

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ

TEZĂ DE DOCTORAT ȘTIINȚIFIC ÎN DOMENIUL TEATRU ȘI ARTELE
SPECTACOLULUI

**FORȚE CARE ACȚIONEAZĂ ASUPRA TEATRULUI: DE LA CENTRIFUGA
DESCOMPUNERII LA CENTRIPETA CIMENTĂRII**

REZUMAT

Coordonator
Prof.univ.dr. Sorin-Ion Crișan

Doctorand
Eugen Păsăreanu

CUPRINS

STRUCTURA TEZEI DE DOCTORAT	3
INTRODUCERE: DESFĂȘURAREA DE FORȚE	5
AXIOMA TEATRULUI CA FENOMEN MONOLIT	9
SURSE ALE DESCOMPUNERII, SURSE ALE CIMENTĂRII	11
CONCLUZII	14
BIBLIOGRAFIA TEZEI DE DOCTORAT	20

STRUCTURA TEZEI DE DOCTORAT

Teza de față este împărțită în zece capitole, numerotarea incluzând secțiunea introductivă, concluziile și bibliografia.

Capitolul I – *Introducere. Desfășurarea de forțe* – prezintă demersul studiului și aspecte ale cercetării științifice în domeniul teatrului.

Capitolul II – *Axioma teatrului ca fenomen monolit* – prezintă condițiile necesare pentru ca modelul de lucru propus de teză să devină funcțional, mai exact o privire a fenomenului teatral ca structură încheată care și-a dezvoltat propriile instrumente cu care își rafinează creația.

Capitolul III – *Stare de fapt: societatea rețea și forța centrifugă de descompunere* – prezintă societatea actuală ca o structură de tip rețea ale cărei cerințe impun sporirea potențialului prin asumarea credibilă a unor roluri multiple. În acest context, prin prisma profesiei pe care o practică, actorul rămâne un operator și credibilizator al ficțiunii, în timp ce individul civil, dezvrăjit de transcendentul teatral, caută să își însușească instrumentele cu care actorul își construiește personajul. Identificând uneltele teatrale și în alte spații de manifestare ale ființei (psihologice, pedagogice, sociale), teza argumentează coagularea unei forței care descompune monolitul teatral în instrumente subordonate unor demersuri extra-estetice.

Capitolul IV – *Aplicabilitatea și verificarea modelului propus* – ilustrează, cu ajutorul literaturii de specialitate, instrumentele teatrale identificate în teatrul educațional, conform practicii anglo-saxone în care s-a specializat autorul.

Capitolul V – *Studiu de caz – relevanța teatrului pentru adolescenții români* – prezintă rezultatele studiului întreprins de către autor care prezintă diferențe la nivelul percepției teatrului și a teatralității cotidianului între eșantioane reprezentative de elevi, în funcție de contactul cu arta teatrală. Corelând rezultatele cu cercetări asemănătoare din străinătate,

capitolul confirmă importanța uneltelor teatrale și a diferențierii pe care o pot face acestea în procesul educațional.

Capitolul VI – *Unelte teatrale în alte spații de manifestare: psihodramă și Teatrul Oprimaților* – identifică instrumente specifice construcției scenice în subordonarea unor scopuri terapeutice sau de coagulare a energiilor sociale. Astfel, forța centrifugă care descompune uneltele teatrale își găsește justificarea atât prin prezența elementelor teatrale în alte spații de manifestare ale ființei, cât și prin recunoașterea eficacității instrumentelor identificate.

Capitolul VII – *Forța centripetă de răspuns: Cimentarea* – ia în considerare faptul că, în pofida descompunerii instrumentelor de sorginte teatrală și folosirii lor în alte domenii, fenomenul teatral nu rămâne dizabilitat, ci continuă să producă spectacole și să suscite interes, consolidându-și mitologia. Capitolul încearcă să identifice surse ale cimentării mitologiei teatrale: printr-o istorie a teatrului privită cu reverență din perspectiva dimensiunii ritualice a fenomenului, printr-un prezent al expandării semantice și fenomenologice a teatrului spre a cuprinde agende ale contemporaneității, precum și printr-o consolidare a elementelor meritorii din cadrul identității breslei. Prin intermediul asocierii cu breasla și cu ceea ce breasla reprezintă în societate, componente identitare meritorii pot fi revelate și la cei care admiră și frecventează aceste manifestări artistice.

Capitolul VIII – *Echilibrul dinamic al fenomenului teatral* – pune în relație forțele discutate în teza de față, forța centrifugă care descompune monolitul teatral în instrumente și forța centripetă care cimentează mitologia teatrului, subliniind posibilitatea redusă de manifestare a uneia dintre aceste forțe în absența celeilalte, ceea ce conferă fenomenului un echilibru dinamic.

Capitolul IX – *Concluzii* – însumează elementele tratate pe larg în capitolele anterioare, punând în evidență viabilitatea modelului propus.

Capitolul X – *Bibliografie* – prezintă lucrările de specialitate consultate în elaborarea acestei lucrări.

INTRODUCERE: DESFĂȘURAREA DE FORȚE

Dacă am putea vizualiza societatea contemporană ca un mare bazar al importurilor culturale, bazar populat, printre altele și de pedagogi, terapeuți, coordonatori ai trupelor de teatru școlar sau comunitar, traineri de dezvoltare personală, o întrebare de tipul *Unelte teatrale mai aduceți?* și-ar găsi ușor justificarea pentru că am fi observat deja unelte specifice pregătirii actorilor sau montării spectacolelor și în alte spații de manifestare ale ființei. Elemente ca improvizația, memoria afectivă, asumarea unui rol, protecția în interiorul rolului, dezbaterăa își dovedesc eficacitatea și dincolo de scândura scenei, în teatrul educațional, psihodramă sau teatrul comunitar. Rămâne fenomenul teatral mai sărac, dizabilitat, în urma acestei disecări de unelte din întreg? Se pare că nu, de vreme ce continuă atât să producă, cât și să viseze la spectacole importante, care, alături de interviuri, fotografii, biografii ale marilor actori, cimentează o mitologie a măreției, artiștii arogându-și meritul de repeta actul primar al creației.

Astfel, s-ar putea identifica pe de-o parte o tendință de a rupe întregul teatral pentru a folosi elemente specifice antrenamentului actorilor *altundeva*, dar asta fără a afecta în mod profund fenomenul, și, pe de altă parte, tendința contrară, cea de cimentare a memoriei și măreției artei teatrale, a importanței pentru cetate, de a răscoli istoria teatrului până la amestecul indisolubil cu mitul pentru a legitima inefabilul și actul demiurgic al creației. Întrebarea pe care cercetarea de față o adresează este dacă aceste tendințe, identificate inițial la nivel empiric de către autor, își pot găsi o argumentare coerentă sub termenul de forțe și dacă, astfel catalogate, pot fi integrate într-un model coerent, cu un grad de verificare la nivel practic, care să explice relațiile dintre ele și implicit să ofere posibile explicații pentru modul în care fenomenul teatral se manifestă în societate.

