

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

## **REZUMAT**

### **INFLUENȚA ETNIEI ASUPRA EXPRESIVITĂȚII ARTEI ACTORULUI PARADOXUL EXPRESIVITĂȚII**

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. Sorin- Ion CRIȘAN

Student-doctorand: Oana RUSU

# Influența etniei asupra expresivității artei actorului

## Paradoxul expresivității

### Rezumat

Lucrarea pornește dintr-o experiență personală, dintr-o biografie în care teatrul și identitatea se împletesc. Autoarea se naște într-o familie mixtă, romă și românească, într-un cartier ieșean unde conviețuiau romi și evrei. Memoria acestei lumi, în care bunica povestea pogromul din 1941, iar bunicul lucra la primul teatru evreiesc înființat de Goldfaden, a modelat sensibilitatea artistică a copilului care avea să devină actriță. Experiența tatălui, implicat în brigăzile artistice ale anilor '70-'80, a transmis mai departe pasiunea pentru scenă. Cercetarea doctorală își are originea în această moștenire afectivă și artistică: dorința de a înțelege felul în care expresivitatea actorului poartă amprenta unei istorii colective și a unei apartenențe etnice.

După două decenii de activitate teatrală, autoarea simte nevoia de a privi propria practică scenică prin lentila teoriei. Întrebarea centrală a cercetării este *în ce fel etnia influențează expresivitatea actorului și cum se poate înțelege această influență în afara esențializărilor?* Demersul se construiește pe o poziționare constructivistă: expresivitatea nu se reduce la o moștenire biologică sau la o reacție la marginalizare, ci se formează ca un proces cultural și performativ, în care corpul, memoria și emoția devin purtătoare de istorie. Actorul devine un spațiu viu al memoriei colective, iar expresivitatea lui se naște dintr-o rețea de relații afective, simbolice și politice.

În acest cadru, cercetarea propune patru direcții analitice fundamentale: afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei. Aceste dimensiuni arată cum expresivitatea se constituie la intersecția dintre trăire, reprezentare și cunoaștere. Lentila decolonială oferă un instrument critic pentru înțelegerea modului în care actorii minoritari își negociază prezența scenică în contexte dominate de estetici hegemonice. Expresivitatea devine astfel o formă de rezistență culturală și epistemică, o afirmare a identității prin mijloace artistice.

Pe baza acestei orientări, autoarea formulează o contribuție teoretică originală: *paradoxul expresivității*. Conceptul definește expresivitatea artistică drept capacitatea formei de a face vizibilă emoția prin rafinamentul disimulării. Emoția devine prezentă tocmai prin tensiunea dintre intensitatea trăirii și eleganța controlului. În cazul actorilor minoritari, acest

paradox capătă o semnificație dublă: ei sunt priviți, simultan, ca purtători ai unei autenticități „etnice” și ca artiști care trebuie să se conformeze unui cod estetic universal. Această tensiune este denumită *paradoxul dublului cod al expresivității* și descrie dualitatea dintre codul interior- estetic, artistic- și codul exterior- cultural și politic. Actorul minoritar se mișcă între aceste două registre, construind o expresivitate stratificată, care răspunde atât nevoii de artă, cât și celei de reprezentare identitară.

Aria cercetării include trei niveluri care se întrepătrund. Primul este nivelul istoric și cultural: felul în care teatrul românesc s-a format prin conviețuiri interetnice și cum aceste istorii continuă să influențeze scena de astăzi. Al doilea este nivelul artistic contemporan: spectacole, performance-uri și procese de creație în care actorii romi și evrei își asumă sau negociază identitatea pe scenă. Al treilea este nivelul experienței personale și al dialogului direct cu artiștii implicați, prin interviuri și observație. Aceste niveluri nu sunt analizate separat, ci ca straturi ale aceleiași realități. Istoria fără scenă rămâne abstractă. Scena fără corp rămâne teorie. Corpul fără memorie devine simplă tehnică. Aria cercetării se află tocmai în acest spațiu de suprapunere: acolo unde memoria colectivă se întâlnește cu practica scenică, iar identitatea culturală se intersectează cu munca actorului asupra expresivității.

După delimitarea ariei de cercetare, a devenit necesară clarificarea obiectivelor acestui demers. Nu am pornit cu un plan rigid, ci cu o întrebare născută din practică, care s-a formulat treptat ca problemă de cercetare. Obiectivele au funcționat ca direcții de orientare și ca formă de disciplină în raport cu un material viu, instabil și dens.

Un prim obiectiv a fost să înțeleg expresivitatea scenică dincolo de definițiile tehnice uzuale. Deși controlul emoției, prezența sau relația cu partenerul sunt elemente esențiale ale formării actorului, ele devin insuficiente atunci când corpul este deja încărcat de semnificații culturale și istorice. Am propus, astfel, o înțelegere a expresivității ca proces cultural și performativ, nu doar ca abilitate profesională, schimbare de perspectivă care a deschis posibilitatea unor întrebări noi despre ceea ce se produce efectiv pe scenă.

Un al doilea obiectiv a vizat analiza condițiilor în care actorii minoritari apar și sunt recunoscuți în teatrul românesc contemporan: nu doar ce joacă, ci unde joacă, cine îi distribuie, ce tipuri de roluri li se oferă și ce așteptări instituționale și publice le structurează prezența. A devenit important să fac vizibil cadrul care permite sau limitează expresivitatea. Un alt obiectiv central a fost investigarea relației dintre afect, memorie corporală și expresivitate. Atât în interviurile cu artiști romi și evrei, cât și în propria experiență, a revenit constant ideea unor emoții trăite ca moștenire, purtate în corp și transmise transgenerațional.

Aceste mărturii au fost tratate nu ca metafore, ci ca date relevante despre corpul actorului ca arhivă vie.

Am urmărit, de asemenea, strategiile prin care actorii minoritari negociază presiunea stereotipurilor și a neutralizării estetice: ascunderea diferenței, asumarea ei explicită sau oscilația între aceste poziții, fără a privilegia o soluție unică. În final, cercetarea a urmărit formularea unui instrument teoretic capabil să numească această tensiune fără a o reduce, ceea ce a condus la conceptele de paradox al expresivității și paradox al dublului cod. Ele nu funcționează ca scopuri în sine, ci ca un limbaj pentru o experiență trăită de mulți actori, dar rar formulată analitic. În ansamblu, obiectivele converg spre aceeași întrebare: cum se naște expresivitatea acolo unde arta și identitatea se întâlnesc, se susțin și, uneori, se tensionează reciproc.

Pe parcursul cercetării, frământarea care a revenit constant a fost *de ce este necesară o astfel de teză astăzi și ce aduce ea în plus față de discursurile existente despre arta actorului și identitate*. Răspunsul se află într-o dublă relevanță - științifică și artistică - care se susțin reciproc.

Din perspectivă științifică, cercetarea se situează într-un domeniu insuficient explorat în studiile teatrale românești: relația dintre expresivitatea scenică și condițiile culturale ale diferenței. Teoria și pedagogia actorului au fost construite, în mare parte, pe ideea unui corp universal, presupus neutru, deși practica scenică arată că nu toate corpurile sunt citite la fel și că expresivitatea este modelată de grile culturale și istorice. În acest sens, teza introduce o dimensiune critică necesară, înțelegând expresivitatea ca fenomen cultural situat, nu doar estetic. Conceptele de paradox al expresivității și paradox al dublului cod oferă instrumente analitice pentru a descrie atât acțiunea scenică, cât și proiecțiile externe care modelează prezența actorului, cu relevanță dincolo de contextul românesc. Totodată, cercetarea legitimează, în spațiul academic, practici și voci marginalizate - spectacole rome, performance-uri de auto-reprezentare, proiecte evreiești contemporane - contribuind la o reconfigurare a canonului teatral.

Relevanța artistică a tezei derivă din nevoi concrete ale practicii: mulți actori minoritari trăiesc tensiuni legate de expresivitate fără a avea un limbaj pentru a le formula. Între libertatea artistică și presiunea așteptărilor identitare, între neutralizare și stereotipizare, aceste conflicte rămân adesea individuale. Teza propune un cadru reflexiv care transformă aceste experiențe în obiect de înțelegere critică și se adresează totodată instituțiilor teatrale, invitând la o practică mai conștientă față de modul în care diferența este citită scenic. Pentru mine, ca actriță, această cercetare funcționează și ca o clarificare a propriei practici, prin

asumarea întrebării ca parte a muncii artistice. În ansamblu, relevanța tezei constă în capacitatea ei de a crea punți între teorie și practică, între istorie și scenă, între identitate și formă artistică, propunând expresivitatea ca spațiu de întâlnire între corp, memorie și privire.

Teza este structurată în șapte capitole, concepute ca un traseu analitic care pornește din contextul istoric și cultural al întrebării de cercetare, traversează clarificările teoretice și ajunge în materialul empiric al practicilor artistice, pentru a reveni, în final, la problematica expresivității printr-un set de concepte și concluzii integratoare. Primul capitol conturează fundalul istoric, social și cultural care face inteligibilă expresivitatea actorului minoritar, urmărind formarea peisajului multicultural al României moderne și mecanismele de recunoaștere, administrare sau marginalizare a diferenței etnice. Capitolul al doilea se concentrează asupra culturii rome ca infrastructură de memorie și repertoriu expresiv, analizând formele artistice, instituțiile și rețelele care susțin vizibilitatea și continuitatea identității artistice rome. Capitolul al treilea fixează cadrul conceptual al cercetării, definind expresivitatea ca relație construită între afect și formă, între trăire, compoziție și percepția spectatorului. Capitolul al patrulea aprofundează raportul dintre formă și afect printr-o lectură comparată a principalelor modele ale teatrului modern, cu accent pe expresivitate ca etică a prezenței și instrument de cunoaștere scenică. Dimensiunea empirică este dezvoltată în capitolul al cincilea, care reunește interviuri cu artiști romi și evrei, observație directă și studii de caz, din care se desprind cele patru axe analitice ale cercetării: afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei. Capitolul al șaselea este dedicat metodologiei, incluzând poziționarea reflexivă, autoetnografia și cadrul decolonial, iar capitolul final formulează concluziile, articulând expresivitatea minoritară ca fenomen estetic, epistemic și politic.

În această logică structurală, *primul capitol* are rolul de a ancora întrebarea de cercetare în contextul istoric, social și cultural care face posibilă și inteligibilă problematica expresivității actorului minoritar. Analiza minorităților din România secolului XX urmărește formarea unui peisaj multicultural complex, marcat de transformări teritoriale și politice succesive. Marea Unire din 1918 a integrat comunități etnice diverse- maghiari, germani, evrei, romi, ucraineni și turci - și a generat noi provocări în gestionarea conviețuirii. Recensămintele din 1899, 1912 și 1930 arată trecerea de la invizibilitatea statistică a romilor la primele forme de recunoaștere instituțională, dar și tendința statului de a privilegia o viziune unitară asupra identității naționale. Capitolul reconstituie, de asemenea, traiectoriile istorice ale principalelor comunități minoritare. Comunitatea evreiască, cu rădăcini vechi în Moldova și Transilvania, a avut un rol esențial în modernizarea urbană și în dezvoltarea

artistică. După perioada interbelică, pogromurile, deportările și emigrarea masivă au redus semnificativ prezența evreilor, deși contribuția lor culturală a rămas profundă. Comunitatea germană, alcătuită din grupuri diverse - sași, șvabi, landler i- a adus o tradiție de disciplină și organizare care a influențat puternic viața culturală și economică a Transilvaniei. În perioada postbelică, valurile de emigrare și politica de „vânzare” a minorităților au dus la diminuarea accentuată a acestei comunități. Maghiarii au păstrat un rol semnificativ în viața culturală și artistică, iar după 1989 și-au consolidat rețeaua de instituții educaționale și teatrale. Romii, eliberați din sclavie în secolul XIX, au trecut printr-un proces lent de emancipare și organizare comunitară. Deportările din Transnistria și asimilarea forțată din perioada comunistă au afectat profund structura socială și memoria colectivă, însă după 1990, recunoașterea lor ca minoritate națională a deschis noi posibilități de afirmare culturală.

