MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI

REZUMAT

„DE CE UMBLI MEREU ÎN NEGRU?” Microanaliza muncii actoricești pe baza dramei *Pescărușul* de A. P. Cehov

Conducător de doctorat:
Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Student-doctorand:
KOVÁCS Károly

2025

REZUMAT

Teza de doctorat analizează prima replică din piesa *Pescărușul* de Anton Pavlovici Cehov prin intermediul jocului actoricesc din zece spectacole teatrale diferite. Scopul cercetării este analiza respirației, utilizării vocii, expresiilor faciale, privirii, proxemicii și posturii actorilor care interpretează rolul lui Medvedenko, din perspectiva construirii rolului și a trăsăturilor comune sau diferențelor dintre spectacole. În centrul cercetării se află mijloacele actoricești folosite în jurul replicii de deschidere, acordând o atenție specială procesului de transformare scenică și identificare cu rolul.

Cercetarea folosește microanaliza, scoțând la iveală atât tipare individuale ale jocului actoricesc, cât și structuri recurente la nivelul întregului spectacol. Cadrul teoretic al lucrării se bazează pe teoriile clasice ale transformării actoricești, incluzând ideile lui Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Konstantin Sergheevici Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, precum și – în contextul formării actorului contemporan – afirmațiile lui Lee Strasberg, Michael Chekhov, David Zinder, Declan Donnellan și Robert Cohen.

La baza cercetării stau zece interpretări ale personajului Medvedenko, selectate din înregistrări ale spectacolelor desfășurate în diferite teatre din Ungaria și Transilvania, în perioada 1972–2015. Regia acestor spectacole aparține unor creatori precum Ottó Ádám, István Verebes, Péter Telihay, Sorin Militaru, Árpád Schilling, Csaba Kiss, János Szász, Róbert Alföldi și Attila Keresztes. Scopul analizei este identificarea modului în care prima replică determină partitura actorului și cum influențează ea jocul ulterior.

Analiza este structurată în trei etape: prima examinează stările premergătoare rostirii, concentrându-se pe dinamica respirației și prezența scenică; a doua analizează mijloacele vocale și corporale de expresie în timpul rostirii; a treia cartografiază particularitățile mișcărilor și utilizării spațiului după rostire. Fiecare capitol plasează aspectele analizate într-un context științific și, prin comparația celor zece interpretări ale lui Medvedenko, formulează concluzii privind transformarea actoricească. Scopul final al cercetării este identificarea acelui actor a cărui interpretare întruchipează cel mai coerent și profund transformarea rolului lui Medvedenko, realizând o analiză detaliată a acesteia.

Rezultatele cercetării oferă o nouă perspectivă asupra analizei jocului actoricesc, concentrându-se în mod specific pe structura și dinamica primei replici, contribuind astfel la o înțelegere mai profundă a procesului de formare a rolului pe scenă.

Tema centrală a primului capitol abordează importanța respirației în munca actorului, în special înaintea primei replici din spectacolele *Pescărușul*, în cadrul procesului de construire a personajului Medvedenko. Cercetarea pornește de la premisa că respirația nu este doar o funcție fiziologică, ci și un purtător de sens scenic, care determină prezența actorului și construcția personajului.

La începutul capitolului sunt definite conotațiile etimologice și culturale ale respirației: termenul provine din latinul *inspirare* („a insufla, a inspira"), care poate fi asociat cu povestea creației biblice și cu rolul dătător de viață al suflului divin. Respirația este o bază fundamentală a transformării scenice – așa cum, în tradiția creștină, suflul dă viață omului, tot astfel, în teatru, ea insuflă viață rolului. Dimensiunile interpretative ale importanței respirației sunt susținute și de reflecțiile filosofice ale lui Heidegger și Herder, care susțin că respirația nu este doar un act biologic, ci o condiție fundamentală pentru gândire și prezență umană.

Capitolul prezintă în detaliu fiziologia respirației, făcând distincția între respirația fiziologică (tăcută) și respirația în vorbire. Prima este automată și constantă, în timp ce cea de-a doua este conștientă și asimetrică – necesitând o expirație mai lungă după inspirație pentru a susține formarea vocii. Din perspectiva actorului, literatura de specialitate distinge trei tipuri principale de respirație:

1. **Respirația claviculară** – superficială și precipitată, nu oferă sprijin adecvat, provoacă tensiune și duce la emiterea sunetului fără rezonanță.
2. **Respirația toracică** – ceva mai profundă, dar tot limitată, permițând formarea sunetului fără un sprijin solid.
3. **Respirația diafragmatică** (respirație profundă combinată) – cea mai eficientă tehnică, utilizează întreaga capacitate pulmonară, oferă o coloană de aer stabilă și un sprijin adecvat pentru proiecția vocii; este considerată forma corectă de respirație în literatura de specialitate.

Următoarea secțiune a capitolului analizează inspirația actorilor înainte de rostirea primei replici:

Dégi István – Medvedenko se pregătește pentru replică printr-o mișcare lentă, cumpătată și prin respirație nazală. Își începe vorbirea cu o voce surprinzător de înaltă, care treptat capătă un ton mai profund.

Keresztes Sándor – Personajul apare cu o respirație intensificată și un costum dezordonat, folosind o respirație profundă adaptată situației. Rupând tăcerea, vorbește cu aer reținut.

Benkő Géza – Medvedenko se pregătește să vorbească cu gesturi ezitante, după trei inspirații scurte, însoțite de înghițituri rapide.

Szabó Jenő – Din cauza alergării, Medvedenko respiră accelerat, prin respirație toracică rapidă. Însă, chiar înainte de a rosti prima replică, ritmul său se încetinește, ca și cum s-ar pregăti conștient pentru rostire.

Katona László – Medvedenko, aflat într-o stare de calm exterior, dar plin de tensiune interioară, se pregătește cu o respirație abdominală bruscă și rapidă, precedată de rețineri scurte de aer.

Diószegi Attila – Personajul începe cu inspirații repezi și superficiale, apoi, pe parcursul povestirii, adoptă un ton din ce în ce mai profund, revenind în final la dialog cu o respirație abdominală mai liniștită.

Kardos Róbert – La intrare, Medvedenko urmărește dansul Mașei cu respirație reținută, apoi, cu o inspirație bruscă, dinamică și schimbări rapide de respirație, rostește replica într-o încercare de a acoperi muzica.

Fehér Tibor – Personajul se pregătește pentru vorbire cu un tipar respirator liniștit și economic, care izbucnește brusc, ca și cum o explozie emoțională ar înlocui reținerea anterioară.

Henn János – Medvedenko se apropie de Maşa lent, cu respirație reținută. După o inspirație mai lungă și o scurtă pauză, rostește hotărât replica la microfon.

Gaál Gyula – Sosind cu pași rapizi și vizibil agitat, respirația lui Medvedenko este inițial intensificată, apoi se temperează treptat, iar în final rostește prima replică exploziv, cu respirația reținută.

În partea finală a capitolului, în urma analizei tiparelor respiratorii anterioare rostirii, se delimitează trei grupuri principale:

1. **Medvedenko mustrători în tăcere** – după o inspirație rapidă și profundă, urmată de o respirație silențioasă, replica este rostită exploziv.
2. **Medvedenko cu început vocal acut** – respirația precipitată duce la un început vocal în registru înalt, cu ton entuziast sau vesel.
3. **Medvedenko care folosesc aer reținut** – reținerea aerului semnalează atenție tensionată, emoție sau nesiguranță.

Capitolul acordă o atenție specială interpretării lui Medvedenko de către Sándor Keresztes la Nyíregyháza, al cărui tipar respirator reflecta schimbări de stare complexe: gâfâieli, respirație profundă și aer reținut alternau dinamic, accentuând intensitatea personajului.

Teza capitolului susține că respirația actorului determină prezența scenică și calitatea construirii rolului. Dinamica respirației nuanțează interpretarea și generează stări viscerale care construiesc personajul într-un mod organic. Concluzia este că inspirația anterioară primei replici nu este doar un instrument tehnic, ci unul dintre cei mai importanți factori ai transformării actoricești.

