

**A SIMȚI FĂRĂ A ÎNȚELEGE. RĂSPUNSURI EMPATICE
RAPIDE ȘI PREVERBALE LA STIMULI
ACTORICEȘTI NON-NARATIVI**

DOI: 10.46522/CT.2025.02.11

Ruxandra COMAN, BSc cand.

„George Emil Palade“ University of Medicine, Pharmacy,
Science and Technology of Târgu Mureș
comanruxandra19@gmail.com

Abstract:

*Feeling Without Understanding. Rapid and Preverbal Empathic
Responses to Non-Narrative Acting Stimuli*

Non-narrative performance can affect spectators before they formulate a stable explanation of what is occurring on stage. This theoretical synthesis brings together research on emotion, empathy, embodied cognition, theatrical spectatorship, and live audience response. Rapid reactions to posture, biological motion, facial movement, gaze, nonverbal vocalization, breathing, rhythm, and spatial proximity are treated as integrated processes rather than as isolated signs. Affective empathy is distinguished from cognitive empathy, emotional contagion, physiological arousal, and motor resonance, while the term preverbal is used functionally to describe an experience that precedes explicit verbal formulation, not one that is devoid of cognition. The expression “primary empathic mechanism” is proposed as a heuristic model comprising four overlapping operations: sensory salience, bodily preparation, initial affective appraisal, and orientation toward another person. The model does not designate a single neural module and cannot be inferred from one facial, motor, or physiological indicator. Context, previous experience, concepts of emotion, theatrical convention,

and the reactions of the surrounding audience can shape even very early perception. Non-narrative performance may therefore produce genuine emotional involvement without eliminating interpretation; feeling and understanding develop at different, partially overlapping rhythms.

Keywords:

empathy; theatre spectatorship; non-narrative performance; embodied cognition; affective processing

Experiența teatrală este asociată adesea cu urmărirea unei povești. Spectatorul identifică personaje, le înțelege motivațiile și leagă scenele într-o succesiune care explică de ce apare conflictul și ce consecințe poate avea. Numeroase forme contemporane reduc însă rolul intrigii sau îl înlocuiesc cu mișcare, repetiție, imagine, respirație, sunet și raporturi spațiale. În asemenea spectacole, implicarea afectivă nu dispare odată cu povestea. Un corp care se dezechilibrează, o privire menținută prea mult sau o voce care se rupe pot tulbura publicul înainte ca momentul să primească un înțeles stabil. Psihologia artei și cercetările despre receptarea teatrală permit analizarea acestei întâlniri fără a presupune că spectatorul reacționează doar după ce a descifrat un mesaj complet¹.

Sintagma „a simți fără a înțelege” nu indică absența oricărei procesări. Spectatorul observă o schimbare, anticipează continuarea unei mișcări, diferențiază apropierea de retragere și evaluează, chiar vag, dacă stimulul este plăcut, amenințător sau neobișnuit. Ceea ce lipsește pentru câteva clipe este o explicație verbală și narativă suficient de clară. Trăirea se poate organiza înainte ca persoana să poată spune de ce o anumită imagine o neliniștește. Emoția și gândirea nu devin



1. Cinzia Di Dio, Vittorio Gallese, „Neuroaesthetics: A Review”, în *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 19, nr. 6, 2009, pp. 682–687; Bruce McConachie, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2008, *passim*.

astfel două sisteme independente; ele se desfășoară cu viteze și niveluri de elaborare diferite, influențându-se reciproc².

Prin „stimuli actoricești non-narativi“ sunt înțelese elementele scenice care nu oferă singure o poveste completă: o postură contractată, o deplasare întreruptă, repetarea unui gest, un râs fără replică, o respirație sacadată, un sunet nearticulat sau apropierea lentă de marginea scenei. Acestea pot apărea și într-un spectacol dramatic tradițional, dar devin mai vizibile când textul nu stabilește imediat cine acționează, cu ce scop și în ce situație. Non-narativ nu înseamnă lipsit de structură. Ritmul, contrastul, revenirea și transformarea pot organiza experiența chiar în absența unei cauzalități dramatice lineare³. Termenul „preverbal“ este folosit într-un sens funcțional. Nu trimite la perioada de dezvoltare anterioară dobândirii limbajului, ci la reacții care nu au fost încă transformate într-o propoziție interioară. O persoană adultă poate simți presiune, apropiere sau disconfort și poate rămâne pentru scurt timp fără o denumire exactă. Când experiența este descrisă ulterior, limbajul o ordonează, selectează detalii și îi oferă o formă comunicabilă. Descrierea este importantă, însă nu reproduce integral intensitatea inițială și nici nu dovedește că trăirea de la început ar fi fost neorganizată.

Analiza are caracter teoretic și integrativ. Sunt puse în dialog cercetări din psihologia emoțiilor, neuroștiința afectivă, studiile despre empatie, cogniția întrupată și teoria spectacolului. Nu este urmărită demonstrarea existenței unui reflex universal al publicului, ci formularea unei explicații prudente pentru modul în care un stimul scenic poate deveni relevant înainte de apariția unei interpretări narrative elaborate. Expresia „mecanism empatic primar“ funcționează ca denumire de lucru pentru o succesiune flexibilă de procese,



2. Luiz Pessoa, „On the Relationship between Emotion and Cognition“, în *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 9, nr. 2, 2008, pp. 148-158.

3. Matthew Reason, Dee Reynolds, „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“, în *Dance Research Journal*, vol. 42, nr. 2, 2010, pp. 49-75; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traducere de Karen Jürs-Munby, London-New York, Routledge, 2006, pp. 85-107.

nu ca numele unui centru cerebral și nici ca o categorie deja fixată în literatura de specialitate. Contribuția propusă constă în legarea etapelor perceptive și afective de condițiile concrete ale scenei: corp, voce, ritm, spațiu și prezență live.