Capitolul evidențiază modul în care teatrul a funcționat ca spațiu de dialog între aceste comunități. Scena românească s-a format într-un context multilingv, unde limbile germană, maghiară, idiș au coexistat. Diversitatea a favorizat apariția unei expresivități teatrale hibride, capabile să integreze diferențele culturale într-un limbaj comun. Orașe precum Iași, Sibiu, Oravița sau Arad au devenit centre ale unui dialog artistic între etnii. Fondarea primului teatru evreiesc din lume de către Goldfaden și dezvoltarea teatrului maghiar și german în Transilvania au reprezentat momente-cheie pentru formarea unei tradiții teatrale pluraliste. În același timp, istoria teatrului rom al secolului XX se conturează mai târziu, în contextul unei recuperări identitare și al unor eforturi de recunoaștere instituțională.

Rezultă astfel o imagine complexă a României moderne, în care cultura se definește prin diversitate și interacțiune. Fiecare comunitate a contribuit la formarea unei identități comune, iar expresivitatea artistică a fost mereu un spațiu al întâlnirii dintre memorie și prezent. Această perspectivă istorică pregătește terenul pentru analiza următoarelor capitole, în care expresivitatea actorului minoritar este înțeleasă ca fenomen estetic, epistemic și politic. Cercetarea continuă cu studiul relațiilor interetnice, al teatrului ca loc al vizibilității partajate și al modului în care afectul, memoria și identitatea se traduc în gest scenic.

**Capitolul 2** conturează o panoramă a culturii române, a formelor ei de expresie și a felului în care memoria colectivă, estetica și instituțiile artistice produc vizibilitate și cunoaștere. Narațiunea pornește de la originea comunității din nord-vestul Indiei și urmărește migrațiile succesive către Europa, proces prin care identitatea romă se maturizează în dialog cu societățile de contact. Ideea centrală: identitatea artistică romă se dezvoltă prin circulație, adaptare și continuitate, iar expresiile sale - muzică, dans, oralitate, teatru, arte vizuale-

coagulează o memorie vie și o epistemologie a corpului și a afectului. Capitolul se deschide cu o reflecție asupra rezilienței și diversității care definesc cultura romă, arătând cum, de-a lungul secolelor, această cultură a știut să adune influențe din lumi diferite și să le transforme într-un limbaj propriu de gesturi, simboluri și expresii care dau formă unei identități vii și mereu reinventate. Cultura romă integrează influențe multiple și, în același timp, transmite către exterior un repertoriu distinct de practici, simboluri și moduri de a performa comunitatea. Tradiția orală, povestirea intergenerațională și ritualurile fixează axele memoriei colective; muzica lăutărească devine marcă identitară cu circulație transnațională și cu recunoaștere în comunitățile majoritare. Textul marchează și un fapt istoriografic important: imaginea romilor a fost mult timp produsă prin ochii altora - călători, artiști - iar această filtrare a sedimentat clișee estetice și tipare de reprezentare. Analiza asupra corpusului de mărturii străine funcționează aici ca un nod al narațiunii, pentru că indică mecanismul prin care exotizarea devine normă culturală. Dimensiunea memoriei prin muzică primește o articulare empirică puternică prin cercetarea Ioanidei Costache în dialog cu violonistul Nicu Ciotoi: cântecele despre deportările în Transnistria și repertoriile de doliu devin practici vii ale memoriei istorice, cu componentă arhivistică și participativă. Capitolul marchează aici relația dintre spațiul urban, politicile culturale și autoreprezentare, într-un demers care leagă arhive, lecții de instrument, repetiții și concerte de un cadru amplu al transiterii afective. În paralel, perspectiva etnografică asupra muzicilor rome din Transilvania (Filippo Bonini Baraldi) aduce argumentul contagiunii afective ca valoare centrală a practicii. Muzica devine mecanism de coeziune socială și de articulare a emoțiilor colective, iar momentele-limită - cum sunt înmormântările - scot la suprafață o gramatică a intensității care organizează comunitatea în jurul sunetului, ritmului și improvizației.

Analiza se îndreaptă apoi către dimensiunea estetică a vizibilității rome, explorând modul în care practicile artistice din interiorul comunității dau formă unei expresivități proprii și unei imagini asumate despre sine. Culorile și simbolurile au funcție identitară: roșul trimite la sacrificiu și la comunitatea plânsului ritual, albastrul deschide spre libertate și transcendență, verdele afirmă legătura cu natura și ideea reînnoirii, iar roata semnifică mobilitatea și timpul ciclic. Steagul cu banda albastră și cea verde, centrat de roata roșie cu douăzeci și patru de spițe, devine cod vizual și marcă de genealogie.

Acest limbaj vizual circulă între port, obiecte și scenele artistice. În moda contemporană, Zita Moldovan recontextualizează cromatică și motivele tradiționale în brandul Loly, formulând un discurs estetic și politic în care hainele devin vehicule pentru memorie, simboluri și poziționare antidiscriminatorie. Reconfigurarea motivelor (roata,

registru albastru-verde, florile) către garderoba urbană confirmă capacitatea acestei estetici de a menține legătura cu rădăcinile, într-un vocabular actual al vizibilității.

În aceeași logică a resemnificării, Roma Futurism - manifestat și teoretizat de Mihaela Drăgan- propune o scenografie a viitorului decolonial. Piesa *Romacen. Vremea Vrăjitoarei* (Teatrul „Andrei Mureșanu”, colaborare cu Giuvlipen) combină performance-ul ritualic, tehnologia digitală și elemente de magie scenică, proiectând figuri feminine rome ca protectoare ale viitorului și ca agenți ai emancipării. Capitolul folosește această montare pentru a ilustra cum estetica devine în același timp politică și program de imaginație colectivă.

Artele vizuale adaugă un strat esențial prin Eugen Raportoru, „pictorul mahalalei”, care aduce pe pânză memoria Holocaustului romilor, viața comunitară și relecturi culturale, într-o estetică a transfigurării. Scriitura sa picturală, marcată de tușă energică și de o selecție cromatică ghidată de sensibilitatea sa atipică, evită aglomerarea și creează un spațiu atemporal încărcat de memorie. Expozițiile tematizate (*Gelem, Gelem - Samudaripen; De căruță; Răpirea din Serai*) devin repere ale unei istorii vizuale care iese din marginalitate și dialoghează cu scenele internaționale.

Mihaela Cîmpean deschide un câmp vizual puternic ancorat în simbolistică materială: lemnul afirmă continuitatea și legătura cu pământul, metalul aduce în plan urmele constrângerilor istorice. Instalația *Aripi de înger* lucrează cu aspirația spre libertate, în tensiune cu greutatea traumei, iar poziționarea artistică produce spațiu legitim pentru arta vizuală romă. În sculptură, Marian Petre construiește complementarități între volume ample și filamente metalice, configurând o meditație plastică asupra identităților suprapuse și a balanței dintre zbor și cădere. Capitolul introduce și o reflecție critică asupra istoriografiei artelor românești. Valentina Iancu observă absențe masive ale subiectelor legate de sclavie și emancipare în muzeele și narațiunile canonice, fapt care explică persistența periferizării reprezentărilor romilor în patrimoniul modern. Această diagnoză întărește miza recuperării vizuale și a re poziționării memoriei în discursul artistic.

În continuarea analizei, am urmărit genealogia teatrală a romilor, explorând rolul pe care l-au avut artiștii și formele timpurii de spectacol înainte și după dezrobire. Studiul lui Mihai Lukacs privind „măscăricii” - sclavi culturali romi - arată rădăcinile teatrului în Țara Românească și Moldova încă din secolul al XVI-lea, cu mențiunea din timpul lui Petru Cercel. Acești artiști populari, satiriști și imitaționiști animau curțile domnești și reprezentau un nucleu pre-instituțional al teatralității autohtone. Această pagină, mult timp absentă din memoria oficială, explică de ce expresivitatea scenică romă are o vechime structurală în

cultura locală. Capitolul reface apoi momente-cheie din secolul al XIX-lea, când dezrobirea devine temă de scenă. Melodrama *Mulatrul* (Iași, 1847) intră ca protest social în contextul sensibil al emancipării, produce reacții puternice și schimbă echilibrul în conducerea teatrului. La 24 ianuarie 1856 piesa *Țigani. Idilu cu cântice* de Gheorghe Asachi marchează pe scena Teatrului Național din Iași intrarea Moldovei în „familia civilizatei Europe”, cu un mesaj explicit despre sensul emancipării. Aceste repere confirmă că teatrul a oferit un câmp de dezbateră publică, iar scena a generat forme de conștiință socială.

Textul cartografiază apoi instituții și trupe care structurează un câmp teatral rom transnațional. Teatrul Pralipe din Skopje se naște într-un context de efervescentă civică, amplificat de Congresul Mondial al Romilor (Londra, 1971), care consfințește o denumire comună și un imn (*Gelem, Gelem*). Primele producții fixează profilul artistic și politic al instituției, iar parcursul festivalier confirmă rolul său reprezentativ. Capitolul notează și dinamica Berlinului ca scenă pentru proiecte colective cu artiști romi din mai multe țări; montările de la Maxim Gorki legitimează o rețea supranațională, diversă și orientată către drepturi, reprezentare și cooperare interdisciplinară. Teatrul devine astfel laborator de identități și platformă de diplomatie culturală, în care auto-reprezentarea devine normă creativă. În finalul capitolului, analiza se concentrează asupra tensiunilor dintre asimilare, exotizare, apropiere și auto-reprezentare, evidențiind modul în care estetica romă devine un teritoriu al negocierii identitare. Prin aceste direcții, capitolul arată cum artiștii romi își asumă controlul propriilor narațiuni și transformă experiența comunitară în cunoaștere întrupată. Expresivitatea se afirmă ca un limbaj comun între arte, în care culorile, simbolurile și gesturile dobândesc forță epistemică. Cromatica intensă, improvizația muzicală, magia scenică și discursul vizual reparator se unesc într-o estetică decolonială coerentă. În această sinteză, capitolul reunește toate liniile argumentului: culorile și simbolurile funcționează ca semne ale apartenenței; muzica și improvizația activează memoria colectivă; Roma Futurism propune un viitor al emancipării; artele vizuale realizează o reparație istorică; iar instituțiile culturale rome devin infrastructuri ale vizibilității.

După stabilirea cadrului estetic, genealogic și instituțional al expresivității rome, demersul se deschide spre experiența artistică evreiască și spre relațiile interetnice din secolul XX. Următorul capitol urmărește cum memoria traumelor, infrastructurile culturale și practicile scenei configurează o altă dinamică a vizibilității și o altă gramatică a afectului, în oglindă și în dialog cu traiectoriile rome, pentru a clarifica mecanismele „paradoxului expresivității” în timpuri și contexte diferite.

**Capitolul 3** fixează cadrul conceptual al tezei prin definirea expresivității și printr-o analiză comparată între teorii și tradiții performative. Traseul pornește de la sensurile uzuale ale „expresiei” și „expresivului”, apoi urmărește dezbateră între trăire și formă, inclusiv dialogul artelor (teatru- pictură). Rezultă o teză coerentă: *expresivitatea apare din relația dintre afect și arhitectura formei*, iar scena devine locul în care emoția se transmite prin gest, ritm, energie și compoziție, dincolo de simpla rostire a textului.

Definițiile inițiale stabilesc expresivitatea ca exteriorizare a trăirii. Dezbateră istorică leagă această exteriorizare de un efort construit, susținut de tehnică și de percepția privitorului. Diderot prezintă expresia ca rezultat al unei regii conștiente; Ruskin privilegiază sensibilitatea autentică față de natură; Stanislavski propune un cadru intermediar, în care controlul se întâlnește cu emoția vie; Rudolf Arnheim mută accentul pe codificarea vizuală și pe percepția receptorului; Grotowski duce accentul înspre munca fizică a actorului, unde corpul devine vectorul expresiei. Aceeași logică traversează și artele vizuale: pictorul comunică prin imagine felul în care gândul și emoția capătă formă, iar receptarea finalizează procesul expresiv. În această sinteză, arta lucrează simultan cu luciditate și intensitate, într-o balanță între construcție și vibrație interioară. Din acest nucleu, capitolul formulează o logică a tensiunii fertile: emoția capătă forță în măsura în care forma o conține și o orientează, fără expuneri brute. În raport cu Adorno și cu Kristeva, textul trasează o poziționare clară: forma acționează ca filtru expresiv și protecție a afectului, iar expresivitatea se percepe mai intens pe măsură ce codificarea estetică devine mai rafinată. Acest filtru nu diminuează trăirea, ci o face împărtășibilă și memorabilă.

