

**TEATRUL – UMBRA DE DINCOLO DE NOI**  
**Umbra ca mediator între actor, personaj și spectator**

DOI: 10.46522/CT.2025.02.09

**Mihai RĂDOI, BA cand.**

University of Arts Târgu Mureș, Romania

radoimihai65@gmail.com

**Abstract:**

*Theatre – The Shadow Beyond Us. The Shadow as a Mediator  
between Actor, Character and Spectator*

In theatre, the shadow functions as a source of meaning and as a constitutive element of the actor's creative process, beyond its immediate visual presence. This article examines the shadow as a psychological, aesthetic and ontological category mediating the relationship between the actor's inner world, the character and the spectator. Drawing on the theoretical perspectives of Antonin Artaud, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, the Jungian tradition and Lucian Blaga, this study explores the connections between the shadow, the unconscious, corporeality, imagination and theatrical mystery. The actor's body is understood as the concrete medium through which invisible impulses, repressed experiences and imaginary structures acquire scenic form. At the same time, the character becomes a space of tension between the actor's identity and the otherness assumed through performance. The article argues that theatrical authenticity emerges when the actor's inner contradictions are transformed into gesture, action, voice and presence. The shadow therefore becomes a creative force that links the invisible dimension of human existence to the visible reality of the stage.

**Keywords:**

*shadow; art of acting; unconscious; imaginary; corporeality*

## 1. Umbra ca principiu al creației teatrale

În teatru, umbra depășește condiția unei simple prezențe vizuale dependente de lumină și de configurația spațiului scenic. Ea produce sens și participă la constituirea autenticității artei actorului. Umbra mediază relația dintre interioritatea interpretului și forma vizibilă a creației, devenind un liant între lumea lăuntrică, personaj și scena pe care acesta prinde viață. Odată proiectată în spațiul reprezentației, ea intră și în lumea spectatorului, solicitându-i atenția și participarea afectivă.

Vom utiliza termenul „umbră” pe două planuri complementare: în sens psihologic, desemnează zona insuficient cunoscută, reprimată sau refuzată a ființei; în sens estetic, reprezintă tensiunea dintre ceea ce actorul revelează prin corp, voce și gest și ceea ce rămâne ascuns, dar continuă să acționeze în structura interpretării. Umbra constituie o categorie esențială a artei actorului, deoarece mediază raportul dintre inconștient, corp, personaj și privirea spectatorului. Spațiul de joc poate fi astfel înțeles ca un „purgatoriu” al emoțiilor, un loc al confruntării și al transformării lor. În acest spațiu, neliniștile, spaimele și dorințele ascunse sunt convertite în materie scenică. Catharsisul presupune atât eliberarea de emoțiile negative, cât și recunoașterea umbrei ca dimensiune a realității umane.

Tema umbrei deschide, prin urmare, o direcție estetică întemeiată pe frumusețea actului revelat și pe ceea ce „ochiul minții” descoperă în sinele interpretului. Actorul aduce în fața publicului o formă vizibilă care păstrează urmele unei confruntări interioare. El scoate la lumină o parte din ceea ce ființa umană încearcă, în viața cotidiană, să păstreze ascuns. În luciditatea sa, omul este neliniștit de iminența sfârșitului și încearcă să se acomodeze cu tot ceea ce rămâne întunecat în propria ființă. El caută reperele aparent stabile ale cotidianului, în care să se poată accepta atât ca protagonist, cât și ca spectator al propriei treceri. Dacă acest „dincolo” este interpretat ca umbră, momentele de declin pot fi resimțite ca o cădere în gol, iar întâlnirea cu celălalt ca un zgomot tulburător al lumii. În acest punct apare absurdul, lărgind aria interogațiilor și a răspunsurilor incerte.

În *Caiete*, Emil Cioran descrie una dintre acele crize de spaimă lipsite de o cauză aparentă, în care ființa este oprită de o forță ce pare să vină simultan din exterior și din interior<sup>1</sup>. Experiența evocată de Cioran este relevantă pentru tema articolului prin intensitatea fricii și, mai ales, prin imposibilitatea de a-i identifica sursa. Umbra se manifestă aici ca o forță ce aparține deopotrivă lumii și sinelui, făcând nesigură granița dintre ceea ce vine din afară și ceea ce se naște în interior. În perspectiva pe care o propunem, teatrul poate fi înțeles ca o formă de „luminare“ a umbrei. Teatrul oferă o formă perceptibilă dimensiunii întunecate a existenței, fără să-i edulcoreze sensul. Scena devine locul în care tragicul, absurdul, spaima și dorința pot fi întrupate, privite și împărtășite.

