

CORPUL ÎN SUFERINȚĂ, MINTEA ÎN COMPETIȚIE: O ANALIZĂ A DURERII ȘI A ACTULUI PERFORMATIV

DOI: 10.46522/CT.2025.02.07

Bogdan Vasile ȚENTȚ, BA cand.

University of Arts Târgu Mureș, Romania

bogdantent@yahoo.com

Abstract

*The Suffering Body, the Competing Mind: an Analysis of Pain
and the Performative Act*

This article examines the relationship between represented pain in dramatic theatre and bodily pain in performance art. Its central question concerns the conditions under which real suffering may become a legitimate artistic means and the point at which bodily exposure risks turning into coercion, exploitation, or mere visual shock. The analysis focuses on three main issues: the function of pain in tragedy, the transformation of the body into artistic material in performance, and the ethical limits of physical and psychological exposure. Particular attention is given to the role of theatrical convention, the spectator's position, the performer's consent, and the responsibility of the director or creator. The discussion is developed through two case studies. The first concerns Oedipus, whose physical suffering acquires meaning through its connection with inner trauma, guilt, and tragic structure. The second examines Marina Abramović's *Rhythm 0*, in which the artist's body is directly exposed to the actions of the audience and pain becomes a real possibility rather than a fictional representation. The comparison shows that artistic value does not arise from the intensity or reality of pain alone. Pain becomes artistically meaningful only when it is integrated

into a coherent structure, serves a clear expressive function, and respects the consent and limits of the person involved. Otherwise, it risks becoming a form of spectacle or bodily exploitation.

Keywords:

pain; body; performance art; spectator; rhythm 0

Introducere

Durerea ocupă un loc important în istoria teatrului și a artelor performative. În teatrul dramatic, ea este de cele mai multe ori reprezentată prin intermediul personajului, al conflictului și al convenției scenice¹. Spectatorul asistă la suferință, o înțelege și o poate resimți emoțional, fără a fi însă expus direct pericolului care se desfășoară pe scenă. În performance, granița dintre reprezentare și realitate poate deveni mai puțin clară, deoarece corpul performerului este uneori supus unei experiențe fizice reale, unor riscuri și unor limite care nu mai aparțin exclusiv ficțiunii. Lucrarea de față urmărește să analizeze raportul dintre durerea reprezentată în teatru și durerea asumată corporal în actul performativ. Întrebarea centrală este dacă suferința reală poate deveni un mijloc artistic legitim și în ce condiții aceasta riscă să se transforme într-o formă de expunere, constrângere sau exploatare a corpului.

Analiza pornește de la diferența dintre convenția teatrală și prezența corporală specifică performance-ului. În teatru, durerea este organizată prin dramaturgie, personaj, metaforă și distanță scenică. În performance, corpul poate deveni chiar locul în care se produce acțiunea artistică, iar spectatorul nu mai este doar martorul unei reprezentări, ci poate deveni participant sau factor activ în desfășurarea acesteia².



1. Richard Schechner, *Performance Theory*, New York și Londra, Routledge, 2003, cap. „Drama, Script, Theatre, and Performance“.

2. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, introducere de Marvin Carlson, Londra și New York, Routledge, 2008.

În acest context, cercetarea urmărește trei direcții principale: funcția durerii în tragedie, transformarea corpului într-un material artistic în performance și limitele etice ale expunerii fizice și psihice. Sunt avute în vedere atât responsabilitatea creatorului, cât și consimțământul performerului și rolul spectatorului. Pentru ilustrarea acestor diferențe vor fi analizate două exemple. Primul este figura lui Oedip, pentru care durerea fizică dobândește sens prin legătura sa cu trauma interioară și cu mecanismul tragic. Al doilea este performance-ul *Rhythm 0* al Marinei Abramović, în care corpul artistei este expus direct acțiunilor publicului, iar durerea nu mai este doar reprezentată, ci devine o posibilitate reală. Teza susținută este că durerea nu dobândește valoare artistică doar prin intensitatea sau caracterul ei real. Pentru ca aceasta să funcționeze ca mijloc de expresie, trebuie să fie integrată într-o construcție coerentă, să aibă o funcție clară și să respecte consimțământul și limitele persoanei expuse. În absența acestor condiții, suferința riscă să nu mai producă sens, ci doar șoc sau consum vizual.