În subcapitolul despre diferitele metode și expresii teatrale din lume am comparat mai multe genealogii ale actoriei pentru a ilustra variante culturale ale aceleiași ecuații formă-afect. În **teatrul Nō (Japonia)** expresivitatea se articulează prin coduri rituale, mască și voce abstractă; masca deschide un ecran pentru proiecțiile publicului, iar actorul devine canal pentru arhetipuri, într-o logică apropiată de ideea de pre-expresivitate. În **Bali** expresivitatea se manifestă în stări de transă (Topeng, Kecak), cu o corporalitate acordată la ritm, energie și comunitate; muzica, privirea fixată și mișcarea repetitivă conduc spre transformare; cercetările lui Mead, Bateson și J. Stephen Lansing exemplifică acest mecanism. Apoi am continuat cu **tradițiile africane** unde masca și poliritmia structurează expresia în spațiul comunal; actorul funcționează ca punte între lumi, iar ritmul de tip call-and-response modelează performativitatea. În **Occidentul postmodern** Robert Wilson lasă corpul să intre într-o geometrie a compoziției; iar la Anne Bogart (Viewpoints), spațiul,

distanța, direcția și timpul devin parametri expresivi egali cu textul; emoția rezultă din arhitectura mișcării și din relația cu scenografia, nu din interioritatea personajului.

În **Kathakali**, forma tradițională de teatru-dans din India, educația corporală de lungă durată, limbajul simbolic riguros, gesturile codificate și disciplina intensă se unesc într-un proces complex prin care expresivitatea se naște din întâlnirea predispozițiilor naturale cu antrenamentul tehnic și cu contextul cultural care le susține.

Pe axa Diderot-Adorno-Kristeva, capitolul construiește contribuția teoretică originală. *Paradoxul expresivității* definește expresia artistică drept *puterea formei de a face vizibilă emoția prin disimulare*: emoția circulă, se condensează și devine lizibilă prin rafinamentul construcției, iar forma acționează ca etică a protecției afectului. În această lectură, expresivitatea atinge intensitate ridicată când filtrul poetic devine precis, iar scena funcționează ca atelier al lucidității afective. Kristeva oferă instrumentarul simbolic-semiotic, iar accentul cade pe medierea estetică: semioticul dinamizează discursul, simbolicul oferă stabilitate, iar forma le acordă într-o arhitectură care transmite trăirea fără expuneri directe. Astfel, paradoxul capătă valoare epistemică: exprimă cum devine comunicabil ceea ce rezistă exprimării integrale.

A doua contribuție teoretică aplică logica paradoxului în câmpul identitar. *Paradoxul dublului cod descrie tensiunea dintre codul interior (estetic, al formei) și codul exterior (cultural-politic, al vizibilității)*. Actorul minoritar performează simultan libertatea artistică și așteptările publice legate de identitate, iar expresivitatea intră într-un regim de citire politică. Conceptual, secțiunea extinde în plan estetic dubla conștiință (Du Bois) și arată mecanismul prin care scena devine spațiu de negociere între artă și reprezentare. Textul trasează diferențe de regim al vizibilității: actorii romi intră frecvent în roluri „organizate” de stereotipuri, cu corpul citit imediat ca semn; cercetările Tímei Junghaus descriu o codificare care însoțește constant performanța; grila teoriei postcoloniale (Bhabha) clarifică ambivalența: hipervizibilitate ca marcă a diversității, simultan cu limitări de repertoriu. În simetrie, actorii evrei dispun uneori de invizibilitate strategică, cu o asumare identitară orientată de context, ceea ce modifică locul expresivității în raport cu identitatea vizibilă. Grila lui Sartre oferă un cadru pentru înțelegerea acestei condiții moderne. În logica paradoxului dublului cod, valorizarea emoției depinde de modul în care forma artistică se acordă cu regimul vizibilității. Expresivitatea urcă în intensitate când codul interior lucrează cu precizie, iar codul exterior se transformă din etichetă în discurs asumat. De aici rezultă miza capitolului: estetica devine strategie de libertate, iar expresivitatea minoritară capătă valoare politică și epistemică prin felul în care reorganizează vizibilul.

*Capitolul patru* aprofundează relația dintre formă și afect în marile modele ale teatrului modern și urmărește felul în care paradoxul expresivității se manifestă, cu intensități și direcții diferite, în concepțiile lui Stanislavski, Brecht, Grotowski și Brook. Analiza acestor patru figuri nu se limitează la istoria metodelor, ci urmărește o linie de gândire comună: fiecare transformă expresivitatea într-un instrument de cunoaștere, fiecare formulează o etică a prezenței și un mod de a înțelege libertatea artistului. Capitolul demonstrează că între trăire și formă nu există opoziție, ci o tensiune productivă care definește însăși esența artei actorului.

În lectura asupra lui Stanislavski, expresivitatea apare ca un proces interior, ghidat de adevăr și disciplină. Căutarea autenticității nu înseamnă abandon afectiv, ci rafinarea emoției până când devine acțiune, ritm și intenție. Sistemul lui Stanislavski creează o arhitectură a emoției controlate, unde fiecare gest poartă o semnificație organică și fiecare acțiune scenică exprimă o nevoie interioară. În această perspectivă, paradoxul expresivității se manifestă prin echilibrul dintre intensitatea trăirii și luciditatea construcției. Emoția devine credibilă în măsura în care este ordonată, iar forma dobândește viață atunci când se alimentează dintr-o motivație sinceră. Astfel, expresivitatea nu rezultă din spontaneitate, ci dintr-o muncă îndelungată asupra sinelui, dintr-un dialog între control și vulnerabilitate.

În analiza concepției lui Brecht, accentul se deplasează către dimensiunea socială și politică a expresivității. Actorul nu mai reprezintă trăirea, ci o comentează; el se distanțează de personaj pentru a crea o conștiință critică în spectator. Efectul de distanțare devine un instrument de luciditate, menit să scoată publicul din pasivitate și să-l plaseze într-un rol activ de interpret. Emoția este reorganizată în scopul reflecției, iar expresivitatea capătă valoare dialectică. În teatrul brechtian, gestul actorului are funcție cognitivă: el dezvăluie relații de putere, structuri de dominație și contradicții sociale. Brecht transformă expresivitatea într-o formă de gândire vizibilă, iar emoția, în loc să fie suprimată, este orientată către înțelegerea lumii. În acest sens, actorul devine un agent al rațiunii și al transformării, iar paradoxul expresivității se traduce prin coexistența dintre trăire și analiză, dintre implicare afectivă și control intelectual.

În teatrul lui Grotowski, expresivitatea ajunge la o dimensiune spirituală și corporală. Actorul renunță la decor, la obiecte și la efecte vizuale pentru a ajunge la esență. Corpul devine principalul instrument de expresie, iar vocea, respirația și mișcarea se transformă în canale prin care energia interioară se materializează. Prin exercițiile sale riguroase, Grotowski propune o purificare a expresivității, o dezvăluire a ființei printr-un act de dăruire totală. Emoția nu se produce în funcție de text, ci din raportul direct dintre actor și partener, dintre

corp și spațiu. Expresivitatea devine o formă de prezență absolută, în care forma și trăirea coincid. Aici, paradoxul expresivității atinge un punct de intensitate maximă: controlul se transformă în abandon, iar disciplina tehnică conduce către o libertate interioară. Grotowski concepe teatrul ca pe un laborator al spiritului, unde emoția este depusă, ca o ofrandă, în fața celuiilalt.

Analiza asupra lui Peter Brook încheie seria acestor modele printr-o perspectivă sintetică. Brook propune un teatru al esențelor, în care simplitatea și prezența pură devin forme de expresivitate. Actorul nu caută efectul, ci adevărul întâlnirii; scena devine un spațiu viu, unde energia circulă între interpreți și spectatori. Brook preia din Grotowski dimensiunea de ritual, din Brecht luciditatea și din Stanislavski organicitatea, construind un limbaj teatral deschis, în care expresivitatea se hrănește din autenticitatea contactului. Paradoxul expresivității se regăsește aici în dinamica dintre precizia formei și imprevizibilitatea vie a momentului scenic. Teatrul lui Brook funcționează ca o formă de revelație, unde emoția nu se explică, ci se trăiește împreună.

Prin lectura acestor patru modele, capitolul demonstrează că expresivitatea nu poate fi redusă la o metodă, ci reprezintă un mod de a înțelege relația dintre ființă și formă. Fiecare dintre acești creatori formulează o etică a prezenței: Stanislavski caută adevărul trăirii, Brecht urmărește conștiința socială, Grotowski explorează puritatea corporală, iar Brook redescoperă simplitatea originală. Împreună, aceste perspective definesc o hartă a expresivității moderne, în care actorul devine un mediator între emoție, gândire și lume. Capitolul arată cum paradoxul expresivității se regăsește în toate aceste viziuni: în tensiunea dintre interior și exterior, dintre control și spontaneitate, dintre forma lucidă și emoția vie.

În final, reflecția se extinde către etica actorului contemporan, pentru care expresivitatea înseamnă mai mult decât un rezultat estetic- devine un mod de cunoaștere și de existență. Prin corp, voce și afect, actorul produce sensuri care depășesc textul, iar teatrul se transformă într-un loc al descoperirii de sine și al întâlnirii autentice cu celălalt. Această concepție pregătește terenul pentru analiza ulterioară a actorului minoritar, unde paradoxul expresivității se intersectează cu paradoxul dublului cod, iar scena devine spațiul în care se revelează tensiunile dintre artă, identitate și vizibilitate.

**Capitolul 5** Secțiunea introduce dimensiunea empirică a cercetării, unde expresivitatea actorului minoritar este analizată prin experiențele concrete ale unor artiști romi și evrei. După capitolele teoretice, textul coboară spre o zonă biografică și etico-politică a creației, în care identitatea devine sursă de conflict, dar și de sens artistic. Cercetarea

pornește dintr-un dublu angajament- epistemic și artistic- și urmărește modul în care memoria traumatică și marginalitatea istorică modelează expresivitatea scenică.

Analiza se bazează pe interviuri și observație directă. Vocile artiștilor romi și evrei sunt citite ca spații de gândire despre expresivitate, construite din interiorul identităților vulnerabile. Scena este descrisă ca loc de intervenție critică, iar arta, ca mijloc de revendicare simbolică. Cercetătoarea își asumă poziția de actriță și femeie de etnie romă, transformând experiența personală într-un instrument legitim de cunoaștere. Această asumare duce spre autoetnografie - o metodă care unește reflecția personală cu analiza culturală.

Inspirată de Carolyn Ellis și Arthur Bochner, autoetnografia devine o formă de scriitură reflexivă în care cercetătorul este și subiect, și observator. În lucrare, metoda capătă o dimensiune colaborativă: vocile actorilor și regizorilor intervievați devin parteneri de gândire, iar interviurile semi-structurate sunt tratate ca spații de dialog. Sensul nu se extrage, ci se construiește împreună, prin etica ascultării și valorizarea cunoașterii colective.

Pentru a ancora această metodă, capitolul integrează perspectiva decolonială a Lindei Tuhiwai Smith și a lui Walter Mignolo, care susțin o cercetare situată în realitățile celor marginalizați. În acest cadru, identitatea cercetătoarei nu este un obstacol, ci o lentilă reflexivă care permite înțelegerea expresivității ca fenomen întrupat, marcat de memorie și afect. Din analiza interviurilor au rezultat patru teme recurente- afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei- care structurează întreaga investigație. Ele devin axe de lectură pentru ceea ce autoarea numește paradoxul expresivității, adică tensiunea dintre forma estetică și adevărul trăit. În acest cadru, expresivitatea artistică este interpretată ca formă de supraviețuire, de gândire și de rezistență.