Deși domeniile umaniste reprezintă un loc în care retorica se simte confortabil, lucrarea de față dorește a identifica forțele care acționează asupra teatrului, convergând instrumentele cercetării cu intuițiile speculației, astfel încât apelul la literatura de specialitate și testarea prin mijloace cantitative, calitative și mixte a relevanței instrumentelor teatrale în diverse spații de manifestare ale ființei să devină coloană de argumentare a demersului teoretic.

Există autori (Kuhn, 1962; Feyerabend, 1987) care pun sub semnul întrebării metodele de cercetare științifică, susținând că aceste metode funcționează în cazuri particulare; cunoașterea științifică specifică fiind dependentă de cultura și circumstanțele istorice în care apare. Problema ridicată de relativismul metodelor de cercetare este cea a paradigmei. O nouă paradigmă, o nouă poziție din care privești lucrurile, deși contestă paradigma anterioară generând revoluțiile științifice, nu poate fi, până la urmă, nici aprobată, nici dezaprobată de comunitatea științifică generatoare a paradigmei inițiale. Noua paradigmă generează revoluție științifică până când ajunge să fie înlocuită de o altă paradigmă, dar astfel, calculele și formulele de cercetare sunt valabile în interiorul unei paradigme și nu sunt reprezentative pentru alt mod de a vedea lucrurile. Acest aspect este explicat de către Kuhn (1962):

Deși fiecare ar putea spera să-l convertească pe celălalt la modul său de a vedea știința și problemele ei, niciunul n-ar trebui să spera că-și dovedește cazul. Competiția dintre paradigme nu este o dispută ce poate fi rezolvată prin dovezi. (Kuhn, 1962, p. 148)

Conform lui Kuhn, teoriile contradictorii nu pot fi judecate cu ajutorul unui limbaj imparțial, dat fiind că anumite concepte pot avea conotații diferite în funcție de fiecare teorie în parte. Demonstrația finală a lui Kuhn este că evoluția teoriilor științifice nu a apărut ca o consecință a acumulării de cunoaștere, ci dintr-un set de circumstanțe și posibilități intelectuale, unul dintre țelurile științei fiind crearea de șabloane aplicabile în contexte largi. Accentul pus de Kuhn nu este pe imposibilitatea progresului științei, ci pe dese schimbări de paradigmă, cu rezultate valabile doar în interiorul unui anumit mod de a gândi lucrurile:

Nici o teorie nu rezolvă vreodată toate puzzle-urile cu care se confruntă la un anumit moment dat; cum nici soluțiile la care s-a ajuns până atunci nu sunt întotdeauna perfecte. Dimpotrivă, caracterul incomplet și imperfect al potrivirii între date și teorie dintr-un anumit moment este cel care definește multe din puzzle-urile științei. Dacă orice eșec de potrivire a teoriei ar fi generat respingerea acelei teorii, toate teoriile ar fi fost respinse tot timpul. (Kuhn, 1970, p. 145 – 146)

O critică a metodelor de cercetare o face și Paul Feyerabend (1975) care pune premisele cercetării - în speță căutarea adevărului - sub semnul întrebării. Feyerabend se întreabă dacă *adevărul* nu este doar un concept ideologic care servește științei. Există vreo obligație de a urma adevărul? Existența umană se poate ghida după adevăr, dar se poate ghida și după libertate. În cazul în care libertatea și adevărul nu se suprapun, trebuie să alegem: putem abandona libertatea, dar la fel de bine și adevărul ar putea fi de lepădat.

„Faptele” științifice sunt predate acum de la o vârstă fragedă în aceeași manieră în care faptele religioase era predate acum un secol. [...] Societatea, spre exemplu, și instituțiile sale sunt criticate în modul cel mai sever și de multe ori injust încă din școala elementară. Dar știința face excepție criticii. În ansamblul societății, modul de judecată al omului de știință este primit cu aceeași reverență cu care era primit cel al episcopului sau cardinalului nu cu mult timp în urmă. [...] Oriunde ne uităm la modul în care a avansat marea știință vedem că există numeroase interferențe exterioare, făcute parcă să prevaleze în fața celor mai fundamentale și *raționale* reguli metodologice. Lecția este simplă: nu există nici un argument care să sprijine excepționalul rol pe care știința îl joacă astăzi în societate. Știința a făcut multe, dar la fel au făcut și alte ideologii. (Feyerabend, 1975)

La un asemenea argument, probabil că majoritatea ar intui răspunsul lui Stove (1982), care sublinia că astăzi există mai multă cunoaștere decât acum 50 de ani și infinit mai multă decât în 1850, rezultând astfel o cantitate informațională acumulată de-a lungul timpului. Totuși, ideile lui Feyerabend (1975) legate de natura ideologică a științei se justifică prin prisma conceptului unic, al faptului că orice teorie se întoarce la ea însăși (în interiorul propriei paradigme) în încercarea de a oferi răspunsuri. Trăgând linie, se observă că argumentele contradictorii de tipul celor menționate anterior nu fac decât să alimenteze lipsa de consens a comunității științifice asupra scopurilor și metodelor cercetării. Personal, rezonoz la ideea că se poate face cercetare, se poate potența cunoașterea printr-o conjugare a creativității cu metode de cercetare validate și a onestității cu judecata critică.

Cercetarea în teatru ar putea părea o speculație elitistă dacă triada creator-spectacol-spectator nu ar continua să existe și în afara evenimentului scenic. Dacă vorbim despre teatru după terminarea spectacolului înseamnă că fenomenul încă reverberează în ungherele memoriei. Mai mult decât atât, dacă simțim nevoia să recunoaștem și să așezăm pe un

pedestal mari actori, regizori sau spectacole, nu contribuim, oare, la mitologizarea teatrului, la cimentarea teatrului ca Teatru? Mergând mai departe, este solidă această cimentare a măreții în condițiile în care unelte teatrale se regăsesc în teatrul educațional, teatrul comunitar, psihodramă?

Paradigma definită de lucrarea de față este că asupra teatrului ca fenomen în societate pot acționa forțe care să aibă anumite efecte asupra fenomenului. Această perspectivă a pornit de la încercarea de a explica traiectoriile diverse pe care teatrul le ia astăzi: pe de-o parte ca sumă de unelte în explorarea unor spații pedagogice sau psihologice, pe de altă parte ca o continuă consolidare, artistică și managerială, a entităților culturale de prestigiu. Cum poate coexista tendința de a demonta teatrul în elemente constitutive spre a-l folosi în școli, comunități defavorizate, unități terapeutice cu strălucirea marilor montări, a marilor actori, cu templul mistic al teatrului, cu unitatea bine șlefuită a spectacolului? Lucrarea vine din necesitatea de a include aceste direcții contradictorii, haotice, într-un ansamblu coerent, de a oferi o posibilitate de a le explica posibilele legături și consecințe.

