții de natură pragmatică cât și de natură psihologică.

Pe de altă parte în teatrul asiatic măștile „Sunt întotdeauna atât de populare și chiar iubite deși oamenii nu le cunosc semnificația. Sunt atât de universale pentru că sunt arhetipuri”[54]. Funcționând ca arhetipuri, modele pentru proiectarea emoțiilor spectatorilor, măștile sunt construite pe baza unor principii plastice simple. Modul în care liniile sunt desenate pe suprafața tridimensională a corpului măștii articulează funcționalitatea ei. „Astfel de linii de expresie sunt prelucrate artistic pe baza caracteristicilor măștii produse. Ca o ilustrare, liniile care se curbează în jos dau impresia de tristețe, părând bătrâne și speriate. Liniile care se curbează în sus dau impresie de fericire și zâmbet”[55]. În cazul măștii emoțiile sunt reduse la aparența lor arhetipală. O linie curbă în jos suportă proiectarea emoției numită *sperietură*, în timp

53 Ibidem, p. 1445, trad. noastră, text original: “... it was found that the masks amplified the spectral region up to 1000 Hz. This effect was found to be stronger around the male speech fundamental frequency. Given that the thea tre responses present a significant peak around the mid 1000 Hz region, the “mask-filter” effect appears some how to smooth the overall spectral profile of the “theatre filter”. Furthermore, the masks would alter the actor’s voice by boosting the low-mid region of speech reaching the audience. In addition to that, the masks were found to enhance di rectivity for the side of the actor’s head and hence ampli fy significantly such low-mid speech frequency region, for listeners located beyond the central positions and es pecially at the sides of the cavea. This radiation property of the masks would improve reception at these more problematic audience positions, especially under noisy conditions.”

54 Margaret Coldiron, Carmencita Palermo and Tiffany Strawson, “Women in Balinese *Topeng*: Voices, Reflections, and Interactions” în *Asian Theatre Journal*, vol. 32, no. 2, 2015, pp. 464-492, p. 480, trad. noastră, text original: “I love teaching with the masks though. They are always so popular and are loved even though people don’t know their meaning. They are so universal because they are archetypes.”

55 I Wayan Sukarya, “Form of Modern Mask Created by Ida Bagus Anom” în *Mudra – Journal of Art and Culture*, vol. 26, no. 2, 2011, pp. 314-330, p. 318, trad. noastră, text original: “Such lines of expresion are artistically processed based on the characteristics of the mask produced. As an illustration, the lines which curve downwards give impression of sadness, being old and scared. The lines which curve upwards give impresion of happiness and smiling.”

ce opusul ei, o linie curbată în sus suportă proiectarea emoției numită *fericire*. Ne punem întrebarea dacă nu cumva emoția poate fi capturată în expresia măștii? De fapt, încercarea unor psihologi ce a stabili o relație între desfășurarea interioară a unei emoții și expresia ei facială poate fi înțeleasă ca *mască a unei emoții particulare*. Dar că, așa cum am văzut până aici, emoția în sine, nu se trădează nici la nivel facial nici la nivelul măștii. Chiar dacă putem observa că în teatrul balinez, de exemplu, pot exista măști ca cele a lui Topeng Bues care din punct de vedere emoțional „... e un laș agresiv, intimidant, un fel de bandit desenat”[56], caracterul său emoțional este rezultatul unui proces complex de receptare în care sunt implicate dimensiunile imaginii plastice a măștii, a dansului actorului, a tonalităților sale vocale, a imaginii plastice a costumului actorului aflat în mișcare și a dimensiunii aurale implicate în reprezentație. În realitate ceea ce noi numim astăzi emoții au fost înțelese, în dimensiunea lor teatrală după cum urmează: „Cele opt sentimente (rasa) recunoscute în dramă sunt următoarele: Erotic (śrngāra), Comic (hāsya), Patetic (karuna), Furios (raudra), Eroic (vira), Teribil (bhayānaka), Odios (bibhatsa) și Minunat (adbhuta). Aceste opt sunt Sentimentele numite de Brahman; Voi vorbi acum despre stările dominante, tranzitorii și temperamentale. Stările dominante (sthāyibhāra) sunt cunoscute a fi următoarele: dragoste, veselie, tristețe, furie, energie, teroare, dezgust și uimire. Cele treizeci și trei de stări de tranziție (vyabhicāribhāva) sunt cunoscute a fi următoarele: descurajare, slăbiciune, teamă, invidie, intoxicație, oboseală, indolență, depresie, anxietate, distragere a atenției, reamintire, mulțumire, rușine, inconstanță, bucurie, agitație, stupoare, aroganță, aroganță, nerăbdare, deznădejde, vis trezire, indignare, disimulare, cruzime, asigurare, boală, nebunie, moarte, frică și deliberare”[57]. Aceasta ne permite

56 Margaret Coldiron, op. cit., p. 472, trad. noastră, text original: “I still love topeng Tua, [...] I also have topeng Lucu (a comic mask with pursed lips) and Topeng Bues, which I really love—he’s a bullying, aggressive coward, a kind of comic thug. I have also worked on Dalem (prince)...”

57 atribuit lui Bharata-Muni, *The Nātyaśāstra*, Translated into English by Manomohan Ghosh, Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951, p. 102, trad. noastră, text original: “The eight Sentiments (rasa) recognised in drama are as follows: Erotic (śrngāra), Comic (hāsya), Pathetic (karuna), Furious (raudra), Heroic (vira), Terrible (bhayānaka), Odious (bibhatsa) and Marvellous (adbhuta). This eight are the Sentiments named by Brahman; I shall now speak of the Dominant, The Transitory and the Temperamental States. The Dominant States (sthāyibhāra) are known to be the following: love, mirth, sorrow, anger, energy, terror, disgust and astonishment. The thirtythree Transitory States (vyabhicāribhāva) are known to be the following: discouragement, weakness, apprehension, envy, intoxication, weariness, indolence, depression, anxiety, distraction, recollection, contentment, shame, inconstancy, joy, agitation, stupor, arrogance, despair, impatience, sleep, epilepsy, dreaming,

să avansăm ideea că asemeni vechiului teatru indian emoțiile sau *stările dominante*, căci pare că nici o emoție nu se înfiripă la modul pur, putem vorbi despre un mănunchi de elemente emoționale din care una se impune, este prevalentă, se coagulează în ceva superior lor pe care vechii indieni le numeau *sentimente*. Așadar sentimentul, în calitatea sa de *afect*, este tot o emoție dar care este cumva, superioară simplei emoții trecătoare. Este o emoție persistență care ajunge să caracterizeze prezența unei persoane. În teatru aceste sentimente sunt explorate prin exces, abuz. Și chiar dacă se spune că „Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană”[58], abuzul acesta este binevenit tocmai pentru a ieși din cotidian. Fiindcă teatrul poate fi găsit doar dincolo de familiar, în arhetip. Dar această procedură este obligatoriu să fie făcută cu mijloacele de expresie teatrale tocmai pentru a nu confunda nivelele de realitate și a ne deda la abuzuri nepermise. De aceea *vânarea* emoțiilor este un important instrument teatral. *Emoția nu se etalează ci se ascunde de către actor.* De aceea vorbim despre spectator ca un urmăritor sau detectiv și despre modul în care privește performanța actorului ca vânare sau pescuire. Emoția nu i se prezintă pe tavă spectatorului. El trebuie să depună un efort perceptiv și conceptual pentru a descifra emoția care încearcă personajul. Spectatorul nu va fi niciodată o prezență lenește. Sub aparenta sa placiditate lucește agerimea celui care este determinat să înțeleagă ce se întâmplă, la ce asistă. Farfurăriile emoționale sunt indicii despre ceea ce urmează să se întâmple. Pentru spectator acesta este biciul care alungă plictiseala. El, spectatorul, însă, se prinde repede dacă realizatorii spectacolului au ignorat această dimensiune și derulează prin fața lor semne și simboluri aleatorii, inutile și redundante. Semnele și simbolurile teatrale în sine sunt inutile pentru spectator. El nu vrea să înțeleagă motivații. El caută străfulgerările emotive pe chipul și în vocea actorului-personaj pentru că doar acestea depun mărturie despre adevărul celor petrecute pe scenă. E singurul instrument care îl ajută pe spectator să discearnă între ceea ce este real și ceea ce este iluzoriu în curgerea evenimentelor scenice. Când spectatorului i se refuză accesul la această dimensiune spectaculară el se închide receptării însă rămâne în sală. Va căuta relevanță în altă parte decât în realitatea narativității scenice. O va găsi în ipostaza sa de intelectual, de participant la un act

awakening, indignation, dissimulation, cruelty, assurance, sickness, insanity, death, fright and deliberation. These are defined by their names.”

58 Eugène Ionesco, *Note și contranote*, trad. și cuvânt înainte de Ion Pop, București: Humanitas, 1992, p. 54

cultural, de persoană cizelată. Se va mulțumi adesea cu gândul că în cazul în care spectacolul nu i-a spus nimic măcar a participat la un eveniment social. Mersul la teatru în sine, poate fi satisfăcător ca experiență personală, îndeplinind un ritual laic, în absența reprezentației care poate fi ignorată. Când pe scenă nu se întâmplă nimic devine important ceea ce mi se întâmplă mie ca spectator.

Poate de aceea toată această muncă asupra emoțiilor trebuie ghidată de regizor. Actorul chiar și cel experimentat se poate pierde ușor în păienjenișul acestora și sfârși într-un trăirism cotidian în care nu face altceva decât să își etaleze propriile emoții ce nu fac altceva decât să plictisească spectatorul. Din această cauză se poate spune că „... susțin că regizorul, [...] dacă dorește cu adevărat să fie regizor, adică un om versat în natura materiei și a obiectelor, trebuie să conducă în domeniul fizic o explorare a mișcării intense și gesticulației emoționale precise care este echivalent, la nivel psihologic cu cea mai absolută şi completă disciplină morală și la nivel cosmic cu dezlănțuirea anumitor forțe oarbe care activează ceea ce trebuie să activeze și zdrobesc și ard în calea lor ceea ce trebuie să zdrobească și să ardă”[59]. Și asta pentru că „... emoțiile nu depind de bunul nostru plac”[60]. Ele ne stăpânesc nu noi pe ele. Nu le putem controla. Ele ne controlează. Iar dacă „Fiecare emoție bruscă, inclusiv uimirea, accelerează acțiunea inimii și, odată cu ea, și respirația”[61], în teatru „este indubitabil că fiecărui sentiment, fiecărei acțiuni mentale, fiecărei tresăriri de emoție

59 Antonin Artaud, *Third Letter to J. Po, Paris, November 9, 1932* în Antonin Artaud *The Theater and Its Double*, Translated from the French by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958, p. 114-115, trad. noastră, text original: “As for the last objection, I claim that the director, having become a kind of demiurge, at the back of whose head is this idea of implacable purity and of its consummation whatever the cost, if he truly wants to be a director, i.e., a man versed in the nature of matter and objects, must conduct in the physical domain an exploration of intense movement and precise emotional gesture which is equivalent on the psychological level to the most absolute and complete moral discipline and on the cosmic level to the unchaining of certain blind forces which activate what they must activate and crush and burn on their way what they must crush and burn.”

60 Jerzy Grotowski în Richard Schechner și Theodore Hoffman *Întâlnire americană* în Jerzy Grotowski *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață Peter Brook, postafață George Banu, București: Unitext, 1998, p. 127

61 Charles Darwin, op. cit., p. 283, trad. noastră, text original: “Every sudden emotion, including astonishment, quickens the action of the heart, and with it the respira tion.”

umană îi corespunde o respirație care este pe potriva sa”[62]. Prin urmare observă că atât Artaud cât și Darwin asociază emoția cu respirația, adică cu schimbarea tempoului respirației. Aceasta ne semnalează realitatea faptului că emoția nu poate fi redusă la o mască care ascunde o fizionomie. Dar emoția determină transformarea respirației sau respirația determină emoția? Grotowski descrie acest proces al explorării emoției ca un proces al *auto-penetrării*. El insistă pe faptul că „Trebuie recurs la un limbaj metaforic pentru a putea spune că factorul decisiv în acest proces este smerenia, o predispoziție spirituală: nu să faci ceva, ci să te abții de la a face ceva, altfel excesul devine obrăznicie [nerușinare, indecență] în loc de sacrificiu. Aceasta înseamnă că actorul trebuie să acționeze în stare de transă. Transa, după cum o înțeleg eu, este capacitatea de a te concentra într-un anumit mod teatral și poate fi atinsă cu un minim de bunăvoință”[63]. Altfel spus am putea spune că pentru actor *lacrima joacă în ochi dar nu curge pe obraz*. Excesul la care Grotowski se referă este cel al sacrificiului în care emoțiile sunt sacrificate pe scenă. Nu este vorba despre o uciderea emoției. Nu este vorba despre o bălăcire în emoții. Nu este vorba nici despre o supunere oarbă emoției. Este o negociere cu emoția. O negociere prin care personajul întrupat de actor înfruntă realitatea curmării propriei sale existențe. O înfruntă și continuă se existe.

În concluzie „... presupunerea că conținutul riguros necesită muncă, în timp ce jocul este frivol”[64] nu se verifică în realitate. Dar cel puțin în ceea ce privește actorul, frivolitatea jocului, în mod paradoxal nu exclude efortul, munca. Jocul este

62 Antonin Artaud, *An Affective Athleticism* în Antonin Artaud *The Theater and Its Double*, Translated from the French by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958, p. 134, trad. noastră, text original: “It is certain that for every feeling, every mental action, every leap of human emotion there is a corresponding breath which is appropriate to it.”

63 Jerzy Grotowski in Eugenio Barba *The Theatre’s New Testament* in Jerzy Grotowski *Towards a Poor Theatre*, Edited by Eugenio Barba, Preface by Peter Brook, New York: Routledge, 2002, p. 37, trad. noastră, text original: “One must resort to a metaphorical language to say that the decisive factor in this process is humility, a spiritual predis position: not to do something, but to refrain from doing something, otherwise the excess becomes impudence instead of sacri fice. This means that the actor must act in a state of trance. Trance, as I understand it, is the ability to concentrate in a particular theatrical way and can be attained with a minimum of good will.”

64 Karen Wohlwend and Kylie Peppler „All rigor and no play is no way to improve learning” în *Phi Delta Kappan Interantional*, Arlington, VA, vol. 96, issue 8, pp. 22-26, p. 22, trad. noastră, text original: “... assumptions that rigorous content requires work, while play is frivolous.”

prin sine însuși riguros. A adăuga rigoare la rigoarea jocului, chiar dacă atribuim jocului aria spațială și timpul dedicate emoțiilor, căci nici emoțiile nu sunt în sine frivole, nu vom face altceva decât să transformăm vitalitatea jocului în ceva fix, imobil, inflexibil, în ceva din care s-a extras viața. Am obiectualizat emoția. Rigurozitatea nu este cea care poate controla emoția. În fapt orice încercare de control a emoției eșuează în desubiectivare. Cel puțin pe scenă, emoția nu ar trebui niciodată supusă controlului ci metamorfozei. Printr-un șir al permutărilor emoția poate fi transformată. De exemplu, am putea face exercițiul de a trece din furie în supărare, din supărare în indignare, din indignare în încordare, din încordare în nerăbdare, din nerăbdare în uimire, din uimire în jubilare, din jubilare în bucurie, iar din bucurie în calm. Vedem astfel că se verifică și sub acest aspect următoarea idee: „gândirea spectacolului de teatru în serii de acțiuni generează transcendențe ale primelor niveluri de semnificații, deschizând nenumărate posibilități de explorare a modalităților de a spune povestea spectacolului”[65]. Practic permutările emoționale alcătuiesc traseul unei narațiuni emoționale. Nu s-au îngrădit emoțiile, nu li s-a opus nimic, ci li s-a dat posibilitatea să se manifeste plenar și astfel să se epuizeze fără a provoca daune celui încercat de emoții. Iar aceasta se poate face dacă înțelegem că emoția are o rațiune a existenței sale. Ea nu face altceva decât că acționează ca un protocol, nu un mecanism, de supraviețuire. Din această cauză rigoarea placată pe emoție împiedică protocolul de supraviețuire să se activeze.

**Bibliografie:**

Ambrose, Tom, *‘I’ve been spat at’: half of UK theatre staff consider quitting over audience behaviour*, publicat: 03.28. 2023, accesat: 04.03.2025, la https://www.theguardian.com/stage/2023/mar/28/uk-theatre-staff-audience-behaviour-abuse-drunken-theatregoers

Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double*, Translated from the French by Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958

Bharata-Muni, *The Nātyaśāstra*, Translated into English by Manomohan Ghosh, Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951

Cluju.ro „Incident culinar la Teatrul din Cluj: Două femei surprinse mâncând shaorma în timpul unei piese de teatru” în Cluju.ro, publicat: 05.01.2024, accesat: 08.04.2025, la https://cluju.ro/incident-culinar-la-teatrul-din-cluj/

65 Diana Cozma, „Reflection and Action in the Actor’s Work” în *Theatrical Colloquia*, Iași, no. 14, issue 2, pp.5-13, p. 7

Coldiron, Margaret, Carmencita Palermo and Tiffany Strawson, "Women in Balinese *Topeng*: Voices, Reflections, and Interactions" în *Asian Theatre Journal*, vol. 32, no. 2, 2015, pp. 464-492

Cozma, Diana, „Reflection and Action in the Actor's Work" în *Theatrical Colloquia*, Iași, no. 14, issue 2, pp.5-13

Darwin, Charles, The Expression of the Emotion în Man and Animals, New York & London: D. Appleton and Company, 1915

Ekman, Paul, Basic Emotion în Handbook of Cognition and Emotion, Edted by Tim Dalgleish and Mick J. Power, Chichester & New York: John Wiley & Sons, 1999

Ekman, Paul, *Emotion Revealed – Recognizing Faces and Feelings to improve Communication and Emoțional Life*, New York: Times Books, 2003

Ekman, Paul, and Wallace V. Friesen, *Unmasking the Face – A guide to recognizing emotion from facial expression*, Los Altos, CA: Malor Books, 2003

Ekman, Paul, *An Argument for Basis Emotions*, în *Nature Critical Concepts in the Social Sciences,* Edited by David Inglis, John Bone and Rhoda Wilkie, London & New York: Routledge, 2005

Grotowski, Jerzy, Towards a Poor Theatre, Edited by Eugenio Barba, Preface by Peter Brook, New York: Routledge, 2002

Grotowski, Jerzy, Spre un teatru sărac, trad. George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață Peter Brook, postafață George Banu, București: Unitext, 1998

Ionesco, Eugène, Note și contranote, trad. și cuvânt înainte de Ion Pop, București: Humanitas, 1992

j_palmtree, Are Theatre People more prone to commit assault? Serious question..., accesat: 04.03.2025, la https://www.reddit.com/r/Theatre/comments/apmm9l/are_theatre_people_more_prone_to_commit_assault/?rdt=37621

Kontomichos, Fotios, Charalampos Papadakos, Eleftheria Georganti, Thanos Vovolis, John N. Mourjopoulos, „The Sound Effect of Ancient Greek Theatrical Masks" în International Conference on Mathematics and Computing, Atena, 2014

Orr, Jake, Theatre Thought: Melanie Wilson's Autobiographer Reconsidered, publicat: 21.04.2012, accesat: 11.04.2025, la http://www.ayoungertheatre.com/theatre-thought-melanie-wilsons-autobiographer-reconsidered

Schmeichel, Brandon J., Michael Inzlicht, Incidental and Integral Effects of Emotions on Self-Control în Handbook of Cognition and Emotion, Edted by Michael D. Robinson, Edward R. Watkins, Eddie Harmon-Jones, New York & London: The Guilford Press, 2013

Spencer, Katie, and Jayson Mansaray, Fights, vomiting and abuse: Theatregoers have forgotten how to behave, staff say, publicat: 12.09.2023, accesat: 04.03. 2025, la https://news.sky.com/story/fights-vomiting-and-abuse-theatregoers-have-forgotten-how-to-behave-staff-say-13026111

Sukarya, I Wayan, "Form of Modern Mask Created by Ida Bagus Anom" în Mudra – Journal of Art and Culture, vol. 26, no. 2, 2011, pp. 314-330

uffda1990, Are Theatre People more prone to commit assault? Serious question..., accesat: 04.03.2025, la https://www.reddit.com/r/Theatre/comments/apmm9l/are_theatre_people_more_prone_to_commit_assault/?rdt=37621

Wohlwend, Karen and Kylie Peppler, „All rigor and no play is no way to improve learning" în Phi Delta Kappan Interantional, Arlington, VA, vol. 96, issue 8, pp. 22-26

# Sărăcie, curaj și compromis: dimensiuni brechtiene și regie modernă în Mutter, un spectacol de Dumitru Acriș -O cercetare asupra modului în care estetica brechtiană este reinterpretată prin mijloace regizorale contemporane-

Cristina BLAGA-TOMUȘ•

**Rezumat:** Articolul investighează modul în care spectacolul Mutter, în regia lui Dumitru Acriș, rearticulează temele sărăciei, curajului și compromisului printr-o hibridizare complexă între realismul psihologic stanislavskian și tehnicile brechtiene de distanțare. Analiza urmărește mecanismele concrete de construcție scenică — mizanscenă, spațiu, ritm, gest, obiect — pentru a evidenția felul în care acestea generează o reprezentare simultan emoțională și critică. Sărăcia funcționează ca principiu organizatoric al universului scenic, influențând comportamentele și dinamica relațiilor. Spectacolul alternează secvențe realiste cu momente de comentariu social, transformând povestea individuală într-o reflecție asupra mecanismelor socio-economice contemporane. Rezultatul este o formă de teatru social modern, care propune un dialog între interioritatea trăirii și luciditatea analizei.

**Cuvinte cheie:** Bertolt Brect, Mutter Courage, Dumitru Acriș,

În peisajul teatral românesc contemporan, spectacolele care explorează vulnerabilitatea socială (dar și a individului), în fața precarității economice au dobândit o vizibilitate tot mai pronunțată, în acord cu tensiunile și disfuncțiile unei societăți aflate într-un proces accelerat de (re)configurare permanentă. În acest context, *Mutter*, regizat de Dumitru Acriș, se distinge nu doar prin tema pe care o investighează — maternitatea sub presiunea sărăciei adusă de război — ci, mai ales, prin modul în care o face. Spectacolul evită explicit atât naturalismul rigid, cât și discursul ideologic inflexibil, construind în schimb un hibrid estetic în care realismul psihologic se împletește cu distanțarea critică. Nu avem de-a face cu o ilustrare a doctrinei stanislavskiene sau brechtiene, ci cu un amestec viu, funcțional, în care elementele acestor tradiții sunt (re)contextualizate în slujba unui tip de reprezentare scenică, care caută să fie simultan emoțională și lucidă.

• Lector universitar dr. la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu – Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Artă teatrală

Perspectiva din care este realizat prezentul articol nu este una pur teoretică; obiectivul principal nu constă în reconstituirea originilor metodologice sau în discutarea detaliată a evoluției celor două paradigme teatrale sau actoricești. Interesul central se îndreaptă spre mecanismele concrete de construcție ale spectacolului: dinamica spațiului, arhitectura mizanscenei, lucrul cu actorii, structura ritmică, raportul dintre obiect și gest, precum și felul în care acestea sunt puse în tensiune prin temele sărăciei, curajului și a compromisului. Astfel, în *Mutter*, sărăcia nu este un fundal, ci o forță cauzală, un principiu de organizare a lumii scenice care modelează comportamente, decizii și relații.

Spectacolul devine astfel un laborator în care realismul derivat din metoda lui Stanislavski (focalizat pe obiective, acțiuni, organicitatea emoției și reacția autentică) este nuanțat sau chiar contrabalansat prin momente brechtiene de expunere a mecanismelor sociale. Uneori, aceste momente se manifestă ca rupturi vizuale sau sonore; alteori apar în modul în care actorii reorientează privirea către public sau se poziționează în spațiu. Distanțarea nu anulează trăirea, iar trăirea nu anulează luciditatea; spectacolul funcționează tocmai în această dialectică.

Articolul își propune să investigheze această construcție complexă, analizând cum temele centrale (sărăcia, curajul și compromisul) sunt articulate prin proceduri scenice, mai puțin prin discursuri. Prin această abordare, *Mutter* se conturează ca un exemplu relevant de teatru social contemporan, care reușește să transmită în același timp adevărul emoționant al unei povești și perspectiva critică asupra contextului social-istoric care o generează.

Una dintre cele mai pregnante figuri ale teatrului secolului XX, Bertolt Brecht a transformat scena într-un spațiu al reflecției critice și al confruntării directe cu realitatea socio-istorică- deopotrivă a actorilor și a spectatorilor. Important de amintit este nucleul de plecare al conceptelor sale fundamentale în teatru; acesta își întărește credința într-o atitudine critică, ce va duce treptat la nașterea conceptului de *gândire intervenționistă*, datorită influențelor marxiste, temă la care se va întoarce mereu de-a lungul vieții sale. Ultima teză a lui Marx, respectiv, *Tezele despre Feuebach*[1], determină o înclinare a lui Brecht spre o atitudine și înțelegere critică, aproape științifică a lumii.

[1] „Filozofii nu au făcut decât să interpreteze lumea în diferite moduri; important este însă a o schimba.” Karl Marx, *Tezele despre Feuerbach,* în Karl Marx și Friedrich Engels, *Scrieri alese,* vol 1, selecție, cronologie și note de Gabriel Chindea și Andrei State, studiu introductiv de Ernest Mandel, Cluj-Napoca. Ideea Design&Print, 2022, pag. 87

Cu toate că plurivalența influenței sale în artele spectacolului ne face să îl privim pe Brecht ca pe o figură clasică, spiritul acestuia a fost mai degrabă avangardist, definit în tușe de destructurare; liniile spre coerență și structurare fiind aproape șterse. Teoria teatrală a lui Brecht este susținută de anumiți piloni principali, care vor caracteriza conceptele cheie din piesele sale de teatru: teatrul epic și teatrul dialectic, critica empatiei (și a lui Stanislavski, metodă acceptată de către partidul politic al acelor vremuri), efectul de înstrăinare (*Verfremdungseffekt*), istoricizarea (*Historisierung*), *Fabel* și *Gestus*.

Totodată, îndepărtarea sa de principiile fundamentale ale realismului clasic are ca și fundament conflictul lui Brecht cu teatrul „aristotelic", pe care îl contestă din cauza conceptului de catharsis: purificarea de natură sentimentală a publicului spectator, prin stârnirea fricii și a milei. Identificarea spectatorului cu eroul piesei duce spre empatie, spre un soi de manipulare prin emoție, fapt ce denaturează scopul social și de dezvoltare al acestuia. Spectatorul brechtian, susține acesta în continuarea ideii de mai sus, are nevoie de o gândire critică, axată spre analiza trăirilor personajelor și a situațiilor în care acesta se găsește, nicidecum de o identificare cu acestea, ghidat fiind de „milă și frică". Rolul emoțiilor la Brecht se află în punctul diametral opus celui din literatura fascistă, sau a realismului clasic: magicul și misterul este înlocuit cu pasiunea pentru o gândire critică/ analitică.

Dacă, după *Poetica* lui Aristotel, situațiile unei piese se nasc verosimil și veridic din cele precedente, determinând o acțiune interioară, cât și exterioară progresivă, trasată pe linia logicii psiho-emoționale, la Brecht observăm salturi imprevizibile în narațiune, cât și contradicții.[2]

Piesa *Mutter Corage und ihre Kinder* a fost scrisă în anul 1939 și a devenit un simbol al teatrului epic și o reflecție lucidă a relației dintre război, comerț și supraviețuire. Construită ca și un avertisment împotriva fascismului și a ororilor provocate de conflictul armat, piesa invită publicul la o analiză lucidă și la o judecată rece în fața emoției. *Mutter Courage und ihre Kinder* a fost numită, prin excelență, „piesa contra-războiului" și invită spectatorul nu la o empatizare cu personajul central, ci, mai degrabă, la o confruntare cu acesta.

Montarea *Mutter*, în regia lui Dumitru Acriș aduce în prim plan un nou raport între clasic și contemporan, mai exact, între teatrul epic și nevoia de a vorbi astăzi, direct, despre violență, despre compromis, despre cât de precar este totul azi, în

[2] Brecht, Bertolt, *Dialectică și înstrăinare-scrieri despre teatru*, traducere de Lorin Ghiman, studiu introductiv de David Schwartz, editura TACT, 2024, Cluj Napoca.

cotidian. Adaptarea textului brechtian se definește printr-o regie contemporană, în care mizanscena, scenografia și expresivitatea actorilor rescriu temele originale, punându-i pe actori și spectatori deopotrivă, în relație cu realitățile socio-politice actuale.

Deși spectacolul nu afișează explicit apartenența la vreo tradiție estetică, construcția sa actoricească și regizorală poate fi înțeleasă mai clar prin raportare la două repere metodologice majore: realismul psihologic derivat din metoda lui Stanislavski și tehnicile de distanțare și analiză socială specifice lui Bertolt Brecht. În *Mutter,* aceste repere nu sunt tratate ca sisteme teoretice închise, ci ca instrumente adaptabile, pe care regizorul le manipulează pentru a accentua diferite straturi ale spectacolului.

Din Stanislavski, spectacolul reține în primul rând, centrul acțiunii: personajele sunt construite pornind de la obiective clare și conflicte simple în aparență, dar puternice. Sărăcia devine motorul acestor obiective, reducând gama de posibilități actoricești la gesturi urgente, necesare, lipsite de ornament. Magicul „dacă" nu produce scenarii fantastice, ci întrebări directe: „ce fac dacă nu mai am cu ce plăti?", „cum protejez copilul în acest context?", „ce sacrificiu pot accepta?". Memoria afectivă, reinterpretată în practica contemporană mai degrabă ca memorie senzorială și experiență acumulată, este folosită nu pentru a genera patetism, ci pentru a ancora comportamentul actorilor într-o realitate (re)cunoscută.

În paralel, se observă o serie de intervenții care pot fi atribuite tradiției brechtiene. Acestea nu sunt însă marcate prin discurs, ci intervin în arhitectura spectacolului ca puncte de inflexiune ale percepției. De exemplu, felul în care lumina devine frontală în momente-cheie rupe continuitatea emoțională a personajelor și invită spectatorul să observe mecanismul scenei. De asemenea, compozițiile de grup și repoziționările actorilor produc uneori gestus-uri sociale: configurații corporale care sugerează o întreagă clasă socială sau un tip de situație, nu doar un personaj individual (scena de început, în care cuplurile își iau rămas bun, scena dictatorilor, trecerea timpului- un tip de laitmotiv al spectacolului, care anunță evoluția războiului, dar și diverse tipuri de război, anunțarea păcii, etc.)

Brecht se regăsește în modul în care realitatea socială este explicată, nu doar trăită. Momentele de tăcere, pauzele prelungite, repetitivitatea unor gesturi sau acțiuni „domestice" (strânsul, împărțitul, mâncatul, băutul etc.) funcționează ca semne ale contextului social care apasă asupra personajelor. Ele nu sunt doar expresii ale psihologiei personajului, ci disecări ale contextului (de exemplu, scena în care soldații

mănâncă în sala de mese sub presiunea pe care o reprezintă, de data aceasta, prezența generalului).

Astfel, spectacolul se înscrie într-o zonă de hibridare metodologică: de la Stanislavski preia organicitatea și acțiunea, iar de la Brecht preia luciditatea și interpretabilitatea. „Opera trebuie adusă la standardele tehnice ale teatrului modern. (...) O schemă care arată mutări ale centrului de greutate de la teatrul dramatic la cel epic”[3]. Această dublă ancorare permite ca *Mutter* să rămână emoțional, dar și critic, apropiat și totuși analitic, intim și totuși politic.

Materialul dramatic al spectacolului *Mutter* (indiferent de combinația exactă dintre textul de bază și contribuțiile echipei) este articulat în jurul a trei teme majore: maternitatea în condițiile precarității economice, sacrificiul ca strategie de supraviețuire și impactul sărăciei asupra relațiilor umane. Adaptarea scenică de Dumitru Acriș nu urmărește fidelitatea față de un text anume, ci relevanța experienței dramatice. În acest sens, regizorul realizează o condensare a materialului, în care episoadele care evidențiază presiunea socială sunt amplificate, iar cele de natură psihologică sunt reduse la rolul de subordonare a contextului geopolitic.

Spectacolul se construiește printr-o alternanță de secvențe realiste, concentrate pe conflictul imediat și pe gesturile cotidiene, și momente de comentariu, care rup fluxul narativ pentru a expune contextul structural. De exemplu, anumite scene sunt prezentate aproape ca fragmente de documentar, cu un nivel de detaliu ce ține de naturalismul observațional (lucrul cu obiecte imaginare și reale, deopotrivă): modul în care un personaj vrea să vândă ceva, mănâncă, calculează o cheltuială minimă. Aceste momente sunt urmate adesea de momente de grup, în care ritmul se suspendă

[3] *Forma dramatică a teatrului-forma epică a teatrului*

*Acțiune-narațiune*

*Implică spectatorul în acțiunea de pe scenă-face din spectator un observator, dar,*

*Îi consumă activitatea-îi trezește activitatea*

*Îi face posibile sentimentele-îl silește la decizii*

*Trăire-imagine a lumii*

*Sugestie-argument.*

Brecht, Bertolt, *Dialectică și înstrăinare-scrieri despre teatru,* traducere de Lorin Ghiman, introducere de David Schwartz, editura TACT, 2024, Berlin., pag.117

sau se decalează, lăsând loc unor afirmații vizuale sau sonore, cu funcție de comentariu.

Regizorul își asumă aici, un tip de dramaturgie scenică în care acțiunea materială prevalează asupra dialogului. Obiectele devin purtătoare de tensiune dramatică: pantofii stiletto roșii, o ladă de muniții, o bucată de carne, o sticlă cu alcool, țigări, o haină uzată, globul pământesc din scena dictatorilor, etc — toate sunt integrate în arhitectura conflictului. Deși aparent banale, ele funcționează ca „noduri dramatice", în jurul cărora se articulează decizii, relații și compromisuri. Această strategie, tipică realismului stanislavskian, este însă amplificată aici de etica vizibilității sociale: obiectele nu sunt doar „obiective", ci martori ai sărăciei. Adaptarea evidențiază și rupturile de ritm – procedee esențiale pentru „respirația" brechtiană a spectacolului. În anumite momente, actorii ies din fluxul emoțional pentru a se repoziționa în spațiu într-un mod aproape sculptural, lăsând publicului timp să observe mai degrabă structura decât povestea. Aceste intermitențe nu funcționează ca pauze narative, ci ca spații de reflecție.

Prin această combinație de realism și distanțare, adaptarea scenică a materialului dramatic produce un discurs concentrat, eficient și puternic vizual, în care povestea personală a personajelor devine o oglindă pentru condiția socială a acestora. Sărăcia nu este tratată ca un accident biografic, ci ca o forță cauzală, vizibilă în logica acțiunii scenice (interioară și exterioară).

Unul dintre aspectele definitorii ale spectacolului *Mutter* este modul în care spațiul scenic devine o extensie a temelor centrale și un instrument al regiei. Dumitru Acriș construiește un spațiu minimal, dar încărcat de semnificații, unde fiecare obiect, suprafață sau raport de proximitate funcționează atât realist, cât și simbolic. Sărăcia nu este doar reprezentată, ci materializată în texturi, distanțe, rupturi vizuale și absențe intenționate.

Scenografia este construită pe principiul expunerii brutale a lumii personajelor. „Mobilierul" este reprezentat de lăzi pentru muniție , uzat, iar obiectele sunt puține, dar intens utilizate. Niciun element nu sugerează confort sau stabilitate; dimpotrivă, fragilitatea materială a spațiului traduce precaritatea existențială. În acest sens, scenografia se apropie de un naturalism „dezvelit": în loc să reproducă fidel un interior domestic, îl reduce la structura sa esențială, scoțând la suprafață elementele de bază ale supraviețuirii. În același timp, tehnica metamorfozarii obiectelor (de exemplu lăzile pentru muniție) „jucate într-un spațiu gol" a oferit posibilitatea de a schimba locul și timpul acțiunii scenice, amplificând, astfel condițiile date, dar și rolul obiectelor în sine (lada de muniție devine pe rând seif, pat, dulap, etc.)

Această minimalizare nu urmărește însă austeritatea estetică, ci funcționalitatea dramatică. Lipsa obiectelor nu reprezintă un principiu scenografic abstract, ci o consecință logică a sărăciei: personajele nu au lucruri, pentru că nu și le permit. Prin urmare, puținele obiecte devin nuclee generatoare de tensiune, puncte în jurul cărora se concentrează relațiile. Un scaun devine atât loc, cât și resursă; un ziar cu câțiva bani capătă valoarea unui depozit; lumina devine instrument de expunere a absenței.

Structura mișcărilor scenice este construită pe traiectorii scurte și repetitive, care reflectă constrângerile vieții. Personajele circulă mereu între aceleași două-trei puncte de atenție, creând o coregrafie aproape domestică închisă, care sugerează lipsa orizonturilor sociale și personale. Stanislavskian, aceste mișcări exprimă obiective și nevoi imediate: „îmi este foame", „trebuie să mă salvez, să supraviețuiesc", „vreau să îmi protejez copilul", pe scurt, soluționarea unei urgențe materiale sau personale. În același timp, repetitivitatea lor creează un efect brechtian, scoțând la suprafață mecanismul social al rutinei și repetiției impuse.

Lumina joacă un rol crucial în configurarea atmosferei și în realizarea distanțării. Momentele intime sunt luminate naturalist, difuz, iar cele de tensiune sunt expuse frontal, nenatural. Această alternanță creează o dialectică vizuală între interioritatea personajului și exterioritatea lumii sociale. Lumina frontală expune, denunță, tratează scena ca pe un document; lumina laterală sau de fundal produce imersiune. În multe momente, lumina nu servește doar acțiunea, ci devine comentariu, marcând schimbarea perspectivelor.

Prin toate aceste procedee, regia și spațiul nu descriu sărăcia, ci o activează ca experiență scenică. Spectatorul este invitat să o perceapă nu prin discurs, ci prin materialitatea și tempo-ritmul scenei. Spațiul devine astfel atât cadru al acțiunii, cât și mecanism critic.

Lucrul cu actorul reprezintă fundamentul construcției spectacolului. Direcția de scenă este construită plecând de la principiile acțiunilor fizice și ale realismului psihologic, într-o manieră care privilegiază organicitatea și reacția autentică. Interpretările din spectacol nu sunt orientate spre expresivitatea vizibilă sau spre articularea unui mesaj moral, ci spre reprezentarea coerentă a unor existențe împinse spre granița subzistenței. „Între situațiile interioare și cele exterioare există o legătură directă. Într-adevăr, situațiile vieții spirituale a personajelor sunt ascunse în situațiile vieții lor exterioare, deci și în faptele piesei. E dificil să le analizăm separat.(...) Așadar trebuie să ne întoarcem din nou la faptele exterioare ale piesei, nu de dragul lor, ci de

dragul esenței ascunse în ele, de dragul situațiilor interioare ale vieții spirituale a piesei."[4]

Prima dimensiune esențială a lucrului cu actorul este construcția obiectivelor. Fiecare actor își articulează performanța pornind de la nevoi materiale concrete: procurarea banilor, asigurarea hranei, protejarea copilului, evitarea degradării suplimentare. Emoțiile nu sunt jucate direct, ci rezultate din confruntarea dintre obiective, scop și obstacole. În acest sens, interpretarea se apropie de un realism aproape documentar, care preferă reacțiile logice în raport cu situația. A doua componentă este acțiunea fizică, esențială în structura scenei. Actorii sunt ghidați să construiască momentele dramatice prin gesturi și sarcini precise. Aceste gesturi nu au valoare decorativă; ele sunt sursa tensiunii dramatice. Repetitivitatea lor devine expresia unui mod de existență. În multe momente, acțiunile fizice sunt atât de încărcate de necesitate încât devin mai expresive decât orice replică (un exemplu concret, aici, este oferit de personajul Kattrin, care nu poate vorbi). A treia dimensiune se referă la lucrul cu partenerul: accentul se pune pe reacție, nu pe demonstrație. Actorii nu sunt încurajați să „joace emoția", ci să își urmărească partenerul cu o disponibilitate psiho-emoțională totală, astfel încât fiecare gest să fie un răspuns adevărat. În acest mod, scena devine un spațiu de tensiune vie, în care autenticitatea este permanent (re)creată.

Un element important este utilizarea controlată a pauzelor. Pauzele nu sunt momente de încărcare melodramatică, ci instrumente de analiză: ezitarea unui personaj devine vizibilă, calculul său devine perceptibil. Aceste pauze fac parte din hibridul estetic al spectacolului: ele sunt realiste în intenție, dar produc efecte de distanțare pentru spectator. Prin această abordare, actorii nu interpretează personaje-simbol, ci tipuri sociale. Emoția este prezentă, dar nu ca scop; este o consecință firească a presiunilor externe. Realismul astfel obținut este unul al necesității, nu al introspecției, așa cum îl identificăm la dramaturgia sau la romanul de tip realist psihologic (Cehov, Tolstoi, Dostoievski)

Dacă realismul stanislavskian oferă spectacolului consistența afectivă și materială, elementele brechtiene îi oferă claritatea critică. Dumitru Acriș nu aplică metoda brechtiană în mod doctrinar, ci o utilizează tactil, în momente punctuale care permit spectatorului să observe nu doar povestea, ci și contextele sociale care o determină.

[4] Konstantin Stanislavski, *Munca actorului asupra rolului. Etica.* Traducere din limba rusă, Raluca Rădulescu, prefață, de Nikita Betehtin, București, Editura Nemira, pag.95

Un prim element brechtian este ruptura de tempo-ritm a personajelor și, implicit a spectacolului. Secvențele intens realiste sunt uneori întrerupte de momente de tăcere, de repoziționări sau de priviri către public. Aceste scurte dislocări nu întrerup emoția, ci o refractă: fac vizibile tensiunile sociale care o susțin. Ele funcționează ca paranteze scenice, în care spectatorului i se oferă timp să analizeze.

Un al doilea element îl constituie gestus-ul social. În anumite momente, acțiunile personajelor devin reprezentative pentru situații economice mai largi: mama își protejează copilul nu doar ca individ, ci ca membru al unei clase vulnerabile; muncitorul (bucătarul, soldatul, predicatorul), devine figura unei întregi categorii. Printr-o compoziție și poziție atentă a personajelor, Acriș extrage aceste momente din fluxul narativ și le transformă în situații „exemplu".

Al treilea element este adresarea indirectă spre public. Deși nu există monologuri directe în sens brechtian, anumite priviri, poziționări și pauze par să interpeleze sala. Nu se creează însă o relație directă, ci una de luciditate: spectatorul este invitat să vadă ceea ce, în mod obișnuit, ar rămâne în fundal.

Sunetul și muzica au și acestea un rol brechtian. Ele nu urmăresc continuitatea emoțională, ci marchează schimbări de perspectivă. Uneori, un sunet abrupt expune artificialitatea scenei; alteori, o coloană sonoră minimală creează distanță între emoția trăită de personaj și privirea de ansamblu. Universul sonor, are rolul de a marca abordarea de tip brechtian a spectacolului, tocmai prin diversitatea și lipsa de logică a prezentării lui în economia spectacolului.[5]

În ansamblu, aceste procedee brechtiene nu diluează realismul spectacolului, ci îl completează, oferindu-i o deschidere conceptuală. Emoționalul și analiticul coexistă, fără să se anuleze unul pe celălalt.

În *Mutter*, sărăcia nu este tratată ca o circumstanță secundară sau un context vag. Ea devine motorul dramatic fundamental, forța cauzală ce determină toate deciziile, relațiile și fracturile din universul scenic. Această abordare se distinge de reprezentările melodramatice ale precarității și se apropie, în schimb, de o logică structurală: sărăcia nu este un „accident" biografic, ci o condiție sistemică, vizibilă în corpuri, gesturi și dinamici relaționale.

[5] „Brecht asemuiește teatrul epic cu un planetariu în care episoadele, personajele, relațiile interumane, cât și diferitele componente ale actului teatral (actori, actrițe, muzică,scenografie, proiecții etc) apar simultan autonome și interconectate, precum într-o reproducere a spațiului cosmic."

Brecht, Bertolt, *Dialectică și înstrăinare-scrieri despre teatru,* traducere de Lorin Ghiman, introducere de David Schwartz, editura TACT, 2024, Cluj Napoca., pag. 21

În acest cadru, curajul nu apare ca expresie a eroismului individual, ci ca efect al presiunilor externe. Personajele sunt constrânse la gesturi de rezistență, dar aceste gesturi nu sunt nobile, ci necesare. Astfel, putem discuta despre „raportul dintre importanța situației/subiectului și cea a personajelor”[6]. Curajul nu se manifestă prin acte spectaculoase, ci prin alegerea de a continua, de a găsi soluții de moment, de a proteja copilul sau familia în condiții limită. În logica realismului stanislavskian, curajul se exprimă prin acțiuni fizice, nu prin afirmații lipsite de acțiune concretă. O replică rostită cu voce joasă poate fi mai curajoasă decât un discurs, iar o acțiune poate fi mai revoluționară decât o confruntare directă.

Pe de altă parte, compromisul este prezentat ca dimensiune inevitabilă a vieții de zi cu zi. Personajele nu suferă de imoralitate, ci o strategie de supraviețuire. Spectacolul evidențiază modul în care personajele sunt obligate să accepte situații indezirabile: renunțarea la un principiu, tăcerea în fața unei nedreptăți, acceptarea unei slujbe degradante sau a unei situații familiale disfuncționale. Compromisul nu este tratat dramatic ca o ruptură morală, ci ca o cheltuială emoțională pe care o impune structura economică a lumii. Acțiunile și gesturile personajelor sunt în permanență puse în tensiune cu ceea ce ar fi „ideal” să facă și ceea ce sunt, în realitate, obligați să facă. Aici intervine dimensiunea brechtiană: spectacolul scoate la suprafață raportul dintre individ și sistem; între individ și cadrul social-istoric . Pauzele de ezitare, privirile pierdute, gesturile care se repetă ne arată nu doar psihologia personajelor, ci conflictul structural dintre dorință și posibilitate.

În ansamblu, tema spectacolului articulează o viziune profund contemporană asupra sărăciei: nu ca tragedie individuală, ci ca rezultat al unor mecanisme sociale implacabile. Curajul și compromisul devin forme de adaptare, iar regia le tratează într-o notă etică și estetică esențială pentru impactul asupra publicului spectator.

Modernitatea spectacolului Mutter nu decurge din utilizarea tehnologiilor, a efectelor scenice sau a unor trucuri vizuale spectaculoase. Ea provine, în schimb, din felul în care regizorul hibridizează esteticile și le pune în dialog cu realitățile socio-economice contemporane. Teatrul este văzut ca un loc unde se conservă și se reinventează memoria colectivă și individuală.[7] În teatrul modern, nu stilul în sine

[6] „O poziție aristotelică cu care Brecht poate fi de acord, (…), Interpretarea subiectului piesei trebuie să primeze în fața evidențierii trăsăturilor de caracter ale personajelor, însă din motive articulate politic, complet diferit de Aristotel.” Brecht, Bertolt, *Dialectică și învățare-scrieri despre teatru*, traducere de Lorin Ghiman, introducere de David Schwartz, editura TACT, 2024, Berlin., pag. 19

[7] Banu, George. *Scena modernă: mitologii și miniaturi*. Nemira, 2010.

contează, ci capacitatea de a produce experiențe relevante, iar în acest sens, viziunea lui Dumitru Acriș se înscrie într-o linie a teatrului european actual.

Un prim aspect este modul cinematografic de compoziție. Tăieturile scenice sunt rapide, iar structura episodică a spectacolului reflectă fragmentarea experienței contemporane. Scenele nu se desfășoară într-un flux continuu, ci în serii de secvențe care creează ritm, tensiune și surpriză. Acest procedeu nu contrazice realismul, ci îl aduce într-o formă recognoscibilă pentru spectatorii actuali, obișnuiți cu montajul vizual.[8]

Al doilea aspect este renunțarea la moralizarea explicită. În tradiția teatrală a secolului XX, Brecht era adesea asociat cu intenția pedagogică; în montarea lui Acriș, elementele brechtiene nu sunt didactice, ci analitice. Spectacolul nu spune spectatorului ce să creadă, ci îl invită să observe. Această atitudine este esențială pentru teatrul modern, care valorizează ambiguitatea și complexitatea.

Un al treilea aspect este raportul dintre actor și spațiu. Accentul se pune pe expresivitatea corporală: corpul actorului este supus tensiunilor, oboselii, gesturilor repetate ale sărăciei și degradării. Acest realism corporal este dublat de momente în care corpul devine semn, simbol, reprezentare — ceea ce transpune interpretarea într-un spațiu de tranziție între experiență extrem de personală și distanțare.

Putem considera „modernă" și relația subtilă cu publicul. Spectacolul nu caută să rupă complet iluzia, dar nici nu permite instalarea comodă a empatiei. Alternanța dintre interioritatea personajelor și expunerea critică a situațiilor sociale este calibrată cu finețe, astfel încât spectatorul simte și analizează simultan.

În fine, modernitatea rezidă și în refuzul spectaculosului. Nu există explozii emoționale, monologuri „expresive" de tip brechtian sau efecte vizuale inutile. Totul este filtrat printr-o etică a necesității, care prioritizează adevărul situației în detrimentul estetizării acesteia. Această austeritate voită și necesară deopotrivă, combinată cu precizia compozițională, face ca *Mutter* să fie nu doar un spectacol despre sărăcie, ci un spectacol al timpului său, despre modul în care teatrul poate reprezenta realitatea geopolitică, imediată.[9]

Unul dintre aspectele cele mai interesante ale spectacolului poate fi modul în care reușește să controleze raportul emoțional dintre scenă și public. În timp ce

[8] „Structura episodică și montajul sunt consecințe ale evoluției tehnologice a artelor, fiind deja utilizate ca principii de construcție la momentul respectiv atât în cinema, cât și în radio". *Opere alese, vol. Walter Benjamin,* serie coordonată de Andrei Cornea, Editura Univers, București, 1999.

[9] Referință la războiul ruso-ucrainean.

realismul stanislavskian al interpretărilor creează empatie, elementele brechtiene introduse deliberat nu permit instalarea unei identificări totale. Spectatorul este lăsat să simtă, dar nu să se abandoneze emoției. Empatia funcționează pe niveluri simple și imediate: spațiul auster, gesturile firești, decizii ale supraviețuirii privită ca și entitate autoritară. Publicul recunoaște fragilitatea acestor momente și intră în contact cu vulnerabilitatea personajelor. Totuși, exact atunci când emoția se apropie de punctul culminant, regia introduce o fractură – o reorientare în spațiu, o lumină frontală, o tăcere prelungită, momente de grup cu semnificații clar definite în economia spectacolului. Aceste intervenții (re)configurează perspectiva spectatorului: de la identificare se trece la observare.

Spectatorul devine astfel un martor critic a unei experiențe teatrale extrem de personale. Nu este manipulat emoțional, ci invitat să analizeze mecanismele sociale care determină situațiile scenice și ale personajelor. Vulgaritatea reiese din (con)text, nu din intenția punerii în scenă. Emoția devine un instrument, iar luciditatea – scopul. Tocmai această combinație între trăire și analiză produce un efect profund, specific teatrului social contemporan, care are ca și moștenire și fundament, un text dramaturgic considerat, clasic.

*Mutter* reprezintă un exemplu semnificativ de teatru care reușește să combine organic realismul stanislavskian cu tehnicile brechtiene de distanțare, fără să transforme spectacolul într-o demonstrație teoretică. Dumitru Acriș construiește o lume scenică în care sărăcia nu este doar temă, ci principiu organizatoric: ea nu doar informează, ci dictează gesturile, ritmul, spațiul, obiectele și relațiile dintre personaje.

Prin lucrul cu actorii, spectacolul păstrează autenticitatea trăirii, reacția firească, intensitatea emoțională a situațiilor. În același timp, prin rupturi ritmice, gestus-uri sociale și compoziții vizuale atent calibrate, regia introduce momente de distanțare care permit spectatorului să perceapă structurile sociale generatoare de relativitate existențială. Această dialectică între interioritate și analiză, între emoție și luciditate, între poveste și sistem, face ca spectacolul să ceară atât implicare, cât și revelație.

În ansamblu, *Mutter* oferă o perspectivă contemporană asupra teatrului social: una în care estetica nu este doar vehiculul unui mesaj, ci spațiul în care formele și conținutul se influențează reciproc. Curajul și compromisul devin expresii ale structurii socio-economice, iar teatrul, prin hibridizarea metodelor sale, devine un instrument de înțelegere și reflecție asupra caracterului precar al propriei existențe.

MUTTER

Adaptare după *Mutter Courage și copiii ei* (*Cronică din războiul de treizeci de ani*), de Bertolt Brecht

Regia și scenografia: Dumitru Acriș

Asistent de regie: Cristina Blaga-Tomuș

**Bibliografie**

Banu, George. *Scena modernă: mitologii și miniaturi*. Nemira, 2010.

*Opere alese, vol. Walter Benjamin,* serie coordonată de Andrei Cornea, Editura Univers, București, 1999.

Brecht, Bertolt, *Dialectică și înstrăinare-scrieri despre teatru,* traducere de Lorin Ghiman, introducere de David Schwartz, editura TACT, 2024, Cluj Napoca.

Marx, Karl, *Tezele despre Feuerbach,* în Karl Marx și Friedrich Engels, *Scrieri alese,* vol 1, selecție, cronologie și note de Gabriel Chindea și Andrei State, studiu introductiv de Ernest Mandel, Cluj-Napoca. Ideea Design&Print, 2022

Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului asupra rolului. Etica.* Traducere din limba rusă, Raluca Rădulescu, pref., de Nikita Betehtin, București, Editura NEMIRA

# Teatrul în Emiratele Arabe Unite: Evoluție culturală și practici contemporane

Sorin-Dan BOLDEA•

**Rezumat**: Teatrul din Emiratele Arabe Unite (EAU) este un fenomen cultural complex, modelat de influențe istorice, religioase și de migrație. Spre deosebire de tradițiile teatrale occidentale, care sunt adânc înrădăcinate în continuitatea istorică și în profesionalizare, teatrul din EAU este o manifestare relativ recentă, determinată în mare măsură de comunitățile de expatriați, mai degrabă decât de nevoia locală. Acest articol explorează evoluția teatrului în EAU, contextul său istoric, influențele religioase și starea sa actuală, bazându-se atât pe surse academice, cât și pe experiențe personale. Studiul își propune să analizeze modul în care teatrul este perceput, practicat și integrat în structura culturală a unei țări islamice cu o identitate globală în creștere rapidă.

**Cuvinte cheie**: teatru, performanță, viitor, actorie, islam, istorie.

## Introducere

Peisajul cultural al EAU a suferit o transformare semnificativă, propulsată de prosperitatea economică a țării și de eforturile sale strategice de a crea un mediu cultural divers și globalizat. Înainte de descoperirea petrolului, EAU era în mare parte o societate nomadistă, în care tradițiile oratorii, poezia și muzica erau esențiale pentru manifestarea sa culturală. Aceste forme culturale erau transmise în principal prin intermediul adunărilor tribale și al festivităților locale, cum ar fi *Al Ayalah*[1], un spectacol tradițional de dans și cântec care reprezenta consolidarea colectivității. Cu toate acestea, ritmul rapid al modernizării după 1966 a adus schimbări semnificative și a apărut un nou val de activități culturale.

• PhD student, actor and researcher: ***Lucian Blaga*** **University** of Sibiu, Romania - Department of Theatrical Art - Faculty of Letters. Contact: *sorindan.boldea@ulbsibiu.ro*.