Cel de-al doilea capitol al cercetării analizează vocea primei replici a lui Medvedenko în spectacolele *Pescărușul*, subliniind rolul ei de purtător de sens scenic. Accentul este pus pe sinergia dintre respirația scenică și voce, care apare ca un parametru acustic codificat conștient în munca actorului. Relația dintre respirație și expresia vocală determină calitatea expresivă a vocii, care este percepută și descifrată de către spectator.

Particularitatea auzului constă în faptul că, spre deosebire de alte modalități senzoriale, nu poate fi dezactivat reflex, ceea ce face ca vocea umană să fie într-o interacțiune constantă cu mediul înconjurător. Relația dintre respirație și emisia vocală este un element central atât în comunicarea umană, cât și în munca actorului, deoarece actorul codifică mesajul prin inspirație, iar spectatorul îl decodifică și îl interpretează. Vocea actorului este unul dintre cele mai importante elemente ale prezenței scenice, purtând trăsături nu doar fizice,

ci și psihologice. Vocea umană este baza vorbirii și comunicării, iar structura și anatomia acesteia sunt esențiale în analiza spectacolelor teatrale.

Scopul cercetării este descoperirea acestei structuri și investigarea modului în care funcționează respirația și emisia vocală în prima replică a spectacolelor.

Prin analogie cu amprentele umane, vocea actorului funcționează ca o semnătură unică – un element definitoriu al modului în care rolul prinde viață și comunică cu publicul.

Vocea umană este generată de mișcarea aerului, modelată prin funcționarea aparatului vocal – în special a laringelui. Structura laringelui și variabilitatea poziției corzilor vocale permit diferite moduri de fonație, cum ar fi poziția respiratorie deschisă sau restrânsă, poziția *h*, poziția închisă, poziția sonoră și poziția de șoaptă. Vocea umană apare în poziția sonoră, când aerul expirat pune corzile vocale în vibrație. În cazul șoaptei, corzile vocale nu vibrează, ceea ce presupune un efort mai mare pentru producerea sunetului. Cunoașterea mecanismelor de formare a vocii este deosebit de importantă în munca actoricească conștientă.

Următoarea etapă a cercetării vizează analiza replicilor actoricești, concentrându-se pe relația dintre inspirație și emisia vocală, precum și pe trăsăturile comune și divergente ale sonorității și vocalității în diferite abordări actoricești.

Vorbitul scenic și vocea actorului au o importanță majoră pentru creatorii de teatru și pedagogi, fiind elemente-cheie ale receptării și înțelegerii. Vocea actorului nu servește doar la transmiterea textului, ci poartă și straturi emoționale și semantice, exprimate prin diverse instrumente acustice ale vorbirii – cum ar fi înălțimea tonului, volumul, accentul, ritmul vorbirii și articularea.

Vorbitul scenic diferă de cel cotidian prin natura sa reproductivă – actorul trebuie să interpreteze un text fix ca și cum ar fi creat spontan, gestionând în același timp procesele respiratorii necesare. Grotowski și alți maeștri ai teatrului subliniază că actorul nu ar trebui să fie conștient de mecanismele sale de formare a vocii în timpul spectacolului, deoarece acest lucru împiedică fluxul liber al energiei și impulsurilor.

Potrivit lui Stanislavski, vocea actorului este asemenea instrumentului unui muzician, care trebuie dezvoltat constant pentru a exprima autentic conținutul emoțional. Vocea actorului

poate fi înțeleasă și ca un element de compoziție, care, împreună cu mișcarea corporală și intonația, construiește dinamica spectacolului.

Eugenio Barba și Robert Cohen consideră că actorul trebuie să fie capabil să orienteze atenția spectatorului între experiențele vizuale și auditive, astfel încât utilizarea vocii devine un instrument strategic în comunicarea teatrală. Totuși, analiza conștientă a articulației și modulației vocii în procesul de creație scenică implică și riscuri, deoarece o autoreflecție excesivă poate împiedica jocul organic și atingerea unui efect natural.

Potrivit lui Donnellan, actorul trebuie să se concentreze asupra scopului, nu asupra propriei voci, pentru a comunica autentic și neîngrădit. Cercetarea de față se concentrează pe analiza replicilor actorilor care îl interpretează pe Medvedenko, în special pe relația dintre începutul vocal și respirație, în scopul de a evidenția calitățile vocale și semantice prezente în primul moment al interpretării.

Analiza vizează primul actor care rostește replica în fiecare montare a *Pescărușului*, bazându-se pe elementele suprasegmentale ale vorbirii, cu o atenție deosebită asupra accentului, volumului, intonației, înălțimii tonului și ritmului vorbirii. Accentul este un element esențial al vorbirii și poate fi de natură logică sau emoțională, fiind realizat prin volum, înălțime sau pauze. Dinamica volumului este un factor-cheie al expresiei scenice, pe care actorul o folosește în mod conștient pentru a transmite eficient mesajul. Intonația – ascendentă sau descendentă – adaugă straturi semantice și emoționale rostirii.

Înălțimea tonului este determinată în principal de dimensiunea și elasticitatea corzilor vocale, dar este influențată și de contextul vorbirii și starea emoțională, motiv pentru care are un rol important în analiza începuturilor vocale. Ritmul vorbirii este una dintre forțele structurante fundamentale ale discursului artistic, iar varietatea și dinamica sa determină naturalețea și eficiența rostirii actorului.

Scopul cercetării este compararea acestor elemente suprasegmentale în interpretările diferiților actori care îl joacă pe Medvedenko, cu accent pe identificarea trăsăturilor fonetice ale vorbirii care devin dominante funcțional în respectivele interpretări.

În secțiunea următoare a capitolului, microanaliza mecanismelor de inițiere vocală ce însoțesc replicile actorilor a relevat următoarele constatări:

- **István Dégi** își începe întrebarea în partea superioară a registrului de rezonanță toracică medie, cu o linie melodică descendentă treptată; cuvintele „miért” (de ce) și „feketében” (în negru) sunt accentuate. Într-un spațiu teatral mai mare, rostirea începe pe un ton mai înalt.
- **Sándor Keresztes** folosește patru accente, cu accent principal pe cuvintele „mitől” (din ce cauză) și „feketében”; intonația este descendentă, cu o pauză de efect între „mondja” (spuneți-mi) și „mitől”.
- **Géza Benkő** are o voce ușor ridicată din cauza unei inspirații bruște, de tip clavicular; pronunția cuvântului „feketében” capătă un caracter aspirat, iar ritmul vorbirii se accelerează treptat.

În interpretarea lui László Katona, cuvântul *„miért”* (de ce) funcționează ca accent principal; ritmul vorbirii este rapid, iar melodia întrebării se menține într-un interval restrâns, sugerând o emoție reținută și controlată.

La Jenő Szabó, inspirația premergătoare replicii și ritmul accelerat al vorbirii sporesc forța întrebării; înălțimea tonului se situează în regiunea superioară a registrului toracic mediu.

Replica lui Attila Diószegi, după povestire, are o linie melodică descendentă, însă scurtarea vocalei *„é”* în cuvântul *„feketében”* (în negru) provoacă o eroare ritmică, diminuând forța accentului.

Róbert Kardos, în ciuda muzicii de fundal, își reglează volumul în mod eficient; intonația este descendentă, ritmul vorbirii moderat, iar întrebarea este fermă și în registru înalt, cu sprijin vocal adecvat asigurând un început controlat.

În interpretarea lui Tibor Fehér, cuvântul *„mindig”* (întotdeauna) devine accentuat; ritmul vorbirii este moderat, însă pronunția cuvântului *„feketében”* se distorsionează (*„feketéiben”*), perturbând ritmul.

În cazul lui János Henn, alternanța accelerație–încetinire determină și aici o distorsiune a pronunției cuvântului *„feketében”*, care devine aspirat (*„fekhethében”*).

Gyula Gaál începe cu o respirație profundă combinată; replica sa este stabilă, iar cuvintele *„mindig”* și *„feketében”* formează o unitate distinctă. Intonația este descendentă, iar ritmul vorbirii moderat.