1. Reacția afectivă înaintea explicației

O emoție nu este un răspuns simplu care pornește și se încheie într-un singur punct. Ea poate include modificări fiziologice, orientarea atenției, tendințe de acțiune, evaluarea situației, expresii observabile și experiența subiectivă. Componentele nu se activează obligatoriu simultan și nici cu aceeași intensitate. Într-un spectacol, corpul spectatorului se poate încorda înainte ca acesta să numească starea, iar denumirea aleasă ulterior depinde de ceea ce urmează pe scenă. Un moment perceput inițial ca amenințător poate deveni comic prin repetare. Un zâmbet care părea liniștitor poate căpăta o calitate neliniștitoare dacă este menținut prea mult. Temporalitatea reacției nu este un detaliu secundar; ea schimbă sensul experienței⁴.

Rapiditatea nu transformă răspunsul într-un reflex complet separat de cunoaștere. Așteptările, memoria și contextul pot influența chiar selecția informației care captează atenția. Titlul spectacolului, spațiul, genul anunțat, reputația companiei și primele imagini scenice formează un orizont de așteptare înainte ca acțiunea să se dezvolte. O postură rigidă este citită diferit într-o farsă, într-o piesă despre violență sau într-un exercițiu coregrafic abstract. Reacția poate rămâne foarte rapidă, dar apare într-un sistem deja pregătit să observe anumite diferențe și să ignore altele. Percepția este dinamică. Spectatorul nu recepționează cadre izolate, ci urmărește traiectorii: accelerația unei mâini, apropierea dintre două corpuri, oprirea bruscă sau modificarea volumului vocal. Sistemul perceptiv anticipează continuarea acțiunii, iar abaterea de la o regularitate locală produce surpriză și reorientează atenția. Un actor care repetă aceeași mișcare



4. Klaus R. Scherer, „What Are Emotions? And How Can They Be Measured?“, în *Social Science Information*, vol. 44, nr. 4, 2005, pp. 695-729.

stabilește o regulă. Schimbarea ritmului face ca următorul gest să capete greutate fără să fie necesară o intrigă completă. Pauza devine expresivă pentru că întârzie ceva așteptat, nu pentru că ar conține singură o explicație.

Memoria de lucru susține compararea elementelor recente. Publicul poate reține poziția unui obiect, un sunet sau o mișcare și poate recunoaște revenirea lor într-o formă modificată. Coerența unui spectacol non-narativ se poate construi prin asemenea legături locale, nu numai prin succesiunea cauză-efect specifică unei povești. Integrarea cognitivă se desfășoară în paralel cu reacția afectivă: uneori o clarifică, alteori o complică și menține mai multe interpretări active⁵.

Cercetări recente asupra percepției expresiilor corporale arată că informațiile conceptuale despre emoții pot influența reprezentarea perceptivă foarte devreme. Liu și colaboratorii au observat un efect al asemănării conceptuale dintre categoriile emoționale la aproximativ 170 de milisecunde după prezentarea stimulului. Rezultatul nu dovedește că fiecare reacție scenică poate fi descrisă prin același interval temporal, dar susține o concluzie importantă: „rapid” nu este echivalent cu „neinfluențat de cunoaștere”. Percepția unui corp este modelată de ceea ce persoana a învățat despre emoții, de experiențele anterioare și de modul în care situația îi orientează atenția⁶.

Sensul nu apare numai după ce reacția afectivă s-a încheiat. El este prezent, într-o formă incompletă, chiar în selecția stimulilor considerați relevanți. Când spectatorul urmărește insistent o mână care tremură sau o distanță care se micșorează, atenția sa este deja orientată de o ipoteză vagă despre ceea ce contează. Explicația verbală rămâne ulterioară și mai ușor de revizuit, dar nu se adaugă peste o percepție complet neutră. Această continuitate dintre percepție și interpretare



5. Alan Baddeley, „Working Memory: Theories, Models, and Controversies”, în *Annual Review of Psychology*, vol. 63, 2012, pp. 1-29.

6. Shuaicheng Liu et al., „Emotional Concepts Shape the Perceptual Representation of Body Expressions”, în *Human Brain Mapping*, vol. 45, nr. 12, 2024, art. e26789; Elizabeth A. Phelps, „Emotion and Cognition: Insights from Studies of the Human Amygdala”, în *Annual Review of Psychology*, vol. 57, 2006, pp. 27-53.

evită imaginea prea simplă a unui corp care reacționează mai întâi și a unei minți care începe să gândească abia după aceea.

Autenticitatea trăirii trebuie separată de exactitatea interpretării. Spectatorul poate simți o neliniște reală și poate atribui greșit intenția actorului. Poate trăi compasiune în fața unui gest construit pentru a produce ironie sau poate interpreta drept teamă o tensiune care, în compoziția spectacolului, indică efort. Emoția este autentică prin faptul că este experimentată, însă explicația oferită emoției rămâne revizibilă. Arta non-narativă valorifică tocmai această distanță dintre intensitate și etichetă: nu cere întotdeauna recunoașterea unei stări precise, ci poate menține spectatorul într-o zonă de incertitudine productivă.

2. Empatie, contagiune și rezonanță corporală

Empatia este un concept multidimensional. Componenta afectivă privește apropierea de starea celuilalt, iar componenta cognitivă presupune înțelegerea perspectivei, a intențiilor și a situației sale. Cele două se pot susține, dar nu sunt identice. Un spectator poate resimți tensiunea unui corp fără să știe motivul ei, după cum poate înțelege intelectual suferința unui personaj fără să fie puternic mișcat. Pentru ca reacția să fie numită empatică, este necesară o orientare minimă către celălalt și păstrarea unei diferențe între starea proprie și starea atribuită persoanei observate. Dorința de a interveni poate apărea, dar nu reprezintă o condiție obligatorie a empatiei⁷.