[1] *Al Ayalah* este un spectacol tradițional din Emiratele Arabe Unite care combină dansul, cântecul și bătăile la tobe, simbolizând unitatea, puterea și spiritul tradițional. Este adesea interpretat la sărbători naționale, nunți și evenimente oficiale.

Înființarea Emiratelor Arabe Unite în 1971 a marcat un punct de cotitură. Prin intermediul investițiilor statului, țara a început să creeze o infrastructură culturală care îmbina patrimoniul său tradițional cu forme de artă contemporană. În special, conducerea EAU a recunoscut importanța artelor și a culturii în promovarea identității naționale, promovând în același timp conexiunile internaționale.[2] Ca urmare, instituții importante precum Opera din Dubai (deschisă în 2016) și Fundația Culturală din Abu Dhabi au devenit simboluri ale manifestărilor artistice, atrăgând talente internaționale și încurajând creativitatea locală. Rolul expatriaților în modelarea artelor spectacolului din EAU nu poate fi subestimat. Pe măsură ce națiunea a atras lucrători din întreaga lume, afluxul de influențe culturale diverse a contribuit la evoluția teatrului și a spectacolului în regiune. Tradițiile teatrale indiene, egiptene și occidentale, printre altele, au început să se amestece cu formele tradiționale de povestire din Emiratele Arabe Unite, precum *Al Hakawati*, un stil de narațiune orală și *Al Mardah*, o formă de teatru popular.[3]

În ciuda modernizării rapide, artele spectacolului tradiționale, precum muzica *Khaleeji*[4], dansul popular și poezia, au fost păstrate și continuă să fie un aspect vital al culturii Emiratelor Arabe Unite. Țara a adoptat o abordare multiculturală, favorizând o atmosferă creativă în care coexistă practicile artistice occidentale și orientale. Acest amestec dinamic de patrimoniu și inovație a permis EAU să creeze o scenă înfloritoare a artelor spectacolului, caracterizată atât prin colaborări internaționale, cât și printr-un interes sporit pentru conservarea formelor artistice indigene. Angajamentul EAU de a încuraja artele spectacolului a fost evidențiat și de înființarea Festivalului de Teatru al Deșertului Sharjah în 2016, care a atras atenția asupra talentului autohton. În ultimii ani, dezvoltarea festivalurilor de film și muzică, cum ar fi Festivalul Internațional de Film din Dubai (DIFF) și Festivalul de Film din

[2] John A. Shoup et al. *The History of the United Arab Emirates*. (2021).DOI: https://doi.org/10.5040/9798400665622

[3] O. Picton et al. *Usage of the concept of culture and heritage in the United Arab Emirates – an analysis of Sharjah heritage area.* Journal of Heritage Tourism, 5 (2010): 69 - 84. DOI: https://doi.org/10.1080/17438730903469813.

[4] *Khaleeji* este un gen musical din regiunea Golfului cunoscut pentru percuția sa ritmică, melodiile de oud și versurile poetice despre dragoste și moștenire. Acest gen îmbină influențele beduine, africane și indiene.

Abu Dhabi, a contribuit, de asemenea, la poziționarea țării ca centru cultural cheie în Orientul Mijlociu.

Astăzi, EAU continuă să evolueze ca o putere culturală în regiune, cu o industrie a artelor spectacolului care reflectă istoria sa complexă, tradițiile bogate și caracterul cosmopolit actual. Această sinteză unică de vechi și nou, local și universal, face din EAU un mediu cultural interesant și dinamic, în care expresia artistică înflorește.

**Contextul istoric al teatrului în Orientul Mijlociu**

Teatrul în Orientul Mijlociu a fost mult timp modelat de factori religioși, culturali și sociali, formele de spectacol fiind adesea împletite cu ritualuri și învățături morale. Unul dintre cele mai proeminente exemple în acest sens este *ta'ziya,*[5] o reconstituire dramatică șiită ritualică a martiriului lui Husayn ibn Ali. Această formă de expresie, care s-a dezvoltat în secolul al XVII-lea, exemplifică modul în care expresia teatrală în Orientul Mijlociu a servit adesea scopurilor religioase și educaționale, subliniind lecțiile morale și spirituale ale martirajului, sacrificiului și dreptății. Din punct de vedere teatral, ta'ziya îmbină elemente ale artei spectacolului și ale ritualului religios, ceea ce o face unică. Actorii poartă adesea costume care reprezintă figurile istorice pe care le portretizează, iar mișcările lor sunt atent coregrafiate pentru a reflecta evenimentele și emoțiile din poveste.[6] Interpreții sunt, de obicei, bărbați, deoarece portretizarea unor figuri precum Husayn este considerată o responsabilitate sacră, deși femeile preiau adesea roluri care nu sunt centrale, precum cele ale femeilor din familia lui Husayn. [7]

[5] *Ta'ziya* este un spectacol de teatru tradițional islamic șiit care reconstituie martiriul imamului Hussein în Bătălia de la Karbala. Hussein a fost nepotul Profetului Mahomed și a fost martirizat în Bătălia de la Karbala, în anul 680 d.Hr., luptând împotriva conducătorului omeyyad Yazid. Originară din Persia, această formă de artă îmbină drama, poezia și muzica pentru a evoca emoții profunde și devotament religios. Reprezentată în special în timpul Muharramului, rămâne o formă puternică de povestire rituală în Iran și nu numai.

[6] Peter Chelkowski. *Islam in Modern Drama and Theatre. Die Welt Des Islams*, vol. 23/24, 1984, pp. 45–69. JSTOR. DOI: https://doi.org/10.2307/1570662.

[7] John Bell. *Islamic Performance and the Problem of Drama*. TDR (1988-), vol. 49, no. 4, 2005, pp. 5–10. JSTOR. DOI: http://www.jstor.org/stable/4488673.

În timp ce teatrul european a evoluat din tradițiile antice grecești și romane, care se concentrau pe structura narativă, conflictul dramatic și dezvoltarea personajelor, teatrul din Orientul Mijlociu a avut în mod tradițional o natură mai ritualică și didactică.[8]

Pe lângă teatrul cu caracter religios, în regiune au apărut și alte forme de spectacol popular. *Hakawati*, o formă de storytelling care utilizează tehnici de narațiune orală pentru a amuza și a transmite idei, a fost esențială pentru cultura Orientului Mijlociu timp de secole. *Hakawati*,[9] prezenta adesea povești epice, folclor și istorie în spații publice, îmbinând divertismentul cu învățătura morală. O altă formă semnificativă de spectacol a fost Karagöz și Hacivat, un teatru turcesc de păpuși cu umbre care a apărut în Imperiul Otoman. Această formă de teatru, care înfățișa situații comice între două personaje, a navigat prin peisajul socio-politic complex evitând temele religioase evidente, atrăgând astfel un public larg fără a genera conflicte religioase. [10]

Aceste forme reflectă o tendință mai largă a Orientului Mijlociu de a utiliza teatrul și spectacolul ca instrument de educație, instruire morală și reflecție spirituală, mai degrabă decât de a se concentra pe divertismentul pur artistic sau narativ. Integrarea profundă a religiei, moralității și valorilor culturale în teatrul din Orientul Mijlociu a modelat o tradiție distinctă care pune accentul pe implicarea comunității și pe transmiterea identității culturale.

Desigur, aceste forme nu sunt neapărat considerate teatru în sens tradițional, ci sunt mai degrabă expresii artistice hibride care încurajează creativitatea și aduc subiecte precum acestea în prim-planul atenției publicului. Ceea ce este important de înțeles este că există forme artistice în această regiune a lumii care sunt foarte aproape de expresia teatrală, chiar dacă sunt departe de ceea ce definim în mod obișnuit ca teatru. Aceste forme, deși distincte de tradițiile teatrale europene, joacă un rol semnificativ în peisajul cultural și oferă o cale de exprimare socială.

---

[8] Shmuel Moreh. *Live theatre and dramatic literature in the medieval Arab world*, New York University Press, New York, 1992. DOI: https://nla.gov.au/nla.cat-vn704111. (n. trad.)

[9] The *Hakawati*. este o artă tradițională arabă de narare a poveștilor care readuce la viață istoria, folclorul și legendele prin intermediul unei descrieri poetice, dramatice.

[10] Hassan El-Sham, *Folk Traditions and Theatre in the Middle East*. Indiana University Press, 1995. Print.

Pe de altă parte, este esențial să recunoaștem că aceste forme artistice au apărut în regiunile islamice din Orientul Mijlociu, fie în zona care este acum EAU, Iran sau alte țări din regiune. În ultimele decenii, acestea s-au influențat reciproc, creând un amestec unic de practici. În conștiința colectivă a oamenilor din aceste țări, aceste forme artistice sunt adesea considerate ca fiind cele mai apropiate de teatru, nu neapărat în sensul european, ci ca forme tradiționale de spectacol care reflectă rădăcinile lor culturale și istorice. și povestirea, chiar dacă nu se aliniază înțelegerii occidentale a teatrului. aceste expresii fac parte integrantă din identitatea regiunii și ilustrează o tradiție profund înrădăcinată a spectacolului.

**Rolul emigranților în scena teatrală din Emiratele Arabe Unite**

Dubaiul, în special, a cunoscut ascensiunea unei scene teatrale vibrante, care nu s-a născut neapărat din cererea locală, ci în primul rând ca urmare a influenței expatriaților. Cu o populație compusă predominant din imigranți, în special din India, Marea Britanie și Europa de Est, nevoia de continuitate și expresie culturală a dus la înființarea diverselor trupe de teatru, ateliere și spectacole de amatori. Aceste comunități de expatriați, în încercarea lor de a-și menține identitatea culturală într-o țară străină, au devenit contribuitori esențiali la dezvoltarea scenei artelor spectacolului din Dubai. Populația diversă a orașului, care include un număr mare de sud-asiatici, arabi, occidentali și alții, a condus la un schimb cultural bogat, în care tradițiile teatrale din întreaga lume sunt reunite și adaptate pentru a se potrivi contextului local unic. [11]

Influența tradițiilor de spectacol indiene, cum ar fi *Kathakali*, o dramă-dans clasic foarte stilizat, și producțiile în stil Bollywood, a fost semnificativă în modelarea peisajului teatral din Dubai. Aceste forme au oferit expatriaților expresii culturale familiare, permițându-le să se reconecteze cu moștenirea lor și prezentând publicului local poveștile vii și spectacolele elaborate caracteristice teatrului sud-asiatic. Între timp, practicile teatrale britanice, în special cele modelate de West End-ul londonez, au contribuit la profesionalizarea teatrului din Dubai, multe spectacole bazându-se pe genuri occidentale bine stabilite, precum musicalurile, drama și comedia. Fuziunea

[11] S. Z. Al Oraimi et al. *Diversity and social cohesion in the United Arab Emirates*. RUDN Journal of Sociology, 20 (2020): 837-846. DOI: https://doi.org/10.22363/2313-2272-2020-20-4-837-846.

acestor diverse tradiții a creat un mediu teatral distinct, care oferă un amestec de forme teatrale orientale și occidentale.

Creșterea centrelor de afaceri internaționale din Golf a accelerat cererea de activități culturale în rândul comunităților de expatriați, consolidând prezența tradițiilor teatrale occidentale și sud-asiatice. Ca urmare, Dubai nu a devenit doar un centru pentru comerțul internațional, ci și pentru schimbul cultural care reflectă natura globalizată a orașului. Cererea de artă și divertisment, determinată de populația cosmopolită a orașului, a permis grupurilor de expatriați să prospere, facilitând crearea de companii de teatru, festivaluri de artă și spații de spectacol dedicate acestor tradiții diverse.

În ultimii ani, Emiratele Arabe Unite s-au poziționat, de asemenea, ca una dintre cele mai deschise țări din Orientul Mijlociu, întâmpinând inovația artistică și culturală, echilibrând în același timp valorile sale tradiționale. Această deschidere se reflectă în scena teatrală locală, unde spectacolele contemporane și experimentale au început să apară alături de formele mai tradiționale. Deși scena teatrală din Dubai se află încă la început în comparație cu capitalele culturale stabilite de mult timp, precum Londra sau New York, aceasta evoluează rapid. Localnicii, în special generațiile tinere, au din ce în ce mai mult acces la noi forme de expresie artistică, inclusiv la opere avangardiste și contemporane care sfidează limitele tradiționale.

Influența formelor de artă globale și afluxul continuu de culturi diverse au transformat Dubaiul într-un oraș în care artele spectacolului pot înflori în moduri care nu ar fi fost posibile în societățile mai tradițional conservatoare din regiune. Deși teatrul local încă reflectă în mare măsură populația diversă de expatriați, acesta încorporează treptat mai multe voci și perspective emirateze. Acest amestec de influențe globale și locale împinge limitele a ceea ce poate fi teatrul în EAU, contribuind la o scenă culturală mai incluzivă și mai dinamică. Deși se află încă în stadiu incipient, scena teatrală din Dubai și din EAU în general începe să își croiască propria nișă în cadrul cultural regional mai larg, oferind atât expatriaților, cât și localnicilor oportunități pentru o mai bună exprimare artistică și dialog cultural.

**Dezvoltarea instituțională și religia**

Spre deosebire de țările occidentale cu companii de teatru permanente și instituții finanțate de stat, EAU nu au o industrie teatrală profesionistă cu actori cu

normă întreagă. În timp ce instituții precum Dubai Opera, deschisă în 2016, oferă platforme pentru producții internaționale, scena locală este compusă în mare parte din proiecte independente care se bazează pe modele, actori amatori și expatriați care practică actoria ca profesie secundară. Companiile de teatru profesioniste cu contracte pe termen lung sunt practic inexistente și, deși școlile și atelierele private de actorie oferă formare, acestea nu conferă calificări profesionale recunoscute, ceea ce face dificilă pentru actori stabilirea unor cariere durabile. Lipsa instituțiilor de artele spectacolului sprijinite de guvern evidențiază o lacună semnificativă în infrastructură, care contrastează puternic cu investițiile culturale făcute în alte sectoare creative, cum ar fi cinematografia și artele vizuale.

Perspectivele islamice asupra teatrului au variat de-a lungul istoriei. Statele majoritar sunnite, inclusiv EAU, descurajează în general reprezentarea figurativă în contexte religioase, ceea ce a influențat temele și stilurile producțiilor teatrale locale. Deși teatrul nu este complet interzis, există restricții în ceea ce privește reprezentarea figurilor religioase, în special a profetului Mahomed. [12] În consecință, peisajul teatral din EAU rămâne în mare parte conservator, spectacolele evitând temele controversate din punct de vedere politic și social. Publicul din Golf are tendința de a prefera narațiunile tradiționale care se aliniază valorilor culturale și religioase, limitând posibilitățile pentru spectacole avangardiste sau experimentale.

În timp ce în alte părți ale lumii, în special în Europa, teatrul a evoluat către un mediu care abordează frecvent probleme sociale presante, prin intermediul teatrului documentar, al spectacolelor verbatim sau al producțiilor cu încărcătură politică, scena teatrală din EAU rămâne axată în principal pe divertisment. Producțiile se învârt adesea în jurul unor teme care sunt ușor de digerat și aliniate obiceiurilor și valorilor locale, consolidând normele societale mai degrabă decât provocându-le. Deși cenzura oficială nu este întotdeauna evidentă, restricțiile sunt totuși prezente. Spectacolele care abordează subiecte controversate - fie că au legătură cu politica, dinamica de gen sau critica societății - sunt adesea descurajate, întârziate sau chiar interzise să fie puse în scenă. Ca urmare, EAU nu au o tradiție a teatrului social sau politic, care în alte contexte servește drept platformă pentru dialog, activism și reflecție. În schimb, accentul rămâne pe spectacole care sunt sigure din punct de vedere cultural, oferind publicului o experiență familiară și necontroversată. Acești

[12] Seyyed Hossein Nasr, *The heart of Islam: Enduring Values for Humanity*, Ed. Harper One, San Francisco, 2004. Print.

factori contribuie la o industrie teatrală care, deși crește în vizibilitate, rămâne confinată în parametri specifici. În lipsa sprijinului instituțional, a recunoașterii profesionale și a libertății de a explora teme complexe, peisajul teatral din EAU continuă să funcționeze în cadrul unui model care prioritizează divertismentul în detrimentul angajamentului critic.

**Diferențe între teatrul european și cel din Orientul Mijlociu**

O comparație între teatrul european și cel din Emiratele Arabe Unite relevă diferențe fundamentale:

- **Profesionalizare**: Teatrul european dispune de companii permanente și de o formare extinsă a actorilor, în timp ce EAU se bazează pe colaborări internaționale și producții temporare.

- **Teme**: Teatrul european explorează existențialismul, critica socială și narațiunile experimentale, în timp ce teatrul din Emiratele Arabe Unite este conservator, punând accentul pe poveștile morale și cultural adecvate.

- **Infrastructură**: În timp ce țările europene au teatre naționale și instituții de lungă durată, infrastructura teatrală din EAU se află încă într-o fază formativă, fiind condusă în mare parte de inițiative private.

În ciuda acestor diferențe, teatrul rămâne o necesitate culturală într-un oraș cosmopolit precum Dubai. Acesta oferă un mediu pentru dialogul intercultural și ajută expatriații să se reconecteze cu moștenirea lor. În plus, teatrul oferă potențialul de a introduce comunitățile locale în diverse perspective, îmbogățind ecosistemul cultural al EAU. Ambiția țării de a se poziționa ca un centru cultural global sugerează că teatrul ar putea juca un rol din ce în ce mai important în viitor. Orașe din Golf precum Dubai și Abu Dhabi investesc în instituții culturale și, deși teatrul nu este încă o prioritate, festivalurile și spectacolele internaționale sunt din ce în ce mai populare.

**Concluzie**

Din punct de vedere istoric, teatrul în EAU a fost practic inexistent înainte de secolul al XX-lea, principalele forme de expresie teatrală fiind povestirile și spectacolele religioase. Sosirea expatriaților, în special din India și Europa, a introdus tradiții teatrale moderne, modelând peisajul teatral actual al EAU. Deși există un interes crescut pentru artele spectacolului, lipsa instituțiilor de formare profesională

și a companiilor de teatru susținute de stat rămâne o barieră semnificativă în calea dezvoltării unei industrii durabile.

În prezent, EAU se află la o răscruce de drumuri: deși găzduiește spectacole internaționale și oferă ateliere de actorie, încă nu are o industrie teatrală structurată, cu locuri de muncă cu normă întreagă pentru actori și dramaturgi. Cu toate acestea, politicile culturale se schimbă treptat, iar odată cu concentrarea din ce în ce mai mare a EAU asupra poziționării sale ca centru cultural global, teatrul ar putea primi un sprijin instituțional mai mare în viitor. Rămâne întrebarea dacă această evoluție va fi determinată în primul rând de cererea expatriaților sau dacă va implica și va inspira o nouă generație de artiști din Emiratele Arabe Unite pentru a juca un rol mai activ în evoluția teatrală a țării.

**Bibliografie**

Bell, John, *Islamic Performance and the Problem of Drama*. TDR (1988-),vol.49, n. 4., 2005

Chelkowski, Peter, *Islam in Modern Drama and Theatre.* vol. 23/24, 1984

El-Sham, Hassan, *Folk Traditions and Theatre in the Middle East*. Indiana Univ. Press, 1995

Gause, F. G., *The Gulf conundrum: Economic change, population growth, and political stability in the GCC states*. Washington Quarterly, 20(1), 142–165, 1997

Moreh, Shmuel, *Live theatre and dramatic literature in the medieval Arab world*, New York University Press, New York, 1992

Nasr, Seyyed Hossein, *The heart of Islam: Enduring Values for Humanity*, Harper One, San Francisco, 2004

Oraimi, S Z Al et al., *Diversity and social cohesion in the United Arab Emirates*. RUDN, 2020

Picton , O. et al., *Usage of the concept of culture and heritage in the United Arab Emirates – an analysis of Sharjah heritage area*. Journal of Heritage Tourism, 2010

Shoup, John A. et al., *The History of the United Arab Emirates*. Greenwood, 2021

Flaskerud, I., & Okkenhaug, I. M. (Eds.), *Gender, religion and change in the Middle East: Two hundred years of history*. Berg publishers, 2005

# Expresia întrupată: Cogniție, tehnică și memorie în arta actorului tăcut

Pali VECSEI•

**Rezumat:** Actoria de film tăcută ocupă o poziție neobișnuită în studiile spectacolului: este simultan delimitată istoric de cinematografia timpurie și totuși constant relevantă ca model pentru înțelegerea expresiei întrupate. Acest articol examinează arta actorului tăcut ca un loc în care se întâlnesc cogniția, comunicarea nonverbală și tehnica artistică. Pornind din istoria filmului, științele cognitive și teoria performativității, studiul susține că jocul mut funcționează ca un laborator pentru analiza modului în care corpurile generează sens și emoție în absența vorbirii. După prezentarea evoluției istorice a actoriei mute și a diverselor tradiții care au modelat-o, articolul integrează cercetări din cogniția întrupată și teoria spectatorialității pentru a explora modul în care privitorii deduc intenția, afectul și narațiunea din comportamentul fizic. Aspectele tehnice ale actoriei mute, precum gestul, postura, ritmul, micro-expresiile faciale și relația actorului cu camera, sunt analizate în detaliu pentru a dezvălui modul în care actorii din filmul mut își construiau precizia expresivă. Aplicațiile contemporane sunt analizate prin exemple din cinematografia modernă, animație și spectacolul cu captură de mișcare, demonstrând relevanța durabilă a principiilor din epoca filmului mut. Studiile de caz dedicate lui Charlie Chaplin, Buster Keaton și Astei Nielsen ilustrează modul în care anumiți actori au dezvoltat vocabularuri expresive distinctive, întemeiate în corporalitate. Articolul concluzionează că actoria în filmul mut nu doar îmbogățește studiile de film și performativitate, ci contribuie și la discuțiile științifice actuale despre percepție, empatie și mintea întrupată.

**Cuvinte-cheie:** actoria mută; cogniție întrupată; comunicare nonverbală; spectacol cinematografic; tehnica actoriei pentru camera de filmat

## 1. Introducere

Arta actoriei este adesea asociată cu vocea: cu timbrul vorbirii, arhitectura dialogului și conturarea personajului prin expresie verbală. Totuși, actorul din filmul mut, definit prin absența deliberată a limbajului vorbit, dezvăluie o dimensiune diferită a performativității, una în care corpul devine principalul instrument al sensului. Deși cinematograful mut ocupă o perioadă relativ scurtă în istoria filmului, aproximativ din anii 1890 până la sfârșitul anilor 1920, tehnicile sale continuă să modeleze înțelegerea contemporană a expresivității, a spectatorialității și a naturii

• Dr., actor la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu

întrupate a comunicării umane. Departe de a fi un precursor primitiv al cinemaului sonor, actoria mută reprezintă un mod de performare rafinat și tehnic sofisticat, întemeiat pe observație, gest, ritm și orchestrarea nuanțată a comportamentului fizic. Interesul academic continuu pentru performativitatea mută provine din claritatea ei unică. Fără vorbire, fiecare aspect al corpului actorului dobândește o semnificație amplificată: postura transmite motivația, micro-expresiile sugerează intenția, iar mișcarea stabilește logica narativă. Pentru teoreticienii filmului și ai performativității, actoria mută oferă astfel o perspectivă mărită asupra modului în care sensul este construit prin canale nonverbale. Gânditori ai filmului din perioada timpurie, precum Béla Balázs[1], au susținut că prim-planul și chipul uman expresiv formează esența artei cinematografice, în timp ce cercetătorii contemporani în științe cognitive au accentuat capacitatea umană de a deduce emoția și agențialitatea din indiciile corporale[2]. Actoria mută, situată la intersecția acestor tradiții, oferă un cadru deosebit de bogat pentru înțelegerea modului în care privitorii percep și interpretează acțiunea întrupată.

Din punct de vedere istoric, actoria mută a apărut dintr-o gamă diversă de influențe, incluzând pantomima teatrală, vodevilul, commedia dell'arte și sistemele gestuale puternic codificate ale performativității secolului al XIX-lea[3]. Totuși, pe măsură ce cinematograful și-a dezvoltat propriile posibilități estetice, în special prin montaj, încadrare și mișcarea camerei, actorii din epoca filmului mut și-au adaptat tehnicile la un mediu care amplifica detaliul și restructura timpul și spațiul. Performeri precum Charlie Chaplin, Buster Keaton, Asta Nielsen și Sessue Hayakawa au dezvoltat vocabularuri expresive distincte, fiecare negociind tensiunea dintre exagerarea teatrală și subtilitatea cinematografică. Munca lor nu doar a definit estetica filmului timpuriu, ci a stabilit și principii durabile ale expresivității fizice.

Astăzi, un interes reînnoit pentru performativitatea de tip mut poate fi observat în animație, actoria cu captură de mișcare, realitatea virtuală și filmele care pun în prim-plan narațiunea nonverbală. Aceste forme contemporane pornesc de la ceea ce actorii din filmul mut au înțeles de mult: că trupul comunică cu o eficiență extraordinară și cu profunzime emoțională, adesea independent de vorbire. În acest sens, actoria mută nu este doar un artefact istoric, ci un studiu de caz în desfășurare

[1] Béla Balázs, *Early film theory: Visible man and other essays,* 2010, p. 46

[2] V.Gallese, , M.Guerra, *Lo schermo empatico: Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, 2012, pp. 26–27

[3] D.Crafton, *Before Mickey: The animated film, 1898–1928*. University of Chicago Press., 1991, p. 55

privind expresivitatea umană, unul care continuă să informeze cercetarea din studiile de film, pedagogia actoriei, științele cognitive și teoria comunicării.

Lucrarea de față investighează actoria în filmul mut ca un punct de convergență între tehnica istorică, cogniția întrupată și mediile moderne. Examinând evoluția ei, fundamentele tehnice, implicațiile cognitive și rezonanțele contemporane, studiul susține că actoria mută oferă un model crucial pentru înțelegerea modului în care corpurile creează sens pe ecran. În urma unei prezentări istorice, articolul abordează teoriile minții întrupate, analizează meșteșugul tehnic al performativității mute și oferă studii de caz ale unor actori influenți a căror muncă exemplifică posibilitățile expresive ale formei. În cele din urmă, actorul din filmul mut apare nu ca o relicvă a cinematografului timpuriu, ci ca o resursă vitală pentru explorarea dimensiunilor întrupate ale comunicării umane.

## 2. Fundamentele istorice ale actoriei mute

Fundamentele actoriei în filmul mut se află la intersecția mai multor tradiții performative care preced cu mult apariția cinematografului. Teatrul secolului al XIX-lea, cu gesturile sale codificate și cu dependența de expresia fizică exagerată, le-a oferit primilor cineaști modele familiare pentru transmiterea emoției și a narațiunii fără dialog vorbit. Sistemul Delsarte, de pildă, căuta să clasifice atitudinile corporale și gesturile în funcție de stările emoționale, oferind interpreților un vocabular structurat al expresiei[4]. Deși mai târziu a fost criticat pentru rigiditatea sa, sistemul a influențat numeroși actori de scenă din Europa și Statele Unite, mulți dintre ei trecând la filmul timpuriu și aducând cu ei convențiile sale gestuale.

Totuși, cinematograful mut nu a fost doar o extensie a teatralității secolului al XIX-lea. El a tras, de asemenea, în mare măsură din pantomimă și vodevil, două tradiții care puneau accent pe agilitatea fizică, ritm și claritatea expresiei. Pantomima, cu filiația ei în commedia dell'arte și în școlile europene de mimă, se baza pe capacitatea actorului de a construi narațiune și personaje printr-o articulare corporală detaliată. Vodevilul, în schimb, cultiva abilități în acrobație, slapstick și ritm comic, trăsături care aveau să definească stilul interpreților precum Charlie Chaplin și Buster Keaton. După cum notează istoricii, cinematograful american timpuriu, modelat de circuitele de divertisment popular ale epocii, a păstrat mult din sensibilitatea fizică și comică a vodevilului.

[4] T. Shawn, *Every little movement: A book about Delsarte*. Dance Horizons, 1954

Originile globale ale actoriei mute s-au extins, de asemenea, dincolo de tradițiile occidentale. Notabil este cazul lui Sessue Hayakawa, a cărui carieră a înflorit în anii 1910 și 1920, aducând pe ecranele de la Hollywood elemente ale minimalismului teatral japonez. Expresivitatea sa reținută contrasta puternic cu stilurile gestuale mai ample ale producțiilor americane, ilustrând diversitatea transculturală a performativității din epoca filmului mut[5]. În mod similar, actori europeni precum Asta Nielsen au dezvoltat un stil care punea accent pe naturalism și nuanță psihologică, mai degrabă decât pe pantomima exagerată. Interpretările lui Nielsen, modelate de curentele moderniste ale teatrului european de la începutul secolului al XX-lea, ofereau o alternativă subtilă la modul american de comedie dominant, demonstrând că actoria mută cuprindea o gamă largă de strategii expresive.

Dezvoltarea tehnologică a cinematografului a modelat profund aceste tehnici în evoluție. Primii cineaști au descoperit rapid că abilitatea camerei de a încadra și de a mări încuraja subtilitatea. Prim-planul, care izolează expresii faciale și gesturi minuscule, a devenit esențial pentru estetica filmului mut. Béla Balázs a susținut că prim-planul dezvăluia o „microfiziologie" a emoției, permițând spectatorilor să perceapă stări interne prin fluctuații infime ale mișcărilor faciale. Această precizie reprezentațională i-a încurajat pe actori să-și rafineze expresivitatea, trecând de la gesturile ample moștenite din teatru la un mod de joc mai intim și ancorat psihologic. Siegfried Kracauer (1960) a subliniat, de asemenea, capacitatea camerei de a înregistra comportament spontan și autentic, o calitate care a consolidat valoarea unui stil de joc reținut și naturalist.

Evoluția performativității mute a fost, de asemenea, modelată de regizori care au experimentat cu modul în care corpurile puteau funcționa în spațiul cinematografic. Cineaști precum D. W. Griffith, F. W. Murnau și Carl Theodor Dreyer au dezvoltat abordări privind mizanscena, mișcarea camerei și montajul, care au reorganizat relația dintre actor și cadru. Utilizarea montajului paralel de către Griffith a introdus noi ritmuri temporale și emoționale la care actorii trebuiau să se adapteze, în timp ce camera fluidă a lui Murnau punea accent pe mișcare și continuitate spațială. Prim-planurile intense ale lui Dreyer din filme precum *Patimile Ioanei d'Arc* (1928) cereau actorilor un control fără precedent asupra micro-expresiilor[6]. Prin astfel de inovații,

[5] D. Miyao, *Sessue Hayakawa: Silent cinema and transnational stardom*. Duke University Press., 2007, p.120.

[6]D. Bordwell, K. Thompson, *Film art: An introduction* (ed. 12). McGraw-Hill, 2019, p. 405.

actoria mută a devenit din ce în ce mai cinematografică: nu doar interpretată în fața camerei, ci modelată de logica acesteia.

Până la sfârșitul anilor 1920, actoria în filmul mut atinsese un nivel ridicat de sofisticare, integrând tradiții teatrale, divertisment popular, influențe transculturale și tehnică cinematografică într-un sistem expresiv coerent. Deși apariția sunetului sincronizat a transformat fundamental practicile de joc, tehnicile dezvoltate în epoca filmului mut au rămas fundamentale pentru actoria de film. Traiectoria istorică a performativității mute dezvăluie nu un preludiu primitiv al cinemaului sonor, ci o formă de artă pe deplin realizată, una care continuă să modeleze înțelegerea contemporană a corpului actorului, a expresivității și a limbajului vizual al filmului.

## 3. Actorul din filmul mut și cogniția întrupată

Actoria în filmul mut oferă o perspectivă unică pentru explorarea cadrelor teoretice ale cogniției întrupate, un ansamblu de abordări din științele cognitive care subliniază influența reciprocă dintre minte, corp și mediu în formarea experienței umane. Spre deosebire de performativitatea vorbită, care distribuie sensul între articularea verbală și comportamentul fizic, actoria mută se bazează aproape în întregime pe prezența corporală a actorului. Această dependență face vizibile mecanismele cognitive care stau la baza comunicării nonverbale, transformând performativitatea mută într-un caz deosebit de valoros pentru examinarea modului în care oamenii produc și interpretează sensuri întrupate.

Teoriile cogniției întrupate susțin că aceasta nu se limitează la reprezentări mentale interne, ci este profund înrădăcinată în procese senzorio-motorii[7]). Actoria în filmul mut exemplifică acest principiu: sensul nu este doar „exprimat” de corp, ci emerge prin relația dinamică a actorului cu spațiul, ritmul, tensiunea și mișcarea. Privitorul nu decodează gesturile ca și cum ar traduce un limbaj simbolic; în schimb, sensul se naște prin rezonanță întrupată, ceea ce Maurice Merleau-Ponty (2012) descria drept capacitatea corpului de a percepe și înțelege alte corpuri prin structuri comune de mișcare și intenție.

Un volum considerabil de cercetări neuroștiințifice susține această intuiție fenomenologică. Descoperirea neuronilor oglindă în cortexul premotor, celule care se activează atât în timpul executării unei acțiuni, cât și în timpul observării ei, sugerează

[7] Varela, Thompson și Rosch, 1991, pp. 9-12.

că spectatorii înțeleg acțiunile celorlalți prin simulare întrupată[8]. Gallese și Guerra (2012) susțin că cinematograful exploatează aceste mecanisme neuronale prin prezentarea acțiunilor corporale în detaliu, în prim-plan, permițând privitorilor să trăiască visceral emoțiile și intențiile personajelor. Filmul mut, prin dependența sa de gest, postură și micro-expresie, devine astfel un teren deosebit de eficient pentru studiul simulării întrupate. Atunci când spectatorii îl privesc pe Chaplin înclinând capul, întinzând mâna sau schimbându-și centrul de greutate într-un gest de anticipare, ei se angajează într-o formă de rezonanță empatică atât senzorio-motorie, cât și afectivă.

Absența limbajului vorbit în performativitatea mută intensifică acest schimb. Dialogul verbal ghidează adesea interpretarea, restrângând gama posibilă de lecturi emoționale sau narative. Actoria mută, dimpotrivă, solicită spectatorilor să se bazeze mai mult pe inferență perceptivă și empatie întrupată. Cercetările din cogniția socială demonstrează că oamenii sunt extrem de abili în a deduce stări afective doar din indicii corporale, chiar și atunci când informația facială este limitată[9]. Actorii din filmul mut își modelează interpretările în jurul acestei capacități, folosind corpul ca pe un instrument delicat pentru a declanșa recunoașterea emoțională. Mișcarea, nemișcarea și tranzițiile dintre ele devin elemente centrale ale paletei expresive: o oprire bruscă poate semnala îndoială sau teamă; o mișcare lină și continuă poate evoca încredere sau afecțiune.

Tehnica actoriei mute se intersectează, de asemenea, cu studiul semiotic al gestului. Roland Barthes (1972) și Umberto Eco (1976) descriu semnele corporale ca forme ancorate cultural, care își extrag sensul nu dintr-o universalitate abstractă, ci din convenții împărtășite și obișnuințe perceptive. Actorii din filmul mut manipulează strategic aceste convenții, echilibrând plauzibilitatea fiziologică cu claritatea stilizată. De exemplu, personajul „Vagabondului" interpretat de Chaplin se bazează pe gesturi exagerate, ritmice, la limita dansului, în timp ce interpretările reținute ale Astei Nielsen demonstrează modul în care minimalismul poate transmite stări psihologice complexe. În ambele cazuri, gestul devine un vehicul prin care sensurile cognitive și culturale se împletesc.

Tehnologia camerei complică și mai mult această dinamică întrupată. Prim-planurile amplifică mișcări subtile care ar fi invizibile pe scenă, creând un circuit intim de percepție între actor și spectator. Gallese și Guerra (2012) susțin că această

[8] Rizzolatti și Sinigaglia, 2008, pp. 46–48.

[9] De Gelder, 2009.

amplificare sporește simularea întrupată prin evidențierea indiciilor motorii fine. Un tremur ușor al pleoapei sau o modificare a ritmului respirației poate comunica nuanțe afective, permițând actorilor din filmul mut să dezvolte tehnici micro-expresive care funcționează sub pragul analizei conștiente. Sistemul întrupat al spectatorului, însă, înregistrează automat aceste indicii.

Astfel, actoria mută apare ca un loc profund relevant pentru studiul cogniției întrupate. Ea dezvăluie modul în care sensul este întruchipat, nu doar reprezentat; modul în care spectatorii se angajează corporal cu mișcările celorlalți; și modul în care cinematograful funcționează ca o extensie a capacităților perceptive și motorii umane. Prin faptul că pune în prim-plan expresia fizică și minimizează medierea verbală, actorii din filmul mut iluminează conexiunile profunde dintre mișcare, emoție și înțelegere. Interpretările lor oferă nu numai o moștenire estetică, ci și o resursă empirică pentru știința cognitivă, oferind perspective asupra felului în care oamenii își dau sens unii altora prin limbajul corpului.

## 4. Tehnică și meșteșug: Cum construiesc actorii din filmul mut performativitatea

Actoria în filmul mut depinde de un repertoriu sofisticat de tehnici fizice care le permit interpreților să construiască sens în absența limbajului vorbit. Deși adesea stereotipizată ca fiind exagerată sau teatrală, performativitatea din epoca filmului mut a cuprins un spectru larg de stiluri: de la slapstick-ul amplu la naturalismul psihologic reținut, fiecare adaptat capacităților tehnologiei cinematografice timpurii și cerințelor narațiunii vizuale. Meșteșugul actorului de film mut implică nu doar control expresiv al corpului, ci și o înțelegere acută a încadrării cinematografice, a ritmului și a temporalității. Aceste componente interconectate formează fundamentul tehnic al performativității mute.

Gestul este poate cel mai recognoscibil instrument expresiv al actoriei mute, însă utilizarea sa este mult mai nuanțată decât caricatura mișcărilor largi pantomimice asociate adesea cu filmul timpuriu. Amintind de teoriile timpurii ale chinesteziei, David W. Montgomery (1984) observă că gestul în performativitatea mută funcționează simultan ca indiciu al emoției, marcator al progresiei narative și semn codificat cultural. Actorii din filmul mut au dezvoltat vocabularuri gestuale care echilibrau claritatea cu subtilitatea, permițând mișcărilor să fie lizibile de la distanță, dar să transmită și nuanțe psihologice. Sistemul Delsarte, în ciuda declinului său ulterior, a contribuit la concepțiile timpurii despre modul în care postura și gestul

puteau semnala stări interne[10], în timp ce actori mai moderni precum Asta Nielsen se bazau pe mișcări reținute, aproape minimaliste, care anticipau naturalismul ulterior al jocului cinematografic.

Postura, orientarea, alinierea și tensiunea corpului, era la fel de centrală. În absența expunerii verbale, postura transmitea adesea context social sau atitudine emoțională. O ușoară aplecare înainte, un trunchi contractat sau o bărbie ridicată puteau modela interpretarea spectatorului asupra intențiilor personajului. Actorii din filmul mut se antrenau pentru a controla întreg corpul ca un câmp expresiv, recunoscând că până și pozițiile statice comunică sens.

Ritmul și sincronizarea formau coloana vertebrală a tehnicii performative mute. Deoarece filmele mute depindeau frecvent de ritmul vizual pentru a menține coerența narativă, actorii își coordonau mișcările cu ritmurile montajului și cu viteza camerei. Cercetători precum Tom Gunning au subliniat că „cinematografia atracțiilor" din perioada timpurie punea în prim-plan afișajul kinetic, făcând claritatea ritmică esențială pentru interpreții implicați în acțiune, comedie sau melodramă.

Actorii de comedie precum Chaplin și Keaton au rafinat sincronizarea fizică într-un meșteșug precis, calibrând mișcările la fracțiuni de secundă pentru a obține efecte comice sau dramatice. Chaplin își descria procesul ca pe o sculptare a mișcării „ca o melodie", ajustând tempo-ul și frazarea pentru a menține continuitatea emoțională[11]. Keaton, cunoscut pentru abordarea sa arhitecturală a comediei fizice, își trata corpul ca pe un element integrat în designul spațial al scenei, folosind ritmul nu doar pentru a provoca râsul, ci și pentru rezolvarea narativă a situațiilor.

Ritmul structura, de asemenea, expresia emoțională. Un gest lent, deliberat, putea semnala introspecție sau disperare, în timp ce mișcările rapide, sacadate, transmiteau anxietate sau entuziasm. Aceste variații temporale le permiteau actorilor din filmul mut să diferențieze stări interne fără a recurge la elaborare verbală, creând un vocabular emoțional întrupat, accesibil spectatorilor dincolo de granițele lingvistice.

În timp ce performativitatea teatrală punea tradițional accentul pe gesturi corporale de mare amploare, cinematograful a introdus prim-planul, permițând actorilor din filmul mut să încorporeze micro-expresii în tehnicile lor. Béla Balázs susținea că prim-planul dezvăluia „fiziognomia sufletului", sugerând că schimbările minuscule ale tensiunii musculare transmiteau viața interioară mai direct decât

[10] Shawn, op.cit. pp. 15–20.

[11] C. Chaplin, *My autobiography*. Simon & Schuster, 1964

cuvintele. Această posibilitate tehnologică a favorizat un mod de interpretare fundamentat pe detaliul facial: buze tremurânde, pleoape întredeschise, ridicarea subtilă a unei sprâncene.

Privirea juca un rol central în această economie micro-expresivă. Actorii din filmul mut au învățat să moduleze mișcările ochilor în funcție de distanța camerei, focalizarea obiectivului și accentul narativ. Privirea putea stabili relații spațiale, semnala dorință sau teamă, sau ghida atenția spectatorului în interiorul cadrului. Așa cum aveau să argumenteze mai târziu semioticienii filmului, privirea funcționează ca un gest relațional, unul care îl situează pe spectator în câmpul perceptiv al personajului[12]. În cinematograful mut, această funcție era amplificată de absența dialogului vorbit, transformând mișcarea ochilor într-un instrument principal pentru structurarea narațiunii și a emoției.

Deși mișcarea domină discuțiile despre actoria mută, nemișcarea este la fel de importantă. Nemișcarea îi permite actorului să capteze atenția spectatorului, să intensifice stările emoționale sau să puncteze momente dramatice. Grotowski (1968), scriind decenii după epoca filmului mut, a subliniat că tensiunea fizică, nu mișcarea în sine, generează energia expresivă în performanță. Actorii din filmul mut au exploatat intuitiv acest principiu: un corp nemișcat, încărcat de tensiune internă, putea fi mai captivant decât o acțiune fizică evidentă.

Pauza, o nemișcare temporală, funcționa ca o balama dramatică. Ea crea spațiu pentru inferența spectatorului, permițând privitorilor să completeze golurile interpretative folosind empatia întrupată și anticiparea cognitivă. În multe melodrame din anii 1910 și 1920, utilizarea strategică a suspendării asemănătoare unei înghețări accentua momentele de revelație sau tranziție emoțională, demonstrând stăpânirea actorului mut asupra absenței la fel de mult ca asupra prezenței.

Poate cel mai definitoriu aspect al meșteșugului actoriei mute este relația actorului cu camera. Spre deosebire de actorii de scenă, interpreții muti trebuiau să țină cont de perspectiva camerei, de geometria cadrului și de logica spațială creată de montaj. Aceasta necesita o conștientizare tehnică sporită: mișcările trebuiau scalate în funcție de obiectiv (ample pentru cadre largi, subtile pentru cadre medii, micro-expresive pentru prim-planuri), iar actorii trebuiau să mențină continuitatea între duble și unghiuri.

[12] C. Metz, *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press, 1974

Regizori precum F. W. Murnau și Carl Theodor Dreyer au rafinat un limbaj cinematografic care impunea coordonarea precisă între actor și cameră. În *Patimile Ioanei d'Arc* (1928), prim-planurile extreme ale lui Dreyer forțau actorii să interpreteze cu modificări faciale aproape imperceptibile, în timp ce mișcările fluide ale camerei lui Murnau necesitau ca interpreții să coregrafieze acțiunile lor cu traiectoria camerei[13]. Aceste inovații au cultivat o generație de actori care înțelegeau spațiul cinematografic ca pe un partener expresiv, și nu ca pe o suprafață pasivă de înregistrare.

## 6. Actorul din filmul mut în cinema și media modernă

Deși actoria mută este cel mai strâns asociată cu primele decenii ale cinematografului, influența sa persistă în filmul contemporan, televiziune, animație și media interactivă. Regizorii și interpreții moderni continuă să se inspire din principiile expresivității nonverbale dezvoltate în perioada filmului mut, demonstrând că absența dialogului poate spori claritatea narativă, rezonanța emoțională și implicarea publicului.

Filme precum *The Artist / Artistul* (2011) și *A Quiet Place / Un loc liniștit* (2018) reiau în mod explicit strategiile epocii mute. *Artistul,* un omagiu alb-negru adus cinematografiei anilor 1920, se bazează în mare măsură pe gest, micro-expresie facială și ritm spațial pentru a transmite stări narative și emoționale, demonstrând că aceste tehnici rămân inteligibile și convingătoare pentru publicul contemporan[14]. În mod similar, *Un loc liniștit* folosește tăcerea și fizicalitatea controlată pentru a construi suspans, arătând cum performanța în absența dialogului vorbit poate intensifica tensiunea dramatică și experiența imersivă. Aceste exemple ilustrează faptul că principiile actoriei mute continuă să informeze povestirea, în special atunci când cineaștii doresc să pună în prim-plan modalități vizuale și corporale de comunicare.

Actoria mută a influențat, de asemenea, evoluția interpretării prin captură de mișcare și a performanței generate de calculator. Actori precum Andy Serkis, renumit pentru portretele lui Gollum (*The Lord of the Rings / Stăpânul inelelor*) și Caesar (*Planet of the Apes / Planeta maimuțelor*), se bazează puternic pe expresivitatea fizică pentru a transmite emoție prin avataruri digitale. Asemenea actorilor mutați care lucrau fără dialog vorbit, interpreții capturați folosesc postură, gest și ritm pentru a

[13] Bordwell și Thompson, op.cit., p. 152.

[14] G. Vincendeau, *The Artist and the return of silent cinema*. *Sight & Sound*, 22(7), 2012, pp. 24–29.

comunica caracterul și afectul, adesea împreună cu tehnologii de urmărire facială care amplifică micro-expresia. Această continuitate subliniază un principiu fundamental: potențialul expresiv al corpului rămâne central, indiferent de medierea tehnologică.

Animația, în special animația nonverbală sau minim verbală, reflectă în mod similar tehnicile epocii mute. Personaje precum Tom și Jerry sau *My Neighbor Totoro / Vecinul meu Totoro* (1988) de Studio Ghibli transmit narațiuni emoționale complexe în principal prin limbaj corporal, gest și expresie facială, evidențiind universalitatea povestirii nonverbale[15]. În aceste contexte, principiile actoriei mute ghidează atât animatorii, cât și interpreții, oferind un sistem structurat pentru conturarea comportamentului personajelor și pentru evocarea empatiei spectatorilor.

Media interactivă emergentă, inclusiv realitatea virtuală (VR) și realitatea augmentată (AR), beneficiază, de asemenea, de perspectivele derivate din performanța mută. În medii imersive, percepția jucătorilor asupra personajelor depinde adesea de indicii subtile corporale, inclusiv privire, postură și tipare de mișcare[16]. Aici, principiile actoriei mute sunt direct aplicabile: fizicalitatea clară și expresivă permite personajelor virtuale să comunice afect și intenție în mod eficient, sporind implicarea utilizatorului. Pe măsură ce interpreții și designerii transpun tehnicile epocii mute în spații digitale, lecțiile fundamentale ale expresivității nonverbale continuă să influențeze proiectarea interacțiunii întrupate în media contemporană.

Relevanța continuă a actoriei mute este evidentă și în formarea actorilor și pedagogia performativă. Multe școli contemporane, inclusiv Școala Lecoq din Paris și programele de teatru fizic din întreaga lume, pun accent pe conștientizarea corpului, claritatea gestuală și povestirea bazată pe mișcare, elemente centrale ale performanței din epoca filmului mut[17]. Aceste practici pedagogice subliniază că actoria mută nu este doar de interes istoric, ci servește ca o resursă vie pentru cultivarea abilității expresive în diverse medii.

Per ansamblu, tehnicile dezvoltate de actorii din filmul mut au rezistat pentru că abordează aspecte fundamentale ale percepției și comunicării umane. Moștenirea lor este vizibilă în cinematografia contemporană, în performanța prin captură de

[15] P. Wells, *Animation and America*. Rutgers University Press, 2002, pp. 156–158.

[16] M. Slater, M. V. Sanchez-Vives, "Enhancing our lives with immersive virtual reality." Frontiers in Robotics and AI, 3, 74. https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00074, 2016.

[17] P. Zarrilli, *Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski*. Routledge, 2009

mișcare, animație, medii virtuale și formarea actorilor, demonstrând că performanța nonverbală rămâne un domeniu vital de explorare artistică și cognitivă.

## 7. Studii de caz: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Asta Nielsen

Pentru a ilustra posibilitățile expresive ale actoriei mute, această secțiune examinează tehnicile a trei actori de marcă: Charlie Chaplin, Buster Keaton și Asta Nielsen. Fiecare dintre aceștia exemplifică abordări distincte ale expresivității fizice, demonstrând cum performanța mută combină arta, precizia tehnică și viziunea psihologică.

Performanțele lui Charlie Chaplin, în special în rolul personajului Vagabondul, exemplifică integrarea gestului, ritmului și fizicalității nuanțate. Vocabularul său de mișcare combina sincronizarea comică cu patosul, permițându-i să genereze implicare emoțională fără expunere verbală. După cum notează Maland (1991), gesturile lui Chaplin funcționau adesea ca o punctuație ritmică, ghidând atenția publicului și provocând răspuns empatic.

De exemplu, în *City Lights / Luminile orașului* (1931), scena în care Vagabondul o ajută pe o fetiță oarbă care vinde flori demonstrează interacțiunea dintre micro-expresie și gesturi mai largi. Înclinarea blândă a capului, mișcările subtile ale mâinilor și pauzele atent sincronizate transmit atât tandrețe, cât și anxietate. Măiestria lui Chaplin în manipularea ritmului, combinând slapstick-ul rapid cu secvențe mai lente și contemplative, creează un flux narativ dinamic care ghidează spectatorii prin contururile emoționale ale poveștii[18].

Chaplin a folosit, de asemenea, conștientizarea spațială și interacțiunea cu obiectele pentru a amplifica impactul expresiv. Relația sa cu obiectele din jur, cum ar fi scaune, uși sau vehicule, funcționa ca extensii ale corpului său, accentuând acțiunea narativă și miza emoțională prin coregrafia mișcării.

Buster Keaton, cunoscut ca „Marele Chip de Piatră”, prezintă o abordare contrastantă față de Chaplin. În timp ce Chaplin punea accent pe patosul expresiv, Keaton evidenția mecanica precisă, inteligența spațială și rezolvarea fizică a problemelor. Expresia sa facială impasibilă oferea un punct de ancorare neutru, permițând mișcării și mediului să transmită narativul și emoția[19].

[18] D. Robinson, *Chaplin: His life and art*. McGraw-Hill, 1985, pp. 204–205.

[19] J. L.Neibaur, *The fall of Buster Keaton: His films for MGM, Educational Pictures, and Columbia*. Rowman & Littlefield. https://doi.org/10.5771/9780810876835r, 2010, pp. 45–46.

În *Steamboat Bill, Jr.* (1928), faimoasa cascadorie a lui Keaton ilustrează modul în care sincronizarea precisă, calculul spațial și controlul corporal se combină pentru a produce suspans, comedie și uimire. Capacitatea actorului de a coordona mișcarea întregului corp cu variabile complexe de mediu demonstrează o abordare extrem de tehnică a performanței mute. Măiestria lui Keaton exemplifică integrarea inteligenței fizice, a raționamentului spațial și a ritmului, elemente centrale în pedagogia actoriei mute și relevante pentru performanța contemporană prin captură de mișcare și cascadorie.

Performanțele lui AstaNielsen din cinematografia europeană timpurie contrastează cu fizicalitatea lui Chaplin și Keaton prin concentrarea pe expresie minimalistă și profunzime psihologică. Gesturile subtile ale lui Nielsen, micro-expresiile faciale controlate și postura precisă transmiteau stări emoționale complexe, prefigurând tehnicile moderne de interpretare cinematografică[20].

În *The Abyss / Abisul* (1910), interacțiunile lui Nielsen se bazează pe ușoare schimbări ale privirii, plasarea nuanțată a mâinilor și orientarea măsurată a corpului pentru a comunica tensiunea narativă și conflictul emoțional. Prim-planurile, folosite tot mai mult de regizori în filmele sale, amplificau aceste micro-expresii, permițând spectatorilor să perceapă dinamica psihologică internă cu o intimitate fără precedent[21]. Munca lui Nielsen demonstrează cum actoria mută poate atinge o rezonanță emoțională profundă prin reținere, subliniind capacitatea corpului de a articula afecte nuanțat fără gesticulație exagerată.

Aceste studii de caz ilustrează diversitatea stilurilor actoriei mute și multiplele strategii prin care pot fi transmise sensul și emoția. Gesturile ritmice și atent emoționate ale lui Chaplin, măiestria tehnică și precizia spațială a lui Keaton, precum și tehnica minimalistă și axată pe psihologie a lui Nielsen relevă împreună bogăția spectrului expresiv al performanței mute. În cazul acestor interpreți, ies în evidență principii cheie: corpul ca instrument principal de comunicare, centralitatea ritmului și a timpului, utilizarea nuanțată a micro-expresiei faciale și sensibilitatea actorului la spațiul cinematic.

Analizând aceste tehnici, cercetătorii și practicienii dobândesc perspective asupra mecanismelor prin care actorii mutați construiau narațiunea, provocau empatie și implicau spectatorii. Aceste perspective continuă să informeze pedagogia

[20] M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Harvard University Press, 1991, pp. 23–24.

[21] Bela Balázs, op.cit., p. 35.

actoricească contemporană, performanța prin captură de mișcare și studiul cogniției încorporate în film și media.

## 8. Perspective interdisciplinare asupra actoriei mute ca model de comunicare încorporată

Analiza de mai sus demonstrează că actoria mută reprezintă un domeniu bogat și multifațetat al spectacolului, combinând inovația istorică, abilitatea tehnică și viziunea psihologică. De la expresivitatea gestuală a lui Chaplin, la precizia spațială a lui Keaton și subtilitatea minimalistă a lui Nielsen, actorii mutați au dezvoltat metode sofisticate de a transmite sens, emoție și narațiune exclusiv prin corp. Această discuție sintetizează aceste perspective și explorează implicațiile lor mai largi pentru studiile de film, pedagogia actoricească și știința cognitivă.

Actoria mută oferă un cadru convingător pentru înțelegerea comunicării încorporate. După cum s-a demonstrat anterior, spectatorii interpretează emoția, intenția și narativul prin observarea indiciilor corporale, angajând mecanisme neuronale și cognitive, precum sistemele neuronilor oglindă. Diversitatea strategiilor expresive în performanța mută, de la gesturile ample ale lui Chaplin până la subtilitatea micro-expresivă a lui Nielsen, ilustrează flexibilitatea și sofisticarea corpului uman ca instrument de comunicare. În acest sens, actoria mută oferă un laborator naturalist pentru investigarea intersecției dintre mișcare, cogniție și emoție.