Pe parcursul cercetării, analiza comparativă a vocii și respirației în zece interpretări ale personajului Medvedenko, bazată pe trăsăturile suprasegmentale ale vorbirii, a condus la diferențierea a cinci parametri principali ai emisiei vocale:

1. **Accentul** – variațiile de accentuare a cuvintelor *„miért”* și *„feketében”*.
2. **Volumul** – de la voce joasă la intensificare progresivă.
3. **Înălțimea tonului** – variațiile de frecvență în registrul toracic mediu.
4. **Ritmul și viteza vorbirii** – rostiri lente, rapide sau accelerate.
5. **Intonația** – rolul accentelor melodice ascendente sau descendente.

În spectacolele analizate s-au conturat trei grupuri principale:

Dinamici respiratorii și utilizare vocală armonizate – sincronizare completă între respirație și emisia vocală.

Respirație similară, dar utilizare vocală diferită – tehnică respiratorie identică, însă cu diferențe în volum și ritm.

Actorii care utilizează respirația profundă combinată tind să ofere soluții vocale mai stabile și echilibrate.

Una dintre concluziile cercetării este că inspirația premergătoare rostirii nu este doar un gest tehnic, ci un element definitoriu al prezenței scenice. Respirația corectă susține articularea clară, în timp ce inspirația greșită poate duce la emisii vocale mai înalte sau instabile.

Un rezultat important al studiului este că respirația corectă și inițierea vocală se corelează strâns cu prezența scenică și coerența formării rolului. Analiza soluțiilor respiratorii și vocale ale actorilor a relevat în ce măsură prima replică determină conturarea personajului în restul spectacolului.

Al treilea capitol se concentrează pe definirea stărilor emoționale construite în procesul scenic, continuând să analizeze primele replici din spectacolele *Pescărușul*. În centrul cercetării se află întrebarea: în ce mod poate fi utilizată respirația și vocea actorului ca busolă pentru decodificarea stărilor emoționale și cum devine interacțiunea acestora parte a transformării scenice.

Capitolul pornește de la analiza terminologiei stărilor sufletești. Cercetările etimologice arată că termenii *lélek* (suflet) și *állapot* (stare) sunt legați încă din secolul al XVII-lea, desemnând starea psihofizică de moment a unei persoane. Potrivit studiilor lingvistului Béla Büky, stările emoționale se reflectă în expresiile faciale, iar etimologia istorică le leagă de inimă, ca centru al trăirilor afective.

Din perspectiva teoriei teatrale, noțiunea de prezență este, de asemenea, conectată cu starea sufletească. Scopul capitolului este de a analiza expresia scenică a stărilor emoționale în raport cu fraza de deschidere, prin interpretarea personajului Medvedenko în *Pescăruşul*, pe baza celor percepute vizual și auditiv.

Înainte de începerea analizei, capitolul cartografiază definițiile istorice și teoretice ale stării emoționale actoricești, evidențiind interpretările apărute din secolul al XVIII-lea până în prezent. Potrivit lui Denis Diderot, măreția actorului constă în capacitatea de a da formă oricărui personaj prin discernământ și simulare lipsită de emoție.

În schimb, Hegel a subliniat că esența artei actorului constă în demonstrarea amplitudinii emoționale, concentrându-se pe interpretarea internă a rolului. Abordarea lui Stanislavski cerea ca actorul să-și pregătească perfect aparatul emoțional și fizic pentru a atinge „arta trăirii". Mejerhold, în schimb, a pus accentul pe biomecanică, unde starea emoțională este rezultatul acțiunii. Brecht, prin efectul de distanțare (V-effekt), înstrăinează identificarea emoțională pentru a permite spectatorului să păstreze o distanță interpretativă față de personaj. Strasberg, în metoda sa *method acting*, a evidențiat rolul memoriei afective, care permite actorului să construiască pe baza unor trăiri emoționale reale. Potrivit lui Brook, Grotowski și Barba, prezența fizică și starea energetică a actorului sunt esențiale pentru transmiterea emoției — transformarea și vulnerabilitatea au o importanță fundamentală.

Definirea stării emoționale a actorului a fost conturată prin mai mulți termeni — inclusiv *trăirea*, *transa*, *mişcarea trup-suflet*, *memoria afectivă* și *actul mărturisirii* — ceea ce a condus la concluzia că în continuarea lucrării fenomenul va fi denumit *stare emoțională a actorului*.

Pentru a defini starea emoțională construită de personaj pe scenă, este necesară explorarea mecanismelor de formare a emoțiilor. Aristotel a categorisit emoțiile umane încă din Antichitate, iar Charles Darwin a formulat trei principii de bază pentru expresia emoțiilor:

principiul obiceiurilor asociate utile, principiul opoziției și principiul acțiunii directe a sistemului nervos.

Psihologia împarte comportamentul emoțional în două componente: exprimarea emoțională și absența acesteia, observabile prin semnale verbale și nonverbale.

Potrivit lui William James și Carl Lange, emoțiile sunt create de modificările corporale — nu plângem pentru că suntem triști, ci suntem triști pentru că plângem. Walter Cannon a criticat această teorie, susținând că experiența emoțională și reacțiile corporale apar simultan. Teoria cu doi factori a lui Schachter și Singer afirmă că emoția apare din combinația reacțiilor fiziologice și evaluarea cognitivă a acestora. Teoria evaluării cognitive a lui Lazarus susține că emoția rezultă din aprecierea conștientă sau inconștientă a semnificației unei situații. În schimb, Zajonc a subliniat principiul priorității afective, conform căruia emoțiile se pot forma fără evaluare cognitivă — cum este cazul fobiilor.

Scopul capitolului este de a defini posibilitățile de analiză a stării emoționale a actorului prin înregistrările spectacolelor, pe baza diferitelor teorii psihologice ale emoției. În secțiunile următoare, capitolul investighează stările emoționale observabile în interpretările diferite ale personajului Medvedenko, pe baza analizei expresiilor faciale. Pentru început, se definește conceptul de *ipoteză a feedbackului facial*.

Potrivit teoriei lui Silvan Tomkins, experiența emoțională este determinată de feedbackul facial — adică emoțiile nu sunt doar rezultatul unor stări interne, ci sunt influențate activ și de mișcările mimicii. Cercetările lui Paul Ekman au completat ipoteza lui Tomkins și au demonstrat că anumite emoții de bază — precum bucuria, furia, tristețea, surprinderea și frica — sunt universale, adică pot fi recunoscute indiferent de cultură, pe baza tiparelor mimice specifice.

Pentru a măsura obiectiv emoțiile, Ekman și colaboratorii săi au dezvoltat metoda **Facial Action Coding System (FACS)**, care nu analizează direct emoțiile, ci mișcările musculare asociate acestora. Studiile au arătat că mimica indusă artificial poate genera schimbări fiziologice — ceea ce înseamnă că expresiile faciale ale actorului nu sunt doar consecințe, ci pot fi și declanșatoare ale stărilor emoționale.

Exprimabilitatea stărilor emoționale prin mișcări ale feței are un rol esențial în analiza muncii actorului, funcționând ca purtător de informație cu valoare cheie.

În partea următoare a capitolului au fost cartografiate tiparele mimice ale fiecărui actor în timpul rostirii replicilor, dezvăluind următoarele observații:

La **István Dési**, expresia veselă și zâmbitoare a lui Medvedenko maschează doar zbuciumul interior. Absența ridurilor din jurul ochilor indică o intensitate emoțională scăzută, care scade treptat pe parcursul scenei, sugerând resemnare.

Pe fața lui **Sándor Keresztes** apar semne subtile ale unei furii reținute. Buzele se proiectează înainte, apoi se subțiază și se strâng, în timp ce expresiile mimicii oscilează între curiozitate și tensiunea cauzată de neînțelegerea față de Mașa.

Géza Benkő prezintă o mimică incertă, stânjenită, cu un zâmbet tensionat și o privire constant evitată, reflectând o combinație contradictorie între teamă și spaimă față de Mașa.

