

UNATC PRESS

Colecția Educație teatrală



Ioana Barbu

**A FI SAU A NU FI
ÎN LUMEA LUI SHAKESPEARE**

Ediția a II-a revizuită și adăugită

UNATC PRESS
EDITURA UNIVERSITARIA CRAIOVA
2025

A fi sau a nu fi în lumea lui Shakespeare

ediția a II-a revizuită și adăugită

Ioana Barbu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României BARBU, IOANA

A fi sau a nu fi în lumea lui Shakespeare / Ioana Barbu. –

Ed. a 2-a, rev. și adăug. - București : U.N.A.T.C. Press ;

Craiova : Universitaria, 2025

Conține bibliografie

ISBN 978-606-082-080-2

ISBN 978-606-14-2218-0

792

UNATC PRESS: ISBN 978-606-082-080-2

Editura Universitaria Craiova: ISBN 978-606-14-2218-0

UNATC PRESS 2025

Colecția *Educație teatrală*

www.unatcpres.ro

Editori: prof. univ. dr. Bogdana Darie, conf. univ. dr. Mihaela Bețiu

Tehnoredactare și corectură: Mihaela Bețiu, Ioana Barbu

DTP & cover: Corina Rezai

smartprint.ro

© UNATC PRESS pentru această ediție

În colaborare cu EDITURA UNIVERSITARIA CRAIOVA

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Momentul reeditării volumului de față este unul special. Trăim în zorii revoluției inteligenței artificiale. Nu ne este clar spre ce ne îndreptăm. Dar ce putem spune cu certitudine este că interacțiunea cu acest tip de tehnologie va redefini ideea de umanitate și va pune într-o nouă lumină capacitățile sale. Identitatea umană în general și a fiecăruia dintre noi în mod specific întâlnește o nouă oglindă în care se poate pierde sau se poate restructura. Inteligența artificială este deocamdată un instrument, dar felul în care este folosită o profilează ca pe un nou tip de alteritate asemănătoare structurii rațiunii umane, și totuși diferită prin lipsa acumulării de informație prin experiența vie și nemijlocită.

În ce măsură vom mai avea nevoie de teatru și de întâlnirea reală cu aproapele nostru? Rămâne de văzut. Experiența recentei pandemii a scos la iveală mai mult decât oricând nevoia noastră de conectare reală, de a împărtăși și a primi dincolo de cuvinte și informații, de a ne simți, de a fi împreună în experiență, în comunitate și comuniune.

Cu ani în urmă am încercat să arăt prin lucrarea de față cât de importantă este întâlnirea cu celălalt în formarea și evoluția propriei identități analizând personajele shakespeariene. Consider că subiectul este în continuare de actualitate. Datorită capacității sale de a surprinde esența umană în acțiune, Shakespeare poate reprezenta un reper în confruntarea cu diversele fațete ale identității noastre. Prin descifrarea justă a textelor sale, Shakespeare e aici să ne amintească cine suntem, indiferent de ce ne oferă clipa.

PREMISA

Propria existență și definirea ei într-un sistem de repere coerent și funcțional a fost preocuparea majoră a omului, începând cu picturile de la Altamira și sfârșind cu era tehnologică. Cine sunt eu? Ce vreau? Spre ce mă îndrept? Care este sensul existenței mele? Sunt probabil cele mai importante întrebări din viața unui individ și a istoriei omenirii în general pentru că ele duc specia mai departe. Teatrul, în felul său, este una dintre manifestările căutării identitare ale umanității. Venim la teatru pentru reper, pentru a mai contura o latură a universului nostru pe care o intuim, dar pentru care nu avem încă nume. Este o nevoie de obiectivare și experimentare lipsită de risc pe care doar teatrul o poate oferi. Pentru cei care animă această artă, fie ei dramaturgi, actori, regizori sau scenografi, miza rămâne neschimbată. Povestea este cea care unește căutările tuturor, pentru că ea stabilește o nouă dimensiune, cu propriile ei reguli, înfățișând oameni asemeni nouă. Diferența de nuanță face să apară eroii. Sunt oglinda noastră mărită până la cel mai mic detaliu și care vede părțile cele mai întunecate și întortocheate.