Așa cum menționam anterior, lucrarea va prezenta și alte spații de manifestare ale ființei: sociale, psihologice, educaționale, în care pot fi identificate instrumente teatrale. Dacă acestor instrumente li se poate identifica proveniența teatrală din punct de vedere istoric și funcțional, având relevanță în domeniul care le-a asimilat, se poate confirma paternitatea acestora dintr-o spargere a teatralității, ca o consecință a forței centrifuge *ce aruncă* instrumentele de lucru dinspre teatru înspre respectivele zone de manifestare. Dacă forța centrifugă – cea care dispersează teatrul în instrumente – ar fi singura forță ce acționează asupra fenomenului, teatrul s-ar pierde pe sine ca structură coerentă. Totuși, fenomenul teatrului se manifestă și ca ansamblu funcțional prin instituții, spectacole, repetiții, ceea ce înseamnă că există un răspuns la forța centrifugă, o forță de sens contrar, centripetă, care-i consolidează unitatea și îi cimentează măreția.

În concluzie, teza de față va încerca să demonstreze posibilitatea de a privi tendințele care acționează asupra teatrului ca două mari forțe, centrifugă și centripetă, una care descompune teatrul în propriile unelte, iar cealaltă care, dimpotrivă, îl cimentează și mitologizează, ambele ducând la un echilibru dinamic al fenomenului, motiv pentru care teatrul nu se risipește în unelte folosite în alte spații de manifestare ale ființei (decât pentru cei care îi neagă structura monolită), dar nici nu devine un bun al venerației mistice sau obiect de fetișizat (decât în agendele celor care au nevoie de legitimare profundă a artei pe care o practică sau o admiră).

AXIOMA TEATRULUI CA FENOMEN MONOLIT. DELIMITARE CONCEPTUALĂ

Folosirea în această lucrare a sintagmei *forțe care acționează asupra teatrului* ia drept axiomă caracterul monolit al fenomenului teatral, ca structură coerentă într-un corp unic, bine încheiat, o structură despre care se poate vorbi la singular ca *teatrul* sau *fenomenul teatral*. Există și varianta opusă, în care arta sincretică a teatrului poate fi privită și ca un cumul de legături, tendințe, raporturi diverse între forme de artă care se întâlnesc uneori sub ceea ce recunoaștem și catalogăm colectiv drept *teatru* sau *spectacole de teatru*. Aceeași discuție se poate purta și în contextul existenței unei științe proprii teatrului, sau, dimpotrivă, a unor instrumente provenite din științe conexe care pot fi aplicate fenomenului. Discuția se poate simplifica, până la urmă, la nivelul maturității fenomenului și a capacității acestuia de a-și produce singur un număr suficient de mare de instrumente de lucru: a devenit teatrul îndeajuns de matur pentru a fi privit *per se*, pe propriile picioare? Demonstrația lucrării capătă coerență în cazul în care răspunsul la întrebarea anterioară este *DA*. Un *NU*, poate la fel de justificabil prin prisma diferențelor între manifestările cu caracter teatral, ar opri modelul propus de teză la nivelul detaliilor: dacă privim teatrul ca structură neomogenă, ca legături între alte arte și unelte, între mișcări și realizări, între artiști și producții, formularea *forțe care acționează asupra teatrului* devine inexactă pentru că ar putea defini orice modificare adusă din exterior unui element al întregului, de la text la decor și de la modalitatea de finanțare până la alegerea repertoriului unei instituții de spectacol. De aceea, deși nu este singura modalitate de teoretizare a fenomenului, lucrarea de față pornește axiomatic de la teatru ca structură monolită, ca unitate ce înglobează spectacolul de teatru, istoricul său – modul prin care se realizează - și raportările ulterioare. O astfel de caracterizare la nivelul formei, în ciuda generozității pe care o propune, poate părea, totuși, laxă, fiind capabilă să amestece în aceeași trusă ceea ce numim instrumente teatrale cu instrumentele și metodele de lucru ale altor domenii. De aceea, pentru a vedea dacă poate fi definită o forță care să acționeze asupra teatrului, dacă această forță îi aruncă instrumentarul dintr-o zonă de manifestare a ființei în alta, devine necesară, pe de-o parte acceptarea axiomei caracterului monolit al teatrului, cât și o minimă delimitare între instrumentele teatrale și restul instrumentelor analoge. În acest caz, lucrarea trasează granița între uneltele teatrului și

alte instrumente (psihologice, pedagogice) pe principiul paternității: se propune ca un instrument, indiferent în ce zone de manifestări umane este folosit, aparține teatrului (structurii monolite) dacă are proveniența teatrală, dacă este recunoscut fie de către creatori, fie de către cei care îl utilizează în alte domenii.

Sintagma *forță care acționează asupra teatrului* definește o coagulare de tendințe cu o anumită origine (asupra căreia se pot testa scenarii), care acționează asupra teatrului în vederea modificării poziției fenomenului în societate sau ajustării altor fenomene cu ajutorul elementelor teatrale preluate din ansamblul coerent.

Ipoteza că anumite tendințe ale societății actuale care se răsfrâng asupra teatrului ar putea fi catalogate drept forțe provine din observația empirică a faptului că unelte teatrale, tehnici întâlnite în antrenamentul actorilor, ajung să fie folosite și în alte spații de manifestare ale ființei: psihologice (psihodrama), educaționale (teatrul în educație), sociale (teatrul forum, teatrul dezbateri) etc. Formulări ca: *uneltele teatrale sunt folosite* sau *ajung să fie folosite* în alte spații de manifestare ale ființei, ne pun în mod aprioric în fața faptului împlinit: *sunt acolo, au ajuns acolo*, trecând cu vederea traseul lor: cum au ajuns? Cine și de ce le-a adus? Probabil că o explicație intuitivă ar fi că actori sociali din domeniile respective au considerat că își pot spori rezultatele avute, că pot crește nivelul de atractivitate în ceea ce întreprind dacă apelează la tehnici de sorginte teatrală. Însă existența unor domenii ca psihodrama sau programele masterale specializate precum teatrul în educație șubrează explicația că, pur și simplu, o mână de practicieni ori teoreticieni curioși au început la un moment dat să caute în vestiarul secret al teatrului.

Ceea ce lucrarea va încerca să explice pe parcursul capitolelor următoare este că o stare de fapt a modului în care acționăm în societatea contemporană determină un demers susținut pentru sporirea potențialului, pentru a fi mai mult decât noi înșine, nu doar pentru a performa, ci și pentru a fi percepuți ca performeri. Înconjurați de actori sociali, actori economici, actori politici, teatre de operațiuni, transformăm și actorul de pe scenă într-o referință colectivă pentru cineva care este el și, în același timp, poate fi mai mult decât atât. Când din interiorul stării de fapt irump eforturile amplificării potențialității și prelungirii identității on-line (care este deja ajustată într-un mod convenabil) și în interacțiunile din viața cotidiană, se poate vorbi de concretizarea acestor eforturi în forțe, cu o posibilă origine în postmodernism și o rafinare în hipermodernism, care, asemenea forței centrifuge, sunt gata să se depărteze de nucleul diferitelor fenomene (în cazul de față teatrul), răspândind elemente teatrale pentru a putea fi folosite de cei din afara domeniului.