La **László Katona**, jocul mimic urmează dinamic schimbările situației — de la o privire mustrătoare inițială trece la uimire, urmată de alternanțe între stări emoționale ironice și sincere, culminând în cele din urmă cu semne clare de surprindere.

În interpretarea lui **Jenő Szabó**, expresia facială a lui Medvedenko reflectă inițial politețe și admirație față de Mașa, dar pe măsură ce femeia îl respinge, aceasta se transformă treptat în rușine și dezamăgire.

Mimica lui **Attila Diószegi** evoluează de la o veselie care ascunde stânjeneala către o expresie mai profundă și melancolică, care, în timpul încercărilor emoționale eșuate, capătă tot mai mult trăsăturile disperării și neputinței.

În interpretarea lui **Róbert Kardos** apar semne faciale autentice ale bucuriei; zâmbetul Duchenne, cu implicarea activă a ridurilor din jurul ochilor, exprimă sinceritate emoțională.

Pe chipul lui **Tibor Fehér** se conturează un contrast între așteptări și realitate — râsul său este doar o bucurie mascată, urmat de un ritm oscilant între tristețe și indignare reținută.

Mimica lui **János Henn** este în continuă schimbare, iar starea sa emoțională oscilează între exuberanță, confuzie și autocompătimire. În momentul cererii în căsătorie, privirile rapide și gesturile indică faptul că Medvedenko încearcă să-și ascundă sentimentele față de lumea exterioară.

În cazul lui **Gyula Gaál**, expresiile faciale reflectă creșterea intensității emoționale pe parcursul scenei; atenția generată de curiozitate și admirație se transformă treptat în tiparele mimicii asociate tristeții.

După definirea trăsăturilor caracteristice ale expresiilor faciale corespunzătoare emoțiilor de bază, capitolul analizează, rând pe rând, interpretările scenice ale fiecărui Medvedenko. Rezultatele se sintetizează astfel:

Stările emoționale ale interpretărilor analizate ale personajului Medvedenko pot fi categorisite în funcție de corelațiile dintre respirație, utilizarea vocii și tiparele mimicii. Ca rezultat al cercetării, s-au conturat trei grupe principale:

- **Medvedenko care încep cu veselie și trec spre confuzie**;
- **Medvedenko care încep cu veselie și alunecă spre resemnare**;
- **Medvedenko care exprimă stări emoționale intense**.

Pe baza dinamicii respirației înainte de rostire, a caracteristicilor fonetice ale vorbirii și a analizei faciale, s-a demonstrat că actorii cu trăsături respiratorii și acustice similare au produs, de regulă, arcuri emoționale asemănătoare. În interpretările care se transformă în confuzie, rostirea pornită din registrul toracic mediu a condus ulterior la exprimarea nesiguranței și a tulburării.

În grupul Medvedenko-lor care tind spre resemnare, stările emoționale au arătat o tranziție treptată de la veselie spre acceptare, iar trăsăturile mimice și vocale s-au aflat în armonie cu atitudinea generală a actorului. Al treilea grup — cei care trăiesc emoții intense — s-a evidențiat prin dinamica respirației și utilizarea vocii, dominând prin concentrare intensă și forța prezenței scenice.

În timpul analizei stărilor emoționale s-a observat că actorii care aplică tehnici de mască își ascund în mod conștient stările reale, în timp ce alții le comunică deschis. Cercetarea a confirmat că starea emoțională a actorului pe scenă poate fi redusă la emoțiile de bază și decodificată prin analiza schimbărilor viscerale — în special prin combinația dintre tiparele mimicii, respirație și utilizarea vocii.

Capitolul următor se concentrează pe relația dintre privire și utilizarea spațiului scenic, investigând corelațiile dintre alți factori și mecanisme prezente în munca actorului. Obiectul analizei l-a constituit posibilitatea de a defini calitatea prezenței scenice.

Deși analiza stărilor emoționale a pus accentul pe expresiile faciale, tiparele mimicii și schimbările viscerale, pentru a obține o hartă emoțională completă a fost necesară și examinarea privirii și a proxemicii. Studiul privind relația dintre privirea scenică și utilizarea spațiului a arătat că acestea se corelează cu respirația, utilizarea vocii și dinamica emoțională analizate anterior.

O trecere în revistă a teoriilor teatrale — inclusiv scrierile lui Perucci, Lessing, Hegel, Stanislavski, Craig și Copeau — a evidențiat importanța feței și a expresiilor faciale în arta actorului. Conform lui Stanislavski, naturalețea jocului mimic este esențială; în caz contrar, expresiile devin doar gesturi stereotipe. Craig subliniază lupta dintre emoție și rațiune, vizibilă în transformările continue ale feței. Copeau accentuează importanța proporțiilor și armoniei scenice, iar Artaud și Strasberg deschid calea pentru analize mimice sistematizate.

În viziunea lui Grotowski și Barba, expresivitatea feței devine cu adevărat eficientă atunci când actorul folosește întregul corp și rămâne concentrat. Ungváry Zrínyi Ildikó distinge între două funcții fundamentale ale feței: expresii spontane și comunicări intenționate, care, în arta actorului, devin semnale dirijate conștient. Fața este unul dintre cele mai importante elemente ale comunicării nonverbale anterioare vorbirii, care, potrivit lui Lévinas, funcționează ca o „vorbire înaintea limbajului”. Pe baza teoriilor lui Ekman, feedbackul mimic determină emoțiile de bază panculturale, dar în situațiile scenice pot apărea numeroase alte forme expresive.

Potrivit strategiei de analiză a spectacolului propuse de Patrice Pavis, expresiile faciale și privirea — alături de vocalitate — joacă un rol proeminent printre semnele proiectate de corp. Pavis consideră că privirea scenică și utilizarea spațiului se află într-o interacțiune constantă: privirea transmite starea emoțională a personajului, statutul său social și sensul textului. Mecanismul privirii acționează ca un liant între vocalitate și expresia corporală, modulând interpretarea gesturilor și determinând percepția duratei pe scenă.

Mejerhold separă dimensiunile expresiei plastice (corporale) și verbale, subliniind că actorul trebuie să le combine pentru a obține un joc autentic. Grotowski interpretează privirea ca parte a unui proces de „osmoză” între actor și spațiu, în timp ce Barba consideră că focalizarea atenției scenice — chiar și prin mișcări minime ale privirii — poate genera schimbări viscerale semnificative.

Dintr-o perspectivă filosofică, Sartre și Merleau-Ponty susțin că privirea definește nu doar relația dintre lume și individ, ci și dinamica autoreflexiei și a puterii în interacțiunile umane — funcție care se manifestă și în arta actorului.

În *Dimensiunile ascunse*, Edward T. Hall analizează organizarea spațiului proxemic, care se manifestă prin distanțele interpersonale și modelele de comportament nonverbal. În spectacolele de teatru, percepția spațiului se realizează prin modalități vizuale, auditive, chinestezice și tactile, cu o importanță deosebită acordată vederii în procesul de culegere și transmitere a informației.

Hall împarte distanțele interpersonale în patru categorii principale: spațiu intim, personal, social și public, fiecare subdivizată în faze apropiate și îndepărtate. El subliniază, de exemplu, că modularea volumului vocal poate influența percepția spațiului, dar atrage atenția și asupra faptului că stările emoționale și contextul situațional complică această relație.

Partea următoare a celui de-al patrulea capitol a studiat mecanismele privirii și modificările în reglarea proxemică ce însoțesc rostirea replicilor de către fiecare actor.

István Dési: Privirea lui Medvedenko este fixată inițial pe Mașa, dar, pe măsură ce distanța interpersonală se reduce, stânjeneala îl face să se uite repetat în altă parte — spre public și spre podea — pentru ca în timpul declarației de dragoste să revină la un contact vizual mai distant.

Sándor Keresztes: La început, Medvedenko încearcă să o „deține” pe Mașa cu privirea, o urmărește constant și chiar inițiază contact fizic. Totuși, din cauza evitării contactului vizual de către Mașa și a retragerii ei fizice, privirea lui coboară în cele din urmă spre sol într-un gest de resemnare.