1. Durerea reprezentată în tragedie și teatru

În teatru, durerea este, de cele mai multe ori, reprezentată. Spectatorul nu trăiește în mod direct suferința personajului, ci intră în contact cu forma ei scenică, organizată prin text, corp, voce, ritm și convenție teatrală. În acest sens, durerea nu este absentă, ci transformată într-un limbaj artistic, reprezentarea teatrală devenind „locul și momentul paradigmatic al întâlnirii dintre intențiile creatorilor scenici și așteptările spectatorilor”³. Tragedia este unul dintre primele spații în care durerea dobândește o funcție esențială. Ea nu apare doar ca efect al unei întâmplări violente, ci ca expresie a unei crize care afectează



3. Sorin Crișan, „Le théâtre postdramatique et « le mythe de la lamelle » ou bien À la recherche du drame perdu”, *Degrés*, dosar tematic *Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain*, număr coordonat de Isabelle Barbéris și Françoise Dubor, anul XLIII, nr. 163-164, toamnă-iarnă 2015, pp. i1-i10 [95-104], aici p. i3 – trad. mea.

individul și lumea în care acesta trăiește. Durerea devine astfel semnul unei rupturi, al unui dezechilibru și al unei confruntări cu limitele propriei existențe. Exemplul lui Oedip este relevant pentru această relație dintre corp și conștiință. Suferința lui fizică nu ar avea aceeași forță dacă nu ar fi legată de trauma interioară și de descoperirea adevărului despre sine. Pedepsa autoimpusă nu este doar un gest extrem, ci expresia vizibilă a unei prăbușiri morale și identitare.

Durerea tragică se construiește, așadar, prin legătura dintre ceea ce se întâmplă în corp și ceea ce se petrece în conștiință. Corpul face vizibilă o rană care este, în același timp, interioară. Din acest motiv, durerea scenică nu trebuie înțeleasă ca simplă ilustrare a suferinței, ci ca parte a unei structuri dramatice mai ample. În tragedie, criza nu reprezintă doar un moment de distrugere, ci și unul de judecată și înțelegere. Ea suspendă cursul obișnuit al timpului și obligă personajul să se confrunte cu propriile fapte, cu vina și cu limitele sale. Durerea capătă sens tocmai prin această confruntare. Pentru spectator, apropierea de suferința personajului se realizează prin milă și frică. Mila apare în fața vulnerabilității celui alt, iar frica se naște din recunoașterea posibilității ca o asemenea suferință să aparțină oricărui om. Catharsisul poate fi înțeles ca rezultatul acestei experiențe, prin care emoțiile sunt intensificate și apoi reorganizate într-o formă de înțelegere⁴.

Cu toate acestea, spectatorul rămâne protejat de convenția teatrală. El poate fi emoționat, tulburat sau zguduit, dar nu este expus direct pericolului personajului. Omul de pe scenă și omul din sală ocupă spații diferite, iar această distanță face posibilă empatia. Teatrul poate deveni astfel un model de empatie. Spectatorul se apropie de durerea personajului fără a o trăi în mod literal. Tocmai pentru că este protejat de convenție, el poate privi, înțelege și reflecta asupra unei suferințe



4. Aristotel, *Poetica*, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957, 1449b24-28 și 1452a22-1453a7, pp. 24, 38-39. A se vedea și Stephen Halliwell, „Aristotle and the Experience of Tragic Emotion“, în *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 208-265, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199570560.003.0005.

care, în realitate, ar provoca mai întâi reacții de apărare. Această funcție protectoare a distanței este pusă în legătură de Sorin Crișan cu mecanismul distanțării brechtienne, prin care ființa spectatorului este ferită de o posibilă „distrugere a sinelui”⁵. Durerea reprezentată testează limitele teatrului. Ea pune sub semnul întrebării raportul dintre adevăr și ficțiune, dintre joc și experiență, dintre plăcerea estetică și suferința umană. Totuși, în teatrul dramatic, durerea rămâne în primul rând o construcție scenică, nu o rană produsă în mod real. Această diferență devine esențială atunci când trecem de la teatru la performance, unde corpul nu mai reprezintă întotdeauna durerea, ci poate ajunge să o suporte efectiv.