Studiul actorilor mutați are implicații directe pentru performanța contemporană. Interpretarea prin captură de mișcare și CGI, animația și media interactivă se bazează tot mai mult pe expresivitatea nonverbală pentru a transmite caracter și afect. Analizând tehnicile epocii mute, interpreții și regizorii contemporani pot înțelege mai bine rolul gestului, posturii, ritmului și micro-expresiei faciale în modelarea percepției publicului. În plus, actoria mută subliniază importanța preciziei tehnice și a conștientizării spațiale, abilități care rămân cruciale în producțiile complexe contemporane.

Din perspectivă pedagogică, actoria mută evidențiază valoarea antrenării corpului actorului ca instrument expresiv fin calibrat. Școli de teatru fizic, precum Lecoq, continuă să se inspire din principiile epocii mute, punând accent pe mișcare, ritm și inteligență spațială[22]. Incorporarea tehnicilor actoriei mute în programele de

[22] P. Zarrilli, op. cit., p. 12.

formare cultivă versatilitatea expresivă, crește conștientizarea corporală și îmbunătățește capacitatea actorului de a comunica afect fără a depinde de dialog.

Studiul actoriei mute subliniază, de asemenea, dimensiunile sale istorice și interculturale. Actori precum Sessue Hayakawa și Asta Nielsen demonstrează că performanța mută nu era monolitică; dimpotrivă, aceasta cuprindea strategii estetice diverse, modelate de contexte culturale și tehnologice. Analiza comparativă a actorilor relevă modul în care spațiul cinematic, tehnologia camerei și convențiile narative au influențat tehnica încorporată, evidențiind interacțiunea dintre inovația istorică și autonomia actorului.

Actoria mută oferă un teren fertil pentru cercetarea interdisciplinară la intersecția studiilor de film și științei cognitive. Prin punerea în prim-plan a comunicării corporale și a narațiunii nonverbale, performanța mută ilumineză mecanismele prin care spectatorii deduc stările mentale și experiențele emoționale. Cercetările în cogniția încorporată sugerează că aceste deducții se bazează pe simularea senzorio-motorie, subliniind semnificația neuroștiințifică a tehnicilor actoriei din epoca mută. Prin urmare, studiul performanței mute nu doar îmbogățește cercetarea cinematografică, ci contribuie și la investigații mai largi asupra percepției umane, empatiei și cogniției sociale.

Deși actoria mută oferă perspective importante, este esențial să se recunoască limitările surselor istorice. Materialele filmice arhivate suferă adesea de degradare, conservare selectivă și prejudecăți culturale în recepție. Cercetări viitoare ar putea folosi tehnologii de analiză a mișcării, urmărire a privirii și metode de neuroimagistică pentru a cuantifica tehnicile expresive ale actorilor muți și răspunsurile spectatorilor, creând o punte între studiul istoric și cercetarea cognitivă contemporană. În plus, explorarea tradițiilor performative mute non-occidentale rămâne un domeniu fertil pentru extinderea înțelegerii practicilor globale de actorie mută.

În concluzie, actoria mută constituie un mod de performanță sofisticat, ancorat istoric și relevant cognitiv. Tehnicile sale rămân influente în media contemporană, pedagogie și cercetare interdisciplinară, oferind lecții durabile despre modul în care corpul uman transmite sens, emoție și narațiune. Prin examinarea atât a laturii artistice, cât și a celei științifice a performanței mute, cercetătorii și practicienii pot dobândi o apreciere mai profundă a potențialului expresiv inerent mișcării umane.

## 9. Concluzie

Actoria mută, adesea considerată o curiozitate istorică, se conturează în acest studiu ca o formă complexă, sofisticată și durabilă de performanță. În cinematografia timpurie, interpreți precum Charlie Chaplin, Buster Keaton și Asta Nielsen au dezvoltat tehnici distincte care combinau gestul, postura, ritmul, micro-expresia facială și conștientizarea spațială. Aceste tehnici le-au permis actorilor să transmită narațiune, emoție și profunzime psihologică exclusiv prin corp, demonstrând puterea expresivă a comunicării nonverbale.

Analiza prezentată aici evidențiază câteva perspective cheie. În primul rând, actoria mută oferă un laborator natural pentru înțelegerea cogniției încorporate, relevând modul în care observatorii interpretează intenția, afectul și narațiunea prin indiciile corporale. În al doilea rând, tehnicile performanței mute, ritmul, micro-expresia, mișcarea controlată și utilizarea strategică a nemișcării, rămân extrem de relevante pentru practicile contemporane de performanță, inclusiv actoria prin captură de mișcare, animație, realitate virtuală și pedagogia modernă a actoriei pentru ecran. În al treilea rând, actoria mută este diversă din punct de vedere cultural și istoric, cuprinzând o gamă de abordări estetice modelate de tradițiile teatrale, tehnologia cinematografică și influențele interculturale.

Influența durabilă a actoriei mute subliniază semnificația sa nu doar pentru studiile de film, ci și pentru cercetarea interdisciplinară în știința cognitivă, neuroștiință și studiile comunicării. Prin punerea în prim-plan a corpului ca instrument principal de expresie, performanța mută luminează mecanismele prin care oamenii creează și interpretează sens, se angajează empatic și participă la interacțiuni sociale complexe. Moștenirea sa continuă să influențeze arta performativă, designul mediilor interactive și înțelegerea percepției și emoției umane.

În concluzie, actoria mută ar trebui recunoscută atât ca o realizare istorică, cât și ca o resursă vie. Lecțiile sale despre potențialul expresiv al corpului uman, subtilitățile comunicării nonverbale și integrarea performanței cu medierea tehnologică oferă perspective durabile pentru cercetători, interpreți și public deopotrivă. Departe de a fi doar un preludiu al cinematografiei sonore, actoria mută reprezintă o formă de practică artistică desăvârșită și analitic complexă, care leagă istoria, teoria și aplicația contemporană, demonstrând capacitatea atemporală a corpului uman de a transmite sens și emoție.

**Bibliografie**

Balázs, B, *Early film theory: Visible man and other essays* (Trad. R. Livingstone), Berghahn Books, (Data primei publicări 1924), 2010
Barthes, R., *Mythologies* (Trad. A. Lavers), Hill and Wang (data primei publicări 1957), 1972
Bordwell, D., Thompson, K., *Film art: An introduction* (ed. 12). McGraw-Hill, 2019
Chaplin, C., *My autobiography*. Simon & Schuster, 1964
Crafton, D., *Before Mickey: The animated film, 1898–1928*. University of Chicago Press, 1991
De Gelder, B., "Why bodies? Twelve reasons for including bodily expressions in affective neuroscience." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, 364*(1535), 3475–3484, 2009, https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0190
Eco, U., *A theory of semiotics*. Indiana University Press, 1976
Gallese, V., Guerra, M., *Lo schermo empatico: Cinema e neuroscienze*. Raffaello Cortina, 2012
Gunning, T., "The cinema of attractions: Early film, its spectator, and the avant-garde." În L. Braudy, M. Cohen (Ed.), *Film theory and criticism* (pp. 229–235). Oxford University Press, 1994 (data primei publicări 1986)
Hansen, M., *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Harvard University Press, 1991
Maland, C., *Chaplin and American culture: The evolution of a star image*. Princeton University Press, 1991
Miyao, D., *Sessue Hayakawa: Silent cinema and transnational stardom*. Duke University Press, 2007
Metz, C., *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). University of Chicago Press, 1974
Neibaur, J. L., *The fall of Buster Keaton: His films for MGM, Educational Pictures, and Columbia*. Rowman & Littlefield, 2010 https://doi.org/10.5771/9780810876835
Robinson, D., *Chaplin: His life and art*. McGraw-Hill, 1985
Rizzolatti, G., Sinigaglia, C., *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions* (Trad. F. Anderson). Oxford University Press, 2008
Serkis, A., Baker, P., *Gollum: How we made motion capture performance*. HarperCollins, 2011
Shawn, T., *Every little movement: A book about Delsarte*. Dance Horizons, 1954
Slater, M., Sanchez-Vives, M. V., "Enhancing our lives with immersive virtual reality." *Frontiers in Robotics and AI*, 3, 74, 2016 https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00074
Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E., *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press, 1991
Vincendeau, G., *The Artist and the return of silent cinema*. *Sight & Sound*, 22(7), 2012, 24–29.
Wells, P., *Animation and America*. Rutgers University Press, 2002
Zarrilli, P., *Psychophysical acting: An intercultural approach after Stanislavski*. Routledge, 2009

# *Steaua fără nume* sau „Moscova” lui Cehov

Cristi AVRAM•

**Rezumat:** Articolul are drept focus spectacolul *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, realizat la Teatrul Dramatic ”Elvira Godeanu” Târgu Jiu, și propune o reflecție asupra timpului suspendat și a fragilității umane, într-o întâlnire subtilă dintre universul lui Mihail Sebastian și cel al lui Cehov. Marin Miroiu, asemenea personajelor cehoviene, trăiește într-o realitate apăsată de rutină, găsindu-și refugiul în astronomie, un spațiu în care idealurile pot respira. Apariția Monei tulbură acest echilibru stagnant, asemenea sosirii soldaților din *Trei surori*, revelând vulnerabilitățile ascunse ale micii comunități. Domnișoara Cucu, eleva, Udrea și întreaga lume provincială poartă ecouri cehoviene, oscilând între rigoare, visare și nevoia de evadare. În contrapunct, cuplul de bătrâni introdus în montare devine o imagine a destinului posibil al Monei și al lui Miroiu, o proiecție poetică și degradată a iubirii lor neîmplinite. Personajul Ichim, o vibrație interioară a spectacolului, încearcă zadarnic să trezească spiritele celorlalți, amintind că timpul poate fi atât o închisoare, cât și o poartă către miracole.

**Cuvinte cheie:** intertextualitate, conexiuni, influențe cehoviene, teatrul lui Mihail Sebastian

„Domnișoară Cucu, dumneata ai fost vreodată la mare? (...) Într-un târg de provincie ca al nostru.... gara este... marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea.”[1] Prin această replică a lui Marin Miroiu, personaj central în *Steaua fără nume*, Mihail Sebastian stabilește punctul de conexiune între dramaturgia sa și mirajul necunoscutului, al ieșirii din plictis pe care îl propune Cehov în *Trei surori*. De altfel, dintr-un punct de vedere, inspirația cehoviană în dramaturgia lui Mihail Sebastian se întrevede de multe ori în *Steaua fără nume*, dar și în alte scrieri ale autorului. Nu doar din punct de vedere tematic cei doi autori se întâlnesc în opera lor, ci și din punct de vedere structural, al formei. Unele dintre scenele lui Sebastian, păstrează structura unora din dramaturgia lui Cehov; de exemplu, scena domnișoarei Cucu și a Monei din

• Cristi Avram – lector universitar doctor la UNAGE Iași, Facultatea de Teatru – Regie și regizor la Opera Națională Română Iași.

[1] Mihail Sebastian, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1987, p 113.

actul al treilea, poartă amprenta atmosferei și a tipului de limbaj concentrat pe subtext care se regăsește în scena Sonia - Elena Andreevna din *Unchiul Vanea*.

*Steaua*, simbol central în piesa lui Sebastian, face trimitere subtilă la *pescărușul* lui Cehov pe care îl putem asocia ideii de năzuința, de sacrificiu, de încercare constantă de autodepășire, prin eliberarea spiritului în necunoscut. Personajul Marin Miroiu, își dă libertatea de a călători dincolo de limitele umane, dincolo de marginile vizibilului, într-o lume care îi poate satisface și împlini nefericirile din lumea concretă. Aidoma lui Cehov și personajelor sale aflate într-un cerc îngust, Marin Miroiu încearcă să descopere ieșirea din plictisul care îl înconjoară.

Ne vom concentra atenția atât pe elementele de legătura dintre cei doi autori, cât și pe felul în care acestea au fost aplicate în spectacolul *Steaua fără nume* realizat cu echipa Teatrului Dramatic „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu. Spectacolul este clădit nu doar în jurul piesei care îi dă numele, ci și pe câteva structuri dramaturgice regăsite în jurnal și în romanele lui Mihail Sebastian - *De două mii de ani* și *Cum am devenit huligan* - structuri de o deosebită teatralitate pe care le-am topit în corpul întregului.

În *Râs, lacrimi, tăceri...*, Alexa Visarion, citând-o pe Elena Saulea sublinia: „universul piesei: orașul cu cele două spații semnificative, gara, trenul, ca o fantasmă, dar și realitatea ce dă speranță, aduce noul, surpriza și permite legătura dintre lumi, un vehicul modern din care zâna cea bună coboară în lumea părăsită a provinciei și, pe de altă parte, camera lui Miroiu, miniatural al intimității cu tainele și comorile spirituale ce doar noaptea pot fi dezvăluite."[2]

În varianta propusă împreună cu scenografa Șteff Chelaru, coregrafa Victoria Bucun și lighting-designerul Vlad Lăzărescu, gara rămâne elementul central al tuturor celor trei acte. Casa lui Miroiu, un univers lipsit de lumină electrică, unde sărăcia îl întâmpină cu masa întinsă, păstrează amprenta acestui spațiu inițial. Decorul unic se transformă în locuința profesorului doar prin câteva obiecte domestice, suficiente însă pentru a sugera că el trăiește într-un loc de tranziție, nu într-o lume oarecare. Miroiu nu este un personaj ancorat în concret, ci unul care, în febra căutărilor sale, aduce necunoscutul tot mai aproape de acest mic spațiu unde *apa nu curge, niciun bec nu luminează și strada nu e pavată*. Și totuși, chiar aici, în odaia neînsemnată, într-un colț de lume, se petrec miracolele.

Ceea ce rămâne esențial este faptul că Miroiu, prin nemărginita lui putere de a transcende lumea în care trăiește, reușește să transforme totul. Calea Lactee, analizată și înțeleasă în detaliu de profesorul de astronomie, pare să coboare

[2] Alexa Visarion, *Râs, lacrimi, tăceri...,* Editura Junimea, Iași, 2024, p. 171.

imperceptibil peste burgul de provincie, conferindu-i valențe noi, neașteptate. Șinele de cale ferată devin axe de calcul ale cerului, prelungiri ale ecuatorului cosmic, iar în pământul care acoperă întreaga scenă se nasc stele. În acel sol negru, aproape mlăștinos, își face loc steaua fără nume - simbolul căutării neliniștite a unor lumi mai limpezi, populate de oameni transparenți, de dorințe împlinite și de o imponderabilitate care nu înspăimântă, ci devine însăși substanța vieții.

Venirea Monei se transformă într-o adevărată psihoză colectivă, în care toți își dau seama brusc că spațiul limitat în care își duc traiul nu este decât o infimă parte dintr-un univers vast și necunoscut. Apariția ei deschide o fisură în ordinea aparent stabilă a orașului, lăsând să pătrundă, pentru o clipă, mirajul unei lumi infinite. La fel ca în *Trei surori* de A. P. Cehov, unde venirea soldaților provoacă dislocarea emoțiilor și o trezire abruptă la realitate, și Mona devine în *Steaua fără nume* un element perturbator, catalizator al schimbării. Ea cuprinde, în mod simbolic, figuri precum: Tuzenbach. purtător al ideii de progres și viitor, Versinin, care reînvie visul unei lumi mari, „Moscova" fiecărei existențe provinciale, și Solioni, care aduce cu sine pericolul ascuns în sensibilitatea exacerbată. În comuna urbană în care ajunge din întâmplare, Mona aduce tensiunea erotică, deschidere spirituală, vitalitate și melancolie totodată. Prin soldații lui Cehov, cum și prin Mona lui Sebastian, lumea din exteriorul provinciei începe să respire în interiorul ei. Acești outsideri devin catalizatori ai dorinței, ai visului și ai destrămării, un impuls spre schimbare și, simultan, o amintire dureroasă a imposibilității ei.

Viața micului oraș plutea într-o derivă organizată, a cărei busolă unică rămâne domnișoara Cucu, femeia regulilor, cea care impune un ritm sacadat al existenței și îngroapă emoțiile, considerându-le sursa tuturor deziluziilor. În acest univers, suferința este înlocuită cu rigoarea, iar disciplina devine un paravan sub care intimitățile fiecăruia se transformă în poveri tot mai greu de suportat. Cele două femei din gară, trăind doar în așteptarea trenurilor și visând necontenit la plecare, își irosesc șansa de a vedea orașul așa cum este și de a-l părăsi cu adevărat. Poate oricare locuitor ar fi fost capabil să treacă dincolo de granițele invizibile ale acestui loc, dar cu toții își ratează șansa tocmai din lipsă de curaj.

Marin Miroiu are însă capacitatea, în liniștea și întunericul odăii sale, de a transcende granițele vieții concrete și de a trăi, preț de câteva clipe, într-un alt plan, unul în care dorințele se împlinesc, iar limitele lumii reale dispar. Totuși, apariția Monei imprimă societății un ritm interior nou, autentic. Emoțiile, ascunse până atunci în cochilii fragile, încep să iasă la lumină. Miroiu se deschide pentru prima dată, dându-și voie să simtă pasiunea pentru o femeie. Domnișoara Cucu, percepând

prezența Monei, își permite și ea, în felul ei rigid, să sufere și să se dezlănțuie, lăsând să se întrevadă fisurile propriilor vulnerabilități. Eleva vede în Mona un model, o proiecție a propriului viitor - o femeie care, dacă își găsește curajul de a se desprinde de comunitatea ce o ține pe loc, poate atinge o altă lume, mai generoasă decât cea pe care o cunoaște.

Apariția Monei devine astfel scânteia care tulbură, transformă și revelează: o libertate posibilă și o lume interioară mult mai mare decât cea a micului oraș. Ceea ce se dovedește esențial este faptul că întâlnirea acestor două lumi, două contrarii la fel de neliniștite și inexplicabil de nefericite, le oferă șansa unei revelații reciproce. Prin prezența celuilalt, fiecare își descoperă vulnerabilitățile și își deschide ochii către realitatea pe care, până atunci, au ignorat-o.

Mona, obișnuită cu superficialitatea unei existențe comode și elegante, descoperă că adevărata valoare a vieții se ascunde în lucrurile mărunte, în gesturile sincere, în fragilitatea umană. În același timp, Miroiu, prins în cercetările lui astronomice și în fuga spre un viitor abstract, își dă seama că ratează momentul prezent - viața însăși, care oferă infinit mai mult decât simpla speranță pentru „ce va fi”. Construind obsesiv un țel îndepărtat, el înțelege că a pierdut chiar esența existenței. Iar această întâlnire, oricât de scurtă, devine pentru amândoi o formă de trezire.

Personajele lui Sebastian din *Steaua fără nume* poartă în ele frânturi din universul cehovian, întâlnindu-se în mod subtil cu multe dintre cele ale lui Cehov. Asemenea lui Astrov, pasionat de păduri, Miroiu își înăbușă nefericirea personală în pasiunea pentru stele, pasiune care devine aproape o obsesie salvatoare. Pentru el, nopțile sunt mai vii, mai adevărate; dar odată cu ivirea zorilor, revine în rutina unui profesor privit cu suspiciune de ceilalți, considerat de colectivul școlii și chiar de elevi drept un excentric izolat în propria carapace.

Șeful gării îi reproșează absența din viața comunității, fiindcă nu se alătură bărbaților simpli nici la poker, nici la birt, nici la micile ritualuri sociale ale orașului. În domnișoara Cucu regăsim ecourile Natașei din *Trei surori*: guvernează un întreg oraș prin reguli și ordine, la fel cum Natașa preia controlul moșiei Prozorov, uitându-și propria feminitate în numele responsabilităților. În elevă răsună vocea Aniei din *Livada de vișini*, cea care are încă șansa de a rupe cercul stagnării; este, totodată, o Irina din *Trei surori*, idealistă, visând la o viață superioară, hrănindu-și speranța prin plecarea din mica și sufocanta comunitate. Mona este, în același timp, o *Elena Andreevna* modernă: destabilizează emoțional tot ce atinge, fără să-și dea seama. Îl tulbură pe Udrea, zdruncină banalitatea gării și îl pune în dificultate pe șeful acesteia.

Îl stârnește pe Miroiu, trezindu-i instincte și emoții pe care nu și le-a permis niciodată. Îl surprinde chiar și pe Ichim, care, în varianta noastră, o urmărește cu lanterna pentru a-i descifra trăsăturile, ca pe un fenomen inexplicabil al lumii mici în care trăiește.

Prezența Monei începătoșează și umbrește feminitatea domnișoarei Cucu, care pentru prima dată își redescoperă fragilitatea. Mona devine astfel acea scânteie cehoviană care dezvăluie vulnerabilitățile fiecăruia, zdruncinând, prin simpla ei existență, întregul ecosistem emoțional al micului burg.

Să ne întoarcem însă la spectacolul realizat la Teatrul ”Elvira Godeanu” din Târgu Jiu. Mona, această himeră care ajunge într-un târg de provincie din absolută întâmplare, e de fapt evenimentul de care avem nevoie cu toții în existența noastră. Există povești care se nasc într-o noapte și a căror dezvrăjire are loc în zorii zilei, când soarele împiedică lumina celorlalte stele să ajungă la noi. Sunt de părere că poveștile aceste de iubire se pot naște și pot dispărea cu o viteză fulgurantă. Ele s-au întâmplă mereu și vor apărea și în viitor, pentru că aceste lucruri fac parte din devenirea și din traiectoria firească a oricărui om. La fel de actuală rămâne și incongruența, la lumina zilei, dintre două firi și două identități venite din lumi contrare. Pentru că, dincolo de toate, Mihail Sebastian vorbește despre imposibilitatea de a clădi ceva durabil, poate o iubire, pe un fundament nesigur, născut exclusiv din visare. Iubirea aceasta de o noapte nu are forța și nici puterea de a sparge bariera rațiunii care apare odată cu dimineața. Mihail Sebastian ne oferă, de fapt, prilejul de a ne abandona dorințelor proprii până într-acolo încât ele, pentru o clipă, devin realitate. Ceea ce este cu adevărat relevant este că fiecare dintre noi are nevoie să creadă într-un ideal.

Mona îmbracă forma, trupul unei femei pe care Miroiu nici nu și-ar fi permis să o viseze, ea devenind ulterior un nume, o amintire la granița realului. Cât despre domnișoara Cucu, ea este adesea privită ca o femeie lipsită de sentimente, inflexibilă, aproape tiranică. Însă duritatea este, în realitate, cea mai adâncă vulnerabilitate a ei. În spatele oricărei rigidități se află sentimente și trăiri profund umane. În lectura noastră scenică de la Târgu Jiu, am mizat, cel puțin în cazul ei, pe o feminitate ascunsă, discretă, dar puternică. Nu am considerat-o profesoara înfricoșătoare care găsește plăcere în a anihila visurile tinereții, ci, mai degrabă, o ființă care visează în taină, fără a-și permite vreodată să lase dorința la vedere. În dialogul cu Miroiu, când acesta o întreabă dacă a văzut vreodată marea și dacă poate înțelege ideea de necunoscut, de nemărginit, domnișoara Cucu trădează pentru o clipă sensibilitatea ei ascunsă. În adâncul sufletului, ea tânjește după depărtare, după necunoscut - căci așa se poate defini iubirea platonică păstrată înlăuntrul ei. Surprinzând însă posibila relație ce se naște, într-o singură noapte, între Miroiu și o femeie necunoscută, domnișoara Cucu

ia decizia de a pleca din oraș. Pentru ea, năzuința, speranța, sensul nu se află în altă parte, ci în Marin Miroiu însuși. Nu are nevoie să depășească granițele acelui târg pentru că dorința ei cea mai adâncă e chiar acolo.

Varianta pe care am propus-o la Târgu Jiu își găsește unicitatea în faptul că universul feminin devine extrem de prezent. În aproape fiecare personaj există o „Mona" latentă, visătoare, care tânjește să evadeze din plictis și monotonie. Folosindu-mă de dialoguri din *De două mii de ani* și *Cum am devenit huligan*, am construit două personaje feminine cu structură aproape cehoviană, prezențe constante în gară, care nu își doresc altceva decât să scape din locul ce le-a înăbușit feminitatea. Singura prezență cu șanse reale de a se salva este domnișoara Zamfirescu, eleva care privește trenurile cu o curiozitate senină. Ea speră ca, într-o zi, trenul care oprește să o absoarbă și să o poarte spre necunoscut.

Pe de altă parte, am introdus un cuplu ce funcționează ca un pandant al relației posibile dintre Miroiu și Mona, o versiune ajunsă la bătrânețe a aceleiași povești neîmplinite. Un bărbat își îngrijește soția a cărei memorie se destramă treptat; el reia, aproape mecanic, confesiunea lui Miroiu despre steaua descoperită, găsind însă „steaua" în acțiunile domestice și grija cotidiană. Dialogul acestui cuplu devine reflexul matur, încărcat de fragilitate, al momentelor de rătăcire în care, în piesă, Miroiu o liniștește pe Mona. Pentru că, de fapt, rătăcim adesea în noi înșine, pierzând capacitatea de a ne gestiona emoțiile și de a decide lucid asupra viitorului. *Steaua fără nume* surprinde exact acest moment al pendulării dintre instinct și rațiune, dintre dorință și posibil. Mona își pune în balanță existența între două lumi și, asemenea multora dintre noi, alege în cele din urmă rațional, nu instinctual, alege ceea ce, la lumina crudă a dimineții, pare oportun, posibil, acceptabil.

Cuplul-pandant trimite direct la Mona și Miroiu, dar e o variantă venită fie dintr-un alt timp, fie o formă maturizată sau degradată a relației lor. Prin gară se plimbă obsesiv o Mona rătăcită, o Mona a altei vârste, o femeie cu o memorie îndoielnică, aflată într-o căutare continuă a propriului trecut pierdut. În acest cuplu îmbătrânit se întrevăd frânturi din povestea celor doi tineri, ca și cum istoria lor s-ar fi sedimentat într-o formă mai tristă, mai greoaie. Această prezență oferă totodată o imagine grotescă: o degradare a idealului, o frângere a visului de iubire și o deformare a contururilor romantice pe care Mona și Miroiu le întruchipează la început. Ei nu pot fi împreună; lumile lor sunt prea diferite, traiectoriile prea îndepărtate. Cu toate acestea, spectacolul propune o imagine la senectute: un Miroiu bătrân care își îngrijește cu răbdare soția rătăcită, încercând necontenit să o readucă „acasă" prin același dialog care, odinioară, i-a legat pe cei doi tineri. Găsirea stelei într-un album

vechi de peste două sute de ani devine punctul de cotitură, nucleul emoțional spre care revin, constant, cei doi bătrâni. Scena se repetă obsesiv, tocmai pentru a o liniști pe cea blocată într-un moment suspendat al trecutului - o eternă reîncercare de a reconstrui ceea ce timpul a sfărâmat.

În *Steaua fără nume* nu există timp. Oamenii își măsoară existența nu în ore, ci prin evenimentele, uneori insignifiante, alteori decisive, ale comunității. Își duc viețile în parametrii unei funcționalități cuminți, între micile obiceiuri ale fiecărei zile banale. Iar în acest univers suspendat, coborârea din tren a unei femei aproape ireale are puterea de a tulbura întregul oraș. Șeful gării devine, pentru o clipă, funcționarul care ține în mâini destinul Monei. Domnișoara Cucu își exercită autoritatea prin satisfacția de a surprinde elevele în gară. Iar cinematograful, spațiul de socializare și de visare al orașului, devine un pivot central. În versiunea noastră, filmul pe care îl privește comunitatea este, de fapt, povestea care începe să se nască între Mona și Miroiu.

Trecerea trenurilor devine o secvență esențială: aproape o halucinație colectivă, o succesiune de imagini ce trec cu o viteză izbitoare, asemenea destinelor care ne traversează viața fără să ni se ofere timp să le înțelegem. Spectacolul nostru este construit pe multiple bucle temporale. Costumele, deși pot părea contemporane, sunt plasate într-o realitate posibilă oricând; ele nu aparțin unui timp anume. Ceasul din gară stă – una dintre obsesiile lui Miroiu. Dar timpul lui nu este timpul nostru. În *Steaua fără nume*, timpul trimite către esențial, către acel eveniment unic, necesar, fără de care existența nu are sens. Acesta este timpul în care se desfășoară acțiunea spectacolului nostru: un timp suspendat, interior, poetic, în care realitatea și visarea se suprapun, iar comunitatea întreagă devine martorul unei clipe ce are forța de a schimba traiectoria vieții.

La fel ca în teatrul lui Cehov, și la Mihail Sebastian timpul pare suspendat. Cuplul de bătrâni pe care îl propunem în spectacol devine dovada acestei întreruperi: prezentul lor este doar un ecou prelung al trecutului, o reverberație care se propagă fără să mai aibă vreo relevanță concretă. Personajele trăiesc în umbra a ceea ce ar fi putut fi, într-un prezent golit de forță și de semnificație. Simfonia lui Udrea se va realiza cândva, niciodată acum.

Timpul diurn este unul al banalității sufocante, lăsând ca noaptea să aducă, măcar pentru o clipă, iluziile transformatoare ale dorinței. Noaptea nu rezolvă nimic, dar face vizibil ceea ce ziua ascunde. Totuși, în opera lui Sebastian există momente de intensitate pură: clipe de reală pasiune, în care prezentul se populează cu chimere, cu promisiunile efemere ale unui alt destin.

În varianta noastră, personajul Ichim devine o bătaie intimă a inimii, o pulsație interioară a întregului spectacol. El generează și stârnește vibrații în ceilalți, chiar dacă adesea fără izbândă, îndemnându-i totuși să trăiască mai intens. Există ceva în nevorbirea lui Ichim, în tăcerea densă, încărcată, care adună înlăuntrul său una dintre cele mai importante tensiuni ale acestui univers teatral.

Începutul spectacolului îl surprinde născându-se parcă dintr-o substanță originară, ieșind din mormanul de pământ ce acoperă întreg spațiul scenic. Ascultă glasul profund al materiei, vibrația ei arhaică, iar apariția lui are forța unei nașteri necesare. De-a lungul spectacolului, el devine impulsul trezirii, o energie care încearcă să zguduie spiritul celorlalte personaje, să le deschidă ochii spre propria ființă.

Planul lui nu izbutește. Lumea pe care încearcă s-o miște rămâne blocată în inerția ei. De aceea, el se va întoarce în locul tăcut din care a venit, înapoi în pământ, într-o repetare fatală a începutului. În tot acest parcurs, dă glas gândului nevăzut, dorinței intime de a trăi autentic fiecare clipă, chemării interioare pe care ceilalți nu o aud sau nu o înțeleg. El este, de fapt, copilul nenăscut al cuplului Marin Miroiu – Mona, o fărâmă de viață posibilă, dar neîmplinită. Poate aparține atât celor doi tineri, care se întâlnesc din întâmplare, sau celor bătrâni, născut într-o formă frântă, o carcasă a ceea ce ar fi putut fi. Ichim e un spirit liminal, o vibrație a unei iubiri care nu s-a împlinit niciodată, dar care continuă să caute, să cheme, să tulbure.

Care e însă deosebirea dintre Sebastian și Cehov? Alexa Visarion afirma: „Spre deosebire de Cehov, care proiectează și el ierarhii spirituale și decadențe existențiale, personajele lui Sebastian se exprimă prin simbolismul ideilor, nu al naturii umane în sine. Fără să figureze printre învingători sau învinși, Mona, Miroiu, Udrea sunt entități ce se armonizează în simfonia minții, singurătatea și nebunia, o anume isterie a trăirii personale, un excentric gust pentru unicat, destinul lor le dă particularitate fictivă.”[3]

**Bibliografie**:

Sebastian, Mihail, *De două mii de ani, Cum am devenit huligan*, Editura Humanitas, București, 1990.
Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944*, Editura Humanitas, București, 2002
Sebastian, Mihail, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1987
Visarion, Alexa, *Râs, lacrimi, tăceri...,* Editura Junimea, Iași, 2024

[3] Alexa Visarion, *Râs, lacrimi, tăceri*..., op. cit., p. 177.

TEATRUL DRAMATIC
ELVIRA GODEANU
Primăria și Consiliul Local
Municipiul Târgu Jiu
STEAUA
de Mihail Sebastian
FĂRĂ NUME
REGIA: CRISTI AVRAM
Distribuția: Gia Enache, Alexandru Manea, Vlad Fiu, Sandu Mustățea, Tedi Popescu, Mădălina Ciobănuc, Adrian Șerban, Theodora Constantin, Sorin Giurca, Simona Urs/Monica Sfetcu, Rodica Gugu Negrescu, Pompiliu Ciochia, Luminița Șorop, George Drăghescu, Dorin Iliș
Scenografia: Șteff Chelaru, Lighting design: Vlad Lăzărescu, Coregrafia: Victoria Bucun
Manager: Mariana Ghițulescu | Stagiunea 2025-2026

# Costache Antoniu - Actor, Pedagog si Promotor Teatral

Carmen ANTOCHI•

**Rezumat**: Costache Antoniu rămâne una dintre personalitățile definitorii ale teatrului românesc, un artist complet care a îmbinat în mod exemplar talentul scenic, vocația pedagogică și dorința de a promova cultura teatrală. Formarea sa ieșeană a constituit temelia întregii cariere: la Conservator, sub îndrumarea lui State Dragomir, a învățat importanța analizei riguroase a rolurilor și a ideii că scena are și o misiune morală, aceea de a contribui la „îndreptarea relelor". Mihai Codreanu i-a șlefuit dicția și i-a transmis credința că arta este expresia emoției trecute prin filtrul rațiunii, în timp ce Mihai Sadoveanu, în calitate de director al Teatrului Național, i-a oferit primul sprijin real, angajându-l ca „probist" în 1920. Alături de maestrul Vernescu-Vîlcea, Antoniu și-a desăvârșit înțelegerea tradiției caragialiene, pregătindu-se astfel pentru anii anevoioși ai peregrinărilor prin teatrele de provincie. Cariera sa, construită pas cu pas, ilustrează o perseverență admirabilă. Ca pedagog, a transmis generațiilor tinere principiile esențiale ale școlii ieșene – sinceritate artistică, naturalețe. Numirea lui ca rector al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" a confirmat capacitatea sa de a transforma experiența scenică într-un veritabil model de formare profesională. Moștenirea lui Costache Antoniu se regăsește în armonia dintre tradiția realistă și umanitatea profundă a interpretărilor sale, marcate de firesc, ironie discretă și un umor cald, devenind un reper de profesionalism și modestie pentru întreaga breaslă.

**Keywords**: Costache Antoniu, Conservatorul de muzică și declamațiune din Iași, Teatrul Național Iași, școala ieșeană de teatru, Fonoteca de aur, Cetățeanul turmentat

Născut în 1900, pe 26 februarie (25 după unele surse) 1900 lângă Rai, un cătun sărac situat la 30 de kilometri de Iași, în comuna Țigănași – un sat pe care îl descria ca fiind „uitat de lume și de autorități" –, într-o familie modestă, cu o singură sursă de venit. Tatăl său, Vasile, era scriitor la primărie (un fel de secretar) și, împreună cu soția sa Tasica, au crescut 17 copii, toți susținuți dintr-o singură leafă, mică și prăpădită, Costache Antoniu[1] fiind al cincilea copil din această familie. Satul Țigănași era sărac, iar țăranii munceau cu ziua pe una din cele mai mari moșii ale Moldovei. În timpul Primului Război Mondial, satul natal

• lector universitar dr, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași

[1] Foto din volumul Rusu Anca-Maria (coord.), *Şcoala ieşeană de teatru – istorie şi actualitate,* Ed. a 2-a, rev., Editura Artes, Iași, 2010

al lui Antoniu a fost ras de pe fața pământului, iar mama sa, Tasica Antoniu, a murit în pribegie.

Primul contact cu lumea teatrului l-a avut în toamna anului 1907, când era în clasa întâi primară. A fost impresionat de sosirea în sat a trupei ambulante a actorului Ananie Bălan. Micul Costache nu putea înțelege cum un om care fusese treaz s-a transformat în „mort de beat" luând o sticlă în mână și punându-și o perucă.

Talentul său a fost remarcat de învățătorul satului, Ion Anton, care l-a îndrumat spre arta cuvântului rostit pe scenă. Ion Anton l-a încurajat să recite poezii și monoloage și l-a inclus într-o echipă de artiști amatori, cu care colinda satele din jurul Iașului, spunând poezii și cântând cuplete alături de Petrache Mohoreanu. Această echipă colinda satele din jurul Iașului, precum Probota, Hermeziu, Bivolari, Sculeni, Larga, Iepureni, Popricani și Cârniceni. Munca se făcea din entuziasm artistic, iar micile încasări erau dedicate unor scopuri de binefacere. Trecând prin Rai, Costache Antoniu și-a amintit cu plăcere de „toloaca" dintre biserică și școală, unde copiii băteau mingea. Chiar și după ce a părăsit Țigănașii pentru a urma liceul (clasele gimnaziale) la Iași, el a continuat să joace cu echipa de amatori, recitând poezii de Mihai Eminescu, George Coșbuc (precum *Nunta Zamfirei* cu care a fost și remarcat ulterior de Mihail Sadoveanu) și, în mod special, de tinerii debutanți George Topîrceanu și Demostene Botez[2].

După ce a văzut primul său spectacol de teatru „adevărat" la Iași, *Hamlet*, a cărui impresie l-a ținut treaz trei nopți, Costache Antoniu a bătut la porțile Conservatorului. Această decizie i-a adus prima ruptură cu familia, care avea prejudecăți față de teatru.

După terminarea liceului „Alexandru Ioan Cuza" din Iași, Costache Antoniu s-a înscris, în 1917, la Conservatorul din Iași, la clasa profesorului și actorului State Dragomir (1870-1920) o figură importantă a teatrului ieșean, fiind simultan profesor de istorie și filozofie, profesor la Conservator și actor la Teatrul Național. Dragomir, deși definit ca „actor cu studii universitare, însă cu prea puțin temperament", era un element extrem de util scenei ieșene, posedând o vastă cultură generală. El era pasionat de repertoriul clasic rus. Metoda sa de analiză a pieselor de teatru, în calitate de regizor, era o noutate pentru actori. El discuta probleme de ordin istoric, politic, psihologic, social, realizând o „adevărată analiză științifică a rolurilor". Ca profesor, stimula la studenți pasiunea pentru scenă, cultură și studiu. Dragomir susținea că pentru nimic în lume nu ar renunța la bucuria de a spune pe scenă „cuvîntul bun și înălțător", de a propaga morala și cultura, contribuind astfel la „cel mai frumos mijloc de civilizație și de înnobilare a sentimentelor". State Dragomir vedea scena ca pe o tribună de „îndreptare a relelor" și de biruire a „năravurilor sociale". Antoniu, care a repetat la clasă rolul lui Postum din *Fîntîna Blanduziei* și Ion din *Pe malul gîrlei*, a continuat în cariera sa mesajul curajos al profesorului Dragomir. A fost coleg cu Sofia

[2] Popovici, Al., *Costache Antoniu*, Editura Meridiane, București, 1964, pp. 5-6

Arapu, Natalia Castriș, Maria Pizone, Nicu Șubă ș.a. Școala ieșeană de teatru a jucat un rol fundamental în formarea lui Costache Antoniu ca actor, oferindu-i o bază solidă în arta interpretării.

În perioada studiilor lui Antoniu la Conservator, director al Teatrului Național din Iași era Mihail Sadoveanu care a căutat să aducă un suflu nou scenei ieșene și promovând un repertoriu variat, incluzând autori români și clasici universali. Sadoveanu l-a remarcat pe tânărul Antoniu la examenul de final al primului an de Conservator și l-a încurajat să depună o petiție pentru a fi angajat la teatru. Inițial angajat ca „probist" în august 1920, a fost avansat rapid, după numai două luni, stagiar clasa a III-a, apoi a II-a. Scena ieșeană a reprezentat o „rampă de lansare". Repertoriul era eclectic, incluzând melodrame, vodeviluri, dar și mari creații ale dramaturgiei universale. A debutat în rolul principal din piesa *Taifun* de M. Lengyel și a jucat în spectacole precum *Învierea* de Tolstoi și *Întoarcerea* de Robert de Flers, *Pe Malul Gîrlei* de Olănescu-Ascanio, *Două orfeline* de D'Ennery și Cornon, *Rodia de aur* de Adrian Maniu, *O noapte furtunoasă* de Caragiale, Scapin din *Vicleniile lui Scapin* şi în Sganarelle din *Doctor fără voie* de Molière. În această perioadă a colaborat cu regizori importanți precum Vlad Cuzinski și Ștefan Braborescu (Artist al poporului). Un moment important în parcursul său artistic la Iași a fost turneul alături de renumitul actor Vernescu-Vîlcea, un maestru al interpretării pieselor lui Caragiale, în piesa *O noapte furtunoasă* Antoniu jucând rolul lui Nae Ipingescu. Această experiență a marcat începutul unei lungi și fructuoase cariere dedicate operei lui Caragiale.

Colegi de referință la Naționalul ieșean i-au fost George Popovici, Marioara Davidoglu, Nicolae Meicu, Aurel Ghițescu, Sorana Țopa, Ani Braeski, George Calboreanu, Constantin Vernescu-Vîlcea, ș.a. În timpul refugiului Primului Război Mondial, la Iași se adunaseră mari actori ai teatrului românesc de la care Antoniu a putut învăța, precum Constantin Nottara, Ion Brezeanu, Romald Bulfinski, Maria Ciucurescu, Elvira Popescu, Maria Filotti, Olimpia Bîrsan, Zaharia Bîrsan, Lucia Sturdza-Bulandra, Marioara Ventura și Tony Bulandra.

După Mihail Sadoveanu, la direcția teatrului a urmat poetul Mihai Codreanu care fiind și profesor la Conservator la catedra de „dicţie, citire expresivă, critică şi psihologie teatrală", a pus un accent deosebit asupra dicției și rostirii scenice a versurilor, aspecte esențiale pentru un actor. El considera că în artă, rolul profesorului este… „negativ", trebuind să arate elevului ce nu trebuie să facă, lăsându-l să caute". Îndemna elevii să se ferească de succes ieftin, de trivialitate. La cursurile sale teoretice ridica adeseori probleme ca „armonicele şi parazitii în teatru" (plecând de la ideea sunetelor lăuntrice armonice din acustică), „punctele de viabilitate în teatru" (elementele vii ale convenţiei teatrale)[3]…

[3] Mihai Codreanu, *Amintirile unui vechi profesor*, Revista „Teatrul", nr. 1, anul II, ianuarie 1957, pp. 31-37

Ca şi de la State Dragomir, i-au rămas în minte, şi de la el, cuvinte memorabile „Arta o dă numai sentimenitul trecut prin raţiune. Lirismul pur este insuficient. Trebuie ca raţiunea să intervină, să supună sentimentul, şi atunci abia va fi artă..."[4]

Acei profesori vedeau scena ca pe o tribună de „îndreptare a relelor", de biruire a „năravurilor sociale"...

O mărturie relevantă a lui Antoniu descrie primul său turneu, în condițiile vitrege ale Primului Război Mondial, la Piatra Neamț, alături de Al. Dem. Dan (societar de la Craiova). Antoniu, care locuia într-o odăiță friguroasă, a primit rolul mic, „pe muchie de cuțit", Iotomo din piesa *Taifun*. Neavând bani, un prieten, l-a salvat aducându-i zece ouă, un borcan cu magiun și pâine pentru drum, pe care le-a învelit în ziar[5].

O altă mărturie tragică se referă la înmormântarea marii actrițe Aristizza Romanescu în 1918, unde State Dragomir a rostit: „S-a stins din viață, în mizerie și uitată de toți, cea mai mare artistă a țării noastre"[6].

Această perioadă ieșeană a pus bazele unei cariere strălucite, care a marcat profund istoria scenei românești.

Dealtfel mărturiile sale ne ajută să înțelegem mai bine condiția actorului de la începutul secolului al XX-lea. Chiar și doar o selecție a principalelor roluri și etape, ne poate contura o imagine a unui destin teatral, format în Școala ieșeană de teatru.

Antoniu a traversat, apoi, o perioadă dificilă, marcată de lipsa de oportunități și de condițiile precare din teatrele din provincie. Joacă la Teatrul „Astra" din Sibiu, înființat în 1923 şi dispărut după o stagiune. Inițiativa a eșuat, deoarece se aprobase în schimb un cazinou cu ruletă și timp de luni de zile, actorii nu își primeau lefurile. După șase luni, s-a întors la București, jucând sporadic la Teatrul Popular, iar apoi se mută la Naţionalul din Craiova pentru trei luni, în 1924. La Craiova, a lăsat o amintire durabilă cu rolul Pristanda. Lupta pentru existență l-a obligat să participe la diverse turnee, unele mai bine organizate (cu *Meșterul Manole* de Victor Eftimiu), altele improvizate. Din 1927, a jucat o diversitate uluitoare de roluri: dramă, comedie clasică, vodevil, operetă, farsă. Spectacolele se desfășurau în condiții vitrege, cu zeci de premiere pe stagiune, repetate uneori în numai o săptămână. Teatrele din provincie apăreau și dispăreau meteoritic. Antoniu a lucrat sporadic în trupe particulare, adeseori „făcea dubluri". A considerat fiecare rol, oricât de mic, drept o școală, un examen, o piatră de încercare, desăvârșindu-se neîncetat. A intrat cu greu în rândurile Teatrului Național din București, inițial în corpul de figurație, deși în provincie fusese societar de clasa I. I se încredințau roluri mici, 17 roluri în care „a intrat" de la o zi la

[4] *Cu Costache Antoniu despre el și despre alții*, Revista „Teatrul", nr. 1, anul IX, ianuarie, 1964, pp. 69-73

[5] Popovici, Al., *Costache Antoniu*, Editura Meridiane, București, 1964, p. 12

[6] *Idem*, p. 12

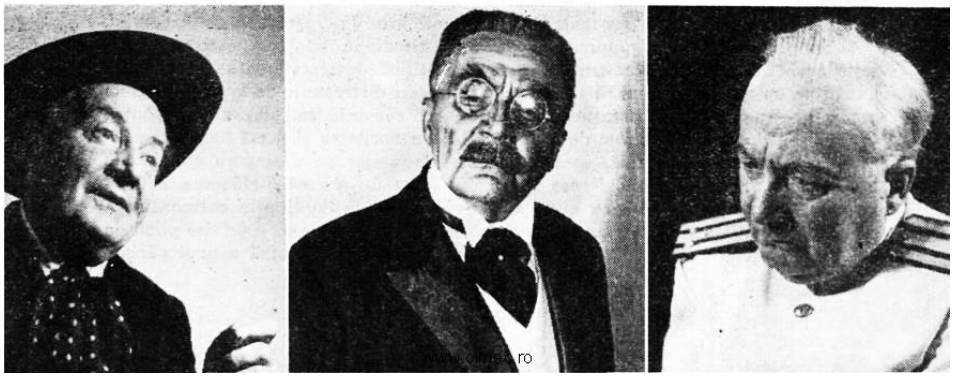
alta, pentru ca în 1928 să fie invitat de Ion Livescu să plece la Naţionalul din Chişinău. Timp de şapte ani, până în 1935, când teatrul se desfiinţează, joacă neîntrerupt în capitala Basarabiei în numeroase spectacole montate de Aurel Ion Maican şi de Ion Livescu. Consacrarea definitivă a venit pe scena Naționalului din București, unde a fost angajat în 1935. Pe 13 martie 1939, a jucat rolul bătrânului Iancu din piesa *Acolo... departe* de Mircea Ștefănescu, în regia lui Ion Șahighian, care i-a adus marele succes. Ulterior, numele său a început să circule și în presă. Din 1935 și până la moartea sa a fost actor al Naţionalul bucureştean. Acești ani au fost o adevărată școală a perseverenței pentru Antoniu, care a continuat să-și perfecționeze arta, considerând fiecare rol, oricât de mic, ca o piatră de încercare. Hazul irezistibil, sinceritatea, firescul jocului, spiritul mucalit l-au făcut pe Costache Antoniu unul dintre cei mai buni interpreţi ai rolurilor de oameni cumsecade, de eroi oneşti, inteligenţi, ironici, din piesele româneşti.

Revenirea la București și angajamentul la Teatrul Național au marcat un punct de cotitură în cariera lui Costache Antoniu. Inițial distribuit în roluri mici, Antoniu a reușit să se impună treptat, grație talentului său incontestabil. Au urmat o serie de roluri importante în spectacole precum *Tinerețe* de Max Halbe, *Ascultă Giacomino* de Pirandello, *Oraşul nostru* de T. Wilder, *Şcoala cerşetorilor* de N. Kirițescu și, mai ales, în piesele lui Caragiale. Spectacolul *Acolo... departe* de Mircea Ștefănescu, în care a interpretat rolul bătrânului Iancu, i-a adus recunoașterea publicului bucureștean. A fost un stâlp al teatmlui românesc, unul dintre acei actori care au încântat mii şi mii de spectatori cu talentul, dar mai ales cu umorul său mucalit de ieşean autentic; de aceea nici nu se putea un mai bun interpret al lui Ion Roată, în spectacolul *Cuza Vodă* de Mircea Ştefănescu montat la Naţionalul bucureştean. Avea un talent deosebit pentru a crea „tipuri” și fizionomii distincte pentru fiecare personaj, jocul său scenic fiind caracterizat de o naturalețe și o sinceritate emoțională remarcabile. A făcut roluri memorabile de compoziție în comedii și drame românești și din creația internațională, remarcându-se prin modul în care a dat viață unor personaje antologice precum Cetățeanul turmentat din *O scrisoarte pierdută* de I. L. Caragiale, Iancu din *Acolo… departe* de Mircea Ştefănescu şi Spirache Necşulescu din *Titanic-vals* de Tudor Muşatescu, roluri ce l-au imortalizat în memoria colectivă a teatrului românesc lăsând o amprentă semnificativă.

Arta sa scenică a fost prețuită și peste hotare. Turneul Teatrului Național la Paris (iunie 1956) a stârnit aprecieri unanime în „Les lettres françaises” pentru jocul său din *O scrisoare pierdută* și *Ultima oră*. Revista engleză „The Stage” l-a citat printre cei mai buni actori ai Festivalului de la Paris. A avut mare succes și în turneul din Uniunea Sovietică (1958), la Zaporojie, Moscova și Chișinău.

Antoniu a fost un adept al metodei Stanislavski, care pune accent pe sinceritatea artistică și trăirea autentică a rolului. Ca viziune artistică, Costache Antoniu[7] credea în simplitate, naturalețe și sinceritate în interpretare. El era încredințat că nu există rol mare sau mic ci doar actori care se dedică total interpretării. De fapt nici nu a fost actorul „rolurilor mari" și nu a căutat niciodată să interpreteze doar personaje principale. Nu a fost actorul unui gen anume. S-a aplecat cu aceeași dăruire asupra fiecărui rol pe care îl intruchipa. Mircea Ștefănescu scria; „Costache Antoniu, marele comedian al Naționalului, comedian în sensul plin al cuvântului adică nu simplu comic ci artist cu egale puteri de creație în dramă și în comedie, unul din acei umoriști ai vieții pe care nu-l descoperi decât dacă ești atent. Răspunde întrebărilor vieții cu atitudini de umor interioare cărora nu le atribuie în general meritul de a fi transformate în cuvinte. Iar când umorul lor se exteriorizează verbal, atunci e laconic, e parcă sinteza unui dialog interior care a eliminat toate zorzoanele și tot echipamentul sclipitor al vervei."[8]

*Costache Antoniu în: Profesorul Udrea („Steaua fără nume"); Inspectorul Prell („Institutorii"); Cernogubov („O chestiune personală").*

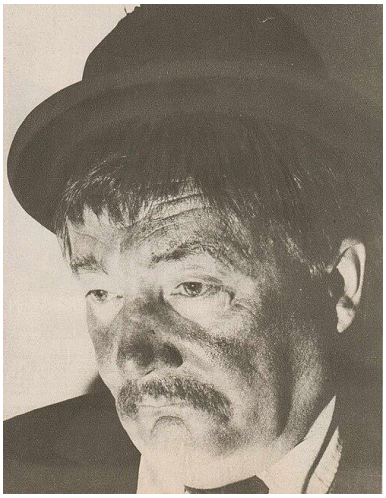


Pe scena Naționalului bucureștean a făcut roluri memorabile de compoziție în comedii și drame românești și din creația internațională, remarcându-se prin modul în care a dat viață unor personaje precum Spirache Necșulescu din piesa *Titanic vals* de Tudor Mușatescu, profesor Alexandru Andronic din piesa *Ultima oră* de Mihail Sebastian, Alexandru Filimon din piesa *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, Moș Ion Roată din piesa *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu. Până în 1939 a avut 17 roluri mici. Apoi, în 1938 joacă în *Bumburry* de Oscar Wilde (Antoniu în rolul Pastorului), în 1939 - *Clovnul* de Roger Sherck (în rolul lui Bauer), *Ion al Vădanei* de Al. Kirițescu (în rolul lui Ilie), *Acolo... departe* de Mircea Ștefănescu (în rolul bătrânului Iancu), *Tinerețe* de Max Halbe, *Ascultă Giacomino* de Pirandello, *Orașul nostru* de T. Wilder, și, mai ales, în piesele lui Caragiale; în 1943 - *Școala cerșetorilor*

[7] Fotografii din Revista „Teatrul", nr. 2,.anul IV, februarie, 1959, p. 62

[8] Popovici, Al., *Costache Antoniu*, Editura Meridiane, București, 1964, p. 16

de Al. Kirițescu (în rolul lui Biserică), *Lanțuri* de Allan Laughton (Antoniu în rolul dublu: tânăr și bătrân); 1945 - *Patima roșie* de Mihail Sorbul (în rolul lui Șbilț); 1949 - *Ziua cea mare* de Maria Banuş (în rolul lui Spiridon); 1950-1951- *Trei surori* de A.P. Cehov (în rolul lui Prozorov); 1952 - *Fericirea furată* de Ivan Franko (în rolul lui Nicola), *Platon Krecet* de Al. Korneiciuk (în rolul doctorului Bublik); 1953-1954 - *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobîlin, *Ultima oră* de Mihail Sebastian (în rolul profesorului Andronic); 1956-1957 - *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (în rolul profesorului Udrea); 1957-1958 - *O chestiune personală* de Al. Știen (în rolul lui Cernogușev); 1959 - *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu (în rolul lui Moș Ion Roată); 1960 - *Titanic Vals* de T. Mușatescu (în rolul lui Spirache); 1962 - *Oamenii învinq* de Al. Voitin. În 1958, joacă într-un rol de figurație la Teatrul Național din Moscova în *Revizorul* de N.V. Gogol.



Totodată, a avut și o prestigioasă carieră cinematografică, fiind distribuit în numeroase filme românești de referință. Din filmografia sa, evidențiem: *O noapte de pomină* (r. Ion Șahighian, 1939) rol - Aprod la Bancă; *Se aprind făcliile* (r. Ion Șahighian, 1939); *O scrisoare pierdută* (r. Sică Alexandrescu, 1953), rol - Cetățeanul turmentat[9]; *Nufărul roșu* (r. Gheorghe Tobias, 1955) primul film color din România; *Pasărea furtunii* (r. Dinu Negreanu, 1957), rol – Comandantul; *Telegrame* (r. Aurel Miheleș, Gheorghe Naghi, 1959), rol - Antonache Pamfil, avocatul statului; *Băieții noștri* (r. Anastasia Anghel, Gheorghe Vitanidis, 1960), rol - Moșul cu căruța; *Darclée* (r. Mihai lacob, 1961), rol - Charles Gounod; *Vacanță la mare* (r. Andrei Călărașu, 1962), rol - directorul ONT; *Străinul* (r. Mihai lacob, 1964), rol - Profesorul Gridan; *Neamul Șoimăreștilor* (r. Mircea Dragan, 1965) – Hangiul; *Pădurea spânzuraților* (r. Liviu Ciulei, 1965) – Preotul; *Cuza Voda* (1966).

