

EXPRESIVITATEA CA FORMĂ DE CUNOAȘTERE: METODOLOGII PERFORMATIVE ȘI DECOLONIALE

DOI 10.46522/CT.2025.01.09

Oana Rusu, PhD Student

National Operetta and Musical Theatre „Ion Dacian“, Bucharest,
Romania

oanarusso@gmail.com

Abstract:

*Expressivity as a Form of Knowledge:
Performative and Decolonial Methodologies*

This article reflects on the methodological and epistemological foundations of a doctoral research project that investigates how ethnicity shapes the actor's expressivity, focusing on Romani and Jewish performers. The study employs a qualitative and reflexive approach, combining semi-structured interviews, performative analysis of theatrical works, and autoethnographic positioning. Rather than proposing a fixed theoretical model, the research foregrounds the challenges of conducting inquiry from within an artistic and minoritarian identity.

By adopting a decolonial lens, the study interrogates dominant aesthetic norms and emphasizes the ethical responsibility of engaging with historically marginalized voices. The paradox of expressivity – the tension between emotional intensity and its aesthetic containment – provides a conceptual framework, not as a definitive theory but as a guiding principle for analysis.

The article discusses embodied knowledge, the politics of voice and memory, and the responsibilities of researching vulnerable subjects. It also reflects on the negotiation between artistic and academic standards, between positionality and analytical distance, and between personal involvement and scholarly rigor.

In conclusion, the research demonstrates that the expressivity of minoritarian actors functions as an epistemic practice: a form of embodied knowledge, situated at the intersection of affect, memory, visibility, and art's critical function.

Keywords:

Actor Expressivity; Minoritarian Performance; Autoethnography; Embodied Knowledge; Decolonial Methodology

Introducere

Această cercetare a pornit dintr-un dublu angajament: artistic și epistemic. Ca actriță și cercetătoare de etnie romă, nu pot și nu vreau să mă situez într-o poziție de neutralitate „obiectivă”. Am ales să-mi asum experiența trăită ca o sursă legitimă de cunoaștere, iar acest gest m-a condus firesc către autoetnografie ca o formă de responsabilitate epistemică și afectivă.

În accepțiunea formulată de Carolyn Ellis și Arthur Bochner, autoetnografia este o modalitate de a spune povestea personală într-un context cultural și politic mai larg. Ea implică o scriitură reflexivă, în care cercetătorul devine și subiect, și instrument de cercetare. Pentru mine, această metodă este esențială: îmi permite să cercetez expresivitatea fără a o diseca din afară, ci traversând-o cu tot cu corp, emoție, identitate. Am urmărit o reflecție asumată asupra modului în care etnia, memoria și marginalitatea modelează expresivitatea actorului- un proces care trece, inevitabil, prin mine, fără să se reducă la o introspecție confesivă. Dar nu sunt singura voce din această cercetare. Tocmai de aceea, am deschis demersul autoetnografic către o dimensiune colaborativă¹, în care vocile celor intervievați- actori și regizori romi și evrei- sunt ascultate ca parteneri de gândire, nu doar ca surse de date. Interviuurile semi-structurate pe care le-am realizat funcționează ca spații de dialog, în care sensurile se construiesc împreună. Așa cum subliniază cercetările în



1. Heewon Chang, Faith Ngunjiri; Kathy-Ann C. Hernandez, *Collaborative Autoethnography*, New York, Routledge, 2013.

autoetnografie colaborativă, această metodă îmbogățește cercetarea prin intersubiectivitate, printr-o etică a ascultării și prin valorizarea cunoașterii colective. În aceste interviuri, întrebările mele nu pot fi „neutre“, ele vin dintr-un loc afectiv și politic, iar răspunsurile sunt ecouri ale unor istorii de gest, traumă și rezistență.

Pentru a încadra teoretic această metodologie, m-am sprijinit și pe dimensiunea decolonială formulată de Patricia Hill Collins, Linda Tihuwai Smith și Walter Mignolo, care pledează pentru o cercetare „altfel“: o cercetare situată, înrădăcinată în realitățile celor marginalizați, atentă la relațiile de putere și la istoriile care definesc subiectele cercetate. În această logică, cercetătorul minoritar trebuie să-și asume poziția, istoria, vulnerabilitatea și puterea de a vorbi dinspre margine. Identitatea mea romă este un cadru reflexiv de înțelegere a ceea ce cercetez: expresivitatea ca fenomen întrupat, traversat de memorie și afect, de vizibilitate și tăcere istorică. Din acest unghi de analiză s-a conturat treptat ceea ce am numit paradoxul expresivității: ideea că expresivitatea autentică nu constă în exhibarea directă a emoției, ci în capacitatea formei artistice de a o face vizibilă tocmai prin ceea ce o ascunde- o trăire care nu se exprimă frontal, care se lasă presimțită prin finețea disimulării estetice.

În cazul teatrului minoritar – și în mod special al actorilor romi și evrei – acest paradox devine și mai tensionat: expresivitatea scenică este simultan marcată de un cod estetic (ce ține de artă, tehnică, compoziție) și un cod identitar (ce ține de vizibilitate etnică, reprezentare simbolică). Actorul minoritar este astfel prins într-o dublă responsabilitate: să emoționeze fără să cadă în stereotip, să se exprime fără să fie redus la identitate, să își trăiască prezența fără a fi complet transparent. Paradoxul expresivității nu a fost o concluzie extrasă din date, a fost un cadru intuitiv care a precedat analiza. Experiența mea scenică și observațiile inițiale mi-au indicat această dublă constrângere. Ulterior, în dialog cu interviurile, repetițiile și reflecția teoretică, am conturat patru direcții analitice – afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei – care mi-au permis să înțeleg acest paradox în complexitatea lui trăită și performativă.

În mod concret, metoda principală constă în interviuri semi-structurate cu actori și regizori romi și evrei, combinate cu analiza unor fragmente scenice, selectate în funcție de rezonanța lor cu temele cercetării: identitate, memorie corporală, afect, performativitate. Aceste analize sunt contextualizate reflexiv – nu pretind să descriu „obiectiv” un fenomen, ceea ce urmăresc să înțeleg este cum se construiește expresivitatea din corpurile și istoriile celor care performează.

Etica acestui demers este, pentru mine, inseparabilă de metoda aleasă. Într-un context în care identitățile romă și evreiască sunt adesea politizate, idealizate sau exotizate, e important ca cercetarea să fie o formă de grijă. Prin responsabilitate discursivă: față de cei cu care vorbesc, față de poveștile lor, față de traumele și demnitățile care le traversează corpurile. În acest sens, autoetnografia – clasică sau colaborativă – nu este doar o metodă. Este o etică a implicării.

Capitolul următor continuă acest fir personal, dar îl pune față în față cu vocile altor cercetători. E momentul în care încep să caut răspunsuri și în afara mea- în teorii, în concepte, în texte care m-au provocat sau m-au însoțit. Dar și acolo, voi rămâne cu întrebările mele: Ce spune teoria despre expresivitate? Și ce lasă nespus?