2. De la durerea reprezentată la durerea reală în performance

Trecerea de la teatru la performance modifică raportul dintre corp, durere și reprezentare. În teatrul dramatic, corpul actorului participă la construirea unei ficțiuni, chiar și atunci când emoțiile transmise sunt intense. În performance, corpul poate deveni chiar materia acțiunii artistice, iar experiența fizică nu mai este întotdeauna separată de ceea ce este prezentat publicului. Corpul produce sens nu numai prin prezență, ci și prin gest și acțiune. În această privință, Sorin Crișan include în limbajul reprezentării „gesturile și acțiunile”, alături de limbă și limbaj⁶. Această diferență nu înseamnă că teatrul este lipsit de adevăr sau că performance-ul renunță complet la reprezentare. Cele două forme folosesc însă corpul în moduri diferite. Teatrul organizează experiența prin personaj, dramaturgie și convenție, în timp



5. Sorin Crișan, „Du rêve à la rêverie dans le théâtre postdramatique”, în Anikó Ádám, Anikó Radvánszky și François Soulages (coord.), *L'homme qui rêve*, Paris, L'Harmattan, colecția „Eidos”, seria „RETINA”, 2015, pp. 187-196, aici p. 195 – trad. mea.

6. Sorin Crișan, „Le théâtre de Bauchau – langue ou langage? *La Reine en amont* ou la psychanalyse en miettes”, în *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, nr. 8, 2016-2017, pp. 179-190, aici p. 190 – trad. mea.

ce performance-ul poate reduce distanța dintre gestul artistic și consecințele sale reale⁷.

Într-un spectacol de teatru, durerea personajului este înscrisă într-o structură repetabilă. Acțiunile sunt pregătite, relațiile dintre personaje sunt construite, iar riscurile fizice sunt, în mod normal, controlate. Performance-ul poate funcționa ca un proces mai deschis, în care durata, reacțiile publicului și limitele corpului influențează desfășurarea acțiunii. Durerea în performance poate fi prelungită de la un moment la altul și se poate intensifica prin repetiție, efort sau interacțiune directă. Corpul nu mai indică doar existența unei suferințe, ci poate ajunge să suporte efectiv oboseala, presiunea, expunerea sau rana. Din acest motiv, performance-ul ridică întrebări care nu sunt doar estetice, ci și etice. Una dintre ideile valoroase ale acestei diferențe este că adevărul artistic nu rezultă automat din producerea unei dureri reale. Faptul că performerul se rănește, obosește sau își expune corpul nu garantează valoarea actului artistic. Durerea trebuie să aibă o funcție în construcția lucrării și să fie pusă în relație cu mesajul, contextul și limitele persoanei care o suportă. În același timp, caracterul real al experienței poate conferi performance-ului o forță particulară. Spectatorul nu mai privește doar un personaj aflat în pericol, ci un corp prezent, vulnerabil și expus unor consecințe concrete. Această apropiere poate provoca o reacție diferită de cea produsă de ficțiunea teatrală, deoarece distanța protectoare a convenției este redusă⁸.

Relația cu spectatorul se modifică, de asemenea. În teatrul tradițional, publicul este în principal martorul acțiunii. În anumite forme de performance, spectatorul poate deveni participant, poate influența desfășurarea evenimentului sau poate fi pus în situația de a lua o decizie cu efect asupra performerului. Chiar și în teatrul bazat pe convenție, spectatorul participă la constituirea sensului. După cum observă Sorin



7. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis și Londra, University of Minnesota Press, 1998.