În anul 1976, în semn de omagiu pentru Costache Antoniu, casa de discuri Electrecord a editat un album L.P. (Electrecord – EXE 01133) conținând înregistrări radiofonice memorabile din piese de mare succes precum: *Căsătoria*, de N. V. Gogol, *D-ale Carnavalului* de Ion Luca Caragiale, *Acolo… Departe* de Mircea Ștefănescu, *Revizorul* de N. V. Gogol, *Unchiul Vania* de A. P. Cehov, *Ultima Oră* de Mihail Sebastian, *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale, *Ziua cea mare* de Maria Banuș, *Anii negri* de Aurel Baranga, N. Moraru, scenariul și prezentarea fiind realizate de maestrul Radu Beligan, la acea vreme directorul Teatrului Național din București. Au

[9] Foto https://ro.wikipedia.org/wiki/Costache_Antoniu#/media/Fi%C8%99ier:Costache_Antoniu.jpg

urmat apoi peste 75 de alte înregistrări pe vinil și CD cu spectacole ce au intrat în Fonoteca de aur.

Odată cu prima emisiune a postului Radio România, difuzată pe 1 noiembrie 1928 la ora 17, teatrul a cunoscut o nouă deschidere, ajungând pentru prima dată în casele oamenilor.

Activitatea lui Costache Antoniu la radio a fost marcată de contribuțiile sale fundamentale la dezvoltarea Teatrului Național Radiofonic, unde s-a impus încă de la început ca unul dintre „maeștrii scenei românești". În această perioadă, el a traversat o etapă de maturitate artistică, confirmată și de aprecierile vremii, care descriau acei ani : „Au fost doi ani de dramaturgie naţională şi în special de biruinţă a scenariului original. Pentru că, piesele din literatura universală se puteau număra pe degete: *Vicleniile lui Scapin* de Molière, protagonist Niky Atanasiu, *Polyphem* după Albert Samain (prelucrare de Gh. D. Mugur, cu Ion Manolescu în rolul titular), *Frica de bătaie* după Courteline (de Aurel Th. Șerbănescu), *Trenul fantomă* după Rendle. Lucrările au fost montate de V. I. Popa, Victor Bumbești, Haig Acterian, Victor Eftimiu (propria evocare: *În umbra strămoşilor*; a și interpretat rolul Eminescu din piesa sa *Rapsozii*), Dem. Psatta. Regia tehnică a aparţinut, constant lui Al. Lohan. Cei mai de seamă interpreți au fost în această perioadă: Lucia Sturza-Bulandra, Tony Bulandra, Ion Morțun, G. Vraca, Maria Mohor, Ana Luca, Sorana Ţopa, Ion Gheorghiu, I. Fintești eanu, Sonia Cluceru, Maria Voluntaru, C. Antoniu, Gr. Mărculescu, Al I. Ghibericon, I. Sârbul, Agepsina Macri-Eftimiu, N. N. Matei, Silvia Hodoş, N. Brancomir, G. Baldovin, Paul Stratilat, Dem. Psatta, At. Mitric, Ion Manu, Eugenia Popovici, Natașa Alexandra, Victoria Mierlescu, Marietta Sadova, Elvira Godeanu, G. Demetru, Clody Berthola, Emil Botta, Mircea Balaban, Al. Critico, Sabina Muşatescu, Coco Demetrescu, Lili Carandino, Sereda Sorbul etc."[10]

Prezența sa este consemnată la radio și în anii următori: „Şi la începutul anului 1942 se continuă montarea în studiouri a unor opere din literatura universală […] Creaţia clasică românească este reprezentată doar de trei piese: *Răzvan şi Vidra* de B. P. Haşdeu (cu N. Brancomir, Sorana Țopa, Costache Antoniu[11], Marcel Gingulescu […]"[12].

[10] Revista „Radio", 3 martie 1929, apud Petre Codrea, George Cernea-Comanescu, Victor Crăciun, Maria Repede, *Teatrul radiofonic*, vol. I, Editura Radioteleviziunea română, Oficiul de presă și tipărituri, București, 1972, pp. 122-123.

[11] Foto din Revista „Teatrul", nr. 2,.anul IV, februarie, 1959, p. 63

[12] Idem, p. 126.

Interpretarea radiofonică implică nu numai un anume tip de voce, ci și o tehnică interpretativă vocală riguroasă. Cu siguranță, experiența acumulată în timp, fundamentată pe tot ceea ce învățase de la maeștrii Mihai Codreanu și State Dragomir din școala ieșeană, îl ajutase să își poată adapta rostirea, făcând trecerea de la cerințele scenice la cele ale microfonului.

*Costache Antoniu în: Profesorul Andronic („Ultima oră"); Nenea Iancu („Acolo departe..."); Cetățeanul turmentat („O scrisoare pierdută").*

Prin vocea sa distinctivă, el a transpus în mediul sonor numeroase roluri de compoziție, devenind o referință esențială pentru păstrarea memoriei artistice românești, mai ales din perioada teatrului clasic. Costache Antoniu a jucat alături de marii actori ai epocii în piese celebre, transmițând în eter sute de spectacole precum *Titanic Vals* (1953) sau *Roadele instrucțiunii* (1953), contribuind astfel la fondul de aur al arhivei radiofonice. A rămas în memoria publicului mai ales ca inconfundabila voce care rostea formula „Noapte bună, copii!", devenită un reper afectiv pentru generații întregi de ascultători.

Pe lângă cariera sa artistică, Costache Antoniu a desfășurat și o bogată activitate didactică. În 1940 a început activitatea de profesor timp de opt ani la Conservatorul particular „Astra". Şi, din 1948, tânăr asistent al maestrului Storin, apoi lector la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale" din București, transmițând cu generozitate și pasiune experiența sa tinerelor generații de actori. În perioada 1953-1970, meritele i-au fost recunoscute și în învățământ, fiind numit rector al Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale".

A fost, de asemenea, implicat în viața socială și politică, ca deputat în Marea Adunare Națională în trei sesiuni. În sesiunea 1952 - 1957, Costache Antoniu a fost ales deputat în Marea Adunare Națională în regiunea București, circumspecția electorală Turnu Măgurele. Implicarea sa în viața socială și politică, ca deputat în Marea Adunare Națională, demonstrează angajamentul său civic și dorința de a contribui la progresul societății.

A primit numeroase premii și distincții: Ordinul „Meritul Cultural" în gradul de Medalie cl. I, pentru teatru (1 februarie 1943); Titlul de **Artist Emeri**t al Republicii Populare Române (28 aprilie 1951); **Ordinul Muncii clasa a II-a** (19 aprilie 1952)

„pentru munca depusă cu ocazia «Centenarului Caragiale»"; Medalia „A cincea aniversare a Republicii Populare Române" (24 decembrie 1952) „pentru lupta și munca duse în vederea făuririi, consolidării și prosperării Republicii Populare Române"; Titlul de **Artist al Poporului** din Republica Populară Română (23 ianuarie 1953) „pentru merite deosebite, pentru realizări valoroase în artă și pentru activitate merituoasă"; Ordinul „23 August" clasa a IV-a (12 august 1959) „pentru activitate rodnică în dezvoltarea științei și culturii din Republica Populară Romînă"; **Ordinul Muncii clasa I** (26 februarie 1960) „pentru activitate îndelungată și merite deosebite în domeniul teatrului, cu prilejul împlinirii a 60 ani de viață și 40 ani de activitate artistică"; Laureat al Premiului de stat; **Ordinul „Meritul Cultural" clasa I** (6 noiembrie 1967) „pentru activitate îndelungată în teatru și merite deosebite în domeniul artei dramatice"; **Ordinul „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I** (27 februarie 1970) „pentru îndelungată și rodnică activitate artistică și didactică, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani"

Costache Antoniu nu s-a limitat doar la expresia artistică de pe scenă sau din fața microfonului; el și-a extins preocupările și în zona scrisului, unde a abordat cu naturalețe și rigoare forme diferite de creație. A publicat o carte în care și-a sintetizat reflecțiile despre teatru și despre profesia de actor[13], a semnat o prefață[14] ce dezvăluie finețea sa analitică și respectul pentru colegii de breaslă, iar de-a lungul anilor a scris numeroase articole înrevista Teatrul și în alte reviste culturale. Prin aceste încercări literare, Antoniu a dorit nu doar să împărtășească experiența sa vastă, ci și să contribuie la consolidarea discursului critic și teoretic al teatrului românesc.

Costache Antoniu a fost un artist complex, dedicat scenei și publicului. A îmbinat cu succes tradiția realistă a teatrului românesc cu metoda Stanislavski, creând un stil propriu, caracterizat de naturalețe, sinceritate și profunzime. A fost un interpret de marcă al pieselor lui Caragiale și a contribuit la promovarea noii dramaturgii românești.

Costache Antoniu a fost un artist complet, un model de profesionalism, dăruire și modestie. Prin talentul său remarcabil și prin contribuția sa la dezvoltarea teatrului românesc, a rămas o figură de referință în istoria scenei românești.

Dina Cocea îi aduce un ultim omagiu în necrologulul din ziarul Contemporanul: „Firescul, discreta ironie, umorul plin de duioşie, verva debitată în graiul dulce moldovenesc, capacitatea de a umaniza, cu rară sensibilitate, destinele unor personaje obidite, — toate aceste note distincte conturează stilul atît de bine definit al personalităţii sale artistice. Costache Antoniu a îmbogăţit realismul scenic pe linia marilor tradiţii inaugurate de Millo sau Brezeanu, fiind, alături de Bălţăţeanu

[13] Antoniu Costache, *Evocări din trecutul teatrului românesc*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954

[14] Brezeanu Vasile, *O viata de actor*, prefață de Costache Antoniu, Editura Meridiane, București, 1965

şi Iancovescu, demn continuator al unui remarcabil filon de şcoală naţională de teatru. Talentul marelui Antoniu s-a bucurat din plin de aprecierea publicului care l-a răsplătit, seară de seară, cu îndelungi aplauze sau ovaţii."[15]

La 16 iunie 1979 în Bucureşti, artistul poporului Costache Antoniu a încetat din viață, lăsând în urmă o impresionantă carieră artistică și multe regrete în rândul celor care l-au cunoscut și apreciat pe scenă și pe ecran, aflându-și locul de odihnă veșnică la Cimitirul Bellu ortodox, figura 96.

**Bibliografie**:

Barbu, N., *Biografie și creație - arta lui C. Ramadan*, Editura Eminescu, București, 1983

Berlogea Ileana, *Teatrul romanesc în secolul XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române, București, 2000

Biblioteca Județeană „Gh. Asachi" Iași, *Personalități ieșene. Aniversări și comemorări 2019*, Editura Asachiana, Iaşi, 2019

Biblioteca Județeană „Gh. Asachi" Iași, *Personalități ieșene. Aniversări și comemorări 2020*, Editura Asachiana, Iaşi, 2019

Corciovescu, Cristina; Rîpeanu, Bujor T., *1 2 3 4 Cineaști români – ghid biofilmografic*, Editura Științifică, București, 1996

Gramadă, Ilie, *Teatrul National Vasile Alecsandri*, Editura Meridiane, București, 1967

Oprea, Ștefan, Varstele scenei vol 2, Teme, dialoguri, chipuri, lecturi, Editura Junimea, Iași, 2016

Popovici, Al., *Costache Antoniu*, Editura Meridiane, București, 1964.

Saulea Elena, *Caragiale în viziunea autorilor de film*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2011

Scutariu, Irina, Întemeietori şi urmaşi ai şcolii ieşene de teatru (1836-1951), Editura Artes, Iaşi, 2015

Șoitu, Laurentiu, *Cu Marioara Davidoglu prin veacul marilor actori*, note biografice despre actorii evocați: Laura Terente, Editura Junimea, Iași, 2019

Moga Liliana, *Ștefan Ciobotăraşu, micro-monografie*, Biblioteca Județeană „Nicolae Milescu Spătarul" Vaslui, 2007

Rusu Anca-Maria (coord.), *Şcoala ieşeană de teatru – istorie şi actualitate*. Ed. a 2-a, rev., Editura Artes, Iaşi, 2010

*** *Micul dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972

Articole:

Antoniu, Costache, *Școala și teatrul*, Revista „Teatrul", Nr. 11, Anul IX, Noiembrie 1964

Codreanu, Mihai, *Amintirile unui vechi profesor*, Revista „Teatrul", nr. 1, anul II, ianuarie 1957

[15] Contemporanul, nr. 25 (1702), 22 iunie 1979, p. 11

Molea, Vera, *Aurel Ion Maican. Începuturile carierei artistice (I)*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei, Teatru, Muzică, Cinematografie", serie nouă, T. 2 (46), P. 37–60, Bucureşti, 2008

Sinigaglia, Lucian, *Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (I)*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei, Teatru, Muzică, Cinematografie", serie nouă, T. 7–9 (51–53), P. 41–74, Bucureşti, 2013–2015

Sinigaglia, Lucian, *Universul teatral bucureștean și politicile culturale după 23 august 1944. Amurgul teatrului burghez (II)*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei, Teatru, Muzică, Cinematografie", serie nouă, t. 10–11 (54–55), p. 23–42, Bucureşti, 2016–2017

- *Cu Costache Antoniu despre el și despre alții*, Revista „Teatrul", nr. 1, anul IX, ianuarie, 1964, pp. 69-73

- Revista „Teatrul", nr. 2, anul IV, februarie, 1959, pp. 62-63

**Listă de linkuri și resurse online**[16]:

1. **Surse Biografice Generale** (Wikipedia & Documentare)

- https://ro.wikipedia.org/wiki/Costache_Antoniu
- https://www.wikiwand.com/ro/articles/Costache_Antoniu
- https://agerpres.ro/documentare/2020/02/24/o-personalitate-pe-zi-actorul-costache-antoniu--454766
- https://www.independentaromana.ro/costache-antoniu-o-legenda-a-teatrului-romanesc/
- https://web.archive.org/web/20181130155127/
- http://www.cinemarx.ro/persoane/Costache-Antoniu-96911.html?biografie
- https://gabrielcatalan.wordpress.com/2022/04/10/teatrul-si-muzica-din-romania-in-primii-ani-de-comunism/
- https://biblioteca-digitala.ro/?volum=1424-iembrie-11-an-ix-1964--teatrul
- https://costintuchila.wordpress.com/tag/cetateanul-turmentat-costache-antoniu/
- http://teatru.tvr.ro/actori/costache_antoniu_1598.html
- https://web.archive.org/web/20181130155127/
-http://www.cinemarx.ro/persoane/Costache-Antoniu-96911.html?biografie

2. Filmografie și Roluri (Baze de Date Cinema):

- https://mubi.com/en/cast/costache-antoniu
- http://teatru.tvr.ro/actori/costache_antoniu_1598.html
- https://costintuchila.wordpress.com/tag/cetateanul-turmentat-costache-antoniu/
- https://www.cinemagia.ro/actori/costache-antoniu-4241/
- https://www.imdb.com/name/nm0031428/?ref_=tt_cst_t_4

- *O noapte de pomina* (1939) / extras, https://www.youtube.com/watch?v=_M_El1X5quY
- *O scrisoare pierdută* (1953), https://www.youtube.com/watch?v=HnQPMYJNud8&t=109s
- *Pasarea Furtunii* 1957, https://www.youtube.com/watch?v=tDewTgC0rWE

[16] Accesate în noiembrie 2025

- *Telegrame* 1959, https://www.youtube.com/watch?v=2DH0CcZFdq4
- *Darclée* 1961, https://www.youtube.com/watch?v=sD9JrWBLNug
- *Neamul Șoimăreștilor* 1965, https://www.youtube.com/watch?v=BpC4k-Ah2mk
- *Pădurea spânzuraților* 1965, https://www.youtube.com/watch?v=vKla-yvv_Lk

3. Arhivă video:

- Aspecte din munca agitatorilor pentru întâmpinarea alegerilor 1957, https://www.youtube.com/watch?v=RxdfyJwArH0
- Radu Beligan, Costache Antoniu și Marcel Anghelescu - secvenţă din „C.F.R " de I. L. Caragiale, https://www.youtube.com/watch?v=t2njvYDJFtk
- S-au împlinit 46 de ani fără „Cetățeanul turmentat" Costache Antoniu!, https://www.youtube.com/shorts/HulqVVB0IAg
- Costache Antoniu, Silvia Dumitrescu Timică, Mișu Fotino - *Spre Slatina*, https://www.youtube.com/watch?v=B5iYPQ1xuqc
- Costache Antoniu recită „Balada maeștrilor" de Tudor Arghezi, https://www.youtube.com/watch?v=PLDpFHTr1gI
- Costache Antoniu, August Treboniu Laurean și Emil Simon, https://www.youtube.com/watch?v=DmMTZ5qOjUw
- In Memoriam Costache Antoniu colaj video pe Facebook, https://www.facebook.com/TheStoryofRomania/videos/in-memoriam-costache-antoniucolaj-video-nicolae-tomescu/1154499180051868/
- Primul Film Color din Romania, https://www.youtube.com/watch?v=87SSPVh9VYg
- Niki Atanasiu - Artist al Poporului (2013) – profil teatral, https://www.youtube.com/watch?v=QSSLAD9uO7c

4. Teatru radiofonic

- *Însurătoare* sau *Căsătoria*, https://www.youtube.com/watch?v=yRugIxpive0&t=20s
- *Trei Surori* - de Anton Pavlovici Cehov (Антóн Пáвлович Чéхов) – 1956, https://www.youtube.com/watch?v=gJ3C9nXfjmE
- *Nastratin Hogea: triptic oriental*, https://www.youtube.com/watch?v=MJWaAcwubX0
- *Nastratin și Astrologii Regelui*, https://www.youtube.com/watch?v=fd6N46H4KAM
- *Desene rupestre*, https://www.youtube.com/watch?v=_x698vOMRTo
- *Ultima oră*, https://www.youtube.com/watch?v=27gWEqYHWIw
- *Triumful medicinei*, https://www.youtube.com/watch?v=8btn5Vd_Jic
- *Nunta lui Krecinski*, http://youtube.com/watch?v=0y7uTpDRIhM
- *D'ale carnavalului*, https://www.youtube.com/watch?v=2TPcPcumGSM
- *Jucătorii de cărți*, https://www.youtube.com/watch?v=_bhDBJGwK2A
- *Nevestele vesele din Windsor*, https://www.youtube.com/watch?v=loGdJqFcets
- *Inspectorul broaștelor*, https://www.youtube.com/watch?v=tNy3LIFEVKw
- *Arendașul român*, https://www.youtube.com/watch?v=MCprODsqVg0
- *C.F.R.* (1952) - Ion Luca Caragiale, https://www.youtube.com/watch?v=4aCQvZ8DC18

- *Politica si delicateţe* - I. L. Caragiale, https://www.youtube.com/watch?v=2TvK--Mhx0g
- *Scafandrierii* - Tudor Musatescu, https://www.youtube.com/watch?v=__2vnSVjZNE
- *Azilul de noapte* (1955) - Maxim Gorki, https://www.youtube.com/watch?v=9u2QxOgH-QM
- *Cartoforii* - Nikolai Gogol (1963), https://www.youtube.com/watch?v=m4XCyIPGnkM
- *Conu Leonida fata cu reactiunea* (1961), https://www.youtube.com/watch?v=eaRljSs03_4
- *Ciuta* - Victor Ion Popa (1966), https://www.youtube.com/watch?v=BJdJex6EFAg
- *Ultima oră* - Mihail Sebastian (1953), https://www.youtube.com/watch?v=1BeD4kD9e28
- *Intriga si iubire* - F. von Schiller, https://www.youtube.com/watch?v=QEsg3JrEEO0
- *David Copperfield* - Charles Dickens, https://www.youtube.com/watch?v=nzmzuKitWBE
- *Oliver Twist* - Charles Dickens, https://www.youtube.com/watch?v=CdzoUqX7hXw
- *Inspectorul broaştelor* - Victor Eftimiu (1971), https://www.youtube.com/watch?v=_L5tHZ1OAik
- *Bătrâneţe zbuciumată* - Leonid Rahmanov, https://www.youtube.com/watch?v=WijutD2HhgY
- *Omul cu arma* - Nikolai Pogodin, https://www.youtube.com/watch?v=qIrJUmj11I0
- *Voinicul Parsion - Ion Pop Reteganul* (1965), https://www.youtube.com/watch?v=3IPJJb9Q4bY
- *În Amurg* - Gerhart Hauptmann (1958), https://www.youtube.com/watch?v=7RbS5Q8w7Uk
- *Onorariul* - Maria Arsene (1969), https://www.youtube.com/watch?v=qkKOyxVkx4c
- *Bătrâneţe zbuciumată* - Leonid Rahmanov (1961), https://www.youtube.com/watch?v=UzGelRmh99Y
- *Kean* - Jean Paul Sartre, https://www.youtube.com/watch?v=MVRe1Rh5x6Q
- *Zodia cancerului* - Mihail Sadoveanu - (Vremea Ducăi Vodă), https://www.youtube.com/watch?v=wmynKXYriPM
- *Noaptea încercărilor* - Aurel Baranga, https://www.youtube.com/watch?v=5IAMjWmPfIU
- *Roadele* instrucţiunii - Lev Tolstoi (1953), https://www.youtube.com/watch?v=RiowgEi7nlw
- *Knock sau triumful medicinei* (1967) - Jules Romains, https://www.youtube.com/watch?v=97XEuHhzIhA
- *Institutorii* - Otto Ernst (1957), https://www.youtube.com/watch?v=44ud5CdbF7M
- *Jubileul* - Anton Cehov, https://www.youtube.com/watch?v=yiOHiXgq4UQ

- *Monserrat* - Emmanuel Robles, https://www.youtube.com/watch?v=R8Mhvserkx8
- *Cântecul vieții*, George M. Zamfirescu (1966), https://www.youtube.com/watch?v=DTu7gcLIarA
- *Un dusman al poporului* - Henrik Ibsen (1956), https://www.youtube.com/watch?v=LbZcu2VhBt4
- *Fotoliul 16* - Dimitri Ugriumov(1958), https://www.youtube.com/watch?v=zbiZ8fhSgXs
- *Domnisoara Nastasia* - George Mihail Zamfirescu, https://www.youtube.com/watch?v=2-ZShhLiHfk
- Borgia - Alexandru Kirițescu (1957), https://www.youtube.com/watch?v=9CYMUh_Twgg
- *Momente din viața lui Mihai Eminescu* - Mircea Ștefănescu (1960), https://www.youtube.com/watch?v=wttDYn41gws
- *Oamenii inving* - Alexandru Voitinovici (1962), https://www.youtube.com/watch?v=xM4if2w2tck

5. Viniluri – teatu radiofonic:

- *Lozul cel mare* - o comedie de Șalom Aleihem, 1959, https://www.youtube.com/watch?v=_PrnqFGGbfU
- *Vorbe de clacă* - de Ioan Slavici, 1990, https://www.youtube.com/watch?v=y7xi1D4pvFA
- *Legenda Siriului* (legenda populară), https://www.youtube.com/watch?v=gaC2J8RsG4U
- *Istoria preaînțeleptului Arghir* - de Anton Pann, https://www.youtube.com/watch?v=8_K0m5UyiEY
- *Pescarii din Brooklyn* - de Irwin Shaw, 1962, https://www.youtube.com/watch?v=BRr8hcL3sp4
- *Titanic vals* - o comedie de Tudor Mușatescu, 1953, https://www.youtube.com/watch?v=6PSPsR1cOXM
- *Iubita lui ...* - de George Călinescu, 1968, https://www.youtube.com/watch?v=X1BMI8nO3TE
- *O scrisoare pierdută* - o comedie scrisa de Ion Luca Caragiale, 1961, https://www.youtube.com/watch?v=C2M5ta9_xws
- *La Hanul Ancuței* - Inregistrare originală integral Maria Tănase, Gheorghe Hazgan, 1988, https://www.youtube.com/watch?v=9Br84G4itLw

# Evoluția dansului în spectacolele muzicalele americane

Geta-Violeta RĂVDAN•

**Rezumat:** Dansul pentru spectacolul muzical include mai multe forme și stiluri de dans. Și cum altfel ar fi putut să evolueze dacă nu printr-un istoric la fel de eclectic, pornind de la spectacolele teatrale grecești și romane (începând cu anul 500 î. Hr.) până la spectacolele muzicale eclatante din zilele noastre. De la spectacolele în care avea rol secundar în spectacolele dramatice, opere și moralități, în secolul al XIX-lea dansul a căpătat propria identitate în spectacolele de menestrel și vodevil. Ulterior, va reuși să ocupe un loc important în spectacolul muzical de pe Broadway, prin faptul că a evoluat cu fiecare perioadă pentru a susține mai bine poveștile și a se conecta cu publicul. Bărbații care creau coregrafiile au primit inițial numele de regizori de dans, și ulterior pe cel de coregrafi. Aceștia s-au străduit să integreze dansul în povestea muzicalelor, și au devenit regizori-coregrafi, care au creat muzicale conceptuale și muzicale de dans. Dar treptat, femeile și-au demonstrat abilitățile de creatoare de muzicale și au ajutat la evoluția nu doar a dansului, ci și a muzicalelor de pe Broadway.

**Cuvinte cheie:** spectacol; producție; dans; muzical; Broadway

## Introducere

În spectacolul muzical, se îmbină armonios textul, muzica și dansul. Dansul de spectacol muzical poate include orice formă de mișcare și stil de dans care se combină cu actoria și cântatul, și contribuie la susținerea, înaintarea și la adăugarea de noi înțelesuri poveștii spectacolului. Coregrafia este subordonată textului și muzicii, însă ea poate și să completeze acțiunea dramatică, de aceea imaginația și complexitatea creativă a coregrafului nu este mai puțin importantă. De fapt, coregraful trebuie să posede un simț aparte (un talent) și intuiție pentru a integra potrivit intervențiile dansante. Coregrafiile actorilor se adaptează la abilitățile interpreților, la talentul și creativitatea lor, mergând pe traiectoria personajelor.

În ceea ce privește dansatorii, ei trebuie să fie pregătiți să poată interpreta orice gen de dans cu care vrea coregraful sau regizorul să lucreze. Unele spectacole conțin dansuri populare, jazz, step, dans modern, hip-hop sau chiar balet, iar altele doar mișcări și gesturi stilizate care nu pot fi încadrate într-un stil anume, dar care necesită dansatori profesioniști. Dansurile din aceste spectacole nu sunt create pentru a distra separat publicul, deși ar putea. Ele au menirea principală de a ajuta publicul să înțeleagă mai bine povestea, de aceea dansatorii trebuie să își depășească condiția de dansatori, și să fie și buni interpreți. Un dansator de teatru muzical aspirant trebuie

• Lector univ. dr., Facultatea de Arte, Universitatea „Ovidius” din Constanța.

să conștientizeze că vor fi așteptări mari de la el, de aceea pregătirea sa ar trebui să conțină pe lângă o varietate de stiluri de dans, și o pregătire în actorie și cânt. În plus, dansul său se va desfășura pe diferite tipuri de acompaniament muzical, cu diferite genuri de costum, și încălțăminte (pantofi de balet, de jazz, de step, de caracter), decor și recuzită. Uneori, în cadrul aceleiași producții este posibil să se danseze forme diverse de dans, de aceea, dansatorul devine versat în mai multe stiluri și forme de dans.

Așa numitul *triple-threat performer* semnifică acel artist care este capabil să joace, să cânte și să danseze suficient de bine. În spectacolul muzical nu este suficient să fii pregătit într-un singur domeniu (actorie, muzică sau dans), deoarece în timp ce dansezi trebuie să și interpretezi pe linia personajului tău, sau să cânți în timp ce dansezi. Abia în anii 1930-1940 spectacolele muzicale au devenit integrate, dar până atunci, pentru acest gen de producție, erau angajați mulți artiști (muzicieni și dansatori), ceea ce însemna costuri mari și repetiții multe, deoarece se lucra separat.

A fi dansator într-un teatru muzical înseamnă și că ai parte de o serie de provocări, la care trebuie să te adaptezi. Astfel, dansatorul: lucrează cu un regizor, un director muzical și un coregraf; dansează în costume potrivite rolului, care au scopul de a pune în valoare dansul (inițial, inclusiv tipul de pantof poate crea mici dificultăți pe mișcare); lucrează cu recuzită; odată cu repetițiile la scenă, coregrafia se ajustează la decor (mai rar se dansează pe toată scena, în general mișcarea se produce într-o anumită zonă a scenei, în jurul sau în interiorul decorului); la început, dansatorii repetă pe muzică înregistrată sau pe acompaniament de pian, iar odată cu repetițiile tehnice și generale, se vor confrunta cu muzica unei orchestre, care ar putea suna diferit ca tempo sau viteză; dansatorul trebuie să învețe să fie atent la fiecare modificare necesară, și să o aplice imediat.

## 1. Rădăcinile dansului în teatrul muzical

Dramele grecești, care au inclus muzică și dans în secolul al V-lea î.Hr. și preluate apoi ca model de către romani,[1] sunt primele care ne prezintă dansul în desfășurarea unei reprezentații teatrale. Apoi, în Evul mediu, actorii ambulanți s-au folosit de dans ca să spună oamenilor povești, iar Biserica Catolică a inclus muzică și dans în dramele liturgice pentru a expune oamenilor poveștile din Biblie și a oferi lecții de moralitate. În Renaștere, dramele grecești au reapărut. Unele dintre ele, cum este „Orfeu" (1607) pe muzica lui Monteverdi a conținut muzică și dans. Dar și un alt gen de spectacol era popular, spectacolul de pantomimă. Acesta includea muzică, dans, acrobații și elemente de clovnerie. Dansul de spectacol putea fi orice, de la dansuri marinărești (*hornpipe dances*) la dans pe frânghie (*tightrope dancing*), acrobații, pantomimă. De asemenea, dansul era introdus și între actele pieselor lui Shakespeare sau ale „The Beggar's Opera" (1728) de John Gray.

[1] Se pare că romanii sunt cei care au creat prototipul pantofilor de step. Ei au atașat bucăți de metal pe tălpile sandalelor, pentru ca pașii de dans să poată fi auziți.

### 1.1. Dansul de teatru muzical în America Colonială

În America colonială, oamenii intrau în contact cu teatrul prin intermediul trupelor de actorie britanice, iar cu dansul în principal prin turneele europenilor care vin în America de la sfârșitul sec. al XVIII-lea. Mari dansatori europeni dansează în balete romantice, dar americanii își vor pierde curând atracția pentru acestea în favoarea unor spectacole mai distractive.[2] Încă din sec. al XVIII-lea spectacolele companiilor teatrale engleze devin principala formă de divertisment teatral american până după Războiul Civil. Pe de altă parte, imigranții și exploratorii au adus cu ei culturile și dansurile lor, care treptat s-au amestecat cu specificul american. La dezvoltarea dansului american au contribuit diverși dansatori. maeștri de dans și coregrafi din diverse țări și culturi. Dansatorii sec. al XVIII-lea se manifestau în arenele de circ, dansând pe spatele cailor, dar și balete și piese de umbre italiene.

Prima reprezentație muzicală desfășurată la New York se petrece în 1750, „The Beggar's Opera", iar primul musical creat în America este considerat a fi opera comică „The Archers" (1796). Interzicerea spectacolelor publice (considerate scandaloase) în perioada revoluționară (1764-1789), nu a făcut decât să ducă la nașterea unei noi forme de spectacol numită *menestrel*. Dansul nu a putut fi oprit de Congresul Continental, și de fapt, între anii 1750-1843 bărbați albi cu fețele vopsite în negru au interpretat prin țară cântece și dansuri la circ sau ca divertisment în pauzele luate de actori. De altfel, în sec. al XVIII-lea deja aproape în fiecare oraș exista câte o companie teatrală rezidentă.

Spectacolul de menestrel se naște odată cu prezentarea unui spectacol lung în 1843 de către artiștii cu *black face*, numiți *Virginia Minstrels*. Alcătuit din dansuri parodii și cântece negre, acest gen de spectacol nu era primit pe Broadway, centrul cultural al New York-ului. Spre deosebire de scena operelor și pieselor de teatru care era destinată elitei sociale, spectacolele de menestrel se jucau la „Bowery", pentru clasa de jos. Dar în anul 1866, o producție a marcat nașterea teatrului muzical american. „The Black Crook" era programat a fi interpretat la New York. O companie de balet pariziană avea rezervat să susțină un spectacol la Academia de Muzică, dar izbucnirea acolo a unui incendiu, face ca cele două spectacole să fuzioneze. Întreaga reprezentație a fost o înșiruire de cântece și dansuri întinse pe durata a 5 ore și jumătate. „The Black Crook" a semănat cu un spectacol de circ, cu dansatoare în colanți și corsete. Spectacolul s-a jucat mai mult de un an, și a deschis apetitul pentru spectacolele de vodevil și burlesc care apar la sfârșitul anilor 1800. Spectacolele burlești ale vremii distrau clasele mijlocii și inferioare, cu dans, cântece și femei care

[2] Pe aceeași linie romantică vor fi construite *melodramele* din sec. al XIX-lea, care erau tragi-comedii în care Binele învingea mereu Răul. Structura lor conținea muzică, dans și pantomimă.

își arătau formele corpului. O altă caracteristică a spectacolului era aceea că se râdea de piesele de teatru și operă, și de oamenii din clasele superioare. În schimb, vodevilul era alcătuit din momente artistice care nu aveau legătură între ele. Erau încorporate multe tipurile de dans și mișcare, precum: step, dans irlandez, dans comic, dans de saboți, *toe dancing,*[3] *fancy dancing*, acrobație, *skirt dancing*.

Vodevilul a fost locul în care artiștii s-au pregătit pentru spectacolele muzicale din secolul viitor create pe Broadway. Spectacolele de vodevil și de revistă, au câștigat popularitate în secolul al XX-lea. Ele s-au bazat pe structura menestrelului, pe schimbarea permanentă a interpreților, și pe punerea mai mult în evidență a dansatorului. Față de spectacolele de vodevil, care în ciuda lipsei coerenței, erau forma preferată de divertisment a maselor, spectacolul de revistă era elaborat, cu producții coerente, superioare, dar care nu se bucura de aceeași atracție pentru publicul din afara New York-ului. Spectacolele de vodevil interpretate în turnee prin Statele Unite, au creat dansatori vedete, așa cum existau de mai multe secole în balet. Deoarece aceste reprezentații nu aveau cerințe narative, dansatorii erau celebri pentru diversele lor abilități în dans, care nu se conformau cu precizia prezentă în corul de dans.

Dansul step era un element de bază în spectacolele de divertisment de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. În această perioadă, stilul negru în cântec și dans influențează arta americană, preponderent vodevilul de clasă joasă (așa cum era considerat și spectacolul de menestrel negru). Însă, dansul step este promovat ca formă artistică atât în vodevilul alb (fiindcă, adăugarea unui „număr negru" era mereu de bun augur), cât și în cel negru. Odată ce filmul capătă popularitate, stepul trece pe ecran, instigând la discreditarea acestuia. Ted Shawn, important precursor al dansului modern, deranjat de popularitatea tot mai mare a stepului, afirmă în cartea „Fundamentals of a Dance Education" (1937): „Dacă dansul step își are vreun loc legitim, acesta este în vodevil și în revistă, ca formă ieftină de divertisment."[4]

### 1.2. Dansul pe scena teatrului muzical în anii 1920-1930

La începutul anilor 1900 muzica ragtime a urcat pe scena de teatru. Ragtime-ul era un stil muzical sincopat, cu influențe din spectacolele de menestrel, ritmurile de tobe din Africa de Vest, din cântecele populare europene, și ritmurile de dans sincopate din cakewalk. Acesta va influența dezvoltarea muzicii de jazz. În această epocă, profesorii de dans s-au preocupat să-i învețe pe dansatori moduri specifice de

[3] *Toe dancing* era diferit de tehnica de pointes din balet. În timp ce dansau, dansatorii executau trucuri, ca săritul peste frânghie. Unii dintre ei și-au adăugat metal pe vârfurile pantofilor pentru a marca ritmul în timp ce dansau.

[4] Dustyn Martincich, Phoebe Rumsey (ed.). 2024. *Dance in Musical Theatre A History of the Body in Movement*. London: Methuen Drama, p. 190.

mișcare, iar unii dintre aceștia (soții Vernon și Irene Castle) au rafinat dansurile pe care le executau dansatorii de culoare pe muzica ragtime. Tot ei au modificat dansurile sociale pentru a le face plăcute publicului, și au popularizat dansul de sală. Au inițiat dansul castle walk și dansuri de animale (turkey trot, bunny hug, grizzly bear) care prin îmbrățișările strânse dintre parteneri au scandalizat societatea. Caracteristic acestor ani a fost varietatea stilurilor de dans utilizate pe Broadway. Studiourile și școlile de dans prezintă cursuri de dans variate, de la balet la step, dans acrobatic, jazz, dans de sală, tango, dans spaniol, linii precise, comedie muzicală, reviste, pantomime. În cadrul antrenamentului de dans, baletul predat fie conform tehnicii italiană, fie în cea rusă sau americană, a stat la baza pregătirii pentru comedia muzicală. Totuși, odată introdus dansul jazz pe Broadway, acesta a ajuns să domine limbajul dansului de pe scena muzicală.

Unul dintre cei mai mari educatori în dans ai vremii a fost Ned Wayburn(1874-1942). Acesta a fost un dance director de succes, și a condus un lanț de școli de dans. A dezvoltat un curs numit *Home-study*, și s-a numărat printre primii din domeniu care a codificat un sistem de antrenare a dansatorilor de pe Broadway. Acest sistem se inspira din „American Delsarte System", exerciții militare și sistemele ierarhice ale spectacolelor de balet din secolul al XIX-lea. El spunea despre corpul dansatorului că acesta este instrumentul care îl ajută să danseze, asupra căruia trebuie să obțină control. Pentru aceasta el recomanda o tehnică specială care să ghideze funcționarea armonioasă a tuturor părților corpului. „Tehnica de bază pe care am dezvoltat-o pentru cursurile Ned Wayburn este un proces de flexibilitate și întindere a corpului, care precede predarea pașilor de dans, oferind tuturor elevilor o bază, o fundație pentru munca importantă ce va urma. Fără aceste exerciții, toate fiind acompaniate de muzică inspiratoare, mușchii angajați în dans ar rămâne încordați sau moi și nu ar răspunde corespunzător, elevul ar obosi rapid, iar încercarea de a dansa ar deveni un efort zadarnic. Cu ajutorul cursului de flexibilitate și întindere, se economisește timp în pregătirea elevului pentru lecțiile următoare, iar timpul necesar pentru antrenamentul și dezvoltarea unui dansator este mult scurtat față de lunga ucenicie care predomina odinioară sub vechea tehnică de balet învechită. Ceea ce este cunoscut sub numele de metoda Ned Wayburn pune în joc toți mușchii corpului care sunt esențiali pentru utilizarea de către dansator, conferă forță, suplețe și simetrie întregului corp."[5] Vocabularul său s-a axat pe șase categorii de dans muzical: *Musical Comedy Technique, Exhibition Ballroom, Toe Specialties, Tapping and Stepping, Acrobatic Work, Modern Americanized Ballet*. Acesta din urmă se voia a fi diferit de

[5] Ned Weyburn. 1925. *The Art of Stage Dancing The Story of a Beautiful and Profitable Profession* [Electronic version 2008], 63. Retrieved April 1, 2025, from https://www.gutenberg.org/files/27367/27367-h/27367-h.htm#NED_WAYBURN_STAGE_DANCES.

Baletul european, prin respingerea pregătirii de lungă durată specifică baletului clasic, în favoarea unei pregătiri condensate, care să permită dansatorilor urcarea pe scenă mai repede.

Evident că profesorii ruși și europeni care locuiau în America și beneficiaseră de o pregătire clasică de lungă durată, nu puteau accepta această abordare. Baletul era perceput ca o adevărată artă, pe când jazz-ul și step-ul erau considerate ca făcând parte dintr-o categorie de joasă calitate. Coregrafii albi, totuși au lucrat cu dansul de tip step, dar încă păstrau acea delimitare între forme de dans utilizate. De exemplu, mai târziu, chiar și George Balanchine, în „Boys From Syracuse" (1938), a utilizat dansul en pointe pentru a ilustra iubirea conjugală, și dansul step pentru a sugera atracția trecătoare. Însă au existat și câteva excepții, cum a fost balerinul imperial Mikhail Mordkin, care participând împreună cu Anna Pavlova la turnee pe tărâmul americana a acceptat și a simțit potențialul viziunii lui Ned Weyburn, imaginându-și a fi posibilă o fuziune între balet și dansul jazz.

Publicul a primit cu entuziasm noul vocabular de mișcare infuzat cu dansul jazz în producțiile de culoare. Producătorii albi plăteau adesea pe regizorii de dans de culoare pentru a le îndepărta numele de pe anumite coregrafii, și a le înlocui cu nume de regizori de dans albi. De exemplu: „Black Bottom-ul, atribuit artistei albe Anne Pennington, care l-a introdus în *George White's Scandals of 1926,* a fost de fapt predat lui Pennington de dansatorul negru Freddie Taylor."[6]

În 1921 „Shuffle Along", produs, scris și interpretat de profesioniști ai teatrului negru, a prezentat dansuri incitante care au captivat Broadway-ul. Corul format din 16 dansatoare a impus o nouă tendință în dansul muzical, comedia muzicală a început să prindă ritm, iar fetele au început să învețe dans jazz. În același timp, John Tiller (1854-1925) a deschis la Londra o școală pentru a antrena femei. El a alimentat comediile muzicale și spectacolele de revistă cu dansatoare care erau pregătite să danseze la unison și să mărșăluiască sub forma formațiilor militare. Dansatoarele lui erau cunoscute sub numele de „Tiller Girls" din Londra. De asemenea, a adus fete din America pentru a dansa în spectacole de vodevil și muzicale. Cu timpul, a introdus în antrenamentul fetelor pași specifici vodevilului și de can-can. Școli similare s-au deschis și în America.

Producția anuală „Ziegfeld Follies" a fost o revistă muzicală care a fost produsă de Ziegfeld Florenz Jr. între anii 1907-1931, cu reluări în anii 1934, 1936, 1943, 1957. Mulți artiști ai vremii s-au lansat acolo. Atracția principală a reprezentat-o corul de dansatoare, care erau denumite *Ziegfeld Girls*. Acestea erau considerate hoofers (professional dancer), sau showgirls (acest statut fiind considerat mai bun). Ned Wayburn a fost primul dance director care a cerut ca dansatoarele corului să fie de aceeași înălțime. El și-a creat în 1905 „Studio of Stage Dancing" în Manhattan, unde a creat kick lines. Deși dorea ca dansatorii să fie antrenați, îi alegea după criteriul

[6] Liza Gennaro. 2022. *Making Broadway Dance*. New York: University Press, p. 15.

aspectului fizic. Coregrafiile sale conțineau pași complecși și rapizi, și tablouri (grupuri de dansatori care se opreau în poze). Zâmbetul și muzicalitatea se numărau printre atributele necesare celor care lucrau cu el. A fost cel mai renumit dance director al timpului său. A activat la „Ziegfeld Follies" între 1915-1930, unde a rămas celebru pentru inventarea mersului Ziegfeld (dansatoarele coborau pe scări împingând în același timp un șold și umărul opus înainte, timp în care trebuiau să își mențină echilibrul în ciuda căștilor sau ornamentelor enorme).

Wayburn a lăsat moștenire și un manual în care prezintă antrenamentul și coregrafia de la începutul secolului, „The Art of Stage Dancing" (1925). El explică stilurile de dans prezente în dansul modern de scenă (pe care îl definește ca fiind diferit de dansul de sală și dansul social): *musical comedy dancing, tap and step dancing* (ambele au dominat scena anilor 1920-1930), American ballet dancing, acrobatic dancing ballroom dancing. „Dansul de comedie muzicală, pe care Wayburn l-a definit ca conținând elemente de dans step care încorporează lovituri de picior și piruete alături de mișcări de balet, a fost tipul de dans pe care l-a predat lui Fred și Adele Astaire. El identifică dansul step (un termen pe care unii istorici ai dansului susțin că l-a inventat), dimpotrivă, ca o formă de artă americană care se bazează pe ritmurile sincopate ale jocului de picioare. Wayburn și-a dezvoltat propria codificare a tehnicii de dans step prin identificarea diferitelor utilizări ale piciorului și a modului în care acesta poate crea sunete diferite. Multe stiluri și componente ale dansului scenic al lui Wayburn aveau să devină demodate pe măsură ce tehnica de balet devenea mai influentă în estetica generală a dansatorului de teatru muzical, însă abordarea sa sistematică a antrenării dansatorilor la școala sa avea să ofere un model clar pentru perioadă."[7] Alte contribuții ale sale semnificative în teatrul muzical sunt următoarele: a explorat și a prezentat mișcări derivate din alte culturi decât cea albă, precum turcă, indiană, egipteană; și a ajutat la transformarea unei dansatoare din cor într-o vedetă a dansului. De exemplu, eleva școlii lui, Marilyn Miller, pregătită într-o varietate de stiluri și excelând în step, devine o adevărată vedetă când primește un rol principal.

La „Ziegfeld Follies" s-au mai remarcat dance directors Julian Mitchell (1854-1926) și Albertina Rausch (1891-1967). Mitchell a dezvoltat corul de fete conceput de Tiller, și a crescut mărimea producțiilor. Rausch, în schimb, a oferit o nouă abordare a dansului pe Broadway, introducând în spectacol elemente din antrenamentul de balet, în detrimentul elementelor de jazz și step. (În ceea ce privește dezvoltarea dansului step din acea vreme, aceasta se datorează faptului că era un stil de dans virtuoz care folosea ritmuri sincopate la modă, și faptului că nu necesita a fi legat de vreo intrigă a spectacolului. De asemenea, era asimilat împreună cu ritmul muzicii jazz, de aceea, deoarece ritmurile muzicale utilizate în teatrul muzical s-au schimbat până în anii '40, și-a făcut loc pe scena Broadway baletul, și foarte puține partituri coregrafice au mai fost destinate dansatorilor de step.) În coregrafiile lui

[7] Dustyn Martincich, Phoebe Rumsey (ed.). *op. cit.* p. 38.

Rausch s-au combinat *port de bras-uri* clasice, mișcări stilizate, mișcări excentrice de vodevil, și peste toate acestea, precizia din stilul Tiller. A lucrat cu muzică modernă, iar ceea ce a rezultat, l-a denumit *balet american*. În 1923 a deschis o școală de dans în New York, unde a creat unități de șase până la douăzeci de fete care au fost denumite *Albertina Rasch Dancers*.

În paralel, în partea de sus a Manhattanului, în cartierul Harlem, se dezvolta și teatrul muzical negru. În 1911 a fost creat un muzical complet de culoare, „The Darktown Follies". Spectacolele artiștilor de culoare erau create pentru comunitățile lor, dar au atras atenția albilor. Florenz Ziegfeld va cumpăra unul dintre dansurile acestui spectacol pentru a-l folosi în revista sa (un dans executat în cerc în care fiecare dansator se ținea cu mâinile de șoldurile persoanei din fața sa). Apoi, în anul 1923, spectacolul „Runnin' Wild" a inclus unul dintre dansurile Ashanti din Africa, charleston. În momentul în care dansatorii albi au început să împrumute tot mai multe mișcări de la dansatorii de culoare, granițele dintre cele două teatre muzicale (alb, și negru) au început să dispară. Dar spectacolele muzicale și de revistă negre și-au dezvoltat propriile forme, deoarece au utilizat puțin convențiile prezente în spectacolele muzicale albe. Whitman Sisters a produs cele mai celebre astfel de spectacole de revistă de turnee în care se regăseau cei mai bine plătiți interpreți de culoare. Printre aceștia se regăseau Alice, una dintre cele mai apreciate soliste de step dinafara Broadway-lui, și dansatorul și coregraful Buddy Bradley, care a contribuit adesea la crearea de coregrafii pe Broadway (uneori fără a-i fi public recunoscută contribuția), până pleacă în Marea Britanie, unde își continuă cariera.

### 1.3. Metode coregrafice

Dezvoltarea dansului în această lume a depins întotdeauna de diverși oameni care s-au ocupat cu responsabilitate și inventivitate de pregătirea dansatorilor pentru scena muzicală. Pe lângă tehnica și antrenamentul lui Ned Weyburn despre care am scris anterior, în anii '20 apar pe Broadway doi regizori de dans, care preluau cele șase categorii definite de Wayburn alături de mișcări de jazz, Seymour Felix și Sammy Lee. Dar, pe scena muzicală existau și femei regizori de dans, cum au fost cele de culoare, Aida Walker, Lyda Webb, și cele albe, Gae Foster și marea Albertina Rasch. Abia George Balanchine va vedea dincolo de ideile rasiste legate de dansul jazz, pe care îl va aprecia și îi va recunoaște forța. În ceea ce privește stepul, se spunea despre Balanchine că nu avea respect pentru practicanții acestui dans, însă adevărul este mai degrabă acela că nefiind instruit în acest sens, el a lăsat mereu pe experți să coregrafieze acele momente din spectacolele muzicale.

Din 1943 baletul american și dansul modern își fac loc pe Broadway-ul dominat de coregrafii americani albi. Odată cu muzicalele integrate, în care dansatorii cântau și dansau, programele de formare au început să se schimbe, să se bazeze pe stilurile clasice de dans jazz de concert ale lui Matt Mattox, Luigi, și Gus Giordano, sau pe studiouri precum „Phil Black Dance Studio", care ofereau dansatorilor pregătire în balet, jazz, step, exerciții de flexibilitate și muzicalitate. „Aceste centre

erau deschise dansatorilor de toate nivelurile, de la tineri la începători adulți și profesioniști din dans, deja instruiți. Cursurile susținute de maeștri profesori, ei înșiși artiști și coregrafi, erau special concepute pentru dansatorii care cântă, joacă și care doreau să intre în industria profesională. Aceste spații au dat naștere epicentrelor actuale ale formării profesionale pentru aspiranții la teatrul muzical: Broadway Dance Center, fostul JoJo's Dance Factory, fondat de Doctor Jazz Frank Hatchett în 1984, și Steps on Broadway, NYC, fondat de Carol Paumgarten și Patrice Sorier în 1979 și condus acum de instructorul de jazz de top Joe Lanteri."[8]

În prezent, cursurile de teatru muzical din universitățile americane oferă pregătire în actorie, voce, și mișcare. Cursurile de dans conțin o gamă largă de stiluri: de la balet la jazz, step, dans modern, dans social, și chiar hip-hop. Acestea nu doar că formează un vocabular divers de mișcare, dar susțin și adaptabilitatea la abordări și stiluri diverse. Această pregătire conduce spre producții muzicale complete, în care dansului i se alătură pregătirea în actorie și voce, și lucrul cu recuzită, decor și costume. Dar există în acest sens și programe în afara universităților, precum „Jacob's Pillow", „Broadway Theatre Project" și „CAP21". Aceste programe oferă antrenamente în care dansatorii exersează tehnici deja dobândite în coregrafia muzicală, și pun accentul pe practicarea rapidă a coregrafiei ( așa cum se întâmplă la repetiții și audiții). Se concentrează mai mult pe stil și mai puțin pe tehnica propriu-zisă, pe adaptabilitatea la un anumit stil coregrafic.

Dansatorii de musical beneficiază în Statele Unite în cadrul programelor universitare și în afara lor de masterclass-uri în care predau profesori care au lucrat cu un coregraf într-o distribuție inițială a unui spectacol. Ei sunt de fapt adevărații păstrători ai dansului de teatru muzical. Aceștia antrenează în anumite stiluri transmițând vocabularul, metodele de antrenament și indicațiile care au fost folosite de coregraf sau de dansatorul din producția originală. Învățând coregrafia dintr-o producție și astfel scoțând-o din contextul ei, se creează un model de pregătire în stil repertoriu. Deși în prezent profesori de studiouri de dans, cluburi școlare, antrenori, preiau coregrafii din online și încearcă să le reproducă cu elevii lor, obținerea drepturilor de autor în USA este un proces extrem de dificil, care adesea împiedică circularea coregrafiilor.

## 2. Regizorul de dans

La începutul secolului al XX-lea, locurile în care se adunau să danseze albii erau în continuare diferite de cele ale dansatorilor de culoare. Albii se întâlneau în baruri numite *honky-tonks,* iar afro-americanii în barăci dărăpănate, numite *juke joints*. În acestea din urmă se distingeau în dansuri mișcări de șolduri specifice în Congo, jocuri de picioare preluate de la triburile de pigmei, și mișcări ale părții superioare a trunchiului, originare din Africa de Vest. Combinate aceste mișcări cu

[8] *Ibidem,* p. 54.

jig european și *clog dances* (dansuri de saboți) au ajutat la modelarea dansului teatral muzical american.

În aceeași perioadă, s-a dorit și s-a lucrat la aducerea dansului în prim-planul spectacolelor muzicale, de aceea regizorii de dans au început să exploreze, amestecând forme și stiluri de dans. Astfel, s-au îndepărtat de formula convențională a dansului la unison, care era specifică dansatoarelor care lucrau de exemplu cu Albertina Rausch, sau grupurilor de genul „Tiller Girls". Formarea dansului de teatru muzical s-a bazat pe contribuțiile unor regizori de dans ai anilor 1920-1930. De exemplu, Bobby Connolly (1897-1944) a făcut ca stepul să devină cea mai populară formă de dans în numerele de cor și în filmele create între anii 1900-1930. Cel mai prolific și mai bine plătit regizor de dans al vremii, Seymour Felix (1892-1961), a contribuit și el la dezvoltarea momentelor de dans. Într-o epocă în care corul de dans și corul de cântat erau încă separate, iar dansul avea doar un rol decorativ în spectacolele muzicale, el a prezentat în „Simple Simon" (1930) intriga prin pantomimă, ajutând la desfășurarea poveștii. El și-a dat seama că dansurile nu au mare relevanță în muzicale dacă nu vor fi integrate. A dezvoltat o colaborare cu libretistul și compozitorul, și a schimbat fața corului de dans. S-a orientat mai mult spre dansuri care să reflecte o atmosferă, și mai puțin pe spectaculozitatea acestora, a dat șanse rolurilor individuale, și a impus pe Broadway dansului de tip step o structură ritmică repetitivă.

### 2.1. Coregraful

În era coregrafului, deja observăm un melanj de stiluri și forme care își fac loc în spectacolul muzical. Până în anii 1910 nu se regăsea niciun nume în programele tipărite pentru momentele de dans, și abia începând cu anii 1930, aceștia vor fi numiți coregrafi. Atunci când a fost angajat să creeze dansurile pentru „On Your Toes" (1936)[9], George Balanchine (1904-1983) a fost cel care a cerut să aibă titulatura de coregraf. El a demonstrat că dansul se poate întrepătrunde în povestea unui musical, sprijinind avansarea intrigii și conturarea personajelor. Pe lângă „Slaughter on Tenth Avenue" din acest spectacol, a mai coregrafiat în muzicale, dar fără ca dansul să mai sprijine atât de mult povestea („Babes in Arms" – 1937, „I Married An Angel" – 1938, „Boys From Syracuse" – 1938). În anii 1930 intră în muzicalele de pe Broadway și dansul modern. Printre producțiile care au atras atenția se numără: „I'd Rather Be Right" (1937) a lui Charles Weidman, „Showboat" (1946) și „Annie Get Your Gun" (1954) de Helen Tamiris, și „Kiss Me Kate" (1948), „My Fair Lady" (1956), și *Camelot* (1960), în coregrafia lui Hanya Holm.