Autoetnografia ca metodă de cercetare

Autoetnografia reprezintă o metodă calitativă prin care experiența personală devine teren de investigație pentru practici și sensuri culturale, articulată prin reflexivitate și scriitură narativă evocativă². Demersul combină autobiografia (memorii, arhive personale, dialoguri) cu etnografia (observație, *fieldnotes*, interviuri), generând descrieri dense capabile să transmită „cum se simte” o experiență socială. Miza centrală constă în producerea de cunoaștere situată și cunoaștere din interior în care vocea cercetătorului face



2. Tony E. Adams, Carolyn Ellis, Stacy Holman Jones, „Autoethnography”, *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, Research Gate, 2017, <https://www.researchgate.net/publication/318858682>.

vizibile nuanțe invizibile în schemele generalizante. Practica autoetnografică include etica grijii, responsabilitatea față de participanți și transparența procesului de scriere, cu atenție la efectele reprezentării. Textele autoetnografice se construiesc prin povestire și scriitură evocativă, prin scene și detalii senzoriale menite să transmită „cum este să fii acolo“, generând rezonanță emoțională și transferabilitate culturală. În acest sens, validitatea autoetnografiei nu se sprijină pe replicabilitate, ci pe coerența narativă, relevanța experiențelor relatate și capacitatea de a produce cunoaștere situată³.

Această alegere metodologică vine din chiar substanța cercetării mele, care explorează felul în care etnia influențează expresivitatea actorului, cu accent pe tensiunea dintre codul estetic și codul identitar. Într-un articol despre metodologie, această alegere devine deopotrivă o explicație tehnică și o poziționare epistemică. Când corpul și vocea cercetătoarei sunt ele însele parte a unui astfel de proces, distanța clasică dintre obiect și subiect în cercetare se dizolvă, iar reflexivitatea devine o condiție epistemică fundamentală.

Linda Tuhiwai Smith atrage atenția asupra modului îngrijorător în care cercetarea occidentală a contribuit la marginalizarea vocilor indigene și minoritare, pledând pentru o cercetare situată, etică și decolonială. Autoetnografia oferă tocmai acest cadru, permițând articularea unei cunoașteri localizate, performative și asumate.

Opțiunea autoetnografică se aliniază cu ceea ce *epistemic disobedience*⁴ reprezintă în teoria lui Walter D. Mignolo: o ruptură deliberată de paradigma cunoașterii occidentale dominante, care pretinde neutralitate, dar reproduce colonialitate epistemică. A alege să cunoști „dinăuntru“, prin corp și experiență minoritară, înseamnă a refuza să participi la ierarhiile de cunoaștere care marginalizează vocea subiectivă și



3. Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner, „Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject“, *Handbook of qualitative research*, Sage Publications, Thousand Oaks, 2000, p. 733.

4. Walter D. Mignolo, „Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom“ *Theory, Culture & Society*, volum 26 (7-8), London, Sage Publication, pp. 159-181.

trăirea. Autoetnografia devine astfel o formă de dezobediență epistemică, prin forma însăși a investigației – una reflexivă, afectivă și situată. Expresivitatea actorului minoritar este o formă de cunoaștere critică, articulată împotriva invizibilizării istorice a corpurilor subalterne.

Autoetnografia colaborativă, așa cum este formulată de Chang, Ngunjiri și Hernandez, oferă un cadru teoretic care cere implicarea participanților ca parteneri activi în procesul de generare a cunoașterii. În locul unei relații verticale între cercetător și „subiectul” de cercetare, autoetnografia colaborativă construiește un dialog, o relație etică, bazată pe reciprocitate, vulnerabilitate împărtășită și reflecție colectivă. Această abordare devine cu atât mai relevantă în contexte în care cercetătorul și participanții împărtășesc experiențe de marginalizare, traumă istorică sau afiliere culturală comună, așa cum este cazul teatrului rom și evreiesc explorat în această cercetare. Cunoașterea devine astfel un produs comun, articulată în interacțiune, nu extras dintr-o experiență unilaterală.

Concluzionând, integrarea autoetnografiei colaborative în acest proiect este un gest etnografic și un gest de decolonialitate epistemică. Cele două cadre – colaborativ și decolonial – converg în a produce o metodologie care valorizează cunoașterea localizată, afectivă și împărtășită, și care refuză să trateze minoritatea ca obiect de studiu. În schimb, propune o cercetare „cu” și nu „despre” – una în care subiectul cunoașterii nu este singular, el este distribuit între corpuri, voci, amintiri și gesturi. În acest cadru metodologic reflexiv, următorul pas firesc este asumarea contextului personal care fundamentează această explorare: o biografie trăită la intersecția dintre teatru, memorie și identitate minoritară.

Context personal și motivație

Această secțiune explorează dimensiunea personală și afectivă din care se naște cercetarea ca fundament epistemic. Autoetnografia, în forma ei radicală și asumată, pornește dintr-un „eu” implicat ca punct de ancorare într-o istorie colectivă și o experiență artistică situată. În cazul meu,

acest „eu“ este modelat de o genealogie culturală romă, de o copilărie trăită într-o comunitate romă-evreiască, și de o relație profundă cu teatrul, transmisă familial. Această legătură afectivă cu scena, cu memoria și cu vocea marginală va fi în continuare prezentată nu ca o simplă confesiune, ca premisă epistemologică a cercetării.

Am crescut într-o familie de romi ursari, într-un cartier din centrul Iașului, la umbra Mitropoliei. Comunitatea era mică, iar granițele dintre romi și evrei aproape inexistente – viețile se amestecau firesc, mesele se împărțeau, iar copilul care am fost își imagina că toată mahalaua era o singură familie. Bunica îmi spunea adesea povești despre pogromul din 1941 și despre prietenii evrei care nu s-au mai întors. Frații ei munceau într-un mic atelier de fierărie, condus de un evreu. Iar bunicul era mînuitor de decor la teatrul evreiesc fondat de Avram Goldfaden în 1876 – un spațiu legendar, încărcat de vocile actorilor și de parfumul scenei. Tatăl meu și-a petrecut copilăria printre culise, îndrăgostindu-se iremediabil de scenă. Nu a ajuns actor, dar teatrul a rămas pentru el o formă de respirație- și-a trăit visul prin brigăzile artistice ale anilor '70-'80, unde scria, regiza și urca pe scenă cu o pasiune care i-a ținut loc de destin. Această legătură de familie cu teatrul s-a concretizat și într-un moment artistic esențial pentru mine: spectacolul *Moștenire*, în care am jucat împreună cu tatăl meu. Acest spectacol – care va face parte din materialul meu empiric – a fost o formă de reconstituire performativă a memoriei familiale, dar și o meditație asupra continuității și a ruperii transgeneraționale. Prin *Moștenire*, scena a devenit un spațiu comun în care vocile noastre s-au întâlnit artistic și biografic, iar teatrul s-a transformat într-un cadru de cercetare trăit. Privind acum înapoi, simt că parcursul meu artistic este continuarea unei istorii afective și culturale, a unui fir tăcut ce leagă trei generații. Această moștenire e una traversată de absențe, de traume și de o luptă constantă a tatălui meu de a nu se conforma imaginii pe care alții i-o atribuiău la prima vedere. Autoetnografia îmi permite să interoghez această moștenire afectiv și analitic: să o gândesc ca un spațiu epistemic.