Această concepție se apropie de teatrul imaginat de Antonin Artaud. În *Teatrul și dublul său*, Artaud cere eliberarea scenei de supunerea exclusivă față de text și recuperarea unui limbaj situat „la jumătatea drumului între gest și gând“<sup>2</sup>. Miza lui Artaud este refuzul cuvântului lipsit de forță scenică, nu eliminarea limbajului. Artaud caută un teatru în care corpul, gestul, sunetul și spațiul să poată exprima ceea ce discursul rațional nu mai reușește să conțină. În teatrul său, scena depășește reflectarea fidelă a realității cotidiene. Ea se îndreaptă spre partea ascunsă a lucrurilor, spre ceea ce dezvăluie zbuciumul sufletului și al minții: păcatul, revolta, violența, boala și frica. În această perspectivă, umbra devine materia din care teatrul își extrage energia. Creația teatrală poate fi astfel interpretată ca un act revelator. Prin corpul și sufletul actorului-personaj, ea suspendă pentru o vreme granița dintre lumea de aici și cea de dincolo. Actorul intră într-o căutare de sine reluată cu fiecare rol și cu fiecare reprezentare, fără promisiunea unui adevăr definitiv.



1. Emil Cioran, *Caiete. 1957-1972*, traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2023, p. 40.

2. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Séraphin și de alte texte despre teatru*, ediția a II-a, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, București, Editura Tracus Arte, 2018, p. 99.

Albert Camus asociază creația artistică tocmai acestei încercări prin care omul își confruntă fantasmеle și se apropie de propria realitate<sup>3</sup>. În capitolul „Creația fără viitor“ din Mitul lui Sisif, caracterul efemer al operei este pus în relație cu însăși efemeritatea existenței<sup>4</sup>. Artistul creează fără garanția duratei și fără certitudinea unui sens definitiv, dar tocmai prin acest risc conferă experienței umane o formă. Din această perspectivă, teatrul devine spațiul revelării unui „negativ“. Teatrul îi oferă spectatorului imagini, gesturi și tensiuni prin care acesta poate pătrunde în partea ascunsă a existenței, fără a primi un sens definitiv. Umbra deschide căutarea sensului.

## **2. Actorul între sine, personaj și privirea celuiilalt**

Actorul se înscrie, prin însăși natura artei sale, într-o logică paradoxală. La fiecare ridicare și coborâre a cortinei, el dă viață și moarte personajelor sale, reluând un efort care amintește de munca lui Sisif. Preocuparea sa majoră este căutarea esenței personajului, a sensului și a semnificației rolului interpretat, urmată de rafinarea continuă a jocului. În absența acestei căutări, demersul scenic riscă să rămână facil, lipsit de suport interior. Arta actorului urmărește să provoace spectatorul, să îl implice și să îi ofere posibilitatea unei întâlniri cu sensul. În raport cu personajul, actorul poate adopta soluția identificării sau pe cea a distanțării, însă, în ambele cazuri, întrebarea decisivă privește situația dramatică în care se află. Din această situație se nasc relațiile cu partenerii de scenă și, implicit, adevărul jocului.

### *2.1. Actorul și alteritatea personajului*

Aflat într-un raport de forțe cu Celălalt, actorul-personaj face din scenă un spațiu al relației și al medierii. Întâlnirea dintre două identități produce un conflict și, totodată,



3. Albert Camus, *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd*, traducere din limba franceză și note Magda Jeanrenaud, București, Editura Polirom, 2020, p. 157.

4. V. *ibidem*, pp. 154-157.

deschide locul unui al treilea element capabil să medieze tensiunea. Acest „al treilea“ poate fi un subiect, un obiect subiectivizat sau chiar situația însăși, în măsura în care dobândește o funcție activă în desfășurarea conflictului. Avem de-a face cu o întâlnire între lumini și umbre, între existențe care încearcă să se afirme una în raport cu cealaltă, dincolo de opoziția simplă dintre bine și rău.