### *Afectul*

Secțiunea analizează afectul ca forță epistemică, nu doar ca emoție scenică. Inspirată de teoriile Sarei Ahmed și bell hooks, cercetarea arată că emoțiile nu sunt neutre, ci circulă prin corpuri, modelând percepții și ierarhii. În teatrul actorului minoritar, afectul devine terenul unde se confruntă codul estetic dominant cu adevărul trăit. Pornind de la propria experiență artistică, autoarea descrie paradoxul expresivității: între prea puțin - invizibilitate -și prea mult- caricatură. Autoetnografia transformă aceste trăiri în date analitice, iar interviurile cu actori romi și evrei confirmă că expresivitatea afectivă se naște din ascultarea corpului, nu din tehnică. În viziunea lui hooks, această „pedagogie a afectului” este o formă de rezistență și de cunoaștere situată. Capitolul anunță analiza comparativă ce urmează- interviuri, spectacole și performance-uri - pentru a înțelege cum emoția produce cunoaștere și cum teatrul poate transforma vulnerabilitatea în forță critică.

Dialogurile realizate cu artiști romi și evrei sunt tratate ca spații de reflecție comună, în care experiențele personale devin arhive ale traumelor istorice și ale transmiterii emoționale dintre generații. Afectul apare ca o energie care persistă în corp, transformând scena într-un loc de reactivare a memoriei și de asumare identitară. Actorul minoritar nu reproduce trauma, ci o trăiește în timp real, convertind emoția în prezență și rezistență.

Un exemplu relevant provine din mărturia unei actrițe rome care, interpretând într-un spectacol despre Holocaust, descrie o identificare corporală totală - o trăire de epuizare și transfigurare. Afectul devine, aici, o poartă către o memorie viscerală, un mod de cunoaștere care depășește distanța dintre rol și persoană. Această intensitate afectivă dezvăluie tensiunea dintre codul estetic, care cere control, și codul identitar, care implică vulnerabilitate. Emoția trăită nu poate fi filtrată complet; ea devine formă de cunoaștere critică și de pedagogie a memoriei, în spiritul gândirii lui bell hooks. Aceeași actriță romă vorbește despre folosirea experiențelor personale în procesul de creație, unde afectul se acumulează și se eliberează la fiecare reprezentare. Scena devine un spațiu dublu - de combustie și purificare - unde emoția se transformă în catharsis și în vindecare. Această practică performativă este interpretată, în sens decolonial (Mignolo), ca o formă de *knowing otherwise*- o cunoaștere care se trăiește prin corp și afect, în afara normelor epistemice dominante.

Interviurile cu artiști evrei aduc o altă configurație afectivă: vinovăția transmisă transgenerațional. O actriță descrie acest sentiment ca o amprentă moștenită, o vină difuză care se manifestă scenic prin blocaj și reținere. Afectul devine aici o „structură de sentiment” (Raymond Williams): o memorie colectivă invizibilă care modelează expresivitatea. În contrast cu intensitatea cathartică a actriței rome, afectul evreiesc se exprimă prin interiorizare, tensiune și control.

Prin aceste mărturii, afectul apare ca o forță modelatoare a artei și a subiectivității. El este simultan energie, limită și arhivă. În teatrul minoritar, afectul nu înseamnă doar emoție scenică, ci o formă de rezistență epistemică: un mod de a transforma durerea în cunoaștere și vulnerabilitatea în prezență. Paradoxul expresivității se revelează aici ca strategie de protecție afectivă - o negociere între intensitate și demnitate, între expunere și tăcere. În acest echilibru se află adevărata forță etică a jocului actoricesc minoritar.

***Analiza spectacolului Moștenire*** explorează felul în care afectul devine o formă de cunoaștere întrupată și o arhivă vie a memoriei. Construit pe prezența comună a autoarei și a tatălui ei pe scenă, spectacolul propune o întâlnire între două voci - una formată în teatru și alta formată în viață. Această relație generează un dublu nivel de interpretare: afectiv-performativ și epistemic. Tatăl, co-autor al spectacolului, nu joacă un rol, ci își

trăiește propria poveste, iar limba romani, poeziile și cântecele tradiționale devin forme de contra-narațiune și de rezistență afectivă. Afectul se exprimă prin gest, respirație, armonie și tăcere, funcționând ca legătură între generații și ca formă de cunoaștere situată, în sensul propus de Patricia Hill Collins. Limbajul romani și cântecele- „Corolo čhavo”, „Romale bră!”, „Muri romnyi mulas”, „Bașnorăia, bașnoro”, „Nanălă Rua”- creează o arhivă orală și afectivă, un spațiu de memorie colectivă care refuză normele estetice dominante. În logica lui Walter Mignolo, acest gest devine un *delinking epistemic*: o desprindere de canonul majoritar prin limbă, emoție și corporalitate. Pentru autoare, paradoxul expresivității se manifestă în tensiunea dintre codul teatral învățat și expresivitatea instinctuală moștenită. Momentul tatălui - lipsit de tehnică, dar plin de autenticitate - suspendă granița dintre formă și adevăr. Această prezență vulnerabilă, încărcată de memorie și luciditate, transformă scena într-un loc al cunoașterii afective și al reparației simbolice, unde arta devine continuarea unei istorii rostite din interiorul emoției.

***Secțiunea spectacolelor*** pune în dialog două montări care activează memoria traumatică și identitatea minoritară din poziții diferite: *Marea Rușine* (Alina Șerban), trăită din interiorul scenei, și *Păpușarul* (Alexander Hausvater, Teatrul Evreiesc de Stat), observată din sală. Această dublă ancorare oferă o perspectivă complementară asupra afectului: practică întrupată când performerul îl produce și energie estetică atunci când spectatorul îl urmărește în mișcare.

În *Marea Rușine*, experiența romă se exprimă printr-un afect direct, intens, legat de istorie și demnitate. Expresivitatea actriței se lovește de coduri estetice dominante, iar tensiunea dintre forma învățată și adevărul trăit activează paradoxul expresivității. Un episod de repetiție devine exemplu: personajul - profesoară romă - trebuia să asume tăcerea ca semn al traumei, în timp ce trupul actriței cerea ripostă. Din acest conflict se naște o opțiune etică: reprezentarea tăcerii ar fi echivalat cu o reînscrisere a supunerii, deci scena cerea o ruptură deliberată a convenției. Spectacolul conține și o imagine memorabilă: mama care acoperă privirea fiicei în fața siluetelor sclavilor. Gestul de a opri privirea devine vehicul afectiv și declarație de limită a reprezentării - exact acel „invizibil” care protejează intimitatea durerii și întoarce rolul privirii către propriile sale limite.

*Păpușarul* construiește un regim afectiv opus: distanță, mediere, austeritate. Păpușile - figuri rigide, suspendate între viață și moarte - devin suporturi ale memoriei; actorii le animă ca operatori ai afectului. Impactul rezultă din absența expresivității umane directe, iar obiectul capătă densitate emoțională. Limbajele multiple (română, rusă, idiș, germană) deschid straturi de istorie imposibil de unificat, iar corporalitatea actorilor - voaluri, priviri

blocate, mișcare redusă - cultivă ceea ce postmemoria descrie ca reluare rituală a traumei. Emoția se acumulează lent și rămâne ca presiune tăcută, fără descărcare cathartică.

Comparativ, *Marea Rușine* activează afectul ca materie vie, instabilă, cu fricțiuni între identitate și normă estetică; *Păpușarul* propune un afect mediat, convertit în imagine, obiect și polifonie lingvistică. În primul caz, paradoxul expresivității se naște din excesul de adevăr care depășește forma; în al doilea, din austeritatea formală care intensifică impactul. Rezultă o teză comună: poziția etică modelează registrul afectiv. În scenă, actorul negociază între autenticitate și convenție; în sală, spectatorul negociază între disponibilitate și distanță. În ambele contexte, afectul devine instrument de cunoaștere, tehnologie a memoriei și gest politic - fie prin vizibil, fie prin refuzul expunerii.

Performance-ul *Voci rome din perioada Sclaviei* funcționează ca reparație afectivă și politică prin artă performativă. Proiectul se sprijină pe cercetarea lui Adrian Nicolae Furtună și aduce în prezent cinci cazuri reale din arhive, restituite ca monologuri asumate de actori romi contemporani (Zita Moldovan, Sorin Aurel Sandu, Mihaela Drăgan, Dragoș Dumitru, Oana Rusu). În logica „performing the archive” (Diana Taylor), rostirea frontală, costumul auster și gestică limpede transformă documentul în prezență scenică. Fiecare corp devine punte între tăcerea trecutului și urgența prezentului, iar detaliile corporale- mâini împreunate, verticalitate, priviri fixe, furie controlată- compun o retorică a demnității. Interpretarea Neagăi se construiește pe luciditate și măsură: cerere de recunoaștere, nu de milă; tensiune între suferință și control; un batic al bunicii ca semn discret de filiație afectivă. Direcția expresivă urmărește comunicarea clară către un public majoritar prin reținere, ritm al pauzelor și o replică finală cu densitate etică: „vociile noastre se aud... încă”.

Spectacolul *Decameron 135666* (Alexander Hausvater) propune alt regim afectiv: memorie traumatică filtrată prin mediere, obiect și imagine. Deschiderea cu corpuri codificate, costume vărgate și lumină rece instalează un ritual al prezenței suspendate. Păstrarea fețelor ca măști, polifonia lingvistică (română, rusă, idiș, germană) și gestică minimală susțin o postmemorie ce lucrează prin repetiție ritualică. Afectul se decantează în imagini: zâmbetul larg, încrustat în disperare; coregrafiile de exuberanță golită de sens; umorul ca mecanism de supraviețuire. Scenografia rigidă și economia expresiei nasc o presiune tăcută, iar teatrul devine întrebare despre arta trăită la limita umanului.

Împreună, cele două montări trasează o axă a suferinței memorate și a demnității performate. „Voci rome” lucrează cu mărturisire controlată și restituire de voce; „Decameron 135666” activează o estetică a disocierii și a grotescului etic. În ambele, relația cu spectatorul se construiește prin disconfort productiv, ascultare și responsabilitate. Afectul operează ca

tehnologie de cunoaștere: face vizibilă arhiva corpului, reglează distanța etică și transformă memoria în prezentă.

Această secțiune sintetizează nucleul conceptual al cercetării: teatrul este înțeles ca spațiu de cunoaștere vie, unde afectul devine formă de memorie trăită prin voce, corp și privire. Analiza, bazată pe interviuri și studii de caz cu actori romi și evrei, urmărește modul în care expresivitatea minoritară reactivează istoria și produce emoții care nu pot fi reduse la limbaj. Afectul este tratat ca instrument epistemic - o „epistemologie corporală” în care senzația și emoția devin forme legitime de cunoaștere.

Prin aceste spectacolele cercetarea trasează o hartă a afectului minoritar, identificând tensiuni între a simți și a arăta, între sinceritate și formă, între vulnerabilitate și control. Paradoxul expresivității se afirmă ca un teritoriu fertil de reflecție, unde emoția nu e slăbiciune, ci forță critică și politică.

Lucrarea se poziționează între artă și teorie, între viață și scenă, propunând o metodologie hibridă care unește analiza critică, mărturia personală și observația performativă. Ea afirmă valoarea cunoașterii situate - o cunoaștere născută din experiență și din tensiunea identitară a actorului minoritar. În concluzie, teatrul devine un loc al rezistenței epistemice, unde vocile, corpurile și emoțiile artiștilor romi și evrei se transformă în surse de istorie și gândire critică. Tranziția spre capitolul următor anunță continuarea acestei reflecții prin analiza memoriei corporale, înțeleasă ca arhivă vie a gesturilor și respirațiilor, un mod prin care trecutul devine prezent scenic.

### ***Memorie corporală***

Capitolul dedicat memoriei corporale explorează corpul actorului ca arhivă vie - un spațiu de stocare afectivă, genealogică și istorică, în care experiențele nu sunt doar reprezentate, ci trăite, sedimentate și reactivate scenic. În teatrul minoritar, corpul devine purtătorul unei istorii care nu a fost învățată prin discurs, ci moștenită senzorial: gesturi, ritmuri, ezitări, inflexiuni vocale care continuă să transmită ceea ce istoria oficială a tăcut.