Shakespeare, punctul nodal al istoriei teatrului universal, creatorul unei largi familii de personaje, face din om și personalitatea acestuia obiectul întregii sale creații. Omul în raport cu el însuși și cu celălalt, devenirea și decăderea lui sunt subiectele preferate ale scriitorului renascentist. Criticul englez Harold Bloom merge până într-acolo încât afirmă că „personalitatea, așa cum o înțelegem azi, este o invenție shakespeareiană.”¹ În cazul lui Shakespeare, oamenii, asemeni personajelor din picturile renascentiste, capătă profunzimi multiple, lumini și umbre, nenumărate detalii și culori. El definește noi dimensiuni ale existenței umane. Eroii din piesele sale au identități extrem de specifice. Ei nu sunt construiți în raport cu autoritatea zeilor și a legilor pe care ei le impun, precum în Antichitate, ci au personalități puternice, autonome, pline de vitalitate. Este viață la puterea maximă de manifestare.

¹ „Personality, in our sense is a Shakespearean invention, and is not only Shakespeare's greatest originality but also the authentic cause of his perpetual pervasiveness. Insofar as we ourselves value, and deplore, our own personalities, we are the heirs of Falstaff and of Hamlet, and of all the other persons who throng Shakespeare's theater...” Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998, p. 4.

În *Eseuri de psihanaliză aplicată*², Sigmund Freud analizează motivația posturii lui „Moise”, lucrarea sculptorului renascentist Michelangelo. Fascinat de contradicția dintre expresia calmă a feței personajului și tensiunea corpului său, ce denotă concentrarea asupra unei acțiuni intense, Freud investighează evenimentele care au determinat postura lui Moise. Este o analiză minuțioasă în care se folosește de o serie de indicii culturale (elemente ale poveștii biblice, informații despre caracterul sculptorului și relația sa cu papalitatea, etc.) între care stabilește conexiuni logice și pertinente pentru a recompune întreaga poveste din spatele operei lui Michelangelo. Și totul pornind de la compoziția unei sculpturi. Același demers poate fi aplicat și personajelor shakespeariane, autorul înfățișându-și oamenii, la prima întâlnire cu publicul, în plină acțiune. Actorul, asemeni unui detectiv, trebuie să descopere acele elemente care compun dimensiunea umanității incifrată în versul shakespearian, acele elemente care își trag seva dintr-un anumit context temporal, spațial și național.

Iar problema identității este puntea de legătură între omul shakespearian și cel modern. Este acel element universal valabil de care avem nevoie ca lumea din jurul nostru să stea în picioare. Degradarea acestui concept este probabil sursa crizei sociale pe care o trăim azi.

Sensul noțiunii de identitate la care mă voi referi în continuare este acela de ansamblu de date ce țin de comportament, afect, mod de gândire și acțiune, acea formulă care ne face indivizi unici și irepetabili. Dicționarul limbii române mai dă o definiție a acestui cuvânt care trebuie luată în considerare datorită coordonatei sale temporale: „proprietate a unui lucru de a-și păstra timp îndelungat caracterele fundamentale.” (dexonline.ro)

Experiența scenică de până acum mi-a arătat importanța modului de acțiune a unui personaj într-un moment critic pentru definirea coordonatei „cine este?” a acestuia. Felul în care alege să soluționeze impasul în care se află vorbește despre structura caracterului său și a evoluției potențialului său uman. Elementul specific pe care l-am observat în dramaturgia shakespeariană, având ocazia să mă documentez și să interpretez roluri ca Lady Anne (*Richard al III-lea*, în regia lui Titus Scurt în cadrul Studioului de Teatru Casandra, 2004), Hermia (*Visul unei nopți de vară*, în regia lui Dragoș Galgoțiu, Teatrul Metropolis, 2008), Helena (exercițiu în cadrul Academiei Itinerante *Andrei Șerban*, 2009), Miranda (*Furtuna*, direcția de scenă Victor Ioan Frunză, Centrul Cultural „Nicolae Bălcescu”, 2010), este că primul pas al personajului în soluționarea conflictului este, în esență, negarea a tot ceea ce reprezintă el în momentul declanșării crizei. Negarea identității apare ca un mod de reacție și acțiune în același timp. Este un mijloc de a ieși din criză, de

² Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, în *Opere esențiale*, vol. 10, Editura TREI, 2021

a regăsi echilibrul pierdut, de reafirmare a libertății și independenței individului: nebunia, mai mult sau mai puțin reală, a lui Hamlet, renunțarea la coroană a Regelui Lear, manipularea propriei imagini a lui Richard al III-lea, neasumarea statutului de conducător a lui Prospero, travestirea în băiat a Rosalindei. Negarea identității personajului shakespeareian, prin expresia sa activă, apropie analiza literară (în sensul descifrării diverselor trimiteri culturale, istorice etc.) a personajului de analiza specifică actorului bazată pe investigarea concretă a motivațiilor, a scopurilor și a felului de a acționa, ce alcătuiesc rolul. Ambele se bazează pe informațiile oferite de textul dramatic constituindu-se într-un ansamblu în care cele două se completează reciproc. Actorul poate descoperi datele rolului shakespeareian urmărind evoluția identității personajului al cărui ax principal, așa cum am arătat până acum, este negarea de sine.

Referindu-se la *Hamlet*, Jan Kott spune că

„...este un mare scenariu în care fiecare din personaje are de jucat un rol [...]. Fiecare trebuie să îndeplinească o sarcină de neînlăturat, impusă de scenarist. Scenariul este independent de eroii lui. S-a născut înaintea lor. Definește situația, stabilește relațiile reciproce între personaje, le impune gesturile și cuvintele. Dar nu spune cine sunt eroii. Sunt definiți dinafara, nu dinăuntru lor. [...] Scenariul dictează actele personajelor, nu dictează însă și motivele acestor acte, cu alte cuvinte, psihologia personajelor. Și acest lucru este valabil atât pentru viață cât și pentru scenă.”³

Așadar există un eveniment exterior personajului, o stare de fapt predeterminată care îl obligă la alegerea radicală a negării propriei identități.

Investigând istoria personajului putem identifica suma elementelor care îl definesc înainte să „i se întâmple” acel eveniment care, la Shakespeare, îl aduce în fața publicului. Ele precedă schimbarea majoră a personajului (schimbare ce determină conflictul insurmontabil ce duce, mai departe, spre negare), și apar în deschiderea piesei sau putem deduce, de pe parcursul textului, că au existat înainte de debutul ei. Este important să știm cine este personajul și care este „starea lui de echilibru” pentru a înțelege ce pierde. Pe de altă parte, autorul își înfățișează eroii în mijlocul unor evenimente care îi afectează și transformă. De aceea, de multe ori, pierdem din vedere acel paradis pierdut al personajului pe care încearcă apoi să-l reconstruiască și care este definitoriu pentru modul său de a acționa. De menționat că, de la caz la caz, acest echilibru poate fi o aparentă armonie. Astfel, etapa evolutivă pe care am demarcat-o până acum, care precede momentul negării identității, am numit-o identitatea „dată”.

³ Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, ELU, 1969, p. 67

Diferența culturală dintre prezent și lumea descrisă în piesele lui Shakespeare pare, la prima vedere, enormă. Dar, odată înlăturat ambalajul, realizăm că mecanismul de funcționare rămâne neschimbat. Mare parte din conflictul personajelor shakespeariene cu sine și cu lumea își are rădăcina în negarea identității, a acelor elemente definitorii pentru existența lor.

Pentru această etapă, este necesar să identificăm evenimentul din viața personajului care declanșează nevoia de a fi altcineva sau altcumva. Etapa „negării identității” este importantă a fi clarificată pentru că imprimă direcția personajului, scopul, miza și primul mod de acțiune. Este cauza și debutul transformării sale. Pentru că se află la intersecția tuturor acestor coordonate, gestul negării identității devine un mod de recăștigare a controlului asupra propriului destin. De aici încolo începe o etapă de „libertate absolută” în care personajul luptă în termeni proprii pentru a obține „obiectul” dorit. Se simte îndreptățit să facă orice pentru a-și atinge scopul, iar asta îi dă sentimentul de libertate și de afirmare a propriei persoane. Personajele sunt într-o misiune personală de a-și găsi echilibrul. În acest stadiu, eroul atinge potențialul maxim de exprimare a personalității sale.