Față de ambele tradiții teatrale minoritare: cea romă și cea evreiască, am o relație profundă, dar diferită. Față de

comunitatea romă, am o apartenență directă, moștenită și trăită, dar complexificată de statutul meu de rom invizibil: pielea albă m-a ferit de discriminarea directă în procesul de distribuire a rolurilor și nu numai. Pe mine. Tatăl meu însă nu a avut acest privilegiu. Față de tradiția evreiască, am o relație de proximitate afectivă și culturală: am crescut într-un spațiu de vecinătate istorică și am moștenit poveștile unei lumi dispărute.

În acest sens, mă situez între – nu deasupra – acestei lumi. Nu vorbesc în numele lor, vorbesc din interiorul unei relații de învățare, de apartenență afectivă și de practică artistică comună. Așa cum avertizează Linda Tuhiwai Smith, cercetătorul care își asumă studiarea unei comunități marginalizate trebuie să recunoască raporturile de putere, riscul de exotizare și nevoia de responsabilitate etică⁵. Reflexivitatea e o obligație epistemologică.

Douăzeci de ani de scenă mi-au oferit roluri, colaborări, experiență. Am lucrat în spectacole clasice și politice, în spații convenționale și alternative, cu regizori romi și evrei. Am colaborat cu artiști romi, am filmat scurtmetraje despre istoria romilor (producții ale Centrului Național de Cultură al Romilor Romano Kher). Am înțeles, în timp, că expresivitatea este un palimpsest cultural. Dincolo de forma scenică, corpul actorului poartă urme: ale propriei istorii, ale traumei moștenite, ale poziționării sociale.

Această cercetare doctorală a apărut ca o continuitate firească a acestor experiențe. Într-un moment de interogare artistică, am simțit nevoia de a regândi ceea ce fac- de a înțelege cum se modelează expresivitatea actorului prin etnie, dar și cum poate această expresivitate să fie un loc de rezistență, nu doar de reprezentare. Astfel, cercetarea devine un gest dublu: autoanaliză și propunere teoretică.

În propria mea muncă scenică, am simțit adesea tensiunea dintre expresivitate și identitate. Fiind un rom invizibil, nu am fost supusă discriminării în procesul de distribuție. Nu mi s-a cerut explicit să joc „etnic“, dar în momentele în care am



5. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London & New York, Zed Books, 2012, p. 137.

adus pe scenă gesturi, expresii sau tăceri inspirate din comportamentul bunicii mele, reacțiile au fost ambigue. Uneori mi s-a spus că „nu pare că joc un rom“, alteori mi s-a cerut să „accentuez trăsăturile“, să dau „mai multă culoare“ personajului. În acele momente, mi-am dat seama că expresivitatea minoritară este adesea percepută doar prin filtrul unei tipologii prestabilite – o expresivitate groasă, recognoscibilă, ușor digerabilă pentru public.

Judith Butler (filosoafă și teoreticiană feministă americană) ne amintește că identitatea nu este un dat, ci o performare – o repetiție în condiții de constrângere normativă⁶. Pentru actorul minoritar, această performare este dublată de așteptările exotizante, de stereotipurile culturale care definesc ce înseamnă „a fi autentic“. În acest context, a „juca un rom“ înseamnă a executa o scriptură normativă – un scenariu cultural deja scris, care stabilește ce gesturi, ce tonalități și ce expresii sunt recunoscute drept autentice de către privirea majoritară. În *Corpuri care contează* ea accentuează că aceste performări sunt reglementate de cadre discursiv-normative care produc și limitează vizibilitatea corpurilor. Autoetnografia devine un mijloc de a expune aceste constrângeri și de a reconfigura expresivitatea ca loc de critică, nu de conformare.

Autoetnografia nu este lipsită de limite. Vulnerabilitatea cercetătorului poate fi interpretată ca subiectivism; implicarea afectivă poate fi citită ca lipsă de rigoare. Totuși, aceste riscuri apar din modul de aplicare al metodei, nu din metodă în sine. Atunci când este dublată de o lectură teoretică solidă, de o asumare reflexivă și de o contextualizare istorică, autoetnografia devine un instrument puternic de critică culturală.

Autoetnografia îmi permite să descriu și să reconfigurez. Să transform memoria familială într-un cadru de analiză. Să aduc pe scenă – în sens larg – acele gesturi, priviri și povești care altfel ar rămâne uitate. În teatrul rom și evreiesc, unde expresivitatea este strâns legată de memorie și de trauma transmisă, cercetarea devine și o formă de grijă:



6. Judith Butler, *Corpuri care contează*, Traducere de Cătălina Stanislav și Ilinca Pop, Sibiu, Editura ULBS, 2023.

față de istorie, față de comunitate, față de propriul corp ca spațiu epistemic. A cerceta expresivitatea în acest context înseamnă, așadar, a naviga între scenă și arhivă, între gest și istorie, între afect și teorie- într-un demers care este, deopotrivă, artistic, politic și epistemologic.

Autoetnografia (colaborativă) ca practică reflexivă

Autoetnografia, în forma sa reflexivă, este o metodă de introspecție și o practică epistemologică ce transformă sinele într-un teren de cercetare. În cazul meu, acest teren este marcat de o serie de tensiuni între expresivitate și identitate, între codul estetic al teatrului și codul identitar al etniei. Paradoxul expresivității – acel conflict dintre afect și formă – capătă, în această perspectivă, o dimensiune personală și politică: ce se întâmplă când corpul actorului este și purtător de memorie colectivă, de istorie traumatică și de vizibilitate etnicizantă? În acest sens, cercetarea mea autoetnografică funcționează ca un spațiu în care se încrucișează memoria transgenerațională, afectele culturale și mecanismele performative ale scenei. Așa cum subliniază Deborah Reed-Danahay, autoetnografia este o formă de scriitură care explorează simultan identitatea, cultura și poziționarea socială, și care creează o punte între dimensiunea personală și structurile de putere ce modelează subiectivitatea⁷.

În continuare, voi dezvolta acest demers în patru direcții analitice: afectul ca sursă de cunoaștere, memoria corporală, tensiunea dintre vizibilitate și neutralitate scenică și funcția epistemică a artei. Însă, înainte de a le explora pe fiecare în parte, consider important să precizez modul în care aceste patru direcții au fost conturate și ce statut metodologic ocupă în cercetarea de față. Ele nu au fost stabilite dinainte ca o grilă de codificare rigidă, ci s-au cristalizat progresiv, în urma unui proces de analiză reflexivă aplicat pe interviurile semi-structurate, pe observația participativă din timpul repetițiilor și pe propria experiență de autoobservare. În acest



7. Deborah Reed-Danahay, *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg Publishers, 1997.

proces, au apărut recurențe semantice și afective – gesturi, formulări, stări – care au funcționat ca marcaje interpretative. Acestea au fost apoi reunite și rafinate în patru coduri tematice interpretative, care articulează dimensiunile cheie ale expresivității analizate. Codurile au fost ulterior puse în relație cu concepte din antropologie, teatrologie și epistemologii critice, devenind astfel punctele nodale ale unei analize care rămâne deschisă, contextuală și fidelă complexității intersubiective a materialului. Așadar, demersul meu nu a fost nici pur inductiv, nici strict deductiv, ci unul abductiv – un proces reflexiv de interpretare în care intuiția, contextul minoritar și teoria s-au modelat reciproc⁸. Această strategie analitică îmi permite să tratez autoetnografia ca un cadru de înțelegere colectivă și metodologică a expresivității.