Pornind de la Henri Bergson, în *Materie și memorie* (1896), lucrarea distinge între memoria conștientă, reprezentativă, și memoria corporală - o formă de cunoaștere sedimentată în automatisme și afecte. Această perspectivă este prelungită în practica teatrală a lui Jerzy Grotowski, pentru care corpul actorului este un laborator de trăiri pre-reflexive. În *Spre un teatru sărac* (1968), Grotowski propune eliberarea expresiei de convențiile estetice, favorizând o corporalitate sinceră, intensă, orientată spre adevăr scenic. Corpul devine instrumentul prin care pot fi accesate nu doar trăirile proprii, ci și afecte ancestrale, neexprimate, „ceea ce n-ai atins” - cum formulează artistul evreu intervievat (A.H.).

Această afirmație evidențiază dimensiunea latentă a memoriei corporale: nu doar ceea ce a fost trăit, ci și ceea ce putea fi trăit devine material scenic. În acest sens, teatrul minoritar funcționează ca spațiu de reactivare a memoriei absente - o scenă a potențialului, unde corpul reconstituie ceea ce istoria a suprimat. Pentru actorii romi și evrei, această memorie este dublă: individuală și transgenerațională. Ea poartă urmele tăcerii, ale excluderii și ale rezilienței. Scena devine loc politic de reîntrupare a unei istorii colective, iar afectul - o formă de cunoaștere corporală, vie, neintermediată.

Totuși, autoarea își delimitează propria poziționare față de Grotowski și A.H. Dacă pentru ei autenticitatea se atinge prin expunerea trăirii, aici trăirea este filtrată estetic, tensionată și ascunsă în formă. Nu există o corporalitate „pură”, ci o expresivitate care se ghicește, nu se oferă. În acest punct se definește paradoxul dublului cod al expresivității: tensiunea dintre codul interior (artistic, formal, estetic) și codul exterior (cultural, politic, identitar). Actorul minoritar este perceput simultan prin ambele registre - cu cât se exprimă mai estetic, cu atât este citit mai politic. Chiar refuzul reprezentării devine o formă de poziționare. Corpul minoritar este deja încărcat de proiecții; el nu mai poate fi neutru. Astfel, expresivitatea nu înseamnă eliberarea afectului, ci negocierea continuă dintre trăire și citirea ei ideologică.

Această dimensiune a fost confirmată în interviurile realizate cu cinci artiști romi și evrei. Actorul A.Ș. descrie expresivitatea ca „transmiterea celorlalte layere” - straturi afective care nu se spun, dar se simt în voce, în pauze, în detalii nonverbale. Este o memorie trăită afectiv, sedimentată în corp, vizibilă doar prin nuanță. Artista C.M. observă că vorbitorii de idiș au o cadență recognoscibilă, o expresivitate modelată de ritmul limbii - un exemplu de *mémoire-habitude bergsoniană*, o memorie a obișnuinței care influențează simultan vorbirea și prezența scenică. Ritmul idișului devine o formă de apartenență performativă (în sensul lui Judith Butler), care, în lipsa contextului comunitar, se transformă într-un vestigiu afectiv - o identitate sonoră mai degrabă resimțită decât trăită colectiv.

Actorul C.D. vorbește despre „traumele înfipte în genomul rom” ca despre o responsabilitate, nu o fatalitate: memoria corporală cere transformare, nu doar asumare. Iar artista A.V. leagă vulnerabilitatea și precaritatea socială de o intensitate scenică sporită: trăirea în condiții de risc generează o sensibilitate corporală și o carismă aparte, care se transferă pe scenă. Toate aceste mărturii converg spre ideea că memoria corporală este un mediu activ, în care afectul circulă între generații, între experiențe personale și colective, devenind sursă de expresivitate scenică și de cunoaștere.

Această memorie nu e doar estetică, ci și epistemică. Ea produce sens fără discurs: în respirație, în gesturi aproape invizibile, în detaliile ritmului și ale tăcerii. Actorul minoritar

poartă astfel o arhivă somatică - o memorie afectivă a supraviețuirii, dar și o energie de transformare. Prin activarea acestei arhive, teatrul devine un loc de cunoaștere senzorială: acolo unde istoria este resimțită, nu spusă; transmisă, nu reprezentată.

În sinteză, capitolul propune o lectură a teatrului minoritar ca teritoriu al memoriei corporale, unde afectul funcționează simultan ca instrument de gândire, de expresie și de rezistență. Corpul actorului este purtătorul unei istorii care precede conștiința și depășește cuvântul. Prin gest, ritm și privire, el transformă tăcerea în prezență, iar memoria - în formă scenică. Expresivitatea devine astfel o artă a tensiunii: între vizibil și invizibil, între moștenire și creație, între vulnerabilitate și forță. În acest spațiu liminal, teatrul nu doar reprezintă memoria, ci o trăiește - făcând din corp nu un simplu instrument estetic, ci un mediu epistemic, o arhivă vie a devenirii și a cunoașterii afective.

### ***Vizibilitate***

Analiza interviurilor a arătat că vizibilitatea scenică a actorilor minoritari nu este niciodată neutră. Ea nu descrie doar ceea ce se vede, ci mai ales ceea ce este permis să fie văzut. Corpul actorului nu intră gol pe scenă; el poartă deja o semnificație culturală, un set de așteptări și de proiecții istorice care îi condiționează expresivitatea. A fi vizibil nu înseamnă pur și simplu a apărea, ci a fi citit printr-un cod deja existent, iar în cazul actorilor minoritari, acest cod este rareori inocent.

Expresivitatea lor se dovedește a fi dublu codificată: afectul trăit, autentic, interior se confruntă permanent cu o citire exterioară, cultural-politică, care îl traduce prin lentila etniei sau a diferenței. Cu cât emoția scenică este mai rafinată, cu atât riscul de a fi interpretată ca „autentică” în sens etnic sau „exotică” este mai mare. Această tensiune definește ceea ce am numit paradoxul dublului cod - acel spațiu ambiguu în care trăirea devine, fără voia actorului, semn ideologic.

În fața acestui mecanism, mulți actori aleg o formă de protecție: neutralitatea scenică. Ea nu înseamnă absență de expresie, ci o strategie de supraviețuire artistică, o estompare deliberată a diferenței pentru a putea exista într-un sistem teatral dominat de norme estetice majoritare. Neutralitatea oferă acces, dar consumă din profunzimea afectului propriu. Dincolo de intenția individuală, instituțiile - școala, teatrul, sistemul de casting - funcționează ca filtre de vizibilitate care reglează diferența, acordând sau retrăgând legitimitate scenică în funcție de conformarea la modelul dominant.

Astfel, vizibilitatea nu este un drept universal, ci un privilegiu negociat. Ea se obține adesea prin conformare: actorii devin vizibili doar atunci când reproduc imaginea așteptată a identității lor, când livrează un „adevăr” compatibil cu imaginarul publicului. În aceste cazuri,

autenticitatea este transformată în performativitate constrânsă: se joacă ceea ce este cerut, nu ceea ce este trăit. Alteori, dimpotrivă, identitatea este ascunsă, protejată prin invizibilitate sau neutralitate. Între aceste extreme se conturează o zonă intermediară, pe care am numit-o vizibilitate refractată - o formă de prezență controlată, prin care actorul decide când și cum își asumă apartenența, dar care nu îl scutește de lecturile reductive.

Uneori, etnicitatea nu mai este nici afirmată, nici negată, ci persistă discret, ca un reziduu perceptiv. Chiar și atunci când actorul refuză să o revendice, corpul său rămâne citibil printr-un fond de memorie colectivă. Această etnicitate scenică reziduală demonstrează că nu există neutralitate reală: abținerea însăși devine o formă de poziționare.

O altă linie recurentă în interviuri este tensiunea dintre empatie și excepționalism. Publicul tinde să accepte suferința minoritară doar atunci când este individualizată și esteticizată, transformând-o într-o poveste de excepție. Această vizibilitate afectivă produce emoție, dar consolidează stereotipul. Trauma colectivă este recunoscută doar prin filtrul eroului singular, iar sistemul rămâne neatins.

Autenticitatea scenică este și ea prinsă într-o rețea de distorsiuni. Experiențele reale ale minorităților sunt adesea validate numai atunci când corespund imaginii dominante despre cum „ar trebui” să arate un rom sau un evreu pe scenă. Identitatea devine vizibilă doar prin deformare, iar expresivitatea autentică, atunci când nu se aliniază așteptărilor, devine invizibilă. În acest sens, vizibilitatea se inversează: ficțiunea stereotipală este percepută ca adevăr, iar adevărul trăit este considerat neconvingător.

În contrapunct, o parte dintre artiști revendică o vizibilitate critică - una care cunoaște codurile prin care este privită și le subminează din interior. Această formă de prezență nu respinge identitatea, dar refuză s-o transforme în semn superficial. A fi vizibil înseamnă, aici, a fi lucid, a decide conștient cum și când deschizi sensul.

Din toate aceste observații se conturează o imagine complexă a scenei contemporane: teatrul nu mai este doar un loc al expresiei, ci un câmp de forțe unde se negociază sensurile identității. Vizibilitatea devine o problemă etică, nu doar estetică. Modul în care actorii minoritari sunt priviți, distribuiți și interpretați reflectă felul în care societatea gestionează diferența. Scena funcționează, astfel, ca un laborator al vizibilului, un spațiu critic al recunoașterii, unde se fac vizibile nu doar corpurile, ci și structurile de putere care le definesc.

În acest context, paradoxul expresivității se reactivează sub o altă formă: a fi prea neutru înseamnă a fi invizibil, a fi prea vizibil înseamnă a fi redus la identitate. Între aceste două margini, actorul minoritar își construiește expresivitatea ca pe o formă de echilibru fragil și

de rezistență. Iar teatrul, în această lumină, devine locul în care vizibilitatea încetează să fie doar o apariție și devine un mod de cunoaștere - un spațiu al tensiunii fertile dintre trăire și privire, dintre formă și sens, dintre libertate și cod.

### ***Funcția epistemică***

Acest capitol explorează arta ca formă de cunoaștere situată și de rezistență epistemică, depășind perspectiva teatrului ca simplu spațiu al emoției sau reprezentării. Cercetarea pornește dintr-o poziționare autoetnografică și decolonială, analizând cum expresivitatea actorilor minoritari-romi și evrei - produce forme alternative de înțelegere a lumii. În locul unei cunoașteri abstracte, teatrul propune o epistemologie întrupată, în care afectul, memoria și experiența istorică devin surse legitime de gândire critică.

Inspirându-se din conceptele de cunoaștere situată (Patricia Hill Collins) și dezobediță epistemică (Walter Dignolo), analiza arată cum scena devine un spațiu de gândire „de la margine”, unde subiectele istorice marginalizate pot formula propriile lor paradigme. Arta minoritară nu imită realitatea, ci o interoghează și o rescrie, transformând expresivitatea scenică într-un act de reflecție și arhivare afectivă. Actorul nu transmite doar emoție, ci activează cunoaștere - prin corp, voce și memorie, el reface legătura dintre trăire și sens.

Corpusul analizat - filme documentar-artistice, monoloage video și spectacole precum *Marea rușine*, *Moștenire* sau *Romacen- Vremea Vrăjitoarei* - dezvăluie cum scena devine loc de contrapoveste: un spațiu unde tăcerile istorice capătă corp, iar emoția se transformă în discurs critic. Astfel, funcția epistemică a artei constă în capacitatea ei de a produce cunoaștere afectivă, genealogică și politică - o cunoaștere vie, născută din experiență și din tensiunile vizibilității minoritare.

***Secțiunea dedicată filmelor documentar-artistice*** analizează modul în care arta vizuală devine un instrument de restituire istorică și de cunoaștere critică. Filmele *Adevărurile Ioanei*, *10 ani de luptă împotriva sclaviei*, *Dukhale-lila /Scrisorile durerii* și *Bilet de iertare* reconstituie experiențe reale ale romilor, transformând istoria tăcerii în contra-narațiune și în arhivă vie. În primul film, lupta Ioanei pentru libertate este rescrisă ca un act juridic și epistemic, o formă de rezistență care demonstrează că subiectul subaltern poate revendica legea pentru a-și afirma umanitatea. În *Scrisorile durerii*, trauma deportării romilor în Transnistria devine formă de cunoaștere afectivă: plânsul, vocea și memoria corporală funcționează ca arhive vii, restituind o istorie ștearsă din discursul național. Filmul propune o „dezobediță epistemică” în sensul lui Mignolo, aducând o perspectivă „dinspre margine”, legitimă prin afect și apartenență. În *Bilet de iertare*, Alina Șerban complică imaginea sclaviei, dezvăluind cum afectul și iubirea pot deveni instrumente subtile ale

dominației. Relațiile dintre stăpână și rob, mamă și fiu, libertate și posesie sunt explorate ca spații tensionate între umanism și putere. Toate aceste producții își asumă funcția epistemică a artei: ele nu doar emoționează, ci *produc cunoaștere*, rescriu arhiva și redistribuie autoritatea de a spune istoria. Artă devine, astfel, un act critic și reparator, prin care vocile rome se afirmă nu ca obiecte de compasiune, ci ca subiecte care gândesc și interpretează propria istorie.