În *Ființa și neantul*, Jean-Paul Sartre observă că omul nu se poate sesiza pe sine ca existent printre alți existenți decât prin felul său de a fi și de a se alege pe sine<sup>5</sup>. Pentru actor, această relație capătă o formă concretă. Identitatea actorului se definește prin raportul cu personajul, cu partenerul și cu privirea spectatorului. Personajul funcționează ca o alteritate care îi cere actorului să se re poziționeze față de sine. Întâlnirea cu rolul poate confirma, tulbura sau dezorganiza identitatea interpretului. Tocmai această tensiune face posibilă apariția unei prezențe scenice vii.

Albert Camus surprinde, la rândul său, capacitatea actorului de a se lăsa cuprins de ceea ce nu se vede, chiar cu riscul unei pierderi de sine<sup>6</sup>. Lumina și umbra personajelor se întorc astfel către spectatori, oferindu-le o imagine de sine uneori limpede, alteori dezarticulată. Jocul dintre lumină și umbră lasă deschisă pluralitatea semnificațiilor. El deschide mai curând orizontul interpretării și pune în relație mișcarea reprezentăției cu deciziile intelective și afective ale spectatorului<sup>7</sup>. Sensul se construiește astfel în întâlnirea dintre scenă și sală.

## 2.2. Cuvântul, tăcerea și revelația sensului

Prin cuvinte, actorul se apropie sau se îndepărtează de sine. Limbajul devine puntea care îl leagă de o lume interioară la care, în absența rostirii, accesul ar rămâne incomplet. Psihanaliza a subliniat rolul vorbirii, inclusiv al vorbirii dezordonate, în aducerea la suprafață a unor conținuturi



5. În: Jean-Paul Sartre, *Teatru*, vol. II, traducere de Georgeta Horodincă, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 311.

6. V. Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, ed. cit., p. 111.

7. Sorin Crișan, *Sublimul trădării*, București, Editura Ideea Europeană, 2011, p. 115.

refulate. În perspectiva lacaniană, inconștientul este structurat asemenea unui limbaj, iar în spatele rostirilor și al tăcerilor actorului se ascunde un logos capabil să dea formă unui real diferit de realitatea imediată. Pe scenă, cuvântul poartă informație și, în același timp, modelează relația cu adevărul personajului. El poate dezvălui, ocoli sau chiar ascunde adevărul. Tăcerea, ezitarea, fragmentarea rostirii și distanța dintre ceea ce se spune și ceea ce se trăiește devin, la rândul lor, purtătoare de sens.

În *Pelicanul* de August Strindberg, scena dintre Fredrik și mamă este încărcată de solemnitatea cuvintelor, dar tocmai rostirea ocolește adevărul afectiv. Lucrurile sunt spuse doar pe jumătate și rămân suspendate într-un viitor care nu va mai veni. Cuvântul nu rezolvă conflictul, ci îi proiectează umbra asupra întregii situații. Exemplul arată că limbajul dramatic include și ceea ce rămâne implicit. Sensul se formează și în spațiul dintre replică și intenție, dintre rostire și tăcere, dintre ceea ce personajul afirmă și ceea ce refuză să recunoască.

### 2.3. Corpul actorului ca spațiu al umbrei

Pentru actor, experiența personajului nu se consumă doar la nivel intelectual. Ea trece prin corp, prin afecte și prin energiile care însoțesc întruparea scenică. Umbra personajului se întâlnește cu umbra actorului, cu pasiunile, temerile și impulsurile sale. Această întâlnire poate produce rezistență, conflict și disconfort. Dintr-o asemenea tensiune se naște uneori autenticitatea jocului. În lectura lui Camus, actorul se expune multiplicității destinelor și excesului trăirilor, asumând o existență care depășește limitele unei singure vieți<sup>8</sup>. Prin personajele sale, el traversează pasiuni, eșecuri, dorințe și forme ale suferinței pe care le aduce în fața publicului. Teatrul îi oferă actorului posibilitatea de a-și confrunța partea întunecată, fără iluzia unei salvări de sine. Personajul devine astfel locul unei experiențe în care ceea ce este refutat, contradictoriu sau neliniștitor poate dobândi formă scenică. Această confruntare depășește confesiunea personală.