Un alt coregraf de seamă al aceleiași perioade este cel care în anii '30 dansase pe Broadway, Jack Cole (1911-1974). În anii '40-'50 baletul și dansul modern au monopolizat dansurile de pe Broadway, deși dansul jazz nu a dispărut complet din

[9] În 1939, Balanchine a coregrafiat și versiunea filmului *On Your Toes*.

muzicale, ci a fost amestecat cu alte forme de dans cu influențe moderne. O importantă influență a dansului jazz pe Broadway a constituit contribuția stilului de jazz teatral al lui Katherine Dunham (inspirat de influențele africane) și de stilul lui Jack Cole (în care se împleteau tehnicile Lindy cu Bharatanatyam din India de Est). Elev al Scolii Denishawn, Jack Cole a fost unic prin faptul că a introdus pentru prima dată în spectacolul muzical dansuri etnice și a dezvolta o serie de dansuri latine stilizate. De fapt, coregrafiile lui erau foarte solicitante, și nu conțineau doar aceste dansuri, ci și balet, dans modern și dans popular. Numit tatăl jazz-ului teatral/sau al dansului jazz modern, el avea capacitatea (și cunoștințele necesare în domeniul montajului) de a face ca în filme non-dansatorii să pară că ar fi dansatori iscusiți. Cazul cel mai celebru este cel al actriței Marilyn Monroe. De asemenea, a format viitori mari dansatori, precum Gwen Verdon, profesori, precum Matt Mattox, sau mari coregrafi, precum Jerome Robbins, Bob Fosse și Michel Bennett. Cole a produs dansatori apți să întrupeze personajele lucrând cu ajutorul imaginilor. Ca de exemplu, într-un dans din India i-a sfătuit să danseze ca și cum ar fi un elefant (creatură sacră în cultura hindusă), sau să danseze ca o vacă sacră. Deși a lucrat la peste 20 de spectacole pe Broadway, niciunul dintre acestea nu a fost considerat un mare succes. Printre filmele și musicalurile coregrafiate sau/și regizate se numără: „Flanders", „Zenda", „Foxy", „Kismet", „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum", „Jamaica", „Man of La Mancha", „The Merry Widow", „Gentlemen Prefer Blondes", „There's No Business Like Show Business" și „Some Like It Hot".

Un alt coregraf influent pe Broadway a fost Katherine Dunham (1909-2006). Întreaga sa activitatea s-a bazat pe studiile ei antropologice despre dansurile și obiceiurile din Caraibe. Tehnica ei a cuprins o varietate de influențe din culturi diferite. A lucrat cu izolațiile, a pus accentul pe mișcările șoldurilor, și pe fluiditatea coloanei vertebrale și a trunchiului. Prin coregrafiile ei de pe Broadway, precum „Tropics", „Le Jazz Hot" (1940), „Tropical Revue" (1943), „Carib Song" (1945), „Bal Nègre" (1947), „Caribbean Rhapsody" (1948), ea adus publicul în contact cu noi stiluri de muzică și dans din alte culturi. Tehnica predată în școala ei între 1945-1954, a adus o importantă contribuție teatrului muzical de pe Broadway și filmului muzical de la Hollywood. În timp ce dansatorii albi din grupul lui Cole deveneau vedete pe Broadway (Gwen Verdon, Matt Mattox, Buzz Miller, Carol Haney), mulți dintre dansatorii lui Dunham dansau pe Broadway, dar sufereau de castingul rasial, neputând decât cu mici excepții să obțină un rol principal. Matt Mattox (1921-2013) a dezvoltat o tehnică de dans jazz bazată pe acumulările lui Cole, care de asemenea, a avut o influență puternică în coregrafia de pe Broadway.

În această perioadă, se produc o serie de schimbări legate de spectacolele muzicale. Pe lângă noile stiluri muzicale incluse pe scena de teatru muzical, intră și ritmuri de inspirație latină. Dezvoltarea cinematografului a produs o atragere a artiștilor care s-au mutat pe coasta de Vest ca să lucreze la Hollywood, în timp ce publicul avea așteptări tot mai mari de la spectacolele de pe Broadway. Este o perioadă

de explorări și acumulări în urma cărora se vor așeza bazele dansului teatral și formarea unui public.

**2.2. Spectacole muzicale integrate**

Până în anii 1940 actorul dintr-un musical cânta și dansa, deoarece cântatul nu îl solicita prea tare, iar coregrafia se sprijinea pe pași și mișcări simple. Dar odată ce dansul a devenit o parte integrată și semnificativă în spectacolul muzical, dansul a încetat de a mai fi considerat o pauză de la poveste, ci a început să fie folosit pentru a susține intriga. Astfel a apărut o nouă formă de teatru muzical, un model unificat, în care coregrafii cereau dansatorilor să fie pregătiți într-o tehnică formală, pentru a putea utiliza vocabulare mai largi de dans.

Pentru producția din 1943, „Oklahoma!", dansatoarea și coregrafa Agnes de Mille (1905-1993) a folosit pentru prima dată două grupuri distincte de interpreți: cântăreți și dansatori. Folosindu-se de celebritate, ea a condus audițiile cu forță, alegând dansatoare talentate și cu abilități care să-i poată interpreta caracterul dansurilor în fuziunea de balet și dans modern, deși regizorul Rouben Mamoulian s-a declarat nemulțumit de felul în care arătau acestea. Dar de Mille a insistat că acestea nu sunt *chorus girls* (fete de cor), ci actrițe-dansatoare bine antrenate. Ea s-a folosit de dans pentru a spune povestea muzicalului care a integrat muzica, dansul și povestea.[10] Nu au existat pauze de la desfășurarea dramatică. Din punctul ei de vedere, stepul, dansul de sală și dansul acrobatic prezentau limitări, de aceea a creat un stil de dans interpretativ, un amestec de balet și dans modern, condus de personaj, care putea exista singur, în lipsa celorlalte elemente ale spectacolului. Dansatorii distribuțiilor ei jucau și dansau. Dacă până atunci, muzica destinată dansurilor era bazată pe fragmente repetate din partitura originală a unui spectacol, Agnes de Mille a cerut ca muzica să fie compusă în funcție de dans. În ceea ce privește contribuția libretiștilor și designerilor de costume, aceasta a însemnat din nou ceva nou, totul a trebuit adaptat la ideile legate de dans.

Între 1943 și 1945 Agnes de Mille a obținut succes după succes și a dominat coregrafia de pe Broadway prin spectacolele care au arătat dansul din perspectivă feministă: „Oklahoma!" (1943), „One Touch of Venus" (1943), „Bloomer Girl" (1944) și „Carousel" (1945). Dacă coregrafia din „One Touch of Venus" a fost considerat o parodie apreciată de critici pentru comicul său, în „Bloomer Girl", dansul este izolat, dar exprimă experiența femeilor în Războiul Civil. În încercarea de a reliefa rolurile oscilante ale femeilor în societate, coregrafa denaturează dansurile sociale ale secolului al XVIII-lea, și în același timp prezintă femeile anilor '40 ca fiind puternice, gata să-i înlocuiască pe bărbații absenți. În același timp folosește American

[10] Agnes de Mille se trage dintr-o familie în care a beneficiat de modele care îi vor contura personalitatea și educația. Este fiica unui dramaturg și nepoata celebrului regizor de film Cecil B. de Mille.

country dance pentru a crea un limbaj metaforic al libertății și idealurilor democratice americane. Muzicalul „Carousel" (1945), a marcat o altă inovație de-a ei. Coregrafa a folosit 12 minute și jumătate pentru a prezenta un personaj și rezumatul vieții sale. De asemenea a creat și un dans marinăresc de 6 minute, care ilustra cu naturalețe viața de zi cu zi a marinarilor. Personalitate puternică, de Mille a crescut rolul coregrafului, deschizând astfel calea pentru viitorii coregrafi și regizori de pe Broadway. Mișcările de dans pe care le-a folosit în „Rodeo" (1942), și alte balete și musicaluri au devenit modele ale stilului american. Una dintre marile ei capacități a fost evitarea folosirii dansului jazz în favoarea dansului modern american și baletului. Succesul imediat înregistrat pe Broadway a condus la crearea mai multor lucrări, inclusiv „Brigadoon" (1947), „Gentlemen Prefer Blondes" (1949) și „Paint Your Wagon" (1950).

Robert Alton (1902-1957) a fost o altă figură majoră care a extins funcția dansului în spectacolele de revistă, în musicalul de pe Broadway, și de la Holywood între anii 1930-1950. A creat dansuri pe care le-a legat de versurile cântecelor, utilizând elemente de step, balet, dans etnic și ballroom. Antrenat de Mikhail Mordkin și îndrumat de regizorul John Murray Anderson, el a renunțat la corul de dans (care până atunci era o linie precisă) pentru a prezenta grupuri mici și soliști. A cerut ca, corul de dans să știe să danseze atât balet, cât și step. Alton este cel care l-a descoperit pe cel ce va deveni o vedetă a filmului muzical, Gene Kelly. Acesta reprezenta prototipul dansatorului deținător al unor abilități tehnice de calibru, așa cum Alton cerea de la dansatori. Prin utilizarea diverselor genuri de dans, Alton a arătat dansul ca fiind capabil de sens. Iar folosirea corpului superior, influența elementelor de balet, jazz și step, și preluarea și adaptarea altor stiluri de dans au devenit parte din conceptul spectacolului muzical.

Printre spectacolele la care a contribuit pe Broadway se numără: „Life Begins at 8:40" (1934), „Ziegfeld Follies" (1936 și 1943), „Pal Joet" (1940), „The Vamp" (1955). Deși asemenea altor coregrafi de teatru muzical nu a vorbit despre metodele aplicate, de Mille a prezentat regulile lui Alton pentru repetiții:

„1. Începeți cu ceva tehnic și clar.
2. Începeți la timp. Fiți prompți.
3. Nu lăsați corul să se oprească.
4. Nu-i lăsați niciodată să greșească. Nu treceți peste o greșeală. Oprește-i în mijlocul unei măsuri, dacă este necesar, și corectează-i.
5. Șlefuiți pe parcurs.
6. Nu părea niciodată că ai îndoieli.
7. Nu-i lăsați niciodată pe șefi să vadă ceva neterminat. Dacă aveți doar opt măsuri de arătat, arătați-le atât și nu mai mult. Dacă nu aveți atât, ridicați-vă și demonstrați."[11]

Însă într-un interviu acordat în 1952, Alton vorbește despre modul în care creează: „Studiez scenariul, ascult muzica, apoi plec și visez la el o vreme. Când am

[11] Liza Gennaro. *op. cit.* p. 38

ideile de care am nevoie, mă întâlnesc cu designerii, încep repetițiile și de acolo elaborez aranjamentele finale atât pentru dansuri, cât și pentru muzică."[12]

**2.3. Spectacole muzicale conceptuale**

„Obiectivul este de a face să pară că pasul a venit din propria emoție a dansatorului. Îmi doresc ca dansatorii mei, la fel ca în actorie, să găsească o justificare emoțională pentru o extensie sau orice mișcare pe care o fac. Vreau să înțeleagă cine sunt și ce fac. Sunt influențat de dansatori. Văd cum se mișcă, iar acest lucru îmi stimulează propria gândire creativă."[13] Jerome Robbins

Jerome Robbins (1918-1998) și Gower Champion (1919-1980) sunt cei care au dus mai departe moștenirea lui Agnes de Mille, și au împins mai departe statutul coregrafilor care tânjeau să dețină controlul complet asupra spectacolului. Odată căpătat acest control total asupra producției, coregrafilor le-a fost greu să mai lucreze alături de regizori, și au început să și regizeze muzicalele. Robbins este cel care a dat startul acestei perioade a regizorilor-coregrafi, iar întreaga sa contribuție adusă spectacolelor de pe Broadway a avut un impact foarte puternic în domeniu. Regizorii-coregrafi au utilizat în producții toate genurile de dans din epocă: balet, jazz, step, dans de sală, dans popular.

Deși la început Robbins a imitat-o pe de Mille, el și-a dezvoltat destul de rapid propriul stil. El a creat mișcare pentru scena Broadway într-un mod cu totul diferit de ea, și a reușit să o depășească în privința integrării dansului în muzicale. Pregătirea în dans la compania de dans modern „Gluck-Sandor Dance Center", a însemnat pentru el o paletă largă de forme de mișcare, cu influențe marca Mary Wigman și Michel Fokine. De asemenea, „The Group Theatre" l-a introdus în tehnica teatrală a lui Konstantin Stanislavski. Între anii 1947-1949 a studiat la „Actors Studio", unde printre alții l-a avut coleg și pe actorul Marlon Brando. Cu siguranță, acest anturaj l-a pregătit pentru a dansa în baletele narative ale lui Fokine, de Mille, Antony Tudor, și să coregrafieze în spectacolele muzicale.

Deși a fuzionat formele existente pe Broadway, în Harlem și la Hollywood, la baza dansurilor lui a stat baletul academic alături de dansul modern american. Și Balanchine fuzionase în „On your Toes" jazz-ul cu baletul, dar într-o estetică europeană, pe când Robbins a mers mai degrabă pe un autentic dans jazz american. În „Coney Island Dream Ballet" din muzicalul „On The Town" (1944) creează coregrafia din elemente de balet, jazz și dans social american. „The Mack Sennett Ballet" din spectacolul „High Button Shoes" (1947) a fost una dintre cele mai apreciate coregrafii ale sale de pe Broadway. Însă odată cu coregrafiile acestui muzical se întrevede o caracteristică a practicii lui Robbins, aceea de a împrumuta ideile altora. Grăitor în acest sens este observația pe care o face Liza Gennaro în

[12] Dustyn Martincich, Phoebe Rumsey (ed.). *op. cit.* p. 44.

[13] Liza Gennaro. *op. cit.* p. 91.

„Making Broadway Dance” (2022) despre asemănarea lui „The Mack Sennett Ballet” cu lucrarea lui Charles Weidman din 1941, „Flickers”, care a fost o parodie de dans asupra erei filmului mut. Și coregrafia lui Robbins contribuie la intriga spectacolului prin pantomimă narativă.

Odată cu „Look, Ma, I’m Dancin’ ” (1948) pentru coregraf a început o nouă etapă creativă. Avându-l alături pe George Abbot, a coregrafiat și co-regizat. Pregătirea sa în actorie l-a condus înainte de a crea un dans spre cercetare. Pentru a putea urma stilul libretului, și-a stabilit pe model stanislavskian timpul, locul și stilul mișcării. În baletul din „Anna and the King of Siam, The King and I” (1951) regăsim o fuziune a tehnicilor teatrale asiatice (Kabuki, Noh, dans siamez) și americane, învăluite în comicul specific lui Robbins. Transformarea baletului său „Fancy Free” în muzicalul „On the Town” (1944), i-a deschis lui Robbins drumul pe Broadway. Prin corul său de dansatori coregraful a vrut să reflecte diversitatea rasială din New York. Astfel, el a deschis drumul dansatorilor de culoare pe Broadway. Cu o pregătire serioasă în dansul clasic, ajuns în lumea spectacolelor muzicale, Robbins a studiat bazele spectacolului muzical, personajele, și motivațiile din spatele coregrafiilor. El a introdus *conceptul muzical*, în care toate elementele spectacolului se unesc pentru a susține o idee sau o temă principală.

**2.4. Regizorul-coregraf**

Rolul coregrafului în spectacolul muzical este de a crea dansuri care să susțină libretul și viziunea regizorului. Coregraful este subordonat atât regizorului, cât și producătorului, scriitorului, și compozitorului. Pentru asigurarea succesului producției, trebuie să existe o colaborare solidă între regizor și coregraf, să creeze un front comun. În caz contrar, vor apărea disensiuni între diferitele departamente, interpreții se pot revolta, iar producția va avea de suferit, lăsându-se chiar cu concedieri. Adesea, coregrafii au adus contribuții creative serioase producțiilor. În ceea ce o privește pe Agnes de Mille, ea a afirmat că a întâmpinat de mai multe ori probleme cu bărbații colaboratori sau din branșă. De exemplu, pentru „Oklahoma!”, Reuben Mamuolian a trimis-o la subsol să lucreze, în timp ce el a ocupat scena, și nici regizorul Rodgers nu agrea colaborarea cu ea; sau cum, chiar înainte de a începe repetițiile în calitate de regizor-coregraf la „Allegro” (1947), autoritatea i-a fost încălcată prin angajarea designerilor și stabilirea distribuției finale fără aprobarea ei. Colaboratorii săi au păstrat controlul până au înțeles ca producția va fi un eșec, și atunci, au dat vina pe ea. Dar provocările creării de dansuri în muzicale, nu au oprit-o de la a-și impune ideile: „În *Oklahoma!*, insistența ei de a crea un balet care să exploreze dorințele sexuale reprimate ale lui Laurey a îmbogățit libretul; în *One Touch of Venus*, de Mille a fost cea care a venit cu ideea pentru scena finală a spectacolului; iar în *Bloomer Girl*, împotriva judecății colaboratorilor ei masculini, a luptat pentru și

a obținut includerea *Baletului Războiului Civil*."[14] Deși fără a se mai bucura de mari aprecieri, de Mille a mai regizat și coregrafiat pe Broadway: „Allegro" (1947) – regie și coregrafie; „Rape of Lucretia" (1948) - regie; „Out of This World" (1950) – regie (ulterior este înlocuită de George Abbott), iar coregrafie de Hanya Holm; și „Come Summer" (1969) – regie (din nou concediată). Nu știm care a fost cu adevărat motivul acestor insuccese, dar cu siguranță putem lua în calcul discriminarea sexuală, și atitudinea ei față de regie, pe care o considera mai prejos decât compoziția creativă. În restul carierei sale de pe Broadway doar a reluat propriile lucrări timpurii.

Cât despre Jerome Robbins, acesta a regizat șapte muzicale, dintre care primele două în colaborare cu mentorul său, George Abbott („Look, Ma, I'm Dancin' " și „The Pajama Game"). Pentru „Pajama Game" Robbins a fost chemat pentru a fi rezerva tânărului coregraf Bob Fosse, care avea experiență mai mult pe crearea de duete și triouri, decât pe grupuri și dans narativ. Iar succesul acestui spectacol l-a prezentat pe Robbins ca fiind pregătit pentru a prelua conducerea producției „Peter Pan" (1954) și apoi a „Bells Are Ringing" (1956). Spre deosebire de de Mille, el consideră regia extrem de solicitantă, de aceea apelează pentru a coregrafia împreună la Bob Fosse. După colaborarea întinsă pe 15 ani cu regizorul George Abbott, Robbins creează „The Pijama Game", primul său spectacol în calitate de regizor, avându-l coregraf pe Bob Fosse. Apoi, urmează să se manifeste în calitate de regizor-coregraf pentru „Peter Pann" (1954), și împreună cu Bob Fosse pentru „Bells Are Ringing" (1956). Însă producția care îl va impune ca regizor-coregraf, va fi „West Side Story" din 1957. Spectacolul constituie o versiune modernă a poveștii lui Romeo și a Julietei, în care violența de stradă este adusă în prim plan. Interpreții cântă cu toții în cor deoarece pentru a evita cheltuiala costisitoare pentru angajarea unui grup de dansatori și a unuia de cântăreți, Robbins a angajat doar dansatori care puteau să cânte și să danseze. De asemenea, pentru a obține acțiuni cât mai realiste, el a ținut la distanță cele două găști (Jets și Sharks), nepermițându-le să se amestece la repetiții, și a lansat diverse zvonuri între ele, care au creat o adevărată stare de tensiune între dansatori. Spectacolul este considerat unul dintre cele mai valoroase de pe Broadway. Pe lângă faptul că dansurile se contopesc armonios cu desfășurarea acțiunii, prestația bărbaților din acest spectacol oferă dansatorilor masculini o nouă imagine pentru spectatori. În 1961, apare versiunea cinematografică a spectacolului, la regia căreia a lucrat pentru scurtă vreme (până a fost concediat) cu Robert Wise.

Se vorbește despre Robbins ca despre un coregraf exigent, care se comporta dictatorial cu dansatorii, și nu găsea mereu instrumentele necesare pentru a lucra prolific cu actorii. Obișnuit cu dansatorii pregătiți în dansul clasic și ascultători, pentru actori stilul său părea dur și greu de acceptat. Uneori, acesta a fost motivul aducerii unor regizori asistenți, cum a fost cazul pentru „Bells Are Ringing". Spre deosebire de actorii care fie așteaptă să fie direcționați, fie le place să exploreze, dansatorii

[14] Liza Gennaro. *op. cit.* pp. 114-115.

scenei muzicale sunt obișnuiți să aștepte să li se spună cum și când să se miște. Pentru „West Side Story" l-a angajat din nou ca asistent pe Gerald Freedman (el îi fusese alături și la „Bells Are Ringing"), dar distribuția fiind alcătuită în cea mai mare parte din dansatori, nu au existat plângeri legate de procesul său de lucru, ci chiar l-au perceput ca pe un geniu, denumindu-l „Daddy God". Inclusiv cei care s-au plâns de abuzurile lui, au lucrat cu el la mai multe producții, fiindcă considerau că el era capabil să scoată ce era mai bun din ei.

Gândindu-se la „West Side Story", Robbins și-a dat seama repede că va fi o coregrafie greu de realizat, de aceea a cerut din nou un asistent de coregrafie. Însă Peter Gennaro a fost de acord doar să fie co-choreographer, iar el a acceptat. În ciuda acestui statut, Gennaro a semnat un contract în care accepta ca Robbins să-i utilizeze la alegere concepțiile și materialul coregrafic, altfel spus, să preia drepturile de autor asupra coregrafiilor lui. În acel moment, căsătorit și cu un copil pe drum, a fost forțat să accepte această situație nedreaptă, dar abia după moartea lui Robbins contribuția lui a fost recunoscută public de către membrii distribuției inițiale. El a contribuit în „West Side Story" cu: intrarea Shark în „Dance at the Gym" și „Mambo"; „I Feel Pretty"; și a participat la crearea „Prologului". Gennaro a profitat de varietatea stilurilor de dans pe care le cunoștea, și s-a folosit în coregrafia pentru Sharks de dansurile latine și flamenco, pe care le-a stilizat pentru a obține efecte teatrale. El era foarte bun în conceperea pașilor și a lucrat extraordinar cu Chita Rivera, dar era nevoie de mai mult pentru spectacol, era nevoie de simțul și intuiția artistică a lui Robbins. „Toate lucrările lui Peter din *West Side Story* au strălucit, dar Jerry a fost cel care le-a integrat în stilul spectacolului și le-a făcut să strălucească. O mică schimbare aici, o mică adăugare acolo; o atitudine specifică acolo unde fusese generală; structurarea unui număr ca o piesă de teatru. Ceea ce a făcut ca atingerea lui Jerry să fie individuală și atât de strălucită a fost utilizarea umorului și a dansului pentru a exprima emoții. Nu ar fi coregrafiat un dans ca pe un dans, trebuia să știe despre ce este vorba."[15] Arthur Laurents În ceea ce privește coregrafia lui Robbins pentru Jets amintește de munca Annei Sokolow care s-a concentrat pe expunerea nedreptății sociale, dar coregrafia lui rămâne în acest sens de neegalat pe scena teatrului muzical. Pentru aceasta el a fuzionat baletul, dansul modern și lindy-ul.

Ultimele producții ale lui Robbins pe Broadway au fost de asemenea mari succese, „Gypsy" (1959), inspirat din viața unei stripteuze numită Gypsy Rose Lee, și „Fiddler on the Roof" (1964), un alt mare succes care a avut nu mai puțin de 3242 de reprezentații. Era o epocă în care producătorii de teatru muzical cereau o încorporare cât mai completă a dansului în desfășurarea acțiunii, dansul să fie efectiv o extensie a libretelor, iar el a reușit prin micșorarea spațiului dansului în producție să îmbine fluid formele de expresie utilizate (text, cântec, dans). Celebrul „The Bottle Dance" din „Fiddler on the Roof", care este executat la o nuntă, are la bază un obicei

[15] Liza Gennaro. *op. cit.* p. 129.

de nuntă evreiesc în care nuntașii distrează mireasa executând diverse trucuri acrobații și chestii comice. Se pare că Robbins fusese martor la o nuntă Hasidic în care un comic executase un număr cu o sticlă pe cap. El a extins trucul utilizând în spectacol un cor de bărbați dansatori, care fără a avea fixate în vreun fel sticlele în pălărie s-au văzut obligați să învețe să echilibreze sticlele pe pălării. Apreciat pentru capacitatea sa regizorală, Robins este chemat să preia două producții aflate în colaps, pe care le va transforma în succese: „A Funny Thing Happened on the Way to the Forum" (1962), și „Funny Girl" (1964), care o va propulsa pe Barbra Streisand într-o vedetă.

Un alt regizor-coregraf care a integrat dansul în muzicale a fost Gower Champion. Deși, uneori numerele muzicale au părut a fi mai importante decât intriga, spectacolele sale în mare parte au curs lin, deoarece totul s-a îmbinat perfect, iar dansul nu a ieșit în evidență. În privința coregrafiei, el a folosit dansul de sală, alături de elemente de recuzită și decor. În 1960 realizează succes cu spectacolul „Bye, Bye, Birdie". Coregrafia acestuia a fost prima coregrafie de pe Broadway păstrată în sistemul de notare Labanotation. Apoi, au urmat, „Carnival" (1961), și, în același an în care Robbins scotea „Funny Girl" și „Fiddle on the Roof", Champion înregistra cel mai mare succes al său, „Hello Dolly" (1964). Timp de șapte ani, această producție s-a jucat de numai puțin de 2844 de ori. Spectacolul a uimit la acea vreme prin prezența unei rampe care trecea peste fosă până în primul rând al spectatorilor, pe care dansatorii masculini epatau prin sărituri înainte și înapoi. În anul 1967 spectacolul a fost creat pe o distribuție complet de culoare. Pentru regizorul-coregraf Champion au urmat alte spectacole precum: „The Happy Time" (1968), „Prettybelle" (1971), „Sugar" (1972), „Mack & Mabel" (1974), și „42nd Street" (1980), dar fără a mai înregistra un succes atât de mare. El nu este un inovator al mișcării și nu a mers pe tiparele moderne de dans impuse de de Mille și Robbins, dar este un maestru al divertismentului. A creat momente coregrafice rafinate, a fost priceput în a alege stilurile de mișcare potrivite și a combina pașii potriviți, și a aplicat tehnici cinematografice pe scena Broadway. A introdus noi moduri de prezentare a muzicalelor, prin renunțarea la blackouts, a uverturilor și a cortinelor. Și deși a folosit tehnica de tranziție *a vista*, precum a făcut-o Robbins în „West Side Story", Champion merită apreciat pentru toate celelalte realizări.

Succesorii lui Jerome Robbins sunt considerați a fi regizorul Harold Prince și coregraful Bob Fosse (1927-1987), pe numele său real, Robert Louis Fosse. Este un coregraf care apare în lumea spectacolului muzical în anii '50. Puternic influențat de acumulările lui Robbins, excentric și inovator, el va aduce tehnica jazz pe Broadway. Asemenea modelului său, este la început susținut de regizorul George Abbott, care îi va da imboldul de a crea pe Broadway zece spectacole muzicale de succes. Prima coregrafie creată de Fosse pe Broadway a fost pentru „Damn Yankees" (1955), având-o alături ca interpretă principală (Lola) și coregraf pe (fosta dansatoare a lui Jack Cole), Gwen Verdon. În celebra coregrafie pe ritm de tango „Whatever Lola Wants", Fosse a așezat pași de vodevil, elemente din vocabularul de dans al lui Cole, și poze feminine ispititoare. Cei doi au lucrat din nou împreună la „New Girl in Town"

(1957), în care pentru prima dată a creat o coregrafie cu conotații sexuale, „Red Light Ballet", care de altfel, a și creat tot felul de critici nefavorabile. A fost un fel de preambul la atmosfera pe care o va reda în „Mein Herr" din versiunea cinematografică a lui „Cabaret" (1972). Apoi, pentru Fosse au urmat: „Redhead" (1959) regie și coregrafie, „How to Succeed in Business Without Really Trying (1961) - coregrafie, „Little Me" (1962) – regie și coregrfaie, și „Sweet Charity" (1966) – regie și coregrafie. Acesta din urmă, creat pentru Verdon, reprezintă un moment foarte important în coregrafia lui. În următorii ani, în dansurile lui se vor regăsi calitățile și estetica mișcărilor din scena „Big Spender", care va fi similar cu stilul Fosse. Prin „Big Spender" el a oferit teatrului comercial un exemplu de vocabular de mișcare al corpului feminin de dans care a rămas reper chiar și după moartea sa. Fost elev al Annei Sokolow și apropiat al lui Louis Horst, cu sau fără intenție Fosse pare să ofere prin acest spectacol un discurs modernist și feminist cu accente inspirate din direcția lui Mary Wigman și paradigma lui Agnes de Mille. Ca regizor-coregraf are două perioade distincte de creație: *comediile muzicale*: „Redhead" (1959), „How to success in Business without really trying" (1961), „Little Me" (1962), „Pleasures and Palaces" (1965), „Sweet Charity" 1966); și *spectacolele cu caracter progresist*: „Pippin" (1972), „Chicago" (1975), „Dancin' " (1978), „Big Deal" (1986). De asemenea, va fi regizor și coregraf pentru versiunile cinematografice „Sweet Charity" (1969), și „Cabaret" (1972) (pentru care primește Academy Award), și „All That Jazz" (1979).

Fosse a dansat foarte de tânăr în spectacole burlești și în cluburi de noapte, dar având o personalitate vulcanică nu a fost angajat ca dansator pe Broadway. În schimb, a decis să devină coregraf, iar ulterior, lipsa sa de flexibilitate, l-a făcut să devină regizor-coregraf. Dorința sa de a i se remarca dansurile în spectacole nu a fost pe placul regizorilor, care vedeau diferit anumite scene. În 1957 a lucrat la producția lui George Abbott, „New Girl in Town", până când regizorul i-a respins o parte dintre coregrafii, iar el s-a jurat că următoarele spectacole la care va lucra vor fi regizate și coregrafiate de el. Stilul său coregrafic a fost unic, și s-a remarcat prin: izolări și fragmentări, rostogoliri ale capului, genunchi îndoiți, umeri cocoșați, mâini de jazz, înclinări ale corpului pe spate, degetele de la picioare întoarse, încheieturi lăsate moi, pocnituri ale degetelor, grupuri de dansatori care se deplasau pe scenă compact, denumit *Fosse amoeba*. Dansatorii lui poartă pălării melon, mănuși albe, dresuri plasă, costume negre, și utilizează bastoane și scaune, amintind de interpreții de culoare din menestrel sau vodevil. Însuși coregraful afirmă că unicitatea stilului său este dată de neajunsurile sale fizice (odată ce a chelit a purtat mereu o pălărie, avea o postură incorectă, nu-i plăceau mâinile lui, și se născuse cu deget de porumbel). Pe de altă parte, el își ajută dansatorii dându-le un subtext coregrafiilor. „Momentul potrivit pentru a cânta este atunci când nivelul tău emoțional este prea ridicat pentru a mai vorbi pur și simplu, iar momentul potrivit pentru a dansa este atunci când emoțiile tale sunt pur și simplu prea puternice pentru a cânta doar despre cum te simți."[16]

[16] Michael Joosten. 2009. *Dance and Choreography*. New York: The Rosen Publishing Group, p. 4.

Cunoscut ca fiind coregraf de jazz, totuși Fosse se descurca și cu alte stiluri de dans precum balet, pop, step și altele. De exemplu, în „Redhead" și în „Dancin' " sunt expuse coregrafii în diverse stiluri, în „Percussion" și în „Big City Mime", coregraful își arată prețuirea față de baletul tradițional, iar în „Sing Sing Sing" dansatorii sar și bat step. Stilul și poveștile sale coregrafice scot mai mult în evidență personajele feminine, provocatoare, și chiar agresive. Un alt aspect important al spectacolelor și filmelor lui este utilizarea light designului. Îl folosește pentru a pune în evidență momente din spectacol, iar în film, utilizează fragmentarea și izolarea prin sărituri scurte și prim plan. În 1972 realizează prima reclamă la televiziune care a promovat un muzical, „Pippin".

În anii '70, pe scena de pe Broadway se va distinge un alt mare regizor-coregraf, Michael Bennett DiFiglia (1943-1987). Influențat de Jerome Robbins, el nu a avut un stil distinct, ci s-a folosi pentru crearea coregrafiilor de tehnica baletului, a dansului modern și a jazzului. Era capabil să monteze coregrafii într-o gamă largă de stiluri. Cunoștea și dansurile sociale ale vremii, și îi plăcea să facă cercetare înainte de a se apuca de lucru. Indiferent de recenziile mai bune sau mai rele la spectacolele pe care le-a coregrafiat, în general, contribuția sa a fost apreciată, chiar de la începutul carierei, când în 1966 a fost nominalizat la premiile Tony pentru coregrafia din „A Joyful Noise". Până la primul mare succes din postura de coregraf pe care l-a înregistrat în 1968 cu „Promises Promises", a mai coregrafiat pentru „A Joyful Noise" (1966) „Henry, Sweet Nenry" (1967), și „Coco" (1969). Împreună cu asociatul său, Robert Avian (dansator, regizor și coregraf), Bennett va readuce dansatorul în centrul scenei. Prin intermediul mișcării, spectacolele lui au prezentat teme universale la care publicul se putea raporta cu ușurință.

Prima încercare regizorală (alături de regizorul Harald Prince) o reprezintă spectacolul „Follies" (1971), pentru care a fost premiat atât pentru regie cât și coregrafie. A urmat în 1973 regia și coregrafia pentru „Seasaw", dar marele succes ca regizor-coregraf îl constituie „A Chorus Line" (1975). „Pornind de la interviuri reale realizate pentru o sesiune de casting, firul narativ al acestui spectacol este alcătuit din poveștile de viață ale unor dansatori care au participat la sesiuni de audiții pe Broadway și s-au bucurat de un succes imens. Premisa folosită de echipa de producție poate fi rezumată astfel: ... un spectacol trebuie să ofere publicului speranță. Prin îmbinarea elementelor de confesiuni verbale, muzică și dans, Bennet transformă ambiția artistică într-o metaforă universală a efortului și succesului uman."[17] Spectacolul născut dintr-o serie de ateliere, a fost reprezentat cu succes pe Broadway timp de 15 ani. Brusc, Michael Bennett devine un regizor și coregraf căutat. În 1985 este realizată versiunea cinematografică, pentru realizarea căreia, el este angajat ca,

[17] Geta-Violeta Huncanu (Răvdan). 2018. *Choreographer Directors in the Realm of Musicals*. Education, Research, Creation. Periodical of the Faculty of Arts of the University „Ovidius" from Constanța, Vol. 4 No. 1. București: Editura Muzicală, p. 66.

consultant creativ. Au urmat alte succese pe Broadway, precum „Ballroom" (1978), „Dreamgirls" (1981), (acesta din urmă creat tot prin intermediul atelierelor și împărțind coregrafia cu afro-americanul Michael Peters), „Hair" (1968), „Oh! Calcutta!" (1972). În calitate de regizor-coregraf, Bennett are o contribuție importantă în teatrul muzical prin dezvoltarea materialului de spectacol prin instituirea metodei bazate pe atelier, și prin forma inovativă musical-verité.

În următoarele decenii ale secolului al XX-lea, modelul de regizor-coregraf a fost tot mai pregnant. Și alți coregrafi decât Fosse, Champion, Kidd și Bennet, au făcut și regie, inclusiv Donald McKayle, Joe Layton, Ron Field, Tommy Tune, Patricia Birch, Graciela Daniele și Susan Stroman. Aceștia i-au păstrat ca etaloane pe de Mille și Robbins, și au înclinat fie spre modernismul lui de Mille, fie spre realismul lui Robbins. Coregraful George Faison (1945-) debutează pe Broadway cu „Don't Bother Me, I Can't Cope" (1972). A urmat în 1974, coregrafia de succes pentru „The Wiz", adaptarea muzicală complet de culoare a „Vrăjitorului din Oz", pentru care a câștigat premiul Tony, primul afro-american de la acea categorie. A coregrafiat și regizat peste treizeci de piese și musicaluri, inclusiv, pe Broadway, precum „Via Galactica" (1973) și „1600 Pennsylvania Avenue" (1976), „Porgy and Bess" (1983), pentru care a fost nominalizat pentru același premiu Tony, și „Sing, Mahalia, Sing" (1985).

În ciuda succeselor înregistrare de *Black Musicals*, totuși scena Broadway-lui era dominată de coregrafii albi. Donald McKayle (1930-2018) a fost printre puținii regizori-coregrafi de culoare de după de Mille și Robbins care a înregistrat succes pe Broadway. Un foarte bun dansator, pregătit pe filiera coregrafilor moderni, a fost și un excelent coregraf, care din păcate a suferit de rasismul de pe scena muzicală. A colaborat cu Robbins ca dance captain în „West Side Story" și cu Fosse ca associate choreographer la „Redhead". Contribuția sa pe Broadway este alcătuită din: „Golden Boy" (1964) - coregrafie, „Raisin" (1973) – regie și coregrafie, „Dr. Jazz" (1975) – regie și coregrafie, și „Sophisticated Ladies" (1981) – regie și coregrafie.

Anii '80 și '90 sunt tulburi pentru comunitatea artistică de pe Broadway. S-a creat o pauză de la evoluția dansului în teatrul muzical prin epidemia de SIDA care a luat viețile multor artiști printre care s-au numărat Michael Bennett, Ron Field, Christopher Chadman, și prin plecarea prematură a altora precum, Gower Champion, Joe Layton și Bob Fosse. Regizorul-coregraf Graciela Daniele, alături de Susan Stroman și Tommy Tune rămân cei care vor duce mai departe perceptele impuse de de Mille, Robbins, Fosse și Bennett. Prin dispariția de pe Broadway a bărbaților regizori-coregrafi, talentul femeilor a fost recunoscut pe scena ce fusese dominată de bărbați. Până după anii '80, dintre toate femeile care s-au remarcat pe Broadway doar la două dintre ele li s-a oferit rolul de regizor-coregraf, de Mille și Patricia Birch.

### 2.5. Întoarcerea dansului step pe Broadway, Femei coregraf, Revivals, Dance Musicals

În anii '80 a existat o revenire a dansului step pe scena de pe Broadway, prin producții precum cele ale lui Gower Champion, „42nd Street" (1980), „The Tap

Dance Kid" (1983), „Black and Blue" (1989 pe Broadway), și cele ale lui Savion Glover (1973-) care au păstrat stepul în vizorul spectatorilor până în anii '90. De exemplu, în „Bring in Da' Noise, Bring in Da' Funk" (1996) el a folosit step și hip-hop. Revista „Black and Blue" coregrafiată de Henry LeTang, Cholly Atkins, Frankie Manning, și Fayard Nicholas, se concentrează pe viața oamenilor de culoare. Deși subminează structura obișnuită a revistei, și pare mai degrabă o întoarcere la structura vodevilului, prezintă tradiția dansului step, subiectivitatea neagră și latura satirică a acestui dans. Din distribuția făceau parte mari dansatori ai genului, precum: Savion Glover, Bunny Briggs, James „Jimmy Slyde" Godbolt, Lon Chaney, Dianne Walke, și alții.

Coregrafii anilor '80 au păstrat dansul ca parte importantă a spectacolelor de pe Broadway. Un exemplu este Graciela Daniele (1939-), a căror coregrafii au spus povești care au cucerit publicul, în spectacolele „Pirates of Penzance" (1981), „The Mystery of Edwin Drood" (1985), și „Ragtime" (1998). Într-un spațiu dominat de bărbații, pe Broadway își fac loc și câteva femei coregraf, care schimbă fața muzicalului prin diverse inovații. Coregraf, regizor și producător, Dame Gillian Lynne DBE (1926-2018) a rămas cunoscută în teatrul muzical mai ales pentru contribuția adusă prin coregrafia spectacolului „Cats" (1981), „The Phantom of the Opera" (1986), și „Aspects of Love" (1990). Puternic influențată de dansul american de jazz modern al anilor 1970, Arlene Phillips CBE (1943-) a intrat în lumea teatrului muzical realizând coregrafia filmului muzical „Annie" (1982). De aici au urmat numeroase producții muzicale în Marea Britanie și nu numai, precum „Starlight Express", „Saturday Night Fever", „Grease" și „Flash Dance".

Reluările fac parte din istoria spectacolelor muzicale. În anii '90 au loc o serie de reluări ale unor spectacole populare, cu o nouă regie și o altă distribuție, în detrimentul producțiilor originale. În acești ani își face apariția pe scena muzicală o regizoare-coregrafă puternică, Susan Stroman (1954-). Odată cu câștigarea Premiului Tony pentru coregrafia din „Crazy for You" (1992) ea devine un nume important în industrie, și acesta se va dovedi doar începutul succeselor sale. Următoarele producții la care lucrează dovedesc personalitatea sa versatilă bazată pe pregătirea timpurie în dansul clasic, jazz și step: „Showboat" (1994) în care aduce publicului dansul charleston, „Music Man" (1999), „Oklahoma!" (1999), „Young Frankenstein" (2007), „The Scottsboro Boys" (2010).

Au existat producții care erau construite din lucrările unui coregraf, precum au fost: „Jerome Robbins's Broadway" (1989) alcătuit din coregrafii recreate ale coregrafului dintre 1944-1964, sau „Fosse" (1999). Apoi, au apărut spectacole muzicale bazate pe dans. Spectacolul creat de Stroman, „Contact" (2000) a câștigat un Premiu Tony pentru cel mai bun muzical, deși îi lipsea orchestra, partiturile vocale, și libretul. Și Twyla Tharp (1941-) își aduce contribuția în acest gen de muzical de dans. Dansurile din musicalul „Movin' Out" (2002) câștigă Premiul Tony, În „The Times They Are A-Changin' " s-au regăsit dansatori și cântăreți, iar în 2010 a regizat

și coregrafiat o serie de dansuri create de ea în anii ’80 pe muzica lui Frank Sinatra, pe care le-a reunit sub denumirea de „Come Fly Away”.

### 3. Dansul în teatrul muzical al sec. al XXI-lea

Însă surpriza în teatrul muzical a venit din partea a două persoane dinafara Broadway-ul: de la un postmodernist Bill T. Jones (1952-), și de la creatorul teatrului fizic, Steven Hoggett (1971-). Prin coregrafia de succes a „Spring Awakening” (2006) Jones a indicat publicului o nouă direcție pentru dansul de pe Broadway. Dacă Jones a fost influențat de explorările celor de la Judson Dance Theater, Steven Hoggett a coregrafiat în 2010 pe Broadway „American Idiot”, bazându-se pe tehnicile și metodele de teatru fizic dezvoltate de el și Scott Graham. Cei doi nu au mers pe linia procesului creativ al lui Robbins (inclusiv abordarea stanislavskiană), atât de admirat pe Broadway, ci au îmbrățișat mai degrabă viziunea Judson, și și-au expus propriile sisteme estetice și artistice. Dacă urmașii imediați ai lui Robbins, precum Fosse, Bennett, Daniele, Stroman, Mitchell au aplaudat și urmat metodele dictatoriale, Jones și Hoggett au mers mai departe, urmând noi căi. Hoggett nu a beneficiat de o instruire oficială în coregrafie, și nici interpreții lui nu erau cu toții dansatori, de aceea metoda sa de lucru oferea spațiu artiștilor, și era departe de stilul coregrafilor impunători.

În ceea ce privește atenția acordată corporalității în producții, au existat mai multe persoane care au încercat să dezvolte tehnici și metode prin care să-i ajute pe actori să obțină un corp care să se modeleze ușor. Deja în 1950 regizoarea britanică de mișcare Litz Pisk avea o abordare în care vocea și mișcarea au fost integrate în procesul de repetiție. „Ea a dezvoltat o serie de progresii de mișcare bazate pe respirație, mobilizarea coloanei vertebrale și transformarea fizică. Aceste abordări au permis mișcării actorilor, așa cum descrie Pisk, *să izvorască din surse fizice, emoționale și mentale*.”[18] Alți practicieni, precum Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Anne Bogart și Tina Landau au structurat metode de antrenament pentru actori care au implicat improvizația în dans, izolarea, găsirea impulsului fizic etc. Aceste antrenamente de mișcare s-au concentrat mai mult pe descoperirea capacităților corporale și a unui vocabular de mișcare detaliat, și mai puțin pe predarea mișcărilor.

Alături de coregrafii tradiționali, Jerry Mitchell, Sergio Trujillo, Andy Blankenbuehler, Casey Nicholaw, Christopher Gatelli și Savion Glover, începând cu 2010, pe scena muzicală își fac simțită prezența coregrafi din dansul contemporan precum: David Neumann, Camille A. Brown, John Heginbotham, și Theresa de Keersmaker. Însă cei care vor duce tradiția muzicalului de dinainte de Hoggett mai departe sunt tradiționalii care trec de la postura de dansator la coregraf pe Broadway. Printre lucrările lor relevante se numără: „Bring In 'Da Noise, Bring in 'Da Funk” (1996), „Shuffle Along, The Making of the Musical Sensation of 1921 And All That

[18] Dustyn Martincich & Phoebe Rumsey (ed.). *op. cit.* p. 260.

Followed" (2016) - Savion Glover; „Jersey Boys" (2005), „Next to Normal" (2009), „Memphis" (2009), „The Addams Family" (2013), „Hands on a Hardbody" (2013), „On Your Feet" (2015), „Ain't too Proud" (2015) - Sergio Trujillo; „In the Heights" (2008), „Hamilton" (2015) - Andy Blankenbuehler. Contribuția lui Savion Glover este legată de reinventarea stepului pe scena muzicală prin estetica hip-hop, și de capacitatea sa de a interpreta textul prin dans, prin formațiile, utilizarea spațiului și întruchiparea personajelor.

În industria muzicală coregrafii afro-americani au fost marginalizați și așezați în categoria *Black Musicals*. În încercarea de a explora metodele lui de Mille și Robbins pentru a descoperi o mișcare nouă, Camille A. Brown lucrează cu dansul și muzica populară și tradițională africană, dansul modern american, dansul jazz, dansul contemporan la podea, și cu club culture. Contribuția sa la teatrul muzical înseamnă: „Cabin in the Sky" (2016), „Once on This Island" (2017), „Jesus Christ Superstar Live" (2018), „Choir Boy" (2019), „Porgy and Bess" (2019 ).

În secolul al XXI-lea, dansul în spectacolul muzical are tendința de a redeveni o distracție pentru public, asemenea formei de vodevil, vorbindu-se despre această perioadă ca *Disneyfication of Broadway*. Dezvoltarea tehnologiei în domeniul cinematografic a schimbat așteptările publicului, care acum nu mai este atât de ușor de impresionat. Din momentul în care Disney a început să creeze spectacole, a apărut *muzicalul corporativ*. În fapt, corporațiile de divertisment au produs spectacole asemenea celor din parcurile tematice Disney. Producții precum „Beauty and the Beast" (1994), „The Lion King" (1997), „The Little Mermaid" (2008), „Newsies" (2012), „The Jungle Book" (2013), „Aladdin" (2014), , „Frozen" (2018), „Hercules" (2019), conțin elemente care amintesc de spectacolele de vodevil, cu backflips, roți, tocuri, și kick lines.

Puținele spectacole noi apărute pe Broadway conțin cântece și dansuri excentrice, de aceea s-au ridicat întrebări legate de viitorul muzicalului de pe Broadway. De pildă: Susan Stroman a folosit în moduri creative recuzita din „Producers" (2001); Sergio Trujillo a readus în „Jersey Boys" (2005) și „Memphis" (2009) dansurile populare din anii '50 (watusi, twist, mashed potato); în „In the Heights" (2008), Andy Blankenbuehler (1970-) a utilizat mișcări atletice amestecate cu street dance, și în „Bring It On: the Musical" (2012) a introdus cascadorii acrobatice în dansul majoretelor; iar în 2009, Bill T. Jones a expus dansul nigerian în „Fela!". Pe lângă aceștia, au existat și alți coregrafi precum, Bill T. Jones, Peter Darling, Jerry Mitchell care nu au încetat să integreze dansul în poveștile spectacolelor, cărora li se datorează faptul că dansul a rămas o componentă importantă a spectacolului muzical. În ceea ce îl privește pe Andy Blankenbuehler, munca sa inovatoare pe scena Broadway și West End este deja recunoscută și recompensată cu premii. Printre celelalte lucrări ale sale pentru care a fost coregraf sau regizor se numără: „9 to 5" (2009), „Annie" (2012), „Cats" (2016), „Bandstand" (2017). Stilul său este influențat de stilurile de jazz modern cu incursiune în forma de hip-hop.

În timpul pandemiei globale Broadway-ul a fost închis, dar teatrul muzical a găsit noi și inovatoare modalități de a fi prezent publicului. În prezent, personajele teatrului muzical prezintă o mare diversitate în exprimarea genului și a identității sexuale, dar terenul pentru manifestarea diverselor corpuri și sexualități a fost pregătit din trecut (atât cât le-a permis vremea), de coregrafi ca Robbins, de Mille, Field. Dar Fosse a fost cel care a avut atitudinea cea mai deschisă față de expresia sexuală pe Broadway. El a recunoscut dansatorii gay din distribuțiile sale, și a estompat diferențele dintre sexe prin gesturile și mișcările executate de toți dansatorii indiferent de sex, și prin costume, dansatorii bărbați și-au expus carnea la fel de mult ca și femeile.

Coregrafii spectacolelor muzicale contemporane poartă în ei rădăcinile provenite din metodele lui Robbins și de Mille, dar în același timp, ei se îndepărtează de așteptările din trecut, și vin cu metode noi. O caracteristică a teatrului muzical contemporan este și aceea că mișcarea este folosită pentru frumusețea ei, dar în același timp are și capacitatea de a aduce disconfort audienței. Stereotipurile sunt reconsiderate, așteptările corporale sunt perturbate, este folosită satira fizică, sunt abordate subiecte dificile și narațiuni ale culturilor marginalizate, există o paletă largă de genuri și forme de dans care aduc în fața publicului o distribuție diversificată din punctul de vedere al dimensiunii, abilităților, experienței și vârstei.

Dansul muzical contemporan ocolește așteptările clasice privind forma și formarea sa, dar reflectă în schimb stilurile de mișcare și circumstanțele actuale. De asemenea, conține tot mai multe aspecte similare cu dansul de concert și comercial contemporan.

### 3.1. Teatrul muzical, un domeniu competitiv

După anii de studiu, dansatorii merg la audiții pentru a dansa la nivel profesionist, într-o lume teatrală competitivă. Puțini sunt cei aleși să facă parte dintr-o producție pe Broadway. Mai există pentru dansatori posibilitatea de a merge la audițiile pentru companiile de croaziere, deoarece spectacolele acestora se aseamănă cu cele de pe Broadway. Sau pot accede spre audițiile pentru reclame sau filme muzicale. Chiar dacă nu intenționezi să te desfășori printre profesioniști, antrenamentul specific dansului de teatru muzical te îmbogățește cu abilități utile în viață la nivel nu doar fizic, ci și emoțional și intelectual. Procesul de desfășurare a unei audiții te va ajuta să înveți să te prezinți altora într-o lumină cât mai favorabilă, și să te adaptezi la orice ar putea apărea sau ți s-ar cere să faci. De asemenea, după primele audiții la care ai fost respins, vei învăța să faci față eșecului și să nu te descurajezi, ci să perseverezi și să muncești mai mult, indiferent de talentul cu care ești înzestrat. În ceea ce privește aspectul fizic, dansatorii își dezvoltă forța și flexibilitatea musculară, mișcarea rapidă și eficientă. „.În plus, dansul poate îmbunătăți eficiența sistemelor corpului. Corpurile dansatorilor au sisteme circulatorii și respiratorii capabile să circule sângele eficient și să livreze oxigen celulelor rapid. Dansul necesită mișcări care ajută la stabilirea de noi căi în cadrul sistemului nervos.

La rândul lor, aceste căi îmbunătățesc comunicarea dintre creier și mușchii corpului. Corpurile dansatorilor metabolizează adesea alimentele rapid, ceea ce înseamnă că pot transforma rapid și eficient alimentele în combustibil pe care mușchii îl pot utiliza."[19]

Spre deosebire de alți dansatori, aceștia pot avea sarcina de a spune o poveste prin coregrafie pentru oamenii din public, care este posibil să nu aibă prea multe cunoștințe și experiențe legate de dans. De aceea, în teatrul muzical dansatorii reflectă asupra formei lor de artă, cercetează și lucrează cu imaginația și creativitatea pentru a-și construi personajele lor unice. De asemenea, lucrând la o producție muzicală, dansatorii învață să aprecieze munca depusă de toate persoanele care participă la construcția ei. Astfel, unii dintre dansatorii care nu reușesc să fie interpreți, pot deveni interesați de alte joburi din teatru, sau să devină filantropi de teatru, sau simpli spectatori. Până la urmă a fi dansator pe Broadway nu chiar atât de ușor. Ai nevoie nu doar de talent, ci și de o capacitate de adaptare și de comunicare cu o echipă mare.

### 3.2. Ierarhia într-un teatru muzical

În crearea unei producții de succes sunt angrenați oameni calificați, responsabili pentru asamblarea elementelor care o alcătuiesc: the producer (producătorul), the director (regizorul), the music director (regizorul muzical), the choreographer (coregraful), the technical director regizorul tehnic), the wardrobe and makeup superviser (supervizorul garderobei și al machiajului).

*The Producer* supraveghează toate elementele producției, este responsabil de buget, fixează calendarul repetițiilor împreună cu regizorul, pune la dispoziție sălile de repetiție și spectacol, hotărăște orele și datele reprezentațiilor, prețul biletelor, marketingul și publicitatea pentru spectacol. Îi angajează și supraveghează pe stage manager și house manager. *The Stage Manager* este responsabil pentru ceea ce se întâmplă în culise, și comunică în timpul desfășurării repetițiilor cu distribuția și designerii. Se ocupă de planificare, dă indicații și ia notițe. El supraveghează fiecare spectacol fiind responsabil pentru schimbările de scenă, pentru prezența la timp la scenă a interpreților. În schimb, the *House Manager* are în responsabilitate angajații de partea cealaltă a cortinei, cei care stau la intrarea în teatru, la casa de bilete, vând sau servesc diverse produse. De asemenea, acesta rezolvă orice problemă apărută printre spectatori.

*The Director* controlează toate elementele artistice ale producției. El ține audițiile, alege distribuția, este responsabil pentru punerea în scenă, ghidează actorii în construirea personajelor. De asemenea, dezvoltă conceptul spectacolului, pe care apoi îl explică tuturor celor implicați. Colaborează cu toate persoanele implicate pentru a integra actoria, cântatul și dansul.

[19] Diana Dart Harris. 2016. *Beginning Musical Theatre Dance*. Champaign, IL: Human Kinetics, p. 5.

*The Music Director* lucrează cu distribuția și cu muzicienii din orchestră. Îi ghidează pe regizor și coregraf, și dacă este necesar face modificări ale muzicii (este posibil ca muzica să fie prelungită sau scurtată). El asigură repetițiile acompaniatorilor, a orchestrei și a distribuției, angajează cântăreții din spectacol și orchestra din fosă.

*The choreographer* se ocupă de mișcarea din spectacol. Colaborează cu regizorul și directorul muzical. În urma citirii scenariului și ascultării muzicii, dezvoltă mișcările și gesturile care alcătuiesc coregrafia spectacolului. De asemenea, se documentează asupra epocii în care acțiunea se desfășoară, pentru a crea dansuri potrivite. Coregraful creează dansurile, le predă și le repetă cu distribuția, asigurându-se că mișcările permit să se manifeste actoria și cântatul. Uneori se ocupă și de mișcarea gestuală a altor scene decât cele dansate. *The Dance captain* este asistentul coregrafului. El cunoaște foarte bine coregrafia și îi ajută pe ceilalți să o învețe, sau predă coregrafia celor care înlocuiesc în distribuție. Uneori se ocupă de organizarea repetițiilor suplimentare, și oferă note membrilor distribuției. Există adesea în distribuție un *swing*. Acesta învață mai multe roluri din spectacol, și este pregătit oricând să intre în locul unui coleg care nu poate performa.