8. Octavian Saiu, *Durerea. Dincolo de teatru*, București, Editura Nemira, colecția Yorick, 2021, pp. 9-15.

Crișan, citându-l pe Lehmann, teatrul „nu manifestă decât una dintre jumătățile spectacolului” și așteaptă intervenția spectatorului, care completează întregul prin propria intuiție, înțelegere și imaginație⁹. În performance-ul participativ, această contribuție interpretativă poate deveni însă intervenție corporală și acțiune directă. Participarea publicului nu este însă, prin ea însăși, o garanție a unei experiențe artistice valoroase. Atunci când spectatorul este implicat fără o delimitare clară a rolului său, interacțiunea poate deveni agresivă, confuză sau lipsită de sens¹⁰. De aceea, ruperea convenției trebuie însoțită de o construcție atentă a relației dintre performer și public. În acest punct apare problema responsabilității. Dacă performerul își pune corpul la dispoziția acțiunii, cine stabilește limita? Artistul, regizorul, publicul sau însăși structura lucrării? Ce se întâmplă atunci când spectatorul depășește intenția inițială a performance-ului? Și în ce moment expunerea corpului încetează să mai producă sens și începe să devină exploatare? Performance-ul poate renunța la unele dintre mijloacele teatrale tradiționale, dar nu poate renunța la responsabilitate. Chiar și atunci când urmărește să provoace, să tulbure sau să pună publicul în fața unui adevăr incomod, actul artistic trebuie să țină seama de consecințele reale asupra corpului și psihicului performerului. Prin urmare, diferența esențială nu constă doar în opoziția dintre ficțiune și realitate. Ea constă în modul în care fiecare formă organizează durerea, controlează riscul și construiește raportul dintre artist și spectator. În teatru, durerea este de regulă reprezentată prin convenție; în performance, ea poate deveni o experiență reală, ale cărei limite trebuie asumate și negociate.



9. Apud Sorin Crișan, „Le théâtre postdramatique et « le mythe de la lamelle » ou bien À la recherche du drame perdu”, art. cit., p. i10.

10. Sophie Anne Oliver, „Trauma, Bodies, and Performance Art: Towards an Embodied Ethics of Seeing”, în *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, nr. 1, 2010, pp. 119-129, DOI: 10.1080/10304310903362775.

3. Limite, consimțământ și responsabilitate în actul performativ

Faptul că performerul își folosește propriul corp ca material artistic nu înseamnă că acesta poate fi tratat ca un obiect lipsit de voință, identitate sau limite. Corpul aparține persoanei care îl expune, iar orice act performativ care presupune durere, nuditate, efort extrem sau risc trebuie să pornească de la consimțământul acesteia. Una dintre ideile importante ale autorului este că fiecare artist are propriile limite, atât în viață, cât și pe scenă. Stabilirea acestor limite nu reprezintă o lipsă de profesionalism, ci o formă de responsabilitate față de sine și față de actul artistic. Performerul trebuie să poată decide ce acceptă, ce refuză și în ce condiții își asumă expunerea fizică sau psihică. Consimțământul nu trebuie înțeles ca o acceptare formulată o singură dată și menținută indiferent de evoluția procesului. El trebuie să poată fi reevaluat pe parcursul repetițiilor și al reprezentației, mai ales atunci când intensitatea acțiunii, riscul sau reacțiile publicului depășesc ceea ce fusese stabilit inițial¹¹.

În relația dintre regizor și actor sau performer există un dezechilibru posibil de autoritate. Regizorul propune, coordonează și validează construcția artistică, iar actorul poate simți că refuzul unei cerințe îi pune în pericol rolul, reputația sau viitoarele colaborări. În acest context, o solicitare nu poate fi considerată liber acceptată doar pentru că nu a fost refuzată în mod explicit. Afirmția potrivit căreia actorii ar fi doar „bucăți de carne” exprimă tocmai o asemenea reducere a persoanei la material scenic. O astfel de perspectivă ignoră faptul că trupul actorului este inseparabil de experiența sa psihică, de identitate și de demnitate. Corpul poate fi instrument de lucru, dar nu încetează să fie corpul unei persoane. Responsabilitatea regizorului nu constă doar în obținerea unei imagini puternice, ci și în construirea unui spațiu de lucru



