

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător de doctorat:

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

Studentă-doctorandă:

Carmen-Adriana GHIURCO

Târgu Mureș

2023

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele
spectacolului
ACTORUL – PERFORMER LA LIMITA DINTRE FICȚIUNE
ȘI REALITATE ÎN TEATRUL SECOLULUI XXI

Conducător de doctorat:

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

Studentă-doctorandă:

Carmen-Adriana GHIURCO

Târgu Mureș

2023

LISTA DE PUBLICAȚII

A. Cărți și capitole în cărți publicate în ultimii 10 ani

- Fredrik Brattberg, *Eterna Reîntoarcere*, Traducerea Ioan Ardelean, prefață tradusă de Carmen Ghiurco, corectură Carmen Ghiurco, Editura Eikon, București, 2022

B. Lucrări indexate ISI/BDI publicate în ultimii 10 ani

- Carmen Ghiurco în Revista Cercetări Teatrale, *Krzysztof Warlikowski. „Rana” ca sursă de energie creatoare*, Editura UArtPress, Târgu-Mureș, Nr. 1, Vol 2, 2668-9952, 2021.

C. Lucrări publicate în ultimii 10 ani în reviste și volume de conferințe cu referenți (neindexate)

1. Reviste

- Carmen Ghiurco în Revista Cercetări Teatrale, *Întâlniri teatrale în afara zonei de confort*, Editura UartPress, Târgu-Mureș, Nr.2, Vol.1, 2020.
- Carmen Ghiurco în Revista Cercetări Teatrale, *Frica – busolă în vremuri de restriște*, Editura UartPress, Târgu-Mureș, Nr.2, Vol. 1, 2020.

2. Articol online

- Carmen Ghiurco, *Olga Tudorache*, Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc, identificator obiect digital: <https://www.doi.org/10.47383/DMTR.03.11>

E. Creații artistice cu drept de autor/drept conex dreptului de autor

- Interviu și prezențe în publicații de specialitate și emisiuni radio –TV.

- Răzvan Rocaș, *De vorbă cu... (XXXIII) – Carmen Ghiurco – Gala Hop*, interviu, Agenda LiterNet, 2019, identificator obiect digital: <https://agenda.liternet.ro/articol/23775/Razvan-Rocas-Carmen-Ghiurco/De-vorba-cu-XXXIII-Carmen-Ghiurco-Gala-HOP-2019.html>
- Dezbateri Online, *Despre un (alt) teatru al prezentului – The Walks, by Rimini Protokoll, eveniment organizat de Creart/Teatrelli, București, 2022.*

Cronici

- Bogdan Burileanu, *Arta de a sublima faptul divers – Coming of StAge și Van Dan – 10 ani de sânge murdar la Festivalul Internațional de Teatru și Arte Performative Dialog*, Brăila, 2021, Agenda LiterNet, identificator obiect digital: <https://agenda.liternet.ro/articol/25789/Bogdan-Burileanu/Arta-de-a-sublima-faptul-divers-COMING-OF-stAGE-si-Van-Dan-10-ani-de-sange-murdar-la-Festivalul-International-de-Teatru-si-Arte-Performative-Dialog-Braila-2021.html>
- Mihai Brezeanu, *Lungul drum al școlii către scenă – Coming of StAge*, București, 2019, Agenda LiterNet, identificator obiect digital: <https://agenda.liternet.ro/articol/23851/Mihai-Brezeanu/Lungul-drum-al-scolii-catre-scena-Coming-of-stAge.html>
- Attila Stracula, *Debut pe sfânta-scândură-sfântă – Coming of StAge*, Târgu-Mureș, 2018, Agenda LiterNet, identificator obiect digital: <https://agenda.liternet.ro/articol/22804/Attila-Stracula/Debut-pe-sfanta-scandura-sfanta-COMING-OF-stAGE.html>
- Edina Soos, *Mameloschn – departe de ce? – Limba Maternă – Mameloschn (note de spectacol)*, Târgu-Mureș, 2017, Agenda LiterNet, identificator obiect digital: <https://agenda.liternet.ro/articol/21789/Edina-Soos/Mameloschn-departede-ce-Limba-materna-Mameloschn-note-de-spectacol.html>

Roluri (selectiv)

- Persoana 3, *Notă de trecere* de Agata M. Skrzypek, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic, în coproducție cu Institutul Polonez din București cu sprijinul Goethe-Institut București, București, 2022.
- Actriță, *Actrițe. Adică scuze că te ating*, de Michal Telega, regia Mihai Păcurar, Teatrul Postnațional Interfonic, în coproducție cu Institutul Polonez din București cu sprijinul Goethe-Institut București, București, 2022.
- Performer voce, *ERA_TA* de Carmen Ghiurco, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic, 2022.
- Performer voce, *Folclorul copiilor_003*, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic, 2022.

- Performer voce, *Preludiu la după-amiaza unui cyborg*, de Monica Stoica, regia Vlaicu Golcea, 2021.
- Performer voce, *The Walks*, de Rimini Protokoll, Creart/TEATRELLI, coordonator artistic pentru varianta în limba română Vlaicu Golcea, 2021.
- Performer, *Sentimentul unui sfârșit* – creație colectivă după romanul omonim de Julian Barnes, regia Adi Iclenzan, Teatrul Studio, 2019.
- Carmen/Dakota, *Coming of StAge* de Peca Ștefan, regia Radu Apostol, Teatrul Studio, 2018.
- Performer, *Termen de garanție* de Alina Nelega, regia Gabi Cadariu, Teatrul Studio, 2018.
- Performer, *Gen.Eu*, regia Olga Macrinici și Andi Gherghe, Teatrul Național Târgu-Mureș, 2018.
- Carmen, *Protejat-Neprotejat*, regia Olga Macrinici, Teatrul Ariel, Asociația Animact Târgu-Mureș, 2018.
- Performer, *Când lipsește iubirea* adaptare după O dare de seamă la Academie de Franz Kafka, regia Ioan Ardelean, Teatrul Studio, 2017.
- Medeea, *Mede/ea sau Despre fericirea conjugală* de Roxana Marian, regia Monica Ristea și Elena Pirea, Teatrul Studio, 2017.
- Rahel, *Limba Maternă – Mameloschn*, regia Olga Macrinic, Teatrul Național Târgu-Mureș, 2017.

Film

- Carmen, *Diva Divina Assoluta*, regia Adonis Tanța, film independent, Reactor de Creație și Experiment, Arrogant Films, Cluj-Napoca, 2022.

Dramaturgie (selectiv)

- Flori de Copii. Actul 1. Bunica, de Carmen Ghiurco, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic
- mDAhh, de Carmen Ghiurco, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic, 2023
- ERA_TA, de Carmen Ghiurco, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfonic, 2022.

- Călătoria lui Kalo Dant în cele șapte lumi, dramatizare de Carmen Ghiurco după basmul popular țigănesc cu același nume, regia Toni Nica, în cadrul proiectului Teatrul în fața blocului, Asociația Facem, Târgu-Mureș, 2022.
- Carte de identitate_001, de Carmen Ghiurco, regia Vlaicu Golcea, Teatrul Postnațional Interfnic, 2021.
- Bohemian Rap, de Carmen Ghiurco, regia Cristian Bojan, creație colectivă prezentată în cadrul Festivalului Awake, Târgu-Mureș, 2022.

Workshop-uri

- 2015 – Improscott, Universitatea de Arte Târgu-Mureș
- 2016 – Improscott, Universitatea de Arte Târgu-Mureș
- 2022 – Ecole des Ecoles, Teachers Workshop, Universitatea de Arte Târgu-Mureș
- 2022 - Green Vibes Only, Velenje Slovenia, Erasmus Plus

Premii

- Iulie 2017 – Premiul I la Festivalul START de la Arad cu spectacolul *Mede/ea sau Despre fericirea conjugală*

Festivaluri, turnee, deplasări naționale și internaționale

- 2022 – Selecționare în cadrul FNT – Festivalul Național de Teatrul cu producțiile performative Notă de trecere și Actrițe, adică scuze că te ating
- 2021 – Participare la Festivalul Internațional de Teatrul și Arte Performative Dialog, Brăila, cu spectacolul Coming of StAge
- 2019 – Participare la Întâlnirea Școlilor de Teatru de la Galați cu spectacolele Sentimentul unui sfârșit și Termen de garanție
- 2019 – Participarea la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu cu spectacolul Termen de garanție
- 2019 – Participarea la Festivalul Internațional de Teatru de la Turda cu spectacolul Termen de garanție

- 2019 – Participarea la Întâlnirea Școlilor de Teatru cu spectacolul Coming of StAge Decembrie 2019 – Participarea în cadrul evenimentului Un român la Paris, Paris 2019 cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală
- 2018 – Turneu Național în șapte orașe cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală
- 2018 – Participarea la Festivalul Classfest Chișinău 2018 cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală
- 2018 – Participarea la Festivalul de Teatru Studentesc Zlomvaz Praga 2018 cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală
- 2018 – Turneu Național cu spectacolul Protejat – Neprotejat
- 2017 – Turneu Național cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală
- 2017 – Participarea la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu cu spectacolul Mede/ea sau Despre fericirea conjugală

CUPRINS

Argument

Capitolul I. Actorul secolului XX. De la tehnică la asumare

- 1.1 Punctul zero. Fenomenul Stanislavski
- 1.2 Meyerhold. Actorul antrenat
- 1.3 Bertolt Brecht. Actorul distanțat, actorul teatrului epic
- 1.4 Grotowski. Actorul asumat
- 1.5 De la tehnică la asumare. Spre apariția actorului-performer
- 1.6 Teatrul dramatic versus teatrul postdramatic. Principiile teatrului dramatic
- 1.7 Revoluții conceptuale și estetice
- 1.8 Fenomenul teatrului postmodern
- 1.9 Estetica teatrului postdramatic, o estetică a realului

Capitolul II. Secolul XXI. Un teatru al prezentului

- 2.1 Fenomenul performance
- 2.2 Fenomenul deplasării autorității regizorale
- 2.3 Practica devised, o practică postdramatică
- 2.4 Mișcarea devised în spațiul britanic
 - 2.4.1 Speak Bitterness – un spectacol durațional. Studiu de caz
- 2.5 Mișcarea devised în spațiul cultural românesc
- 2.6 O dublă perspectivă asupra experiențelor postdramatice în România. The Walks și Actrițe. Adică, scuze că te ating

Capitolul III. Actorul secolului XXI. Corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate

3.1 Definirea termenilor

3.2 Un conflict conceptual

3.3 Teatrul prezenței bilaterale. Întâlniri dincolo de iluzie

3.4 Actorul - corp-prezență aici și acum conștient sau inconștient. Punctul de intersecție dintre creier și minte

3.5 Prezență conștientă versus transă

3.6 Joncțiunea dintre conceptele psihologice și actorul prezentului

Capitolul IV. Meisner, Viewpoints și Suzuki – Comportament, punct de vedere, corp-prezent. O perspectivă asupra unui posibil antrenament

4.1 Metoda Meisner, reacționez deci exist

4.2 Metoda Viewpoints – multiple puncte de vedere spre aceeași direcție

4.3 Metoda Suzuki – energia corpului-prezent

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

Cuvinte-cheie, concepte: actorul-performer, teatrul secolului 21, prezență conștientă, teatru postdramatic, antrenament actoricesc, Meisner, Viewpoints, Suzuki, autenticitate scenică, Performance, corp-prezență, estetică postdramatică, deplasarea autorității regizorale, teatrul postmodern, fenomenul performance, actor asumat, teatru epic, prezență bilaterală, experiențe postdramatice.

PREZENTAREA LUCRĂRII

Lucrarea prezentă, intitulată „*Actorul-performer la limita dintre ficțiune și realitate în teatrul secolului XXI*,” reprezintă o cercetare amplă și profundă în interiorul căreia accentul cade pe explorarea evoluției fenomenului teatral și a practicilor teatrale având în vedere contribuția majoră în ceea ce privește emergența *actorului-performer* în contextul teatral al secolului XXI. Obiectivul principal al cercetării de față este acela de a defini și contextualiza conceptul de *actor-performer* în contextul teatrului secolului XXI, demers ce implică o explorare a fenomenului teatral, a tehnicilor și motivațiilor distinctive care diferențiază *actorul-performer* de *actorul-interpret*. În acest sens în cadrul acestei cercetări se va lansa ipoteza conform căreia *actorul-performer* este definit ca fiind *corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate*.

Structura tezei

Teza este structurată în patru capitole la care se adaugă argumentul și concluziile, iar fiecare capitol contribuie prin conținutul său la cercetarea subiectului în cauză, astfel:

Capitolul I. Actorul secolului XX. De la tehnică la asumare - În acest capitol inițial, punem bazele cercetării noastre, explorând evoluția actorului de-a lungul secolului XX, raportându-mă la munca unor personalități de referință a căror contribuție o considerăm a fi incontestabilă în contextul cercetării de față. Pornind de la Stanislavski și continuând cu viziunea lui Meyerhold, Brecht și Grotowski investighez parcursul actorului și modul în care acesta realizează tranziția de la statutul de *actor-interpret* la cel de *actor-creator*. Totodată, în cadrul acestui capitol analizez, de asemenea, curente teatrale majore și esteticile care au definit teatrul secolului XX, pregătind astfel terenul pentru o înțelegere a direcției care se conturează la orizont în contextul secolului XXI.