*The Technical Director* are în grijă aspectele tehnice ale producției. Îl ajută pe director la crearea atmosferei spectacolului, angajându-i pe *scenic designer*, *lighting designer*, și *sound designer*. *The scenic designer* lucrează cu *the lighting designer* pentru a face vizibile anumite zone din scenă la momentele potrivite, pentru a obține atmosfera dorită, pentru a manipula atenția publicului, și a indica momentul desfășurării acțiunii (zi, noapte). The *Sound designer* se preocupă de pregătirea efectelor sonore, de echilibrarea sunetului în sala de spectacol, și ca interpreții și muzicienii să se audă optim.

*The wardrobe and makeup superviser* se consultă cu regizorul, coregraful și designerul de costume pentru a se asigura că se potrivesc costumele tuturor scenelor, tipului de machiaj și viziunii spectacolului. Aceeași persoană este responsabilă pentru luarea măsurilor membrilor distribuției și grija ca, costumele să li se potrivească acestora, să fie spălate și călcate și pregătite pentru repetiții. În plus, se ocupă de depozitarea costumelor și transportul acestora de la și la teatru.

The Director, the Choreographer and the Music Director încep colaborarea la începutul producției, cei care construiesc decorul încep lucrul la începutul repetițiilor, iar personalul tehnic își începe munca în teatru doar cu câteva săptămâni înainte de premieră (echipele de iluminat și de sunet vin în teatru odată cu aducerea la scenă a elementelor de decor, recuzită).

### 3.3. Limbajul specific dansului de teatru muzical

Dansatorii beneficiază în teatrul muzical de un limbaj alcătuit din termeni generali și de denumirile unor pași specifici unei forme de dans. Termenii de mișcare și coregrafici se utilizează pentru a desemna *unde, cum* și *ce fel* sunt efectuate mișcările.

- Spațiul constituie un aspect important în relatarea prin mișcare a poveștii. Se comunică cu audiența prin conceptele de *spațiu pozitiv* (spațiul acoperit de corp), și *spațiu negativ* (spațiul gol care se creează între diferitele părți ale corpului).
- Utilizarea nivelurilor în dans menține atenția spectatorilor. În timpul unui moment de mișcare, unii dansatori se pot mișca la *nivel scăzut*, în timp ce alții, simultan, se mișcă la *nivel înalt* sau *mediu*. Nu doar că acest joc al mișcărilor la nivel diferit este interesant de privit, dar permite și ca toți interpreții să fie văzuți. Rezultatul optim se obține atunci când alternanța nivelurilor este folosită la finalul sau începutul unor fraze, sau când două grupuri se mișcă în același timp alternând diferit nivelurile.
- Coregrafiile sunt rareori executate pe loc, mai degrabă se execută în timp ce se *călătorește* dintr-un loc într-altul, înainte sau înapoi, sub *diferite forme* (linii drepte, spirală, diagonală, cerc, în V, în X, sub formă de diamant etc). Fraza de mișcare se învață cu piciorul drept, dar există probabilitatea ca dansatorului să i se ceară să lucreze invers, pe celălalt picior, în direcția opusă.
- *Conștientizarea privirii și a concentrării* în timpul dansului este un aspect la fel de important. Acesta, în primul rând, creează o imagine a unității și a clarității pentru audiență, și de asemenea, poate direcționa sau redirecționa atenția publicului către un anumit personaj sau o anumită parte a scenei.
- În secvențele de mișcare executate la *unison* toți interpreții execută aceleași mișcări în același timp. „Dansul la unison poate face o declarație puternică. În dansul la unison, toată lumea trebuie să danseze în același mod; picioarele, brațele, mâinile și capetele trebuie să se miște în aceeași direcție în același timp. Scena finală din *A Chorus Line* prezintă un dans la unison pe melodia *One*. Dansatorii sunt costumați identic, în costume aurii și joben, și execută mișcări precise și identice, inclusiv lovituri de picior în linia de cor. Mișcarea la unison creează o priveliște spectaculoasă pentru public și subliniază ideea principală a spectacolului, aceea că toți artiștii de pe Broadway tânjesc spre aceleași obiective, în ciuda mediilor și experiențelor diferite."[20]
- Mișcările *evantaie* sau *ondulațiile* se obțin dintr-un gest executat de un dansator și apoi preluat pe rând de următorii dansatori, până la ultimul. *Evantaiele* seamănă cu *valurile* pe care le regăsim în arenele sportive.
- *Canonul* este un instrument coregrafic utilizat pentru a crește atracția publicului. Fiecare dansator execută aceeași frază de mișcare, dar o începe în momente diferite. Se poate executa de la doi dansatori în sus, adică și cu două grupuri, când fiecare dintre acestea începe fraza într-un anumit moment hotărât.

[20] *Ibidem*, p. 36.

Însă mișcările, gesturile, nivelurile, căile și toate celelalte utilizate în coregrafii nu prezintă interes pentru spectator, dacă mișcarea nu conține în spate și o intenție. Mișcarea trebuie să reflecte personajul interpretat și să transmită un mesaj, iar acest lucru se obține prin folosirea diferitelor calități și dinamici ale mișcărilor.

### 3.3.1. Vocabularul specific

Vocabularul de dans din teatrul muzical prezintă termeni specifici anumitor pași de dans proveniți din anumite forme de dans. Aceștia pot suferi diverse variații și adaptări. Iată câțiva dintre pașii pe care îi putem regăsi pe scena muzicalului:

Pași de Jazz: *jazz walks, jazz runs, jazz square, jazz hands, turns, leaps, isolations, split, jazz split, lunge, fan kick, pivot turn, hitch kick, tuck jump*;

Pași de Balet: *walks, bourrée, balancé, tombé, pique turn, pas de chat, jeté, arabesque sauté, waltz.*

Pași de dans social: *step hop, box step, rock step, triple step*;

Pași de dans folcloric: *step, stamp, polka, schottische, walz, heel and toe, do si do*.

În „Beginning Musical Theatre Dance" (2016) Diana Dart Harris prezintă patru principii estetice generale importante în dans, prin care interpreții comunică cu publicul, deoarece spune tot ea: „Arta nu este ceva rezervat scenei. De fiecare dată când dansezi, trebuie să-ți amintești că ești un artist care transmite un mesaj."[21]

Unitatea - toate mișcările au legătura cu o temă sau intenție unificatoare;

Echilibrul - toate părțile dansului sunt proporționate;

Varietatea - semnifică utilizarea de pași, mișcări, căi diferite pentru a provoca dansatorul și a menține atenția publicului;

Repetiția - prin repetarea mișcărilor se stabilește o legătură cu spectatorii;

Contrastul - pentru a evita într-o coregrafie monotonia, se pun în evidență anumite părți din dans care accentuează mișcările și mesajele lor.

Structurile compoziționale și elementele coregrafice utilizate la începutul secolului al XX-lea încă se regăsesc în producțiile contemporane. Încă de atunci s-a observat că mișcarea grupului, linia, dansul sincronizat captează și distrează audiența. Spectacolele muzicale sunt o combinație sonoră și vizuală și includ dansuri solo, și dansuri de grup executate la unison sau nu. De asemenea, sunt dansuri ale unor grupuri, care sunt create în stiluri diferite pentru a accentua prin mișcare ceea ce le diferențiază. Acest caz este cel din „West Side Story", în care pe cântecul „Cool" mișcările grupului Jets sunt în stil jazz, iar în „America" coregrafia celor de la Sharks combină o varietate de influențe latine. Lipsa unisonului poate fi un instrument al intenției dramatice. Pe de altă parte, prin utilizarea canoanelor, coregrafii vizează uneori sublinierea unor mișcări prin repetare. Clișeele și convenții sunt și ele prezente pe scena teatrului muzical. „Mâinile de jazz" cu rădăcinile lor din spectacolul de

[21] *Ibidem*, p. 43.

menestrel, introduse de Fosse (tremurânde și cu mănuși albe) au devenit o mișcare specifică muzicalului.

Numerele de ansamblu produc publicului așa numitul „efect de ansamblu", care arată impactul emoțional al unui dans sau cântec de grup. Există o eficiență a dansului de grup, în sensul că servește necesităților spectacolului urmând cerințele stilistice, mărimea distribuției, și putând ridica intensitatea momentului, direcționarea atenției publicului, sau clarificarea intrigii. Exemplu elocvent este numărul „Everybody Say Yeah", din primul act al „Kinky Boots" (2012), în regia și coregafia lui Jerry Mitchell. Cele două grupuri de muncitori ai fabricii, care aparent sunt total diferite, ajung să se amestece mișcându-se ca o singură echipă, ca în final să devină uniți în scopul comun de a face pantofi. Aici, unisonul lor sugerează ideea de acceptare a străinilor printre ei. De asemenea, unisonul unui ansamblu poate avea rolul de a muta atenția de la singular la întreg.

Adesea se folosește întregul ansamblu de dansatori sau întreaga distribuție, ceea ce amplifică impactul muzicii prin dinamica corporală a grupului. Mișcarea combinată a ansamblului, variind între virtuozitate și unison, și schimbări ale tranzițiilor (treceri de la fluid la mișcări bruște) contribuie la comunicarea unei teme sau a unei stări emoționale. Uneori, părăsirea unisonului și a formației sugerează apartenența, așa cum Robbins a subliniat tensiunile dintre grupurile sociale din „Fiddler on the Roof". De asemenea, formațiile alcătuite din mai mulți dansatori creează forme geometrice abstracte, îi adună sub forma unei unități, și nu ca indivizi.

**Concluzii**

În ciuda faptului că dansul conține o serie de mișcări și gesturi convenționale, are capacitatea de a comunica emoții, stări, idei și situații pe care uneori partitura muzicală și textul nu o au. Dezvoltarea dansului în teatrul muzical s-a produs strâns legat de aspectele culturale, artistice și politice. Bazele sale au fost puse la începutul sec. al XX-lea, când teatrul muzical se bucură de o dezvoltare care este departe de a fi liniară. Genul teatrului muzical se confruntă în continuare cu critici care îl consideră ușor superficial, de divertisment, doar pentru că este incitant. Este adevărat că de cele mai multe ori muzicalele au fost create în scopuri de divertisment, însă nu puțini sunt regizorii și coregrafii care au arătat că acesta poate să redea teme și idei complexe. Spectacolul de teatru muzical este comercial, fiind destinat publicului de masă, iar succesul său se sprijină pe viabilitatea financiară. Muzicalul este o expresie a bogăției. Este nevoie de mulți bani pentru a se plăti profesionalismul interpreților și a echipei de realizatori, pentru a se plăti costumele scumpe, decorul somptuos, luminile electrizante.

Din 1940, când dansul a devenit un important contribuitor la forma teatrului muzical, au apărut un amalgam de influențe care au făcut să fie utilizate vocabulare mai largi de dans. Aceasta a presupus și o pregătire exhaustivă a dansatorului. Corpul său este instrumentul cu care operează, și trebuie să fie ținut sub comanda sa, stăpânit

și controlat, gata de a răspunde prompt la orice provocare. Deși sec. al XXI-lea se bucură de noi coregrafi care lucrează cu stiluri de dans actuale, dansul de teatru muzical încă rămâne strâns legat de acumulările de la începutul sec. al XX-lea. Asemenea genului teatrului muzical în sine, și acesta își păstrează atractivitatea și importanța, și în timp ce este tributar descendenței lui, dansul continuă să evolueze și să se lase influențat de evoluția societății și a vremii în care este creat.

**Bibliografie**

**Cărți**

Cohen, Jeanne, Selma (ed.), International Encyclopedia of DANCE, vol. 1, 3, 5. New York, Oxford University Press, 2004.

Gennaro, Liza, Making Broadway Dance, New York, University Press, 2022.

Harris, Dart, Diana, Beginning Musical Theatre Dance. Champaign, IL, Human Kinetics, 2016.

Henry, Dollie. Jenkins, Paul. Essential jazz dance. Ramsbbury, Marlborough, The Crowood Press, 2019.

Huncanu, Răvdan, Geta. Periplu prin Istoria Dansului Modern, Craiova, Editura Universitaria, 2023.

Joosten, Michael, Dance and Choreography. New York, The Rosen Publishing Group. 2009.

Kassing, Gayle. History of dance, Second edition, Champaign, IL: Human Kinetics. 2018.

Martincich, Dustyn. Rumsey, Phoebe (ed.). Dance in Musical Theatre A History of the Body in Movement, London, Methuen Drama, 2024.

**Articole**

Răvdan, Geta-Violeta. Choreographer Directors in the Realm of Musicals. În Education, Research, Creation. Periodical of the Faculty of Arts of the University „Ovidius" din Constanța vol. 4, No. 1.: 61-68. 2018.

**Surse electronice**

https://www.gutenberg.org/files/27367/27367-h/27367-h.htm#NED_WAYBURN_STAGE_DANCES. Ned Wayburn. (1925). The Art of Stage Dancing The Story of a Beautiful and Profitable Profession [Versiunea electronică 2008]. Accesat la 1 aprilie, 2025.

# START CERCETARE

# Emoție și absurd între scenă și ecran. Comparație între tehnicile teatrale și estetica mockumentarului în *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman*

Mihaela Florentina CONSTANTINESCU•

**Rezumat:** Lucrarea analizează tehnicile de abordare din *Așteptându-l pe Godot* (Samuel Beckett, 1953) și *Așteptându-l pe Guffman* (Christopher Guest, 1996), două opere despărțite prin mediu, ton și context istoric, dar unite de aceeași structură dramatică: așteptarea. Studiul comparativ urmărește modul în care tehnicile teatrale și estetica mockumentarului creează emoție și absurd pe scenă și pe ecran. Piesa lui Beckett exprimă zădărnicia existenței prin minimalism și repetiție, în timp ce filmul lui Guest transformă forma pseudo-documentarului într-o reflecție asupra aspirației, iluziei și vulnerabilității umane. Ambele opere folosesc absența (figurile nevăzute ale lui Godot și Guffman) ca motor narativ, arătând cum interpretarea devine o reacție la incertitudine. În final, studiul susține că, în teatru și film, interpretarea însăși reprezintă o formă profundă de rezistență în fața lipsei de sens.

**Cuvinte-cheie:** Absurd; Interpretare; Mockumentar; Tehnici teatrale; Așteptare

## Introducere

Ce au în comun doi bărbați care așteaptă lângă un copac și o trupă de teatru dintr-un orășel de provincie care repetă pentru o sărbătoare locală? La prima vedere, foarte puține lucruri. Și totuși, ambele scenarii constituie structura de bază a două opere de artă profund originale și semnificative: *Așteptându-l pe Godot* (*En Attendant Godot*, Samuel Beckett, 1953), o piatră de temelie a teatrului absurdului, și *Așteptându-l pe Guffman* (*Waiting for Guffman,* Christopher Guest, 1996), un mockumentar comic, ce parodiază teatrul muzical amator și dorința de recunoaștere artistică. În ciuda diferențelor de mediu artistic, ton și context istoric, cele două lucrări împărtășesc un mecanism dramatic central: *așteptarea*.

În ambele cazuri, o prezență promisă, Godot în piesa lui Beckett și Guffman în filmul lui Guest, nu sosește niciodată. Personajele rămân suspendate în timp, animate de speranță, ipoteze și credința că această persoană va aduce schimbare, sens sau succes. Așteptarea nu este doar un dispozitiv narativ, este o fundație structurală și emoțională, care generează tensiune, absurd și comedie.

Acest articol propune o analiză comparativă a celor două opere, concentrându-se asupra modului în care tehnicile teatrale și estetica mockumentarului transmit

• Mihaela Florentina Constantinescu, Doctorand Cinematografie și Media, UNATC „I.L. Caragiale”, București, ORCID iD: https://orcid.org/0009-0001-7213-0870

emoție și absurd prin actul așteptării. Scopul nu este reducerea celor două lucrări la aceeași categorie artistică, ci explorarea modului în care medii diferite, scena și ecranul, abordează teme similare utilizând instrumente expresive distincte.

*Așteptându-l pe Godot* este unul dintre cele mai importante exemple ale teatrului absurdului, un curent apărut în perioada postbelică pentru a reflecta fragmentarea și deziluzia secolului al XX-lea. Personajele lui Beckett, Vladimir și Estragon, așteaptă la nesfârșit pe cineva numit Godot, care nu apare niciodată. Dialogul lor este repetitiv, circular, adesea lipsit de sens, și totuși încărcat de emoție. Piesa confruntă publicul cu inutilitatea căutării sensului într-o lume haotică[1].

*Așteptându-l pe Guffman* aparține unui gen foarte diferit: mockumentarul, un film de ficțiune care imită stilul și estetica documentarului. Este, practic, *documentarea din culise* a unei producții de teatru a unei trupe locale din orășelul fictiv american Blaine, Missouri, în timp ce distribuția se pregătește pentru un spectacol despre care crede că le va deschide drumul către Broadway. Replicile sunt, în mare parte, improvizate de actori, mulți dintre ei membri ai unui ansamblu recurent condus de Christopher Guest. Ce îl face captivant? Contrastul dintre formatul de documentar (care sugerează realism și seriozitate) și absurditatea comică a conținutului[2].

În ciuda stilurilor contrastante (*Godot* ca tragedie filosofică sumbră și *Guffman* ca satiră jovială a unui orășel american), ambele opere sunt înrădăcinate într-un adevăr emoțional comun: oamenii tânjesc după scop, recunoaștere și sens, iar pentru a le obține, își construiesc propriile narațiuni, chiar și în fața dezamăgirii.

Această cercetare se va concentra asupra a patru direcții majore de comparație:

1. Așteptarea ca structură dramatică
2. Absurdul ca instrument narativ și emoțional
3. Tehnicile de interpretare: scenă vs. ecran
4. Rolul publicului și recepția

[1] Termenul *Teatrul absurdului* a fost popularizat de criticul Martin Esslin în volumul său din 1961, intitulat *Theatre of the Absurd*. El a folosit această denumire pentru a descrie operele unor dramaturgi precum Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet și Arthur Adamov, ale căror piese puneau accentul pe lipsa de sens, anxietatea existențială și destrămarea comunicării.

[2] Mockumentarul (prescurtare de la *mock documentary*, adică „fals documentar") este un gen cinematografic ficțional care imită convențiile documentarului (de exemplu, interviurile de tip *talking head*, filmarea cu cameră portabilă) pentru a crea satiră sau parodie. Exemple celebre includ *This Is Spinal Tap* (1984) sau serialul de televiziune *The Office* (2005-2013).

Fiecare secțiune va analiza modul în care Beckett și Guest utilizează forma, stilul și personajele pentru a modela experiența spectatorului, fie prin repetiția tăcută din *Godot*, fie prin entuziasmul improvizat din *Guffman*.

Deși una dintre opere aparține scenei de teatru, iar cealaltă este un film de comedie devenit cult, ele sunt conectate prin ambiguitatea lor emoțională, prin asumarea eșecului și prin utilizarea neobișnuită a absenței ca instrument dramatic. Faptul că, în cele din urmă, nu se întâmplă nimic devine cel mai important lucru care se întâmplă.

Comparând aceste două lucrări atât de diferite, mi-am propus să înțeleg mai bine nu doar tehnicile lor, ci mai ales ceea ce ele exprimă despre condiția umană, despre speranță, zădărnicie, artă și linia fină dintre tragedie și comedie.

**Așteptarea ca structură dramatică**

În narațiunea tradițională, atât în teatru, cât și în film, intriga este condusă de relația cauză-efect. Personajele urmăresc scopuri, întâmpină obstacole, iau decizii și ajung la o formă de rezoluție. Însă, atât în *Așteptându-l pe Godot*, cât și în *Așteptându-l pe Guffman*, acest model clasic este răsturnat. Nu *se întâmplă* nimic semnificativ și, totuși, întreaga poveste este construită în jurul unei acțiuni centrale: așteptarea.

În *Așteptându-l pe Godot*, personajele Vladimir și Estragon îl așteaptă pe un bărbat numit Godot, a cărui identitate, scop și chiar existență rămân neclare. Piesa este structurată în două acte aproape identice: personajele sosesc, vorbesc în cercuri, se gândesc să plece, se ceartă, glumesc, contemplă sinuciderea și, în cele din urmă, decid să continue să aștepte. Această repetiție accentuează sentimentul de stagnare, în care timpul pare să treacă fără progres. Repetiția nu este accidentală; ea reflectă mesajul mai profund al lui Beckett despre lipsa de sens și monotonia vieții umane[3].

Această *non-acțiune* nu reprezintă o slăbiciune, ea este chiar esența structurii piesei. Publicul este atras în actul așteptării împreună cu personajele. Chiar dacă Godot nu apare niciodată, speranța că ar putea apărea este suficientă pentru a susține rutina lor. Anticiparea creează o formă de tensiune narativă, chiar dacă această tensiune nu se rezolvă. De fapt, absența rezoluției este cea care conferă piesei forța emoțională și greutatea filosofică.

[3] Beckett a afirmat la un moment dat că *Așteptându-l pe Godot* este „un joc menit să evite tăcerea". Structura piesei, în care nu se întâmplă nimic - de două ori - a fost rezumată celebru de criticul Vivian Mercier drept „o piesă în care nu se întâmplă nimic, de două ori". Vezi: Vivian Mercier, *The Irish Times*, 1956.

În *Așteptându-l pe Guffman*, structura este mai convențional liniară, dar este organizată, în mod similar, în jurul unei absențe. Filmul urmărește un grup de actori amatori din orașul fictiv Blaine, Missouri, care se pregătesc pentru un spectacol muzical dedicat aniversării celor 150 de ani de la înființarea orașului. Ei sunt conduși de un regizor excentric, Corky St. Clair, care le spune că un producător de pe Broadway, pe nume Mort Guffman, ar putea asista la reprezentație. Dintr-odată, miza crește: aceasta ar putea fi șansa lor de a fi descoperiți.

La fel ca Godot, Guffman nu apare niciodată. Dar așteptarea le oferă personajelor scop, energie și un sentiment de importanță. Ea transformă o producție locală banală într-o *ocazie unică în viață*. Credința în sosirea lui Guffman le susține eforturile și îi oferă filmului arcul dramatic. Și aici, așteptarea devine principiul organizator central, deși într-un registru mai comic și satiric.

Fascinant este că, în ambele lucrări, anticiparea unui eveniment care nu are loc niciodată este mai importantă decât evenimentul însuși. Această anticipare generează un impuls emoțional, chiar și în absența unei dezvoltări reale a acțiunii. Comportamentul personajelor, tragic sau comic, este modelat în întregime de ceea ce ele cred că urmează să se întâmple, nu de ceea ce se întâmplă efectiv.

Există o ironie profundă în ambele cazuri. În *Godot,* personajele vorbesc despre plecare, dar nu pleacă niciodată. Vor să acționeze, dar rămân blocate. În *Guffman,* personajele chiar acționează: repetă, joacă, visează, însă rezultatul este, în esență, același - dezamăgirea. În ambele opere, așteptarea creează mișcare fără direcție. Personajele se mișcă, vorbesc, planifică și speră, dar nu ajung niciodată la ceva final sau satisfăcător.

Această structură invită, de asemenea, la o reflecție asupra naturii timpului în reprezentare. În *Godot*, timpul este ciclic. Fiecare act îl oglindește pe celălalt, ca și cum personajele ar fi prinse într-o buclă infinită. Beckett evită deliberat o cronologie clară. Personajele nu își amintesc ce s-a întâmplat cu o zi înainte. Se contrazic, confundă trecutul cu prezentul și tratează timpul ca pe ceva incert și instabil. Această tehnică accentuează ideea că așteptarea nu este un mijloc pentru a ajunge undeva, ci o stare de existență[4].

[4] Abordarea timpului în teatrul absurdului respinge adesea progresia sau continuitatea logică. Personajele uită, se contrazic sau rămân statice, reflectând anxietatea existențială și ruptura interioară. Vezi: Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 1961.

În *Guffman*, timpul pare mai liniar. Repetițiile avansează, spectacolul are loc, însă lipsa finală a recompensei dezvăluie o buclă similară: credința în succes persistă chiar și după eșec. Personajele își reconfigurează narațiunea după faptă, convingându-se că reprezentația a fost semnificativă indiferent de rezultat. Ca și la Beckett, realitatea contează mai puțin decât povestea pe care și-o spun.

Ambele lucrări contestă așteptările tradiționale privind deznodământul, punctul culminant și transformarea. În drama clasică, publicul este instruit să aștepte încheierea: sosirea eroului, apariția figurii așteptate, momentul revelației. Aici însă, absența devine prezență. Godot și Guffman nu sunt nici văzuți, nici auziți, nici confirmați, dar definesc întreaga structură a narațiunii. Non-apariția lor oferă unitate celor două lucrări.

Tehnic, această abordare presupune o disciplină narativă diferită. În loc să construiască acțiunea în direcția unei recompense, atât Beckett, cât și Guest construiesc o lume în care lipsa recompensei devine însăși ideea centrală. Publicul este plasat într-o poziție inconfortabilă, dar revelatoare: suntem obișnuiți să urmărim povești care se îndreaptă spre ceva. Aici, privim oameni care nu ajung nicăieri. Și, într-un fel, tocmai asta devine cel mai profund aspect uman.

Atât în *Așteptându-l pe Godot*, cât și în *Așteptându-l pe Guffman*, așteptarea nu este absența acțiunii, este acțiunea însăși. Ea determină comportamentul personajelor, așteptările publicului și profunzimea tematică. Fie pe o scenă goală, fie într-un format de mockumentar, această așteptare creează tensiune, vulnerabilitate și umor, uneori simultan. În cele din urmă, aceste povești nu sunt despre ceea ce se întâmplă, ci despre ceea ce *nu* se întâmplă și despre peisajele emoționale pe care le construim în timp ce așteptăm.

**Absurdul ca instrument narativ și emoțional**

Absurdul este esențial atât în *Așteptându-l pe Godot*, cât și în *Așteptându-l pe Guffman*, însă se manifestă în moduri foarte diferite, atât ca ton, cât și ca tehnică. În *Godot*, absurdul este sever, existențial și ancorat în tradiția teatrală. În *Guffman*, absurdul este comic și se exprimă prin limbajul specific mockumentarului, un gen cinematografic bazat pe pseudo-realism: adresare directă, improvizație și detașare satirică.

A înțelege modul în care fiecare formă construiește absurdul este esențial pentru a înțelege cum îl transmite publicului. Teatrul și mockumentarul împărtășesc rădăcini performative, dar instrumentele lor, tehnice și narative, diferă fundamental. Prin comparație, devine clar că *Așteptându-l pe Guffman* nu este doar *amuzant* în sensul

general, ci profund teatral, folosind forma mockumentarului pentru a parodia, demasca, dar și a celebra convențiile spectacolului live.

**Teatrul ca interpretare; mockumentarul ca interpretare a interpretării**

Piesa lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, este adesea considerată arhetipul *piesei absurde*. Absurdul este prezent în textul însuși: în lipsa unui scop clar, în dialogul circular și în structura statică, repetitivă. Publicul este invitat să asiste la performanța ca ritual, un spațiu în care sensul se dizolvă, iar timpul se învârte asupra lui însuși[5].

În *Așteptându-l pe Guffman,* teatrul devine subiectul central. Este un spectacol despre spectacol. Întregul film documentează crearea unei producții teatrale fictive (*Red, White and Blaine*[6]), dar o face folosind estetica documentarului: camere portabile, interviuri directe cu camera, muzică diegetică, decoruri nefinisate. Nu este un *film care se preface că este teatru*, ci un film care se preface că este un documentar despre teatru.

Acest al doilea nivel de distanță este esențial pentru forma mockumentarului: nu doar prezintă absurdul, îl încadrează ca fiind real, pentru ca apoi, treptat, fisurile să devină vizibile. Comedia (și nucleul emoțional) din *Guffman* provin din faptul că privim oameni care joacă prost, dar sincer, pentru un public fictiv (pe scenă) și pentru camera de filmat (în interiorul filmului). Și, desigur, pentru cel mai important personaj, cel care nu apare niciodată.

**Improvizația și absurdul emoțional**

O diferență majoră între cele două opere constă în modul în care absurdul este construit prin jocul actoricesc.

În *Godot,* fiecare pauză, replică și gest sunt atent regizate. Beckett cerea respectarea exactă a indicațiilor scenice. Ritmul, mișcarea, chiar și tăcerile trebuiau

[5] În cuvintele lui Beckett, *Godot* nu este despre „ceva”, ci despre experiența „așteptării în sine”. Forma teatrală reflectă conținutul – circulară, statică și nerezolvată.
Vezi: Samuel Beckett, *Disjecta*, 1983.

[6] Un joc de cuvinte bazat pe expresia „Red, white and blue” (culorile steagului american) și pe numele fondatorului orașului, Blaine Fabin.

executate cu precizie. Rezultatul este un sistem teatral extrem de controlat, bazat pe repetiție și întârziere: un absurd ritualizat[7].

Prin contrast, *Guffman* este în mare parte improvizat. Christopher Guest, cunoscut pentru mockumentarele sale cu distribuție de ansamblu (*This Is Spinal Tap*, *Best in Show*), oferă actorilor doar schițe de personaje și situații, fără dialog scris. Rezultatul este un limbaj natural, adesea ezitant, plin de pauze și contradicții, imitând interviurile reale din documentare. Absurdul aici nu este existențial, ci social: sentimentul disproporționat al personajelor privind propriul talent intră în coliziune cu banalitatea lumii în care trăiesc.

De exemplu, atunci când Corky St. Clair (interpretat de Guest) afirmă cu convingere că spectacolul „ar putea ajunge până la Broadway", camera rămâne intenționat prea mult pe chipul său, expunând distanța dintre pasiunea lui sinceră și mediocritatea evidentă a producției. Umorul se construiește prin formă, prin montaj, ritm, prin contrastul dintre seriozitatea personajelor și conștiința spectatorului.

**Absurdul prin formă: scenă statică vs. cadru mobil**

Absurdul lui Beckett este construit prin imobilitate. *Godot* se desfășoară pe o scenă aproape goală: un drum, un copac, câteva obiecte minimale. Personajele sunt captive în același loc, iar spectatorul, la rândul său, este fixat în stază. Nu există prim-planuri, schimbări de perspectivă sau variații vizuale. Absurdul devine corporal - faptul că ei nu pleacă niciodată, nu se schimbă și nu pot aminti ce s-a întâmplat ieri.

În *Guffman*, camera este mobilă, iar această mișcare generează sens. Ea surprinde priviri stânjenite, zâmbete forțate, replici ratate. Mockumentarul folosește limbajul cinematografic pentru a expune eșecul teatral: nu doar arată performanța, ci și fisurile din spatele ei - tensiunea din culise, repetițiile stângace, costumele improvizate. Absurdul nu se află doar în ceea ce se întâmplă, ci și în felul în care este arătat.

Mai mult, filmul alternează între momentele de pe scenă și interviurile din spatele scenei, subliniind diferența dintre modul în care personajele se percep și modul în care sunt percepute. Această dublă perspectivă este fundamentală pentru

[7] Controlul lui Beckett asupra montărilor scenice era legendar. Chiar și cele mai mici modificări de ritm sau de gest erau considerate inacceptabile. Textele sale sunt riguros compuse, aproape ca o partitură muzicală, iar tăcerea este tratată ca un act performativ. Vezi: Ruby Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, 1980.

mockumentar: privim mereu oameni care încearcă să controleze propria narațiune, dar eșuează[8].

**Poziția publicului: a râde cu sau a râde de?**

La Beckett, publicul se află în aceeași situație ca personajele: așteaptă. Nu există un narator, nici un *al patrulea perete* de spart. Suntem la fel de pierduți, la fel de nesiguri, și tocmai acest lucru creează tensiunea emoțională. Absurdul ne include, nu ne distanțează.

În *Guffman*, spectatorul este părtaș la glumă. Forma mockumentarului creează un strat de ironie dramatică: știm că nu este un documentar real, iar codurile sociale ne sunt familiare, spre deosebire de situația personajelor. Publicul este plasat deasupra lor, dar nu cu cruzime. Umorul se naște din empatie, nu din batjocură. Râdem pentru că le recunoaștem visele, chiar și atunci când sunt zadarnice.

Balanța delicată dintre râs și afecțiune face ca absurdul din *Guffman* să fie emoțional autentic, chiar și în momentele sale cele mai ridicole. Nu este absurd pentru simpla plăcere a absurdului. Este despre oameni care performează nu doar pe scenă, ci și în viață, convinși că actul lor contează.

**Absurdul ca expunere emoțională**

În cele din urmă, ambele opere folosesc absurdul pentru a expune vulnerabilitatea umană.
În *Godot*, este vulnerabilitatea celor care continuă să spere chiar și atunci când nu mai există motiv.
În *Guffman*, este vulnerabilitatea celor care își construiesc identitatea prin spectacol, chiar dacă nimeni nu îi privește, chiar dacă nimănui nu-i pasă.

Ceea ce le unește este un adevăr emoțional fundamental: nevoia de a crede în ceva.
Fie că este vorba despre sosirea lui Godot sau despre șansa de a fi văzuți de Guffman, aceste figuri invizibile devin simboluri ale recunoașterii, validării și sensului.

[8] Mockumentarul se bazează pe un „efect al veridicității" specific documentarului, deși este complet regizat. El utilizează încadrarea, montajul și compoziția pentru a sugera realismul, construind, în realitate, o narațiune ficțională. Vezi: Jane Roscoe și Craig Hight, *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, 2001.

Și tocmai de aceea, ambele opere, fiecare în felul ei, rămân emoționante. În spatele absurdului persistă întrebarea esențială: *Ce-ar fi dacă, de data asta, cineva chiar ar apărea?*

**Tehnici de interpretare: scenă vs. ecran**

Deși *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman* par să aparțină unor lumi artistice foarte diferite, ambele sunt, în esență, preocupate de actul interpretării. Fiecare, în felul său, vorbește despre oameni care interpretează pentru a fi văzuți - de ceilalți, de ei înșiși sau de un public imaginar. Totuși, modul în care construiesc și prezintă interpretarea este profund legat de posibilitățile tehnice și estetice ale mediilor cărora le aparțin: teatrul și filmul mockumentar.

Această secțiune analizează modul în care fiecare lucrare își construiește sensul și impactul emoțional prin tehnici de interpretare specifice mediului - pe scenă și pe ecran - și felul în care aceste tehnici modelează experiența spectatorului.

**Interpretarea în *Așteptându-l pe Godot*: prezență, ritual și constrângere**

Piesa lui Beckett este un ritual atent construit al ne-sosirii. La suprafață, pare minimalistă: două personaje, un copac, aproape niciun fir narativ. Totuși, din perspectivă teatrală, *Godot* este densă ca precizie interpretativă. Fiecare gest, fiecare pauză, fiecare replică repetată fac parte dintr-o partitură atent coregrafiată a sensului.

Teatrul, ca mediu direct, depinde de prezența fizică a corpurilor în spațiu. Beckett exploatează acest aspect până la extrem. Mișcările lui Vladimir și Estragon sunt intenționat limitate: se plimbă, se așază, se chinuie cu cizmele și pălăriile. Acțiunile lor par lipsite de sens, dar sunt repetate atât de frecvent încât devin ritualice, aproape sacre în inutilitatea lor. Aceste repetiții nu sunt întâmplătoare. Ele reprezintă modul prin care Beckett transformă forma în emoție, o strategie specifică doar interpretării pe scenă[9].

Și vorbirea este stilizată. Personajele vorbesc în ritmuri și repetiții care se apropie de muzicalitate. Lungile tăceri întrerup rafale scurte de replici. Tensiunea se află în ceea ce nu se spune și în durata acelui nimic spus. Această ritmicitate, care în film ar părea stângace, devine, în teatru, un instrument expresiv de mare forță: tăcerea

[9] Beckett și-a descris cândva piesele drept „texte pentru interpretare", nu literatură. Accentul său a fost întotdeauna pus pe întruchipare, nu pe intrigă. Vezi: Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 1961.

poate umple întreaga sală și îi implică direct pe spectatori. Astfel, absurdul devine corporal și prezent în fiecare gest și pauză, nu doar în cuvintele rostite.

Beckett era notoriu pentru rigoarea cu care cerea ca piesele sale să fie interpretate. Chiar și cele mai mici abateri de la indicațiile scenice erau interzise. Această atitudine subliniază faptul că, în *Godot*, interpretarea însăși constituie sensul. Nu există biografie anterioară, nici evoluție psihologică. Personajele există exclusiv prin acțiunile lor scenice, iar absurdul se naște din tensiunea dintre forma extrem de controlată și golul existențial[10].

**Teatrul în cadru: *Așteptându-l pe Guffman***

Prin contrast, *Așteptându-l pe Guffman* nu este o piesă de teatru, dar este în întregime despre teatru. Mai exact, despre teatrul comunitar amator. Personajele repetă, planifică, visează și interpretează într-un spectacol muzical de provincie pe care îl cred capabil să le schimbe viața. Întregul film este construit ca un documentar despre realizarea acestui spectacol, dar este, de fapt, o ficțiune: un mockumentar care imită realitatea.

Aici, interpretarea se desfășoară pe două niveluri. În primul rând, personajele *se interpretează* pe ele însele, în interviuri filmate în stil documentar. Aceste monologuri sunt improvizate de actori, filmate cu camere portabile și montate astfel încât să pară reale. În al doilea rând, aceleași personaje interpretează pe scenă, stângaci, în interiorul poveștii filmului. Aceste interpretări scenice sunt exagerate, artificiale și sincer amatoare, reproducând clișeele teatrului comunitar: dicție excesivă, mișcări scenice convenționale, costume nepotrivite, interpretări melodramatice[11].

Geniul formei mockumentare constă în modul în care folosește realismul cinematografic pentru a încadra teatrul. Absurdul nu rezidă doar în interpretare, ci și în felul în care filmul o prezintă. Camera rămâne uneori prea mult pe un chip, un personaj privește prea intens în obiectiv, montajul lasă tăcerile să se transforme în stânjeneală. Aceste detalii nu sunt accidentale, ci instrumente menite să expună natura

[10] Indicațiile scenice ale lui Beckett sunt renumite pentru rigoarea lor extremă. Chiar și poziționarea pălăriilor și a cizmelor are semnificație. Abaterile de la textul său au fost contestate legal de către moștenitorii autorului. Vezi: Ruby Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, 1980.

[11] Scenele teatrale din *Așteptându-l pe Guffman* parodiază teatrul comunitar real cu o acuratețe aproape documentară. Interpretările reflectă nu doar lipsa de talent, ci și un entuziasm autentic, ceea ce face ca absurdul să pară afectuos, nu crud.

construită a auto-reprezentării personajelor, la fel cum actorii, pe scenă, își trădează uneori involuntar rolul.

Cu alte cuvinte, *Guffman* este despre teatru de proastă calitate, dar este construit printr-o tehnică cinematografică impecabilă. Iar acest contrast este esențial. Dacă *Godot* folosește teatrul pentru a *întruchipa* absurdul, *Guffman* folosește filmul pentru a *demasca* absurdul teatral din exterior. Personajele nu știu că sunt ridicole, însă spectatorii știu asta.

**Interpretarea mockumentară: improvizație, încadrare și camera ca public**

Una dintre trăsăturile definitorii ale mockumentarului este folosirea improvizației. Spre deosebire de piesa strict regizată a lui Beckett, *Așteptându-l pe Guffman* a fost creat pe baza unui plan narativ, nu a unui scenariu complet. Actorii, mulți provenind din comedia de improvizație, precum Eugene Levy sau Catherine O'Hara, își construiesc replicile în timp real. Rezultatul este o formă de interpretare care pare nescriptată și *adevărată*, deși este complet fictivă.

Interpretări sunt modelate și de actori, și de comportamentul camerei. În mockumentar, camera devine un personaj pasiv, un observator care *descoperă* momentele pe măsură ce se întâmplă. Ea apropie cadrele, se mișcă stângaci, rămâne prea mult pe o expresie facială. Alegeri care creează o senzație de intimitate și stânjeneală greu de reprodus în teatru.

Dacă teatrul presupune o experiență comună și imediată, mockumentarul simulează intimitatea prin montaj. Avem impresia că privim ceva autentic, dar totul este construit cu grijă pentru a părea astfel. Publicul devine voyeur, nu participant. Nu ne aflăm în aceeași încăpere cu personajele, le privim de la distanță, cu ironie[12].

Această poziție a spectatorului modifică modul în care interpretarea este percepută. În *Godot*, interpretarea se desfășoară în timp real, fără tăieturi sau prim-planuri. Actorii sunt mereu vizibili, iar publicul trăiește simultan experiența. În *Guffman*, interpretarea este fragmentată, modelată prin tăieturi, reacții și confesiuni filmate. Vedem cum personajele vor să fie percepute și apoi cum se contrazic singure. Această dublare, această *interpretare a interpretării*, reprezintă sursa principală a absurdului mockumentar.

[12] Jane Roscoe și Craig Hight susțin că mockumentarul creează un „efect al veridicității" prin imitarea formală a non-ficțiunii. Spectatorii sunt „invitați să creadă", dar, în același timp, primesc semnale care îi îndeamnă să se îndoiască. Vezi: *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, 2001.

**Înscenarea absurdului: două medii, două priviri**

În ambele lucrări, interpretarea este prezentată ca fiind fragilă, plină de speranță și, în cele din urmă, absurdă. Dar, în timp ce *Godot* se concentrează pe ritualul interpretării reduse la gest și tăcere, *Guffman* scoate la lumină iluzia interpretării, arătând cât de ușor se prăbușește ambiția teatrală sub privirea camerei.

Beckett folosește scena pentru a arăta cum timpul și spațiul își pierd sensul prin repetiție. Guest folosește mockumentarul pentru a arăta cum cadrul însuși - camera, montajul, interviurile - dezvăluie iluziile și dorințele personajelor.

Ambii autori folosesc interpretarea ca materie primă. Însă unul folosește scena pentru a revela golul, celălalt folosește camera pentru a încadra iluzia.

**Rolul publicului și recepția**

Orice formă de interpretare, indiferent de mediu, este incompletă fără public. Fie că se află într-o sală de teatru întunecată sau urmărește un film acasă, spectatorul modelează, fizic și emoțional, modul în care o operă este receptată, interpretată și reținută. În *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman,* publicul nu este doar un observator pasiv, ci un element esențial al procesului de construire a sensului. Totuși, deoarece una dintre opere aparține teatrului, iar cealaltă cinematografiei (sub forma mockumentarului), modul în care fiecare mediu își abordează publicul și tipul de reacție pe care îl provoacă sunt fundamental diferite.

**Teatrul și co-prezența spectatorului**

În *Așteptându-l pe Godot*, spectatorul este întotdeauna prezent în același spațiu și timp cu actorii. Publicul împărtășește experiența așteptării și fizic și la nivel tematic. Lipsa acțiunii, tăcerile prelungite și poziționarea statică pe scenă obligă spectatorul să stea alături de personaje în disconfortul lor. Nu există tăieturi, montaj sau muzică pentru a modifica ritmul sau tonul. Există doar prezență: a actorului, a personajului și a privitorului. Tensiunea este imediată și indispensabilă.

Deși *al patrulea perete* rămâne intact în *Godot,* lipsa progresului narativ face ca spectatorul să devină extrem de conștient de propriul rol de observator. Nu este absorbit într-o iluzie realistă, așa cum s-ar întâmpla într-o dramă tradițională. În schimb, este lăsat să se întrebe: *De ce privesc asta? De ce nu plec? De ce încă sunt aici?* Această conștientizare de sine este esențială pentru efectul piesei. Beckett nu

ascunde absurdul teatrului, dimpotrivă, îl face vizibil și îl transformă în experiență comună[13].

O parte din forța emoțională a piesei provine tocmai din refuzul ei de a oferi satisfacție. În structura dramatică clasică, tensiunea crește spre un punct culminant și un deznodământ. Aici însă, publicul, la fel ca personajele, nu primește o încheiere. Godot nu apare. Actul se termină. Luminile se sting. Și rămânem cu întrebări, nu cu răspunsuri. Pentru mulți spectatori, această lipsă de finalitate provoacă disconfort. Dar, pentru Beckett, tocmai acest disconfort este esențial.

**Mockumentarul și perspectiva divizată a publicului**

În *Așteptându-l pe Guffman*, experiența spectatorului este fundamental diferită. Privitorul nu mai este un observator co-prezent. El devine un public secundar, care urmărește un documentar fictiv despre un spectacol fictiv. Această structură stratificată creează o perspectivă dublă: vedem personajele interpretând atât pe scenă, cât și în afara ei, și vedem cum se văd ele însele.

Spre deosebire de personajele lui Beckett, captive într-un spațiu metafizic, locuitorii orașului Blaine sunt prinși într-o interpretare socială: joacă roluri nu doar pentru comunitatea lor imaginară, ci și pentru camera de filmat. Absurdul apare din seriozitatea cu care se tratează pe ei înșiși, în contrast cu evidența lipsei lor de talent, pe care filmul o scoate la iveală cu claritate.

Formatul mockumentarului poziționează spectatorul simultan ca participant din interior, dar și ca observator din exterior. Avem acces la gândurile personajelor (prin interviuri), la conflictele din culise, la repetiții și la spectacolul final. Dar, în același timp, suntem permanent conștienți că privim o construcție fictivă. Camera ne amintește mereu că nu este un documentar real, ci un film despre oameni care încearcă să fie percepuți ca interpreți[14].

Această poziționare afectează profund recepția. În locul identificării emoționale directe, *Guffman* propune o distanță ironică. Privitorul oscilează constant între a râde

[13] Hans-Thies Lehmann define teatrul postdramatic (precum *Godot*) drept o formă de interpretare care privilegiază prezența și spațiul în detrimentul intrigii și al evoluției psihologice. Vezi: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 1999.

[14] Specialista în mockumentar Stella Bruzzi susține că mockumentarele „dezvăluie procesul de construcție” în loc să îl ascundă. Ele invită publicul să fie sceptic, dar și complice. Vezi: Stella Bruzzi, *New Documentary*, 2000.

de personaje și a empatiza cu ele. Le recunoaștem dorința de succes, deși știm că este sortită eșecului. Prin dubla identificare absurdul filmului devine atât de bogat. Nu este doar amuzant, ci și inconfortabil. Râdem pentru că recunoaștem în acești oameni ceva profund uman: nevoia de a fi văzuți, de a conta, de a reuși.

**Publicul și autenticitatea: cine interpretează pentru cine?**

O întrebare centrală ridicată de ambele opere este: *pentru cine are loc spectacolul?* În *Godot*, așteptarea personajelor nu are o funcție practică. Ele nu *joacă* în sens tradițional, dar repetiția, insistența de a rămâne și reluarea acelorași întrebări devin o formă de interpretare existențială: nu pentru Godot, nici pentru ceilalți, ci pentru simplul fapt de a continua să trăiască.

În *Guffman*, personajele interpretează explicit: pentru orașul lor, pentru presupusul producător de pe Broadway și pentru camera de filmat. Această interpretare stratificată reflectă complexitatea dinamicilor sociale din lumea reală: toți *interpretăm* în funcție de cine credem că ne privește. *Guffman* nu este doar un mockumentar despre teatru, este un mockumentar despre *condiția spectacolului*.

Filmul critică subtil ideea de interpretare ca formă de validare. Personaje precum Corky sau Ron își definesc identitatea prin potențialul succes al spectacolului. Stima lor de sine este legată de speranța că cineva important - Guffman - îi va vedea și le va confirma valoarea. Când acesta nu apare, eșecul este reinterpretat ca o formă de victorie. Spectacolul, deși ratat, capătă sens pentru că ei aleg să creadă în el.

Această abordare contrastează radical cu *Godot*, unde absența lui Godot nu este reinterpretată, este pur și simplu îndurată. Nu există rezoluție, nici consolare. Piesa întreabă: *Ce se întâmplă atunci când sensul nu mai vine?* Filmul întreabă: *Ce facem atunci când realizăm că nimeni nu ne privește?*

**Teatru, mockumentar și privirea spectatorului**

Teatrul cultivă o privire unitară: toți cei prezenți în sală văd același lucru, în același timp, din unghiuri ușor diferite. Nu există montaj, tăieturi sau manipulare vizuală. Publicul trebuie să decidă, împreună, ce înseamnă ceea ce vede.

Mockumentarul, în schimb, manipulează privirea. El ghidează percepția spectatorului prin montaj, încadrare și ton. O privire, surprinsă în prim-plan, devine semnificativă. O tăcere, prelungită intenționat în montaj, devine absurdă. Publicul este condus să caute sens nu doar în ceea ce i se arată, ci în *modul* în care i se arată.

Se produce astfel o experiență de recepție radical diferită. *Godot* lasă loc interpretării personale, provocând adesea frustrare sau fascinație. *Guffman* oferă un

absurd *editat*, care se joacă deliberat cu convențiile realismului documentar pentru a dezvălui iluziile teatrale. Totuși, ambele opere cer publicului să-și confrunte propriile așteptări față de interpretare: *Ce vrem de la o poveste? De la un personaj? De la o rezoluție? Și ce se întâmplă atunci când nu le primim?*

**Concluzie: publicul, co-creator al sensului**

În ciuda diferențelor lor, ambele lucrări pun publicul în fața aceleiași provocări: *cum putem da sens unei interpretări care refuză rezoluția?*

În *Așteptându-l pe Godot*, publicul devine parte a așteptării, împărtășind tăcerea, repetiția și absurdul.

În *Așteptându-l pe Guffman,* publicul mockumentarului este invitat să citească printre rânduri, să vadă atât interpretarea de la suprafață, cât și straturile ascunse dedesubt.

În cele din urmă, absurdul din ambele opere nu se află doar pe scenă sau pe ecran, el se află în noi, cei care privim. Suntem invitați să proiectăm sens în nimic, să investim speranță fără garanții și să râdem de propria noastră nevoie de a fi văzuți. Acesta este darul comun al teatrului și al mockumentarului: limbi diferite, dar aceeași adevărată reflecție asupra condiției umane.

**Spectacol și valoare de sine: interpretarea ca formă de construcție a sensului**

Atât în *Așteptându-l pe Godot*, cât și în *Așteptându-l pe Guffman,* interpretarea nu este doar un act artistic sau o formă de divertisment. Ea devine o linie de viață, un mod prin care personajele își construiesc identitatea, își afirmă prezența și umplu golul lăsat de incertitudine, eșec sau absența sensului. Ambele opere sugerează că interpretarea nu este doar ceva ce facem pentru ceilalți, ci ceva ce facem pentru a supraviețui nouă înșine.

În timp ce Beckett explorează interpretarea ca formă de rezistență existențială, Guest o prezintă ca formă de auto-invenție născută din iluzie și speranță. În ambele cazuri, personajele își *pun în scenă* viața, uneori literal, alteori simbolic, ca o modalitate de a afirma că existența lor contează, chiar și atunci când toate indiciile sugerează contrariul.

**Jocul ca rezistență: *Așteptându-l pe Godot***

În *Așteptându-l pe Godot*, Vladimir și Estragon trăiesc într-o lume fără trecut, fără viitor și fără scop vizibil. Nu muncesc, nu călătoresc, nu duc nimic la bun sfârșit.

Ei doar așteaptă. Însă, în această așteptare, interpretează neîncetat: unul pentru celălalt, pentru sine și pentru absentul Godot.

Comportamentele lor (încălțatul și descălțatul cizmelor, schimbatul pălăriilor, recitarea unor fragmente de amintiri) sunt ritualuri ale persistenței, nu acțiuni cu consecințe. Glumesc, se ceartă, se îmbrățișează, se gândesc la sinucidere. Aceste gesturi mărunte devin însuși conținutul piesei. De fapt, *Godot* este o piesă în care interpretarea înlocuiește progresul. Personajele repetă actul de a fi vii, pentru că alternativa ar fi o tăcere insuportabilă[15].

Unul dintre cele mai revelatoare exemple este lupta lor cu memoria. În ambele acte, nu sunt siguri dacă evenimentele din ziua precedentă au avut loc. Estragon uită ce a mâncat. Vladimir se întreabă dacă așteaptă în locul potrivit. Această instabilitate sugerează că identitățile lor sunt susținute nu prin continuitate, ci prin interpretare. Ei joacă un rol - relația lor - pentru că fără acest rol ar dispărea.

Nu există public în interiorul piesei, iar Godot nu vine niciodată. Totuși, Vladimir și Estragon continuă să interpreteze, ca și cum actul în sine ar fi suficient pentru a justifica supraviețuirea. În acest fel, interpretarea devine o metaforă a condiției umane în fața absurdului: a interpreta înseamnă a persista, chiar și fără sens sau recunoaștere.

**Jocul pentru vizibilitate: *Așteptându-l pe Guffman***

În *Așteptându-l pe Guffman*, interpretarea este la fel de centrală, dar aici este legată direct de ambiție personală și recunoaștere socială. Personajele nu așteaptă un sens filosofic, așteaptă, concret, un producător de pe Broadway care, cred ele, poate transforma spectacolul lor provincial într-un succes național.

Viețile lor gravitează în jurul acestui spectacol. Ron, agentul de turism, crede că este *născut* să fie actor principal. Libby visează să fie descoperită. Corky, regizorul, se vede ca un geniu neînțeles. Niciunul nu este cu adevărat talentat, dar sunt sinceri, iar credința lor în puterea transformatoare a interpretării este autentică. Ei repetă,

[15] Beckett vorbea adesea despre interpretare ca despre o structură care înlocuiește intriga. Personajele sale repetă existența prin reluare, nu prin acțiune.
Vezi: James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett,* 1996.

decorează teatrul, confecționează costume, toate în speranța că actul interpretării le va schimba viețile[16].

Aici, relația dintre identitate și interpretare este mai optimistă, dar la fel de fragilă. Spectacolul devine un recipient al valorii de sine. Ei nu mai sunt doar locuitori ai orașului Blaine, Missouri, sunt artiști, vizionari, aproape vedete. Iar deși formatul mockumentarului permite spectatorilor să vadă prăpastia dintre imaginea lor de sine și realitate, personajele trăiesc complet în povestea pe care și-au creat-o.

Această abordare generează un tip de absurd comic și profund uman în același timp. Distribuția interpretează nu pentru că este talentată, ci pentru că are nevoie să fie altcineva, sau să fie văzută ca mai mult decât este. Când Guffman nu apare, sunt zdrobiți pentru scurt timp. Dar se adaptează rapid: Corky merge la o nouă audiție (*My Dinner with André: The Musical*), iar Ron și Sheila continuă să joace. Rezistența lor nu este o formă de negare, e o dovadă a puterii interpretării ca instrument de auto-definire[17].

**Mitologie personală prin interpretare**

În ambele opere, personajele își construiesc mitologii personale prin acțiuni repetate. Personajele lui Beckett retrăiesc aceeași zi la nesfârșit. Cele ale lui Guest transformă o piesă locală de istorie într-o poveste eroică de origine. Prima abordare scoate în evidență inutilitatea acestor ritualuri, a doua arată cum ele pot genera totuși sens.

*Godot* sugerează că, chiar și atunci când sensul se prăbușește, continuăm să jucăm roluri pentru a supraviețui: clovnul, protectorul, scepticul, visătorul. Aceste interpretări nu duc la revelație, însă oferă un cadru pentru identitate. Fragil, dar suficient pentru a continua.

În *Guffman*, interpretarea devine o formă de magie a dorinței. Dacă personajele cred suficient de tare în spectacol, cred și că le va transforma viețile. Iar deși acest lucru nu se întâmplă, actul de a încerca le oferă un sentiment de apartenență și

[16] Seriozitatea exagerată a distribuției din Blaine parodiază teatrul comunitar, dar implicarea lor emoțională este autentică. Această sinceritate este cea care permite ca *Guffman* să fie, în același timp, absurd și emoționant.