Contagiunea emoțională descrie răspândirea unei stări între persoane, uneori fără identificarea clară a sursei. Râsul se poate transmite într-o sală, agitația poate crește, iar tăcerea colectivă poate intensifica tensiunea. Empatia presupune însă mai mult decât schimbarea propriei dispoziții. Spectatorul leagă reacția de corpul actorului, de relația dintre două personaje sau de situația creată în spațiul scenic. Granița dintre



7. Jean Decety, Philip L. Jackson, „The Functional Architecture of Human Empathy“, în *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, vol. 3, nr. 2, 2004, pp. 71-100.

procesele nu este întotdeauna ușor de stabilit în timpul unui spectacol, dar diferența conceptuală împiedică folosirea termenului „empatie” pentru orice modificare afectivă.

Nici activarea fiziologică nu este suficientă. Un zgomot puternic poate produce tresărire, iar o lumină intermitentă poate crește starea de alertă fără ca publicul să fie orientat către experiența unei alte persoane. Reacția devine relevantă pentru empatie doar când este integrată într-o relație: zgomotul este perceput ca venind din corpul actorului, ca rezultat al unui efort sau ca semnal al vulnerabilității sale. O creștere a ritmului cardiac arată că s-a produs o schimbare în organism, nu explică singură cauza și nu identifică emoția trăită.

Rezonanța motorie are un statut diferit. Observarea unei mișcări poate activa reprezentări legate de executarea sau anticiparea ei. Spectatorul urmărește greutatea, direcția și efortul unui gest și poate simți o tensiune vagă în propriul corp. Totuși, accesibilitatea motorie a acțiunii nu dovedește împărtășirea emoției actorului. Direcția unei lovituri poate fi anticipată fără ca observatorul să trăiască furie, iar o cădere poate fi urmărită cu precizie chiar în absența compasiunii. Rezonanța corporală oferă material pentru experiența empatică, dar trebuie completată de evaluare, context și orientarea către celălalt.

Empatia nu cere ca spectatorul să reproducă identic starea atribuită actorului. În fața vulnerabilității poate apărea compasiune, curiozitate sau chiar retragere, iar toate aceste răspunsuri pornesc de la aceeași informație scenică. Importantă este relația construită cu celălalt, nu duplicarea exactă a emoției sale. O asemenea precizare este necesară în teatru, unde actorul poate reprezenta o stare fără să o trăiască în forma observată de public, iar spectatorul răspunde simultan la persoană, la tehnică și la convenția artistică. Diferențele individuale devin vizibile tocmai fiindcă aceste componente nu se suprapun complet. Unele persoane adoptă cu ușurință perspectiva altuia, altele reacționează mai intens la suferința observată, iar altele resimt mai ales disconfort personal. Familiaritatea cu dansul, experiența teatrală, sensibilitatea la voce sau ritm și normele culturale modifică indiciile care devin importante. Un model al empatiei scenice nu poate presupune un spectator universal, identic în orice sală.

Instrumentele care disting empatia afectivă de cea cognitivă sunt mai potrivite decât un scor global de „inteligență emoțională” atunci când se dorește explicarea acestor variații⁸.

3. Corpul, fața, privirea și vocea ca ansamblu scenic

Corpul transmite informație chiar și atunci când fața nu este vizibilă și nu există replică. Direcția trunchiului, distribuția greutatei, tensiunea umerilor și viteza deplasării indică posibilități de apropiere, retragere, protecție sau atac. Mișcarea adaugă durată și anticipare unei forme statice. Un corp dezechilibrat face vizibilă posibilitatea căderii, iar unul rigid poate sugera control, rezistență, teamă sau simplă concentrare, în funcție de context. Spectatorul răspunde atât la sensul posibil al mișcării, cât și la calitatea ei: grea sau ușoară, continuă sau fragmentată, directă sau ezitantă. Studiile realizate cu reprezentări de tip point-light, în care corpul este redus la puncte luminoase plasate pe articulații, au arătat că dinamica mișcării poate susține recunoașterea unor emoții chiar când detaliile fizice ale persoanei sunt eliminate. Forma temporală are, prin urmare, valoare expresivă proprie. Rezultatul nu înseamnă că postura funcționează ca un cod sigur. Aceeași mișcare poate fi percepută drept expresie intensă, stilizare sau parodie, iar convenția actoricească modifică felul în care publicul o citește. Într-o compoziție non-narativă, instabilitatea interpretării nu reprezintă neapărat o eroare. Ea poate susține atenția și poate permite trecerea de la o ipoteză la alta⁹.

Distanța organizează accesul la indicii. În apropiere devin vizibile tremurul degetelor, modificarea respirației și



8. Mark H. Davis, „Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence for a Multidimensional Approach”, în *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 44, nr. 1, 1983, pp. 113-126; Renate L. E. P. Reniers et al., „The QCAE: A Questionnaire of Cognitive and Affective Empathy”, în *Journal of Personality Assessment*, vol. 93, nr. 1, 2011, pp. 84-95.

9. Beatrice de Gelder, „Towards the Neurobiology of Emotional Body Language”, în *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 7, nr. 3, 2006, pp. 242-249; Anthony P. Atkinson et al., „Emotion Perception from Dynamic

tensiunile fine ale feței. De la distanță, publicul se bazează mai mult pe siluetă, amplitudine și direcție. Aproximarea actorului poate crește intensitatea, dar poate produce și disconfort, mai ales când privirea este menținută sau când este traversată granița convențională dintre scenă și sală. Spectatorul devine conștient de propria poziție și de posibilitatea de a fi văzut, nu doar de corpul pe care îl observă.

Fața atrage rapid atenția, însă o configurație facială nu dezvăluie automat o emoție precisă. Un zâmbet poate indica plăcere, politețe, ironie sau efortul de a ascunde o stare. Sprâncenele coborâte apar în furie, dar și în concentrare. Cercetările asupra expresiilor faciale subliniază variația dintre persoane, situații și culturi și avertizează asupra trecerii prea rapide de la o mișcare observabilă la o concluzie despre starea internă. Ridicarea colțurilor gurii poate fi descrisă, dar bucuria nu poate fi dedusă sigur fără informații suplimentare¹⁰.