Etapa concludivă a acestui mod de analiză se constituie, inevitabil, printr-o punere în balanță a consecințelor negării identității și a acțiunii personajului după propriile-i reguli în cadrul perioadei de „libertate absolută”. Identitatea se redefinește fie prin anularea individului care a făcut abuz de putere, sub orice formă ar fi ea, fie prin evoluție la un stadiu existențial superior prin conștientizarea și asumarea adevăratei forțe, aceea de a iubi și de a ierta.

Eroii shakespearieni reclamă prin negarea identității dreptul de a-și determina singuri traiectoria vieții, iar autorul experimentează lăsându-i să se manifeste liber. Identitatea lor evoluează la limita dintre determinările exterioare (împuse de destin, statut social, relații familiale etc.) și dorința de a se afirma conform propriilor reguli. Ce s-ar întâmpla dacă omul ar putea face doar ce vrea el? Cine ar deveni el în cadrul unui astfel de scenariu? Privind din acest punct de vedere, am ales spre analiză acele personaje care, prin acțiunile lor, construiesc realități puternic deviate fie spre utopie, fie spre alienare: Hamlet, Richard al III-lea, Regele Lear, Prospero, Rosalinda.

În altă ordine de idei, personajele shakespeariene pot constitui pentru actor un drum destul de sinuos. Este bine ca actorul profesionist să clarifice și să stabilească exact punctul de plecare al demersului scenic, care sunt punctele nodale pe care trebuie să le parcurgă, precum și orizontul ultim spre care trebuie să-și conducă personajul, toate acestea în vederea refacerii repetate a procesului artistic. Sunt scene puternice, cu schimbări mari, uneori lipsite de coerență sau logică imediată, și atunci este nevoie de un tip de structură la care să se poată apela. Bine descifrată, identitatea finală a personajului poate de multe ori să lămurească aspecte mai puțin clare din situațiile anterioare.

CAPITOLUL I

IDENTITATE: ZOOM IN—ZOOM OUT

I.1. CAZUL SPECIAL AL IDENTITĂȚII ÎN TEATRU

Înainte de a discuta despre identitatea personajului, să ne privim puțin în oglindă, noi actorii...

Singurul exponent al societății care își asumă o altă identitate, străină lui, în mod conștient și programat, cu titlul de meserie, este actorul. Este modul lui de a-și câștiga existența și, dacă „îngerul îl vizitează”, putem spune că face și un act de creație în același timp. Este un caz aparte în care se întâmplă două fenomene simultan: identitatea personajului se suprapune peste cea a actorului, iar relația cu „alteritatea” capătă noi sensuri dictate de contextul special al convenției teatrale. Să le luăm pe rând.

S-au scris și, pe parcurs ce societatea și nevoile omului se vor schimba, se vor scrie multe despre actor, problema identității sale și rolul său în societate. Consider că teatrul se bazează în primul rând pe nevoia omului de joc. În cartea sa *Homo ludens*, Johan Huizinga își începe teza despre natura și importanța jocului ca fenomen de cultură spunând că „jocul este mai vechi decât cultura”⁴. Nevoia de joc se regăsește în egală măsură în regnul animal și la om, deci ține de irațional. Este o acțiune a cărui unic scop este plăcerea, „hazul” cum spune atât de expresiv Huizinga, indiferent de cauza ei: „descărcarea energiei de prisos, destinderea după încordare, pregătirea pentru cerințele vieții și compensarea pentru ceea ce nu s-a realizat”⁵. Jocul este o acțiune liberă, este un prilej de a ieși din viața cotidiană, jocul nu este serios, dar poate să capteze atenția jucătorului în totalitate, are caracter fictiv, se desfășoară înăuntrul unor limite de timp și spațiu, și nu în ultimul rând, jocul înseamnă ordine, orice abatere de la regulile sale stricând jocul și valoarea sa. Cred că, în acest context, teatrul și jocul actorului își găsește sensul just pentru care este practicat și privit. Jocul, ca și teatrul de altfel, nu produce nimic palpabil și durabil, nu hrănește, nu vindecă, nu apără în mod concret omul, cu toate acestea este indispensabil vieții pentru că o completează, o înfrumusețează, făcând apel la natura spirituală a ființei ce transcende raționalul.