Capitolul II. Secolul XXI. Un teatru al prezentului – În capitolul al doilea al lucrării de față mă lansez în analiza fenomenului teatral curent examinând fenomenul *performance-ului*, fenomenul deplasării autorității regizorale, apariția practicii *devised* și prezint prin comparație

evoluția mișcării *devised* atât în contextul britanic, cât și în spațiul teatral românesc. Prin intermediul unor studii de caz detaliate și a practicii mele profesionale din ultimii trei ani, prezint modul în care aceste fenomene și evenimente influențează în mod direct rolul, statutul și procesul de creație a actorului și evidențiez necesitatea actualizării viziunii atât la nivel teoretic cât și practic cu scopul de a răspunde noilor cerințe ale teatrului secolului XXI.

Capitolul III. Actorul secolului XXI. Corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate – Capitolul al treilea al tezei se concentrează pe conturarea portretului *actorului-performer* în contextul secolului XXI conform perspectivei abordate în cadrul cercetării de față. Capitolul de față va prezenta conceptul *actorului-performer, corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate* nu doar ca un instrument, ci ca o metodă de comunicare și practică de sine stătătoare. Capitolul debutează cu definirea amplă a termenilor-cheie iar accentul cade pe investigarea mecanismelor psihologice și biologice care sunt implicate în munca unui actor. De aceea pe parcursul acestui capitol vom urmări și elabora conceptul *cultivării stării de prezență conștientă* ca abordare holistică în cadrul contextului teatral a secolului XXI în detrimentul abordării unor tehnici bazate exclusiv pe dezvoltarea abilităților din punct de vedere tehnic.

Capitolul IV. Meisner, Viewpoints și Suzuki – Comportament, punct de vedere, corp-prezent. O perspectivă asupra unui posibil antrenament - În acest capitol final, propunem o abordare de antrenament care îmbină metodele existente, precum: Meisner, Viewpoints și Suzuki. În cadrul acestui capitol urmăresc analiza modului în care aceste metode pot fi integrate pentru a contribui la formarea sau pregătirea suplimentară a *actorului-performer* după cum este prezentat acesta în demersul specific al acestei lucrări. Obiectivul principal al acestui capitol este de a analiza aceste metode punând accentul pe modalitatea în care acestea pot contribui la *cultivarea stării de prezență conștientă a actorului-performer*. Astfel, vom examina principiile de bază a fiecărei metode, modul în care acestea sunt aplicate și relevanța lor în contextul teatral a secolului XXI. Această triplă perspectivă scoate în evidență importanța *autenticității* (Meisner), a *conștiinței spațiale și temporale* (Viewpoints) și a *prezenței fizice* (Suzuki) în formarea *actorului-performer, corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate* în teatrul secolului XXI.

În cele din urmă, în cadrul concluziilor sintetizez descoperirile și argumentele prezentate în întreaga lucrare, subliniind importanța *autenticității, a prezenței conștiente și a capacității actorilor-performer* de a naviga în complexitatea teatrului contemporan. Consider că această cercetare demonstrează faptul că *actorul-performer* al secolului XXI necesită capacitatea de a fi versatil, *conectat* la sine și la public, capabil de a se adapta noilor cerințe ale creatorilor și practicienilor secolului XXI.

Lucrarea include o bibliografie care cuprinde 45 de surse utilizate în cercetare, oferind cititorilor o resursă utilă pentru explorarea ulterioară a subiectelor abordate în acest demers. Această lucrare reprezintă un efort amplu de cercetare în domeniul teatrului și a artelor spectacolului, oferind o perspectivă comprehensivă asupra evoluției actorului urmărind parcursul acestuia începând cu secolul XX până în secolul XXI vizând în mod principal adaptările și schimbările semnificative necesare de-a lungul timpului.

Aria cercetării

Aria cercetării include următoarele aspecte:

Metode de pregătire a actorilor

Cercetarea se concentrează pe metodele de formare și dezvoltare a actorilor, cu o atenție specială acordată metodei Meisner, tehnicii Viewpoints și metodei Suzuki. Aceste metode sunt analizate în detaliu pentru a înțelege aplicabilitatea și principiile care stau la baza fiecăreia dintre ele în raport cu tema lucrării de față.

Prezență și autenticitate

Scopul cercetării este de a explora modul în care aceste metode pot contribui la *cultivarea prezenței conștiente și a autenticității* în munca și procesul de creație al *actorului-performer* precum și la formarea sau antrenarea lui suplimentară. În cercetarea acestor metode se examinează modalitatea prin care fiecare antrenament specific în parte abordează aspectele legate de *reacția autentică, conexiunea* cu publicul și exprimarea emoțională într-un mod *autentic*, puternic ancorat *hic et nunc*.

Teatrul secolului XXI

Cercetarea se concentrează asupra modului în care *actorii-performeri* sunt nevoiți să răspundă cerințelor și tendințelor culturale contemporane, adaptându-se în mod constant fiecărei estetici în parte. Se analizează așadar modul în care practicile contemporane influențează atât pregătirea cât și prestația și procesul de creație al *actorilor*.

Combinarea metodelor

Un aspect important al cercetării este constituit de identificarea modurilor în care metodele Meisner, Viewpoints și Suzuki pot fi integrate sau combinate într-un antrenament unic care să vină în întâmpinarea *actorilor*. Se explorează beneficiile acestei abordări și modul în care poate contribui la dezvoltarea *actorului-performer, corp-prezență* la limita dintre *ficțiune și realitate* în teatrul secolului XXI.

Necesitatea unui antrenament adaptat

Cercetarea subliniază necesitatea dezvoltării unui antrenament care să răspundă în mod specific cerințelor *actorilor* teatrului secolului XXI. Se sugerează faptul că acest antrenament

nu ar trebui să fie bazat doar pe dezvoltarea unor abilități din punct de vedere tehnic, ci și pe dezvoltarea unei *mentalități* care să contribuie la *cultivarea stării de prezență conștientă*, care creează un context favorabil în interiorul căruia capacitatea actorului de a se adapta cerințelor fiecărui demers în parte este mult mai ridicată.

Astfel, teza oferă o reconfigurare teoretică și o nouă conceptualizare a rolului *actorului* și a atribuțiilor sale și prezintă totodată și o triplă perspectivă asupra posibilității elaborării unui antrenament pe baza metodelor pre-existente însă doar ca măsură de compromis, ridicând totodată problema concepției unui antrenament care să răspundă necesităților *actorului-performer* după cum a fost definit în cadrul cercetării de față.

Scopul cercetării

Scopul cercetării constă în explorarea și analizarea evoluției actorului de-a lungul secolului XX până la emergența *actorului-performer*, care în contextul secolului XXI este solicitat din ce în ce mai mult să opereze la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate*. Astfel, obiectivul principal al tezei de față este constituit de încercarea de a defini conceptul de *actor-performer*.

Obiectivul secundar al acestui demers de cercetare este acela de a urmări evoluția actorului de-a lungul secolului XX, identificând momente cheie, inovații și schimbări semnificative în arta sa cu scopul de a analiza modalitatea în care acestea au contribuit sau nu la apariția *actorului-performer*. Un alt obiectiv major al acestei teze a fost constituit de definirea conceptelor specifice cu care operează această teză precum și relația dintre *ficțiune* și *realitate* pentru a putea analiza ulterior modul în care *actorul-performer* abordează, reprezintă și interoghează această graniță.

Metodologia folosită în acest context specific a constat în studii de caz, cercetări de teren, analiză asupra unor spectacole de referință și asupra experienței profesionale personale însă este esențial de specificat faptul că orice metodologie de cercetare vine cu propriile sale limitări. Astfel, metodologia adoptată pentru elaborarea acestei teze combină abordări calitative și cantitative pentru a contura o imagine holistică și detaliată a rolului *actorului-performer* în contextul teatrului secolului XXI. Prin utilizarea unei varietăți de instrumente și tehnici, cercetarea își propune să ofere o contribuție semnificativă la literatura existentă și să ofere o nouă perspectivă asupra subiectului ales.

Metode de cercetare folosite

- Analiza literaturii: Am efectuat o cercetare aprofundată a literaturii de specialitate, studiind și sintetizând lucrări relevante despre actorul secolului XX, teatrul *postdramatic*, fenomenul *performance*, mișcarea *devised*, etc. Aceasta fiind o metodă comună în cercetările teoretice.

- Studiu de caz: În capitolul 2.4.1 am analizat în detaliu spectacolul *Speak Bitterness*, prezentându-l ca fiind un studiu de caz relevant pentru mișcarea *devised*. Aceasta este o metodă specifică pentru a ilustra și analiza aspecte practice.
- Definirea termenilor: În capitolul 3.1 am definit termenii cheie, o metodă comună pentru a stabili fundamentele teoretice ale cercetării.
- Comparație și analiză critică: În capitolul IV, am realizat o comparație și analiză critică asupra metodelor Meisner, Viewpoints și Suzuki, analiză prin intermediul căreia am evidențiat asemănările, diferențele și potențialul sinergiei dintre acestea.

ARGUMENT

De-a lungul secolelor arta teatrală a fost considerată una dintre principalele forme de manifestare artistică, astfel încât aceasta a evoluat în mod continuu de-a lungul timpului, adaptându-se în mod constant schimbărilor sociale, tehnologice și culturale. Cu fiecare etapă consumată în parte în cadrul acestui proces de evoluție, scopul și rolul teatrului se modifică iar acesta este unul dintre motivele pentru care această artă reușește, secol după secol, să reflecte și să răspundă constant în raport cu schimbările epocii sale, conservându-și totodată și relevanța ca mijloc de exprimare profund umană. În contextul secolului XXI, fenomenul teatral se confruntă însă atât cu provocări cât și cu oportunități unice având în vedere influența majoră pe care evoluția tehnologiei o are asupra acestei forme de manifestare artistică. În era digitală, context în care granițele dintre *real* și *virtual* sunt în continuă redefinire, teatrul încearcă să își mențină actualitatea și să răspundă la noile nevoi și așteptări ale publicului în raport cu tendințele actuale.

Arta teatrală a fost adesea definită ca fiind intersecția dintre *realitate* și *ficțiune*, iar în contextul actual *granițele* acestei intersecții par să devină din ce în ce mai imperceptibile. Pe fondul acestor acumulări și în contextul acestei evoluții continue ia naștere, totodată, și necesitatea reformatării și redefinirii *actorului* și a contribuției sale în cadrul activității artistice. Emergența *actorului-performer* care navighează la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* poate fi considerată a fi rezultatul evoluției artei teatrale în raport cu tendințele actuale, context în care rolul *actorului* nu mai coincide în mod neapărat cu cel de *interpret*, iar atribuțiile sale depășesc necesitățile manifestării artistice bazată pe *reprezentare*. În acest sens, *actorul-performer* explorează în demersul său spațiul din ce în ce mai fluid, între *realitate* și *ficțiune*, transformându-se astfel din *actor-interpret* în *actor-creator*, un artist complet care se folosește în mod *conștient* de toate instrumentele pe care le are la dispoziție pentru a extinde *limitele*

exprimării sale și a crea și genera *experiențe* cu caracter *live* în conexiune directă cu *spectatorul*.

Am putea afirma că această evoluție este rezultatul direct al schimbărilor radicale care au avut loc în societatea contemporană. Accesul nelimitat la tehnologie și informație contribuie în mod direct la modificarea modalităților de expresie, așadar, pentru a-și menține relevanța, teatrul secolului XXI și, mai cu seamă *actorul-performer* al secolului XXI, are datoria de a se reinventa pentru a se adresa contextului pe care îl experimentăm. Prin urmare *actorul-performer* nu este doar un produs al evoluției ci și un răspuns în raport cu aceasta, reflectând dorința umană de a căuta adevărul și sensul într-o lume aflată în continuă schimbare. În plus, într-o eră dominată de tehnologie, noțiunea de *realitate* în sine a devenit din ce în ce mai fluidă iar *granița* dintre *realitate* și *ficțiune* devine din ce în ce mai estompată. Prin explorarea propriei identități și a *granițelor* dintre *sine* și *personaj*, *actorul-performer* invită publicul să se angajeze într-un proces similar de introspecție. În loc să fie un simplu observator, publicul este provocat să reflecteze asupra propriei *realități*, să se confrunte cu propriile convingeri și să se angajeze într-un dialog cu *actorul* și cu *sine* însuși.

Așadar, *actorul-performer* nu se va limita doar la *interpretarea* unui rol, ci va deveni canal de comunicare directă prin intermediul căruia *realitățile* multiple ale vieții contemporane sunt exprimate, explorate și chiar contestate. În esență, acesta nu mai reprezintă doar un vehicul prin intermediul căruia *povestea* este relatată, ci devine *material viu* care se oferă publicului spre contemplare *hic et nunc* în mod *conștient*. Un astfel de mod de abordare necesită un nou set de abilități și o nouă mentalitate care nu se bazează doar pe stăpânirea tehnică, ci pe capacitatea de a fi *prezent aici și acum*, de a reacționa *autentic* și *spontan* și de a naviga cu încredere în spațiul dintre *sine* și *personaj/rol*. Această zonă de risc, în care *actorul* se află în mod constant pe muchie de cuțit, reprezintă și o oportunitate imensă, aceea de a genera o *experiență* unică la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate*.