Pe scenă, corpul și fața se interpretează reciproc. Experimentele cu prezentări foarte scurte au arătat că semnalele corporale și faciale se pot facilita mai ales când unul dintre canale este ambiguu. O față greu de citit devine mai ușor de evaluat prin postură, iar un corp retras poate schimba sensul unui zâmbet. Actorul poate folosi intenționat incongruența: o expresie calmă poate însoți o mișcare violentă, iar un sunet liniștitor poate fi produs într-un ritm fragmentat. Conflictul dintre indicii nu blochează automat implicarea. Uneori, imposibilitatea de a decide repede ce „înseamnă” corpul prelungește atenția și face experiența mai intensă¹¹.

Integrarea informațiilor nu produce aceeași concluzie pentru toată lumea. Murray și colaboratorii au identificat diferențe individuale mari în configurațiile faciale asociate de



and Static Body Expressions in Point-Light and Full-Light Displays”, în *Perception*, vol. 33, nr. 6, 2004, pp. 717-746.

10. Lisa Feldman Barrett et al., „Emotional Expressions Reconsidered: Challenges to Inferring Emotion from Human Facial Movements”, în *Psychological Science in the Public Interest*, vol. 20, nr. 1, 2019, pp. 1-68.

11. Daniel N. Albohn et al., „The Shared Signal Hypothesis: Facial and Bodily Expressions of Emotion Mutually Inform One Another”, în *Attention, Perception, & Psychophysics*, vol. 84, nr. 7, 2022, pp. 2271-2280.

participanți cu anumite emoții. Persoanele cu reprezentări perceptive mai apropiate ofereau interpretări mai asemănătoare, în timp ce distanța dintre aceste reprezentări explică o parte din dezacordurile privind emoția comunicată. Un actor nu transmite, așadar, o etichetă afectivă fixă. El oferă un ansamblu de indicii care se susțin, se contrazic și se transformă în timp, iar publicul construiește o lectură pornind de la ansamblu¹². Privirea are o funcție relațională distinctă. Ea poate orienta atenția către un partener, către un obiect sau către un spațiu gol. Contactul vizual direct fragilizează granița dintre observare și participare. El poate crea apropiere, vulnerabilitate, amenințare sau responsabilizare fără să explice cauza situației. Într-un moment non-narativ, privirea funcționează ca început de sens: indică existența unei orientări și a unei așteptări, dar lasă deschis motivul. Spectatorul completează parțial golul prin experiențele proprii, rămânând totuși constrâns de ceea ce vede și aude. Vocea transmite afect chiar și atunci când nu formează cuvinte. Râsul, plânsul, suspinul, țipătul și modificarea respirației oferă informații despre intensitate și tendința de acțiune. Unele vocalizări sunt recunoscute între grupuri culturale diferite, însă această stabilitate nu se extinde uniform asupra tuturor emoțiilor. Un țipăt poate semnala teamă, durere, furie sau efort, iar râsul poate deveni amenințător prin context. Sunetul nearticulat nu este lipsit de convenție; el rămâne deschis interpretării chiar dacă produce o reacție rapidă¹³.

Repetarea modifică funcția vocii. Prima apariție a unui sunet poate surprinde, următoarele pot crea anticipare, iritare, comic sau impresia unui ritual. Ritmul leagă vocea de mișcare. Alternanța dintre accelerare și încetinire, densitate și pauză organizează afectiv momentul fără să spună o poveste completă. Un ritm constant creează predictibilitate, iar întreruperea lui captează atenția. Tăcerea nu reprezintă



12. Thomas Murray et al., „Expression Perceptive Fields Explain Individual Differences in the Recognition of Facial Emotions”, în *Communications Psychology*, vol. 2, 2024, art. 62.

13. Disa A. Sauter et al., „Cross-Cultural Recognition of Basic Emotions through Nonverbal Emotional Vocalizations”, în *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 107, nr. 6, 2010, pp. 2408-2412.

un gol neutru. După o secvență densă, ea poate elibera tensiunea; înaintea unei mișcări, poate amplifica așteptarea.

Integrarea multimodală se construiește și prin succesiune. Un indiciu care pare ne semnificativ la prima apariție poate deveni important după ce este asociat cu un sunet, cu o privire sau cu revenirea unui gest. Publicul nu combină doar informații prezente în aceeași clipă, ci păstrează urmele momentelor anterioare și le reinterpretează. Din acest motiv, desprinderea unei fotografii sau a unei secvențe foarte scurte din spectacol poate elimina tocmai relația temporală care îi susținea forța afectivă. Analiza expresiei actricești trebuie să urmărească transformarea ansamblului, nu inventarierea unor semne izolate.

Respirația este un stimul particular deoarece aparține atât actorului, cât și spectatorului. Poate fi văzută, auzită și uneori urmată involuntar. Reținerea ei produce așteptare, iar expirarea bruscă poate marca eliberarea unei tensiuni. Totuși, nu este corect ca reacția sălii să fie atribuită unui singur element când scena combină mișcare, lumină, voce și sunet exterior. Aceași postură poate părea fragilă într-un anumit fundal sonor și amenințătoare în altul. Experiența afectivă rezultă din integrarea stimulilor și din schimbarea raporturilor dintre ei.

4. Simularea întrupată și experiența kinestezică

Observarea unei acțiuni implică procese perceptive și motorii interconectate. Când o persoană vede un gest familiar, reprezentările legate de executarea lui pot contribui la anticiparea traiectoriei și a rezultatului. Sistemul oglindă și simularea întrupată au fost invocate pentru a explica de ce privirea unui corp în mișcare poate dobândi o calitate participativă, chiar dacă spectatorul rămâne așezat. Corpul observatorului nu copiază în mod obligatoriu gestul, dar își poate ajusta postura, tensiunea și respirația în timp ce urmărește efortul altuia¹⁴.



14. Giacomo Rizzolatti, Laila Craighero, „The Mirror-Neuron System“, în *Annual Review of Neuroscience*, vol. 27, 2004, pp. 169-192; David Freedberg, Vittorio Gallese, „Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience“, în *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, nr. 5, 2007, pp. 197-203.