11. Emil Haarhoff, Kate Lush, „Maintaining the Consent-Bubble: An Intimacy Coordinator’s Perspective on Touch in Performance Training”, *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 14, nr. 2, 2023, pp. 119-134, DOI: 10.1080/19443927.2023.2191987.

sigur. Acesta presupune explicarea clară a cerințelor, negocierea limitelor, posibilitatea retragerii consimțământului și evitarea umilirii sau presiunii. Respectul pentru actor nu diminuează radicalitatea artistică, ci îi oferă un cadru etic¹².

Și performerul are o responsabilitate față de propriile limite. Asumarea nu trebuie confundată cu sacrificiul nelimitat. Dorința de a demonstra curaj, autenticitate sau devotament poate conduce la acceptarea unor riscuri care nu mai servesc construcției artistice. A suporta durerea nu este, în sine, o dovadă de valoare profesională.

Această distincție este importantă și în cazul Marinei Abramović. Alegerea ei de a-și expune corpul și de a accepta riscul face parte din construcția operei, dar nu transformă automat orice act de autoexpunere într-un model care trebuie urmat. Experiența sa trebuie analizată în raport cu contextul, intenția, regulile stabilite și consecințele asumate. În cazul unui performance participativ, responsabilitatea se extinde și asupra publicului. Spectatorul nu mai este doar observator, ci poate deveni agent al acțiunii. Tocmai de aceea, cadrul participării trebuie să fie clar. Libertatea acordată publicului poate scoate la iveală reacții imprevizibile, inclusiv agresivitate, dar această posibilitate nu îl eliberează pe creator de responsabilitatea construirii condițiilor de desfășurare. Durerea reală poate produce un impact puternic, însă intensitatea nu trebuie confundată cu profunzimea. Un act poate fi extrem și, totuși, lipsit de sens. În același timp, o acțiune controlată și discretă poate avea o forță artistică mai mare dacă este integrată coerent în lucrare.

Limitele nu trebuie privite ca obstacole în calea creației. Ele pot deveni chiar elemente ale construcției artistice, obligând creatorul să găsească forme mai precise, mai responsabile și mai expresive. Arta nu devine mai puțin autentică atunci când protejează persoana care o realizează. Prin urmare, relația dintre durere și valoare artistică trebuie analizată prin



12. Marié-Heleen Coetzee, Kaitlin Groves, „Touch and Consent: Towards an Ethics of Care in Intimate Performance“, *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 14, nr. 2, 2023, pp. 103-118, DOI: 10.1080/19443927.2023.2184855.

patru criterii: funcția actului în structura lucrării, consimțământul real al performerului, proporționalitatea riscului și responsabilitatea celor implicați. În absența acestor condiții, corpul nu mai funcționează ca mijloc de expresie, ci riscă să devină obiect al presiunii sau al consumului vizual.

4. Două forme ale durerii: Oedip și Rhythm 0

4.1. *Oedip: durerea corporală ca expresie a crizei tragice*

În cazul lui Oedip, durerea fizică nu este independentă de conflictul interior al personajului. Gestul prin care acesta își provoacă orbirea dobândește sens în raport cu descoperirea adevărului, cu vinovăția și cu prăbușirea identității sale¹³. Corpul rănit face vizibilă o traumă care s-a produs mai întâi la nivelul conștiinței. După cum observă Octavian Saiu, „durerea lui Oedip ține de materie, căci pedeapsa autoimpusă e atroce, însă ea nu ar fi decât un gest extrem fără sens, dacă nu ar marca efectul unei imense traume interioare”¹⁴. În această interpretare, suferința corporală nu este introdusă pentru a produce exclusiv șoc, ci constituie expresia concretă a unei rupturi interioare. Durerea lui Oedip aparține însă personajului și lumii ficționale. Actorul o reprezintă prin mijloace scenice, fără ca mutilarea să se producă în realitate. Spectatorul este confruntat cu sensul gestului și cu efectele sale tragice, dar rămâne protejat de convenția teatrală. Această distanță nu anulează intensitatea emoțională. Dimpotrivă, ea face posibilă transformarea suferinței în experiență estetică. Publicul poate resimți milă și frică, poate înțelege vulnerabilitatea personajului și poate reflecta asupra raportului dintre cunoaștere, vină și pedeapsă, fără a asista la rănirea reală a actorului. În cazul lui Oedip, durerea este așadar justificată dramaturgic prin trei elemente: rezultă din acțiunea anterioară, exprimă conflictul interior și modifică definitiv destinul personajului. Gestul corporal nu este autonom, ci face parte din întreaga structură tragică.