8. V. Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, ed. cit., pp. 109-111.

Actorul transformă energiile biografice și interioare în gest, voce, ritm și acțiune. Umbra personală devine material artistic numai prin disciplină și construcție scenică.

#### 2.4. Actorul, spectatorul și autenticitatea prezenței

În arta actorului se întâlnesc două tensiuni: dorința de a suspenda timpul și caracterul efemer al reprezentației. Actorul caută să fixeze sensul rolului, dar jocul său există numai în prezentul fragil al spectacolului. Personajul se naște din raportul dintre ideile regizorului, dramaturgie și opțiunile actorului. Forma personajului rezultă dintr-un sistem de relații și nu aparține exclusiv actorului. În acest sistem, spectatorul are un rol esențial. Privirea sa condiționează autenticitatea, iluzia, distanțarea și spontaneitatea jocului. Actorul joacă într-un spațiu modelat de așteptări, reacții și recunoaștere. Corpul actorului devine astfel instrumentul principal al creației. Asemenea lutului pentru sculptor sau culorii pentru pictor, el primește intențiile interpretului și imperativele rolului, transformându-se în spațiu al luminii și al umbrei. Personajul își revendică autonomia până în ultima clipă a prezenței scenice, în timp ce actorul îi negociază distanța față de sine. Între cei doi se creează o relație tensionată, în care apropierea și înstrăinarea coexistă. Prin aceea „lucidă cruzime“ despre care vorbește Artaud, creația teatrală rămâne încastrată în corpul actorului<sup>9</sup>. Spre deosebire de artele în care obiectul se desprinde de creator, personajul continuă să existe numai prin prezența vie a interpretului.

Fiecare reprezentație pune în joc empatia, atracția, respingerea, iubirea și conflictul. Imprevizibilul interpretării confirmă sau infirmă așteptările spectatorului și chiar stabilitatea personajului. Actorul este, în acest sens, osatura personajului, iar corpul său îi oferă carne și sânge. El devine purtătorul unei idei și oglinda vie a celor din sală, punând în mișcare trăiri, gânduri și forme ale conștiinței. Gestul, tăcerea, corpul și cuvântul participă împreună la construirea rolului. Dintre toate, corpul este cel care dă tonul prezenței



9. V. Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, op. cit., p. 113.

scenice și face posibilă trecerea umbrei din interioritatea actorului în spațiul vizibil al spectacolului.

### **3. Jocul actorului: efemeritate, transformare și adevăr scenic**

Prin arta actorului, spectatorul pătrunde într-o multitudine de perspective asupra ființei umane, asupra iluziilor, aspirațiilor și dorințelor prin care viața caută să dobândească sens. Pentru ca „ochiul minții“ să rețină ceea ce este semnificativ din punct de vedere dramatic, interpretarea trebuie să se desprindă de cotidian și să se cristalizeze în gesturi, rostiri și acțiuni capabile să confere scenei valoare estetică. Jocul actorului suspendă, pentru durata reprezentației, timpul obișnuit al existenței. Clipa scenică se desprinde de succesiunea cotidiană și intră într-un prezent intensificat, în care actorul-personaj se deschide spre un orizont mai larg decât acela al întâmplării reprezentate<sup>10</sup>. Prezentul se singularizează, iar iluzia vieții este filtrată prin actul artistic. Această desprindere reconfigurează realitatea. Actorul pornește de la date concrete – text, situație, partener, corp, spațiu – și le organizează într-o formă care depășește simpla imitație. Jocul devine astfel o particulă concentrată a vieții, prin care poate fi contemplat ceea ce rămâne, în existența obișnuită, ascuns sau insuficient înțeles.