O explicație exclusiv bazată pe neuronii oglindă ar fi însă insuficientă. Legătura dintre activarea motorie și înțelegerea intențiilor rămâne discutată, iar rezonanța motorie nu poate fi echivalată cu împărtășirea unei emoții. Spectatorul poate anticipa o lovitură fără să simtă furia actorului sau poate urmări tehnic o mișcare dificilă fără să se apropie afectiv de cel care o execută. Contextul, memoria, diferențierea dintre sine și celălalt și convenția artistică participă la transformarea accesibilității corporale într-o experiență socială¹⁵. Această limită nu anulează perspectiva întrupată, ci îi precizează rolul. Rezonanța motorie face acțiunea celui alt disponibilă corpului spectatorului. Ea pregătește o posibilă reacție, iar sensul reacției este modelat ulterior de relație și evaluare. Într-un spectacol cu puține explicații verbale, componenta kinestezică devine mai vizibilă deoarece publicul urmărește greutatea, ritmul, tensiunea și direcția ca surse principale de organizare.

Relatările spectatorilor de dans arată că o mișcare poate fi resimțită ca impuls, expansiune, oboseală imaginată, plăcere sau disconfort. „Empatia kinestezică” nu presupune reproducerea internă exactă a fiecărui gest și nici apariția aceleiași stări la toate persoanele. Conceptul descrie mai degrabă modul în care privirea devine corporală. Publicul urmărește calitatea mișcării și simte că aceasta îl angajează, chiar dacă nu o poate traduce imediat într-o poveste¹⁶.

Experiența estetică adaugă o distanță importantă. Spectatorul poate răspunde la vulnerabilitatea figurii scenice și, în același timp, poate observa precizia actorului, lumina și compoziția. O scenă poate fi neplăcută, dar captivantă; poate provoca teamă și admirație în același moment. Implicarea nu se confundă cu



15. Gregory Hickok, „Eight Problems for the Mirror Neuron Theory of Action Understanding in Monkeys and Humans”, în *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 21, nr. 7, 2009, pp. 1229-1243; Vittorio Gallese, „Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification”, în *Psychoanalytic Dialogues*, vol. 19, nr. 5, 2009, pp. 519-536.

16. Matthew Reason, Dee Reynolds, „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures”, art. cit., pp. 49-75; Corinne Jola, Shantel Ehrenberg, Dee Reynolds, „The Experience of Watching Dance: Phenomenological-Neuroscience Duets”, în *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 11, nr. 1, 2012, pp. 17-37.

situația cotidiană în care pericolul cere o intervenție imediată. Distanța estetică permite corpului să rămână sensibil la tensiune fără să piardă complet conștiința construcției artistice.

5. Spectacolul non-narativ și prezența live

Renunțarea la povestea liniară nu elimină structura. Un spectacol poate organiza materialul prin repetiție, variație, contrast, acumulare, simultaneitate și pauză. Publicul observă regularități și formează așteptări locale. Întrebarea „ce se va întâmpla cu personajul?” poate fi înlocuită de alte întrebări: ce se transformă, ce revine, ce raport se creează între corp și spațiu? Înțelegerea nu dispare, ci își schimbă obiectul. Sensul se formează din compoziție, nu numai din acțiunea dramatică tradițională¹⁷.

Teatrul postdramatic a acordat o autonomie mai mare corpului, imaginii, vocii și materialității scenei. Elementele nu mai sunt obligate să servească aceeași explicație și se pot contrazice sau solicita simultan atenția. Ambiguitatea are însă limite. Dacă publicul nu găsește nicio regularitate, atenția se poate retrage. O experiență non-narativă eficientă nu distruge orice posibilitate de anticipare, ci oferă alte puncte de sprijin: revenirea unui sunet, transformarea unui obiect, alternanța dintre imobilitate și explozie sau continuitatea fizică a actorului. Prezența live schimbă condițiile receptării. Actorii și spectatorii împart același timp, iar reacțiile sălii se întorc către scenă prin tăcere, mișcare, râs și nivelul atenției. Bucla de feedback descrisă de Fischer-Lichte nu presupune că actorul modifică vizibil fiecare gest ca răspuns la public. Simplul fapt că acțiunea se produce în fața unor corpuri prezente îi schimbă riscul și intensitatea. Un dezechilibru lângă primul rând poate provoca o tendință de intervenție mai puternică decât aceeași imagine văzută de la distanță pe un ecran¹⁸.



17. Bruce McConachie, *Engaging Audiences*, ed. cit., *passim*; Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, ed. cit., pp. 17-24, 85-107, 145-164.

18. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, London-New York, Routledge, 2008, pp. 38-74.

Publicul funcționează și ca grup. Tăcerea celorlalți poate confirma importanța unui moment, iar râsul colectiv poate orienta interpretarea spre comic. Acest nivel social nu înseamnă că sala devine un singur organism. Cercetările realizate în spectacole și concerte au identificat sincronizări cardiace, comportamentale sau ale conductanței pielii, dar rezultatele diferă în funcție de măsură și de context. Sincronizarea poate reflecta orientarea comună către același ritm sau aceeași schimbare, fără să dovedească existența unei emoții identice¹⁹. Studiul lui Carter și colaboratorii, realizat cu 121 de spectatori în zece reprezentații ale aceleiași producții teatrale, a identificat sincronizare a ritmului cardiac în interiorul reprezentațiilor. Relația cu evaluările retrospective ale plăcerii, imersiunii și implicării narative nu a fost însă puternică. Reacția moment cu moment și amintirea formulată la final surprind aspecte diferite ale experienței. Concluzia este relevantă și pentru stimulii non-narativi: un indicator fiziologic poate arăta că atenția publicului a fost organizată în mod asemănător, dar nu spune singur ce sens a primit momentul²⁰.