Géza Benkő: Privirea lui Medvedenko aproape că nu întâlnește direct privirea Mașei; rămâne concentrată pe spațiul din jur și pe mișcările periferice ale acesteia, în special în momentele în care se joacă cu tutunul sau se pregătește să strănute.

László Katona: Distanța intimă dintre personaje se menține constant. Privirea lui Medvedenko este permanent îndreptată spre Mașa, chiar și când aceasta se întoarce de la el. Contactul vizual devine deosebit de intens în momentele de tăcere, unde privirile prelungite generează tensiune.

Jenő Szabó: Dinamica scenei este definită de încercările continue ale lui Medvedenko de a menține contactul vizual, în timp ce Mașa îl evită complet. În cele din urmă, bărbatul o urmărește cu o privire disperată în timp ce ea se îndepărtează.

Attila Diószegi: Privirea lui Medvedenko o urmărește stabil pe Mașa la început, dar, pe măsură ce distanța scade și încearcă să se apropie, devine tot mai fragmentată. După încercările eșuate de contact, își pleacă capul și se întoarce încurcat.

Róbert Kardos: Jocul privirilor atinge intensitatea maximă în timpul dansului. Medvedenko o urmărește pe Mașa aproape hipnotizat, dar cum atenția ei rămâne concentrată pe dans, el începe să reflecteze asupra propriei prezențe scenice și se retrage în sine.

Tibor Fehér: La început, privirea lui Medvedenko o urmărește ferm pe Mașa, dar gesturile neașteptate și contradictorii ale acesteia (de exemplu, atingerea feței) întrerup legătura. În final, el o urmărește doar de la distanță, cu privirea plecată.

János Henn: Utilizarea privirii este caracterizată prin schimbări rapide de ritm — Medvedenko își îndreaptă pe rând privirea spre Mașa, spre public și spre diferite puncte ale spațiului, mai ales înaintea cererii în căsătorie și după refuz, când confuzia atinge apogeul.

Gyula Gaál: Încă de la începutul scenei, privirea lui Medvedenko este constant îndreptată spre Mașa, dar în momentul respingerii, din cauza distanței emoționale a femeii, contactul vizual se întrerupe, iar privirea lui se îndreaptă tot mai mult spre interior, reflectând dezamăgirea.

Următorul pas al cercetării a fost sinteza utilizării privirii și a reglării proxemice în munca actorilor, ceea ce a permis o comparație suplimentară a diferitelor interpretări ale lui Medvedenko. Schimbările dinamice ale privirii și utilizării spațiului scenic au fost documentate eficient prin înregistrările spectacolelor, iar concluziile trase despre metodele de reprezentare a personajului, pe baza studierii materialului video, au oferit o bază adecvată pentru analiză.

Analiza celor zece montări ale *Pescărușului* a evidențiat că direcția, intensitatea și durata privirii au funcționat ca purtători esențiali de informație, definind natura personajului Medvedenko și dinamica interacțiunii sale cu Mașa. Pe baza spațiului proxemic și a variațiilor privirii, au fost identificate trei categorii de Medvedenko: **cu privire dominantă**, **urmaritoare** și **evitantă** — fiecare reflectând o prezență scenică diferită și strategii de comunicare variate.

Calitatea utilizării privirii a fost clasificată și în funcție de conexiunea cu partenerul și direcția privirii în timpul rostirii replicilor, distingându-se între Medvedenkó care stabiliseră contact vizual reciproc și cei care îl evitau. În spectacole, armonia dintre privire și spațiul proxemic a prezentat o corelație strânsă cu tiparele respiratorii, vocale, mimice și emoționale, ceea ce arată că aceste aspecte ale jocului actoricesc au construit împreună straturile de semnificație ale fiecărei scene.

Diferitele faze ale spațiului proxemic (intim, personal, social și public) au influențat de asemenea dinamica privirii, în special în ceea ce privește contactul vizual și durata acestuia în timpul rostirii. A reieșit că în **spațiul intim**, privirea era mai fragmentată și mai puțin susținută, în timp ce în **spațiul personal sau social**, era mai lungă și mai concentrată.

Analiza direcției și duratei privirii a relevat, de asemenea, care Medvedenko își îndrepta privirea în mod dominant către partener, care își împărțea atenția cu publicul și cine lucra cu o concentrare dispersată. Concepțiile regizorale au jucat și ele un rol în formarea relației dintre privire și public: unele spectacole au implicat în mod conștient publicul, în timp ce altele au urmărit menținerea celui de-al patrulea perete.

În cadrul cercetării, calitatea atenției actoricești a fost, de asemenea, diferențiată pe baza modului în care Medvedenko a utilizat privirea, urmând categoriile definite de B. Erzsébet Fülöp, construite pe conceptele de prezență slabă, puternică și radicală formulate de Erika

Fischer-Lichte. Printre tipurile de atenție s-au distins: **atenția repetitivă** (concentrare dispersată), **atenția focalizată și autogenerată** (prezență stabilă) și **atenția alertă integrată** (cel mai înalt nivel al transformării și transfigurării scenice).

A reieșit că Medvedenkó cu **privire dominantă** utilizau o formă mai intensă de atenție actoricească, în timp ce cei cu **privire dispersată** și comportament mai puțin concentrat realizau, în general, o formă mai slabă de prezență scenică.

Pe baza rezultatelor, s-a concluzionat că utilizarea privirii și reglarea proxemică sunt strâns legate de toate aspectele comunicării scenice — inclusiv dinamica vocală și respiratorie, stările emoționale și, implicit, calitatea prezenței scenice.

Următoarea etapă a cercetării a vizat **analiza detaliată a posturii actorului**, aprofundând înțelegerea interconexiunilor în interpretările lui Medvedenko din montările *Pescărușului*.

Studiul corpului actoricesc a urmărit, dintr-o **perspectivă semiografică**, analiza posturii în timpul rostirii replicii și straturile de semnificație ale acesteia. Capitolul începe cu o analiză a sistemelor de semne teatrale, folosind clasificarea lui Martin Esslin în semne **iconice**, **indexicale** și **simbolice**. Pe această bază, mișcările corpului, gesturile și postura actorului devin codificabile.

Conform lui Esslin, interpretarea scenică a lui Medvedenko funcționează ca **semn iconic**, deoarece personajul interpretat de actor reprezintă vizual și auditiv figura din drama lui Cehov. **Semnele indexicale** transmit semnificații dependente de context prin gesturi și poziții corporale — cum ar fi o indicație cu degetul sau o anumită postură care exprimă o intenție emoțională sau dramaturgică specifică.

Semnele simbolice derivă din convenții culturale și învățate, precum o postură sau un gest anume care transmite publicului o semnificație familiară.

Semnele involuntare, cum ar fi mișcările spontane sau reacțiile fiziologice, sunt de asemenea purtătoare importante de informație în jocul actoricesc, deoarece pot revela stări emoționale ascunse privirii publicului.

În spectacole, corpul actorului comunică nu doar prin expresiile faciale, ci funcționează ca un **sistem de expresie în sine**, analizat în detaliu în partea următoare a studiului.

Studiul combinat al semnelor iconice, indexicale și simbolice a permis o interpretare mai profundă a personajului Medvedenko în diferitele realizări actoricești. Prin analiza înregistrărilor spectacolelor, „înghețând” momentul rostirii, cercetarea a explorat în detaliu ce semnificații poate transmite corpul actorului în acea scenă.

În continuarea celui de-al cincilea capitol, atenția s-a concentrat asupra **manifestărilor cinezice nonverbale** care însoțesc rostirea replicii. Pe baza imaginilor statice extrase din înregistrările spectacolelor, cercetarea analizează momentul primei întrebări formulate de fiecare dintre cei zece Medvedenko din cele zece montări diferite ale *Pescăruşului*, examinând **postura**, **centrul de greutate**, **poziția capului**, precum și **pozițiile mâinilor și picioarelor**.

Analiza compară posturile corporale observate cu rezultatele prezentate în capitolele anterioare, integrându-le într-un profil scenic mai complex al personajului Medvedenko. Ca element de unicitate a cercetării, în calitate de actor practicant, am recreat fizic posturile înghețate ale diferiților Medvedenko, îmbogățind analiza cu **experiențe corporale directe**. Acest proces a permis descoperirea unor noi straturi de semnificație, rafinând înțelegerea **mecanismelor expresive corporale** din spatele atitudinilor actoricești.