O scurtă povestire a lui Huizinga : „Tatăl își găsește băiețelul de patru ani pe un scaun, primul dintr-un rând de mai multe scaune: copilul se juca «de-a trenul». Îl giugiulește pe copil, dar acesta îi spune: «Tăticule nu mai săruta locomotiva, altminteri vagoanele au să creadă că nu e adevărat»”⁶. Convenție clară și asumare responsabilă. Când suntem mici ne jucăm ca să ne satisfacem propriile noastre dorințe și ne asumăm roluri cu ușurință folosind drept modele adulții din

⁴ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Editura Univers, București, 1977, p. 33

⁵ *Ibid.*, p. 35

⁶ *Ibid.*, p. 43

jurul nostru încercând să reproducem relațiile dintre ei. Credința și implicarea pe care o manifestă copilul în convenția creată este totală. Situația, în esență, este asemănătoare cu jocul actoricesc, cu amendamentul că actorul știe că este privit. Aici intervine miza, aici jocul lui Huizinga se transformă în artă. Jocul actorului nu este doar pentru sine, sau mai bine spus are valoare pentru sine doar dacă este făcut pentru ceilalți și în fața lor, în timp ce copilul nu are conștiința „ochiului exterior” (poate doar atunci când acesta contestă convenția pe care copilul a tratat-o), contând doar satisfacția propriului joc. Cred că aici, în prezența publicului, stă cheia problemei identității actorului. Teatrul fără spectator nu are sens, iar omenirea lipsită de povești este condamnată la alienare. Actorul se transformă într-un mediator al experiențelor umane importante transpuse în povești. Atât spectatorul cât și actorul au nevoie de suportul convenției scenice pentru a crede. Altfel lucrurile merg fie în zona miracolului sau dimpotrivă, a derizoriului.

Dedublare, mască sau asumarea unei identități străine, toate vorbesc despre a deveni sau, mai precis, a întruchipa pe altcineva pentru a veni în întâmpinarea imaginației spectatorului. S-au spus multe despre acest subiect, începând cu teoreticienii ai artei actorului, continuând cu Freud și sfârșind cu celebrele interviuri de la Actor's Studio, unde mari actori dezvăluie câte puțin din viața și arta lor.

Băiețelul din exemplul lui Huizinga nu suferea nici de dedublare și nu avea nevoie nici de mască pentru a se juca, ci doar de credința în convenția pe care singur și-a creat-o. Actorul nu face decât să aducă jocul în planul adultului și a problematicilor sale, fapt ce complică schema jocului dar nu schimbă caracteristicile sale. Hazul jocului și credința nu-l vor părăsi, ele fiind fundația construcției sale artistice.

Revenind la identitatea actorului în raport cu personajul, ea este subordonată convenției-joc. Copilul știe că nu este locomotivă, așa cum actorul știe că nu este Hamlet. Amândoi exprimă propria reprezentare despre „personajul” „de-a care se joacă”. Copilul se joacă instinctiv pe când actorul o face programat. Întotdeauna este vorba de un drum ce trebuie parcurs între A și B, despre părăsirea zonei de confort a actorului, ca persoană civilă, și pătrunderea într-o zonă cu o geografie presimțită și dorită de el dar încă nedefinită. Despre dedublare nu poate fi vorba căci atunci intrăm în zona patologicului sau cea a actorului amator. Dedublarea presupune pierderea unei dimensiuni a personalității în favoarea celeilalte care câștigă teren. Profesionistul, în schimb, propune, dezvoltă și controlează „jocul”, el fiind tot timpul „acolo”, conștiința de sine nu-l părăsește niciodată iar rezultatul este întotdeauna un câștig, conectarea la public.

Masca este un însemn al identității personajului. Ea subsumează rigorile, limitele de expresie între care funcționează actorul. Ea oferă fâgașul de dezvoltare a creației actoricești, reglementează capacitatea histrionică.

Identitatea actorului în spațiul scenic înseamnă metamorfoză controlată cu scopul revelării acelor fațete ce altfel rămân în stadiu latent.