Interpretarea se construiește în funcție de disponibilitatea și resursele fiecărui actor, de personalitatea sa și de capacitatea de a răspunde exigențelor rolului. Frumosul scenic poate fi înțeles ca densitate a sensului și ca adevăr al unei deveniri, dincolo de armonia formală. El se naște din tensiunea dintre ceea ce actorul arată și ceea ce personajul păstrează în umbră. Din această perspectivă, frumusețea jocului rezidă în capacitatea gestului și a rostirii de a concentra experiența personajului. Frumosul devine conținut, relație și sens, depășind funcția de ornament al acțiunii. Jocul actorului intră în ciclul firesc al „anotimpurilor“ creației. Până la



10. Cf. Andrei Pleșu, *Despre frumusețea uitată a vieții*, București, Editura Humanitas, 2011, pp. 25-29.

ultima reprezentație, rolul se află într-o continuă schimbare. Așa cum natura semnalează nașterea, moartea și renașterea, spectacolul se reînnoiește de fiecare dată prin întâlnirea dintre actor, parteneri și public.

Personajele se nasc, mor și renasc cu fiecare ridicare a cortinei. Repetiția redeschide același traseu în condiții mereu diferite și evită reproducerea mecanică a unei forme stabilite. Ritmul, intensitatea, reacțiile partenerilor și prezența spectatorilor modifică, chiar discret, configurația fiecărei serii. În măsura în care jocul se sprijină pe emoții, pe trăiri intense, disimulate sau expuse, fiecare reprezentație devine o creație în sine, unică și irepetabilă. Frumusețea artei actorului constă tocmai în această naștere și moarte repetată a personajului, într-un prezent continuu al emoțiilor și al faptelor. Personajul devine ființă vie numai în relație nemijlocită cu spectatorul. Prin corpul actorului, el aduce la lumină complexe, angoase, îndoieli și conflicte care depășesc cazul individual și dobândesc valoare umană generală. Din acest motiv, arta actorului depășește reproducerea unui trup golit de afecte și ilustrarea unei vieți lipsite de tensiune interioară.

Omul rămâne în centrul creației teatrale, în singularitatea sa și în contactul direct cu ceilalți. Orice spectacol presupune relație: întâlniri, recunoașteri, sfidări, iubiri, respingeri, devenire și moarte. Din aceste raporturi se conturează personajul, iar actorului i se deschid mereu noi posibilități de interpretare. Dacă esența jocului este legată de Cuvânt, acesta trebuie înțeles ca formă a adevărului scenic al personajului, dincolo de replica rostită. Cuvântul devine semn al prezenței vii și suport al conflictului. În teatrul lui Ionesco, limbajul însuși ajunge să constituie obiectul viu aflat în fața spectatorului. Adevărul scenic se construiește și dincolo de cuvânt, prin tăcere, gest, respirație, ritm și raportare corporală. Actorul scoate la lumină cuvântul ascuns al personajului prin rostire, refuz, amânare și tăcere. Arta actorului consacră astfel ceea ce Camus numea „creații fără viitor“. Personajul supraviețuiește în memoria spectatorului și în urma afectivă lăsată de reprezentație, nu în forma stabilă a unui obiect. Efemeritatea spectacolului îi conferă intensitate. Amestecul de emoții pus în mișcare prin creativitatea și tehnica actorului dezvoltă

situațiile-limită ale personajului și interogațiile unei existențe în același timp particulare și universale. Emoțiile scot la lumină ceea ce este frumos, dar și ceea ce este tulburător, contradictoriu sau respins în viața personajului.

În această deschidere spre lumină și umbră se află una dintre condițiile autenticității scenice. Autenticitatea actorului apare prin transformarea interiorității într-o formă artistică inteligibilă, nu prin expunerea ei nemediată. Tehnica și trăirea se susțin reciproc, iar emoția are nevoie de construcție scenică. Adevărul jocului apare din tensiunea și echilibrul dintre ele.

#### **4. Inconștientul și întâlnirea dintre cele două umbre**

Care este rolul inconștientului în arta actorului? El poate funcționa atât ca sursă de energie creatoare, cât și ca factor de blocaj. În sens freudian, inconștientul desemnează partea ascunsă a vieții psihice, alcătuită din impulsuri, dorințe, conflicte și experiențe refulate. În procesul scenic, aceste conținuturi nu se manifestă direct, ci sunt negociate de Eu în raport cu exigențele Supraeului și cu datele concrete ale situației dramatice. Actul artistic poate deveni, în anumite interpretări psihanalitice, o formă de elaborare și exteriorizare a unor conținuturi inconștiente. Actorul transformă energiile interioare în gest, voce, ritm și acțiune. Totuși, trecerea lor în spațiul scenic nu este lipsită de obstacole. Relația dintre actor și personaj poate declanșa rezistențe, inhibiții și conflicte care îngreunează construcția rolului.