SURSE ALE DESCOMPUNERII, SURSE ALE CIMENTĂRII

Pentru individul parte a diferitelor rețele, problema credibilității și repetabilității se pune în termeni de condiție necesară pentru materializarea potențialului extins. Astfel, dacă în primă fază sporirea potențialului are un caracter ficțional, generator de emoții favorabile episodului în care individul își proiectează mental capacitatea extinsă, în momentul în care individul își propune asumarea rolului, adică transferul în planul realității a capacității de a fi mai mult decât sine însuși, individul se izbește de problema dacă va fi crezut și, în cazul în care va fi crezut, dacă poate transforma acest nou rol asumat într-o experiență repetabilă.

Credibilitatea și repetabilitatea rolului social pot fi privite fie drept componente native (talentul individului care, precum talentul actorului, exercită credibilitate în demersurile întreprinse), fie, în lipsa prezenței lor native, drept componente dobândite.

În cazul în care credibilitatea și repetabilitatea, întâlnite la actor și în general la demersurile spectaculare, nu sunt atribute native ale individului parte a rețelelor, privirea spre actorul care le deține este una de tip aspirațional. Coagulând privirea aspirațională cu componenta sceptică la adresa *magicului* și *miraculosului* exercitat de către actor asupra spectatorilor, scepticism de sorginte postmodernă, pentru individul parte a rețelelor, dezvrăjit de transcendentul teatral, problema se poate pune în termeni de însușire a uneltelor actorului în vederea sporirii potențialului în situații analoage. În acest mod, competențele și încrederea atribuită în interiorul rețelelor la care individul ia parte ar putea fi sporite.

Din întregul demers al unei sume de indivizi care tind să câștige capacitatea de a-și asuma roluri credibile și repetabile în vederea creșterea relevanței în rețea, se conturează o forță pentru care monolitul teatral este sursa de instrumente prin care pot crea caractere multiple, precum actorul de pe scenă în situații analoage. Această forță centrifugă tinde să rupă ansamblul teatral, dezmembrând dostoievskianul *frumos care va salva lumea* în proptele provenite din *frumos*, folosite în scop utilitar, suporturi care vor ajuta individul să strabată drumul credibilității propriilor acțiuni în interiorul rețelelor din care face parte.

Pe de altă parte, dacă există contexte sau perioade istorice în care teatrul este venerat, dacă există o cultură a vedetei de teatru și dacă teatrul se intersectează cu utopia, proiectându-și marele spectacol ca mai apoi să lase pradă amintirii acea măreție, înseamnă că

fenomenul nu se dedă doar la risipire în instrumente, continuând să răspundă forței centrifuge de disecare cu o forță similară, dar de sens contrar, o forță care cimentează mitologia teatrală, contribuind la transformarea teatrului în *Teatru* și a actorului în *Actor*. Diferența nu consta doar într-o pretențioasă scriere cu majusculă, ci într-o serie întreagă de demersuri care poziționează această formă de artă deasupra altor activități și pe creatorii ei în recunoscuți posesori de abilități deosebite.

Mitologia teatrală, reverența cu care *teatrul* poate fi considerat *Teatru*, se dezvoltă ca răspuns la disecarea fenomenului, iar lucrarea de față propune trei surse ale forței centripete: cimentarea istorică sau o cimentare prin intermediul trecutului (printr-o recompunere convenabilă a istoriei teatrului), cimentarea prezentului (prin expandarea semantică a termenului teatru și a familiei de cuvinte asociate, prin juxtapunerea teatrului unei agende sociale – teatru gay/lesbian/black etc., alături de căutarea unor formule prin care grupurile marginalizate să își aducă problematica în centrul atenției), alături de o cimentare întru eternizare: apelul la marele spectacol care a fost sau va să vină, cimentare ce ține de latura utopică a fenomenului.

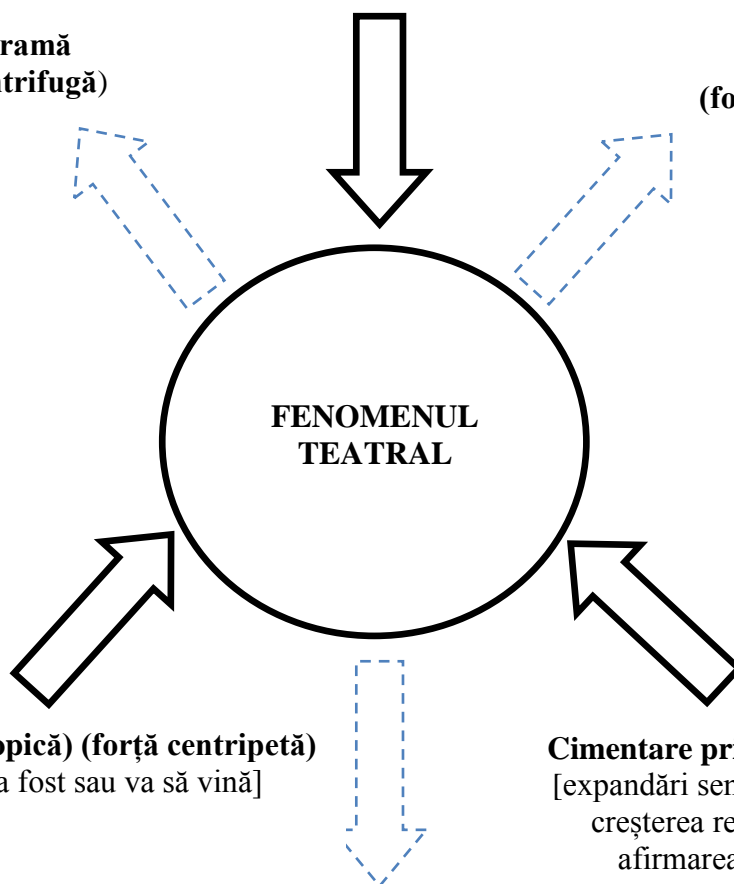
Ținând cont că teatrul nu se poate despărți de propria memorie (care, prin intermediul proiecției marelui spectacol are valențe utopice), dar nici nu poate rămâne imun la seducția ce o exercită asupra altor zone de manifestare ale ființei (prin intermediul actorului și al potențialul său multiplu), se poate considera că rezultanta celor două forțe, centrifugă (de descompunere) și centripetă (de cimentare), conferă teatrului un echilibru dinamic în căutarea propriei poziții în societate (vezi figura de mai jos).