Alteritatea, în contextul teatral, primește noi valențe. Existența actorului este condiționată de prezența publicului. El este marele „celălalt” la care actorul trebuie să se conecteze și pe care să-l câștige de partea sa. Este o negociere continuă în vederea acceptării și validării.

În acest context, „celălalt” reprezintă o masă de oameni necunoscută de actor, cu un număr finit și care alege de bună voie întâlnirea cu actorul. Spectatorul oferă credit prin însăși prezența lui iar orizontul de așteptare este pe măsura valorii sale.

A crede împreună într-o poveste timp de două ore sau mai mult, în condițiile în care nu ne cunoștem, spectator cu spectator, actor cu spectator; a accepta și a îmbrățișa emoția celuilalt, în condiția în care nu mă aflu în fața unui prieten sau a unui psiholog, iată specificul extraordinar al teatrului. Dorința de a transcende, prin empatie, propria persoană spre o realitate fictivă și realizarea ei, fie salvează spectatorul și actorul deopotrivă de sentimentul banalității și monotoniei existenței sale, fie îi certifică valoarea propriei trăiri. Astfel existența actorului este determinată de nevoia spectatorului de poveste și emoție.

Alteritatea teatrală se dezvoltă într-o manieră excepțională și dincolo de rampa scenei, între actori, între actori și regizor, între actor și personaj. Relația actorilor pe scenă, din punctul de vedere al identității, stă sub semnul paradoxului. Știu că partenerul meu nu este, să zicem, „soțul meu” și cu toate acestea, pentru că convenția o cere, mă comport ca atare. Și mai mult decât atât el îmi răspunde. Noi știm că „nu suntem”, dar totuși „ne jucăm de-a...”, cu cea mai mare seriozitate. Este o relație ce se desfășoară la intersecția dintre realitate și ficțiune. Relaționez cu o persoană a cărei identitate este metamorfozată în sensul personajului literar (dramatic) pentru a deveni o „realitate” scenică în condițiile în care eu fac același lucru. Atât eu cât și „celălalt” ne aflăm într-o stare specială de emotivitate, disponibilitate și vulnerabilitate.

Personajul, rolul sau masca (exista diferențe între aceste trei noțiuni, dar explicarea lor poate fi subiectul unei alte lucrări, iar pentru tema identității, ne vom limita la a le folosi doar ca repere) reprezintă o identitate fictivă la care actorul are acces prin rațiune, imaginație și empatie. Pentru actorul-civil personajul nu reprezintă doar un „celălalt” cu care trebuie să relaționeze, ci și un plan existențial spre care trebuie să se dezvolte, să-și extindă limitele. Trebuie să recunoaștem că personajul pentru actor reprezintă un tip de alteritate unică. Sin-

gurele instrumente de lucru ale actorului sunt propria identitate (corpul, mintea și emoția) și ceilalți (personajul și partenerul), iar „conținutul afectiv al corpului spiritual al personajului va fi însăși emoția creatoare pe care acesta o provoacă în corpul carnal al histriionului”⁷.

Relația actorului cu regizorul în planul identității este și ea una deosebită. Regizorul este cel care stabilește numitorul comun care leagă viziunile diferite despre textul dramatic ale actorilor dintr-o distribuție. Dacă actorul este un mediator între poveste și public, regizorul este un mediator între textul dramatic și actor. Acesta din urmă livrează publicului viziunea regizorală. El este animatorul ei.

„Directorul de scenă operează, astfel, în procesul comunicării sale cu piesa, decodificări amplificatoare, în urma cărora cuvântul este pus în relație cu elementele spațiale, concrete, din scenă; totodată, are loc un proces de decodificare care începe cu o opțiune a lecturii în urma căreia va reconstrui fabula și, odată cu ea, elementele textuale (spațiul, timpul, caracterele etc.)”⁸.

Pentru actor, regizorul reprezintă acea alteritate ordonatoare care impune traseul și limitele de dezvoltare ale identității histrionice, este primul său spectator și primul său critic.