Revenind, aceste patru direcții – afectul, memoria corporală, vizibilitatea și funcția epistemică a artei – sunt rezultate ale procesului de articulare teoretică și practică în cadrul propriei cercetări. Ele funcționează ca lentilă de analiză autoetnografică, dar și sub forma unor categorii operaționale în lectura materialului empiric. Fiecare dintre ele este ancorată într-un cadru conceptual existent, dar reinterpretată prin prisma contextului minoritar și performativ.

Afectul ca sursă de cunoaștere se sprijină pe lucrările Sarei Ahmed și Bell Hooks, care tratează afectul ca formă de înțelegere relațională și politică. Ahmed analizează modul în care emoțiile circulă între corpuri, organizând diferența și orientarea socială (*Politicile culturale ale emoției*, 2004), iar Hooks subliniază valoarea afectelor – precum dragostea, furia sau durerea- ca forme de rezistență și pedagogie critică în contexte de marginalizare (*Teaching to Transgress*, 1994). În analiza interviurilor și a performanțelor, urmăresc cum afectele devin expresii ale identității minoritare și forme de cunoaștere întrupată.

Memoria corporală se sprijină pe teoriile lui Henri Bergson și Jerzy Grotowski, care propun înțelegeri complementare ale corpului ca arhivă vie. Bergson, în *Materie și*



8. Natalia Cojocaru, *Cercetarea calitativă*, Chișinău, Editura Universității de Stat, 2010, p. 32.

Memorie (1896), distinge între memoria conștientă și memoria corporală – o formă de amintire sedimentată în gesturi, reflexe și ritmuri. Grotowski dezvoltă această intuiție în plan teatral, tratând corpul actorului ca spațiu de reactivare a gesturilor ancestrale și afectelor moștenite, accesibile prin lucru fizic și prezență scenică. În analiza mea, această perspectivă permite citirea expresivității ca stratificare de urme corporale, reactivată prin joc și rememorare afectivă.

Vizibilitatea și neutralitatea scenică derivă dintr-o articulare a teoriei performativității a lui Judith Butler, cu reflecțiile asupra „corpurilor exotizabile” în teatru. Mă interesează aici cum actorii romi sau evrei sunt (sau refuză să fie) vizibili ca etnici, și cum acest lucru le afectează expresivitatea scenică. Voi analiza tensiunile dintre a fi recunoscut și a fi stereotipizat, dintre a juca etnicitatea și a o nega.

Funcția epistemică a artei, în această cercetare, se sprijină pe ideea de cunoaștere situată (Patricia Hill Collins) și pe conceptul de dezobediță epistemică (Mignolo). Collins susține că nu există perspectivă neutră: orice formă de cunoaștere pornește dintr-un loc anume, de la un corp implicat. Mignolo completează: a cunoaște dinspre margine, în propriile limbaje, e un act de refuz al normelor dominante. În felul acesta, cercetarea propune o îmbinare între autoetnografie reflexivă, analiză performativă și interviu interpretativ, în care cele patru direcții funcționează ca axe de explorare epistemică a expresivității minoritare.

Afectul ca sursă de cunoaștere

Afectul este, în teatrul actorului minoritar, mai mult decât o emoție scenică: este o forță epistemică. El revelează – uneori dureros – diferențele dintre normă și alteritate, dintre ceea ce se așteaptă și ceea ce apare. În cazul meu, afectul a fost o metodă de cercetare- un semnal viu al rupturilor dintre identitate și codul estetic dominant. Așa cum susține Sara Ahmed (2004) în *Politicile culturale ale emoției*, afectele nu sunt niciodată neutre, ci se formează și circulă în interiorul unor regimuri culturale și politice. Ahmed explică faptul că emoțiile „se lipesc” de corpuri, atribuindu-le anumite calități

și poziții sociale⁹, un fenomen vizibil în percepția actorului etnicizat ca „mai expresiv“ sau „mai autentic“, dar numai atunci când respectă un cod de expresivitate recognoscibil și exoticizat. Afectul, astfel, devine o forță de încadrare, de disciplinare, dar și un posibil instrument de rezistență. În acest context, paradoxul expresivității capătă claritate: pentru un actor minoritar, a fi „prea puțin expresiv“ înseamnă a nu fi recognoscibil; a fi „prea expresiv“ înseamnă a cădea în caricatură. Acest dezechilibru tensionează permanent linia afectului: între sinceritate și strategie, între trăire autentică și conformare scenică.

În propriul meu parcurs artistic, am resimțit acest paradox în mod repetat. Când alegeam să exprim o emoție prin tăcere sau retenție- un gest inspirat de comportamentul bunicii mele- se considera că nu „joc“ destul. Emoția nu era „vizibilă“, deci nu era validă. Dar tocmai aici se situează afectul ca formă de cunoaștere: în interiorul acestor falii, în fisurile dintre așteptare și prezență, se produce un alt tip de adevăr – unul care nu poate fi cuantificat, ci doar resimțit și formulat reflexiv.

În studiul meu am structurat materialul empiric în trei straturi care se ating și se luminează reciproc: interviurile, un nucleu autoetnografic (spectacolul *Moștenire*) și un corpus de spectacole analizate comparativ (*Marea Rușine*, *Voci rome din perioada Sclaviei*, *Păpușarul*, *Decameron* 135666). Firul care le ține împreună este afectul înțeles ca memorie vie și cunoaștere întrupată: ce rămâne în corp, cum se activează pe scenă, ce fel de adevăr circulă între gest, voce, tăcere și privirea publicului. Această abordare se apropie de ceea ce autoetnografa Heewon Chang numește autoetnografie colaborativă¹⁰: o formă de cercetare în care experiențele personale și colective sunt analizate împreună pentru a evidenția tipare culturale și epistemice comune. Autoetnografia, în acest sens, nu este un solilocviu, ci o practică a ascultării implicate,



9. Sara Ahmed, *Politicile Culturale ale Emoției*, traducere de Cătălina Stanislav și Ilinca Pop, Sibiu, Editura Universității Lucian Blaga, 2024.

10. Heewon Chang, *Autoethnography as Method: Developing Qualitative Inquiry*, New York, Routledge, 2016.

o analiză care pornește din sine, dar nu se oprește la sine. Experiențele artistice ale celorlalți – mai ales când sunt formulate reflexiv – pot deveni surse de cunoaștere autoetnografică atunci când sunt analizate în relație cu poziția cercetătorului. Mărturiile intervievaților arată cum furia, rușinea, vinovăția moștenită sau bucuria ritualică devin resurse cognitive întrupate. Actorul minoritar lucrează, astfel, cu o dublă încărcătură: codul estetic al meseriei și codul identitar al unei istorii trăite.

În *Moștenire*, am folosit filmarea spectacolului ca material autoetnografic. Aici, cercetarea trece prin corpul meu și prin vocea tatălui meu, în limba romani și în cântece care deschid o arhivă afectivă de familie. Afectul se construiește din pauze, din ezitări neșlefuite, din felul în care privirea însoțește cuvântul. Prezența tatălui meu pe scenă a funcționat ca un act de *delinking*: am ieșit din așteptările estetice dominante, am lăsat limba și memoria să organizeze forma. Cunoașterea s-a produs în co-prezență – în felul în care publicul simte în corp ceea ce nu poate traduce integral. *Moștenire* mi-a oferit și laboratorul paradoxului: între codul tehnic al actriței și codul afectiv al fiicei se naște o expresivitate care cere finețe, măsură, dar și curajul unei sincerități incomode.