13. Sofocle, *Oedip rege*, traducere și note de George Fotino, București, Editura Garamond, 2004, vv. 1268-1279, p. 69.

14. Octavian Saiu, *Durerea*, ed. cit., p. 7.

4.2. Marina Abramović, *Rhythm 0*: corpul oferit acțiunii publicului

Un raport diferit dintre corp, durere și spectator apare în performance-ul *Rhythm 0*, realizat de Marina Abramović în 1974, la Studio Morra din Napoli. Timp de șase ore, artista a rămas pasivă în fața publicului, punând la dispoziția acestuia 72 de obiecte care puteau provoca plăcere, durere sau chiar moarte. Printre obiecte se aflau un trandafir, miere, un bici, un bisturiu, un pistol și un glonț¹⁵. Unul dintre spectatori a utilizat pistolul într-un mod care a pus corpul artei într-o situație de risc. Această observație susține ideea centrală a articolului: în performance, durerea și pericolul pot depăși nivelul reprezentării și pot deveni posibilități reale. La început, reacțiile publicului au fost relativ prudente, dar comportamentul unor participanți a devenit treptat agresiv. Hainele artei au fost tăiate, corpul i-a fost rănit, iar pistolul încărcat a fost implicat într-un moment de pericol direct. Relatarea artei arată că, odată ce performance-ul s-a încheiat și ea a început să se deplaseze din nou ca persoană activă, membrii publicului au evitat confruntarea cu ea. Corpul nu mai reprezintă aici suferința unui personaj. Este corpul real al artei, iar urmele acțiunilor publicului nu dispar odată cu încheierea unei scene. Din acest motiv, *Rhythm 0* modifică radical poziția spectatorului. Acesta nu mai este doar martorul durerii, ci poate deveni autorul ei.

Performance-ul investighează ce se întâmplă atunci când responsabilitatea acțiunii este transferată publicului, iar artista acceptă temporar poziția de obiect. Potrivit prezentării MoMA, Abramović a formulat explicit această condiție prin declarația „I am the object”¹⁶, iar comportamentul publicului a evoluat de la gesturi blânde la violență. Totuși, lucrarea nu trebuie redusă



15. The Museum of Modern Art, „Marina Abramović. *Rhythm 0*. 1974”, în *Marina Abramović: The Artist Is Present*, disponibil la: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>, accesat la 10.09.2025.

16. The Museum of Modern Art, „Marina Abramović”, disponibil la: <https://www.moma.org/artists/26439-marina-abramovic>, accesat la 10 septembrie 2025.

la ideea că publicul este în mod inevitabil violent. Situația a fost construită astfel încât normele obișnuite ale interacțiunii să fie suspendate, iar responsabilitatea individuală să fie pusă la încercare. Violența apărută face parte din rezultatele acestei construcții, dar nu epuizează toate semnificațiile performance-ului. Autorul articolului identifică în mod pertinent vulnerabilitatea asumată a artistei. Nuditatea și expunerea corpului nu urmăresc aici etalarea feminității, ci transformarea corpului într-un loc al confruntării dintre libertate, putere, responsabilitate și agresivitate. Asumarea artistei nu elimină însă problema limitelor. Faptul că Abramović a acceptat condițiile performance-ului nu înseamnă că acțiunile publicului devin automat lipsite de răspundere. Dimpotrivă, lucrarea demonstrează cât de fragilă poate deveni granița dintre participare și abuz atunci când o persoană este declarată obiect și pare să renunțe temporar la dreptul de a reacționa.