În contextul acesta consider abordarea acestei teme de cercetare a fi relevantă și esențială evoluției fenomenului teatral având în vedere și responsabilitatea de a explora și de a reflecta în mod direct asupra acestor schimbări. Pe măsură ce teatrul se adaptează și se reinventează în mod constant este esențial ca și actorii, regizorii și profesioniștii din domeniul teatral să fie echipați cu uneltele și cunoștințele necesare pentru a naviga prin aceste zone poate ne-explorate. Astfel, în contextul cercetării de față, accentul cade pe încercarea de a defini și de a plasa în parametrii cât mai clar cu putință figura *actorului-performer* la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* în raport cu contextul teatral actual asupra căruia ne vom îndrepta atenția de asemenea în încercarea de a elabora cercetarea de față.

Consider acest demers a fi nu doar relevant ci și vital pentru a înțelege și a naviga complexitatea și ambiguitatea epocii noastre digitale. În acest sens, cercetarea de față va urmări evoluția fenomenului teatral și a practicilor de actorie având în vedere contribuția majoră în ceea ce privește emergența *actorului-performer* în contextul teatral al secolului XXI. Perspectiva prezentată în cadrul acestei cercetări cuprinde o privire de ansamblu din punct de vedere teoretic și lansează totodată și o ipoteză de natură teoretică cu privire la procesele cu care operează *actorul-performer* în activitatea sa, perspectivă care se întâlnește tangențial și cu cea de natură practică având în vedere natura profesiei mele. După o explorare atentă a fenomenului evoluției teatrului și a specificității acesteia consider că argumentul de față prezintă o viziune clară asupra direcției pe care o va urma această cercetare. Teatrul, în evoluția sa continuă, nu a reprezentat doar oglinda societății, ci și un factor care a influențat și modelat modul în care oamenii percep lumea și *realitatea*, iar în contextul secolului XXI această dinamică a devenit chiar mai pregnantă.

Astfel, acest demers de cercetare care își propune să investigheze apariția *actorului-performer* și relația dintre acesta și frontiera fluctuantă dintre *ficțiune* și *realitate* nu este doar relevant ci și necesar. Prin analizarea metodelor adoptate, a obiectivelor stabilite și a domeniului de aplicare al cercetării, introducerea a conturat un cadru solid pentru discuția ulterioară și analiza care va fi prezentată în corpul principal al lucrării. Pe măsură ce ne aventurăm în analiza detaliată a acestei teme complexe și fascinante, această teză își propune nu doar să ilumineze, ci și să inspire, să provoace și să alimenteze discuția continuă despre rolul artelor și, în special, al teatrului în contextul secolului XXI. Cercetarea de față, la fel ca și teatrul secolului XXI, își propune nu doar să ofere răspunsuri, ci să ridice de asemenea și întrebări, să stimuleze gândirea critică și să contribuie la dialogul continuu despre evoluția fenomenului teatral într-o lume aflată în continuă schimbare.

Capitolul I. Actorul secolului XX. De la tehnică la asumare

La debutul secolului XX, arta actorului era încă profund marcată de tradiția conform căreia actorii întruchipau emoții prin mișcări exagerate, gesturi grandioase, voci alterate și expresii faciale accentuate. În acest context creatorii vremii se lansează într-un proces subiectiv de analiză și examinare a procesului personal de creație. Actorul a fost considerat întotdeauna a fi un pion central în evenimentul spectacular, iar capitolul de față își propune să realizeze o radiografie a parcursului actorului începând cu secolul XX, apropiindu-ne treptat de prezent, având în vedere faptul că pe măsură ce secolul a avansat, a început să se contureze la orizont

și o nouă înțelegere a ceea ce înseamnă a fi actor. Secolul XX poate fi considerat secolul inovației teatrale având în vedere faptul că prin consolidarea muncii sale Konstantin Stanislavski va deschide calea spre cercetarea și inovarea fenomenului teatral. Devine evident faptul că în prestația artistică nu este vorba doar despre tehnica fizică, însumarea unor trucuri și tehnici centrate pe cum, ci și despre înțelegerea și exprimarea emoției și motivației ficțiunii, adică a personajului.

De-a lungul secolului XX, actorul a fost influențat și de schimbările sociale și politice, care l-au obligat să se adapteze la contextul vremii, precum războaiele mondiale și mișcarea feministă. Totodată, dezvoltarea tehnologică, precum apariția cinematografului, televiziunii și internetului, a solicitat actorului ajustarea practicii pentru a se potrivi noilor medii și cerințelor acestora. Actorul va parcurge astfel un lung drum de la declamație și credințele moștenite cu privire la arta actorului până la statutul de *actor-creator* necesar teatrului secolului XXI. Inovațiile secolului XX în ceea ce privește actorul și arta sa au facilitat procesul demistificării actorului și transformării lui din *executant* în *creator*.

În viziunea lui Stanislavski actorul trebuia să ajungă în munca sa la armonia tuturor instanțelor implicate în procesul de creație. Minte, trupul și emoția trebuie disciplinate în așa fel încât să servească în mod direct demersului de construcție a personajului având în vedere faptul că existența acestuia depinde în mod direct de cea a actorului. În acest sens, Sistemul reprezintă o căutare activă a modului în care acest lucru poate fi realizat prin elaborarea unor exerciții care au scopul de a antrena imaginația, de a stimula creativitatea și de a disciplina corpul. Relevanța acestui demers la începutul secolului XX este incontestabilă, Stanislavski reușind să creeze astfel prin munca lui primul manual de lucru al actorului în interiorul căruia trasează cât se poate de clar pentru acel moment statutul, sarcinile actorului și se lansează într-o teoretizare a procesului de lucru al acestuia. Așadar, la începutul secolului XX actorul face trecerea de la ilustrarea superficială a unor emoții, gânduri, comportamente și înfățișări exterioare la asumarea și experimentarea într-un mod cât mai autentic a lumii interioare și exterioare a personajului descoperită prin procesul de analiză și introspecție. Întrebările precum: cine, ce, unde, de ce, servesc procesului de psihologizare a personajului, care în afara acestui proces rămâne la rangul de literatură, iar ulterior prin metoda acțiunilor fizice actorul ajunge să înțeleagă și cum se manifestă personajul său din punct de vedere comportamental.

La începutul secolului XX Meyerhold intuiește necesitatea unei reconstrucții teatrale nemulțumit fiind de calea pe care se afla în acel moment teatrul rus. Teatrul vremii era acaparat cu totul de naturalism care încerca cu disperare să reproducă pe scenă viața în complexitatea ei și – în viziunea lui Meyerhold – eșua lamentabil. Acesta va propune prin munca lui o

reconfigurare de traseu și va explora teatralitatea cu măiestrie în defavorul efortului inutil de a o masca, desprinzându-se astfel în mod cert de credințele naturaliștilor dar și de realismul promovat de mentorul său Konstantin Stanislavski. În opinia lui Meyerhold ideea conform căreia teatrul are datoria de a încerca să reproducă viața pe scenă în complexitatea ei este nu numai absurdă ci și o utopie. Spectatorul nu are doar dreptul de a-și folosi imaginația ci datoria de a o face în contextul în care teatrul este o artă vie iar evenimentul teatral se întâmplă aici și acum între public și actori. Cele două entități trebuie să se întâlnească nu să se privească de la distanță cu detașare și indiferență. Teatrul în absența acestei întâlniri care se poate produce doar prin angrenarea activă a spectatorilor este un teatru mort, un teatru care-ți oferă doar răspunsuri nu și o experiență valoroasă care să te provoace la un alt nivel.

Meyerhold atestă necesitatea unei tehnici care să servească actorului în procesul de creație și prin viziunea sa inovatoare crează așadar un antrenament și nu o metodă, un antrenament care pune bazele actorului modern, un actor prezent, care își asumă statutul într-un teatru care își dorește să debaraseze scena de scenografii inutile și care nu se preocupă de prefabricarea cât mai fidelă a realității ci mai degrabă optează pentru experimentarea ei într-un aici și acum în defavoarea unui atunci și acolo.

Dezvoltarea actorului sub auspiciile secolului XX este puternic influențată și de apariția viziunii revoluționare a dramaturgului și regizorului german Bertolt Brecht, inițiatorul teatrului epic, care promovează o nouă teorie și practică teatrală bazată pe dizolvarea iluziei în favoarea facilitării procesului intelectual în care se angrenează spectatorul odată cu participarea la actul artistic. În viziunea lui Brecht, teatrul nu trebuia să se rezume la simpla reprezentare a lumii așa cum este ea fără a adopta o poziție critică în relație cu aceasta și considera că teatrul posedă capacitatea de a produce o schimbare în societate.

Procesul de construcție brechtian constă în trei etape: familiarizarea cu rolul, identificarea profundă cu personajul și distanțarea obiectivă. Actorii trebuie să treacă prin aceste etape pentru a permite spectatorilor să-și formeze propriile perspective critice. Brecht a subliniat importanța eliberării spectatorilor de sub influența *iluziei* și a actorilor de sub presiunea de a se *transforma* în totalitate în personajele lor. În acest sens, Brecht consideră că datoria regizorului este aceea de a ghida atât apropierea și procesul devenirii actorului în personaj dar și consolidarea distanței între cele două instanțe.

Astfel, în acest demers, regizorul german le propune actorilor să jongleze cu exprimarea relatând acțiunea la persoana a treia și uneori chiar la timpul trecut. Totodată, dedica un anumit număr de repetiții procesului de inversare a rolurilor, proces în interiorul căruia actorii schimbau rolurile între ei și aveau sarcina de a-și parodia interpretarea unul altuia. Alternările

de ritm, de la dilatat la foarte rapid, dar și schimbările de perspectivă cum ar fi interpretarea unui monolog dramatic într-o manieră comică sau ironică facilitau procesul de detașare a actorului atât de propriul rol cât și de propria persoană absorbită de iluzia lumii interioare a unei ficțiuni, realizându-se astfel distanțarea. Brecht dorea ca actorii să devină creatori activi în procesul de creație și să-și valorifice *prezența* și spiritul critic *hic et nunc*. Această abordare a redefinit rolul actorului în teatrul secolului XX și a contribuit la consolidarea unei relații interactive între *actor* și *spectator*, în interiorul căreia ambele *prezențe* sunt implicate în conturarea *experienței teatrale*.

În acest cadru fertil dezvoltării și inovației teatrale își va face simțită *prezența* și regizorul polonez Jerzy Grotowski care de asemenea se va desprinde și se va detașa de viziunea mentorului său Konstantin Stanislavski în încercarea de a-și elabora propria teorie. În anul 1959 va pune bazele propriei companii de experiment teatral într-un oraș din sudul Poloniei. Teatrul laborator condus de regizorul polonez avea scopul declarat de a miza pentru un teatru sărac, un teatru debarasat de absolut orice constrângere sau artificialitate cu scopul de a ajunge la esență. Așadar, în teatrul lui Grotowski lumina, costumul, machiajul, efectele sonore și orice element tehnic care sporea întreținerea iluziei nu își va găsi locul.

În viziunea lui Grotowski, teatrul a devenit un spațiu de întâlnire *autentică* între *actor* și *spectator*. Acesta a dezvoltat o metodă de antrenament care se concentra pe sondarea interioară a *actorului*, astfel încât acesta să poată dezvălui esența sa *spirituală* în totalitate în cadrul actului artistic. Grotowski anticipează nevoia unei metode sau a unui mecanism care să funcționeze precum un catalizator dezinhibitor fiind conștient de faptul că o sumedenie de deprinderi dobândite în școala de actorie vor deveni inutile în momentul în care actorul experimentează blocaje în procesul de creație și mai mult decât atât acesta a observat că asumarea anumitor tehnici ca fiind inefabile și absolute inhibă libertatea de creație a actorului. În acest sens, metoda de antrenament a regizorului polonez își propune să răspundă în primul rând acestei nevoi, de relevare completă și profundă a sinelui și spiritului creator al actorului.

Metoda lui Grotowski nu se concentra doar pe dezvoltarea abilităților tehnice, ci pe *conștientizarea* profundă a sinelui în cadrul procesului creativ. Actorii au fost antrenați să-și disciplineze corpul și mintea pentru a atinge o *prezență scenică autentică*. Actorii au fost încurajați să elimine orice obstacole care ar putea limita expresivitatea lor și să-și dezvăluie latura profund umană și *autentică hic et nunc*.