***Secțiunea dedicată monoloagelor video performative din proiectul Voci rome din perioada sclaviei*** evidențiază cum artă devine un spațiu de restituire istorică, de cunoaștere întrupată și de rezistență epistemică. Prin reconstituirea afectivă a documentelor de arhivă-scrisori, mărturii și acte juridice autentice - actorii romi contemporani transformă materialul istoric într-un act politic și cognitiv. Scenele nu reiau pur și simplu trecutul, ci îl reactivează critic: corpul și vocea actorului devin instrumente de cercetare, iar emoția - o formă de gândire. Poveștile lui Crăciun, Neaga, Ioana Rudăreasa, femeia Oprea și Ianache reconstruiesc o genealogie a demnității și a rezistenței rome. Trauma copilului Crăciun, vândut de trei ori în două zile, demască logica economică a dezumanizării și distrugerii familiale ca strategie de control social. Viziunea religioasă a Neagăi transformă suferința în credință și rugăciunea în formă de protest, prefigurând un imaginar colectiv al libertății. Ioana Rudăreasa devine simbolul acțiunii civice feminine - o femeie romă care își apără familia prin lege, refuzând poziția de subordonare și inaugurând o formă timpurie de justiție epistemică. Femeia Oprea vorbește despre lanțurile interioare ale rușinii și vinovăției, formulând o critică lucidă a dominației interiorizate, iar Ianache rupe tăcerea istoriei despre servilismul impus, restituind o voce morală celor transformați în obiecte.

Aceste monoloage funcționează ca forme de cunoaștere situată (Patricia Hill Collins): experiența trăită și memoria corporală devin surse legitime de adevăr. În același timp, ele exprimă dezobediința epistemică descrisă de Walter Mignolo - refuzul de a lăsa istoria să fie spusă doar dinspre centru, revendicând dreptul de a interpreta lumea din margine. Prin performativitate, afectul se transformă în instrument cognitiv: plânsul, pauza, privirea și ritmul rostirii produc în spectator o înțelegere care nu trece prin rațiune, ci prin empatie și recunoaștere. Astfel, monoloagele nu doar reprezintă trecutul, ci îl reîncorporează în prezent, ca formă de contrapoveste și pedagogie politică. Ele validează ideea formulată de bell hooks, conform căreia marginalitatea poate fi un spațiu al deschiderii radicale și al gândirii critice. Actorul devine martor, autor și curator al propriei istorii, iar scena - un teritoriu epistemologic în care se rescrie relația dintre artă, memorie și cunoaștere. În această logică, artă

performativă romă nu este doar o formă estetică, ci o metodologie de reumanizare și de restabilire a dreptului de a spune și de a ști.

*Piesele de teatru* explorează modul în care scena devine un loc de producere a cunoașterii critice, de rescriere a istoriei și de transformare afectivă.

*Marea Rușine* funcționează ca o formă de dezobediță epistemică, aducând în prim-plan tensiunea dintre discursul academic și experiența trăită a romilor. Conflictul dintre Magda și profesorul coordonator evidențiază mecanismele de cenzură instituțională care cosmetizează trecutul sclaviei, iar relația dintre Magda și profesoara Oprea construiește o pedagogie a marginii (bell hooks), în care cunoașterea se produce prin solidaritate și poziționare critică. Interpretarea rolurilor devine un proces de reconectare identitară, în care corpul actorului devine martor istoric.

În contrast, *Romacen-Vremea Vrăjitoarei* propune o epistemologie a viitorului, ancorată în Roma Futurism: o formă de artă feministă și decolonială care transformă figura vrăjitoarei în simbol al emancipării și al cunoașterii speculative. Spectacolul afirmă suveranitatea narativă a femeilor rome, oferind o pedagogie estetică a posibilului, unde imaginarul devine instrument politic.

Pe un alt registru, *Un Rege Lear evreu* traduce tragedia shakespeariană într-un cod cultural evreiesc, explorând teme precum autoritatea, memoria și moștenirea morală. Spectacolul produce o cunoaștere întrupată (Patricia Hill Collins), revelând fragilitatea relațiilor familiale și responsabilitatea intergenerațională.

În fine, *Cântarea Cântărilor* propune o epistemologie afectivă inspirată de Sara Ahmed și bell hooks, în care iubirea devine formă de cunoaștere și practică a libertății. Spectacolul funcționează ca un teatru-ritual, reumanizând relația dintre cuvânt, corp și sens. Împreună, aceste piese arată că teatrul nu este doar reprezentare, ci metodă de gândire: un laborator în care istoria, afectul și identitatea se transformă în forme vii de cunoaștere situată și rezistență culturală.

Secțiunea următoare scoate în evidență faptul că *interviurile* nu funcționează doar ca simple relatări personale, ci ca spații epistemice vii, prin care artiștii formulează o critică directă a istoriei și își revendică dreptul de a o spune în propriile lor limbaje. Într-o perspectivă decolonială, interviurile aduc în prim-plan experiențe trăite, moduri de a simți și de a interpreta care nu pot fi reduse la teorii abstracte. Aceste mărturii configurează trei axe majore.

Prima axă, *recuperarea istoriei*, arată cum artiștii folosesc teatrul ca instrument de contra-arhivare: prin povestire corporală, fragmente de memorie familială, experiențe de

transmisie transgenerațională, ei readuc la suprafață episoade istorice ignorate sau deformată de istoriografia oficială. Teatrul devine astfel un instrument de reparație simbolică și afectivă, iar povestea personală devine o poartă către istoria colectivă.

A doua axă, *autoreprezentarea și revendicarea identitară*, surprinde modul în care scena devine un teritoriu politic: artiștii nu joacă doar roluri, ci își afirmă poziția în spațiul public. Ei contestă imaginea fixată despre cine sunt romii sau evreii și propun noi moduri de a fi văzuți și înțeleși. În această logică, teatrul nu e doar expresie estetică, ci și strategie de afirmare a puterii de a povesti din interior, cu propriile cuvinte.

A treia axă, *producerea de cunoaștere colectivă și situată*, marchează trecerea de la mărturia individuală la articularea unei perspective critice comune. Interveniurile arată că teatrul minoritar departe de a fi un act artistic izolat, este un proces comunitar de gândire și simțire. Afectul, istoria și reflecția se împletesc într-o formă complexă de „gândire afectivă” care dezvăluie o lume altfel invizibilă.

În ansamblu, această secțiune demonstrează că teatrul minoritar nu doar reprezintă comunități, ci produce cunoaștere despre ele: o cunoaștere întrupată, insurgențială și critică, care deschide spații noi de înțelegere și contestă ierarhiile epistemologice dominante.

**Capitolul metodologic (capitolul 6)** clarifică fundamentele cercetării și trasează liniile etice, epistemice și reflexive care au orientat întregul demers. El nu descrie doar procedurile, ci propune o perspectivă metodologică în care cunoașterea se construiește prin implicare, relație și corp. Cercetarea se desfășoară la intersecția dintre știință și experiență, între analiza riguroasă a materialului și participarea afectivă a cercetătoarei, care își asumă propria poziție de artistă și de subiect al memoriei.

Punctul de plecare al metodei este poziționarea reflexivă. Cercetătoarea își definește locul de vorbire ca parte integrantă din terenul analizat, conștientă de faptul că, în studiul expresivității minoritare, neutralitatea nu există. Experiența personală devine parte din instrumentarul de cercetare. Autoetnografia nu este aici o simplă relatare autobiografică, ci o metodă de cunoaștere care transformă trăirea în analiză și afectul în formă de reflecție. Scriitura se construiește pe granița dintre introspecție și observație, iar această tensiune oferă cercetării o perspectivă unică asupra relației dintre artă, identitate și istorie.

Cercetarea se desfășoară în mai multe etape interconectate. Interveniurile, analiza performativă și observația participativă sunt instrumentele principale, alături de reflecția autoetnografică. Corpusul este amplu și divers: opt interviuri cu artiști romi, șase cu artiști evrei, cinci monoloage filmate, trei filme documentar - artistice și opt spectacole - patru din zona romă și patru din cea evreiască. Interveniurile au fost realizate cu un ghid semi-structurat

și, uneori, cu narațiune liberă, pentru a lăsa loc vocii personale. Transcrierea s-a făcut atent, cu verificare manuală, iar codarea tematică a urmat patru axe analitice: afect, memorie corporală, vizibilitate și funcția epistemică a artei.

Această metodologie îmbină analiza discursului cu analiza performativă. Interviuurile nu sunt tratate ca simple texte, ci ca forme de expresie scenică, în care corpul, ritmul și tăcerile devin la fel de relevante ca sensul verbal. În același timp, spectacolele sunt citite ca documente vii, ca spații de producere a sensului și a identității. Relația dintre cercetătoare și participanți nu este una de distanță, ci de co-prezență: cercetarea se construiește împreună, în dialog și în încredere.

Perspectiva decolonială oferă cadrul etic și epistemic. Cercetarea refuză modelul extractiv, în care subiecții sunt „surse de informație”, și adoptă o abordare colaborativă, inspirată de Walter Mignolo și Linda Tuhiwai Smith. Cunoașterea devine un proces reciproc: fiecare participant contribuie la formarea sensului și la modelarea interpretării. În această perspectivă, afectul, memoria și corpul sunt forme de gândire, nu doar dimensiuni emoționale. Prin ele, expresivitatea minoritară capătă valoare epistemică, devenind mod de cunoaștere situată.

Etica cercetării este tratată cu rigoare și empatie. Capitolul subliniază importanța consimțământului, a confidențialității și a respectului față de materialul personal. Cercetătoarea își asumă limitele propriei subiectivități și transformă vulnerabilitatea într-o sursă de onestitate metodologică. Scriitura devine o formă de transparență etică: fiecare interpretare este însoțită de conștiința poziției din care se vorbește.

În final, capitolul stabilește logica de legătură dintre teorie, metodă și analiză. Autoetnografia, interviurile și lectura spectacolelor nu funcționează separat, ci formează un ansamblu integrat. Ceea ce unește aceste metode este dimensiunea afectivă - un tip de cunoaștere care nu poate fi redus la date, ci se construiește în relație și în prezență. Metodologia devine, astfel, o hartă a poziționării: între afect și luciditate, între corp și discurs, între experiență și analiză.

Capitolul se încheie cu ideea că cercetarea despre expresivitatea minoritară nu poate fi neutră: ea presupune implicare, ascultare și responsabilitate. În această perspectivă, metoda devine și un gest etic, iar cercetătoarea, parte a unei comunități de voci care își caută locul și forma. Tranziția către analiza empirică din capitolul următor se face natural: de la principiile metodologice la observarea vie a afectului, a memoriei corporale și a paradoxului expresivității pe scenă.

**Concluziile** lucrării reunesc firele teoretice, empirice și personale ale cercetării într-o perspectivă coerentă asupra expresivității actorului minoritar. Capitolul nu închide, ci deschide sensurile, transformând rezultatele analizei într-o reflecție despre artă, etică și cunoaștere. Ceea ce se conturează este o teorie a paradoxului expresivității – un concept care descrie tensiunea dintre forma artistică și adevărul trăit, dintre codul estetic și experiența corporală a actorului.

În centrul acestei cercetări stă ideea că expresivitatea minoritară nu poate fi înțeleasă doar prin estetică. Ea este și un mod de cunoaștere, o formă de rezistență epistemică și o afirmare a existenței. Corpul actorului rom sau evreu devine locul unde istoria și prezentul se întâlnesc, unde memoria colectivă se traduce în gest, voce și respirație. Expresivitatea nu este o calitate înăscută, ci o construcție care poartă urmele educației, ale traumei și ale apartenenței.