4.3. Comparație între cele două forme ale durerii

În cazul lui Oedip, durerea este integrată într-o ficțiune și susținută de o cauzalitate dramaturgică. Actorul reprezintă suferința personajului, iar spectatorul interpretează sensul acesteia dintr-o poziție protejată. În *Rhythm 0*, corpul artistei nu reprezintă un alt corp, iar riscul nu aparține unei ficțiuni. Publicul poate interveni direct, iar consecințele sunt suportate de persoana prezentă în spațiul performance-ului. Cele două exemple nu trebuie opuse pentru a stabili superioritatea teatrului sau a performance-ului. Ele arată două moduri diferite de a construi raportul dintre durere și adevăr artistic. În tragedie, adevărul este transmis prin ficțiune, structură și metaforă. În performance, el poate fi căutat prin prezență, durată, expunere și risc real. În ambele situații, durerea dobândește valoare numai atunci când contribuie la înțelegerea unei experiențe umane și nu este utilizată exclusiv pentru producerea șocului. Comparația evidențiază și două forme diferite de responsabilitate. În teatru, creatorii sunt responsabili pentru sensul și siguranța reprezentării. În performance-ul participativ, responsabilitatea este împărțită între artist, organizatori și public, deoarece spectatorul poate deveni parte activă a evenimentului.

Concluzii

Analiza durerii în teatru și în performance evidențiază două moduri diferite de raportare la corp și la suferință. În teatrul dramatic, durerea este, în principal, reprezentată prin personaj, conflict, corp scenic și convenție. Actorul face vizibilă suferința, însă aceasta aparține lumii ficționale, iar spectatorul rămâne protejat de distanța dintre scenă și sală. În performance, această distanță poate fi redusă sau chiar suspendată. Corpul performerului nu mai reprezintă întotdeauna suferința altcuiva, ci poate deveni chiar locul în care durerea, oboseala, vulnerabilitatea sau riscul se manifestă în mod real. Din acest motiv, performance-ul nu ridică doar probleme estetice, ci și întrebări etice referitoare la limite, consimțământ și responsabilitate.

Comparația dintre Oedip și Rhythm 0 arată că durerea poate dobândi valoare artistică atât prin reprezentare, cât și prin experiență directă. În cazul lui Oedip, suferința corporală este justificată prin conflictul tragic și prin trauma interioară a personajului. În cazul Marinei Abramović, corpul real al artistei este expus acțiunilor publicului, iar spectatorul poate deveni participant activ și chiar autor al durerii. Cele două exemple demonstrează însă că intensitatea durerii nu garantează, prin ea însăși, profunzimea unei opere. Un act extrem poate rămâne lipsit de sens dacă nu este integrat într-o construcție coerentă. În același timp, o formă de suferință reprezentată poate produce un efect artistic puternic atunci când este susținută de un conflict clar și de o necesitate dramaturgică.

Una dintre ideile centrale ale acestei cercetări este că artistul nu poate fi redus la corpul său. Corpul actorului sau al performerului poate funcționa ca instrument de creație, dar rămâne inseparabil de identitatea, psihicul și demnitatea persoanei. De aceea, libertatea artistică nu poate justifica orice formă de expunere, constrângere sau risc. Consimțământul trebuie să fie real, informat și permanent negociabil. Acceptarea unei acțiuni la începutul procesului nu înseamnă că performerul este obligat să o susțină indiferent de consecințe. Posibilitatea de a stabili limite și de a retrage acordul nu reprezintă o lipsă de profesionalism, ci o

condiție a unui proces artistic responsabil. Responsabilitatea aparține și regizorului sau creatorului, care trebuie să construiască un cadru în care riscul să fie explicat, proporțional și justificat artistic. În performance-ul participativ, această responsabilitate se extinde și asupra spectatorului, deoarece libertatea de a interveni nu anulează răspunderea pentru consecințele propriilor gesturi.