Participarea la teatru poate produce efecte care continuă după reprezentație. Rathje, Hackel și Zaki au raportat creșteri ale empatiei pentru grupurile reprezentate, modificări de atitudine și comportamente prosoziale în studii de teren. Producțiile analizate erau însă narative, iar transportarea în poveste a avut un rol important. Rezultatele nu pot fi transferate direct asupra unei secvențe abstracte. Ele arată totuși că experiența teatrală nu se reduce la reacția imediată și că felul



19. Martina Ardizzi et al., „Audience Spontaneous Entrainment during the Collective Enjoyment of Live Performances: Physiological and Behavioral Measurements“, în *Scientific Reports*, vol. 10, 2020, art. 3813; Wolfgang Tschacher et al., „Audience Synchronies in Live Concerts Illustrate the Embodiment of Music Experience“, în *Scientific Reports*, vol. 13, 2023, art. 14843.

20. Felix D. Carter et al., „From Story to Heartbeats: Physiological Synchrony in Theatre Audiences“, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 20, nr. 2, 2026, pp. 305-316.

în care publicul îi privește ulterior pe ceilalți poate fi influențat de întâlnirea scenică²¹.

6. „Mecanismul empatic primar“ ca model de lucru

Sintagma „mecanism empatic primar“ desemnează un model euristic, construit prin apropierea mai multor procese descrise separat în literatura despre emoție, empatie și cogniție întrupată. Termenul „primar“ se referă la prioritatea funcțională și temporală față de explicația narativă elaborată, nu la simplitate și nici la existența unei reacții înnăscute identice. Modelul cuprinde patru operații care se suprapun: detectarea relevanței senzoriale, pregătirea corporală, evaluarea afectivă inițială și orientarea către celălalt. Detectarea relevanței senzoriale apare când o schimbare de mișcare, un sunet, o expresie sau o apropiere captează atenția. Stimulul nu este încă tradus complet, dar este tratat ca important. Pregătirea corporală include anticiparea traiectoriei, ajustarea posturii, modificarea respirației și tendințele de apropiere ori retragere. Cele două operații se influențează reciproc. O mișcare care amenință să depășească spațiul scenic captează atenția tocmai pentru că organismul anticipează posibilele consecințe.

Evaluarea afectivă inițială oferă momentului o orientare provizorie: atrăgător, fragil, amenințător, familiar sau straniu. Nu este obligatoriu să apară o emoție clar numită. Orientarea către celălalt transformă activarea într-un proces cu potențial empatic, deoarece reacția este legată de corpul actorului sau de relația scenică. Dacă această legătură nu se produce, procesul se poate opri la tresărire, surpriză sau fascinație perceptivă.

Ordinea nu este rigidă. Sunetul poate capta atenția înainte ca sursa să fie văzută, iar privirea poate fi deja fixată asupra actorului când o schimbare foarte mică declanșează



21. Steve Rathje, Leor Hackel, Jamil Zaki, „Attending Live Theatre Improves Empathy, Changes Attitudes, and Leads to Pro-Social Behavior“, în *Journal of Experimental Social Psychology*, vol. 95, 2021, art. 104138.

răspunsul. Cunoștințele și așteptările nu intervin doar la final. Ele pot modifica selecția stimulului și evaluarea timpuriei, ceea ce explică de ce persoane aflate în aceeași sală nu urmează exact același traseu. Modelul descrie o organizare posibilă a experienței, nu o scară obligatorie și universală²².

Distincția dintre sine și celălalt rămâne esențială. Spectatorul știe, de regulă, că se află într-un spectacol și că expresia actorului aparține unei construcții artistice. Această distanță permite implicarea fără confuzie totală. Ea face posibilă și plăcerea unor stări care ar fi evitate în viața cotidiană, precum frica, tensiunea sau tristețea. Mecanismul empatic primar nu înlocuiește narațiunea. Într-o piesă dramatică, poate pregăti înțelegerea personajelor; într-o formă non-narativă, poate susține pentru mai mult timp participarea spectatorului.

Modelul permite și formularea unor așteptări care pot fi cercetate. O schimbare clară de ritm ar trebui să influențeze mai întâi orientarea atenției, în timp ce legarea reacției de actor ar depinde mai mult de indicii corporale și relaționale. Ambiguitatea contextuală poate menține activarea fără să conducă la aceeași etichetă emoțională, iar familiaritatea cu limbajul scenic poate modifica momentul în care apare o interpretare stabilă. Aceste ipoteze nu presupun un traseu identic pentru fiecare spectator, ci oferă puncte de comparație între secvențe, persoane și tipuri de spectacol. Valoarea modelului nu constă în atribuirea unei singure cauze tuturor reacțiilor. El obligă analiza să păstreze diferența dintre saliență, activare, rezonanță motorie și empatie. În același timp, arată cum aceste niveluri pot trece unul în altul. O mișcare poate fi observată, anticipată corporal, resimțită ca fragilă și legată de actor, fără ca publicul să formuleze imediat o explicație. Sensul narativ apare eventual mai târziu și poate confirma, transforma sau respinge prima impresie.



22. Jean Decety, Philip L. Jackson, „The Functional Architecture of Human Empathy“, art. cit., pp. 71-100; Luiz Pessoa, „On the Relationship between Emotion and Cognition“, art. cit., pp. 148-158; Vittorio Gallese, „Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural

7. Cercetarea spectatorului și implicațiile pentru practica scenică

Reacțiile rapide nu pot fi cercetate printr-un singur indicator. Eye-tracking-ul arată unde și cât timp privește spectatorul, dar nu explică singur de ce o zonă este importantă. O fixare lungă indică alocarea atenției sau saliența unui detaliu, nu o emoție precisă. Analiza automată a feței descrie mișcări și orientări, însă nu oferă acces direct la experiența internă. Într-o sală de teatru, lumina slabă, poziția laterală, distanța și normele sociale reduc suplimentar siguranța inferențelor²³.