În timpul sintezei au fost identificate tendințele comune și diferențele observabile în postură, care au fost corelate cu instrumentele actoricești deja analizate. Interpretarea muncii actorilor în replicile lui Medvedenko a fost și mai nuanțată prin analiza **fenomenelor de limbaj corporal** și a efectelor produse în cadrul spectacolelor.

În secțiunea de microanaliză a capitolului, imaginile corporale care însoțesc rostirea replicilor de către fiecare actor au revelat următoarele aspecte, analizate din perspectiva **posibilităților semantice ale posturilor corporale** ale diferiților Medvedenko:

István Dési – Afișează o atitudine pasivă, de așteptare, dar sugerează subtil și o dominanță prin mâinile în buzunar și poziția ușor ridicată a capului, ceea ce indică o agresivitate latentă.

Sándor Keresztes – Postura sa aplecată, atentă, în poziție șezândă, întărește un personaj curios și nesigur; mâinile împreunate trădează o anxietate interioară.

Géza Benkő – Postura închisă și picioarele rigide sugerează o distanțare emoțională, ca și cum personajul nu ar putea să se implice complet în scenă.

Jenő Szabó – Mișcarea urmată de oprire exprimă incertitudine și așteptare, în timp ce pălăria întoarsă spre sine semnalează o tensiune ascunsă.

László Katona – Tonul familiar al întrebării și gestul subtil cu degetul mare conturează un Medvedenko mai direct și personal, care se apropie de Maișa cu intensitate emoțională și curiozitate profundă.

Attila Diószegi – Mâinile la spate și schimbările de centru de greutate semnalează neputință și o luptă pentru autocontrol, care culminează într-o izbucnire emoțională bruscă.

Róbert Kardos – Postura stabilă și aplecarea înainte sugerează un personaj activ, implicat emoțional, curios și inițiator de dialog, nu o figură subordonată.

Tibor Fehér – Imobilitatea și postura rigidă transmit o agresivitate latentă și o atitudine de interogare, în timp ce pe plan verbal și nonverbal se retrage într-o pasivitate.

János Henn – Gesturile reținute ale mâinilor și mișcările minime ilustrează un personaj plin de tensiune interioară, care luptă cu o senzație de lipsă de importanță.

Gyula Gaál – Postura sa austeră, fără gesturi, pasivă, reprezintă un Medvedenko observator, mai degrabă orientat spre înțelegere decât spre acțiune.

Secțiunea finală a capitolului — rezumatul efectelor declanșate — începe prin abordarea problematicii analizării permutărilor infinite ale imaginilor corporale scenice. Astfel, în faza de sinteză a cercetării, restrângerea punctelor de vedere s-a dovedit inevitabilă, deoarece reunirea tuturor perspectivelor s-a dovedit o sarcină imposibilă.

Calitatea înregistrărilor spectacolelor a fost suficientă pentru a cartografia trăsăturile corporale principale ale Medvedenko, dar s-a subliniat clar că afirmațiile formulate nu pot fi generalizate. O cercetare viitoare — în special una bazată pe natura evenimențială, în timp real, a teatrului — ar putea produce rezultate diferite, însă metodologia analitică actuală rămâne valabilă și pentru astfel de explorări.

În analiza fiecărui actor, s-a examinat inițial dacă postura era de **șezut** sau **în picioare**, dar această clasificare nu s-a dovedit decisivă pentru interpretările ulterioare. În schimb, pe baza **dinamicii mișcării**, au fost conturate trei categorii: Medvedenko **activ implicați**, **moderatamente mobili** și **complet pasivi**.

Membrii primului grup și-au folosit limbajul corporal pentru a conduce interacțiunea, în timp ce Medvedenko pasivi au rămas în mare parte nemișcați. Prin contextualizarea semnificației limbajului corporal, a apărut o diferență clară între actorii implicați în situație și cei mai reținuți.

În etapa următoare a analizei, **recrearea fizică a posturilor** de către autor a ajutat la **nuanțarea sau confirmarea** interpretărilor anterioare. În unele cazuri, această abordare experiențială a îmbogățit sensul posturii; în altele, a confirmat pur și simplu observațiile vizuale anterioare.

Capitolul actual se încheie printr-o reflecție asupra **rolului corpului în teatralitate**, evidențiind în mod special relația dintre corpul actorului, rol și contextul cultural. Corpul scenic nu transmite doar mișcări — el comunică și **semnificații sociale și culturale**.

Potrivit abordărilor teatralității discutate de P. Müller, **dublarea corpului actorului** este esențială pentru funcționarea teatrului. Cercetarea a confirmat că **utilizarea corpului actoricesc joacă un rol central** atât în comunicarea teatrală, cât și în generarea de sensuri.

Pe baza analizelor prezentate în capitolele anterioare, a devenit clar că **interpretarea lui László Katona în rolul lui Medvedenko** se remarcă dintre cele zece montări analizate. Ca încheiere a disertației, este analizată **partitura actoricească completă** a acestuia, printr-un studiu detaliat al tuturor manifestărilor scenice.

Ultimul capitol al tezei începe prin a urmări amintirea scenică a personajului Medvedenko. În montarea *Pescărușului* regizată de Árpád Schilling, interpretarea lui László Katona în rolul lui Medvedenko a primit o atenție deosebită din partea criticilor. Spectacolul companiei Krétakör a utilizat un limbaj estetic puritan și minimalist, reflectând auto-definiția colectivului. Scrierea titlului *Siráj*, cu litera „j” specific maghiară, nu a fost o delimitare, ci o accentuare a autenticității.

Conform recenziilor, toți personajele au fost tratate pe picior de egalitate, astfel încât Medvedenko nu a rămas într-un rol secundar. Munca actoricească a lui Katona a fost bogată în detalii, fapt remarcat și apreciat de numeroase cronici. Katona însuși a declarat ulterior că acest rol a reprezentat una dintre cele mai importante etape ale carierei sale.

Unele cronici au subliniat în mod special scena de deschidere, în care dialogul dintre Medvedenko și Mașa s-a integrat firesc în atmosfera sălii. Estomparea graniței dintre public și scenă a devenit o parte esențială a conceptului regizoral.

Recenziile au remarcat faptul că jocul lui Katona îmbina nuanțe comice și tragice, oferind o interpretare subtilă și sensibilă a personajului. Mai mulți critici — printre care Andrea Stuber și Tamás Koltai — au citat expresivitatea rafinată a rostirii lui Katona, subliniind importanța scenică a acestui rol.

Bogăția și precizia construcției personajului s-au regăsit în mod repetat în categoria „prezenței puternice", conform cadrului teoretic al lui Erika Fischer-Lichte. *Siráj* a fost jucat de peste 200 de ori. Unele recenzii au descris personajul lui Medvedenko ca o combinație între stângăcie și tragicomic, altele au subliniat autoamăgirea acestuia, dorința de afirmare compensată prin modestie, și poziția sa marginală în societate.

Chiar și în timpul reprezentațiilor invitate, interpretarea lui Katona a generat reflecții noi — un parcurs care s-a încheiat în 2008, odată cu dizolvarea companiei Krétakör. Una dintre ultimele reprezentații *Siráj* a scos la iveală straturi emoționale mai profunde, actorii integrând și propriile situații de viață în roluri. Din reacțiile critice a reieșit clar **forța durabilă** a interpretării lui Katona în rolul lui Medvedenko.

A doua secțiune a capitolului oferă o cartografiere detaliată a **partiturii actoricești a lui Katona în rolul lui Medvedenko**. Analizând scenele spectacolului, am urmărit modul în care personajul s-a transformat de-a lungul reprezentației. Studiul construcției personajului s-a bazat pe interacțiunea dintre **voce, respirație, privire, proxemică și postură corporală**. Amintirea scenică a lui Medvedenko nu a influențat doar începutul piesei, ci a avut un efect persistent pe întreaga durată a spectacolului.