Pentru cartografiere rapidă am folosit o legendă cromatică (roșu-Afect), iar observațiile de vizionare au fost notate în fișe standard, cu mențiuni despre ritm, pauze, respirație, direcția privirii și raportul cu publicul. Procedura a inclus verificarea manuală a transcrierilor, memo-uri analitice scurte și triangulare între surse, astfel încât afectul să fie urmărit ca mecanism de cunoaștere, nu doar ca emoție performată.

Între aceste straturi se conturează linia metodologică: afectul ca dispozitiv de cunoaștere întrupată; paradoxul expresivității ca regulă de lucru etică (rafinarea emoției fără evacuarea adevărului); gândirea de la margine ca deschidere către alte ritmuri, limbi, opacități. Interviuurile revelează reperele sensibile, *Moștenirea* oferă proba trăită a autoetnografiei, iar spectacolele comparate arată varietatea „tehnologiilor afective” prin care memoria devine prezent. În ansamblu, cercetarea propune o lectură a scenei ca spațiu epistemic: aici emoția învață formă, forma protejează demnitatea, iar

cunoașterea capătă greutate prin corp. În articolul metodologic, aceste repere rămân puncte de referință pentru procedură; dezvoltările interpretative detaliate apar în lucrarea doctorală.

Memoria corporală

Memoria corporală nu este o simplă acumulare de tehnici sau gesturi învățate. În logica acestei cercetări, ea funcționează ca o formă de cunoaștere întrupată, care precedă discursul și susține expresivitatea actorului din zone adesea inconștiente. În locul unei memorii controlabile, lineare, acest tip de memorie lucrează prin ritmuri, intensități, afecte, oferind actorului acces la un repertoriu de prezență scenică ce nu este dobândit exclusiv prin antrenament, ci moștenit, trăit sau resimțit. Este o memorie „în carne”, nu „în cuvinte”.

Această abordare rezzonează profund cu gândirea lui Henri Bergson, care în *Materia și memoria* (1896) distinge între memoria mecanică (bazată pe repetiție și utilitate practică) și memoria pură – o formă de durată afectivă, trăită, în care trecutul continuă să existe virtual în corp, disponibil pentru a fi reactivat în prezent. Pentru Bergson, corpul este o arhivă sensibilă a trecutului, ce poate fi accesată prin afect și intuiție. Această idee este redată cu o forță remarcabilă în declarația regizorului evreu A.H.: „Corpul tău e o bancă de informații. Tot ce ai trăit e acolo. Tot ce mâna ta dreaptă a atins, e acolo. Dar mai e acolo și tot ce nu ai atins, tot ce nu ai trăit. Aia mă interesează pe mine foarte mult, pentru că dacă vrei să trăiești altceva, înseamnă că în primul rând trebuie să-ți amintești ce ai trăit”. (A.H. – regizor evreu, intervievat în 17 septembrie 2024.) În acest enunț, corpul este înțeles ca o bancă de memorie afectivă, care înmagazinează atât trăitul, cât și netrăitul – un concept extrem de apropiat de memoria virtualului la Bergson. Ceea ce nu a fost exprimat încă scenic rămâne latent, dar nu inexistent. Actorul accesează această memorie prin un tip de ascultare corporală, printr-un gest, un ton, o postură care reaprind amintirea trăită. Din acest punct de vedere, memoria corporală este pentru actor, o formă de gândire scenică.

Această idee este reluată și transformată radical în practica lui Jerzy Grotowski, pentru care corpul actorului este

locul unei arheologii interioare. În *Spre un teatru sărac* (1968), Jerzy Grotowski propune ideea dezvăluirii prin gest – un gest „adevărat“, care este descoperit în straturile profunde ale memoriei corporale. Pentru el, antrenamentul actorului înseamnă un proces de eliminare, de deconstrucție a straturilor de convenție, o *via negativa*: nu ce trebuie să adaugi, ci ce trebuie să dai la o parte pentru ca prezența vie să iasă la suprafață¹¹. Memoria corporală, în viziunea grotowskiană, nu este neutră: ea poartă urme, dar și blocaje, moșteniri afective și traume culturale care pot deveni obstacole sau surse de expresivitate. Pentru actorii romi și evrei, aceste urme sunt adesea încărcate de o istorie de marginalizare transmisă afectiv- prin gesturi moștenite, tonuri, ticuri, tăceri. Această concepție se reflectă limpede în opinia unui actor rom, întrebat despre expresivitate: „În afară de cuvinte... ce poate să transmită (un actor) din limbaj nonverbal sau ce gândește, ce intenții are. Cumva noi ca actori avem primul layer, e asta pe care îl zici, și cumva în spate mai sunt niște mecanisme pe care le avem oricum ca oameni, în care sunt alte lucruri pe care nu le transmitem. Și atunci expresivitatea vine, cred, din ușurința asta de a transmite celelalte layer... mai degrabă prin limbajul nonverbal. [...] E icebergul ăla, cumva la suprafață ar trebui să fie comportamentul, și în spate sunt mai multe convingeri pe care le avem. Convingeri, temeri, experiență anterioară. Expresivitatea, eu o văd strict legată de ce poți transmite din chestiile care nu se văd“. (A.Ș. – actor rom intervievat în 17 februarie 2025.) Această imagine a „icebergului expresiv“ susține intuiția grotowskiană conform căreia corpul este traversat de straturi afective și inconștiente care pot fi scoase la suprafață doar printr-un proces de dezvăluire-nu de mimare. Ceea ce este „jos“, ascuns sub nivelul cuvintelor, este tocmai materia memoriei corporale, iar expresivitatea actorului constă în capacitatea de a o accesa și transmite fără să o explice. Pentru cercetarea de față, această înțelegere a memoriei corporale oferă un cadru esențial: expresivitatea este o activare performativă a unui strat afectiv și cultural



11. Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Editura Unitext, 1998, p. 10.

profund, adesea situat în afara voinței conștiente. În cazul actorului minoritar, acest strat este încărcat de memorie colectivă și identitate, ceea ce face din gestul scenic nu doar un act estetic, ci și unul epistemic și politic.

În acest articol sunt analizate doar două dintre cele cinci voci selectate în lucrarea extinsă (trei artiști evrei, doi artiști romi), alese pentru relevanța mărturiilor în raport cu tema memoriei corporale; materialul a fost integrat într-un cadru analitic coerent și transparent. Procedura a mizat pe interviuri semi-strucurate, pe orientarea răspunsurilor către descrieri somatice și pe compararea transversală a indicatorilor între participanți. Rezultă o înțelegere rafinată a memoriei corporale ca substrat epistemic al expresivității, loc în care se sedimentează atât presiuni istorice și traume colective, cât și resurse de vitalitate și invenție scenică. În interiorul paradoxului expresivității, acest registru devine decisiv: poate face inteligibile tensiunile dintre așteptările estetice dominante și trăirea actorului minoritar, fără reducerea experienței la simplă relatare. Contribuția metodică constă în clarificarea modului de lucru și în arătarea pertinentei interviului calitativ pentru a surprinde dimensiuni ale expresivității care se articulează mai întâi în corp, apoi în discurs. Această reflecție deschide, de altfel, și o direcție importantă pentru înțelegerea funcției epistemice a artei: dacă memoria corporală e un depozit de experiență trăită și netrăită, atunci scena poate deveni un spațiu de reactivare și producere de cunoaștere prin intermediul corpului o linie pe care o voi continua în ultimul subcapitol.