I.2. IDENTITATEA ÎN ARTA ACTORULUI— ROL, PERSONAJ, CONVENȚIE, REALITATE

Consider necesar să aprofundez într-o mică măsură noțiunile de identitate, rol și personaj în contextul artei actorului, artă marcată la rândul ei de cele două dimensiuni convenție și realitate. Pentru că subiectul este unul complex, generator de nenumărate lucrări de doctorat, teoretizări și metode de lucru, aflându-se la intersecția mai multor discipline precum literatura, psihologia, filozofia, istoria artei, am să mă limitez la o definiție axată pe experiența personală pentru că ea stă la baza conceptului demersului de față și a modului în care voi folosi termenii mai sus menționați în viitoarele capitole.

Înțeleg prin identitate acea asociere mentală pe care o facem instantaneu în momentul în care suntem confrunțați cu, am să numesc la modul general, subiectul. Poate fi vorba de o persoană, o imagine, de un miros, de o senzație etc. Dacă spun Michelangelo, vă veți gândi probabil la un pictor sau la Capela

⁷ Mihai Mănușiu, *Introducere în filozofia artei actorului*, UNATC Press, 2006, p. 135

⁸ Ana-Maria Nistor, *Teatrokratia*, UNATC Press, 2008, p. 23

Sixină sau la poezie sau la o anumită perioadă istorică. Este vorba de sensul larg al cunoașterii alterității prin percepție și raportare la subiect. Identificăm respectivul subiect pe baza unei interacțiuni anterioare cu el. Identificarea este astfel extrem de specifică, unică și mai ales personală. Astfel experiența unor raportări anterioare și repetate prin interacțiune construiește în mentalul nostru identitatea unui subiect.

Dar experiența întâlnirii dintre A și B va fi întotdeauna diferită de cea dintre B și C. A și C vor avea o reprezentare diferită despre B, în ciuda singularității și unicității lui. De aici lucrurile se complică datorită multiplicării reflexiilor diferite ale lui B spre alteritate. Înțeleg că identitatea sa se va construi din ambele reprezentări ale lui A și C despre el. Shakespeare se joacă la infinit cu acest sistem de reflexii în ceilalți, construindu-și personajele printr-o adevărată rețea de oglinzi.

Mai departe consider că termenul de „rol” este cel mai bine definit de cea de a doua sa accepțiune din *Dictionarul explicativ al limbii române* și anume „atribuție, sarcină care îi revine cuiva în cadrul unei acțiuni; misiune” (dexonline.ro), tocmai pentru că implică ideea de relație cu cineva, de raportare la, de atingere a unui anumit scop. Astfel interacțiunea dintre A și B se face sub semnul rolului pe care îl are fiecare în parte. Rămânând încă în zona „realității”, pun ghilimele pentru că și acest termen este extrem de greu de cuantificat și definit, însemnând pentru fiecare în parte altceva, înțeleg prin realitate existența exterioară convenției scenei. Dar realitatea la rândul său este reglementată de o convenție specifică ei, de ordin social, politic, familial etc. Astfel A poate să îndeplinească în același timp mai multe roluri, să zicem de soție, fiică a părinților ei, mamă a copilului său, profesor pentru studenții săi, și actor în ceea ce privește meseria sa. Este A de fiecare dată altcineva? În mod cert se va raporta diferit față de alteritate în fiecare dintre aceste cazuri. Va fi percepută diferit de alteritățile cărora se adresează în toate aceste cazuri. Ce se schimbă și ce rămâne la fel? Cum este influențată identitatea lui A și mai ales cum este resimțită ea de către subiectul în sine și de către alteritate?

Cred că acel nucleu lăuntric care îl face pe A să fie A se va manifesta în toate aceste situații oferind doar o altă fațetă cu posibilități de transformare în funcție de impactul la întâlnirea cu nucleul specific al lui B sau C sau D. Cred că aici apare potențialul dualității în relațiile umane. În această incertitudine a relației cu alteritatea, în această senzație de transformare în funcție de rolul „jucat”. Iar atunci când peste convenția proprie realității se suprapune o altă convenție apare potențialul dramatic, fie că este un fapt programat, actul teatral în sine, fie că este involuntar, când în viața de zi cu zi situațiile și rolurile sunt supralicitate sau dimpotrivă minimalizate. De multe ori auzim spunându-se despre unul sau altul „Ce personaj e ăsta!”. Respectivul nu face decât să se raporteze într-o