În centrul metodei de antrenament grotowskian se află corpul actorului ca sursă principală generatoare de energie creatoare având în vedere faptul că acesta este principalul instrument prin care își desfășoară activitatea, facilitând astfel conexiunea vie între actor-

spectator, specifică teatrului. Acesta este motivul pentru care sarcina și datoria actorului este aceea de a-și disciplina instrumentul în așa fel încât acesta să servească în mod direct procesului de creație. Lipsa controlului asupra corpului poate reprezenta principalul și primordialul blocaj cu care actorul se poate confrunta în munca lui asupra rolului. Este esențial să înțelegem că atunci când Grotowski se referea la corp se referea la întregul ansamblu cu tot ceea ce presupune acesta, procese fizice și psihice de asemenea. Așadar, actorul grotowskian poate fi considerat sacru având în vedere faptul că nu se concentrează în formarea, antrenamentul și pregătirea sa pe însușirea unor abilități care să faciliteze procesul întreținerii unei iluzii ci se lansează într-un proces al cărui scop este revelarea Sinelui însă nu din dorința de a realiza un act de exhibiționism ci un act de dăruire absolută.

În contextul tranziției de la tehnică la asumare, antrenamentul personal al actorului presupune dezvoltarea abilităților dincolo de însușirea din punct de vedere tehnic a deprinderi cu scopul de a crea iluzia efectului de prezență aici și acum și propune asumarea unui proces mult mai complex de dezvoltare a capacității actorului de a se ancora în momentul prezent în mod real în timpul unui eveniment artistic prin stăpânirea și cultivarea conștientă a propriei prezențe atât din punct de vedere fizic cât și psihic și intelectual. În contextul cercetării de față este esențial să ne familiarizăm cu evoluția fenomenului teatral dinspre teatrul dramatic înspre apariția teatrului postdramatic având în vedere faptul că pentru a ne adresa timpului prezent este necesar mai întâi să privim înspre trecut.

Scena culturală europeană a fost dominată de-a lungul secolelor de manifestări artistice bazate pe reprezentarea scenică a unui material dramatic prin mimesis, demers ce nu solicita spectatorului procese intelectuale foarte complexe dar susținea și provoca procesul identificării emoționale cu lumea și personajele reprezentate pe scenă facilitând astfel apariția *catharsisului* prin manifestări emoționale *hic et nunc* care au scopul de a produce acel proces al purificării spiritului spectatorului. Așadar primul și unul dintre cele mai importante principii a teatrului dramatic este acela al reprezentării. Teatrul dramatic presupune crearea unei lumi fictive și întruparea personajelor din această lume făcând apel la teatralitate, adică tot ceea ce este specific teatrului. Indiferent de abordare scopul teatrului dramatic este de a oferi publicului o experiență captivantă folosindu-se de tot arsenalul de care dispune pentru a crea iluzia unei realități într-un mod cât autentic.

Coerența structurii teatrului dramatic nu poate fi perturbată întrucât acest tip de demers se bazează pe aceasta având în vedere faptul că scopul principal este acela de a reprezenta o piesă de teatru și anume o poveste care este o creație a unui autor care și-a direcționat eforturile în a elabora o narațiune logică, inteligibilă și ordonată. În acest sens, teatrul nu poate exista în

afara unei povești, iar momentul în care producțiile artistice nu se mai concentrează pe reprezentarea clasică a unei narațiuni și pe conservarea coerenței actului artistic, teatrul dramatic încetează să mai existe sub această formă de expresie și are loc apariția unor noi forme de manifestare artistică care vor contribui în mod direct la evoluția artei teatrale, la formarea unor noi curente și la concretizarea nevoii de inovație în sfera culturală având în vedere faptul că teatrul s-a adresat întotdeauna timpului prezent, iar prezentul este influențat puternic de evoluția tehnologiei și de integrarea acesteia în rutina noastră de zi cu zi.

Unul dintre momentele cruciale ale secolului XX care a deturnat cursul teatrului și a marcat începutul sfârșitului unei ere în care teatrul dramatic în formele lui existente a monopolizat scenele din Europa îl reprezintă nașterea teoriei teatrului epic a lui Bertolt Brecht prin care acesta bulversează normele deja consacrate ale actului artistic teatral și readuce în atenția spectatorilor elementele de teatralitate pe care teatrul dramatic prin demersul său pro iluzie le neagă, încercând să le țină mereu cât mai departe de percepția spectatorilor. Astfel scena nu reprezintă locul acțiunii și nu se transformă într-un alt spațiu ci este arătată spectatorului în toată materialitatea și concretețea ei. Regizorul german lansează ideea conform căreia teatrul are datoria de a genera o mișcare socială și în acest sens cercetează forme noi de expresie care să vină în sprijinul acestui demers. Teatrul epic își propune să se adreseze spectatorilor într-un mod mult mai direct și asumat și mai mult decât atât teatrul epic are datoria de a provoca în spectator un proces introspectiv și din punct de vedere rațional, nu doar emoțional.

Noile principii se vor răspândi cu viteză și teoria brechtiană va marca astfel începutul unei perioade de tranziție în interiorul căreia creatorii de teatru ai vremii își vor îndrepta eforturile în munca lor pe dezvoltarea fenomenului teatral cercetând mereu noi forme de expresie artistică. Epoca teatrului modern va încerca prin producțiile sale să creeze spectacole inovatoare însă creatorii de teatru se vor concentra în continuare pe reprezentarea textului, eforturile de inovație fiind îndreptate spre modalitatea în care este realizată reprezentarea scenică. Evoluția în acest sens poate fi observată din punctul de vedere al originalității viziunii regizorale și a executării montării scenice.

Începând cu cea de a doua jumătate a secolului XX, o dată cu influența produsă de apariția teatrului epic, pe scena europeană își vor face apariția din ce în ce mai multe producții cu caracter experimental care nu doar chestionează ordinea stabilită prin structura de reprezentare specifică teatrului dramatic ci o supune unui proces de deconstrucție. În acest context, putem încadra producțiile din această perioadă ca fiind parte a curentului postmodern, curent care ia naștere ca răspuns împotriva curentului teatrului modern și a practicii teatrului

dramatic. În timp ce teatrul modernist căuta să impună o ordine și o structură în lumea aparent haotică, teatrul postmodern a adoptat haosul și incertitudinea și în loc să ofere răspunsuri și să stabilească norme, teatrul postmodern a generat întrebări incomode și a subminat ideile preconcepute. Acest curent s-a afirmat în special între anii '70 și '90.

În categoria curentului postmodern se înscriu producțiile teatrale centrate pe deconstrucție, pe diminuarea distanței între public și actori și pe dezvoltarea unor noi forme de exprimare artistică. Teatrul postmodern va profita de folosirea tehnicii de pastişă sau cea a colajului pentru a combina și reuni într-o singură piesă diferite stiluri, genuri sau texte, devenind astfel o altfel de oglindă a societății contemporane, o societate caracterizată prin diversitate. Teatrul postmodern a provocat publicul să reflecte asupra lumii așa cum este, într-un mod care a pus accent pe ridicarea unor întrebări, nu pe furnizarea de răspunsuri. Acest curent a abandonat centrarea pe text și a pus în centrul atenției procesul scenic și implicarea activă a spectatorului. Scopul nu a mai fost construirea unei *ficțiuni* într-o *realitate*, ci chestionarea și explorarea acestei *realități*.

Discursul teatrului postmodern nu depinde în mod exclusiv de text ci se crează în mod concret aici și acum în cadrul întâlnirii dintre spectator și actor și prin asumarea contextului și a teatrului ca proces. Astfel, în contextul curentului postmodern, discursul reprezintă mai mult decât narațiunea acțiunii textului și asumarea și transmiterea unui mesaj de tip manifest prin procesul de deconstrucție. În acest context se realizează o ruptură fundamentală de structurile și normele tradiționale ale teatrului dramatic sau modern. Se abandonează ideea de coerență narativă și unitate tematică în favoarea unui discurs fragmentat organizat în mai multe straturi, care poate combina diferite stiluri, genuri, voci și perspective.

Un alt aspect definitoriu al teatrului postmodern constă în abordarea și prezentarea mai multor puncte de vedere și perspective asupra subiectului disecat în fața publicului. Așadar, nu există un singur punct de vedere autoritar sau omniscient. În schimb, există multiple perspective care se intersectează, se contrazic sau se completează reciproc. Acest lucru înseamnă că într-o singură piesă pot fi exprimate diferite voci și pot fi explorate diferite realități. În acest sens, teatrul postmodern subminează ideea de adevăr absolut și universal și în loc să pretindă că reprezintă realitatea așa cum este, teatrul postmodern ne invită să recunoaștem că orice reprezentare este doar o interpretare, o construcție sau o invenție. Teatrul postmodern îmbrățișează complexitatea, ambiguitatea și incertitudinea lumii contemporane și lansează invitația de a percepe teatrul ca pe un spațiu de reflecție, de explorare și de transformare.

Teatrul postmodern reprezintă o perioadă de tranziție extrem de importantă; putem observa în acest context fertil dezvoltării, inovației și experimentului că evoluția fenomenului teatral de-a lungul secolului XX și până în prezent se desfășoară într-o manieră progresivă astfel încât fundamentele curentului postmodern facilitează și încurajează prin demersurile din ce în ce mai curajoase apariția unui nou curent la finalul secolului XX. Totuși, tranziția de la teatrul postmodern la teatrul *postdramatic* reprezintă o schimbare majoră atât în ceea ce privește percepția teatrului cât și practica acestuia. În timp ce teatrul postmodern a subminat și deconstruit convențiile teatrale tradiționale, teatrul *postdramatic* a dus acest proces la un nou nivel, prin renunțarea la ideea de *dramă* în sine.

Formele de teatru experimental care apar pe scenele europene în urma acestei tranziții vor fi încadrate ulterior de către teoreticieni ca aparținând curentului teatrului *postdramatic*. Termenul ales pentru denumirea acestui curent și anume *postdramatic* nu este nicidecum o coincidență sau o opțiune circumstanțială având în vedere faptul că teatrul *postdramatic* este definit ca fiind teatrul al cărui demers nu depinde în mod esențial de dramă. Termenul este introdus de criticul german Hans-Thies Lehmann în anii '90 și nu se referă la o perioadă temporală specifică, ci la un tip de teatru care se distanțează de formatul dramatic clasic. Este necesar să precizăm faptul că teatrul *postdramatic* nu neagă ideea consacrată conform căreia teatrul este poveste ci mai degrabă chestionează în mod activ modul și felul în care este realizată relatarea poveștii în producțiile teatrale considerate deja conservatoare.

Demersurile *postdramatice* încep adesea cu o idee sau o temă de interes, care poate fi explorată prin intermediul unui text existent sau prin crearea unui material dramaturgic nou într-un proces de lucru de tipul *devised*. Accentul cade așadar pe mesaj, pe un demers artistic declarat și asumat, care se bazează pe o idee care este explorată în profunzime în cadrul spectacolului pentru a provoca o *experiență* profundă. Prin experiență înțelegem un proces de cele mai multe ori introspectiv care debutează o dată cu începutul spectacolului. Acest proces solicită și necesită activitatea intelectuală și emoțională a spectatorului pe toată durata desfășurării evenimentului și care de cele mai multe ori nu oferă o finalitate sub forma unei concluzii la încheierea spectacolului. Concluziile aparțin individului asemenea procesului de introspecție pe care îl desfășoară ceea ce înseamnă că experiența este profund subiectivă și orice transformare care se petrece are loc în funcție de individ. Spectacolele *postdramatice* sunt adesea considerate nonconformiste, cu caracter unic în ceea ce privește formă, structură și manifestarea cu caracter adesea irepetabil.

Teatrul postdramatic nu este un teatru al iluziei, în producțiile teatrale ale secolului XXI iluzia pare să se dizolve treptat din demersurile artiștilor. Moștenirea lăsată în urmă de marii

artiști de referință ai secolului XX precum Meyerhold își face simțită prezența. Spectatorului nu îi este reprezentată o realitate cât mai fidel cu putință prin utilizarea anumitor tertipuri în scopul creării unei iluzii, ci dimpotrivă. Spectatorul dobândește am putea spune o nouă calitate, aceea de participant conștient la un act artistic. Actorii nu se prefac a fi într-un alt timp și într-un alt spațiu în afară de timpul și spațiu comun care este aici și acum.

În contextul teatrului *postdramatic* așadar crearea efectului de real nu mai este o prioritate. Spectacolele devin hibride și se bazează pe o multitudine de forme de expresie. Teatrul *postdramatic* se concentrează pe evidențierea caracterului efemer și irepetabil al actului artistic, subliniind un eveniment unic și instantaneu. Își asumă deopotrivă statutul de *ficțiune* cât și cel de *realitate* prin prisma faptului că ceea ce propune spectatorului este o *experiență* care a fost supusă unui proces de repetiție în prealabil dar care nu se concentrează pe prefabricarea unei imagini a lumii cu pretenția de a fi percepută ca fiind adevărată ci prezintă imaginea, declară și își asumă această acțiune dezvăluind astfel caracterul fictiv al teatrului și conturând concomitent *realitatea* constituită de prezența tuturor în cadrul aceleiași *experiențe*.