Fenomenul teatral în echilibru dinamic

Cimentare prin istorie (forță centripetă)
[revendicarea sacrului; revendicarea laicului
coagulant al schimbării sociale]

**Psihodramă
(forță centrifugă)**

**Teatrul
educațional
(forță centrifugă)**



Cimentarea eternului (utopică) (forță centripetă)
[marele spectacol care a fost sau va să vină]

Cimentare prin prezent (forță centripetă)
[expandări semantice ale termenului *teatru*,
creșterea relevanței pentru cetate prin
afirmarea atât a centrului, cât și a
perifericului,
componente identitare meritorii ale breslei și
spectatorilor]

**Teatrul
social/comunitar și
variațiunile sale
(forță centrifugă)**

CONCLUZII

A vorbi despre forțe care acționează asupra teatrului înseamnă, înainte de toate, a privi teatrul ca un monolit asupra căruia se exercită acțiuni în vederea schimbării poziției în societate. Altfel spus, parafrazând-o pe Susan Sontag (2000), a aduce în discuție teatrul sub acțiunea forțelor articulează un nou refuz de a lăsa fenomenul în pace.

O serie de practicieni și teoreticieni *zgândăresc* un fenomen care a evoluat odată cu civilizația, adulat și blamat deopotrivă, strălucitor și totuși vlăguit de importanța pe care o avea cândva, autohton sau străin, plin sau gol, comercial ori experimental, fenomen sacral care repetă actul creației sau doar mijloc pentru acțiunea socială. Astfel, datorită modului lax de definire, cât și manifestărilor divergente care se revendică drept teatru, se poate afirma că fenomenului teatral nu-i sunt străine contradicțiile.

Întrebarea la care teza de față încearcă să răspundă este dacă aceste contradicții, ca și altele care însumate caracterizează teatrul, ar putea fi incluse într-un ansamblu coerent, cu posibilitate de verificare practică. Pornind empiric de la identificarea unor instrumente de sorginte teatrală în alte spații de manifestare ale ființei, modelul propune definirea unei forțe centrifuge (având ca sursă diligențele societății actuale), care descompune monolitul teatral în instrumente subordonate altor domenii. Faptul că fenomenul teatral nu se risipește în propriile unelte, ci continuă să își revendice dimensiunea sacră, relevanța pentru contemporaneitate, precum și o componentă meritorie a identității breslei și a celor care venerază această formă de artă converge spre existența unei forțe de răspuns, o forță centripetă care cimentează mitologia teatrală.

Teza propune analizarea forțelor care acționează asupra teatrului pornind din contemporaneitate, debutând cu analiza societății actuale în care teatrul se desfășoară.

Există autori (Castells, 2000; Dijk, 2006) care diferențiază societatea actuală de alte modele de organizare prin faptul că interactivitatea și componenta electronică a comunicării au schimbat structura de acțiune socială de la una de tip piramidal (cu vârful identificat în înalțuri, conducători ori clasă dominante), la o structură rețea asemănătoare rețelelor on-line de socializare. Astfel, indivizii și organizațiile sunt interconectate cu ajutorul mediului

electronic, iar deciziile sunt luate adesea colaborativ, din spatele monitorului. Cu cât tehnologia ajunge să penetreze mai mult straturile sociale, cu atât diferențierea indivizilor nu se mai realizează în termeni de acces la informație (aceasta fiind la un click distanță), cât în capacitatea de asumare credibilă a unor roluri multiple în cadrul rețelei, în vederea anticipării deciziilor celorlalți și a creșterii relevanței individuale. În societatea rețea, individul nu mai e doar un consumator, ci mai degrabă un hiperconsumator, așa cum îl definește Gilles Lipovetsky (2007), atât pentru aviditatea trăirii emoționale, cât și pentru asumarea credibilă a rolului celorlalți, aspecte care, conjugate, îi sporesc stima de sine și par că îl conduc pe drumul împlinirii:

De la consumatorul supus constrângerii poziției sale sociale s-a trecut la un hiperconsumator avid de experiențe emoționale și de un trai mereu mai bun, preocupat de calitatea vieții și de sănătate, de mărci și de autenticitate, de imediat și de comunicare. [...] Hiperconsumatorul nu mai e doar ahtiat după bunăstare materială, el apare ca și solicitant exponențial de confort psihic, de armonie interioară și de aspirație subiectivă către împlinirea personală, fapt dovedit de înmulțirea tehnicilor derivate din noul domeniu al dezvoltării personalității, ca și de succesul de care se bucură înțelepciunea orientală, noile spiritualități, diversele ghiduri ale fericirii și ale înțelepciunii. Materialismul caracteristic primei societăți de consum e depășit: asistăm acum la expansiunea pieței sufletului și a transformării sale, a echilibrului și a stimei de sine, simultan cu proliferarea farmaciilor fericirii. (Lipovetsky, 2007, p. 7-8)

Pentru hiperconsumator, pentru individul din societatea rețea, a fi tu însuși, dar și puțin din ceilalți implică sporirea potențialului, demers care rămâne la nivel de proiecție până când individul materializează, într-un mod credibil și repetabil, roluri multiple în rețelele din care face parte. Prin însăși profesia pe care o practică, actorul rămâne un model al potențialului sporit, a capacității de a fi sine însuși și mai mult decât atât. Potențialul sporit al actorului poate fi privit din două perspective: a abilităților native prin intermediul cărora actorul reușește să fie mai mult decât sine însuși, sau a abilităților dobândite, antrenate cu ajutorul instrumentelor teatrale prin care actorul ajunge, într-un mod controlat, să își asume personajul.

În lipsa abilităților native de asumare credibilă a multidimensionalității rolurilor, individul parte a rețelelor tinde să preia de la actor instrumentele prin care acesta își construiește personajul. Odată preluate, individul folosește instrumentele teatrale pentru augmentarea sinelui în demersul de a-și asuma credibil și repetabil rolurile presupuse de

rețea. Astfel preluate și aduse în spații diverse, instrumentele de sorginte teatrală schimbă subordonarea estetică din care provin pentru subordonarea cerută de noile spații în care ajung să activeze.

Prin însăși sincretismul de care dă dovadă, monolitul teatral nu-i sunt disecate doar uneltele din trusa de antrenament a actorilor, ci și elemente de dramaturgie (structuri de text cu conflict și răsturnare de situație), regie (alegere a instrumentelor potrivite și rafinate întru subordonarea altor scopuri), scenografie (construirea unor decoruri necesare activării elementelor descompuse din monolit) etc.

Spre exemplu, prin cele două filiere ale teatrului în educație, *Drama in education* și *Theatre in education* (așa cum sunt studiate în spațiul anglo-saxon), se poate vorbi de instrumente teatrale care schimbă subordonarea estetică (esteticul rămânând, totuși, o valență) cu subordonarea educațională. În acest caz, dincolo de asumarea semantică, relevanța uneltelor teatrale se poate verifica la nivelul diferenței între elevii care practică o formă de teatru și cei cărora această artă le este străină. Teza corelează rezultatul studiului efectuat în România privind relevanța teatrului pentru adolescenți cu studii similare din străinătate (Deasy, 2002; Gervais, 2006; Catterall, 2009), evidențiind faptul că elevii care frecventează cluburi sau ore de teatru nu au doar capacități îmbunătățite de comunicare, ci și, în comparație cu ceilalți, percep mult mai bine caracterul construit al relațiilor interumane în funcție de situație și interese, ca formă de teatralitate a cotidianului (Goffman, 2007).