[17] Christopher Guest a declarat în interviuri că și-a dorit ca spectatorii să „râdă împreună cu" personajele, nu de ele. Acest echilibru este obținut prin ancorarea fiecărui moment absurd într-un adevăr emoțional.

mândrie. Publicul râde de iluziile lor, dar le și înțelege, pentru că visele lor sunt sincere.

În ambele cazuri, interpretarea devine un mod de a recâștiga controlul într-o lume în care aproape nimic nu mai are sens.

**Nevoia umană de poveste și spectacol**

Atât Beckett, cât și Guest înțeleg că oamenii nu caută doar sens, caută povești. Și în absența marilor narațiuni, construim unele mici: doi bărbați care așteaptă sub un copac, un grup de vecini care montează o piesă. Aceste povești poate că nu schimbă lumea, dar oferă structură zilelor noastre.

*Godot* reduce acest impuls la esență. Povestea nu avansează, dar interpretarea devine singurul cadru posibil. Fără ea, nu rămâne nimic.

*Guffman* arată cum oamenii își umplu viețile cu povești pentru a se simți mai mari, mai luminoși, mai importanți. Este spectacolul în forma sa cea mai locală, modestă, dar și cea mai revelatoare. Formatul mockumentarului, care pretinde că prezintă *adevărul*, arată de fapt cum oamenii își construiesc iluzii pentru a face viața suportabilă.

**Concluzie: jocul împotriva vidului**

Atât în *Așteptându-l pe Godot*, cât și în *Așteptându-l pe Guffman,* personajele folosesc interpretarea pentru a se opune absenței. Absenței sensului, recunoașterii, succesului sau schimbării.

La Beckett, interpretarea este *rezistență*: un gest repetat, un ritual, o rutină care amână disperarea.

La Guest, interpretarea este *afirmare*: un act plin de speranță care creează valoare prin efort, chiar și în eșec.

Formele teatrale și cinematografice reflectă această diferență. Teatrul, în mâinile lui Beckett, devine un spațiu al expunerii existențiale: gol, lent, lipsit de iluzie. Mockumentarul, în mâinile lui Guest, devine un spațiu al camuflajului emoțional, unde interpretarea și personalitatea se amestecă, iar camera surprinde simultan visul și negarea.

Și totuși, dincolo de aceste contraste, ambele opere revin la aceeași revelație: *interpretăm pentru că avem nevoie să credem în ceva*. Iar atunci când credința eșuează, continuăm să interpretăm.

Pentru că, într-o lume în care nimic poate să nu mai sosească niciodată, simplul act de a apărea și de a urca pe scenă, oricât de insignifiant ar fi spectacolul, devine o formă de rezistență. Un mod de a spune: *Încă suntem aici.*

**Interpretul absurd: teatrul și mockumentarul ca reflecții ale perseverenței umane**

În esență, *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman* sunt povești despre oameni care interpretează în fața incertitudinii. Deși diferă prin ton, mediu și intenție, ambele opere gravitează în jurul acelorași întrebări fundamentale: *De ce continuăm atunci când nu există nicio garanție a succesului, a sensului sau a recunoașterii? De ce acționăm, repetăm, repetăm repetiția și sperăm, chiar și atunci când obiectul dorinței noastre, fie el Godot sau Guffman, nu apare niciodată?*

Acestea nu sunt doar întrebări despre interpretare, ci despre condiția umană însăși. Absurdul explorat în ambele lucrări nu este o simplă alegere stilistică sau un artificiu narativ. El reflectă o realitate emoțională și existențială, exprimată prin limbajele artistice distincte ale teatrului și mockumentarului.

**Forma dă contur absurdului**

În *Așteptându-l pe Godot*, absurdul prinde formă prin constrângerile scenei. Publicul stă și privește, în timp real, viețile unor personaje care așteaptă, uită, repetă și îndeplinesc ritualuri fără scop clar. Interpretarea se desfășoară fără trucuri de cameră, fără montaj, fără iluzia realismului. Totul depinde de ceea ce actorii creează prin corpul și vocea lor. Prezența lor, statică și totuși neobosită, devine purtătoarea greutății emoționale.

Prin contrast, *Așteptându-l pe Guffman* folosește forma mockumentarului pentru a construi un alt tip de absurd, bazat pe realism construit. Personajele par să vorbească direct cu camera, participă la interviuri și se pregătesc pentru un spectacol pe care îl cred marea lor șansă. Filmul folosește instrumentele cinematografiei - încadrarea, montajul, pauzele, juxtapunerea - pentru a evidenția prăpastia dintre modul în care personajele se percep și modul în care noi, spectatorii, le percepem. Aici, absurdul se naște nu din golul existențial, ci din discrepanță și autoamăgire.

Ambele medii expun absurdul în felul lor: *Godot* ne invită să-l trăim ca pe un ritual lent, aproape sacru; *Guffman* ne cere să-l recunoaștem în comedia interpretării de sine.

**Interpretarea pentru a supraviețui lipsei de sens**

În ambele opere, interpretarea devine răspunsul personajelor la o lume ambiguă, o strategie de supraviețuire.

În universul lui Beckett, interpretarea umple tăcerea existenței. Vladimir și Estragon nu sunt actori de profesie, dar comportamentele lor sunt profund teatrale: glume, rutine, gesturi oglindite. Actul așteptării devine o interpretare a persistenței. Ei continuă pur și simplu pentru că oprirea ar însemna confruntarea directă cu vidul. Teatrul lor este unul al rezistenței, construit nu pentru aplauze, ci pentru a rămâne în viață încă o zi.

În mockumentarul lui Guest, interpretarea este legată de auto-invenție. Locuitorii din Blaine își construiesc fantezii elaborate despre cine sunt sau ar putea deveni. Ei repetă nu doar replici și cântece, repetă identități: vedete în devenire, artiști neînțeleși, viitori actori de Broadway. Spectacolul lor este unul al aspirației, adesea dureros de nepotrivit cu realitatea, dar sincer. Absența lui Guffman, *gardianul* Broadway-ului care ar trebui să le valideze visele, nu îi oprește. Spectacolul merge mai departe. Ei continuă să interpreteze, chiar și atunci când nimeni important nu îi privește.

În ambele cazuri, interpretarea devine un răspuns la absurd. Nu o soluție, ci un gest de sfidare. Personajele nu pot schimba lumea în care trăiesc, dar pot alege cum să acționeze în ea. Iar acest act, pe scenă, în fața camerei sau în viață, este cel care le dă contur, fie și pentru o clipă.

**Rolul spectatorului: oglindă sau martor?**

Experiența publicului este, de asemenea, modelată de forma fiecărei opere. În *Godot*, spectatorul stă în liniște, observând o piesă care refuză progresul, ritmul și finalitatea. Nu există recompensă narativă. În schimb, spectatorul este forțat să devină complice cu personajele, să simtă trecerea timpului fără rezoluție. Imediatul teatrului face această tensiune imposibil de evitat.

În *Guffman*, formatul mockumentar creează o distanță ironică. Publicul nu privește doar povestea, ci și cadrul. Suntem chemați să *citim* filmul: când trebuie să râdem? când să ne jenăm? când să empatizăm? Știm că privim o ficțiune îmbrăcată în hainele documentarului, iar această conștiență influențează modul în care ne implicăm emoțional.

Și totuși, în ciuda acestor diferențe formale, ambele opere lasă publicul cu sentimente similare: compasiune, disconfort, recunoaștere. Ne regăsim în acești interpreți absurzi. Înțelegem nevoia de a da sens, de a crea povești, de a crede că ceea ce facem contează pentru cineva, chiar dacă acel cineva nu apare niciodată.

**Interpretul absurd: o figură universală**

Legătura dintre *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman* nu este doar structura comună a titlului, influența teatrului asupra filmului sau tema absenței unei figuri așteptate, ci imaginea interpretului absurd, omul care acționează în ciuda zădărniciei, care repetă chiar și când scena se prăbușește, care găsește demnitate în perseverență. Personajele lui Beckett îl așteaptă pe Godot, fără să știe cine este sau dacă există, dar continuă să apară. Personajele lui Guest îl așteaptă pe Guffman, convinse că acesta le va schimba viața, dar merg mai departe chiar și când nu vine.

Ambele sunt, în felul lor, portrete ale persistenței umane în fața nimicului.

Teatrul și mockumentarul scot la lumină aspecte diferite ale acestei perseverențe: primul, prin simplitate, prin gol și prin expunerea crudă a așteptării, al doilea, prin joc, aglomerație, umor și tristețe. Ambele arată că interpretarea nu este doar un act artistic, ci un mecanism de supraviețuire, un mod de a organiza timpul, identitatea și scopul.

**Reflecții finale: de ce interpretăm, indiferent de motiv**

Poate cea mai durabilă revelație a acestor două lucrări este următoarea: *interpretăm nu pentru că suntem siguri de succes, ci pentru că actul interpretării dă formă incertitudinii*.

*Godot* nu oferă nicio încheiere, nicio explicație, dar personajele continuă să aștepte.

*Guffman* se încheie cu eșec, dar personajele continuă să viseze.

Ambele opere ne invită să reflectăm asupra valorii interpretării fără aplauze, fără recunoaștere, fără garanția sensului. În acest proces, ele expun absurdul vieții, dar și frumusețea deciziei de a merge mai departe, oricum.

Ca spectatori, nu suntem doar martori ai acestei perseverențe, suntem participanți. Pentru că atunci când râdem, când așteptăm, când credem, fie și pentru o clipă, și noi interpretăm.

**Bibliografie**

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952
Beckett, Samuel, *Disjecta*, Londra, Calder Publications, 1983
Cohn, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980
Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, Londra, Eyre and Spottiswoode, 1961
Guest, Christopher, *Waiting for Guffman*, Los Angeles, Castle Rock Entertainment, 1996

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londra, Bloomsbury, 1996
Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Londra, Routledge, 1999
Mercier, Vivian, *„A play in which nothing happens, twice”*, The Irish Times, Dublin, 1956
Roscoe, Jane; Hight, Craig, *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester, Manchester University Press, 2001
Bruzzi, Stella, *New Documentary*, Londra, Routledge, 2000

# Vis, reverie, memorie

Mircea Levente COCIARDI•

**Rezumat:** Acest articol abordează relația dintre vis și memorie și se concentrează asupra ipotezei ca procesul visării să contribuie la consolidarea memoriei. Pentru a înțelege acest mecanism, studiul ia în considerare visul experimentat în diverse stadii ale somnului și așa-numitul „vis treaz", reveria. Sunt puse în dialog argumente pro și contra, entuziaste și sceptice, asupra capacității visului de a influența memoria și a memoriei de a „dicta" vise. Focusul acestui articol îl reprezintă punctul intersecției dintre vis, memorie și conștiință, o triadă care se profilează ca un ipotetic teren fertil pentru formarea și înțelegerea noțiunii de vis teatral.

**Cuvinte cheie**: vis, memorie, conștiință, teatru, reverie

Memoria, înțeleasă ca proces psihic de depozitare, recunoaștere și reproducere a senzațiilor, sentimentelor, informațiilor, mișcărilor, experiențelor dintr-un moment trecut, este o condiție esențială a culturii teatrale și a practicii ei interpretative. Studiul visului, acest martor enigmatic care-a însoțit, ca un câine credincios, umanitatea în întreaga sa istorie, și, îndeosebi, cercetarea visului teatral mi-au relevat o relație captivantă a acestuia cu memoria, sugerând subtile și utile mecanisme replicabile scenic. „Visele noastre vorbesc", scria Gaston Bachelard în al său eseu despre imaginația mișcării[1]. De la aceste cuvinte aș începe succesiunea ideatică ce urmărește decuparea unui mecanism util teatral care leagă visele de memorie. Percepția că visele sunt distincte de cunoașterea la care avem acces în stare de veghe a fost formulată în nenumărate forme de-a lungul timpului, în diverse domenii. În prima parte a secolului

• Drd., Universitatea Babeș- Bolyai, Cluj-Napoca, Școala Doctorală de Teatru și Film, ORCID : 0009-0006-7510-3188

[1] Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, Editura Univers, București, 1997, trad. Irina Mavrodin

XX, școlile psihanalitice freudiene și jungiene confereau viselor un puternic substrat simbolic. Tendința dominantă a abordărilor lor era de a considera visele drept mesaje simbolice expediate de un subconștient puternic și la fel de enigmatic. Chiar și o bună parte din teoriile moderne, postfreudiene și postjungiene, consideră necesar un tratament de delimitare a proceselor onirice în raport cu gândirea în stare de veghe. În contradicție asumată cu teoria freudiană se află modelul foarte influent la mijlocul secolului XX al lui Allan Hobson, de „sinteză a activării” [2] viselor. În teoria sa, visele sunt „halucinații” generate de procese neuronale aleatorii în trunchiul cerebral în timpul somnului REM. Apoi, cortexul „interpretează” aceste declanșări neuronale în „scenarii” care descompun „memoria faptică”. Deși încă invocat de cercetători, acest model și-a pierdut semnificativ influența, în special ca urmare a dovezilor recente că visele pot fi experimentate și în etapele non-REM ale somnului. Însă din modelul lui Hobson rămâne de reținut ipoteza că visele sunt distincte de cogniția în starea de veghe, că sunt considerate haotice, emoționale și stranii, în raport cu gândirea trează, că sunt tangente la natura ficțiunii și intensitatea teatralității, mai mult decât la logica și concretețea realității. Gaston Bachelard inițiază prima tentativă de distincție între vis și reverie și realizează o taxonomie a visului treaz, legându-l indisolubil de memoria difuză și înclinația spre imaginație. Teoria sa se bazează pe materialitatea conștiinței. „Bachelard și-a propus căutarea subiectivității în reverie, studierea subiectivă a imaginației susținută de lumea realității eidetice. Obiectul sesizat și subiectivizat în lumea onirică nu-și pierde nimic din materialitatea sa, el devine o imagine specifică a eului, a trăirilor sale subiective, care creează raporturi pe care reveria le face inepuizabile”, observă cercetătoarea Olesea Gîrlea.[3] Precum într-o convenție teatrală, în interiorul reveriei „subiectul nu apare nicio clipă izolat, nici satisfăcut de a trăi închis în sine, ci, dimpotrivă, el trebuie să se înconjoare de o mulțime de obiecte visate, în care să se regăsească”.[4] Pentru a cartografia harta visului, trasând o graniță a reveriei, Bachelard îi atribuie visului calitatea de ”nocturn”, în vreme ce reveria „se țese în liniștea zilei, în pacea repaosului – reveria cu adevărat

[2] J.A.Hobson, R.W.McCarley, *The brain as a dream state generator: An activation-synthesis hypothesis of the dream process/ Creierul ca generator de stare de vis: O ipoteză de activare -sinteză a procesului de vis,* The American Journal of Psychiatry ( 1977), 134, pag. 1335-1348

[3] Olesea Gîrlea, *Aspecte teoretice cu privire la conceptele de ”vis” și ”reverie” în studiile lui S.Freud și G. Bachelard*, Philologia LXII, spetembrie- decembrie 2018, p. 35

[4] Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, traducere de Luminița Brăileanu, Editura Paralela 45, 2005, p. 204

naturală- este însăși puterea ființei în repaos”[5]. Viziunea lui Bachelard servește din plin teatralității, ridicându-i la fileu inepuizabile soluții, căci imposibil de contorizat sunt, în dramaturgia universală, reveriile personajelor, precum și puterea acestora de a face salturi de timp, epocă, loc, stare în interiorul tramei dramatice. Pentru Bachelard, visul și reveria aparțin unui univers dual: visul e guvernat de anima, iar reveria de animus. Căci, așa cum remarcă și O. Gîrlea, „Reveria este feminină, iar visul este masculin. Poetica reveriei este în acceptia lui G. Bachelard o poetică a lui animus, căci reveria înseamnă liniște, iar visul nocturn este asociat cu zbuciumul. (...) Studiul visului nocturn, relevă Bachelard, e domeniul psihanalistului, iar reveria e a fenomenologului”[6]. Această perspectivă induce o interogație deopotrivă provocatoare și ofertantă: este visul teatral o categorie distinctă a visului sau decurge din reverie, oglindind-o prin mijloacele ficțiunii dramatice? Are el acces la eul profund al personajului și resorturi de a se revendica din conștiința de sine a acestuia? Răspunsul ar putea decurge chiar din noțiunea de conștiință, dacă admitem perspectiva lui Bachelard, citată ca atare și în studiul lui Gîrlea : „în timp ce visătorul de vis nocturn este o umbră care și-a pierdut eul, visătorul de reverie, dacă este cât de cât filosof, poate să formuleze un cogito în centrul eului său visător. Cu alte cuvinte, reveria este o activitate onirică în care persistă un licăr de conștiință. Visătorul de reverie este prezent la reveria lui”[7]. Cu aceste considerații, Bachelard aduce într-un fascinant punct de răscruce efortul de a înțelege noțiunea de vis teatral: este visătorul acestuia o umbră care și-a cedat eul personajului său, ori reveria e un proces de intenție al conștiinței subjugate de imaginar și memorie? Răspunsul s-ar putea detecta în relație dintre vis și memorie. Bachelard percepe imaginarul poeților, al scriitorilor în general, drept artefact ale reveriei naturale, iar una dintre funcțiile reveriei este, precum a teatrului, „aceea de a ne scuti de poverile vieții”[8]. Ceea ce Gaston Bachelard notează despre poeți și relația lor cu visul poate fi circumscris și universului teatral: poeții, susține Bachelard „ne ajută să canalizăm substanța fluidă a viselor noastre, să o

[5] Ibid., p. 27

[6] Olesea Gîrlea, art. cit., p. 36

[7] Gaston Bachelard, op. cit., p. 204

[8] Ibid., p. 80

menținem într-o stare căreia să i se poate impune legi. Poetul păstrează destul de clar conștiința că visează pentru a-și stăpâni misiunea de a-și scrie reveria”[9].

Însă visele nu sunt „reprezentații” ale realității trecute, nu repetă și nu reconstituie experiențe anterioare în forma lor originală. „Atât în vise, cât și în visele cu ochii deschiși, fragmente de memorie recentă și îndepărtată se combină pentru a forma scenarii imaginare noi.”[10] Studiul citat invocă, cu valoare de argument, cercetări recente care evidențiază similitudini fundamentale între visare și cogniția de veghe la nivel fenomenologic și neurobiologic: „Visarea ca rătăcire a minții: dovezi din neuroimagistica funcțională” - K.C.R. Fox, S. Nijeboer, E.Solomonova ș.a., „Visarea și consolidarea memoriei offline” – E. J. Wamsley, „Visarea și procesarea memoriei offline” – E. J. Wamsley și R. Stickgold. Aceste direcții de cercetare converg spre ipoteza că asocierea spontană a fragmentelor de memorie recentă și îndepărtată în scenarii de vis noi ar putea fi înțeleasă ca o „reflectare directă a procesării continue a memoriei în timpul somnului. Există, de asemenea, o suprapunere între veghe și somn la nivel neurobiologic. Modelele de activitate regională a creierului sunt foarte asemănătoare în timpul trezirii și al somnului. În timpul stării de veghe și de somn, activarea rețelelor memoriale temporale mediale și frontal-medial permite reactivarea memoriei experiențelor din trecut, precum și crearea de scenarii imaginative noi”.[11] Memoria este una dintre cele mai utile „unelte” în arta performativă, iar exersarea ei prin tehnici specifice poate fi asociată cu performanța, pe care o stimulează oferind concentrării performerului un confort mental care-i permite o mai bună gestionare a emoției. În cazul sondării, ca mecanism teatral replicabil, a visului teatral, relația cu memoria este una de potențare biunivocă, așa cum rezultă din numeroase studii recente dedicate subiectului. În studiul său intitulat *Cum pot fi legate visele și memoria*, Eugen Tarnow propune o nouă teorie a viselor și a structurii memoriei pe termen lung, pornind de la o variație a teoriei viselor a lui Freud. Tarnow reeticheteză „inconștientul” conceptualizat de Freud drept „structura memoriei pe termen lung” (LTMS) și propune un model de gândire în care „visele sunt răspunsuri excitaționale mereu prezente la perturbațiile percepțiilor și

[9] Ibid., p. 163

[10] Yvette M. Graveline, Erin J.Wamsley, ”Dreaming and Waking Cognition”, *Translational Issues in Psychological Science,* 2015, Vol. I, No.1, p.97

[11] Ibidem, p.98

gândirii, atât în timpul vieții de veghe, cât și în timpul somnului, care devin conștiente doar atunci când funcția executivă a vieții de veghe încetează".[12] Acești stimuli excitaționali al căror răspuns poate fi, în mod voit, visul teatral, pot fi relaționați cu perturbațiile percepțiilor induse de efortul de transfer emoțional pe care performerul îl experimentează „visând visul personajului interpretat", experiență care este asimilată de memoria actorului și reinterpretată în propriile sale vise. Acest „transfer oniric" de memorie de la actor → la personaj →la actor ar putea fi structura primară a unui mecanism replicabil pentru a face din vis un instrument, un vehicul de conținut teatral. Pentru ca acest transfer să devină un mecanism replicabil, în ecuație intră un al treilea element: conștiința. Vis- memorie- conștiință: triada este, ipotetic, completă, iar argumente care o susțin pot fi detectate atât în cercetări actuale, cât și în culturi ancestrale. „Ideea că starea de veghe este ca o stare onirică influențată de simțuri, iar starea onirică este o stare conștientă fără legătură cu simțurile și hrănită de memorie amintește de vechea concepție indiană din Upanișade. Conform acestei viziuni, când visăm, vedem o lume interioară creată din materialul depozitat în memorie. Luăm impresiile lăsate de simțuri din starea de veghe, le dezmembrăm și le transformăm în imagini mentale. Dar nici impresiile lăsate de simțuri, nici imaginile interioare nu produc conștiința; mai degrabă, una și aceeași conștiință ilumineză lumea simțurilor în starea de veghe și lumea onirică în somn."[13] O astfel de perspectivă impune însă definirea și înțelegerea celui de-al treilea element, conștiința, și relația acestuia cu acele procese ale creierului care influențează visele și stimulează memoria. O vastă literatură de specialitate a fost și continuă să fie consacrată acestui esențial subiect de către filosofi, psihologi, fiziologi și neurofiziologi, ciberneticieni și antropologi, îndeosebi în ultimele decenii. De exemplu, relațiile dintre creier și conștiință și mecanismele care le activează și controlează au fost abordate în lucrări de referință ale lui Sir Charles Scott Sherington („*The Brain and its Mechanism*"/ Creierul și mecanismele sale – 1934 și, mai ales, „*Man on His Nature*"/ Omul în natura sa – 1940). Calea deschisă de cercetarea lui a fost aprofundată și ramificată de o eminentă generație de neurologi, neurochirurgi și fiziocercetători în anii 1950-1980, o perioadă prolifică pentru întâlnire științifice, congrese, simpozioane, pe acest subiect, precum E. Adrian, F. Bremer și H. Jasper („*Brain Mechanisms and*

[12] E.Tarnow, "How dreams and memory may be related", *Neuro-Psychoanalysis*, 2003, vol.5, no. 2, p. 4

[13] Evan Thompson, *Trezirea, visarea, existența. Sinele și conștiința în neuroștiințe, meditație și filosofie*, traducere de Oana Zamfirache, Editura Curtea Veche, 2021, p.231

*Consciousness*"/Mecanismele creierului și conștiința, Oxford, 1954), G.Wolstenhölme și M. O'Connor („*The Nature of Sleep*"/ Natura somnului, Londra, 1960), G. Moruzzi, H. Jasper („*Progress in Brain Research*"/ Progres în cercetarea creierului, Amsterdam, 1963) sau J. Eccles („*Brain and Conscious Experience*"/ Creierul și experiența conștiinței, Berlin, 1966), acestea fiind doar câteva dintre cele mai prolifice exemple. *Sir* John Eccles, laureat Nobel, a propus o viziune dualistă a relației minte-creier, sugerând că, în timp ce creierul este baza fizică a activității mentale, conștiința implică un element non-fizic pe care l-a numit „sine" sau „minte". El credea că sinele interacționează cu creierul, în special cu modulele de neuroni din cortexul cerebral, pentru a produce experiența conștientă și acțiunea voluntară și, abordare revoluționară pentru timpul său, sugerează că aceste procese pot avea anumită continuitate și în starea de visare. Teoria lui Eccles, fundamentală pentru înțelegerea conceptului de conștiință, se bazează pe câteva idei-pilon: creierul nu este singurul responsabil pentru conștiință, o entitate nonfizică, sinele, poate influența activitatea creierului, iar procesele cuantice din creier, îndeosebi la nivelul sinapselor, ar putea fi mecanismul prin care sinele interacționează cu activitatea neuronală. Totodată, Eccles a subliniat importanța modulelor neuronale specifice, numite dendroni, din cortexul cerebral, fiecare dintre acestea putând fi legat de o unitate mentală, denumit psychon, pentru generarea experiențelor conștiente. „Îmi exprim aici eforturile de a înțelege cu profundă umilință un sine, pe mine însumi, ca ființă care experimentează. Ofer acest lucru în speranța că noi, ființele umane, putem descoperi o credință transformatoare în sensul și semnificația acestei minunate aventuri pe care fiecare dintre noi a primit-o pe acest Pământ salubru al nostru, fiecare cu minunatul nostru creier, pe care îl putem controla și folosi pentru memoria, plăcerea și creativitatea noastră"[14], concluzionează nobelistul australian în ultima sa carte. Introducerea noțiunii de creativitate ca scop al acțiunii sinelui asupra creierului este una dintre cele mai generoase și promițătoare asocieri pe care Eccles o lasă generației actuale de cercetători ai domeniului, fie ei suporteri sau contestatari ai teoriei sale. Teoria sa, construită de-a lungul a mai mult de trei decenii, a stimulat discuții importante despre natura conștiinței, aportul potențial al mecanicii cuantice în funcționarea creierului și rolul sinelui, dar a deschis și o serie de interogații fertile cercetărilor de astăzi. Sunt, printre aceste întrebări necesare, și câteva care vizează și domeniul visului. Este sinele capabil să țină conștiința trează, să o mențină activă la un anumit nivel în timpul visului sau al reveriei? Care este puterea și mecanismul

[14]John C. Eccles, *How the Self Controls its Brain*, New York, Springer-Verlag, 1994, p. 180

minții sau sinelui de a transcede din realitatea „palpabilă", concretă, în cea onirică? Și, mai cu seamă, există în natura hipersensibilă a artistului un dublu al sinelui? Putem, oare, intui, dacă nu măsura, existența unui sine al personajului interpretat în scene cu situații onirice, care se suprapune sinelui actorului, adică minții treze a omului care pătrunde în visul teatral al altei conștiințe? Cercetările actuale, inspirate de opera lui Eccles, par să enunțe posibile răspunsuri. Ideile lui Eccles au fost controversate și au întâmpinat rezistență din partea multor neurocercetători, adepți ai înțelegerii materialiste a conștiinței.

Pentru Alexandru Romanovich Luria, unul dintre cei mai fervenți promotori ai materialismului în neuroștiințe, creditat chiar drept părintele neuropsihologiei moderne, conștiința nu ar trebui percepută drept o stare interioară primară a materiei vii, întrucât procesele psihologice nu apar în interiorul celulei vii, ci din relațiile și interacțiunile sale cu mediul. Așadar, după Luria, „conștiința este abilitatea de a evalua informații senzoriale, de a răspunde la acestea prin gândire și prin acțiuni critice, cu scopul ca acțiunile trecute să poată fi folosite în viitor".[15] O întreagă epocă a neuroștiințelor în România s-a manifestat sub imperiul materialismului dialectic și al concepțiilor lui Luria, însă cercetarea românească a nuanțat aspecte ale identității subiective, detectând remarcabile direcții de cercetare a domeniului visului: „Conștiința este forma cea mai înaltă de reflectare subiectivă a lumii obiective. Conștiința este un proces psihofiziologic complex, care se manifestă printr-o apreciere asupra propriei identități și care, în plus, se caracterizează prin aspectele obiective ale comportării, iar din punct de vedere biologic se constituie ca un fenomen care garantează o prelucrare continuă și adecvată a informațiilor, asigurând adaptarea dintre ego-ul subiectiv, sistemul nervos și mediul înconjurător. Conștiința este o formă superioară a reflectării, faptul de conștiință constând în a reproduce particularitățile lumii exterioare creierului, în formă ideală, ca imagini, noțiuni, judecăți, raționamente"[16]. Este de reținut, așadar, că nici ideologia materialistă din a doua jumătate a secolului XX nu privează conștiința de funcția ei reflexivă, de predilecția către imagini și căutarea formei ideale. Un sfert de veac după Luria, un

[15] A.R.Luria, "The human brain and conscious activity", în Schwartz, G.L. și Shapiro D. (edit.), *Consciousness and self-regulation*, vol.2, *Advances in research and theory*, Plenum Press, New York, 1978, p. 6

[16] C.Arseni, I.Popoviciu, *Patologia stărilor de veghe și de somn*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 11

studiu reanalizează modelul sovieticului prin prisma proceselor care implică visarea. Acest studiu, publicat în 2016, a examinat cercetarea neuropsihologică clinică și experimentală relevantă pentru visare, urmărind un spectru larg, de la tulburările de somn la pacienții cu leziuni cerebrale, până la funcționarea creierului în timpul somnului REM, și apelând la diverse metode de imagistică cerebrală. Constatările sale au fost analizate în cadrul modelului celor trei unități funcționale ale creierului enunțat de Luria și s-a făcut o propunere de explicare a anumitor caracteristici esențiale ale visării. Astfel, cercetarea, luând ca reper modelul Luria, descrie modul în care, în timpul visării, are loc o activare a primei unități funcționale, care cuprinde formațiunea reticulară a trunchiului cerebral; aceasta activează, la rândul său, a doua unitate funcțională - care este formată din lobii parietal, occipital și temporal și unitatea L, care cuprinde sistemul limbic, precum și hipofuncționarea simultană a celei de-a treia unități funcționale, respectiv lobul frontal. Această activitate produce o percepție a imaginilor halucinante de diferite tipuri senzoriale, precum și o diminuare sau anulare a reacției inhibiție, un proces de gândire non-selfreflexiv și o lipsă de planificare și direcție a acestor imagini onirice. Visarea este considerată de autorii un tip de confabulare naturală, similară celei care apare la pacienții cu leziuni ale lobului frontal sau la cei cu schizofrenie. Studiul sugerează, de asemenea, că natura confabulatorie, bizară și impulsivă a visării are o funcție în homeostazia cognitiv-emoțională care ajută la buna funcționare a creierului în regim diurn. Ca premisă a cercetării lor, autorii aleg interogația „este visarea o formă complexă a activității mentale?", iar, pentru a răspunde, apelează la fenomenologia visării, la argumentele unor autori precum psihiatrul Martin Desseiles și neurologul Thien Thanh Dang -Vu („*Cognitive and emotional processes during dreaming*" – 2011), Maria Corsi-Cabrera sau Arthur W. Epstein și susțin că „Visarea este un proces psihofiziologic activ, care implică prezența unor imagini halucinatorii perceptibile în timpul somnului (adică vizuale, auditive, tactile, kinestezice și lingvistice), precum și o activitate cognitivă cu un conținut emoțional de intensitate variabilă, generat intern. Conținutul visului este în mod natural bizar, termenul bizar fiind definit ca prezența unor incongruențe și discontinuități legate de timp, spațiu și personaje. În plus, există o lipsă de control asupra derulării scenelor din vis, în care se încalcă adesea legile fizicii. (....) Formarea visului implică o activitate psihologică complexă ce integrează memoria, limbajul și gândirea însăși"[17]. Pornind de la modelul Celor Trei Unități Funcționale ale

[17] Arnoldo Tellez, Teresa Sanchez, „Luria's model of the functional units of the brain and the neuropsychology of dreaming", *Psychology in Russia: State of Art,* vol.9, Issue 4, Moscova, 2016

Creierului, propus de Luria, și analizând activarea acestora, ce doi autori ajung la concluzia că „visarea este o stare similară cu sindromul frontal sau cu schizofrenia, dar temporară, normală și sănătoasă, care permite creierului, în ziua următoare, să își îndeplinească funcția homeostatică și să restabilească funcționarea optimă a regiunii dorsolaterale și orbitofrontale a lobului prefrontal. În acest mod, lobul frontal poate îndeplini funcții precum planificarea, execuția, evaluarea, atenția, memoria de lucru, autoreflecția, controlul impulsurilor și luarea deciziilor, permițând individului o viață socială funcțională”[18].

În munca interpretativă și în activitatea de pedagogie teatrală am formulat și utilizat frecvent aserțiunea „Actoria este schizofrenie controlată”. Este o definiție personală, formulată după decenii de practică și introspecție teatrală, și care exprimă procesul lucrului interpretativ prin care preiei gândirea altcuiva, respectiv a personajului (gândești gândurile acestuia), pe care o controlezi cu gândirea ta de actor. Concluzia studiului invocat susține definiția mea și are meritul de a o relaționa cu domeniul tezei pe care o propun, visul teatral. Tellez și Sanchez nu sunt însă voci singulare în afirmarea acestei relații și, la rându-le, fac apel la o pleiadă de cercetători care o susțin.

O cercetare coordonată de Martin Dresler descoperă că în visele lucide regiunile cerebrale active sunt exact cele care disfuncționează în schizofrenie: „În timp ce în visele normale memoria de lucru este puternic afectată, activarea în cortexul prefrontal dorsolateral, în combinație cu lobii parietali – pe care i-am găsit de asemenea activați în timpul visării lucide – poate reflecta cerințele de memorie de lucru legate de sarcinile din studiul nostru. Am observat, de asemenea, o activare crescută în ariile frontopolare bilaterale, care au fost asociate cu procesarea stărilor interne, de exemplu, evaluarea propriilor gânduri și sentimente. Cea mai pronunțată creștere a activării în timpul somnului REM lucid, comparativ cu cel non-lucid, a fost observată în precuneus, o regiune cerebrală implicată în procesarea autoreferențială, cum ar fi perspectiva de primă persoană (...). În timp ce în visele normale atenția este adesea direcționată hiper-asociativ de peisajul (pseudo-)extern al visului, visarea lucidă este – prin definiție – caracterizată prin reflecție asupra propriei stări mentale. Interesant este că am găsit activare în cuneusul bilateral și în cortexurile occipitotemporale. Aceste zone fac parte din calea ventrală a procesării vizuale, implicată în diverse aspecte ale conștiinței vizuale. Deși aceste activări pot părea

[18] ibidem

surprinzătoare la prima vedere – întrucât visele non-lucide sunt de asemenea caracterizate prin imagini onirice vii – ele sunt în concordanță cu relatările visătorilor lucizi, care afirmă că luciditatea este asociată cu o luminozitate și o claritate vizuală excepțională a peisajului din vis”[19]. Viziunea lui Dresler și a echipei sale în această cercetare merge mai departe și deschide o interogație importantă pentru înțelegerea visului teatral: poate fi visarea lucidă folosită pentru a modela alte manifestări onirice particulare, precum halucinațiile hipnagogice sau vivificarea viselor? Acestea fiind două dintre manifestările frecvent manifestate de personajele spectacolelor create și analizate în laboratorul acestei cercetări, ele au constituit elemente relevante ale experimentelor cuprinse în capitolul de practică și analiză teatrală al tezei. „Deși visarea lucidă este un fenomen fascinant în sine, ea poate servi și ca instrument pentru studierea tulburărilor de vis. De exemplu, antrenamentul pentru visare lucidă s-a dovedit eficient în tratarea coșmarurilor recurente. (...) Activarea crescută a cortexului prefrontal lateral în timpul visării lucide se potrivește, așadar, cu efectele terapeutice ale antrenamentului pentru luciditate asupra coșmarurilor recurente. Rămâne o întrebare deschisă dacă visarea lucidă poate fi utilizată și în tratarea altor tulburări onirice, precum halucinațiile hipnagogice terifiante sau vivificarea patologică a viselor – un aspect care necesită investigații suplimentare. În concordanță cu datele EEG recente, visarea lucidă a fost asociată cu reactivarea mai multor regiuni care, în mod normal, sunt dezactivate în timpul somnului REM. Acest tipar de activitate poate explica redobândirea capacităților cognitive reflexive, care reprezintă trăsătura definitorie a visării lucide”[20], concluzionează studiul lui Dresler. Punctul de intersectare al observațiilor și teoriilor desprinse din această direcție de sondare îl reprezintă opinia comună că visarea e o condiție esențială pentru calitatea stării de veghe, aspect subliniat de Téllez și Sánchez: „Putem afirma că nebunia onirică de fiecare noapte este o supapă necesară, care permite funcționarea sănătoasă a individului în starea de veghe”[21].

[19] Martin Dresler, et all, ”Neural Correlates of Dream Lucidity Obtained from Contrasting Lucid versus Non-Lucid REM Sleep: A Combined EEG/fMRI Case Study”, *Sleep*, 35 (7), iulie 2012

[20] ibidem

[21] Arnoldo Tellez, Teresa Sanchez, , 2016, art. cit.

În contrasens cu materialismul lui Luria și al școlii de neuropsihologie pe care a format-o se situează nu doar teozofii, misticii și „clarvăzătorii" pentru care visele sunt „ecouri ale mișcărilor sufletului", ci și cele mai îndrăznețe idei și teorii ale științelor avansate precum fizica teoretică, cosmologia, fizica cuantică și noile cercetări privind relația spațiu-timp. Într-un articol care a făcut vâlvă în lumea academică, în primul rând din cauza titlului său („Dumnezeu este un porc spinos. Creierul, conștiința și fizica spațio-temporală"), fizicianul Walter J. Christensen Jr., una dintre cele mai îndrăznețe și inovative minți ale domeniului cercetării gravitației cuantice, conștiinței și relației spațiu-timp, susține că „În timp ce corpul uman are nevoie de un număr mare de atomi pentru a-și menține funcțiile anatomice complexe, noi afirmăm că creierul uman are nevoie de „ceva în plus" pentru a-și îndeplini funcțiile mentale și emoționale superioare. Recent, neurocercetătorii au început să suspecteze că celulele creierului nu sunt suficient de rapide sau de complexe pentru a corela informații spațio-temporale complexe într-o înțelegere cognitivă. Ei concluzionează că câmpurile spațio-temporale ar putea fi necesare pentru a ajuta creierul în timpul procesării neurologice - în același mod în care câmpurile magnetice și electrice sunt esențiale pentru propagarea luminii"[22]. Premisa lansată de fizicianul cuantic și filosof al conștiinței deschide o perspectivă inovatoare de înțelegere a conștiinței și memoriei. Acel „ceva în plus", susține Christensen, este „spațiu-timpul însuși - unde structurile din creier, numite facilitatori (oarecum ca glanda pineală a lui Descartes), au evoluat biologic în așa fel încât să poată stoca și recupera cuante spațiu-timp pentru formarea și generarea conștiinței și memoriei. În acest fel, cunoașterea nu este un lucru complet. Mai degrabă, ea este emergentă și se acumulează sub formă de cuante spațiu-timp discretizate în creier atât de rapid, încât percepem propria noastră conștiință ca fiind continuă, evenimentele fiind spontane"[23]. Provocatoarea teorie a lui Christensen jr. propune o schimbare radicală de paradigmă în ce privește natura conștiinței, mecanismele memoriei și interconexiunile acestora cu procese psihoemoționale în stare detoneze barierele acceptate în percepția spațio-temporală. Tot el inițiază, deși periferic și interogativ, orientarea către domeniul visării a acestei noi abordări: „Cum pot umbrele să creeze vise colorate, când tot ceea ce este creierul nu este decât nimic—goliciune? Unde se află granița dintre obiect și idee, dintre

[22]Walter J. Jr.Christensen, "God Is a Porcupine—Brain, Consciousness and Spacetime Physics", *Journal of Modern Physics*, 8, 2017, p. 1294-1318

[23] ibidem

particulă și percepție?”[24], se întreabă Christensen. Deși se referă la la „vise” în sens mai degrabă poetic, în contextul unei reflecții filozofice asupra naturii conștiinței, nu ca cercetare sistematică a domeniului visării, Christensen formulează prima ipoteză privind efectele visului asupra relației spațiu – timp. El consideră că spațiu-timpul este un câmp, ca toate câmpurile cuantice, care poate fi excitat în cuante de particule numite gravitoni, iar apoi aplică această excitare a cuantelor pentru a ajuta la explicarea proceselor cognitive ale creierului, inclusiv a visării. Dacă creierul a evoluat într-adevăr pentru a interacționa cu spațiu-timpul discretizat, susține Christensen, atunci, odată cu apariția tehnologiile ultraperformante ale echipamentelor de imagistică funcțională am putea fi, ipotetic, capabili să cartografiem corelațiile detaliate dintre procesele neuronale, experiența conștientă și spațiu-timp. În acest fel, ar putea fi posibil să aflăm mai multe despre funcționarea fundamentală a spațiu-timpului însuși, speculează Christensen. Ipoteza sa oglindește oglindește și magnifică, folosind argumentele fizicii cuantice și ale filosofei, potențiala forță vectorială a ceea ce numim „vis teatral”. Intuiția, apoi practica teatrală, analiza conceptuală și experimentele de laborator derulate în contextul acestei cercetări au relevat atributul infailibil al visului teatral de a schimba epoci, momente, contexte temporale sau spațiale, de a anula instantaneu orice convenție anterioară, de a plasa acțiunea piesei și prezența mentală a personajului în orice alt moment sau loc, de a organiza situațiile dramatice în cuante pe care le redispune după o logică proprie, teatrală. Și, conform principiului incertitudinii, al lui Heisenberg, care nu permite ca aceste câmpuri cuantice să fie complet liniștite, ca suprafața unui lac fără nicio pală de vânt, scenele mobilate de visul teatral fluctueaza în mod continuu, similar unui câmp cuantic.

Dovezi convergente ale unor cercetări ce au devenit notabile la începutul anilor ’80 ai secolului precedent (spre exemplu Harry Fiss – ‚An empirical foundation for a self psychology of dreaming”) și s-au amplificat în perioada recentă (exemplificăm cu demersurile unor cercetători precum Joseph De Koninck – „Sleep, dreams and dreaming”) sugerează că visarea este semnificativ relaționată cu consolidarea memoriei în timpul somnului (în diferite faze ale somnului, nu doar în secvențele REM). „Într-o varietate largă de domenii ale memoriei – inclusiv verbală, emoțională, motrică, perceptivă și de învățare spațială – s-a demonstrat că somnul de după învățare îmbunătățește performanța memoriei la un test ulterior. Ar putea fi visele o reflectare

[24] ibidem

a acestui proces de procesare a memoriei în timpul somnului? (...) Cercetările de actualitate confirmă că visul reflectă în mod transparent memoria recent codificată. Între timp, descoperirile recente din psihologie și neuroștiințe sugerează că reactivarea rețelelor de memorie în timpul somnului ajută la consolidare, atât studiile pe animale, cât și cele pe oameni demonstrând că modelele de activitate cerebrală observate inițial în timpul învățării sunt <<rejucate>> în somn"[25], argumenta un studiu minuțios, cu un deceniu în urmă. Mai puțin entuziaști în a admite relația de consolidare dintre vise și memorie, sunt alți cercetători, precum Vertes care susține că ipoteza ar fi mai credibilă dacă visele ar reproduce experiențele din starea de veghe [26], în vreme ce, mai categoric, cercetătorul în visare Hartmann neagă orice compatibilitate între vis și consolidarea memoriei, cu argumentul că visele nu redau fidel evenimentele trăite.[27] Moderarea acestui dialog privind relația dintre vis și memorie pare să vină din modelul propus de Lewis și Durrant , exprimat ca „*overlap to extract*" (suprapunere pentru extragere), conform căruia somnul stimulează procese cognitive prin reactivarea repetată a informațiilor asociate și intercalarea lor cu informații noi în vise.[28]. Concluziile studiului realizat de Wamsley și echipa sa de cercetare au fost că experiențele din starea de veghe nu apar în vis în starea originală, iar combinarea fragmentelor de memorie în „scripturi" noi și uneori stranii ar putea reflecta procesul adaptativ al memoriei, că mecanismele cerebrale ale visării sunt parțial diferite de cele ale consolidării memoriei și că visarea reflectă un proces cerebral funcțional, respectiv consolidarea memoriei, dar nu există dovezi că visele, în sine, au o funcție: „La fel ca în starea de veghe, este improbabil ca un singur sistem cognitiv sau cerebral să explice întreaga complexitate a experienței subiective din timpul somnului. În cele din urmă, este posibil ca doar o parte din experiența onirică să provină din consolidarea memoriei — și chiar și pentru acea parte, nu avem încă o explicație satisfăcătoare. Totuși, ipoteza consolidării memoriei oferă un cadru promițător pentru avansarea

[25] Erin J.Wamsley, "Dreaming and offline memory", *Current Neurology and Neuroscience Reports*, martie 2014, 14(3), p. 433

[26] Robert P.Vertes, "Memory consolidation in sleep: dream or reality", *Neuron*, vol 44, 30 septembrie 2004 , p. 135-148

[27] Ernest Hartmann, *The dreams always makes new connections: the dream is a creation, not a reply,* în www.ernesthartmann.com

[28] Penny Lewis, Simon Durrant, , "Overlapping memory replay during sleep builds cognitive schema", *Trends in cognitive science*, 15(8): 343-51, august 2011

studiului experienței subiective din timpul somnului”.[29] În acest siaj al preocupărilor și ideilor despre rolul visării în consolidarea memoriei, dialogul este încurajator pentru perspectiva pe care o deschide asupra visului în teatru. Exersarea memoriei pentru construcția teatrală a unor scene de factură onirică face posibil un proces mental captivant: elemente memorate în lucrul cu visul teatral pot surveni în procesul visării, consolidând memoria visului de pe scenă în timpul visului real, în somn, sau al visului treaz, al reveriei. În acest fel, se lasă descoperită o zonă, vag explorată științific, dar cu atât mai fascinantă, de intersecție a două planuri onirice, un teritoriu inefabil ce ar putea fi cartografiat drept punctul nașterii a ceea ce îndrăznim să numim vis teatral.

**Bibliografie**

Arseni, C., Popoviciu, I., *Patologia stărilor de veghe și de somn*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere de Luminița Brăileanu, București, Editura Paralela 45, 2005

Christensen, Walter J. Jr., ”God Is a Porcupine—Brain, Consciousness and Spacetime Physics”, *Journal of Modern Physics*, 8, ianuarie, SUA, 2017,

Eccles, John C., *How the self controls its brain,* Springer- Verlag, 1994

Gîrlea, Olesea, „Aspecte teoretice cu privire la conceptele de ”vis” și ”reverie” în studiile lui S.Freud și G. Bachelard”, *Philologia* LXII, septembrie- decembrie; Chișinău, 2018

Hobson, J.A., McCarley, R.W., ”The brain as a dream state generator: An activation-synthesis hypothesis of the dream process”, *The American Journal of Psychiatry* 134, decembrie, SUA, 1977

Graveline, Yvette M. , Wamsley, Erin J., ”Dreaming and Waking Cognition”, *Translational Issues in Psychological Science*, Vol. I, No.1, ianuarie, SUA, 2015

www.ernesthartmann.com , Hartmann, Ernest, The dreams always makes new connections: the dream is a creation, not a reply, iunie 2025

Lewis, Penny, Durrant, Simon, ”Overlapping memory replay during sleep builds cognitive schema”, *Trends in cognitive science*, 15(8): 343-51, august, SUA, 2011

Luria, A.R., ”The human brain and conscious activity”, în Schwartz, G.L. și Shapiro D. (edit.), *Consciousness and self-regulation*, vol.2, *Advances in research and theory*, Plenum Press, New York, 1978

[29] Erin J.Wamsley, 2014, art. cit., p. 433

Tarnow, E., ”How dreams and memory may be related”, *Neuro-Psychoanalysis*, vol.5, no. 2, ianuarie, SUA, 2003

Tellez, Arnoldo, Sanchez, Teresa, ”Luria’s model of the functional units of the brain and the neuropsychology of dreaming”, *Psychology in Russia: State of Art*, vol.9, Issue 4, Moscova, 2016

Thompson, Evan, *Trezirea, visarea, existența. Sinele și conștiința în neuroștiințe, meditație și filosofie*, traducere de Oana Zamfirache, București, Editura Curtea Veche, 2021

Vertes, Robert P., ”Memory consolidation in sleep: dream or reality”, *Neuron*, vol 44, 30 septembrie, SUA, 2004

Wamsley, Erin J., ”Dreaming and offline memory”, *Current Neurology and Neuroscience Reports*, martie, SUA, 2014

# Teatrul rom în România: între expresie și instituționalizare

Alexandra-Ioana MOJOIU•

**Rezumat:** Acest articol analizează relația dintre politicile culturale ale statului român și emergența unei mișcări teatrale rome în ultimele două decenii. Deși recomandarea privind înființarea unui Teatru Rom de Stat apare recurent în strategiile guvernamentale, instituționalizarea rămâne blocată, ceea ce relevă limitele discursului oficial al incluziunii. Studiul contextualizează această absență în continuitatea istorică a marginalizării romilor, de la sclavie și rasism eugenic până la reprezentarea distorsionată în cultura dominantă. Din perspectiva reperelor conceptuale propuse de Stuart Hall, teatrul devine un spațiu de rezistență simbolică, unde memoria, justiția socială și reconfigurarea identității colective sunt articulate prin expresia artistică. Analiza cartografiază principalele inițiative teatrale rome contemporane, evidențiind modul în care acestea funcționează ca forme autonome de producere de cunoaștere și contestare a hegemoniei culturale. În lipsa unei infrastructuri instituționale, teatrul rom capătă valoare politică și epistemică, propunând un model alternativ de reprezentare în spațiul cultural românesc.

**Cuvinte cheie**: teatru rom, minoritate etnică, autoreprezentare, memorie și identitate

„Într-un exercițiu de imaginație nu doar al viitorului, ci și al construcției solide, visez la un teatru al solidarității și autoreprezentării rome, un teatru *oglindă măritoare* în care diferențele culturale produc valoare, limba nu e o barieră, iar injustiția socială e anulată. Un teatru al educației pentru solidaritate și conștiință civică, un teatru militant și implicat social, în care tradiția și deschiderea pentru nou coexistă și dau încredere în forța acestei etnii, îndelung răbdătoare și prea greu încercate.”[1] Pentru perioada 2022-2027, *Strategia Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome* reia, în economia componentei culturale a demersului, recomandarea înființării unui teatru rom de stat. Măsura vizează promovarea culturii rome în cadrul unei acțiuni mai ample de reconstrucție instituțională a identității romilor, structurile responsabile de implementare fiind Ministerul Culturii, Agenția Națională pentru Romi, Departamentul de Relații

• Doctorand, Școala Doctorală de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai

[1] Giuvlipen, Alexandru Fifea, https://giuvlipen.com/alexandru-fifea/, accesat în 10.11.2025.

Interetnice și Romano Kher – Centrul Național de Cultură a Romilor. Abordarea convenită indică elaborarea „unui concept de teatru rom de stat supus dezbaterii publice și agreat de instituțiile responsabile”[2]. Pregătirea programului guvernamental *Deceniul de incluziune a romilor*[3], desfășurat între 2005 și 2015, în Europa Centrală și de Sud-Est, a înlesnit dialogul privind identitatea culturală, încurajând cristalizarea unei mișcări teatrale rome în România. Ideea înființării „unui teatru al romilor, în care să fie reprezentate atât traduceri ale pieselor aparținând culturii universale, cât și creații în limba romani”[4] a fost articulată încă din 2001, de la prima strategie emisă în contextul alinierii la directivele europene, și reactualizată, timp de peste două decenii, în toate variantele ce i-au urmat. Ministerul Culturii a comunicat că „nu poate acorda sprijin financiar, dar că va acorda sprijinul metodologic necesar pentru înființarea Teatrului Rom de Stat”[5], iar la ultima raportare, în 2024, a anunțat că „nu au fost înregistrate progrese”[6]. Logica distribuirii resurselor publice trebuie înțeleasă în legătură cu ideologia dominantă și diversele forme de inginerie socială care derivă din aceasta. Într-o societate multiculturală, în care istoria minorităților etnice nu este pe deplin integrată istoriei naționale, agenda instituțională tinde să favorizeze cultura majoritară și să manipuleze prin aceasta spațiul de manifestare al culturilor minoritare și posibilitățile de dialog intercultural. Pornind de la perspectivele formulate de Stuart Hall asupra relației dintre putere, cultură și identitate[7], ne propunem să identificăm mecanismele sociale care au determinat acest status quo și să analizăm modul în care

[2] Monitorul Oficial al României, *Strategia Guvernului României de incluziune a cetățenilor români aparținând minorității rome pentru perioada 2022-2027*, p. 72, http://www.anr.gov.ro/images/2022/Monitorul-Oficial-Partea-I-nr.-450Bis.pdf, accesat 10.11.2025.

[3] Guvernul României, Agenția Națională pentru Romi, *Deceniul de incluziune a romilor 2005-2015*, http://www.anr.gov.ro/docs/rapoarte/Raport_un_an_de_Presedentie-deceniu%20_(ro).pdf, accesat în 10.11. 2025.

[4] Monitorul Oficial al României, *Strategia Guvernului României de îmbunătățire a situației romilor (2001)*, https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/52418, accesat în 10.11.2025.

[5] ANR, *RAPORT ANUAL SNIR 2022-2027*, *Perioada supusă evaluării: mai 2022 - aprilie* 2023, p. 43, https://cancelarie.gov.ro/strategia-nationala-de-incluziune-a-romilor/, accesat în 10.11.2025.

[6] ANR, *RAPORT ANUAL SNIR 2022-2027*, *Perioada supusă evaluării: mai 2023 - aprilie 2024*, p. 38, https://sgg.gov.ro/1/wp-content/uploads/2024/09/RAPORT.pdf, accesat în 10.11.2025.

[7] Vezi Stuart Hall, *Cultural studies 1983. A Theoretical History*, ed. Jennifer Daryl Slack and Lawrence Grossberg, Duke University Press, Durham and London, 2016.

excluderea sistemică se reflectă ca formă de rezistență în procesul de articulare a identității romilor prin teatru.

Hall susține că identitățile culturale nu sunt fixe, ci se definesc continuu prin opoziție, în interiorul relațiilor de putere: „Tocmai pentru că identitățile sunt construite în interiorul discursului, ci nu în afara lui, trebuie să le recunoaștem ca fiind produse în contexte istorice și instituționale particulare, în cadrul unor formațiuni și practici discursive precise, prin strategii enunțiative concrete. Mai mult, ele apar în *jocul* unor modalități specifice ale puterii și sunt, prin urmare, mai degrabă rezultatul marcării diferenței și excluderii decât semnul unei unități identice, naturale și preexistente – al unei identități în sensul ei tradițional (adică o omogenitate totală, fără fracturări interne și fără diferențieri”[8]. Mihaela Drăgan, în calitate de actriță romă și fondatoare a primei trupe de teatru independent feminist rom din România, *Giuvlipen* (în traducere din limba romani: Feminism), a făcut parte din grupul de lobby organizat în favoarea instituționalizării. Analizând împrejurările înființării teatrelor de stat ale altor minorități etnice naționale (maghiară, evreiască, germană), atât ea, cât și regizorul Mihai Lukács, au explicat că lipsa unei tradiții teatrale rome a reprezentat o formă de justificare din partea autorității pentru amânarea implementării obiectivului prevăzut în strategie[9]. Sigur că există o tradiție teatrală romă, chiar dacă nu se înscrie modelului de continuitate și coerență pe care l-ar presupune evoluția teatrului modern din formele de teatru popular. Recunoașterea acestei tradiții ar implica însă o deconstrucție a discursului naționalist pentru a încorpora contribuțiile aduse de romi culturii românești. Ori cultura românească, așa cum arată istoricul Marius Turda, evită să confrunte credințele și structurile discriminatorii care i-au modelat evoluția: „Argumentul potrivit căruia conceptul de rasă a jucat un rol minor în mobilizarea și energizarea naționalismului românesc din perioada modernă este unul adânc înrădăcinat în istoriografie. În multe studii despre construirea identității românești din anii 1990, (...) rasismul românesc nu este luat în serios, ci mai degrabă descris ca o aberație sau o imitație a unor curente de opinie la modă în alte țări. (...) Este acceptată ideea că elitele politice, culturale și religioase românești erau antisemite în perioada interbelică și la începutul anilor 1940, însă nu și cea că atitudinile lor împotriva

[8] Stuart Hall, Paul Du Gay (ed.), *Questions of cultural identity*, Sage Publications, 1996, p. 4.