În acest context specific noțiunea de *personaj* este redefinită și deconstruită. Dacă în teatrul clasic sau modern, *personajul* era de obicei un individ cu o personalitate bine definită, cu o istorie și cu o evoluție în cadrul poveștii, în teatrul *postdramatic* această noțiune devine mult mai fluidă și mai ambiguă. Necesitatea unor astfel de clarificări provine tocmai din confuzia creată de-a lungul timpului. *Personajul* este o construcție *ficțională* și în absența *prezenței fizice, psihice și intelectuale* a actorului *personajul* nu este altceva decât literatură. În acest sens, actorul nu mai întrupează *personajul* în sensul tradițional, ci își folosește propria *prezență* pentru a comunica mesaje sau pentru a explora teme și idei. Procesul *întrupării personajului* este de asemenea chestionat în contextul teatrului *postdramatic* astfel că în construcție demersul actorului se concentrează pe procesul dezinhibării instanțelor creative care îi permit construcția, racordarea în *aici și acum* cu scopul de a reacționa într-un mod cât mai onest la impulsul stimulilor exteriori.

Actorul nu *devine personajul* său, actorul prezintă *personajul* său publicului fiind *conștient* de caracterul ficțional al acestuia, de imaterialitatea sa în absența *prezenței* sale și nu se identifică ca fiind *personaj* ci *prezență creatoare* care are scopul de a *mărturisi* publicului o parte a existenței sale. În loc să fie o formă de divertisment pasiv, teatrul *postdramatic* devine o experiență activă și participativă, care solicită angajamentul intelectual, emoțional și, uneori, fizic al spectatorilor. Acest aspect reflectă o tendință mai largă în arta contemporană, în care granițele dintre artist și public, între creator și receptor, devin tot mai fluide și permeabile.

Capitolul II. Secolul XXI. Un teatru al prezentului

Procesul de reformatare ce debutează odată cu instaurarea curentului *postdramatic* prin care instanțele teatrului sunt chestionate în mod direct, iar modalitatea de utilizare a mijloacelor de expresie teatrală suferă modificări considerabile, și contribuie la diminuarea graniței dintre teatru și celelalte arte care au scopul declarat de a genera *experiențe reale*. La acest fenomen a contribuit în mod direct dezvoltarea evenimentului artistic intitulat *performance* la finalul secolului XX. *Performance-ul* se cristalizează ca și fenomen cultural și categorie estetică în jurul mișcării de avangardă. Artiști precum Alan Kaprow, John Cage și Merce Cunningham care provin din medii de expresie diferite, respectiv pictură, muzică și dans, pun treptat bazele unui nou *curent* optând în munca lor pentru *experiență vie* generând astfel genuri noi de expresie precum *happening-ul*, *action-art* și *performance-art*.

Termenul de performance ajunge în scurt timp să înglobeze o multitudine de sensuri și să acumuleze din ce în ce mai multă notorietate. Aflat într-un proces de reformatare teatrul secolului XXI va asimila anumite principii din noua mișcare artistică. Observăm astfel o recalibrare a noțiunii de joc specifică actului teatral. Relația actor-spectator pare să devină mai mult ca niciodată parte integrantă a jocului și mai mult decât atât această relație pare să devină din ce în ce mai vie, aici și acum. Regulile funcționale și unanim acceptate până acum suferă de asemenea modificări consistente. La bază vom regăsi aceleași principii și aceleași elemente constitutive. Am putea afirma că inovația are loc la nivel de execuție.

În ultimul secol, această direcție artistică a cunoscut o evoluție semnificativă, cu artiști și companii în SUA și Europa, precum *The Living Theatre*, *Open Theatre*, *The Wooster Group*, *Jan Fabre*, *Jan Lauwers*, *Troubleyn*, *Needcompany* și *Forced Entertainment*, care au provocat convențiile teatrale tradiționale prin creații inovatoare. Acești artiști de referință își vor desfășura activitatea având la bază doctrina fenomenului *performance*, urmărind să creeze producții inovatoare viscerale în afara oricăror convenții clasice cu care teatrul bazat pe reprezentare operează. Așadar, în era digitală, în urma acestor acumulări teatrul prezentului este un teatru performativ care împletește în producțiile sale elemente dans, artă vizuală, artă digitală, sound design, ligh design și dramaturgie. Prin intermediul acestor producții se încurajează experimentarea și sondarea unor noi forme de a spune o poveste. Acest lucru poate însemna jocuri cu structura tradițională a unei piese de teatru, utilizarea tehnologiei în moduri inovatoare, sau explorarea unor genuri și forme de artă într-un mod surprinzător. Creativitatea

nu are limite având în vedere și caracterul interdisciplinar al teatrului performativ care combină elemente din diferite domenii și medii artistice.

Experiența directă și în timp real este o caracteristică esențială a teatrului performativ, iar fiecare *spectacol-eveniment* este unic, evidențiind caracterul efemer și unic al artei vii. În ceea ce privește spațiul, teatrul performativ încurajează utilizarea spațiilor în moduri neconvenționale sau inovatoare, fiind în esență o formă de artă care își propune să împingă și să redefinească limitele a ceea ce teatrul poate fi și a modului în care poate fi *experimentat*. Prin importarea principiilor din sfera *performance-ului* în contextul teatrului *postdramatic* și prin apariția acestui tip de *teatru performativ* care sondează și cercetează diferite modalități prin care fenomenul teatral poate deveni o *experiență a realului* în defavoarea construcției unui *efect de real* are loc și apariția unei subcategorii, vag definită ca fiind *teatru conceptual*. În acest sens, procesul debutează cu elaborarea unui concept care să servească în mod direct la concretizarea *ideii* pe care echipa de creație dorește să o exploreze în interiorul demersului lor artistic. Spațiul joacă un rol crucial în teatrul *conceptual*, contribuind în mod direct la calitatea *experienței*.

Unul dintre principalele obiective ale teatrului *conceptual* este cultivarea caracterului de *liveness*, punând accentul pe experiența *directă* și ne-mediată. Unele spectacole pot avea o durată extinsă, implicând trecerea timpului ca parte a spectacolului, sau pot explora fragmentarea și ritmul într-un mod inovator. În acest context, spectatorii sunt provocați să devină parte activă a *experienței*, transformând-o în funcție de propria implicare și interpretare.

Această schimbare paradigmatică de la finalul secolului XX și începutul secolului XXI a influențat semnificativ rolul și atribuțiile regizorului în creația teatrală. Inițial, regizorul reprezenta o autoritate în echipa de creație, traducând viziunea artistică și coordonând producția. Rolul său a devenit mai complex, implicând alegerea textului și organizarea detaliată a spectacolului. Regizorul a devenit figură centrală în crearea spectacolului, coordonând echipa artistică motiv pentru care relația cu actorii este crucială, ghidându-i în dezvoltarea procesului de creație. În producțiile *postdramatice*, autoritatea regizorului poate fi contestată, dar prezența lui rămâne esențială în organizarea colaborării și menținerea integrității spectacolului.

Acest fenomen va contribui în mod direct la apariția unor practici teatrale noi și va influența totodată în anumite contexte și conduita și statutul regizorului în cadrul altor producții înscrise în curentul *postdramatic*. Ierarhia instituită de-a lungul anilor este de asemenea răsturnată în cadrul curentului *postdramatic*, în elaborarea producțiilor optându-se din ce în ce mai tare pe implicarea în mod direct a întregii echipe în procesul de creație. Actorii devin co-creatori activi, aducând propriile idei și experiențe personale în proces. Creația colectivă

încurajează creativitatea actorilor, iar spectacolele rezultate sunt caracterizate prin autenticitate și energie. Procesul de lucru debutează cu improvizații și explorări, fără un text fix, și se bazează pe creativitatea colectivă. *Ficționalizarea* experiențelor personale este o etapă esențială, dar nu are un caracter sau un scop terapeutic, ci de a contribui în mod direct la materialul dramatic și la procesul de creație artistică. Autoreferențialitatea este explorată, dar menținând echilibrul.

Compania *Forced Entertainment* este a jucat un rol semnificativ în dezvoltarea practice *devised*. Prin producțiile lor aceștia urmăresc deconstrucția teatrului care abundă prin decor, costume, machiaje și alte cârje exterioare de expresie cu scopul de a ajunge la ceea ce ei consideră a fi esența teatrului. Se exploatează *conexiunea aici și acum* care se naște între spectator și actor în condițiile în care cele două entități au curajul să se mărturisească împreună recunoscându-și prezența una celeilalte și chestionând în interiorul evenimentului respectiv temele propuse spre contemplare. Demersul artistic al celor de la *Forced Entertainment* constă în promovarea unui *teatru viu* care își alimentează existența conturând un spațiu al *confruntării*, în interiorul căruia atât echipa artistică cât și spectatorii sunt invitați să își chestioneze propria existență confruntându-se în mod direct cu tema specifică propusă într-o anumită producție și raportându-se la aceasta întotdeauna prin propriile filtre cognitive, emoționale și intelectuale.

Spectacolul-eveniment Speak Bitterness al companiei *Forced Entertainment* este o explorare profundă și provocatoare a confesiunii erorilor umane. Premiera are loc în anul 1994 iar forma și structura evenimentului suferă de-a lungul timpului numeroase modificări la nivelul scriiturii prin inserarea unor completări în textele elaborate de Tim Etchells pentru alte producții ale companiei. Scopul demersului este acela de a se lansa în fața unui public și împreună cu acestea într-un proces plin de amărăciune, de spovedanie a propriilor păcate ale omenirii. Cu o scenografie minimalistă, spectacolul aduce în prim plan actorii și textul confesiunilor. Performerii companiei *Forced Entertainment* pot fi percepuți ca fiind o versiune-model a actorului în contextul teatral al secolului XXI, context în care identificăm din ce în ce mai des necesitatea înprospătării procesului de formare sau o reformatare a viziunii personale pentru a putea să integreze cu ușurință cerințele apărute o dată cu instalarea curentului *postdramatic*.

În contextul secolului XXI, în spațiul românesc, această practică începe să prindă din ce în ce mai mult teren prin noul val de creatori de spectacole, care, o dată cu trecerea timpului, se lansează încet-încet în cercetări și experimente teatrale unii dintre ei chiar adoptând și aderând la această modalitate de construcție a spectacolului. Regizorii precum Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu și Catinca Drăgănescu utilizează această metodă de creație și

construcție. Mentalitatea care stă la baza conceptului de *creație colectivă* nu este în totalitate acceptată de către comunitatea artistică din România, însă există totuși și excepții. Practica *devised* pare a fi îmbrățișată cu mai multă încredere de sectorul artistic independent, care a dispus aparent de mai multă libertate de creație decât instituțiile teatrale de stat. Un exemplu în acest sens poate fi constituit de către Teatrul Reactor de Creație și Experiment din Cluj-Napoca, o prezență din ce în ce mai vizibilă în peisajul teatral românesc, cu un demers artistic asumat în zona explorării și experimentării artistice.

Apariția acestor noi practici teatrale și nu numai contribuie în mod direct la apariția unor noi forme de expresie care solicită actorului schimbări la nivelul abordării în procesul său personal de creație. Obișnuit cu procedeul de *mascare* a propriei *prezențe* în spatele unei *ficțiuni* constituite de *partitura rolului* său actorul este provocat în contextul actual să se *dezvăluie* pe *Sine* într-o manieră *conștientă*. Asumarea necesară în acest caz specific presupune așadar mai mult decât *asumarea* unei *povești* care nu îți aparține prin declanșarea aceluși proces de identificare prin utilizarea unor *tehnici* care să faciliteze acest demers. Asumarea pe care o reclamă teatrul secolului XXI provoacă actorul din toate punctele de vedere și uneori în mod contrar îi solicită renunțarea la aplicarea unei *tehnici* specifice *asumate* fie în formare, fie prin acumularea ce survine în urma diverselor experiențe trăite de-a lungul existenței sale profesionale.

În acest sens, în spațiul teatral european al secolului XXI compania Rimini Protokoll nu ar trebui să mai necesite nici un fel de introducere datorită viziunii unice și a demersului inovator care contribuie la evoluția fenomenului teatral în spațiul european. În anul 2000 tinerii absolvenți ai Institutului de teatru din Giessen Helgard Haug, Stefan Kaegi și Daniel Wetzel pun bazele unei noi companii *teatrale*. Discursul artistic al companiei se dovedește a fi încă de la geneză unul provocator, centrat pe experiment și pe cercetarea instanțelor teatrale cu scopul exploatării lor în afara *legilor scenei*. Referindu-ne la munca celor trei artiști folosim îndeosebi termeni precum: *experiență*, *eveniment* și *proiect*. Prin producțiile elaborate de-a lungul anilor formațiunea și-a propus și aș îndrăzni să afirm că a reușit de fiecare dată să *reconfigureze* elementele specifice teatrului prin jocurile create cu scopul de a extinde și de a oferi perspective noi asupra realității. Acesta este unul dintre motivele pentru care nu putem eticheta proiectele celor de la Rimini Protokoll ca fiind *spectacole* ci mai degrabă le putem numi generic *performance-uri*.