Măsurile fiziologice au limite asemănătoare. Ritmul cardiac, conductanța pielii și respirația pot surprinde schimbări de activare și pot permite compararea momentelor, dar aceeași modificare fiziologică poate însoți stări diferite. Sincronizarea mai multor spectatori poate indica orientarea către aceeași structură temporală, fără să demonstreze că toți au simțit empatie. Datele trebuie raportate la ceea ce se întâmplă pe scenă, la mișcarea publicului și la evaluările oferite de participanți.

Autoevaluarea rămâne necesară chiar dacă reacția studiată precedă verbalizarea. Spectatorul poate fi întrebat după o secvență ce a simțit, cât de intensă a fost starea și ce element a considerat important. Răspunsul reconstruiește experiența, dar oferă acces la sensul pe care persoana i l-a atribuit. Fără această etapă, cercetătorul riscă să numească din exterior o grimasă sau o variație cardiacă drept empatie. Chestionarele ar trebui să distingă empatia cognitivă, empatia afectivă și disconfortul personal²⁴.

O cercetare potrivită pentru teatrul non-narativ ar combina mai multe niveluri. Secvențele scurte permit examinarea



Basis of Social Identification“, art. cit., pp. 519-536.

23. Kenneth Holmqvist et al., *Eye Tracking: A Comprehensive Guide to Methods and Measures*, Oxford, Oxford University Press, 2011, *passim*; Lisa Feldman Barrett et al., „Emotional Expressions Reconsidered“, art. cit., pp. 38-60.

24. Mark H. Davis, „Measuring Individual Differences in Empathy“, art. cit., pp. 113-126; Renate L. E. P. Reniers et al., „The QCAE“, art. cit., pp. 84-95.

orientării atenției și a temporalității, în timp ce un spectacol complet păstrează repetițiile, transformările și relația live. Datele cantitative pot fi completate prin descrieri calitative și interviuri scurte. Controlul experimental crește precizia, dar riscă să elimine tocmai complexitatea care face scena relevantă. Soluția nu este alegerea definitivă între laborator și spectacol, ci folosirea lor pentru întrebări diferite. Pentru actor, modelul nu oferă o rețetă de „producere” a empatiei. Reacția publicului nu poate fi controlată complet și niciun gest nu are aceeași semnificație pentru întreaga sală. Pot fi însă construite condiții perceptive: o mișcare lizibilă în spațiu, o pauză suficientă, o schimbare de ritm sau un raport clar dintre apropiere și retragere. Precizia nu presupune fixarea unei singure emoții. Un stimul poate fi clar observabil și totuși deschis mai multor interpretări.

Diferența dintre claritate și închidere este importantă și pentru regie. Dacă toate semnificațiile sunt explicate, experiența poate deveni previzibilă; dacă nu există niciun reper, atenția se poate pierde. Alternanța dintre densitate și imobilitate permite publicului să observe transformările. Un detaliu fragil poate orienta mai puternic decât o expresie demonstrativă atunci când apare într-un spațiu bine pregătit perceptiv.

Rezultatele unei asemenea cercetări ar trebui raportate cu aceeași prudență cu care sunt colectate. Diferențele și cazurile ambigue nu constituie zgomot care trebuie eliminat pentru a obține un efect simplu. Ele arată că publicul lucrează cu istorii personale, sensibilități și niveluri diferite de familiaritate artistică. O concluzie solidă nu ar afirma că un gest produce empatie, ci ar preciza în ce condiții a orientat atenția, ce tipuri de reacții a favorizat și cât de variate au fost sensurile atribuite.

Intensitatea are și o dimensiune etică. Apropierea fizică, contactul vizual prelungit, zgomotul brusc și participarea directă pot produce implicare, dar pot depăși disponibilitatea unor spectatori. O practică responsabilă nu elimină disconfortul artistic, însă diferențiază provocarea de constrângere. Publicul are limite, experiențe și istorii personale, nu numai o funcție estetică. Recunoașterea acestor diferențe păstrează caracterul intersubiectiv al întâlnirii și împiedică transformarea empatiei într-un efect urmărit cu orice preț.

Concluzii

Spectatorul nu trebuie să înțeleagă imediat tot ceea ce se petrece pe scenă pentru ca spectacolul să îl afecteze. O stare poate apărea înainte ca motivul ei să fie formulat, iar această întârziere nu indică lipsa procesării. Corpul, vocea, ritmul și spațiul sunt evaluate într-o experiență în care afectul, memoria și așteptările lucrează împreună. Stimulii actoricești non-narativi fac mai vizibilă distanța dintre reacție și explicație. Ei nu transmit emoții ca pe niște etichete fixe, ci oferă indicii care se completează, se contrazic și se schimbă. „Mecanismul empatic primar“ descrie această trecere de la saliența senzorială la orientarea către celălalt, fără să transforme orice tresărire sau rezonanță motorie în empatie.

Modelul rămâne o propunere teoretică și trebuie verificat prin metode care combină observația comportamentală, fiziologia și relatarea spectatorului. Utilitatea lui constă în organizarea întrebărilor: ce captează atenția, cum se pregătește corpul, ce evaluare apare și când reacția este legată de actor. A simți fără a înțelege nu înseamnă a simți în absența gândirii, ci a trăi un moment în care sensul este încă în formare.

Bibliografie:

- ALBOHN, Daniel N.; BRANDENBURG, Joseph C.; KVERAGA, Kestutis; ADAMS, Reginald B., Jr., „The Shared Signal Hypothesis: Facial and Bodily Expressions of Emotion Mutually Inform One Another“, în *Attention, Perception, & Psychophysics*, vol. 84, nr. 7, 2022, pp. 2271-2280.
- ARDIZZI, Martina; CALBI, Marta; TAVAGLIONE, Simona; UMILTÀ, Maria Alessandra; GALLESE, Vittorio, „Audience Spontaneous Entrainment during the Collective Enjoyment of Live Performances: Physiological and Behavioral Measurements“, în *Scientific Reports*, vol. 10, 2020, art. 3813.
- ATKINSON, Anthony P.; DITTRICH, Winand H.; GEMMELL, Andrew J.; YOUNG, Andrew W., „Emotion Perception from Dynamic and Static Body Expressions in Point-Light and Full-Light Displays“, în *Perception*, vol. 33, nr. 6, 2004, pp. 717-746.
- BADDELEY, Alan, „Working Memory: Theories, Models, and Controversies“, în *Annual Review of Psychology*, vol. 63, 2012, pp. 1-29.