Teatrul poate crea empatie tocmai prin distanța oferită de convenție. Spectatorul se apropie de durerea personajului fără a fi obligat să se apere de un pericol real. Performance-ul poate testa această distanță și poate transforma publicul într-un participant direct. Niciuna dintre forme nu este, prin definiție, mai autentică decât cealaltă. Ele produc adevăr artistic prin mijloace diferite. Prin urmare, diferența esențială nu este aceea dintre o artă falsă și una adevărată, ci dintre două moduri de organizare a experienței. Teatrul transformă durerea prin ficțiune, metaforă și structură dramaturgică, în timp ce performance-ul o poate introduce în timpul și spațiul real al acțiunii. Durerea devine un mijloc artistic legitim atunci când are o funcție clară, contribuie la sensul operei și este asumată în condiții care respectă limitele persoanei. Atunci când este folosită exclusiv pentru șoc, spectacol sau demonstrarea devotamentului artistului, ea riscă să se transforme într-o formă de exploatare. Corpul poate fi pus în slujba artei, dar nu trebuie sacrificat în numele ei. Adevărul artistic nu se măsoară prin cantitatea de durere suportată, ci prin capacitatea operei de a transforma experiența corporală într-o formă de înțelegere.

Bibliografie:

- ARISTOTEL, *Poetica*, traducere de C. Balmuș, București, Editura Științifică, 1957.
- COETZEE, Marié-Heleen; GROVES, Kaitlin, „Touch and Consent: Towards an Ethics of Care in Intimate Performance”, *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 14, nr. 2, 2023, pp. 103-118, DOI: 10.1080/19443927.2023.2184855.
- CRIȘAN, Sorin, „Du rêve à la rêverie dans le théâtre postdramatique”, în Anikó Ádám, Anikó Radvánszky și François Soulages (coord.), *L'homme qui rêve*, Paris, L'Harmattan, colecția „Eidos”, seria „RETINA”, 2015, pp. 187-196.

- CRIȘAN, Sorin, „Le théâtre de Bauchau – langue ou langage? *La Reine en amont* ou la psychanalyse en miettes“, *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, nr. 8, 2016-2017, pp. 179-190.
- CRIȘAN, Sorin, „Le théâtre postdramatique et « le mythe de la lamele » ou bien À la recherche du drame perdu“, *Degrés*, dosar tematic *Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain*, număr coordonat de Isabelle Barbéris și Françoise Dubor, anul XLIII, nr. 163-164, toamnă-iarnă 2015, pp. 11-110 [95-104].
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, introducere de Marvin Carlson, Londra și New York, Routledge, 2008.
- HAARHOFF, Emil; LUSH, Kate, „Maintaining the Consent-Bubble: An Intimacy Coordinator's Perspective on Touch in Performance Training“, *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 14, nr. 2, 2023, pp. 119-134, DOI: 10.1080/19443927.2023.2191987.
- HALLIWELL, Stephen, „Aristotle and the Experience of Tragic Emotion“, în *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 208-265, DOI: 10.1093/acprof/9780199570560.003.0005.
- JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis și Londra, University of Minnesota Press, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traducere din limba germană de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2010.
- OLIVER, Sophie Anne, „Trauma, Bodies, and Performance Art: Towards an Embodied Ethics of Seeing“, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, nr. 1, 2010, pp. 119-129, DOI: 10.1080/10304310903362775.
- SAIU, Octavian, *Durerea. Dincolo de teatru*, București, Editura Nemira, colecția „Yorick“, 2021.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, New York și Londra, Routledge, 2003.
- SOFOCLE, *Oedip rege*, traducere și note de George Fotino, București, Editura Garamond, 2004.
- THE MUSEUM OF MODERN ART, „Marina Abramović“, disponibil la: <https://www.moma.org/artists/26439-marina-abramovic>, accesat la 10 septembrie 2025.
- THE MUSEUM OF MODERN ART, „Marina Abramović. *Rhythm 0*. 1974“, în *Marina Abramović: The Artist Is Present*, disponibil la: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>, accesat la 10 septembrie 2025.