Vizibilitate și neutralitate scenică

Unul dintre cele mai persistente paradoxuri ale actorului minoritar este tensiunea dintre neutralitatea scenică idealizată și vizibilitatea inevitabilă a alterității corporale. În tradiția teatrală dominantă, se presupune că actorul trebuie să se golească de sine pentru a deveni „personajul”. Însă acest ideal presupune o ficțiune a opacității care, în realitate, funcționează doar pentru acele corpuri deja percepute ca „neutre” – adică racordate la norma culturală majoritară. Pentru actorii minoritari, neutralitatea este un lux inaccesibil. Așa cum

arată Judith Butler în *Corpuri care contează* (1993), corpurile nu se prezintă niciodată ca simple suporturi ale expresiei, ele sunt deja încărcate de semnificații¹². În teatru, acest lucru se traduce prin faptul că actorii romi, evrei sau din alte grupuri vizibil minoritare sunt adesea percepuți înainte de a începe să joace. Vizibilitatea lor nu este aleasă, ci impusă, și de cele mai multe ori încărcată de așteptări stereotipe. Unul dintre actorii intervievați exprimă clar această dinamică: „Cred că așa sunt categorizați. Adică așa sunt... Asta cere publicul cumva și unii dintre ei și-au asumat lucrurile astea. De a face roluri de victimă. Adică nu că predispoziție individuală, e o determinare socială mai degrabă a mediului artistic în care trăim. Să primim mai mult roluri de victimă. Și mă rog, unii da, poate au internalizat mai mult lucrurile astea”. (M.D. – actriță romă, interviu în 9 septembrie 2024). Aici apare o dublă constrângere: pe de o parte, actorul minoritar este vizibil în mod forțat; pe de altă parte, această vizibilitate este canalizată către anumite tipuri de roluri – victima, marginalul, arhetipul suferinței. Astfel, vizibilitatea este o limitare, iar expresivitatea este modelată în funcție de așteptările sociale și estetice ale majorității. Această imagine este redată foarte bine și în următorul pasaj: „Ceilalți actori care nu sunt romi sau spectatorii care nu sunt romi se uită la noi așa, cu oarecare fascinație. [...] Lumea are impresia că atunci când faci un spectacol despre romi trebuie să apară fustele, dansul, puțin zvâc. [...] Sângele fierbinte și tot felul de stereotipuri care, da, lumea așa ne vede. [...] Nu poți să ștergi secole întregi de obiectificare. [...] Așa am fost portretizați... în pictură, în literatură, în teatru, în film. Și n-ai cum să ștergi așa cu buretele dacă nu vii cu altceva în loc”. (Z.M. – actriță romă interviu în 12 septembrie 2024).

Acest „altceva” pe care îl reclamă interviuata este tocmai o reconfigurare a expresivității. Nu o anulare a vizibilității, ci o redefinire a modului în care vizibilitatea este codificată estetic. Actorul minoritar nu cere dispariția diferenței, ci recunoașterea ei ca complexitate – nu doar ca semn al suferinței sau al pitorescului. În acest context, paradoxul expresivității



12. Judith Butler, *Corpuri care contează*, ed. cit.

devine clar: actorul minoritar nu poate fi „neutru“ pentru că trupul său este deja „vorbit“ de istorie, cultură și prejudecată; dar nici nu poate fi „prea expresiv“, căci riscă să confirme exact stereotipurile de care încearcă să se desprindă.

Secțiunea dedicată vizibilității pornește dintr-un corpus de paisprezece interviuri semi-structurate cu artiști romi și evrei, codate unitar în registrul Vizibilitate/identitate (verde). În textul de față intră doar două voci dintre cele paisprezece, selectate pentru relevanța lor directă în raport cu tema: modurile concrete în care apartenența etnică intersectează expresivitatea, condițiile de apariție pe scenă și grilele de lectură activate de instituții și public. Diversitatea pozițiilor profesionale din eșanțion, de la actori la regizori, a permis o lectură comparativă atentă la diferențe, fără a pierde din vedere tiparele recurente.

Operaționalizarea vizibilității s-a făcut urmărind indicatori clari în narațiunile participanților: traseele de casting și repartizare, marcatorii impuși (accent, costume, roluri „specifice“), mecanismele de autoreglare a prezenței scenice, fricțiunile dintre așteptările instituționale și opțiunile artistului, precum și episoade formative din mediul universitar sau din producții care au lăsat urme asupra motivației și a modului de a juca. Codarea a vizat atât declarațiile frontale, cât și subtextele care separă „a fi văzut“ de „a fi înțeles“, acolo unde expresivitatea devine simultan apariție și negociere.

Din analiza inductivă au rezultat două noțiuni de lucru care au structurat lectura transversală a cazurilor. Prin „vizibilitate refractată“ descriu situația în care actorul minoritar este perceput pe scenă nu în mod direct, ci prin lentilele și așteptările publicului sau ale criticii. Chiar și atunci când nu interpretează un rol explicit „etnic“, prezența lui este deviată și reinterpretată prin grile dominante de lectură, care proiectează asupra corpului său semnificații suplimentare. Prin „etnicitate scenică reziduală“ desemnez acel strat identitar care rămâne vizibil, chiar și în roluri considerate „neutre“ sau „universale“. Identitatea etnică a actorului persistă ca un subtext perceptibil, o amprentă ce se insinuează în expresivitatea scenică și influențează modul în care jocul este receptat.

Ambele concepte funcționează complementar: vizibilitatea refractată arată cum privirea dominantă distorsionează

prezența minoritară, iar etnicitatea scenică reziduală arată cum identitatea actorului continuă să fie citită, chiar și atunci când nu este tematizată explicit. Împreună, ele oferă un instrument de analiză pentru a compara situațiile în care expresivitatea scenică este interpretată prin filtre culturale și istorice preexistente.

Rigoarea demersului a fost susținută prin variația eșanționului, căutarea deliberată a enunțurilor divergente, validări punctuale ale rezumatelor cu participanți și un jurnal al deciziilor analitice. Caracterul auto-raportat al datelor a fost echilibrat prin orientarea ghidului către descrieri somatice, exemplificări concrete și ancorarea în contexte de producție. În acești termeni, vizibilitatea devine o variabilă analitică urmărită sistematic: interviuri semi-structurate, indicatori expliți, codare consecventă în verde și concepte operaționale capabile să surprindă finețea tensiunilor dintre afect, identitate și modurile de apariție scenică. Aceste tensiuni deschid o miză mai profundă: dacă expresivitatea actorului minoritar este modelată de istorie, afect și context social, atunci scena devine, pe lângă un loc de reprezentare, un spațiu de producere de cunoaștere. Pornind de aici, putem interoga funcția epistemică a artei – capacitatea sa de a arhiva, revela și reconfigura lumi altfel invizibile în discursul dominant.

Funcția epistemică a artei

În această cercetare, arta – și în mod particular expresivitatea actricească – este înțeleasă ca o formă de cunoaștere care nu doar reflectă realitatea socială, ci o formulează, o confruntă și o rescrie. Contribuția centrală a acestui capitol este ancorată în două perspective teoretice esențiale: cunoașterea situată, așa cum o formulează Patricia Hill Collins, și conceptul de dezobediință epistemică, propus de Walter Mignolo.