Prin analizarea interviurilor și a spectacolelor, cercetarea a evidențiat cum afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei se leagă într-un sistem de sens. În spectacolele rome, afectul este intens, deschis și comunitar - o formă de împărtășire și vindecare. În cele evreiești, afectul este interiorizat, concentrat în tăcere și reflecție. Ambele direcții confirmă paradoxul expresivității: emoția devine artistică atunci când este filtrată de formă, iar forma capătă forță atunci când păstrează vie tensiunea afectivă.

Lucrarea formulează și conceptul de paradox al dublului cod - tensiunea constantă dintre codul interior al emoției autentice și codul exterior al reprezentării culturale. Actorul minoritar trăiește mereu între aceste două registre: ceea ce este și ceea ce trebuie să pară. În acest spațiu intermediar se naște expresivitatea ca formă de cunoaștere. Paradoxul nu este o contradicție, ci o condiție de existență a artei.

Noțiunea de vizibilitate refractată completează această perspectivă. Actorii romi se confruntă cu o vizibilitate impusă - corpul lor devine semn imediat al diferenței - în timp ce actorii evrei trăiesc o vizibilitate opțională, care se poate negocia în funcție de context. Ambele situații implică o muncă de reconfigurare a privirii publice. Expresivitatea devine, astfel, un gest politic: un mod de a transforma percepția în dialog și privirea în conștiință.

Lucrarea introduce și ideea de etnicitate scenică reziduală, care desemnează urmele vizibile și invizibile ale apartenenței culturale în corpul actorului. Chiar și atunci când nu este declarată, identitatea continuă să modeleze mișcarea, respirația și tonul. În acest sens, corpul actorului minoritar poartă o dublă memorie: una biografică și una colectivă.

Cercetarea afirmă rolul teatrului ca spațiu epistemic. Arta devine un mod de cunoaștere care unește sensibilitatea și gândirea, emoția și reflecția critică. În expresivitatea minoritară, gestul artistic este și gest de restituire, iar scena devine un loc de reparație simbolică. Această

perspectivă deschide o nouă direcție teoretică, în care teatrul nu mai este analizat doar estetic, ci și ca formă de producere a cunoașterii situate.

Poziționarea reflexivă a cercetătoarei traversează întregul demers. Faptul că autoarea aparține acestor istorii oferă cercetării o dublă perspectivă: din interiorul experienței și din exteriorul analizei. Această dublă privire conferă textului densitate și autenticitate. Vulnerabilitatea devine instrument metodologic, iar subiectivitatea, resursă de înțelegere.

În plan etic, cercetarea propune o paradigmă a grijii și a solidarității. Etica nu se reduce la reguli, ci devine o formă de relație. Interviuurile, analiza spectacolelor și scriitura autoetnografică construiesc un spațiu comun de ascultare și responsabilitate. În acest sens, cercetarea nu documentează doar expresivitatea, ci o practică: un mod de a fi împreună prin artă.

Concluzia generală afirmă că expresivitatea minoritară este un loc al paradoxului: între vizibilitate și invizibilitate, între formă și emoție, între reprezentare și adevăr trăit. În acest spațiu de tensiune se construiește cunoașterea. Arta devine limbajul care restabilește legătura dintre corp, memorie și comunitate.

Lucrarea se încheie cu deschiderea spre viitorul cercetării: teatrul minoritar, înțeles ca spațiu de cunoaștere afectivă și politică, poate genera noi forme de reflecție asupra lumii. Expresivitatea nu este doar o calitate artistică, ci o forță epistemică ce reconfigurează felul în care înțelegem identitatea, apartenența și prezența scenică.

## BIBLIOGRAFIE

### CĂRȚI:

1. Achim,Viorel, 1998, *Țigani în istoria României*, Editura Enciclopedică, București.
2. Achim,Viorel, 2004, *The Roma in Romanian History*, Central European University Press.
3. Adorno, Theodor W., 2005, *Teoria estetică*, Traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Paralela 45.
4. Ahmed, Sara, 2024, *Politicile Culturale ale emoției*, Traducători Cătălina Stanislav și Ilinca Pop, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu.
5. Alecsandri, Vasile, 1967, *Proză*, București, Editura pentru Literatură.
6. Alecsandri, Vasile, 1907, *Opere complete. Teatru*, Vol. I. Editura Minerva, București.
7. Arnheim, Rudolf, 2023, *Art and Visual Perception, Second Edition*, University of California Press, Berkeley.
8. Barba, Eugenio, 1995, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Traducere de Richard Fowler, Editura Routledge, London.
9. Bateson, Gregory, Mead, Margaret, 1942, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences, New York.
10. Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Editura Routledge, Londra.
11. Bercovici, Israil, 1982, *O sută de ani de teatru evreiesc în România*, Editura Kriterion.
12. Bhabha, Jacqueline, Matache, Magda, Elkins, Caroline, 2021, *Time for reparations*, University of Pennsylvania Press.
13. Bonacich, Edna, 2016, *Abordări de clasă la etnie și rasă, Enriching the Sociological Movement Imagination*, Editura Routledge, Londra.
14. Bonini Baraldi, Filippo, *Romi, Muzică și empatie*, 2017, Traducere de Ioana Miruna Voiculescu, Editura Institutului Pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj-Napoca.
15. Burada Theodor T., 1915, *Istoria teatrului în Moldova*, vol.1, Editura Institutul de Arte Grafice, Iași.
16. Butler, Judith, 1997, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York.
17. Cajal, Nicolae, Kuller, Hary (ed.), 1996, *Contribuția evreilor din România la cultură și civilizație*, Comisia Națională a României pentru U.N.E.S.C.O., Federația Comunităților Evreiești din România, București.

18. Caragiale, Ion Luca, 1952, *Opere III. Versuri - Proză, Articole politice și literare*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, inițial publicat în Gazeta poporului, 1895, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București.
19. Crăciun, Camelia, 2019, *Scriitori evrei de limbă română: de la rebeli marginali la critici canonici*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași.
20. Colescu, Leonida, *Analiza rezultatelor recensământului general al populației României de la 1899*, Institutul Național de Statistică, 1944.  
[http://omeka.bjc.ro/omeka/files/original/23/1264/BJAman\\_T\\_II\\_3.030.1.pdf](http://omeka.bjc.ro/omeka/files/original/23/1264/BJAman_T_II_3.030.1.pdf)
21. Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Editura Harper Collins, Londra, 1990.
22. Constantinescu Barbu, 1878, *Probe de Limba și Literatura Țiganilor din România*, Tipografia Societății Academiei Române, București.
23. Dewey, John, 1934, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, .
24. Diderot, Denis, 2010, *Paradox despre actor*, Traducere Dana Ionescu, Editura Nemira, București.
25. Diderot, Denis, 1967, *Scrieri despre artă*, Traducere de Gellu Naum, Editura Meridiane, București.
26. Drăghia Dan, 2021, *De la deschidere la reprimare și negare. Romii din România în perioada 1918-1989*, București, Editura Universitară.
27. Fanon, Frantz, 2011, *Piele neagră, măști albe*, Traducere de Vasi Ciubotaru, Editura TACT, Cluj-Napoca.
28. Fleck, Gabor., Rughiniș, Cosmina, 2008, *Come Closer: Inclusion and Exclusion of Roma in Present-Day Romanian Society*, Human Dynamics, București.
29. Foucault, Michel, 2003, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*, Translated by David Macey, Picador, New York.
30. Fraser, Angus, 2008, *Țiganii*, Editura Humanitas, București.
31. Friker, Miranda, 2007, *Epistemic injustice: Power and the ethics of knowing*, Oxford University Press.
32. Golescu, Constantin, 1955, *Însemnare a călătoriei mele*, Editura Tineretului, București.
33. Gordon Avery, 1991, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

34. Grigore, Delia, 2019, *Identitatea contemporană rromă, între etnotip și stereotip*, Editura Amare Rromentza, București.
35. Grisellini, Franz, 1926, *Istoria Banatului Timișan*, Editura Tipografiile Române Unite, București.
36. Grotowsky, Jerzy, 2014, *Teatru și ritual*, Traducere de Vasile Moga, Prefață de George Banu, Editura Nemira, București.
37. Hancock, Ian, 2002, *We are the Romani People*, University of Hertfordshire Press.
38. Iancu, Carol, *Evreii din România (1866–1919)*, Editura Hasefer, București, 2000.
39. Iancu, Valentina, 2019, "Contribuția artelor vizuale la definirea rasismului românesc în perioada formării statului-națiune" din volumul *Problema românească, O analiză a rasismului românesc*, editat de Oana Dorobanțu, Carmen Gheorghe, Editura Hecate. (capitol)
40. Ioanid, Radu, *Răscumpărarea evreilor. Istoria acordurilor secrete dintre România și Israel*, Traducere de Ciprian Dumea și Mirela Mircea, Editura Polirom, Iași, 2005.
41. Ionescu, Vasile, 2022, *Rromii- O istorie culturală*, Editura CNCR Romano Kher, București.
42. Iorga, Nicolae, 1929, *Istoria românilor prin călătorii*, Editura Eminescu, Vol. IV, ed II, București.
43. Kelley, Robin D.G., 2002, *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination* Beacon Press, Boston.
44. Kogălniceanu, Mihail, 1946, "Esquisse sur l'histoire, les mœurs et la langue des Cigains, connus en France sous le nom de Bohémiens", *Opere*, vol. 1, Editura pentru Literatură și Arte, București.
45. Lacan, Jacques, 1966, *Ecrits, The first complete editions in english*, W.W. Norton & Company, New York, London.
46. Laszlo, Francisc, 2003, *Bela Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Editura Eikon, Cluj-Napoca.
47. Lehmann, Hans-Thies, 2009, *Teatrul postdramatic*, Traducere de Ciprian Marinescu, București, Editura Unitext.
48. Liégeois, Jean Pierre, 2005, *Roma in Europe*, Council of Europe Publishing, Strasbourg.
49. Lippi-Green, Rosina, 1997, *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*, Routledge.
50. Matei Petre (editor), 2022, *Mișcarea Romă din România în presa interbelică: 1933-1944*, Editura Institutului pentru studierea problemelor minorităților naționale, Editura Institutului Național pentru studierea Holocaustului din România "Elie Wiesel", Cluj.

51. Mignolo, Walter D., 2011, *The Darker Side of Western Modernity*, Duke University Press, Durham, London.
52. Milata, Paul, 2009, *Zwischen Hitler, Stalin und Antonescu: Rumäniendeutsche in der Waffen-SS*, Editura Böhlau, Köln.
53. Mocanu Anca, 2012, *Avram Goldfaden și teatru ca identitate*, Fundația Culturală Camil Petrescu, București.
54. Ogbu, John U., Simons, Herbert D., 1998, "Voluntary and Involuntary minorities. A Cultural-Ecological Theory of School Performance with Some Implications for Education", *Anthropology Education Quarterly*, Volume 29. ( capitol )
55. Okpewho, Isidore, 1992, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity* Indiana University Press.
56. Ortolani, Benito, 1995, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton University Press,
57. Pană, Virgil, 1996, „Rezoluția Marii Adunări Naționale de la Alba-Iulia (1 decembrie 1918) și autonomia.” *Acta Musei Porolissensis*.
58. Petcuț ,Petre, 2020, *Rromii. Sclavie și libertate*, Editura Centrului de Cultură a Romilor Romano- Kher, București.
59. Potra, George, 1939, *Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România*, Fundația Regele Carol I, București.
60. Rhonda F. Levine, 2016, *Enriching the Sociological Movement Imagination*, Publicat de Routledge.
61. Roach, Joseph R., 1985, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Associated University Press, New Jersey.
62. Rubin Ițic, 1947, *Teatrul Evreiesc din Iași, Scurt istoric*, Centrul de Studii pentru Istoria Evreilor din România, Iași.
63. Said, Edward W., 2003, *Orientalism*, Penguin Books, London.
64. Sandoval, Chela, 2000, *Methodology of the Oppressed*, editura University of Minnesota Press, Minneapolis.
65. Schechner Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
66. Spivak Gayatri C., 2004, "Can the Subaltern Speak?", *Imperialism*, Routledge, London.
67. Stanislavski Konstantin, 2021, *Munca actorului cu sine însuși*, volumul II, Traducere de Raluca Rădulescu, Editura Nemira, București.