În dramaturgia montării, **prezența recurentă și reîntoarcerea** lui Medvedenko au fost accentuate. Scopul analizei a fost descoperirea **logicii interne** a construcției personajului.

Spectacolul a folosit traducerea realizată de Géza Morcsányi, în care întrebarea de deschidere a lui Medvedenko era formulată într-un **ton familiar**. **Modul natural de vorbire** și **gesturile cotidiene** au contribuit atât la desființarea rampei, cât și la implicarea directă a publicului.

În **cea de-a doua apariție**, personajul devine o figură nesigură și anxioasă în fața unui grup. Din cauza poziției sale sociale, este marginalizat; postura și gesturile sale accentuează **sentimentul de excludere**.

În **a treia apariție**, întreaga lui atenție este concentrată asupra Mașei, în timp ce încearcă să se **integreze** în grupul din jurul său.

A patra apariție este un scurt intermezzo care dezvăluie **latura empatică** a lui Medvedenko.

În **a cincea apariție**, personajul încearcă **patetic** să mențină o relație respectuoasă, în timp ce familia soției sale continuă să îl respingă.

A șasea apariție scoate la iveală **tensiunile din dinamica relației post-maritale**. Medvedenko încearcă să-și impună autoritatea, dar Maša o anulează imediat. El încearcă în mod repetat să se alăture grupului, dar refuzul soției și excluderea socială îi zădărnicesc eforturile.

În **scena finală**, Medvedenko devine **complet izolat**, iar ceilalți personaje nu-i mai recunosc prezența. La final, când vrea să își ia rămas bun, toți membrii grupului îl fixează cu privirea, **forțându-l să plece**.

În versiunea originală a spectacolului, absența aplauzelor finale a avut o semnificație aparte — **publicul trebuia să îndepărteze singur scaunele care blocau ieșirea**. Ulterior, în versiunile revizuite ale montării Krétakör, aplauzele au fost reintroduse, iar actorii au revenit pe scenă pentru a se înclina. În ciuda acestor modificări, *Siráj* a păstrat esența conceptului său.

Dizolvarea graniței dintre actor și spectator a devenit unul dintre trăsăturile cele mai distinctive ale spectacolului. Medvedenko al lui Katona a rămas o **figură constant reținută**, aflată mereu **la marginea grupului**.

Transformarea continuă a rolului a reflectat fidel **fragilitatea și excluderea** personajului. În recepția critică a spectacolului, interpretarea lui Katona a fost evidențiată în mod constant ca un **element remarcabil**.

În cele din urmă, **concluzia tezei de doctorat** sintetizează cele mai importante constatări ale fiecărui capitol, și anume că analizele construite pe baza **respirației, vocii, expresiilor faciale, stărilor emoționale, utilizării privirii și a spațiului, precum și a posturii** actorilor care l-au interpretat pe Medvedenko au confirmat ipoteza lucrării.

Una dintre cele mai semnificative concluzii ale lucrării este că **calitatea formării personajului actoricesc** poate fi determinată prin **microanaliza primei replici**. Concluzia finală afirmă că **corelația fenomenelor anterioare, concomitente și ulterioare rostirii scenice** oferă o metodă fiabilă pentru cercetarea **prezenței scenice**.

Piesa *Pescărușul* a lui Cehov — și în special prima replică — a oferit un cadru de cercetare adecvat pentru construirea unor concluzii valide despre **mecanismele activitatei actoricești pe scenă**, prin microanaliză. Interpretarea lui Katona a susținut concluzia conform căreia **analiza structurată a fenomenelor din jurul primei replici** reflectă calitatea generală a construcției rolului în întreaga reprezentație. Astfel, **microanaliza frazei de deschidere** s-a dovedit o metodă **fiabilă și validă** pentru evaluarea și cercetarea **întregii partituri actoricești**.

Publicații

KOVÁCS KÁROLY: „A légzés funkciója a színészi munkában”, *Symbolon*, 2020. XXI. évf., 1. 38., 53-68.

KOVÁCS KÁROLY: „A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában”, *Theatron*, 2020, 14. évf., 1. sz., 70-81.

KOVÁCS KÁROLY: „Cehov de colorat”. In Albert Mária, Boros Kinga, Jákfalvi Magdolna,KÉKESI KUN ÁRPÁD(szerk.): *Analize Philther asupra teatrului maghiar din România*, Marosvásárhely, UARTPress, 2024, 295-311.

Bibliografia utilizată în teza de doctorat

ALMÁSI MIKLÓS: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1985.

ARISZTOTELÉSZ:*Rétorika.* Fordította: Adamik Tamás, Budapest, Telosz Kiadó, 1999.

ATKINSON RICHARD C. – HILGARD, ERNEST:*Pszichológia*. Fordította: Boross Ottilia, Gábris Krisztián, Ivády Rozália Eszter, Nábrády Mária, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

BÁLINT KINGA KATALIN: „Katona László: film, színház, muzsika", *Udvarhelyi Híradó*, 2014, 25. évf., 55. sz., március 21-23, 11.

BÁNYAI ÉVA, VARGA KATALIN:*Affektív pszichológia,* Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2013.

BARBA, EUGENIO:*Papírkenu*. Fordította: Andó Gabriella, Demcsák Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.

BOB FÜLÖP ERZSÉBET:*Szereptanulmányok: A színészi testszöveg hermeneutikai megközelítése*. Bukarest, Eikon Kiadó, 2020.

BÓTA GÁBOR: „Elfuserált életek", *Magyar Hírlap,* 2008. jan., 41., évf., 22. sz., 17.

BRECHT, BERTOLT:*Színházi tanulmányok*. Fordították: Eörsi István, Imre Katalin, Vajda György Mihály, Valkó György, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1969.

BUDA BÉLA:*A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei,* Budapest, 1974, 2024. december. https://mek.oszk.hu/02000/02009/02009.pdf

COHEN, ROBERT:*A színészmesterség alapjai*. Fordította: Márton András, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1988.

CSÁKI JUDIT: „A pucér siráj (A Krétakör Színház Csehov-előadása)", *Magyar Narancs*, 2003. október 30. https://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_a_pucer_siraj_a_kretakor_szinhaz_csehov-eloadasa-59461 Letöltés dátuma: 2025. február 15.

CSEHOV, ANTON PAVLOVICS: „Király". Fordította: Makai Imre, in: *Drámák és elbeszélések*. Fordították: Devecseriné Guthi Erzsébet, Kosztolányi Dezső, Lányi Sarolta, Makai Imre, Rab Zsuzsa, Szőllősy Klára, Tóth Árpád, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007.

DIDEROT, DENIS: *Színészparadoxon. A drama költészetéről*. Fordította: Görög Lívia, Budapest, Magyar Helikon, 1966.

DOBÁK LÍVIA: „Egy zsűritag naplója", *Ellenfény*, 2004, 9. évf., 6. sz., 4-11.

DONNELLAN, DECLAN: *Színész és célpont*. Fordította: Koltai M. Gábor, Budapest, Corvina Kiadó, 2021.

EKMAN, PAUL:*Leleplezett érzelmek*. Fordította: Pheby Krisztina, Budapest, Kelly Kft., 2011.

EKMAN, PAUL és FRIESEN WALLACE V.:*The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding, Semiotica I.,* 1969, 2024. december. https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/The-Repertoire-Of-Nonverbal-Behavior-Categories-Origins-.pdf

ESSLIN, MARTIN:*A dráma vetületei*. Fordították: Fóber Rita, Kiss Éva, Kürtösi Katalin, Licsicsányi Rita, Márton Andrea, Milus Bernadett, Papp Dominika, Szabó Dominika, Tóth Judit, Wéber Zita, Szeged, JATEPress, 1998.

EYSENCK, MICHAEL W. és KEANE, MARK T.:*Kognitív pszichológia*. Fordította: Bocz András, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2003.

FISCHER-LICHTE, ERIKA:*A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

FISCHER SÁNDOR:*A beszéd művészete*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1966.

FISCHER SÁNDOR:*Beszédtechnika*, Budapest, Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, 1955.

FISCHER SÁNDOR:*Retorika*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1975.