Producția *The Walks* este una dintre producțiile hibrid a colectivului german concepută sub forma unei aplicații al cărui conținut este constituit de o colecție de zece plimbări audio ghidate. *Proiectul* a luat naștere în urma contextului pandemic care în opinia colectivului a

evidențiat importanța unei acțiuni considerată a fi banală, sau de rutină având în vedere faptul că în contextul pandemiei o *plimbare* s-a transformat brusc peste noapte din normalitate în privilegiu. În cadrul fiecărui *spectacol audio* dramaturgia este rezultatul procesului de colectare a informațiilor generate de către *experții* co-optați în *proiect*. Versiunea în limba română a fost introdusă pe oferta culturală a spațiului românesc de către spațiul cultural interdisciplinar alternativ, dedicat artelor performative Teatrelli, proiect susținut de instituția Creart – Centrul de Creație, Artă, și Tradiție al Municipiului București. Aflat în prezent sub conducerea directoarei artistice Roxana Lăpădat, spațiul cultural Teatrelli își asumă un demers centrat pe experiment, cercetare și inovație teatrală.

În contextul secolului XXI tulburat în urma evenimentelor recente la data de 15 octombrie a anului 2021 în spațiul cultural românesc își face apariția un nou *teatru independent* cu sediul *online* intitulat *Teatrul Postnațional Interfonic* care debutează cu primele cinci producții ale celor patru *companii artistice* pe care le încorporează: *Compania Vlaicu Golcea*, *Compania Alex Halka*, *Compania Mihai Păcurar* și *Compania Kinga Otvos*. În cei doi ani de activitate *Teatrul Postnațional Interfonic* produce aproape 60 de opere de artă teatrală *online* și *offline* cu un profund caracter *experimental* cu scopul de a facilita accesului publicului la forme noi de expresie cu o perspectivă și o viziune cel puțin interesantă asupra lumii contemporane și asupra noilor modalități de expresie artistică. Până la momentul elaborării cercetării de față acestui *teatru* s-au alăturat peste 50 de artiste și artiști din toată țara, de diferite naționalități, vârste, identitate și interese vocaționale. Prin producțiile de natură fizică și prin intermediul prezenței în cadrul festivalurilor cu specific în cadrul cărora colectivul și -a prezentat munca aceștia doresc să promoveze o abordare nouă și un tip inovator de raportare la arta teatrală contemporană și la mijloacele de expresie prea puțin utilizate în contextul teatrului românesc comercial.

În cele ce urmează ne vom îndrepta atenția asupra uneia dintre producțiile *offline* intitulată *Actrițe. Adică, scuze că te ating* de Michal Telega, în regia lui Mihai Păcurar, traducerea Marina Palii, cu *actorii-performeri*: Mădălina Mușat, Paula Dunker, Oana Hodade, Oana Pușcate, Kinga Otvos și Carmen Giurco; Sound design: Vlaicu Golcea, supervisor tehnic: Alexandru Andrei și producător Laura Trocan. Producția se înscrie în demersul asumat de colectiv de a se adresa prin mijloacele artei contemporane asupra abuzului fizic, emoțional din interiorul instituțiilor și colectivelor artistice. Textul este scris de dramaturgul de origine poloneză Michał Telega și poate fi încadrat în genul teatrului documentar având în vedere faptul că a fost conceput în urma unor cinci interviuri cu cinci studenți de la Facultatea de Actorie a Academiei de Arte Teatrale din Cracovia.

Capitolul III. Actorul secolului XXI. Corp-prezență la limita dintre ficțiune și realitate

Capitolul de față își propune o explorare mai detaliată și amănunțită a figurii *actorului* în contextul teatrului secolului XXI, context în care această figură suferă modificări semnificative, devenind din ce în ce mai complexă și mai multidimensională atât din punctul de vedere al procesului de creație pe care îl elaborează cât și al muncii propriu-zise în cadrul unui *spectacol-eveniment*. În teatrul secolului XXI, *actorul-performer* este mai mult decât un interpret al unui personaj creat de un dramaturg sau un regizor. În schimb, acesta este un co-creator activ al spectacolului, implicându-se în toate aspectele creației artistice, de la generarea materialelor inițiale până la prezentarea finală. Aceasta presupune o abilitate de a fi flexibil și de a colabora cu ceilalți artiști, de a încorpora feedback-ul și de a experimenta cu noi metode de expresie. În acest context, abilitățile *actorului-performer* includ nu doar tehnica vocală și mișcare corporală, dar și cunoștințe și noțiuni în coregrafie, regie, scriere dramatică, psihologie și biologie și chiar și de design de sunet sau lumini.

Mai mult decât atât *cultivarea stării de prezență conștientă* necesită un angajament de lungă durată, disciplină, curiozitate și o deschidere către explorare și învățare continuă, ceea ce va facilita în mod direct și navigarea perpetuă necesară actorului pentru a se putea adapta unei arte aflată mereu în schimbare. Totuși, beneficiile pot fi semnificative. Acest demers poate contribui la crearea unor *spectacole-eveniment* mai autentice cu un puternic caracter *live* și poate ajuta contribuții în mod direct și la gestionarea stresului și a posibilelor blocaje care pot apărea ulterior.

În contextul cercetării de față, se argumentează că ficțiunea include tot ceea ce nu corespunde *realității* personale a actorului, inclusiv trăsăturile și experiențele atribuite *personajului* și asumarea datelor autobiografice în serviciul artei. *Ficțiunea* devine o parte integrantă a procesului creativ al actorului, explorată și experimentată în timpul *spectacolului-eveniment*. Se subliniază importanța *prezenței* în teatrul secolului XXI, actorii trebuie să fie *conștienți* de momentul *prezent* și să aibă o *atenție și intenție conștientă* antrenată și *asumată*. *Prezența* este descrisă ca fiind o *conștientizare* profundă a *sinelui* și a mediului înconjurător, iar actorii sunt adesea solicitați să aibă o *prezență* similară cu cea a artiștilor de *performance-art*. Totodată, este prezentată importanța relației dintre *corp* și *prezență*, iar actorii sunt instruiți să își antreneze simțurile și corpul pentru a conține această *stare de prezență conștientă*, care stimulează *spontaneitatea*, *receptivitatea* și *adaptabilitatea* în fața provocărilor procesului artistic.

O dată cu apariția noilor forme de manifestare artistică tensiunea dintre cele două ipostaze, cea a corpului propriu-zis în existență de sine stătătoare și a corpului ca semn teatral care are sarcina de a portretiza o ficțiune, a luat proporții din ce în ce mai mari. Corpul în existență de sine stătătoare se referă la corpul actorului așa cum este el în realitate, în momentul prezent, cu toate senzațiile sale fizice, emoțiile, stările de spirit și experiențele personale. Această tensiune a fost chestionată de-a lungul timpului de nenumărate ori de personalități marcante așadar putem afirma că cercetarea acestui fenomen merită și solicită atenția noastră în contextul actual în care încercăm prin dezvoltarea sintagmei de *corp-prezență* să echilibrăm într-o oarecare măsură această disensiune.

Sintagma *aici și acum* dobândește o nouă valență în contextul teatral actual. Acest teatru al *momentului prezent* solicită spectatorului asumarea propriei prezențe în cadrul *evenimentului* artistic și participarea *activă și conștientă*. Actul artistic are loc între un eu și altul, fiecare parte contribuind în mod activ la propria *experiență*. Responsabilitatea calității actului artistic nu mai este atribuită în totalitate echipei de creație, o parte din aceasta revine și spectatorului care o dată cu decizia de a participa își asumă responsabilitatea propriei *prezențe* și acceptă astfel să își renege vechiul statut pasiv. *Aici și acum* ne aflăm la teatru, actorul recunoaște *prezența* și contribuția spectatorului ca fiind necesară demersului său de a se chestiona și mărturisi într-un context artistic, iar spectatorul acceptă această realitate din care iluzia pare a fi eradicată în favoarea unei altfel de experiențe.

Teatrul își asumă propria *realitate*, aceea de a fi pur și simplu teatru, orice *tertium* de catapultare într-un alt *timp* și *spațiu* fiind eliminate, *prezența* spectatorului fiind astfel provocată în mod constant. Exploatarea viziunii și a perspectivei unice a fiecărui spectator care este bazată pe propriile experiențe, cunoștințe, credințe, identități adaugă o dimensiune complexă, diversă și contribuie în mod direct la cultivarea caracterului *live* a *spectacolului-eveniment*. Dincolo de acest aspect, specularea prezenței fizice a spectatorului – nu doar a atenției sale, dar și a corpului și a energiei sale – crează o atmosferă unică, influențează dinamica grupului care va fi la fiecare reprezentație altul și produce o *experiență* personalizată și irepetabilă.

Structura și funcțiile creierului joacă un rol esențial în dezvoltarea *prezenței conștiente*. Creierul uman este complex și influențează modul în care experimentăm și percepem lumea. Cortexul prefrontal și cortexul în general sunt cruciale în procesele cognitive superioare, iar dezvoltarea lor poate îmbunătăți capacitatea noastră de a fi prezenți conștienți. Legătura dintre cortexul prefrontal și interacțiunile sociale este importantă, deoarece acestea influențează conștientizarea de sine și relațiile sociale. Înțelegerea acestor procese cognitive și emoționale

ne ajută să dezvoltăm abilități pentru a trăi în *prezent*, gestionând stresul și îmbunătățind calitatea experienței noastre de viață. Cultivarea *prezenței conștiente* implică *conștientizarea* acestei relații și dezvoltarea abilităților de a fi mai conștienți de propriile gânduri și emoții. Evitarea *stării de pilot automat* ne ajută să trăim mai *autentic* și să luăm decizii mai informate în viață.

Având în vedere contextul în care teatrul secolului XXI prezintă noi provocări și oportunități această propunere de reformatare presupune o imersiune totală, atât emoțională, cât și fizică, în momentul *prezent*, necesară pentru producerea unei mărturisiri autentice. Acest antrenament poate fi perceput ca fiind un proces multi-dimensional bazat și pe dezvoltarea unor abilități specifice dar ceea ce se propune prin acest demers nu se rezumă doar la acumularea și stăpânirea unor tehnici variate de actorie, ci mai degrabă implică o înțelegere mai profundă a *Sinelui* și a modului în care mintea, creierul și corpul lucrează împreună pentru a crea și a genera o *experiență* artistică valoroasă la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate*. Practica constantă și angajamentul *asumat* stau la baza oricărui demers și abordarea holistică în ceea ce privește formarea și reformatarea *actorului* în contextul secolului XXI poate aduce îmbunătățiri semnificative procesului de creație.

Din punct de vedere teoretic joncțiunea dintre conceptele psihologice și actorul prezentului poate fi dezvoltată și în afara ideilor discutate în acest capitol însă pentru demersul de față consider noțiunile discutate a fi suficiente. Aplicabilitatea conceptelor practice și modul prin care s-ar putea organiza un antrenament bazat pe dezvoltarea și cultivarea *stării de prezență conștientă a actorului*, dar și conținutul unui astfel de antrenament necesită o cercetarea în sine motiv pentru care în demersul de față nu ne vom dedica acestui proces însă în interiorul următorului capitol vom propune în cadrul demersului de față trei metode existente care operează cu aceste concepte și care ar putea constitui un punct esențial în demararea procesului de a elabora un antrenament care să se adreseze nevoilor specifice *actorului-performer* și care să dezvolte abilitățile necesare acestuia.

Capitolul IV. Meisner, Viewpoints și Suzuki – Comportament, punct de vedere, corp-prezent. O perspectivă asupra unui posibil antrenament

În contextul capitolului analizat, se propune explorarea a trei metode de antrenament teatral semnificative și relevante: Metoda Meisner dezvoltată de Sanford Meisner, Metoda Viewpoints și Metoda Suzuki, creată de Tadashi Suzuki. Scopul principal al capitolului este să analizeze aceste metode, subliniind contribuția lor la dezvoltarea stării de *prezență conștientă*

a *actorului-performer* în contextul secolului XXI. Se examinează principiile de bază ale fiecărei metode, aplicarea lor și relevanța în teatrul contemporan. Prin abordarea inovatoare a acestor metode și viziunile unice ale creatorilor lor, se urmărește conturarea unui posibil antrenament care să se adapteze nevoilor actuale ale *actorului-performer*.

Metoda Meisner, prin natura sa instinctivă și *reactivă*, poate atinge un nivel de *autenticitate* și *prezență* ridicat, atribute esențiale în contextul teatral al secolului XXI. Acest nivel de *realitate* și *imediatețe* poate oferi o *experiență* intensă, deoarece antrenamentul actorilor în acest sens le permite accesarea acelor tipuri de reacții viscerale. Având în vedere faptul că acest antrenament pune accent pe *realitatea* comportamentului în locul tehnicilor de construcție a personajului bazate pe memorie și imaginație. În centrul filozofiei sale pedagogice se află principiul conform căruia actorul trebuia să descopere resursele interioare necesare acționării și reacționării sincere în circumstanțe imaginare. Meisner își încuraja studenții să răspundă *instinctiv* și *spontan* la situațiile propuse și la ceilalți actori, favorizând *autenticitatea* și *prezența conștientă* și *asumată*. Principiile de bază ale metodei Meisner includ *răspunsul instinctiv*, *repetiția* și *activitatea independentă*. Răspunsul instinctiv încurajează actorii să răspundă în mod natural și autentic la partenerii de scenă, în timp ce repetiția ajută la dezvoltarea unui răspuns spontan și conștient.