Patricia Hill Collins arată că orice formă de cunoaștere este modelată de poziționarea socială a celor care o produc. Experiențele trăite de indivizi, mai ales în ceea ce privește rasa, genul sau clasa, generează perspective specifice, imposibil de redus la o pretinsă obiectivitate universală. Din

această perspectivă, cunoașterea nu poate fi separată de contextul identitar și istoric al subiectului care o enunță; ea poartă întotdeauna amprenta relațiilor de putere și a locului ocupat în structura socială. Aplicată la arta actorului minoritar, această idee înseamnă că expresivitatea scenică nu poate fi desprinsă de biografia etnică, socială și afectivă a performerului, așa cum afirmă una dintre actrițele române interviuate, M.D.: „Cunoașterea mea despre identitate, evenimente istorice, despre contextul social-politic și felul în care experimentezi lumea, cred că influențează modul în care mă exprim pe scenă... folosesc, nu știu, poate furia sau experiențele de neacceptare, ca să pun în personajul care sunt acolo“. Actrița nu descrie doar un proces psihologic de conversie a emoțiilor în joc scenic, ci formulează implicit o poziție epistemologică. Experiențele de neacceptare, furia, memoria evenimentelor istorice nu sunt simple resurse afective, ci constituie un tip de *standpoint knowledge* în sensul lui Patricia Hill Collins: o cunoaștere generată dintr-un loc marcat de rasă, gen și clasă, care produce o înțelegere diferită a lumii. În contextul scenei, această perspectivă nu se exprimă prin concepte abstracte, ci prin gest, ritm, voce și intensitate corporală. Cu alte cuvinte, expresivitatea devine modul prin care actorul minoritar transformă biografia colectivă și personală în epistemologie întrupată- o formă de gândire care se manifestă direct prin corp și care interoghează, prin prezența scenică, normele estetice dominante.

De cealaltă parte, Walter Mignolo propune termenul de dezobediență epistemică pentru a desemna refuzul minorităților de a gândi și simți lumea exclusiv prin categoriile impuse de modernitatea occidentală. Artă actorilor romi și evrei intervievați este o formă de astfel de dezobediență: ea nu doar joacă roluri scrise în logica dominantă, ci aduce pe scenă memorii istorice, poziții subalterne și identități marginalizate. „Sunt aspecte din trecutul tău care au schimbat felul în care te exprimi pe scenă după ce ai aflat mai mult din istorie? [...] Cred că această condiție de minoritar îți poate da o raportare un pic diferită. În momentul în care simți o diferență, măcar conștientizezi că lumea e diversă, e diferită și, fiind diversă și diferită, sunt și niște raporturi de putere

între unii și alții și începi să le chestionezi“. (C.M. – actriță evreică, intervievată în 7 august 2025.) Atunci când actorul rom sau evreu vorbește despre conștientizarea diferenței, el nu exprimă doar o experiență personală de marginalitate, ci transformă această poziție într-un instrument critic. Înțelegerea lumii ca pluralitate-„e diversă, e diferită“ – este o mutare epistemică: recunoașterea faptului că ceea ce modernitatea a prezentat drept „universal“ este de fapt particular și situat într-o relație de putere. Din această perspectivă, expresivitatea scenică a actorului minoritar nu înseamnă doar abilitate artistică, expresivitatea este o formă de gândire decolonială întrupată. Gesturile, intonațiile, ritmurile corporale devin purtătoare ale unei cunoașteri care nu mai traduce normele dominante, le chestionează. În termeni mignolien, scena devine un spațiu de *border thinking* – un loc de articulare a unor epistemologii de la margine, unde subiectul minoritar propune alte moduri de a interpreta realitatea.

În aceeași direcție, experiențele de scenă descrise de actrița Z.M. ilustrează modul în care afectul și suferința devin forme de cunoaștere performativă: „De câte ori joc, *întotdeauna retrăiesc emoțiile alea și nu e foarte confortabil. [...] Cumva le ard, și mă simt mult mai ușurată când ies. E ca o acumulare și apoi o eliberare.... de toată memoria suferinței*“. Aici se conturează clar o epistemologie a corpului: prin scenă, nu doar că se exprimă o poveste personală, ci se procesează afectiv și politic o memorie colectivă- în cazul acesta, o memorie a rasismului, a marginalizării și a duratei istorice a opresiunii.

În aceeași linie se înscrie și reflecția regizorului David S., care afirmă că: „Pentru mine personal, da, există o dedicare pentru antifascism. E în arta pe care o fac și e și în viață. Nu o simt ca pe o datorie a străbunilor, dar o simt ca pe o datorie etică și politică“. Această declarație re-întărește ideea că teatrul poate funcționa ca spațiu de responsabilizare istorică, nu doar de expresie artistică. Epistemologia actorului minoritar este marcată de o memorie care nu este muzeală, ci vie, încărcată de o etică a reprezentării și de o critică a normei. Un alt fragment ilustrează cum artiștii romi încearcă să rupă cu reducerea culturală la folclor: „Cultura romă e văzută ca și o cultură mai mult folclorică. Dar noi am încercat

să o punem într-o lumină în care lumea să nu mai vadă doar folcloric. Cultura romă nu a avut oportunitatea asta, știi? De a se dezvolta, de a fi reinterpretată“. (Z.M. actriță romă.) Această intervenție se aliniază direct cu ceea ce Mignolo ar numi un act de re-existență adică de reconfigurare a culturii ca spațiu de creație și epistemologie alternativă.

În cadrul studiului nostru, analiza a fost extinsă și asupra unor spectacole definitorii pentru scena romă contemporană, precum *Marea Rușine* (Alina Șerban) și *Romacen – Vremea vrăjitoarelor* (compania Giuvlipen). În ambele cazuri, expresivitatea actorilor se configurează ca o epistemologie scenică: *Marea Rușine* articulează memoria sclaviei și a rușinii transmise intergenerațional, generând o formă de cunoaștere afectivă și politică ce depășește nivelul reprezentării dramatice, în timp ce *Romacen – Vremea vrăjitoarelor* deschide un imaginar romafuturist, în care scena funcționează ca spațiu de rescriere a viitorului și de afirmare a unor posibilități existențiale necolonizate. De asemenea, au fost incluse în analiză mărturiile din performance-ul *Voci rome din perioada sclaviei*, care aduce pe scenă documente și narațiuni istorice legate de experiența sclaviei romilor în spațiul românesc. Interpretarea performativă a acestor materiale nu se limitează la reproducerea unei arhive, ci o reactivează corporal și afectiv.

Analiza corpusului – spectacole, interviuri, performance-uri – conturează o poziționare clară: expresivitatea actorului minoritar trebuie înțeleasă ca un proces de producere de cunoaștere. În aceste practici, scena devine simultan arhivă vie și laborator epistemic: ea păstrează urmele traumei istorice, dar în același timp le reactivează într-o formă critică și creatoare. Aici afectul este un mod de gândire întrupată, iar memoria corporală o tehnologie epistemică ce încorporează istoria în gest și voce.