[9] Ionuț Dulămiță, *Un teatru rom pentru România*, 12 octombrie 2017, Scena 9, https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania, accesat în 10.11.2025.

romilor erau motivate de rasism și eugenie”[10]. Totodată, notează el, din presa și literatura începutului de secol XX, nu lipseau viziunile radicale, precum cea a profesorului și omului politic A. C. Cuza: „În 1905, Cuza publica *Naționalitatea în artă*, un articol plin de reflecții antisemite și rasiste, care ulterior a devenit o carte. În prefața la a treia ediție, Cuza definea națiunea ca fiind *totalitatea indivizilor de același sânge*. Fiecare națiune avea structura ei biologică proprie, rezultat al secolelor de existență în comun, și propria formă de exprimare artistică și culturală. Adevărata artă, credea Cuza, *nu poate să existe decât ca artă națională*. Prin urmare, numai cei care aveau același sânge *românesc* puteau crea o cultură națională română”[11].

Nu cunoaștem cu exactitate perioada în care s-a produs migrația romilor în teritoriile românești, istoria îi prezintă deja înrobiți în cele mai vechi documente păstrate, din 1385[12], în Țara Românească și 1428[13], în Moldova. Timp de aproape cinci secole, neavând statut juridic, sunt tranzacționați și transferați drept bunuri, sub controlul bisericii, domnitorilor și boierimii. Ioan Massoff, analizând începuturile teatrului românesc, identifică, în mărturiile călătorilor străini în Țările Române, primii actori ai manifestărilor preteatrale culte ca fiind romii: „Domnitorii secolului al XVIII-lea, mai ales când aveau oaspeți străini și voiau să-i *dea gata*, organizau și spectacole de teatru în cuprinsul palatului. (...) se punea o lumânare aprinsă în mijlocul unei grămezi de făină, în care se ascundeau niște bani; un țigan domnesc era pus să scoată banii, care-i erau promiși, cu dinții. Cum, pentru a putea ajunge la bani, primul lui gând era să sufle în lumânare, făina se aprindea și-i sărea în față; uneori în locul făinii se punea funingine și boierii făceau haz nespus”[14]. Îi regăsim ca actori de păpuși și în însemnările lui Kogălniceanu: „(...) Țiganii sunt și actori, mai ales în cîșlegile de iarnă, cînd se aud noaptea strigînd pe ulițe *păpuși, păpuși!* Dacă îi chemați în casă, vedeți 2 inși cari poartă un teatru luminat, lung pînă la 8 picioare și înalt 3-4; și așează teatrul lor pe 2 scaune și îndată vin în scenă păpușa, care joacă pe cioban și oaie; apoi vine un țigan cu ursul, alungați apoi de Vasilachi, care face curte la 2 fete, în timp ce

[10] Marius Turda, *În căutarea românului perfect: specific național, degenerare rasială și selecție socială în România modernă*, trad. Marius-Adrian Hazaparu, Iași, Editura Polirom, 2024, p. 12.

[11] *Ibidem*, p. 39.

[12] Viorel Achim, *Țiganii în istoria României*, București, Editura Enciclopedică, 1998, p. 21.

[13] *Ibidem*, p. 22.

[14] Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 55.

femeea lui îl caută prin toate mahalalele și crîșmele; apoi vine Turcul și Cazacul; ei se iau la ceartă și când erau Rușii în principate, Cazacul tăia capul Turcului, iar când erau Turcii, Turcul tăia pe Cazac. Azi nu știu cine-i învingătorul? Țiganul, care joacă păpușele, vorbește cînd ca Turcul, cînd ca Cazacul"[15]. I. C. Butnaru, analizând impresiile unui căpitan invitat la spectacolul organizat în cinstea logodnei fiicei lui Duca Vodă, din 1681, se întreba: „Acestui mare artist și acrobat Hindiu-Harap nu i s-a păstrat nici numele. Să fie fost vreun indian – hindu – angajat special și adus cine știe de unde pentru petrecerea domnească, sau era un simplu țigan de prin partea locului, talentat și înzestrat cu o vigoare și o măiestrie puțin obișnuite?"[16] Romii sunt integrați și în obiceiurile comunității rurale; ca figuri ale alterității sociale și simbolice, fetele rome sunt chemate să joace rolul Paparudelor; pentru desfășurarea ritualului păgân al Brezaiei, personaj demonic respins de biserică[17], „flăcăii caută pe un țigan sau ungur și-l fac brezaie, îi acoperă tot corpul cu un macat, până la gleznă, îi pun o țacă sau un cioc lung ca de barză și coarne pe cap"[18] ș.a. În afara unor referințe izolate, cultura românească nu cuprinde dimensiunea acestei participări active a romilor în manifestările cu funcție spectaculară. Hall consideră că „puterea culturală, în societatea noastră depinde, în primul rând, de trasarea unei linii, întodeauna, în fiecare epocă, plasată în alt loc, menită să separe ce este inclus în *marea tradiție* și ce rămâne în afara ei. Instituțiile educaționale și culturale, pe lângă numeroasele acțiuni pozitive pe care le întreprind, se ocupă totodată și de întreținerea și reglementarea acestei delimitări"[19]. În acest sens, demersurile de recuperare a memoriei funcționează ca intervenții critice care contestă ordinea culturală dominantă și renegociază mecanismele de selecție și excludere. În contextul proiectului pentru cercetarea sclaviei romilor în România, inițiat de Fundația Agenția Împreună pentru Dezvoltare Comunitară și Asociația Romano Butiq, cu sprijinul Biroului Inițiativei pentru Romi,

[15] M. Kogălniceanu, *Schiță despre Țigani*, trad. prof. Gh. Ghibanescu, Iași, Tipografia „Dacia", P. Iliescu & D. Grossu, 1900, p. 22.

[16] I. C. Butnaru, *Călătorie în lumea circului: din istoricul circului din România*, București, Editura Meridiane, 1967, pp. 38-39.

[17] Mirel Bănică, *Bafta, Devla și Haramul. Studii despre cultura și religia romilor*, Iași, Editura Polirom, 2019, pp. 93-94.

[18] Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, București, Editura Saeculum I. O., 2006, p. 379.

[19] Stuart Hall, *Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies*, (ed.) David Morley, Durham and London: Duke University Press, 2019, p. 357.

Mihai Lukács analizează rolul sclavilor romi în formele de divertisment specifice epocii, oferind un studiu valoros pentru recunoașterea tradiției teatrale rome[20]. Regretând starea literaturii române în secolul al XIX-lea, într-o scrisoare către Ghica, Vasile Alecsandri oferea corespondent lui Tartuffe, spunând că *românul a încarnat grotescul în Vasilake Ţiganul*[21]; observația confirmă un mecanism de reprezentare prin care identitatea națională se definește și se legitimează în opoziție cu elementele considerate marginale. „Vasilache Ţiganul", explică Lukács, „este exemplul specific culturii teatrale româneşti, o personificare a sclavului-măscărici rom, care însă va deveni Vasilache, pierzându-şi statutul de sclav rom, printr-o românizare bruscă a personajului, aşa cum îl redă şi Alecsandri în *Ion Păpuşariul*: Vasilache devine *cetăţenos*, proprietar şi *român de cei noi*, înălţându-şi neamul"[22]. *Își înalță neamul* ca urmare a campaniei Revoluției din anul 1848, când, sub puternica influență a ideilor liberale occidentale, se formează *Comisia pentru dezrobirea țiganilor.* Înăbușirea acțiunilor revoluționare întârzie inițiativa până în anul 1856, procesul de dezrobire fiind definitivat cu votarea *Legiuirii privind emanciparea tuturor țiganilor din Principatul Țării Românești*, după ce, la sfârșitul anului 1855, în Moldova fusese votată *Legiuirea pentru desfiinţarea sclăviei, regularea despăgubirei şi trecerea emancipaţilor la dare*[23]. Discursul lui Kogălniceanu, din 1891, reflectă imaginea critică a acestor secole: „Chiar pe ulițele orașului Iași, în tinerețele mele am văzut ființe omenești purtând lanțuri în mâini sau la picioare, ba unii chiar coarne de fier aninate de frunte și legate prin coloane împrejurul gâtului. Bătăi crude, osândiri la foame și la fum, închidere în închisori particulare, aruncați goi în zăpadă sau în râuri înghețate, iată soarta nenorociților țigani! Apoi disprețul pentru sfințenia și legăturile de familie. Femeia luată de la bărbat, fata răpită de la părinți, copiii rupți de la sânul născătorilor lor și răzlețiți și despărțiți unii de alții, și vânduți ca vitele la deosebiți cumpărători, în cele patru colțuri ale României. Nici umanitatea, nici religiunea, nici

[20] Mihai Lukács, *Roma Slave Jesters: The Origins of Theatre in Wallachia and and Moldavia*, în RomArchive, 2018, https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/roma-slave-jesters/, accesat în 10.11.2025.

[21] Vasile Alecsandri, *Proză*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 526.

[22] Mihai Lukács, *Op. cit.*, traducere în limba română preluată din: Gelu Duminică, *Măscăricii romi - embrionii teatrului românesc*, în Ziarul Adevărul, https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/mascaricii-romi-embrionii-teatrului-romanesc-1907084.html, accesat în 10.11.2025.

[23] Viorel Achim, *Țiganii în istoria României*, București, Editura Enciclopedică, 1998, pp. 96-97.

legea civilă nu aveau ocrotire pentru aceste nenorocite ființe, era un spectacol grozav, strigător la cer. De aceea, povățuiți de spiritul secolului, de legile omenirii, un număr de boieri bătrâni și tineri au întreprins de a spăla patria lor de rușinea sclaviei”[24].

Desființarea instituției sclaviei nu a presupus însă și acțiuni eficiente de integrare socioeconomică și culturală a romilor. Ei rămân marginali și vulnerabili ideologiilor de construcție națională, care plasau țăranul român în centrul societății ca model ideal al neamului. Turda identifică în această perioadă nașterea unor preocupări legate de protejarea rasei: „Pe măsură ce medicina românească a început să se profesionalizeze și instituționalizeze după 1880, inspirată de modelele franceze și germane, au apărut și primele discuții despre posibila degenerare a țăranului român. Potrivit medicilor, aceasta se întâmpla din cauza unor factori naturali, cum ar fi nutriția insuficientă, igiena precară, bolile ereditare și alcoolismul, dar și din cauza prezenței unor grupuri etnice, cum ar fi evreii și romii, care fie contribuiau direct la ruina economică a țăranului român prin activitățile lor comerciale (în cazul evreilor), fie determinau o degradare a capitalului biologic și psihologic al comunității prin infiltrarea lor în satele românești (în cazul romilor). Era nevoie, argumentau medicii, de introducerea atât a unor măsuri de medicină preventivă și sănătate publică, cât și a unor idei eugenice de protecție a rasei”[25]. Acest raționament biopolitic a fost întreținut și nuanțat în următoarele decenii, oferind cadrul ideologic care a permis deportarea a zeci de mii de romi în Transnistria în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. „Opiniile cu caracter rasist exprimate în România anilor ’30 de unii adepți ai eugeniei, chiar izolate, în mod indiscutabil au jucat un anumit rol în pregătirea politicii față de evrei și țigani (...) Regimul politic instaurat odată cu venirea la putere a generalului Ion Antonescu și intrarea țării în orbita politică ideologică a Germaniei hitleriste au transformat măsurile împotriva alogenilor într-o politică de stat”[26], notează Achim. Asemenea perioadei sclaviei, Holocaustul romilor este slab reprezentat în discursul istoriografic dominant.

[24] Mihail Kogălniceanu, *Dezrobirea țiganilor, ștergerea privilegiilor boierești, emanciparea țăranilor*, Discurs rostit în aprilie 1(13) aprilie 1891, în ședința solemnă a Academiei Române, cu ocazia împlinirii a 25 de ani de la fondare, https://partidaromilor.ro/mihail-kogalniceanu-despre-dezrobirea-tiganilor/, accesat în 10.11.2025.

[25] Marius Turda, *În căutarea românului perfect: specific național, degenerare rasială și selecție socială în România modernă*, trad. Marius-Adrian Hazaparu, Iași, Editura Polirom, 2024, p. 13.

[26] Viorel Achim, *Țiganii în istoria României*, București, Editura Enciclopedică, 1998, pp. 136-137.

După mai bine de jumătate de mileniu de politici care au urmărit aculturația populației rome, statul român rămâne în incapacitatea de a formula și a implementa măsuri reparatorii adecvate, nu doar la nivel discursiv, ci mai ales la nivel instituțional. Înființarea unui teatru rom de stat ar însemna un gest de asumare și o recunoaștere oficială a faptului că minoritatea romă aparține societății românești prin propria identitate etnică, culturală, lingvistică, și nu în ciuda ei.

În teatrul contemporan, expresia artistică a conștiintei romilor surprinde multiple nuanțe ale rezistenței. Actorul Sorin Aurel Sandu, vorbitor nativ în dialect ursăresc și absolvent al studiilor de limba romani comună literară, traduce din dramaturgia lui Caragiale: *O noapte furtunoasă,* sub titlul *Jekh răt lisiăme.* În 2002, montează spectacolul în premieră, la Teatrul Mic din București, interpretându-l pe Chiriac și distribuind în celelalte roluri tineri din Organizația Rromani CRISS. Înființează și prezintă prin asociația culturală *Amphiteatrrom* spectacole în limba rromani, cu supratitrare în limba română[27]. Privind retrospectiv către Transilvania secolului al XVIII-lea, unde autoritățile habsburgice au instituit măsuri de asimilare forțată, interzicându-le romilor să-și vorbească limba și sancționând cu 24 de lovituri de bâtă pe cei care nu se supuneau legiuirii[28], traducerea și interpretarea în romani a operei unui dramaturg simbol al culturii naționale devine una dintre cele mai remarcabile forme de dialog intercultural pe care romii îl propun societății.

În 2015, Alexandru Fifea, Cătălin Rulea și David Schwartz prezintă spectacolul *Voi n-ați văzut nimic!*, dezvoltat în urma unei documentări extinse asupra cazului real al lui Daniel-Gabriel Dumitrache, un tânăr ucis în bătaie în secția de poliție 10 din București, în 2014. Spectacolul investighează violența instituțională, rasismul și mecanismele de putere care le susțin, propunând o receptare critică a discursului public și a structurilor sociale care fac posibile astfel de crime[29].

În 2017, actorul și activistul Andrei Șerban regizează *Vi me sem rom/Și eu sunt rom*, pornind de la un text construit alături de Mădălina Brânduşe, Alfredo Minea, Raj Alexandru Udrea, bazat pe experiențe personale. Spectacolul vorbește despre identitate și asumare în contextul apartenței sau aparenței de a fi rom în România:

[27] Gheorghe Sarău, *Promotori ai limbii rromani în România: confesiuni și biografii*, București, Editura Sigma, 2020, pp. 184-187.

[28] Petre Petcuț, Delia Grigore, Mariana Sandu, *Istoria și tradițiile romilor*, București, Editura Ro Media, 2003, pp. 56-57.

[29] Arta politica, *Voi n-ați văzut nimic!,* https://artapolitica.ro/teatru/voi-n-ati-vazut-nimic/, accesat în 10.11.2025.

„Fiind rom invizibil, în mare parte din cauza colorismului – sunt alb –, am fost ferit de rasism adresat direct. *Vi me som rom* este un manifest care îndeamnă romii invizibili să își asume etnia și să lupte alături de cei mai puțin privilegiați decât ei, dar și un spectacol care își propune să arate absurditatea rasismului”[30].

Între 2017 și 2018, *Giuvlipen* inițiază turneul *Teatrul rom nu e nomad!*, reiterând cinci dintre spectacolele trupei, curatoriate într-o declarație-manifest despre importanța teatrului rom de stat și recunoașterea culturii rome ca parte valoroasă a culturii europene: *Gadjo dildo* este un spectacol de tip cabaret, care adresează intersecționalitatea identității rome și *queer*, propunând o deconstrucție a imaginii exotizate a femeii rome, pe care filmul lui Tony Gatlif a imprimat-o culturii populare; *Kali Traś/Frica neagră* este un spectacol despre Holocaustul romilor, inspirat de romanul *Cu moartea-n ochi,* un demers biografic al scriitorului rom Valerică Stănescu. Urmărind povestea unei trupe rome de teatru ambulant, forțată din târgurile românești în Transnistria, regizorul Mihai Lukács construiește, cu mijloace scenice simple, universul lagărelor de la Bug; o interpretare care reamintește, prin replica finală, că *Cel mai mare blestem este uitarea.*; *Cine a omorât-o pe Szomna Grancsa?* – explorând un caz real: sinuciderea unei adolescente rome din Harghita, spectacolul se articulează într-o investigație asupra responsabilității colective pentru tragedie. Rasismul, sărăcia, depresia, izolarea comunităților rome tradiționale și felul în care presa explotează suferința pentru senzațional sunt cauze care incriminează un întreg sistem[31]. *La harneală* – o poveste construită în jurul mafiei imobiliare și a evacuărilor forțate din cartierul Rahova-Uranus*, Del Duma/Vorbește-le* despre mine adresează problema căsătoriilor timpuri.

În 2019 are loc premiera spectacolului *Romacen – Vremea Vrăjitoarei*, coprodus de *Giuvlipen* și Teatrul *Andrei Mureșanu* din Sfântu Gheorghe, în regia Tinei Turheim. Povestea științifico-fantastică prezintă șase Tehno-vrăjitoare, experte în tehnologie și fizică, care călătoresc în trecut pentru a împiedica persecutarea și oprimarea romilor, luptă împotriva distrugerii planetei și construiesc o societate în care pacea și înțelegerea primează. Conceptul îi aparține Mihaelei Drăgan, autoarea

[30] Oana Stoica, *„Teatrul a devenit pentru mine o formă de activism” – interviu cu actorul Andrei Șerban*, Dilema Veche, nr. 810 din 29 august – 4 septembrie 2019, https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/arte-performative/teatrul-a-devenit-pentru-mine-o-forma-de-628280.html#google_vignette, accesat în 10.11.2025.

[31] Giuvlipen, *Cine a omorât-o pe Szomna Grancsa?*, https://giuvlipen.com/szomna-grancsa/, accesat în 10.11.2025.

textului, care încadrează spectacolul unui nou curent artistic: *Roma Futurism*, despre care afirmă că „s-a născut în virtutea revendicării figurii vrăjitoarei rome, blocată ca stereotip în imaginarul colectiv, vrăjitoria evoluând ca o reacție artistică și politică la injustițiile prezentului în care trăim”[32]. În mai puțin de două ore sunt predate lecții de istoria romilor, abordate stereotipuri și expresii ofensatoare cu umor și autoironie, identificate și blamate comportamente rasiste, blestemați opresorii (conducători și politicieni, de la Adolf Hitler și Mareșalul Antonescu la Traian Băsescu și Boris Johnson), susținută ideea de societate matriarhală și libertatea femeii de a alege și reluată retoric, în momente cheie, întrebarea: care ar fi prezentul romilor dacă trecutul lor ar fi fost altfel? Perspectiva întoarcerii în timp și creării unei istorii alternative prin salvarea victimelor sau pedepsirea ucigașilor cu ajutorul magiei ajută la identificarea și diseminarea traumei într-o manieră care să poată permite treptat vindecarea. Drăgan adaptează și modernizează incantații străvechi pe care le transformă în text dramaturgic: „Mi s-a părut subversivă ideea că romii pot apela la forțe supranaturale, pentru că nu au nicio altă putere concretă în fața opresiunii.”[33], mărturisește ea.

În 2021, este organizat primul Festival Internațional Rom din România, *KATHE, AKANA!/ AICI, ACUM!*, sub direcția artistică a lui Alexandru Fifea. Festivalul a ajuns în 2025 la cea de a-IV-ediție.

În 2022, Teatrul Național *I.L. Caragiale* din București anunță premiera cu spectacolul *Cel mai bun copil din lume,* un *one woman show* biografic cu actrița Alina Șerban, care devine astfel prima regizoare romă din istoria TNB.

În 2024, *Giuvlipen* și Teatrul Național *Marin Sorescu* din Craiova prezintă spectacolul *Caliban și Vrăjitoarea*, textul și regia aparținând Mihaelei Drăgan: „*Caliban și Vrăjitoarea este* o rescriere a *Furtunii* lui Shakespeare, titlu inspirat de cartea Silviei Federici cu același nume și de textele și discursurile revoluționare ale lui Frantz Fanon, Angela Davis, Malcom X, Ghassan Kanafani. Amplasat într-o realitate fictivă în care dinamica de putere dintre europenii albi și persoanele de culoare este inversată, spectacolul provoacă publicul să se confrunte cu moștenirea adânc înrădăcinată a colonialismului, sclaviei și a opresiunii sistemice. În această

[32] Giuvlipen, *Romacen*, https://giuvlipen.com/en/romacen, accesat în 10.11.2025.

[33] Adina Marincea, *Artistele feministe și vrăjitoarele rome de ale căror blesteme ar trebui să-ți fie frică*, *Vice*, 2 martie 2021, https://www.vice.com/ro/article/n7vg9d/feminism-roma-futurism-si-vremea-vrajitoarei, accesat în 10.11.2025.

lume reimaginată, poporul rom, care istoric vorbind nu a avut niciodată o națiune proprie, ajunge la putere și colonizează Europa de Vest”[34].

Aceștia sunt doar o parte dintre artiștii care au contribuit la dezvoltarea teatrului rom contemporan. În ansamblu, mișcarea teatrală romă se conturează într-un spațiu de tensiune, între așteptări create și obiective neîndeplinite, revendicând prin toate eforturile o platformă de autoreprezentare. Vizibilitatea obținută evidențiază o dublă funcție: recuperarea memoriei și articularea unei identități politice prin artă. În absența unui cadru instituțional care să susțină în mod real cultura romă, aceste inițiative devin spații autonome de rezistență și producere de cunoaștere, în care identitatea romă este afirmată împotriva mecanismelor de excludere. În acest sens, teatrul nu mai reprezintă doar un act artistic, ci și o intervenție structurală asupra raporturilor de putere, cu potențial de a modifica atât memoria colectivă, cât și discursul culturii dominante.

**Bibliografie**

Achim, Viorel, *Țiganii în istoria României*, București, Editura Enciclopedică, 1998.
Alecsandri, Vasile, *Proză*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.
Bănică, Mirel, *Bafta, Devla și Haramul. Studii despre cultura și religia romilor*, Iași, Editura Polirom, 2019.
Butnaru, I. C., *Călătorie în lumea circului: din istoricul circului din România*, București, Editura Meridiane, 1967.
Hall, Stuart, *Cultural studies 1983. A Theoretical History*, ed. Jennifer Daryl Slack and Lawrence Grossberg, Duke University Press, Durham and London, 2016.
Hall, Stuart, *Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies,* (ed.) David Morley, Durham and London: Duke University Press, 2019.
Hall, Stuart, Paul DU GAY (ed.), *Questions of cultural identity,* Sage Publications, 1996.
Kogălniceanu, M., *Schiță despre Țigani*, trad. prof. Gh. Ghibanescu, Iași, Tipografia „Dacia”, P. Iliescu & D. Grossu, 1900.
Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Vol. I , București, Editura pentru Literatură, 1961.
Pamfile, Tudor, *Sărbătorile la români*, București, Editura Saeculum I. O., 2006.
Petcuț, Petre, Delia GRIGORE, Mariana SANDU, *Istoria și tradițiile romilor*, București, Editura Ro Media, 2003.

[34] Giuvlipen, *Caliban și Vrăjitoarea*, https://giuvlipen.com/caliban-si-vrajitoarea/, accesat în 10.11.2025

Sarău, Gheorghe, *Promotori ai limbii rromani în România: confesiuni și biografii*, București, Editura Sigma, 2020.
Turda, Marius, *În căutarea românului perfect: specific național, degenerare rasială și selecție socială în România modernă*, trad. Marius-Adrian Hazaparu, Iași, Editura Polirom, 2024.

Surse web:
Adevărul - www.adevarul.ro
Arta politică - www.artapolitica.ro
Agenția Națională pentru Romi - www.anr.gov.ro
Cancelaria Prim-Ministrului - www.cancelarie.gov.ro
Dilema Veche - www.dilemaveche.ro
Giuvlipen – Compania de Teatru Rom - www.giuvlipen.com
Partida Romilor - www.partidaromilor.ro
Portal Legislativ - www.legislatie.just.ro
RomArchive - www.romarchive.eu
Scena9 - www.scena9.ro
Secretariatul General al Guvernului - www.sgg.gov.ro
Vice - www.vice.com

# Teatrul tribunal: performativitate, memorie și justiție simbolică

Cristian CĂLBEAZĂ•

**Rezumat :** Teatrul tribunal se afirmă ca o formă de artă angajată care transcende estetica pentru a deveni instrument de justiție simbolică, pedagogie civică și activism social. Acesta intervine acolo unde sistemele juridice tradiționale se dovedesc ineficiente, inaccesibile sau corupte, oferind un spațiu în care nedreptățile sunt aduse în fața publicului și traumele colective sunt recunoscute. Prin metode participative, bazate pe documente reale și reconstituiri scenice, spectactorii devin martori, jurați sau participanți activi în procesul de reflecție morală și socială. Funcția teatrului tribunal include educația juridică, democratizarea cunoașterii drepturilor, recuperarea memoriei colective și promovarea responsabilității civice. Exemple precum *The Congo Tribunal*, *The Colour of Justice* sau proiecte locale din România ilustrează impactul său asupra conștiinței publice, reconcilierea simbolică și generarea de schimbări sociale. În contextul post-conflictual sau post-totalitar, teatrul tribunal devine un instrument versatil: arhivă vie, spațiu de reparație etică, forum educativ și platformă de activism, demonstrând capacitatea artei de a transforma percepția publică asupra justiției și responsabilității colective.

**Cuvinte cheie:** Teatru tribunal, justiție simbolică, activism cultural, educație civică, participare publică

Într-o lume în care sistemele de justiție se confruntă cu limite structurale, inechități instituționalizate și uneori chiar cu disfuncționalități flagrante, *teatrul tribunal* apare ca un spațiu alternativ de *reflecție, reparație și intervenție civică*. Această formă de artă se dezvoltă nu doar ca reacție la eșecul sau inaccesibilitatea justiției oficiale, ci ca o necesitate de a restabili simbolic raportul dintre adevăr, responsabilitate și comunitate. *Teatrul tribunal* nu este, așadar, doar un gen teatral, ci o formă de *activism cultural*, care își asumă deliberat rolul de a tulbura, de a incomoda

• Regizor și jurist, doctorand al Școlii Doctorale de Teatru și Film, Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, cadru didactic la Colegiul de Arte „Sabin Drăgoi” Arad și la Palatul Copiilor Arad. Cod Orcid: 0009-0001-7063-264X

și de a deschide întrebări esențiale cu privire la funcționarea societății și la sensul dreptății.

Așa cum afirmă Mariana Starciuc în teza sa dedicată fenomenului teatrului documentar, această formă de teatru în genere, nu vizează exclusiv o estetică a autenticității, ci propune o eficiență socio-politică a spectacolului: „Metodele de generare a materialului variază, dar pot include exerciții de improvizație, interpretare și jocuri, cercetare și discuții. După ce a dezvoltat materialul, compania îl selectează, îl structurează, îl editează și îl pune în practică și adesea îl prezintă sub formă de work-in-progress pentru a solicita reacțiile audienței”[1]. În acest sens, *teatrul tribunal* funcționează ca un catalizator pentru *justiția simbolică* – un mecanism performativ prin care nedreptatea este rostită public, trauma este recunoscută, iar spectatorul este chemat să devină parte activă a procesului de reparație colectivă. „Forța constitutivă a deciziilor legale și modul în care aceste decizii modelează practica socială operează, de asemenea, în domeniul justiției simbolice, în reprezentările culturale ale legii, piesele de teatru, emisiunile de televiziune și romanele își afirmă influența asupra dreptului și practicii sociale.”[2]

În *teatrul tribunal* contemporan, rolul spectatorului este profund transformat. Acesta nu mai este un observator detașat, ci o *conștiință publică* invitată să participe, să judece, să reflecteze și chiar să acționeze în societate, într-o veritabilă linie de sorginte brechtiană. În unele cazuri, spectacolul presupune o *deliberare finală, un vot simbolic* sau *o dezbatere* post-spectacol care imită deliberările unui juriu. În acest sens, „*Truth Commission* de Chokri Ben Chikha […] poate fi văzut ca un caz tipic al acestui principiu al pre-interpretării (pre-enacting). Acest principiu se reflectă și în dramaturgia *Comisiilor Sud-Africane pentru Adevăr și Reconciliere,* unde metodele specifice folosite pentru a aborda crima în timpul reprezentației sunt deliberat deranjante. Pe lângă audierea publică, alte intervenții mai artistice, cum ar

[2] Mariana Starciuc, *Fenomenul teatrului documentar: caracteristici și specific*, Chișinău, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2021, p. 48.

[3] Sarah Kozinn, *Justice Performed: Courtroom TV Shows and the Theaters of Popular Law*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2015 pp. 187–188.

fi dansul, discuțiile publice despre cărți literare și reclame acuzate de rasism, precum și chiar un ritual memorial, sunt incluse în spectacol [...]"[3].

Această implicare nu este pur estetică, ci urmărește o formă de educație juridică, de familiarizare a publicului cu procedurile judiciare, dar mai ales cu dilemele morale care le însoțesc. Astfel, *teatrul tribunal* devine un instrument pedagogic și formativ, în sensul cel mai profund, activând empatia, rațiunea și responsabilitatea socială.

Mai mult decât atât, funcția teatrului tribunal depășește sfera pedagogiei civice, intrând într-un teritoriu profund etic și afectiv: acela al catharsisului colectiv. Spectatorul, confruntat cu mărturii reale, cu fapte dure și cu momente de vulnerabilitate extremă, este pus în fața unei duble provocări – emoționale și morale. Pe de o parte, el asistă la un proces de reconstituire dureroasă a realității, pe de altă parte, este invitat să recunoască propria poziționare în raport cu ceea ce vede. Astfel, *teatrul tribunal* acționează ca un spațiu de procesare colectivă a traumei, oferind o platformă pentru exprimarea durerii, dar și pentru asumarea unei memorii comune.

În societăți unde justiția instituțională a eșuat – fie prin tăcere, fie prin corupție, fie prin tergiversare – *teatrul tribunal* se impune ca o justiție sau chiar o tribună de presă secundară, terțiară ,dar cu impact real asupra conștiinței sociale.[4] Acesta este cazul multor spectacole care tratează subiecte precum *genocidul, discriminarea rasială, crimele politice sau violența de stat*. Aici, teatrul nu funcționează doar ca formă de reprezentare, ci ca loc de mărturie și reparație simbolică. Actorul devine purtătorul unei voci care nu a fost auzită în instanță, scena devine tribunal, iar publicul – comunitatea chemată să recunoască, să valideze și să nu uite.

[3] Steff Nellis, "Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage", *Documenta*, nr. 24, 2021, pp. 9–10, https://doi.org/10.21825/documenta.90041 (accesat 09.07.2025).

[4] Sarah Kozinn, 2015, op. cit., p. 75.

Într-o astfel de construcție, *teatrul tribunal* se constituie ca o punte între memorie și dreptate. Reprezentarea scenică a unei nedreptăți nu urmărește doar să informeze sau să șocheze, ci să reconstituie o memorie activă, să restituie un spațiu de vizibilitate pentru cei excluși din discursul oficial. În acest sens, el se apropie de ceea ce filosofii au numit *poetica memoriei* – o formă de artă care, prin evocare și restituire, reconstruiește nu doar trecutul, ci și conștiința publicului față de acest trecut. *Se recunoaște că tot ceea ce se întâmplă în acel context face parte dintr-un proces de memorie și rememorare. În plus, intenția actului și adecvarea acestuia la identitatea actorului devin elemente centrale, ceea ce presupune activarea acestor relații într-un mod concret, fără a contesta validitatea lor practică*.[5]

Această dimensiune a memoriei *teatrului tribunal* se manifestă mai pregnant în contexte *post-conflictuale, post-dictatoriale* sau *post-totalitare*, unde instituțiile formale de justiție au fost compromise sau contestate. În astfel de situații, *teatrul tribunal* preia o funcție suplimentară de legitimitate, oferind o alternativă de încredere într-un spațiu în care încrederea publică în autorități a fost erodată. Spectacolul nu doar documentează o realitate, ci o valorizează și o reactivează în cadrul unui proces performativ care devine, în sine, o formă de judecată simbolică.[6]

Un alt aspect esențial în definirea rolului teatrului tribunal în contemporaneitate este funcția sa activistă – capacitatea sa de a interveni direct în spațiul public, nu doar ca oglindă a realității, ci ca agent transformator al acesteia. În această perspectivă, *teatrul tribunal* se aliniază cu formele de teatru politic, de intervenție socială sau teatru comunitar, dar se diferențiază de acestea prin specificul său procedural și prin angajarea directă cu surse juridice, documente reale și cazuri

[5] Rocío Zamora Sauma, ”Performing Institutions: Trials as Part of the Canon of Theatrical Traditions”, *Performance Research* 25, nr. 6, 2020, p. 235.

[6] Marian Brown, Taylor, Hyppolite Ntigurirwa, Andrea Gordillo, Micah Rose, ”From Grassroots to Systems Change: Art for Social Justice”, *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 52, nr. 5, 2022, p. 313, https://doi.org/10.1080/10632921.2022.2120142 (accesat 09.07.2025).

concrete. „Diferența crucială dintre artă și politica reală de teren este marcată de ambivalență: activismul și politica din lumea reală sunt procese de durată, continue, în timp ce arta activistică este temporară și bazată pe proiecte.”[7] Dacă teatrul politic în linia lui Augusto Boal propune o ideologie sau deconstrucția uneia, *teatrul tribunal* propune același lucru cu o judecată – fie ea simbolică, morală sau socială.

Prin natura sa, *teatrul tribunal* aduce în scenă nu doar personaje, ci persoane reale, cu istorii, traume și lupte autentice. În acest sens, el devine un spațiu de reprezentare pentru vocile marginalizate (dar nu neaparat opresate), excluse din discursul dominant, ignorate sau reduse la tăcere de mecanismele formale ale justiției. Astfel, scena funcționează ca o platformă de vizibilitate și revendicare, iar actul artistic se transformă într-un gest politic de recuperare a demnității. *Prin acest proces, teatrul nu doar că reactivează memoria colectivă, dar și creează premisele unei acțiuni civice: dezbatere, protest, solidarizare, mobilizare publică*.[8]

Această dimensiune a reprezentării subiecților, a situațiilor și a spațiilor marginalizate a fost ilustrată exemplar în spectacolul amintit *The Congo Tribunal* al lui Milo Rau – un proiect care nu doar că documentează crimele de război din Republica Democrată Congo, ci și organizează un tribunal militar paralel, real, cu martori, avocați, victime și specialiști. Într-un context în care instituțiile internaționale nu au reușit să răspundă adecvat tragediei umanitare din Congo, *teatrul tribunal* propus de Rau a funcționat ca un gest de justiție restaurativă, de contra-tribunal de război. Publicul prezent – dar și cel care a urmărit înregistrările – a fost pus în fața unei forme de justiție posibilă, imaginată și performată artistic, dar cu o greutate etică

[7] Lily Climenhaga, “P(Re)Forming Justice: Milo Rau’s Trials and Tribunals,” *TDR: The Drama Review* 65, nr. 1, 2021, p. 56, https://doi.org/10.1162/dram_a_00957 (accesat 09.07.2025).

[8] Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, traducere Charles A. McBride, London, Pluto Press, 2008, p. 120.

autentică. Aceasta este poate una dintre cele mai pregnante expresii ale funcției activist-judiciare a teatrului tribunal în contemporaneitate.

Un alt exemplu semnificativ este spectacolul *The Colour of Justice* (Tricycle Theatre, 1999), care reconstituie ancheta publică privind moartea lui *Stephen Lawrence*, un tânăr britanic de culoare ucis într-un atac rasist, și răspunsul inadecvat al poliției. Spectacolul, bazat pe transcrieri autentice ale anchetei, a dezvăluit în fața publicului eșecurile sistemului juridic britanic în tratarea cazurilor de discriminare rasială. Efectul social al spectacolului a fost profund: a influențat discuții în Parlamentul britanic, a generat acoperire media extinsă și a contribuit la presiuni pentru reformă în cadrul Metropolitan Police. Prin urmare, a funcționat nu doar ca reflectare, ci ca declanșator al schimbării sociale, confirmând potențialul său activ, chiar legislativ.

Această capacitate de a produce efecte sociale nu trebuie însă înțeleasă doar în termeni de rezultate măsurabile sau politici. Ea presupune mai ales o formă de conștientizare publică a disfuncționalităților sistemice – și, mai ales, o critică adusă birocrației, rigidității și impunității care definesc uneori sistemele judiciare. În multe cazuri, *teatrul tribunal* ridică întrebări despre inechitatea accesului la justiție, despre lentoarea și opacitatea procedurilor, despre instrumentalizarea, denaturarea sau mușamalizarea juridică a adevărului în interes politic sau economic.[9]

Această critică este formulată nu într-un limbaj tehnic, ci prin forța reprezentării scenice. Timpul lung al proceselor, limbajul abstract al instanțelor, distanța dintre victimă și instituție – toate acestea sunt condensate într-un spațiu teatral în care adevărul devine palpabil, iar injustiția – vizibilă. Actorul devine aici nu doar interpret, ci intermediar între cetățean și sistem, între durerea individuală și indiferența instituțională.

[9] Steff Nellis, 2021, op. cit., p. 18.

În *teatrul tribunal*, birocrația nu este doar o temă, ci un obstacol performativ. În locul unui sistem în care justiția este întârziată, spectacolul oferă o judecată imediată, transparentă, vizibilă. Astfel, *teatrul tribunal* demontează mitul „neutralității" procedurilor juridice și propune în loc o etică a transparenței și a empatiei directe. El construiește o scenă în care adevărul este ascultat și crezut nu pentru că este probat formal, ci pentru că este rostit și asumat în fața unei comunități. Această viziune asupra actului de justiție ca eveniment colectiv performativ este susținută și de teoreticieni ai performativității (juridice sau nu), precum Judith Butler sau chiar Richard Schechner, care au arătat că justiția este un act de punere în scenă cu scop performativ– iar ceea ce contează nu este doar conținutul verdictului, ci modul în care acesta este rostit, receptat și înțeles de către comunitate. *Teatrul tribunal* speculează și accentuează această *dimensiune performativă a dreptului*, creând un context în care legea este repusă în discuție nu ca *text abstract*, ci ca *relație vie* între oameni. „Spre deosebire de formatul răspândit și standard al reconstituirii, care adesea se prezintă ca apolitic și ideologic neutru, reconstituirea artistică istorică urmărește să instaureze o «revizuire critică prin echilibrarea strategică între redarea factuală și reinterpretarea subiectivă."[10]

În acest sens, *teatrul tribunal* se afirmă ca formă de critică a limbajului juridic, a inegalității exprimate dintre părți, a ierarhiei dintre experți și cetățeni. Prin democratizarea actului de judecată, scena devine un spațiu de contestare a autorității „sacralizate" a tribunalului, oferind modele alternative de înțelegere și articulare a justiției. *În mod complementar rolului său de catalizator social și critic instituțional, teatrul tribunal, împreună cu restul artelor de intervenție socială își asumă o funcție educativă profundă, devenind o formă de alfabetizare juridică și formare a conștiinței*

[10] Ibid., p. 7.

*civice.*[11] Într-o epocă în care noțiuni precum justiție, drepturi, responsabilitate și autoritate sunt adesea înțelese *superficial* sau manipulate în discursul public, *teatrul tribunal* oferă un cadru accesibil, empatic, direct și interactiv prin care publicul poate învăța, dezbate și interioriza *complexitatea* acestor concepte.

*Teatrul tribunal* contribuie astfel în viziunea noastră la democratizarea cunoașterii juridice., în vederea accesului liber, echitabil și inteligibil al cetățenilor la informațiile, principiile și procesele sistemului juridic, astfel încât dreptul să nu rămână privilegiul unor elite (juriști, avocați, magistrați), ci să devină o resursă accesibilă oricui. Prin intermediul pieselor bazate pe tipuri de documente autentice deja menționate – stenograme, mărturii, anchete –, publicul este introdus în realități juridice adesea inaccesibile din cauza limbajului de specialitate sau a distanței instituționale. Spectacolul funcționează ca un traducător cultural și emoțional al actului de justiție, oferind nu doar informație, ci și context, empatie și umanizare. În locul unei abordări didactice, *teatrul tribunal* educă prin implicare, oferind spectatorului rolul unui martor informat și responsabil.

Această funcție este deosebit de importantă în societăți *post-autoritare* sau cu *democrații fragile* (cum este și cea românească), unde încrederea în sistemul juridic este scăzută, iar cultura dreptului este slab dezvoltată. În asemenea contexte, *teatrul tribunal* nu doar explică drepturile cetățenești, ci le pune în scenă, oferind exemple concrete de luptă împotriva abuzurilor, de revendicare a dreptății și de rezistență în fața tăcerii instituționale. El devine, astfel, un spațiu de pedagogie democratică, un forum în care educația juridică se îmbină cu educația afectivă și morală.[12]

[11] Jenny Hughes, ”Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory”, ed. Andrew Miles și Angus McLewin, *The Unit for the Arts and Offenders/ Centre for Applied Theatre Research*, 2021, p. 60.

[12] Gregory Brazeal, ”Justice Theater in the Criminal Law Curriculum”, *Journal of Criminal Law and Criminology,* 113, nr. 4, 2024, p. 9.

Un exemplu notabil al acestei *funcții educative* secundare a teatrului tribunal este oferit de proiectele desfășurate de Tricycle Theatre din Marea Britanie, în care spectacolele tribunal erau însoțite *de ateliere, discuții și materiale didactice pentru elevi și studenți*. Inițiative similare au fost dezvoltate și în alte țări europene, în parteneriat cu organizații civice, instanțe locale sau instituții de învățământ. Scopul acestor inițiative nu este doar formarea continuă și educarea participanților, ci și formarea de cetățeni activi, capabili să recunoască și să reacționeze în fața nedreptății.

Această dimensiune educativă capătă o semnificație aparte în contextul românesc postcomunist. După 1989, România a traversat un proces complex și adesea contradictoriu de democratizare și reconstrucție instituțională. Justiția a devenit un teren disputat, marcat de ambiguități, tergiversări și presiuni politice. În acest peisaj, teatrul – și în special formele sale angajate – au avut un rol important în menținerea spiritului critic și în formularea unor întrebări incomode. Cu toate acestea, *teatrul tribunal*, ca gen distinct, s-a manifestat timid, fiind mai degrabă integrat în proiecte de teatru documentar sau social.

Un caz emblematic este spectacolul *Tipografic Majuscul* (2013)[13], în regia Gianinei Cărbunariu, construit pe baza dosarului de urmărire al adolescentului Mugur Călinescu, disident anticomunist. Deși nu este un *teatru tribunal* în *sensul strict*, spectacolul recuperează metoda verbatim și dinamica procesului de supraveghere și incriminare din perioada comunistă, punând în scenă nu doar drama unei persoane, ci mecanismele opresive ale statului totalitar. Prin această reconstrucție teatrală, publicul este confruntat cu realitățile trecutului recent, într-un format care combină funcția educativă cu cea memorială, explorând dimensiunea și accepțiunile termenului *teatrul tribunal*.

[13] Andreea Vălean, „Gianina Cărbunariu: Nu sunt nici judecător, nici avocat", *Scena9*, https://www.scena9.ro/article/carbunariu-jude-tipografic-majuscul (accesat 13 aprilie 2025).

Într-o direcție similară se înscriu și spectacolele realizate de compania Reactor din Cluj sau de Asociația ADO (Artă pentru Drepturile Omului), care au propus formate hibride între teatru documentar, educație juridică și activare civică. De exemplu, proiectele despre violența de gen, drepturile minorităților sau istoria represiunii comuniste sunt construite nu doar pentru a informa, ci și pentru a stimula o conștiință socială activă. Ele sunt adesea prezentate în licee, penitenciare sau spații comunitare, extinzând astfel sfera de acțiune a teatrului dincolo de granițele instituționale. În acest sens, de pildă, Radu Apostol consideră că „aducerea teatrului în școală înseamnă și descoperirea copilului-spectator și a copilului-creator. Prea adeseori dimensiunea creativă este estompată de învățarea normativă, mai ales în dimensiune socială. Teatrul și dansul dezvoltă omul relațional, empatic, deschis spre relațiile cu ceilalți, spre dialog, abil și competent în rezolvarea unor probleme complexe de existență prin participare și strategii de grup. Educația contemporană trebuie să realizeze un echilibru între copilul-spectator și copilul-creator, în beneficiul adultului care va fi și al societății din care face parte”[14].

În spațiul est-european mai larg, regăsim inițiative similare în Polonia, Cehia și Serbia, unde *teatrul tribunal* sau documentar a fost folosit ca instrument de procesare a trecutului și de educare a noilor generații în spirit democratic. În Serbia, de exemplu, proiectele de teatru documentar despre crimele de război și procesele de la Haga au funcționat ca forme de critică a naționalismului oficial și ca platforme de recunoaștere a suferinței celuilalt. Astfel, *teatrul tribunal* se transformă într-un exercițiu de reconciliere, într-un teritoriu comun în care adevărul nu este impus, ci negociat colectiv.[15]

[14] Radu Apostol, *Teatru social. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, București, UNATC Press, 2018, pp. 5–6.

[15] Lavinia Stan, Nadya Nedelsky, , (eds.), *Post-Communist Transitional Justice: Lessons from Twenty-Five Years of Experience*, New York, Cambridge University Press, 2015, pp. 252–255.

În România, lipsa unui tribunal care să acționeze în mod satisfăcător asupra opiniei generale a populației în privința evenimentelor din decembrie 1989 sau a mineriadelor, precum și tergiversarea dosarului Revoluției, creează un teren fertil pentru intervenții artistice de tip tribunal. În absența unei reparații juridice clare, scena teatrală poate deveni un spațiu de judecată morală și de restituire a adevărului. Este ceea ce această cercetare își propune să argumenteze, să analizeze din prisma mijloacelor artistice concrete și să sprijine prin studii de caz și tehnici diverse de producție teatrală.

Un alt rol esențial al teatrului tribunal este cel legat de construirea, conservarea și activarea istoriei. În societățile post-conflictuale sau post-totalitare, unde trecutul este adesea fragmentat, ocultat sau reinterpretat politic, *teatrul tribunal* se constituie ca un spațiu alternativ de recuperare a memoriei istorice. El nu doar evocă fapte, ci le repune în circulație printr-o formă vie, performativă, participativă, oferind comunității posibilitatea de a se reconecta cu episoade dureroase, dar necesare judecății conștiinței colective.[16] Reprezentarea scenică a traumelor colective – fie că este vorba de violență de stat, persecuții etnice sau abuzuri sistemice – creează un cadru de asumare simbolică și de judecată morală a trecutului. În acest sens, *teatrul tribunal* devine și o formă de *arhivare vie*, care completează sau contestă memoria oficială, aducând la lumină narațiuni marginalizate și mărturii ignorate. Este un act de reconstrucție afectivă și civică a unei *mari drame a istoriei* [17] împărtășite, dar adesea încă *nesoluționate.*

Conectată cu această dimensiune a memoriei este și funcția participativă și reparatorie a teatrului tribunal, mai ales în contexte vulnerabile sau instituțional închise, precum penitenciarele. Proiecte desfășurate în Marea Britanie, Brazilia sau

[16] Ibid., pp. 163–164.

[17] Minou Arjomand, *Staged: Show Trials, Political Theater, and the Aesthetics of Judgment*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 49.

Italia au demonstrat cum *teatrul tribunal* poate fi folosit ca instrument de reabilitare a deținuților, oferindu-le acestora ocazia de a reflecta asupra propriilor fapte, de a participa la reconstituiri dramatice și de a redeveni vizibili în ochii societății. În aceste cazuri, teatrul capătă o funcție terapeutică și restaurativă, contribuind la reconstruirea identității personale și sociale a celor implicați.

Această direcție este compatibilă cu teoriile recente despre justiția restaurativă, în care accentul nu mai cade exclusiv pe pedeapsă, ci pe repararea relațiilor și pe reintegrarea socială. Apar ca reacție la limitele sistemului clasic de justiție penală, care pune accentul aproape exclusiv pe pedeapsă. Aceste teorii propun o abordare centrată pe reparare, dialog, asumare și vindecare, atât pentru victimă, cât și pentru făptuitor și comunitate. *Printre cele mai cunoscute modele se numără medierea victimă–infractor (Victim-Offender Mediation), cercurile restaurative (Restorative Circles) și conferințele familiale (Family Group Conferencing), aplicate cu succes în contexte diverse, de la școli și comunități locale până la sistemele judiciare din Noua Zeelandă, Norvegia sau Canada. Aceste practici promovează participarea activă a tuturor părților implicate și urmăresc nu doar sancționarea, ci și asumarea responsabilității și reconstrucția legăturilor sociale afectate de fapte antisociale.*[18] *Teatrul tribunal*, prin puterea sa simbolică și capacitatea sa de a umaniza, devine un instrument complementar al acestei abordări, aducând împreună victime, agresori, comunități și spectatori într-un cadru narativ în care trauma poate fi auzită, iar conflictul – resemnificat.

Astfel, subsumând cele expuse anterior, *teatrul tribunal* își dovedește versatilitatea: el poate fi deopotrivă arhivă vie, formă de justiție simbolică, spațiu de educație civică, platformă de activism și mecanism de reparație etică. Toate aceste funcții converg într-o practică artistică care nu se limitează la artă, stilizare și poetică scenică, ci are implicații profunde în sfera socială, juridică și politică. Pentru a înțelege

[18] Amartya Sen, *The Idea of Justice*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009, p. 81.

în profunzime această formă de teatru și pentru a delimita clar specificul său în raport cu alte tipuri de artă angajată, este necesară o trecere în revistă a principiilor și caracteristicilor care definesc *teatrul tribunal* ca gen distinct. Acest demers va permite nu doar o sistematizare a elementelor care compun identitatea sa formală, ci și o înțelegere mai nuanțată a mecanismelor prin care el operează ca instanță simbolică.

**Bibliografie**

Apostol, Radu, *Teatru social. Perspective asupra rolului teatrului în raport cu societatea*, București, UNATC Press, 2018.
Arjomand, Minou, *Staged: Show Trials, Political Theater, and the Aesthetics of Judgment*, New York, Columbia University Press, 2018.
Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, traducere Charles A. McBride, London, Pluto Press, 2008.
Brazeal, Gregory, "Justice Theater in the Criminal Law Curriculum", *Journal of Criminal Law and Criminology*, 113, nr. 4, 2024.
Brown, Marian Taylor, Ntigurirwa, Hyppolite, Gordillo, Andrea & Rose, Micah, "From Grassroots to Systems Change: Art for Social Justice", *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 52, nr. 5, 2022, https://doi.org/10.1080/10632921.2022.2120142 (accesat 09.07.2025).
Climenhaga, Lily, "P(Re)Forming Justice: Milo Rau's Trials and Tribunals", *TDR: The Drama Review* 65, nr. 1, 2021, https://doi.org/10.1162/dram_a_00957 (accesat 09.07.2025).
Hughes, Jenny, "Doing the Arts Justice: A Review of Research Literature, Practice and Theory", ed. Andrew Miles și Angus McLewin, *The Unit for the Arts and Offenders/ Centre for Applied Theatre Research*, 2021.
Kozinn, Sarah, *Justice Performed: Courtroom TV Shows and the Theaters of Popular Law*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2015.
Nellis, Steff, "Enacting Law: The Dramaturgy of the Courtroom on the Contemporary Stage", *Documenta*, nr. 24, 2021, https://doi.org/10.21825/documenta.90041 (accesat 09.07.2025).
Sauma, Rocío Zamora, "Performing Institutions: Trials as Part of the Canon of Theatrical Traditions", *Performance Research* 25, nr. 6, 2020.
Sen, Amartya, *The Idea of Justice*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009.
Starciuc, Mariana, *Fenomenul teatrului documentar: caracteristici și specific*, Chișinău, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2021.
Stan, Lavinia & Nedelsky, Nadya, (eds.), *Post-Communist Transitional Justice: Lessons from Twenty-Five Years of Experience*, New York, Cambridge University Press, 2015.
Vălean, Andreea, „Gianina Cărbunariu: Nu sunt nici judecător, nici avocat", *Scena9*, https://www.scena9.ro/article/carbunariu-jude-tipografic-majuscul (accesat 13 aprilie 2025).

## Contents

COLOCVII TEATRALE ..... III

ÎNTREBARILE SPECTACULARE ALE PRIMULUI SFERT DE VEAC ..... III

STUDII ..... IV

*Persona*. Cercetare artistică asupra procesualității actoricești în paradigma *practice-based research* ..... V

Octavian JIGHIRGIU ..... V

Andreea JIGHIRGIU ..... V

Actor și personaj din perspectiva metodei lui Uta Hagen ..... XVII

Diana COZMA ..... XVII

Emoția în teatru ca abuz, exces și tehnică actoricească ..... 25

Radu TEAMPĂU ..... 25

Sărăcie, curaj și compromis: dimensiuni brechtiene și regie modernă în Mutter, un spectacol de Dumitru Acriș -O cercetare asupra modului în care estetica brechtiană este reinterpretată prin mijloace regizorale contemporane- ..... XLIV

Cristina BLAGA-TOMUȘ ..... XLIV

Teatrul în Emiratele Arabe Unite: Evoluție culturală și practici contemporane ..... LVII

Sorin-Dan BOLDEA ..... LVII

Expresia întrupată: Cogniție, tehnică și memorie în arta actorului tăcut ..... LXVI

Pali VECSEI ..... LXVI

*Steaua fără nume* sau „Moscova" lui Cehov ..... LXXXIII

Cristi AVRAM ..... LXXXIII

Costache Antoniu - Actor, Pedagog si Promotor Teatral ..... XCII

Carmen ANTOCHI ..... XCII

Evoluția dansului în spectacolele muzicalele americane ..... CVII

Geta-Violeta RĂVDAN ..... CVII

START CERCETARE ..... CXXXVIII

Emoție și absurd între scenă și ecran. Comparație între tehnicile teatrale și estetica mockumentarului în *Așteptându-l pe Godot* și *Așteptându-l pe Guffman* ..... CXXXIX

Mihaela Florentina CONSTANTINESCU ..... CXXXIX

Vis, reverie, memorie ..... CLXI

Mircea Levente COCIARDI..... CLXI

Teatrul rom în România: între expresie și instituționalizare ..... CLXXVI

Alexandra-Ioana MOJOIU .....CLXXVI

Teatrul tribunal: performativitate, memorie și justiție simbolică..... CLXXXVIII

Cristian CĂLBEAZĂ ..... CLXXXVIII