Dacă ne raportăm la principiile fundamentale ale metodei Meisner și anume: *autenticitate*, *prezență conștientă* și corpul actorului ca instrument de exprimare putem concluziona că această metodă ar putea contribui într-o manieră eficientă la formarea *actorului-performer*, *corp-prezență* la limita dintre *ficțiune* și *realitate* în teatrului secolului XXI. *Autenticitatea* în acest context specific nu se rezumă doar la o sinceritate corectă ci la *reacționarea hic et nunc* într-o manieră cât mai viscerală în fața stimulilor exteriori, iar abilitatea *actorului-performer* de a *cultiva o stare de prezență conștientă* în contextul teatral actual este vitală. Mai mult decât atât metoda Meisner recunoaște importanța corpului ca instrument de exprimare și comunicare scenică iar antrenamentul fizic propus de acesta poate contribui în mod direct la conștientizarea propriei *prezențe* și la modul în care aceasta poate fi utilizată într-un mod cât mai eficient și productiv. Putem astfel concluziona că Metoda Meisner, deși concepută în contextul secolului XX oferă în contextul actual un set de instrumente și principii care pot contribui în mod direct la formarea *actorului-performer* care operează cu limitele fluide și nedefinite dintre *ficțiune* și *realitate* cu scopul de a genera și de a produce material *live* și *experiențe artistice valoroase*.

Metoda *Viewpoints* este o tehnică de formare a actorilor care se concentrează pe improvizație și mișcare în spațiu iar în cadrul acestei metode prestația artistică este percepută

ca fiind un limbaj bazat pe mișcare, în cadrul căruia fiecare acțiune pe scenă contribuie la compoziția totală a spectacolului. Această abordare depășește convențiile tradiționale. La baza metodei *Viewpoints* există după cum spuneam șase principii fundamentale, *șase puncte de vedere*: spațiu, formă, timp, emoție, mișcare și poveste care sunt considerate a fi elementele de bază care ulterior au fost extinse și expandate de către Anne Bogart și Tina Landau într-un sistem care structurat în două categorii, elemente *viewpoints* de natură fizică și elemente *viewpoints* de natură vocală, cuprinzând în total un număr de cincisprezece principii.

Aceste elemente sunt concepute ca un set de instrumente pentru actori, pe care aceștia le pot folosi pentru a explora și a construi spectacolul într-un mod neconvențional. Fiecare *punct de vedere* reprezintă o anumită dimensiune sau un aspect de care trebuie ținut cont în timpul spectacolului și a procesului de creație și care poate fi explorat și manipulat independent sau în combinație cu celelalte. Acest set de instrumente vine în sprijinul creatorilor ca *punct de sprijin* de care aceștia se pot folosi în mod concret în cadrul producției unui demers artistic dincolo de convențiile teatrale tradiționale. În contextul cercetării de față care operează cu concepte specifice putem concluziona că metoda *Viewpoints* și principiile acesteia își atestă și confirmă relevanța ca instrument ce poate contribui la formarea și dezvoltarea *actorului-performer* în contextul teatral al secolului XXI.

Acest tip de abordare echipează actorii cu un vocabular extins de mișcare și interacțiune având în vedere faptul că această metodologie solicită și stimulează o *conștientizare* profundă a corpului și a spațiului, precum și a relației dintre acestea. Într-o eră în care *autenticitatea* și *imediatețea* devin atribuite esențiale demersului artistic capacitatea actorului de a fi complet *prezent* și *conectat* cu mediul înconjurător, cu partenerii de scenă și cu publicul, devine esențială. Astfel, metoda *Viewpoints*, prin natura sa exploratorie și printr-o abordare bazată pe improvizație, stimulează creativitatea *actorului-performer*, încurajându-l să iasă din zona sa de confort cu scopul de a descoperi noi moduri de expresie. Într-un peisaj teatral care pune accent pe *inovație* și *experiment*, această disponibilitate și curiozitate spre noi posibilități devine esențială. Acest antrenament nu reprezintă doar un set de exerciții sau tehnici, ci devine un mod de gândire și abordare care se aliniază în mod ideal cu nevoile și provocările teatrului secolului XXI contribuind la formarea și consolidarea unei baze solide în ceea ce presupune dezvoltarea *actorului-performer*, *corp-prezență la limita* dintre *ficțiune* și *realitate*.

Dezvoltarea metodei Suzuki în cea de a doua jumătate a secolului XX reprezintă un moment de referință în ceea ce privește evoluția fenomenului teatral global având în vedere faptul că această metodă va deveni una dintre cele mai influente și dezbătute tehnici de antrenament din lume. Una dintre ideile fundamentale pe care metoda Suzuki este bazată – idee

pe care o vom dezvolta mult mai mult ulterior – constă în ideea conform căreia actorul trebuie să conțină o *prezență fizică* puternică și să poată comunica dincolo de cuvinte. Pentru a atinge această stare, Suzuki a introdus un set riguros de exerciții fizice care stimulează energia interioară a actorului și îi amplifică *prezența scenică*. Încă de la începutul activității sale acesta a recunoscut faptul că în centrul succesului procesului de creație și a unui demers artistic reușit este *corpul actorului*, motiv pentru care antrenamentul acordă o atenție deosebită picioarelor și centrului de greutate al corpului, inspirație preluată parțial din cadrul tradițiilor arte marțiale japoneze și a teatrului Noh, unde stabilitatea și ancorarea sunt esențiale. Acest antrenament riguros este rezultatul unui amestec complex de studiu asupra tradiției japoneze, *experimentare* artistică și confruntare personală cu problemele identității culturale. Suzuki a creat astfel nu doar o tehnică, ci un întreg sistem de gândire despre ce înseamnă să fii actor în lumea modernă. Integrând elemente tradiționale japoneze într-un context modern și internațional, Tadashi Suzuki a oferit lumi teatrale un instrument puternic pentru explorarea și exprimarea condiției umane.

În contextul evoluției fenomenului teatral metoda Suzuki poate oferi un cadrul solid pentru *actorul-performer*, *corp-prezență* la limita dintre *ficțiune* și *realitate* în interiorul căruia să *experimenteze* și să *exploreze* noi modalități și forme de expresie generatoare de materiale cu caracter *live hic et nunc*. Putem considera că în aceste noi dinamici complexe, metoda Suzuki poate juca un rol crucial în formarea *actorului-performer*, *corp-prezență* la limita dintre *ficțiune* și *realitate* în teatrului secolului XXI, echipându-i cu abilitățile necesare pentru a naviga cu limita complexă și adesea fluidă dintre realitate și ficțiune, oferindu-i instrumentele necesare pentru *cultivarea stării de prezență conștientă hic et nunc*.

Combinând aceste metode nu doar că oferim *actorului* un set vast de instrumente, ci și posibilitatea de a naviga în profunzimea emoțională, în dinamica spațială și în *prezența sa fizică* cu o precizie și o sensibilitate ridicată. Această triplă perspectivă scoate în evidență importanța *autenticității (Meisner)*, a *conștiinței spațiale și temporale (Viewpoints)* și a *prezenței fizice (Suzuki)* în formarea *actorului-performer*, *corp-prezență* la limita dintre *ficțiune* și *realitate* în teatrul secolului XXI. În era *teatrului postdramatic*, a *performance-ului*, a *teatrului imersiv*, *actorul-performer* trebuie să fie versatil, receptiv și profund conectat la *sine*, la mediul înconjurător și la *ceilalți*. Concluzionând, concentrarea celor trei metode sau a principiilor lor de bază într-un antrenament unic ar poate contribui în mod direct la formarea *actorului-performer* dezvoltând capacitatea de a naviga cu eleganță și rafinament în spectrul larg al emoțiilor umane și reprezintă viziunea unui antrenament care nu numai că echipează *actorul* cu tehnici specifice, ci îl transformă într-un artist complet, *conștient* și conectat la tendințele

vremurilor sale. Cu toate aceste beneficii este esențial să evidențiam faptul că această abordare reprezintă doar o soluție de compromis și este esențial să scoatem încă o dată în evidență în cadrul acestei cercetări necesitatea apariției unui *antrenament* care să faciliteze formarea *actorului-performer*, *corp-prezență la limita* dintre *ficțiune* și *realitate*, un antrenament care să se adreseze nevoilor specifice a *actorilor teatrului secolului XXI*.

CONCLUZII

În contextul dinamic și complex al secolului XXI intersecția dintre *ficțiune* și *realitate* este resimțită cu intensitate provocând astfel necesitatea unei re-evaluări profunde a rolului și responsabilității *actorului* în contextul teatral actual, motiv pentru care problematica acestei cercetări s-a concentrat asupra emergenței figurii *actorului-performer*, care în calitate de pivot al experienței teatrale, devine *actor-creator*, *corp-prezență la limita* dintre *ficțiune* și *realitate*. Acest fenomen nu trebuie perceput ca fiind doar rezultatul unei evoluții stilistice sau o tendință trecătoare ci mai degrabă trebuie perceput ca fiind o schimbare semnificativă a paradigmei, o reflecție asupra societății noastre contemporane, în contextul căreia noțiunile cum ar fi *autenticitate*, *identitate*, *reprezentare*, *prezentare* sunt în mod constant puse sub semnul întrebării însă nici de cum devalorizate. În era digitală, a *realităților* augmentate și virtuale, eră în contextul căreia percepțiile individului sunt frecvent mediate și remodelate prin utilizarea aproape excesivă a tehnologiei, *actorul-performer* se confruntă cu provocări inedite. Cum poate el să conserve caracterul *autentic* într-o lume în care *realul* este tot mai des filtrat și distorsionat?

În acest context este necesar ca *actorul* să devină din *actor-interpret*, *actor-creator*, un punct de *ancorare* a publicului, un ghid care navighează prin labirintul de semnificații, emoții și *realități* astfel încât acesta își *asumă* rolul de a defini și redefini, de a demasca, de a construi și deconstrui, de a se expune *conștient* cultivându-și ceea ce am definit ca fiind *starea de prezență conștientă* generatoare de *experiență* și *material viu hic et nunc*. În acest sens *actorul-performer* devine punct central în dialectica dintre *prezentare* și *reprezentare*, *subiectivitate* și *obiectivitate*, *adevăr* și *iluzie*.

Prin urmare teza de față și-a propus să răspundă la câteva întrebări esențiale: Cum se redefinește rolul *actorului-performer* în contextul secolului XXI? Care sunt metodele și tehnicile prin care acesta navighează la *granița* dintre *ficțiune* și *realitate*? Care este starea actuală a fenomenului teatral în a cărui context se petrece această redefinire? Ce implică acest demers specific din punct de vedere cognitiv, emoțional, comportamental și intelectual? Cum

influențează această dinamică experiența publicului și cum contribuie la evoluția și transformarea demersurilor artistice contemporane?

În antiteză cu concepțiile tradiționale și convenționale *actorul-performer* nu se limitează la statutul de transmițător al unui text și a *reprezentării* acestuia prin executarea unor indicații regizorale ci devine *co-creator* al *experienței* teatrale care este generată *hic et nunc*. În acest *actorul-performer* se va preocupa în mod constant și *asumat* de *cultivarea stării de prezență conștientă* cu scopul de a produce *experiențe autentice* dincolo de zona de confort însă într-o manieră *conștientă* și *asumată*. Mai mult decât atât, estomparea *granițelor* dintre *ficțiune* și *realitate* contribuie la generarea unei *experiențe teatrale* mult mai imersivă și provocatoare în cadrul căreia rolul și statutul publicului este chestionat și provocat în mod direct, astfel încât în acest context spectatorul este solicitat în mod direct în detrimentul atitudinii pasive cu care a fost obișnuit până în acest moment.

În urma aprofundării acestui subiect devine evident faptul că suntem martorii unei evoluții radicale în ceea ce privește procesul de creație al *actorului* în contextul secolului XXI. Această schimbare este ancorată ferm în modul în care *corpul actorului* se situează într-un echilibru deficitar între *realitate* și *ficțiune*, devenind astfel o *interfață vie* care angajează și provoacă publicul în moduri noi și imprevizibile *hic et nunc*. Având în vedere faptul că teatrul secolului XXI după cum am demonstrat este considerat a fi un *teatru al prezenței bilaterale* este evident faptul că în centrul acestor demersuri artistice se află *corpul* – nu doar ca un instrument fizic, ci ca o *prezență* care comunică dincolo de cuvinte și în acest sens am subliniat prin analizarea anumitor tehnici și metode importanța acestei corporalități care oferă actorului abilitățile necesare pentru a naviga în complexitatea producțiilor contemporane *postdramatice*. Astfel *corpul-prezență* al *actorului* devine un teren de joacă, al explorării și punct de *ancorare hic et nunc*.

Cultivarea stării de prezență conștientă în acest context specific în care *granițele* dintre *real* și *ficțional* devin din ce în ce mai fluide iar *actorul-performer* este provocat în mod constant să își dezvăluie propria vulnerabilitate, să *cultive conexiuni autentice* cu publicul și să se angajeze într-un dialog constant cu acesta poate fi considerată a fi absolut esențială atât pentru buna desfășurare a demersului artistic cât și pentru conservarea integrității *actorului*. După cum s-a demonstrat în cadrul lucrării de față această *stare de prezență conștientă* nu presupune doar a fi *prezent* din punct de vedere fizic ci implică o profundă *conștientizare de sine*, a partenerilor de scenă, a spațiului și a publicului și necesită un nivel ridicat de *autenticitate* și *vulnerabilitate* care permite *actorului* să răspundă în mod *spontan hic et nunc* la stimuli și situații generând astfel *material* cu un profund caracter *live*. Totodată, această *stare*

de prezență conștientă va contribui în mod direct și la ancorarea *actorului* în cadrul operării cu *limita* dintre *ficțiune* și *realitate*, permițându-i să navigheze cu încredere între aceste două instanțe, facilitând astfel *experiențe teatrale* profund personale și imersive.