Verificând paternitatea și relevanța instrumentelor teatrale în teatrul educațional, precum și prezentarea în literatura de specialitate a aceluiași instrumente viabilizate în psihodramă și în acțiunile sociale, se poate afirma că prezența uneltelor teatrale în alte spații de manifestare ale ființei este rezultatul forței centrifuge care, ca diligență a contemporaneității, descompune monolitul teatral.

Dacă forța centrifugă de descompunere a teatrului ar fi singura forță care ar acționa asupra fenomenului, s-ar putea cu ușurință prezice sfârșitul teatrului ca ansamblu coerent. Totuși, acest lucru nu se întâmplă, mai mult decât atât, artei teatrului conferindu-i-se credit și reverență în aria culturii. Ca răspuns la forța centrifugă de descompunere în unelte, teza identifică o forță similară, dar de acțiune opusă, o forță centripetă care consolidează mitologia teatrală, având ca sursă revendicări istorice, coagulări ale vocilor cetății și componente identitare meritorii.

Prin istoria teatrului, creatorii se pot revendica de la originea ritualică a fenomenului, legitimându-și astfel căutările și experimentele (Artaud, 1958; Grotowski, 2014), pot combate dimensiunea sacră a teatrului pentru a încărca alte concepte cu această valență (Schechner,

2009) sau se pot revendica de la un teatru laic, coagulant al problemelor cotidianului (Boal, 1992, 2008; Koppers, 2007).

Dacă istoria are capacitatea de a cimenta la nivel revendicativ fenomenul teatral, prezentul îi cimentează mitologia prin relevanța pe care i-o recunoaște în interiorul cetății, teatrul fiind un mijloc prin care se poate manifesta deopotrivă centralul și perifericul, canonicul și indezirabilul. În acest caz, teatrul nu doar perpetuează practici spectaculare, ci este și în căutarea unor moduri prin care grupurile cu o problematică marginală tind spre centrul cetății și implicit a scenei, generându-și denotație proprie (teatru feminist/gay/lesbian/queer/black etc.). Prin alăturarea agendei politice cu forma de exprimare, precum și prin articularea estetică a vocilor perifericului, teatrul se expandează în straturi sociale, căutându-și cele mai bune mijloace prin care revendicările perifericului să aibă efectul scontat.

O sursă de cimentare a mitologiei teatrale pornită dinspre prezent poate fi considerată și breasla, a cărei componente identitare meritorii sunt perpetuate prin intermediul aspirației individului către potențialul extins al actorului. Într-un spirit postmodernist, „autosceptic și totuși curios, neîncrezător și totuși căutător, binevoitor și totuși ironic.” (Călinescu, 1995, p.233), individul pe de-o parte descompune uneltele teatrale pentru a-și spori potențialul sau pentru a le activa în alte spații de manifestare ale ființei, iar pe de altă parte cimentează mitologia teatrală printr-o privire reverențioasă la adresa acestei forme de artă, legitimând-o cu fiecare bilet cumpărat și cu fiecare discurs apreciativ la adresa breslei.

Cine este cel care se adresează spectatorului, actorul sau personajul pe care-l încarnează? Regăsindu-se (afectiv, sau, dimpotrivă, rațional) în personajul scenic, spectatorul răspunde (prin tăcere adâncă, râs sau aplauze) actorului. În fapt, cel ascuns în anonimatul sălii își satisface, cu o vagă conștientizare, nevoia identificării (a inculcării eului, a oglindirii sau a regăsirii de sine), prin protecția pe care i-o oferă distanțarea și denegarea teatrală. (Crișan, 2008, p.13)

Mai departe, breasla se folosește de istoria teatrului pentru a se revendica dincolo de uman, dar își poate aroga merite și din spații ale utopiei, balansând între marea creație care a fost (caracter utopic prin prisma perfecțiunii rememorate) sau care va să vină (proiecție a viitorului mare spectacol).

Prin potențialul extins al actorului, cât și prin rolurile importante care îi sunt fie reamintite, fie promise, spectatorul, individ al rețelei, tinde spre însușirea uneltele actorului pentru propria dezvoltare, fără a uita să legitimeze teatrul pentru a fi el însuși perceput drept cel care girează și recunoaște cultura, alimentându-și astfel stima de sine și reverența celorlalți:

Dacă lipsurile materiale – odată ce necesitățile primare sunt acoperite – nu generează un sentiment de frustrare insuportabilă, asta se întâmplă pentru că valoarea recunoscută legăturilor interpersonale, a vieții relaționale și afective continuă să exercite o dominație considerabilă. Prin aceasta, raporturile cu celalalt sunt în același timp ceea ce poate ridica cele mai mari obstacole pentru fericire și ceea ce împiedică lucrurile să adâncească prăpastia insatisfacției. [...] Suportăm mai ușor suferințele generate de consumul obsesiv decât pe cele care-și au originea în viața afectivă, intimă, profesională. Frustrările legate de consum sunt limitate, cele relative la existența subiectivă și intersubiectivă se agravează, neîmplinirile cel mai frecvent exprimate referindu-se la comunicare, iubire, realizare profesională, recunoaștere, respect, stimă de sine. În vremurile hipermoderne, Penia se caracterizează nu atât prin setea inalterabilă de obiecte, cât prin dificultatea de a fi, nu atât prin raporturile cu lucrurile, cât prin neîmplinirile din relația cu ceilalți și cu sinele. (Lipovetsky, 2007, p. 163-164)

Într-o astfel de structură, forțele care acționează asupra teatrului, centrifuga descompunerii și centripeta cimentării, deși pot fi imaginate ca distincte, tind mai degrabă spre un ansamblu inseparabil care conferă teatrului o stare de echilibru dinamic.

Modelul propus se vrea a răspunde la o întrebare pe care fiecare generație care absolvă o universitate de profil ar trebui să și-o adreseze: de ce nu dispare teatrul? Aparent, întrebarea ar putea fi *de ce continuăm să facem teatru?*, dar fără plasarea voluntară a sabia extincției deasupra, descurcarea ițelor prin care fenomenul rămâne relevant pentru cei de astăzi s-ar dovedi inutilă. Spectrul dispariției intră în focalizare clară cu atât mai mult cu cât nicio instanță nu i-a decretat fenomenului caracterul etern, dimpotrivă, *perisabilitatea* fiind deseori o etichetă comună aplicată universului teatral, cum nici dispariția teatrului nu a fost clamată decât doar pentru a-i fi instituite alte modele de practică.

Poate că tocmai acest echilibru dinamic ca mod de a vedea relația fenomenului cu exteriorul poate fi explicația pentru care teatrul nu progresează și nici nu regresează într-un

mod vehement. Există moduri, mode și modele de a face teatru dar, așa cum observăm în istoria teatrului, ele nu modifică poziția fenomenului la nivel global (teatrul a fost izgonit și reprimat în cetate, fără a se risipi, dar și fără a deveni motorul evoluției).