Prin urmare, funcția epistemică a artei este un efect secundar al expresivității, este un miez al ei în cazul actorilor minoritari. Cunoașterea care se produce pe scenă este emoțională, corporală, istorică și politică. Ea pornește dintr-un corp situat, care își revendică propriile forme de sens și de adevăr – uneori în dezacord cu ceea ce se așteaptă de la el. Asta face din teatrul acestor artiști nu doar un act estetic, ci și un act epistemologic și decolonial.

Concluzii

Demersul de cercetare întreprins a scos în evidență faptul că expresivitatea actorului minoritar reprezintă mai mult decât un simplu repertoriu de tehnici scenice sau o serie de efecte estetice. Ea constituie o matrice complexă de cunoaștere, în care afectul, memoria corporală, vizibilitatea și dimensiunea epistemică se întâlnesc și se suprapun. Am constatat, pe măsură ce avansam în analiză, că această expresivitate trebuie înțeleasă nu ca o „esență” derivată din apartenența etnică, ci ca un spațiu dinamic, mereu reconfigurat, în care istoria, experiențele trăite și raporturile de putere se sedimentează în gesturi, ritmuri și tonalități. Analiza interviurilor și a spectacolelor a arătat că arta romilor și a evreilor produce un mod alternativ de a cunoaște lumea și de a o interoga critic.

Unul dintre câștigurile metodologice esențiale ale cercetării este recunoașterea faptului că autoetnografia și analiza performativă pot fi folosite ca instrumente epistemice, nu doar descriptive. Mi-am dat seama, mai ales în momentele de confruntare cu propriile amintiri și cu vocile interlocutorilor, că aceste instrumente fac posibilă articularea unei „cunoașteri situate”, în sensul Patriciei Hill Collins, prin care actorii își transformă poziționarea marginală într-o sursă de reflecție și critică. Totodată, prin lentila decolonială inspirată de Walter Mignolo, am înțeles că scena este un teren de confruntare epistemică, în care normele estetice dominante pot fi chestionate și reconfigurate. În acest sens, teatrul minoritar funcționează ca un laborator de „dezobediență epistemică”, unde ceea ce este considerat periferic sau subaltern se transformă într-un centru de enunțare.

Un alt rezultat major se leagă de conceptul de „paradox al expresivității”, propus ca un cadru de analiză a tensiunii dintre intensitatea afectivă a trăirii și codificarea estetică necesară transmiterii scenice. Această tensiune am regăsit-o atât în mărturiile actorilor, cât și în propria mea experiență pe scenă, iar ea arată că expresivitatea nu poate fi redusă nici la „autenticitatea” emoției brute, nici la forma artistică abstractă. Paradoxul se constituie într-un permanent joc de echilibru între cele două, și am înțeles, în timpul analizei, că

tocmai această ambivalență conferă forță expresivității minoritare: ea dezvăluie simultan adevăruri afective și construcții estetice, fără a le omogeniza.

Pe plan teoretic, cercetarea confirmă relevanța dialogului între studiile teatrale, teoriile decoloniale și studiile despre memorie și afect. Această triangulare deschide posibilitatea unei lecturi mai fine a expresivității, în care corpul actorului devine un arhivist viu al traumei istorice și al rezistenței culturale. Am resimțit însă și riscul ca analiza să fie absorbită de discursuri de victimizare, ceea ce ar reduce expresivitatea artistică la un simplu efect al opresiunii. Conștientizarea acestui risc m-a obligat să re poziționez interpretarea: expresivitatea minoritară trebuie văzută ca o creație activă, care resemnifică memoria și transformă afectul în gest estetic.

Din perspectivă practică, rezultatele acestei cercetări pot informa atât domeniul artistic, cât și cel academic. În plan artistic, recomandarea principală este cultivarea unor spații de lucru și de creație care să privilegieze vocile minoritare ca surse de cunoaștere și inovație estetică. Am observat în spectacolele analizate că artiștii romi și evrei nu ar trebui să fie invitați doar pentru a „ilustra diversitatea”, ci pentru a contribui la remodelarea însăși a canonului teatral. În plan academic, recomandările privesc nevoia de a continua dezvoltarea metodologiilor reflexive și colaborative, care să evite atât exotizarea, cât și uniformizarea experiențelor minoritare. Cercetările viitoare ar putea explora mai atent felul în care expresivitatea minoritară se intersectează cu alte axe ale diferenței – gen, sexualitate, clasă – și cum aceste intersecții produc forme noi de cunoaștere scenică.

Un alt aspect de subliniat este relevanța acestui tip de cercetare dincolo de contextul strict al studiilor teatrale. Prin accentul pus pe cunoașterea situată, pe memorie corporală și pe afect, metodologia și concluziile pot fi transferate către alte domenii: antropologie, studii culturale, sociologie sau educație artistică. În toate aceste câmpuri, expresivitatea minoritară poate fi înțeleasă ca un exemplu de epistemologie întrupată, care pune în lumină limitele universalismului abstract și relevanța perspectivelor periferice.

În sfârșit, cercetarea își asumă un caracter incomplet și deschis. Nu mi-am propus să ofer un model definitiv, ci mai

degrabă un cadru de reflecție care invită la continuarea dialogului. Expresivitatea actorului minoritar este, prin natura ei, fluidă și schimbătoare, la fel cum sunt și condițiile sociale și politice care o modelează. În loc să caut o definiție fixă, am preferat să pun în valoare complexitatea și tensiunile expresivității, considerându-le nu un obstacol, ci o sursă de cunoaștere.

Astfel, concluzia de fond este că teatrul minoritar nu doar reprezintă, ci produce cunoaștere. El o artă a emoției și a gândirii, care face vizibile relațiile de putere, memoriile marginalizate și posibilitățile de reconfigurare a viitorului. În acest sens, scena devine un spațiu epistemologic: un loc unde corpul actorului minoritar se transformă într-un instrument de cunoaștere critică și într-un agent al schimbării culturale. Iar pentru mine, ca cercetătoare și practicantă, acest parcurs a însemnat și o clarificare personală: am înțeles că expresivitatea nu e doar o categorie estetică, ci un mod de a locui istoria și de a o transforma în cunoaștere vie.

Bibliografie:

- AHMED, Sara, *Politicile Culturale ale Emoției*, traducere de Cătălina Stanislav și Ilinca Pop, Sibiu, Editura Universității Lucian Blaga, 2024.
- BUTLER, Judith, *Corpuri care contează*, traducere de Cătălina Stanislav și Ilinca Pop, Sibiu, Editura Universității Lucian Blaga, 2023.
- CHANG, Heewon; NGUNJIRI, Faith; HERNANDEZ, Kathy-Ann C., *Collaborative Autoethnography*, New York, Routledge, 2013.
- COJOCARU, Natalia, *Cercetarea calitativă*, Chișinău, Editura Universității de Stat, 2010.
- ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P., „Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject“, în *Handbook of qualitative research*, Sage Publications, Thousand Oaks, 2000.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, București, Editura Unitext, 1998.
- CHANG, Heewon, *Autoethnography as Method: Developing Qualitative Inquiry*, New York, Routledge, 2016.
- HOOKS, Bell, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, New York, Routledge, 1994.
- MIGNOLO, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham, Duke University Press, 2011.

REED-DANAHAY, Deborah, *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Editura Berg Publishers, 1997.

SPIVAK, Chakravorty Gayatri, „Can the Subaltern Speak?“ în: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

TUHIWAI SMITH, Linda, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London & New York, Zed Books, 2012.