În era în care publicul este bombardat cu o multitudine de stimuli digitali și *experiențe pasive*, *prezența conștientă a actorului* oferă o oază de *autenticitate* și *interconexiune*. Publicul devine astfel din simplu observator, un participant activ, implicat emoțional și intelectual în ceea ce se desfășoară în cadrul demersului artistic. În acest sens, *cultivarea stării de prezență conștientă a actorului-performer* nu reprezintă doar o opțiune artistică ci și o necesitate, cultivând în mod direct relevanța artei teatrale în fața schimbărilor rapide a societății contemporane. *Actorul* devine astfel un ghid veritabil facilitând *experiența spectatorului* și conducându-l într-o călătorie la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* în cadrul căreia va experimenta *hic et nunc* și va reflecta asupra propriei existențe. Astfel, teza oferă o reconfigurare teoretică și o nouă conceptualizare a rolului *actorului* și a atribuțiilor sale și prezintă totodată și o triplă perspectivă asupra posibilității elaborării unui antrenament pe baza metodelor pre-existente însă doar ca măsură de compromis, ridicând totodată problema concepției unui antrenament care să răspundă necesităților *actorului-performer* după cum a fost definit în cadrul cercetării de față.

Totodată, teza evidențiază și adâncirea dialogului cu publicul având în vedere capacitatea fenomenului teatral actual de a provoca și angaja publicul în teme sensibile și de actualitate, transformând actul artistic într-un spațiu în care este încurajat dialogul și introspecția. Încurajând cercetarea și explorarea continuă a modalităților prin care teatrul poate răspunde și reflecta dinamica socială și culturală a timpurilor noastre demersul de față contribuie și la perpetuarea dialogului cu privire la rolul artei în societatea secolului XXI. În ceea ce privește formarea *actorului-performer* elaborarea unui antrenament specific care să răspundă necesităților actuale este mai mult decât necesară iar în acest sens se recomandă în primul rând adaptarea și actualizarea curriculei pentru a include în primul rând metode și tehnici specifice care să contribuie în mod direct la formarea și dezvoltarea *actorului-performer* în detrimentul abordării unilaterale a tehnicilor care promovează mai departe exclusiv principiile estetice a teatrului bazat pe *reprezentare*.

În acest caz, ar fi necesar includerea unor studii aprofundate atât la nivel teoretic cât și practic asupra relației dintre *ficțiune* și *realitate* și facilitarea explorării *corpului* ca *prezență* prin exerciții specifice care să faciliteze procesul *cultivării stării de prezență conștientă*. Consider că implementarea unor ateliere practice care se axează pe dezvoltarea aptitudinilor necesare pentru a face față provocărilor specifice ale *actorului-performer* în cadrul cărora

acesta să experimenteze cu diferite forme de expresie artistică și chiar cu interactivitatea în raport cu tehnologia poate constitui un prim pas esențial. Întrucât tehnologia evoluează în mod constant, ar fi recomandat ca instituțiile de formare teatrală să ofere contextul formării continue pentru actori și echipajele tehnice și în acest sens cu scopul de a ține pasul cu inovațiile din acest domeniu pentru a le putea integra ulterior în producții în mod cât mai eficient. În acest sens, stabilirea unor parteneriate cu experți din domenii precum IT, *realitate virtuală*, *sound design* sau *video-mapping* cu scopul familiarizării cu aceste tehnologii poate fi extrem de util.

Totodată, în cadrul producțiilor care explorează în mod direct *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* și în special în contextul celor care implică elemente personale sau sensibile, se recomandă stabilirea unor protocoale stricte pentru a asigura buna desfășurare a procesului și respectul între toți participanții, inclusiv publicul. Atât instituțiile teatrale cât și cele de formare ar trebui să aloce resurse și spații pentru experimentare, permițând creatorilor să încerce abordări noi și să dezvolte noi forme de expresie având în vedere faptul că în contextul evoluției fenomenului teatral este necesară o abordare dinamică. În acest sens, recomandările de mai sus vizează construirea unui cadru în care teatrul nu doar reflectă ci și modelează și răspunde în mod direct la *realitatea* complexă a lumii contemporane. De asemenea, cercetări ulterioare ar trebui elaborate asupra dezvoltării unui program de formare specific în acest sens.

În concluzie, în era *teatrului postdramatic* și în contextul secolului XXI *actorul-performer*, *corp-prezență* la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* are un rol revoluționar și reușește să contribuie în mod direct la crearea unui dialog profund și semnificativ în conexiune directă cu publicul, generând *experiență vie* încurajând astfel spectatorii la reflecție și introspecție *hic et nunc*. Mai mult decât atât teza de față subliniază importanța adaptării și inovației în artele spectacolului și mai ales în ceea ce privește formarea *actorului-performer*. În contextul demersului de față s-a demonstrat faptul că *actorul-performer* nu este doar o extensie ce rezultă în urma unui proces de evoluția, ci o *figură* de sine stătătoare ce necesită atenția și analiza specialiștilor din domeniu. Într-o lume în care distincția dintre *real* și *ficțional* devine din ce în ce mai neclară rolul *actorului-performer* este esențial având în vedere că în contextul producțiilor teatrale contemporane nu se reflectă doar tensiunile și ambiguitățile epocii noastre, ci se încearcă crearea unui spațiu în care acestea pot fi analizate, discutate și chestionate. În acest sens, *actorul-performer*, *corp-prezență* la *limita* dintre *ficțiune* și *realitate* reiterează celebra definiție a regizorului de film Cristi Puiu asupra talentului conform căreia acesta nu reprezintă altceva decât curajul de a te mărturisi.

BIBLIOGRAFIE

CĂRȚI:

1. Ardelean, Ioan, *Stanislavski și teatrul american de azi*, Iași, Editura Artes, 2016.
2. Allain, Paul, Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere din limba engleză Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, București, Editura Nemira, 2006.
3. Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, editat și tradus de John Willett, Londra, Editura Methuen, 1986.
4. Brecht, Bertolt, Mueller, Carl R., *Notes on Stanislavski*, The Tulane Drama Review, Vol. 9, Nr. 2, The Mit Press, 1964.
5. Bogart, Anne, Landau, Tina, *The Viewpoints Book A practical guide to Viewpoints and Composition*, New York, Theatre Communications Group, 2005.
6. Etchells, Tim, *Certain Fragments*, Prefață de Peggy Phelan, Londra, Editura Routledge Taylor and Francis Group, 2009.
7. Etchells, Tim, *Momentul zero al teatrului. 25 de ani de Forced Entertainment*, traducere de Cristina Modreanu, Timișoara, Colecția Scena.ro și Teatrul Național Timișoara, volum editat în cadrul Fest FRD, 2011.
8. Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, traducere de Minou Arjomand, Editor Minou Arjomand și Ramona Moose, New York, Editura Routledge Taylor & Francis Group, 2014.
9. Goldberg, RoseLee, *Performance Art From Futurism to the Present*, Ediția a treia, Londra, Editura Thames & Hudson world of art, 2011.
10. Goleman, Daniel, *Creierul și inteligența emoțională noi perspective*, Ediția a II-a, traducere din limba engleză de Gabriela-Alexandra Bănică, București, Editura Curtea Veche, 2016.
11. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională*, ediția a IV-a revizuită, traducere din engleză de Irina-Margareta Nistor, București, Editura Curtea Veche, 2017.
12. Grecea, Olivia, *Teatrul devised (Creația teatrală colectivă) Utopie, instrument și teatru politic*, București, Editura Eikon, 2017.
13. Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual, scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză de Vasile Moga, prefață de George Banu, București, Editura Nemira, 2014.
14. Heidegger, Martin, *Ființă și Timp*, București, Editura Humanitas, 2003.

15. Holdevici, Irina, *Tratat de psihoterapie cognitiv-comportamentală*, București, Editura Trei, 2011.
16. Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul Postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, redactor Elena Popescu, București, Editura UNITEXT, Colecția FNT, 2009.
17. Lerner, Harriet, *Dansul fricii*, București, Editura Pagina de psihologie, 2017.
18. Mamet, David, *Teatrul*, traducere din limba engleză de Monica Bottez, București, Editura Curtea Veche, 2013.
19. Meisner, Sanford, *On acting*, New York, A Vintage Original, Prima Ediție, 1987.
20. Meyerhold, V., E., *Despre teatru*, Traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Colecția Mari regizori ai lumii, Ediția a II-a, București, Editura Cheiron și Fundația „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul Azi”, 2015.
21. Meyerhold, V., E., *Reconstrucția Teatrului*, Selecția și traducerea textelor, prefață și note de Sorina Bălănescu, Colecția Mari Regizori ai lumii, București, Editura Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul Azi”, 2015.
22. Mircea, Cristea, *Teatrul experimental contemporan*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 33.
23. Mitter, Shomit, și Shevtsova, Maria, *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, București, Editura UNITEXT, 2010.
24. Neveanu, Paul Popescu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1979.
25. Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre Terms, Concepts, and Analysis*, Canada, Editura University of Toronto Press, 1998.
26. Pavis, Patrice, *Dicționar de Teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa Blanariu și Florinela Floria, redactor Dumitru Scorțanu, Iași, Editura Fides, 2012.
27. Pitches, Jonathan, *Vsevolod Meyerhold*, London și New York, Editura Routledge Taylor & Francis Group, 2003.
28. Ponty, Merleau, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătejelu, Oradea, Editura Aion, 1999.
29. Popovici, Iulia, *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, București, Editura Cartier, 2014.
30. Popovici, Iulia, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015.
31. Siegel, Daniel J., *Conștient: Știința și practica prezenței – Practica transformatoare a meditației*, traducere din limba engleză de George Arion Jr., București, Editura Herald, 2020.

32. Siegel, Daniel J., *Mindfulness și neurobiologie*, traducere din limba engleză Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2019.
33. Siegel, Daniel J., *Mintea, o călătorie spre centrul ființei umane*, traducere din limba engleză de Iustina Cojocaru, București, Editura Pagina de psihologie, 2018.
34. Van Der Kolk, Bessel A., *Corpul nu uită niciodată*, traducerea din limba engleză de Cristian Hanu, Brașov, Editura Adevăr Divin, 2018.
35. Stanislavski, Konstantin, *Munca actorului cu sine însuși*, București, Editura Nemira, Ediția a II-a, 2018.
36. Stoianovici, Luminița, *Libertate și constrângere în arta actorului*, Iași, Editura Opera Manga, 2004.
37. Stephenson, Craig E., *Jung & Moreno eseuri asupra teatrului naturii umane*, traducere în limba română de Mariana Alexandru, București, Editura Atman, Colecția Psihologie, 2018.
38. Suzuki, Tadashi, *The way of acting the theatre writings of Tadashi Suzuki*, traducere din limba japoneză în limba engleză de J., Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 1986.
39. Țirdea, N. Teodor, Berlinschi, V. Petru, Eșanu, I. Anatol, Nistreanu, U. Didina, Ojovanu, I. Vitalie, *Dicționar de Filosofie și Bioetică*, Chișinău, Editura Centrul Editorial-Poligrafic Medicina, 2004.

SURSE WEB:

1. Carlos, Marvin, *Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance*, Brazilian Journal on Presence Studies, Versiunea a V-a, nr. 3, p. 587, accesibil online: Revista Brasileira de Estudos da Presença (ufrgs.br)
2. Petre, Ivan, *Despre un (alt) teatru al prezentului” – dezbatere despre experiențele culturale în pandemie*, articol publicat online în Ziarul Metropolis, 2022, <https://www.ziarulmetropolis.ro/despre-un-alt-teatru-al-prezentului-dezbatere-despre-experientele-culturale-in-pandemie/>
3. Stoica, Oana, *Teatru în Reactor*, articol publicat pe platforma scena9.ro, 2023, disponibil online, <https://www.scena9.ro/article/teatru-reactor-cluj-spectacole>

4. Stoica, Oana, *Salonul refuzaților: abuzurile din teatru devin spectacole*, articol Scena9.ro, publicat la data de 2.07.2022, accesibil online, <https://www.scena9.ro/article/salonul-refuzatilor-abuzurile-din-teatru-spectacole>
5. Vîlcan, Alina, *Roxana Lăpădat, director artistic Teatrelli: „Sectorul cultural, în acest context dificil prin care trece întreaga lume, este privit ca fiind mai degrabă neesențial”*, interviu publicat online, <https://viitorulromaniei.ro/2020/11/26/roxana-lapadat-director-artistic-teatrelli-sectorul-cultural-in-acest-context-dificil-prin-care-trece-intreaga-lume-este-privit-ca-fiind-mai-degraba-neesential/>