Modelul propus ca ansamblu de forțe oferă un răspuns pentru care teatrul nu se risipește în propriile unelte, cum nici nu devine obiect al adulației colective, ci se păstrează într-un echilibru dinamic, chestionându-și poziția din interiorul spațiilor de manifestare ale ființei. Un astfel de model de lucru nu doar facilitează celor care studiază arta teatrului însușirea unei structuri *cauză-efect* pentru care teatrul nici nu se risipește, nici nu devine central în aria manifestărilor umane, ci le dă posibilitatea de a fi conștienți că echilibrul în care se află teatrul este unul dinamic, atât breasla cât și spectatorii având șansa de a acționa anumite pârghii, de a legitima și finanța anumite mișcări și proiecte în detrimentul altora, în încercarea de recuperare a stării de echilibru în care se vrea a se afla teatrul și publicul său.

În concluzie, ca în cazul oricărui model ce dispune de un grad de verificare practică, o coagulare coerentă a tendințelor care acționează asupra teatrului și plasarea acestora într-un argumentat raport de interdependență conferă un model de lucru pentru clarificarea unor tendințe contemporane divergente, conținând astfel atât adevăr, inspirație și aplicabilitate cât poate naște la rândul său pentru alți teoreticieni și practicieni:

Am văzut cum cineva atât de abil la nivel teoretic precum Bonnie Marranca pune sub semnul întrebării relevanța abundenței de lucrări teoretice pentru practica artelor spectacolului. Teoria și teatrul pot fi irelevante una pentru cealaltă. Dar nu există nimic inerent care să decreteze că așa și trebuie să fie. Cum nimic nu garantează o relație productivă între acestea. Răspunsul la întrebarea utilității uneia pentru cealaltă va trebui dat mereu și mereu și întotdeauna în noi circumstanțe. (Fortier, 2002, p. 220)

BIBLIOGRAFIA TEZEI DE DOCTORAT

Alfred, G., Byram, M., Fleming M. (ed) (2003) *Intercultural experience and education*. Clevedon: Multilingual Matters.

Aristotel (1998) *Poetica*. București: Editura Iri.

Artaud, Antonin (1958) *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press.

Austin, Gayle (1991) *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Banu, George (1993). *Teatrul memoriei. Eseu*. București: Editura Univers.

Barrett, L.F. (2006) *Solving the emotion paradox: Categorization and the experience of emotion*. În *Personality and Social Psychology Review*, 10:1.

Berger, M . (1998) *The crisis of criticism*. New York: The New Press.

Bhabha H. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Boal, Augusto (1992) *Games for Actors and Non-Actors*. London: Routledge.

Boal, Augusto (2008) *Theatre of the Oppressed*. Pluto Press.

Boia, Lucian (2006) *Pentru o istorie a imaginarului*. București: Editura Humanitas.

Bolton, Gavin (1998) *Acting in classroom drama: A critical analysis*. Stoke on Trent: Trentham Books.

Bolton, Gavin; Heathcote, Dorothy (1995) *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*. Heinemann Drama.

Bonovitz, Cristopher (2010) *The Interpersonalization of Fantasy: The Linking and De-Linking of Fantasy and Reality*. În *Psychoanalytic Dialogues* (2010), 20:6.

- Brecht, Bertold (1977) *Scrieri despre teatru*. București: Editura Univers.
- Brecht, Bertolt (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
- Brockett, Oscar, G.; Hildy, Franklin, J. (2007) *History of the Theatre*. Pearson.
- Bruner, Jerome (1996) *The Culture of Education*. Harvard University Press.
- Burke, Peter J. (1991) *Identity Process and Social Stress*. În *American Sociological Review*, 56:6.
- Călinescu, Matei (1995) *Cinci fețe ale modernității*. București: Editura Univers.
- Castells, Manuel (2000) *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I*. Oxford: Blackwell.
- Catterall, James S. (2009) *Doing Well and Doing Good by Doing Art: The Effects of Education in the Visual and Performing Arts on the Achievements and Values of Young Adults*. Los Angeles/London: Imagination Group/I-Group Books.
- Coughlan, S. (2010) *Phone texting 'helps pupils to spell'*. BBC. Accesat pe 27.06. 2010 de la: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/education/8468351.stm
- Cousins, C. (2002) *Getting to the "truth": Issues in contemporary qualitative research*. În *Australian Journal of Adult Learning*, 42.
- Crișan, Sorin (2007), *Teatrul de la rit la psihodramă*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Crișan, Sorin (2008) *Teatru și cunoaștere*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Crișan, Sorin (2011) *Sublimul trădării*. Editura Ideea Europeană.
- Croll, P. (1986) *Systematic Classroom Observation*. Lewes: Falmer Press
- Curthoys, Ann, Docker John (2010) *Is History Fiction*. Sydney: University of New South Wales Press
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. New York: Putnum.

- Davis D., Lawrence C. (Ed.) (1986) *Gavin Bolton: Selected Writings*. New York: Longman.
- Deasy, R.J. (Ed) (2002) *Critical Links: Learning in the Arts and Student Academic and Social Development*. Washington: Arts Education Partnership.
- Dijk, Jan van (2005) *The Deepening Divide: Inequality in the Information Society*. Thousand Oaks: Sage Publications
- Dijk, Jan van (2006) *The Network Society: Social Aspects of New Media*. Sage Publications.
- Dolan, Jill (1992) *Practising Cultural Disruptions: Gay and Lesbian Representation and Sexuality*. În Reinelt, J.G.; Roach, J.R. (ed) *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dolan, Jill (2012) *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press.
- Drimba, Ovidiu (2005) *Istoria teatrului universal*. București: Editura Saeculum I.O.
- Eco, Umberto (2007) *Limitele interpretării*. Iași: Editura Polirom.
- Féral, Josette; Bermingham, Ronald P. (2002) *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*. În *SubStance* (2002), 31: 2/3, Issue 98/99.
- Feyerabend, P. (1975) *How to defend society against science*. Accesat la 15.01.2012 de la adresa: <http://www.galilean-library.org/manuscript.php?postid=43842>
- Flyvbjerg , B. (2006) *Five Misunderstandings About Case-Study Research*. In *Qualitative Inquiry* , 12: 2.
- Fortier, Mark (2002) *Theory/Theatre. An Introduction*. Second edition. Abingdon: Routledge.
- Fustel De Coulanges, (1988) *Cetatea antică. Studiu asupra cultului, dreptului și instituțiilor Greciei și Romei (vol. II)*. București: Editura Meridiane.
- Gervais, M. (2006) *Exploring moral values with young adolescents through process drama*. În *International Journal of Education & the Arts*, 7(2). Accesat la 19.06.2012 de la adresa: <http://ijea.asu.edu/v7n2/>.
- Ghouas, Nessim (2005) *Utopia Now and Then. Inflicting and Unavoidable Upon Society*.

Cluj-Napoca: Babeş-Bolyai.