FODOR LÁSZLÓ – KRISKÓ EDINA:*A hatékony kommunikáció alapjai,* Budapest, Noran Libro Kiadó, 2014.

GADAMER, HANS-GEORG: *Igazság és módszer*. Fordította: Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

GROTOWSKI, JERZY:*Színház és rituálé*. Fordította: Pályi András, Budapest, Kalligram Kiadó, 1999.

GYULAI PÁL: *Kis gyermekek nagy mesekönyve*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Kiadó, 1963.

HALL, EDWARD T.:*Rejtett dimenziók*. Fordította: Falvay Mihály, Budapest, Gondolat, 1987.

HÁMORI ESZTER:*Pszichológiai Eszközök az Ember Megismeréséhez*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006.

HATHÁZI ANDRÁS:„Nullapont. Gondolatok színészről és annak neveléséről”, *Színház* folyóirat, 2013. április. https://szinhaz.net/2013/04/25/nullapont/

HEIDEGGER, MARTIN:*Rejtekutak*. Fordította: Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris Kiadó, 2006.

HODGE, ALISON:*Actor training*, Second edition, New York, Taylor & Francis e-Library, 2010.

JÁKFALVI MAGDOLNA:*Színházi Antológia XX. század,* Budapest, Balassi Kiadó, 2000.

JUNG, CARL GUSTAV:*C. G. Jung alapfogalmainak lexikona,*2. köt. Fordította: S. Nyírő József, Budapest, Kossuth Kiadó, 1998.

KANIZSAI DEZSŐ:*A beszédhibák javítása,* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2016.

KISS LAJOS, PAPP LÁSZLÓ, BENKŐ LÓRÁND (szerk.): *A Magyar nyelv történeti-etimológiai szótára,*2. könyv, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

KOLTAI TAMÁS: „Ez Siráj!", *Élet és Irodalom*, 2003, 47. évf., 44. sz., 27.

KOVÁCS KÁROLY: „A légzés funkciója a színészi munkában", *Symbolon*, 2020, XXI. évf., 1.38, 53-68.

KOVÁCS KÁROLY: „A színpadi légzés és hang szinergiája a színészi munkában", *Theatron*, 2020, 14. évf., 1. sz., 70-81.

KŐNIGER MIKLÓS: „Csákányi Eszterhez…", *Criticai Lapok*, 2006, 15. évf., 4. sz., 2.

KŐVÁRI ORSOLYA: „Nem gondoltam, hogy itt ragadok", *Színház* folyóirat, 2011, 44. évf., 11. sz., 20-24.

LANSTYÁK ISTVÁN:*A magyar beszélt nyelv sajátosságai,* Pozsony, STIMUL, 2009.

METZ KATALIN: „Gyötrődő magányos kortárs. A Krétakör Színház megrázó Siráj-változata a Fészek Klubban", *Magyar Nemzet*, 2004. június 2., 67. évf., 139. sz., 15.

MÉRŐ LÁSZLÓ:*Az érzelmek logikája,* Budapest, Tericum Kiadó, 2010.

MIKLÓS BERNÁT: „Siráj – a Krétakör előadása a Fészek Klubban", *Napi Gazdagság*, 2004, 14. évf., 117. sz., 8.

MOLNÁR GÁL PÉTER: „Siling Sirája és Fédrája", *Mozgó Világ*, 2005. július-december, 31. évf., 10. sz., 108-111.

MONTÁGH IMRE:*A tiszta beszéd,* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976.

MĂNIUȚIU, MIHAI:*Aktus és utánzás,* Kolozsvár, Koinónia, 2006.

NAGY ANDRÁS: „Öt pud szerelem", *Színház* folyóirat, 2004, 37. évf., 1. sz., 2-8.

NÁNAY ISTVÁN:*A színésznevelés breviáriuma*. Fordította: Koller Katalin, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1983.

ÖLBEI LÍVIA: „Siráj", *Vas Népe,* 2004. április 21.,49. évf., 93. sz., 7.

SCHILLING ÁRPÁD – MÉNESI GÁBOR: „Engem komolyan érdekelt a közösségépítés. Schilling Árpáddal beszélget Ménesi Gábor", *Műút*, 2012, 57. évf., 35. sz., 54-61.

PAP JÁNOS:*Hang – ember – hang,* Budapest, Vincze Kiadó, 2002.

PAPP ÉVA:*A művészi beszéd útja a közbeszédtől a versmondásig,* Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2011.

PATAKI FERENC:*Érz8elem és identitás,* Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2004.

PAVIS, PATRICE:*Előadáselemzés*. Fordította: Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó, 1996.

PAVIS, PATRICE:*Színházi szótár*. Fordították: Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Angyalosi Gergely, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

PEASE, ALLEN:*A testbeszéd*. Fordította: Walkóné Békés Ágnes, Budapest, Park Könyvkiadó, 2016.

PEASE, BARBARA –PEASE ALLEN:*A test-beszéd enciklopédiája*. Fordította: Nemes Anna, Budapest, Park Könyvkiadó, 2008.

P. MÜLLER PÉTER:*Test és teatralitás, akadémiai doktori értekezés,* Pécs, 2009, 2025. február https://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf

RÓKA JOLÁN:*Kommunikációelméleti alapismeretek,* Budapest, KIT Kft., 2010.

SÁNDOR L. ISTVÁN: „Színházteremtő fiatalok színháza", *Ellenfény*, 2004, 9. évf., 2. sz., 3-10.

SARTRE, JEAN-PAUL:*A lét és a semmi*. Fordította: Seregi Tamás, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006.

SHAKESPEARE, WILLIAM:*Négy dráma*. Fordította: Arany János, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971.

SHUSTERMAN, RICHARD:*A gondolkodó test*. Fordították: Krémer Sándor, Antoni Rita, Csuka Botond, pavl8ovszki Róbert, Konkoly Ágnes, Bodóné Hofecker Zsuzsanna, Szeged, JATEPress, 2015.

STUBER ANDREA:„Alyándék: A Krétakör Sirája", *Kritika* folyóirat, 2004. május, 5. sz., 34.

STRASBERG, LEE:*Mestersége színész – A Method acting születése és gyakorlása*. Fordította: Marosi Viktor, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2018.

SZABÓ ATTILA: „Interszubjektív terek szerkezetváltozatai három Csehov-előadásban", *Symbolon*, 2006, 7. évf., 11. sz., 140-150.

SZENTÁGOTHAI, JÁNOS, RÉTHELYI, MIKLÓS:*Funkcionális anatómia II.,* Budapest, Medicina, 2006.

SZENTÍRÁS a *Neovulgáta* alapján. Lektorálta: Jakubinyi György, Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.

SZTANYISZLAVSZKIJ, KONSZTANTYIN SZERGEJEVICS: *A színész munkája*. Fordította: Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat Kiadó, 1988.

TARJÁN TAMÁS: „Egyéb komédiások", *Zsöllye*, 2003, 4. évf., 8. sz., 24.

THOROCZKAY MIKLÓSNÉ:*Beszédtechnikai gyakorlókönyv,* Budapest, Holnap Kiadó, 2013.

UNGVÁRY ZRÍNYI ILDIKÓ:*Bevezetés a színházantropológiába,* Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006.

URBÁN BALÁZS: „Színház nem színházban", *Criticai Lapok*, 2004, 13 évf., 1. sz., 5-6.

VEKERDY TAMÁS:*A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint. Lélektani elemzés,* Budapest, Gondolat Kiadó, Második, javított kiadás, 1988.

WACHA IMRE:*A tiszta beszéd*, Budapest, Tinta Kiadó, 2015.

WATZLAWICK, PAUL, BEAVIN, JANET, JACKSON, DON:*Az emberi érintkezés. Formák, zavarok, paradoxonok*. Fordította: dr. Balázs Piri Tamás, Budapest, Animula Kiadó, 2009.

ZINDER, DAVID:*Test – hang – képzelet*. Fordította: Hatházi András, Kolozsvár, Koinónia, 2009.

ZAICZ GÁBOR:*Etimológiai szótár, Magyar szavak és toldalékok eredete,* Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2006.