- BARRETT, Lisa Feldman; ADOLPHS, Ralph; MARSELLA, Stacy; MARTINEZ, Aleix M.; POLLAK, Seth D., „Emotional Expressions Reconsidered: Challenges to Inferring Emotion from Human Facial Movements“, în *Psychological Science in the Public Interest*, vol. 20, nr. 1, 2019, pp. 1-68.
- CARTER, Felix D.; RICHARDSON, Mike; LEVORDASHKA, Ana; CAMPBELL, Sarah; SAMUELS, Benjamin; STANTON FRASER, Danae; GILCHRIST, Iain D., „From Story to Heartbeats: Physiological Synchrony in Theatre Audiences“, în *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 20, nr. 2, 2026, pp. 305-316.
- DAVIS, Mark H., „Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence for a Multidimensional Approach“, în *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 44, nr. 1, 1983, pp. 113-126.
- DECETY, Jean; JACKSON, Philip L., „The Functional Architecture of Human Empathy“, în *Behavioral and Cognitive Neuroscience Reviews*, vol. 3, nr. 2, 2004, pp. 71-100.
- DE GELDER, Beatrice, „Towards the Neurobiology of Emotional Body Language“, în *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 7, nr. 3, 2006, pp. 242-249.
- DI DIO, Cinzia; GALLESE, Vittorio, „Neuroaesthetics: A Review“, în *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 19, nr. 6, 2009, pp. 682-687.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, traducere de Saskya Iris Jain, London-New York, Routledge, 2008.
- FREEDBERG, David; GALLESE, Vittorio, „Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience“, în *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, nr. 5, 2007, pp. 197-203.
- GALLESE, Vittorio, „Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification“, în *Psychoanalytic Dialogues*, vol. 19, nr. 5, 2009, pp. 519-536.
- HICKOK, Gregory, „Eight Problems for the Mirror Neuron Theory of Action Understanding in Monkeys and Humans“, în *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 21, nr. 7, 2009, pp. 1229-1243.
- HOLMQVIST, Kenneth; NYSTRÖM, Marcus; ANDERSSON, Richard; DEWHURST, Richard; JARODZKA, Halszka; VAN DE WEIJER, Joost, *Eye Tracking: A Comprehensive Guide to Methods and Measures*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- JOLA, Corinne; EHRENBURG, Shantel; REYNOLDS, Dee, „The Experience of Watching Dance: Phenomenological-Neuroscience Duets“, în *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 11, nr. 1, 2012, pp. 17-37.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, traducere de Karen Jürs-Munby, London-New York, Routledge, 2006.
- LIU, Shuaicheng; HE, Weiqi; ZHANG, Mingming; LI, Yiwen; REN, Jie; GUAN, Yuanhao; FAN, Cong; LI, Shuaixia; GU, Ruolei; LUO, Wenbo, „Emotional Concepts Shape the Perceptual

- Representation of Body Expressions“, în *Human Brain Mapping*, vol. 45, nr. 12, 2024, art. e26789.
- MCCONACHIE, Bruce, *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- MURRAY, Thomas; BINETTI, Nicola; VENKATARAMAIYER, Raghav; NAMBOODIRI, Vinay; COSKER, Darren; VIDING, Essi; MARESCHAL, Isabelle, „Expression Perceptive Fields Explain Individual Differences in the Recognition of Facial Emotions“, în *Communications Psychology*, vol. 2, 2024, art. 62.
- PESSOA, Luiz, „On the Relationship between Emotion and Cognition“, în *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 9, nr. 2, 2008, pp. 148-158.
- PHELPS, Elizabeth A., „Emotion and Cognition: Insights from Studies of the Human Amygdala“, în *Annual Review of Psychology*, vol. 57, 2006, pp. 27-53.
- RATHJE, Steve; HACKEL, Leor; ZAKI, Jamil, „Attending Live Theatre Improves Empathy, Changes Attitudes, and Leads to Pro-Social Behavior“, în *Journal of Experimental Social Psychology*, vol. 95, 2021, art. 104138.
- REASON, Matthew; REYNOLDS, Dee, „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“, în *Dance Research Journal*, vol. 42, nr. 2, 2010, pp. 49-75.
- RENIERS, Renate L. E. P.; CORCORAN, Rhiannon; DRAKE, Richard; SHRYANE, Nick M.; VÖLLM, Birgit A., „THE QCAE: A Questionnaire of Cognitive and Affective Empathy“, în *Journal of Personality Assessment*, vol. 93, nr. 1, 2011, pp. 84-95.
- RIZZOLATTI, Giacomo; CRAIGHERO, Laila, „The Mirror-Neuron System“, în *Annual Review of Neuroscience*, vol. 27, 2004, pp. 169-192.
- SAUTER, Disa A.; EISNER, Frank; EKMAN, Paul; SCOTT, Sophie K., „Cross-Cultural Recognition of Basic Emotions through Nonverbal Emotional Vocalizations“, în *Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 107, nr. 6, 2010, pp. 2408-2412.
- SCHERER, Klaus R., „What Are Emotions? And How Can They Be Measured?“, în *Social Science Information*, vol. 44, nr. 4, 2005, pp. 695-729.
- TSCHACHER, Wolfgang; GREENWOOD, Steven; RAMAKRISHNAN, Sekhar; TRÖNDLE, Martin; WALD-FUHRMANN, Melanie; SEIBERT, Christoph; WEINING, Christian; MEIER, Deborah, „Audience Synchronies in Live Concerts Illustrate the Embodiment of Music Experience“, în *Scientific Reports*, vol. 13, 2023, art. 14843.