Gibb, J. R. (1967) *Dynamics of Leadership*. În *Current Issues in Higher Education*. Washington, D.C. : American Association for Higher Education.

Goffman, Erving (2007) *Viața cotidiană ca spectacol*. București: Editura Comunicare.ro.

Goleman, D. (1995). *Emotional intelligence*. New York: Bantam Books.

Goodman, Lizbeth (1996) *Feminisms and theatres: canon fodder and cultural change*. În Campebell, Patrick (ed.) (1996) *Analysing performance. A critical reader*. Manchester: Manchester University Press.

Gottman J.M., Katz L.F., Huven C. (1996) *Meta-emotion: How Families Communicate Emotionally*. Philadelphia: Lawrence Erlbaum Associates - Taylor & Francis Group.

Grotowski, Jerzy (2014) *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*. București: Nemira.

Hall, Stuart (1996) *What is this 'black' in black popular culture?* În Moreley, David; Chen, Kuan-Hsing (ed) (1996) *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. London: Routledge.

Halverson, E. R. (2010). *Artistic production processes as venues for positive youth development* (WCER Working Paper No. 2010-2). Accesat la 11.06.2012 de la adresa: <http://www.wcer.wisc.edu/publications/workingPapers/papers.php>

Hardin Curtis D.; Higgins, Edward T. (1996) *Shared reality: How social verification makes the subjective objective*. În Higgins, E.T.; Sorrentino, R.M. (ed) (1996) *Handbook of Motivation and Cognition: The Interpersonal Context*. The Guilford Press.

Hornbrook, David (1998) *Education and Dramatic Art*. London: Routledge.

Howard, Judith (2000). *Social Psychology of Identities*. În *Annual Reviews Sociology*, 26:1.

Jenkins, Keith (1991) *Re-thinking History*. London: Routledge.

Kafka, Franz (2012) *Metamorfoza și alte povestiri*. Iași: Editura Polirom.

Kant, Immanuel (1992), *Tratat de pedagogie. Religia în limitele rațiunii*. Iași: Editura Agora.

- Kelly, K. (2010). *What Technology Wants*. New York: Penguin Group.
- Krauss, S. E. (2005) *Research paradigms and meaning making: A primer*. In *The Qualitative Report*, 10:4. Accesat la 2.02.2012, de la adresa: <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR10-4/krauss.pdf>.
- Kuhn, Th. (1962; 1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuppers, Petra (2007) *Community Performance. An Introduction*. Routledge.
- Levitas, Ruth (2010) *The Concept of Utopia*. Bern: Peter Lang.
- Lipovetsky, Gilles (2007) *Eseu asupra societății de hiperconsum*. Editura Polirom.
- Lyotard, J.F. (2003) *Condiția postmodernă*. Editura Ideea.
- Mandea, Nicolae (2006) *Teatralitatea: Un concept contemporan*. București: UNATC Press.
- Mannheim, Karl (1972) *Ideology and utopia*. London: Routledge & Kegan Paul LTD.
- McKeachie, W. J.; Svinicki, M. (2006) *McKeachie's teaching tips: strategies, research, and theory for college and university teachers*. Boston: Houghton Mifflin.
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: The extensions of man*. London: Routledge.
- Miles, Matthew B. (1981) *Learning to work in Groups*. Teachers College.
- Monitorul Oficial nr. 18/2010.
- Morus, Thomas (2001) *Utopia*. București: Editura Best Publishing.
- Neelands, J. (1992) *Learning Through Imagined Experience*. London: Hodder & Stoughton.
- Nicola, Ioan (2005) *Tratat de pedagogie școlară*. Editura Aramis.
- O'Sullivan, C. (2010) *Role-Play as a Research Method*. În Cohen, L., Manion L., Morrison, K (2010) *Research Methods in Education*. London: Routledge.
- Pandolfi, Vito (1971) *Istoria teatrului universal*. Vol. II. București: Editura Meridiane.

Pervin, Lawrence (1986) *Am I me or am I the situation? Personal dispositions, situationism, and interactionism in personality*. În Barnes, Peter; Oates, John; Chapman, John; Lee, Victor; Czerniewska, Pam (ed) (1986) *Personality, Development and Learning. A reader*. Hodder and Stoughton & The Open University.

Piaget, J. Inhelder, B. (2005) *Psihologia copilului*. Chişinău: Editura Cartier.

Piscator, Erwin (1966) *Teatrul politic*. Bucureşti: Editura Politică.

Popescu Neveanu, Paul (1978) *Dictionar de psihologie*. Bucureşti: Editura Albatros.

Richard, N. (1993) *Cultural peripheries: Latin America and postmodernist decentring*. În *Boundary 2*, 20(3).

Rozik, Eli (2002) *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City: University of Iowa Press.

Rozik, Eli (2010) *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Eastbourne: Sussex Academic Press.

Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*. New York: Routledge.

Schechner, Richard (2009) *Performance. Introducere şi teorie*. Bucureşti: Editura Unitext.

Scherer, K.R. (2000) *Psychological models of emotion*. În Borod, J. (Ed.) (2000) *The neuropsychology of emotion*. Oxford: Oxford University Press.

Servier, Jean (2000) *Istoria utopiei*. Bucureşti: Editura Meridiane.

Sontag, Susan (2000) *Împotriva interpretării*. Bucureşti: Editura Univers.

St. Clair, Robert N. *The Phenomenology of Self across Cultures*. Accesat la 08.02.2011, de la adresa: <http://structural-communication.com/Articles/phenom-self-stclair.html>.

Stanislavski, K. S. (1958) *Viaţa mea în artă*. Bucureşti: Editura Cartea Rusă.

Stanislavski, K. S. (2013) *Munca actorului cu sine însuşi*. Vol I. Bucureşti: Editura Nemira.

Stove, D. (1982) *Popper and After: Four Modern Irrationalists*. New York: Pergammon Press.

Taylor, J. R. (1997) *An Introduction to Error Analysis: The Study of Uncertainties in Physical Measurements*. Sausalito: University Science Books.

The Canadian Press (2010) *Students failing English because of Twitter, Facebook*. CTVNEWS. Accesat la 27.06.2010 de la adresa: <http://www.ctvnews.ca/students-failing-english-because-of-twitter-facebook-1.479463#axzz1z0Ssk3rT>.

Tonitza-Iordache, Michaela; Banu, George (2004) *Arta Teatrului. Evoluția gândirii teatrale din Antichitate până în secolul al XX-lea*. București: Editura Nemira.

Ubersfeld, Anne (1999) *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași: Editura Institutul European.

Volkoff, Vladimir (2009) *Tratat de dezinformare*. Editura Antet.

Wagner, Betty Jane (1981) *Dorothy Heathcote: Drama as a Learning Medium*. Hutchinson.

Way, Brian (1969) *Development through drama*. Longmans.

Weller, S. (2007) *Teenagers' Citizenship: experiences and education*. New York: Routledge.

Zamfirescu, Ion (2001) *Istoria universală a teatrului. Antichitatea*. Craiova: Editura Aius.