68. Verdery Katherine, 1995, *National ideology under socialism: identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/London.

69. Zarrilli Phillip B., 2000, *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play* Editura Routledge, Londra.

70. Zăloagă, Marian, 2015, *Romii în cultura săsească în secolele al XVII-lea și al XIX-lea*, Editura Institutului pentru studierea problemelor minorităților naționale, Cluj.

## Pagini web:

<https://dri.gov.ro/w/comunicat-de-presa-18-decembrie-ziua-minoritatilor-nationale/>, accesat în 9 ianuarie, 2025.

[https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup\\_curs/istorie24.pdf](https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup_curs/istorie24.pdf)

<https://aboutholocaust.org/ro/facts/ce-s-a-intamplat-cu-evreii-care-au-supravietuit-dupa-sfarsitul-celui-de-al-doilea-razboi-mondial>

[https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup\\_curs/istorie24.pdf](https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup_curs/istorie24.pdf)

<https://mereualaturi.ethnicmarket.ro/2017/11/19/istoria-etnicilor-germani/>

[https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup\\_curs/istorie24.pdf](https://hiphi.ubbcluj.ro/Public/File/sup_curs/istorie24.pdf)

<https://www.dw.com/ro/1-decembrie-%C8%99i-e-%C8%99ecul-unit%C4%83%C8%9Bii/a-59975166>

<http://www.istoriesicivilizatie.ro/tigani-din-romania-de-la-dezrobire-la-regimul-comunist/>

[https://www.cdep.ro/pls/dic/site2015.page?den=act2\\_1&par1=1#t1c0s0sba6](https://www.cdep.ro/pls/dic/site2015.page?den=act2_1&par1=1#t1c0s0sba6)- accesat în 9 ianuarie 2024.

Etnobarometru, *Relații interetnice în România*, Anchetă coordonată de CENTRUL DE CERCETARE A RELAȚIILOR INTERETNICE mai-iunie 2000,  
<http://www.edrc.ro/docs/docs/Etnobarometru.pdf> accesat în 10 iunie 2023.

<https://holocausttransilvania.ro/ro/exhibits/show/evreii-din-transilvania-exp/evreii-din-transilvania-viata>-accesat în 29 iunie 2023.

[https://biblioteca-digitala.ro/reviste/carte/CSIER/orizonturi-evreiesti-orizonturi-europene\\_2007.pdf](https://biblioteca-digitala.ro/reviste/carte/CSIER/orizonturi-evreiesti-orizonturi-europene_2007.pdf) accesat în 9 ianuarie 2024.

<https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/roma-slave-jesters/>, accesat în 7 iulie, 2023, Theatre and Drama, *Roma Slave Jesters The Origins of Theatre in Wallachia and Moldavia*, Mihai Luckacs

<https://teleleu.eu/romii-sunt-inca-straini-pe-teritoriul-romaniei/>, accesat în 12 iulie 2023.

<https://www.contributors.ro/speranta-de-viata-a-romanilor/>

Claudia Spiridon- *Literatura de origine germană în România comunistă. Transformări*, [https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07\\_Claudia\\_Spiridon.pdf](https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07_Claudia_Spiridon.pdf), accesat în 13 ianuarie, 2024.

[https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07\\_Claudia\\_Spiridon.pdf](https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07_Claudia_Spiridon.pdf)- accesat pe 4 septembrie 2023.

<https://www.fdgr.ro/ro/invatamant/> -accesat în 5 septembrie, 2023.

<https://povestisasesti.com/2013/04/10/cand-toti-eram-zambet-si-mirare/>

<https://arhitectura-1906.ro/2014/01/kos-karoly/> accesat în 10 septembrie 2023.

[https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07\\_Claudia\\_Spiridon.pdf](https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2016/05/07_Claudia_Spiridon.pdf)( site accesat în 9 septembrie 2023.

Rudyard Kipling- *The White Man's Burden* (1899)

<https://www.saskoer.ca/victorianproseandpoetry/chapter/the-white-mans-burden-by-rudyard-kipling/>, accesat în 27 ianuarie 2025.

<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aeq.1989.20.2.05x0840h>

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2405844024135190>, <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e37488>

<https://partidaromilor.ro/teatrul-national-marin-sorescu-caliban-si-vrajitoarea-de-mihaela-dragan-dupa-furtuna-de-william-shakespeare-in-limba-romana-si-romani/>, accesat în 6 februarie 2025.

<https://www.romarchive.eu/en/collection/interview-with-sandra-and-simonida-selimovic/>, accesat în 29 iunie, 2024.

<https://www.gorki.de/en/roma-armee> accesat în 29 iunie 2024.

<http://www.asociatiaproroma.ro/site/index.php/domeniu/cultura/istoriaromilor> accesat în 1 iulie, 2024.

<https://www.galasocietatiicivile.ro/stiri/arta-si-cultura/povesti-nespuse-untold-stories-15689.html>- accesat în 10 iulie, 2024.

<https://www.hauteculturemag.ro/eugen-raportoru-interviu.html> accesat în 18 aprilie, 2024

<https://cncr.gov.ro/artisti-romi-in-arta-contemporana/#sdfootnote4sym> accesat în 18 aprilie, 2024

<https://cncr.gov.ro/breviar-de-istorie-a-rromilor/>

Gelu Duminică- *Contribuția romilor la cultura românească*, Dilema Veche, 20 februarie 2021, accesat în 14 mai, 2024.

<https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/contributia-romilor-la-cultura-romaneasca-632109.html>

<https://www.themoscowtimes.com/2019/05/08/moscows-russian-romani-theater-a65529>, accesat în 22 mai, 2024.

<https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/>, accesat în 22 mai, 2024.

<https://teatr-romen.ru/cyganskayanoch/>- accesat în 22 mai, 2024.

<https://www.romarchive.eu/en/theatre-and-drama/institutional-theatre/roma-theatre-pralipe/> accesat în 5 iulie, 2024.

<https://phralipen.hr/en/2020/11/30/the-elusiveness-of-home/> accesat în 5 iulie, 2024.

<https://www.avdiveskhetanes.ro/holocaustul-romilor-interviu-cu-petre-matei-multi-romani-ce-reau-ca-romii-sa-nu-mai-fie-deportati/>, accesat în 12 iulie, 2024.

<https://academic.oup.com/migration/article/9/3/360/6017393#>, accesat în 12 iulie, 2024.

<https://romanomuseum.com/asimilare/>, accesat în 2 august, 2024.

Holocaustul romilor: interviu cu Petre Matei. *Avdive Skhetanes*

<https://www.avdiveskhetanes.ro/holocaustul-romilor-interviu-cu-> accesat în 2 februarie, 2025.

*The Theater of Cruelty* (First Manifesto) | Remittance Girl- accesat în 12 februarie, 2025.

[https://lust-for-life.org/Lust-For-Life/Textual/AntoninArtaud\\_TheTheaterOfCruelty-FirstManifesto\\_1938\\_10pp/AntoninArtaud\\_TheTheaterOfCruelty-FirstManifesto\\_1938\\_10pp.pdf](https://lust-for-life.org/Lust-For-Life/Textual/AntoninArtaud_TheTheaterOfCruelty-FirstManifesto_1938_10pp/AntoninArtaud_TheTheaterOfCruelty-FirstManifesto_1938_10pp.pdf)

<https://www.britannica.com/biography/Theodule-Armand-Ribot>, accesat în 21 martie, 2025.

Jules Michelet- *Histoire de la Révolution française*, Tome deuxième. Paris: J. Hetzel et Cie., 1847, p.371-[https://books.google.fr/books?id=iDUVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=iDUVAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ro&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false))

Ioan Masoff- *Teatrul românesc*, vol. I, Editura pentru Literatură, 1944 , pp. 63-64  
<https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2019/06/IOANA-PETCU-PADUREAN-ISTORIA-TEATRULUI-ROMANESC-curs.pdf>

Rotaru Julieta - *Barbu Constantinescu, the first Romanian scholar of Romani studies*,  
<https://doi.org/10.3828/rs.2018.3>  
<https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/rs.2018.3>.

## ARTICOLE

1. Anzaldúa, Gloria , ”Borderlands/La Frontera ,The New Mestiza ”, *Feminist Studies*, Routledge, 2025.
2. Anghel, Marian Ionuț, *Politici publice pentru romi între europenizare și deresponsabilizare*, Institutul de Cercetare a Calității Vieții, Academia Română, 2021.
3. Achim, Viorel, 2009, *La tentative des Roms de Roumanie d'obtenir le statut de minorité nationale en 1948-1949* , în *Etudes Tsiganes*, noua serie, număr 38.
4. Arendt, Hannah, *Race-Thinking Before Racism. The Review of Politics*, 6(1), 1944.
5. Castro Susan , ”Zeami’s Reply to Plato: Mastering the Art of Sarugaku”, Wichita State University, *Japan Studies Association Journal*, 2017, Vol. 15, No. 1.
6. Carmona, Sara , ”Decolonizing the arts: A genealogy of Romani stereotypes in the Louvre and Prado collections”, *Critical Romani Studies*, 2018.
7. Duminică, Ion, *Simbolistica tradițională a romilor europeni în perioada contemporană*, Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei Volumul 13 (26).
8. Ghețău Vasile, ”Speranța de viață a populației din România”, *Viitorul social*, an VII, nr. 1, București, 1978.
9. Hartman, Saidiya, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, *The American Historical Review*, Volume 125, Issue 2, April 2020.
10. hooks bell , ”Choosing the Margin as a Space of Radical Openness”, în *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston, 1990 pp.145-153.

11. Maria Luiza Medeleanu, „*Absence and Presence of Rromani Voices in Acta Comparationis: Early Roma Comparatists*,” *Transilvania*, nr. 4 (2025): 64–75.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2025.4.06>.
12. Mărculeț, Ioan, Mărculeț, Cătălina, „Aspecte geografice privind populația germană din Transilvania în secolul XX și la începutul sec. XXI”, *The Central and Eastern European Online Library*, 14/2014,
13. Mureșan Emil, 2009, *The Saxons in Transylvania: Their Cultural Contributions*, *Journal of Romanian History*, vol. 12, no. 1.
14. Vasiniuc, Tiberius, Despre paternitatea piesei ”Occisio Gregori in Moldavia Vodae tragice expressa”, *Cercetări Teatrale*, 1(1 (1), Târgu Mureș, 2020.
15. Quijano, Anibal, “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America,” *Nepantla: Views from South* 1, no. 3, 2000
16. Williamson Jeffrey G., *Migrations Mondiales*, în *Finances & Developpement*, vol 43, nr. 3, septembrie, 2006.
17. Dan Drăghia- *De la deschidere la reprimare și negare. Romii din România în perioada 1918-1989*,  
[https://www.academia.edu/25996729/Reprezent%C4%83ri\\_artistice\\_ale\\_romilor\\_din\\_Rom%C3%A2nia\\_capitol\\_%C3%AEn\\_manualul\\_Romii\\_din\\_Rom%C3%A2nia](https://www.academia.edu/25996729/Reprezent%C4%83ri_artistice_ale_romilor_din_Rom%C3%A2nia_capitol_%C3%AEn_manualul_Romii_din_Rom%C3%A2nia),

## ALTELE

Arhivele Statului, București, Departamentul Ministerului Cultelor și Artelor, Direcția Generală a Teatrelor și Operelor Române, dosar nr 62/1940, fila 87.

Mattis-Teutsch, *Artist al Avangardei*, catalog de expoziție, Muzeul de Artă, Brașov, 2009.

Ruskin, John, *Modern Painters*, Volume 3 (of 5), Release date: February 18, 2012 [eBook #38923], Most recently updated: January 25, 2021, p. 310, [The Project Gutenberg eBook of Modern Painters, Volume 3 \(of 5\)](#)

Andrei, Tudorel, *România, un secol de istorie, Date Statistice*, București 2018, pp. 22-23.  
<https://insse.ro/cms/files/evenimente/RoCentenar/ROCentenar.pdf>

Vălean, Andreea, *Evoluția actorului de limbă idiș. Metode și Școli de Actorie*, Teză de doctorat, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București, 2025.