Umbra actorului, alcătuită din angoase, neliniști, impulsuri și dorințe refulate, întâlnește umbra personajului, prelungită în scenă prin neajunsurile, conflictele și întrebările unei existențe esențializate. Această întâlnire poate bloca actul artistic sau, dimpotrivă, îl poate elibera. Robert A. Johnson observă că umbra conține o importantă rezervă de energie și că accesul la creativitate presupune confruntarea cu propriul „rai interior” și cu propriul „iad interior”<sup>11</sup>. În această perspectivă, umbra



11. Apud Ștefan Bolea, *Jung și filosofia umbrei*, prefață de Ilinca Ilian, Cluj-Napoca, Editura Tracus Arte, 2019, p. 73.

este o zonă dificilă a psihicului și, totodată, o sursă de vitalitate. Actorul dobândește autenticitate prin recunoașterea și integrarea umbrei în construcția scenică.

Manifestarea blocajelor poate lua forme diferite. Ea poate apărea ca rigiditate corporală, teamă de expunere, dificultate de relaționare cu partenerul sau incapacitate de a susține afectiv situația dramatică. În spatele acestor manifestări se pot afla inhibiții, impulsuri refulate și norme interiorizate care limitează libertatea actorului. Dintr-o perspectivă jungiană, „demonismul interior“ desemnează tocmai partea întunecată a ființei, pe care conștiința încearcă să o păstreze în afara imaginii acceptabile despre sine. Paradoxal, această zonă ascunsă poate deveni și sursa unei lumini călăuzitoare. Prin joc, actorul îi recunoaște existența și o transformă în materie a personajului.

Umbra actorului depășește confesiunea biografică nemișcată. Ea devine relevantă teatral numai atunci când este organizată prin tehnică și raportată la situația dramatică. În lipsa acestei transformări, expunerea interiorității riscă să rămână informă și să nu producă sens scenic. Prin întâlnirea cu umbra personajului, actorul poate ajunge mai aproape de propriul Sine. Rolul îi oferă posibilitatea de a explora forme ale existenței pe care viața cotidiană le menține în afara experienței imediate. Personajul devine un mediu al autoreflexiei, dincolo de statutul său de obiect exterior.

În Conferință asupra teatrului, Jean-Paul Sartre subliniază importanța oglinzii în capacitatea actorului de a se percepe pe sine ca altul. Actorul se vede mai întâi ca obiect al privirii și abia apoi ca subiect implicat afectiv în propria imagine<sup>12</sup>. Această dublă poziție este esențială pentru joc: interpretul trebuie să fie simultan cel care trăiește și cel care observă forma trăirii. Oglindirea păstrează implicarea afectivă a actorului. Actorul nu își privește corpul și chipul așa cum ar privi un obiect exterior, deoarece imaginea sa este încărcată de participare și interes. Tocmai această apropiere face posibilă transformarea sinelui în material scenic.



12. Jean-Paul Sartre, „Conferință asupra teatrului“, în *Teatru*, vol. II, ed. cit., p. 343.

Apropierea de „demonul interior“ devine mai suportabilă prin interpretarea umbrei personajului. Actorul își traversează conflictele prin identitatea personajului, care funcționează ca mediere. Personajul funcționează astfel ca mediere între sinele actorului și conținuturile pe care acesta nu le poate accesa în mod nemijlocit. În actul creator, actorul se reflectă ca ființă aflată în căutarea unui sine mereu instabil. Din perspectiva lui Sartre, pentru-sinele nu este o substanță autonomă, ci o formă de neantizare care își are originea „în sânul ființei“. Aplicată artei actorului, această perspectivă sugerează că identitatea scenică se constituie prin desprindere, negare și transformare. Actorul rămâne el însuși și, în același timp, se modifică prin întâlnirea cu personajul. Prin personaj, el acceptă o ieșire temporară din forma cotidiană a propriei identități. Umbra se mută astfel din zona ascunsă a conștiinței în lumina scenei, unde poate fi recunoscută, organizată și împărtășită. Întâlnirea dintre cele două umbre – a actorului și a personajului – păstrează tensiunea necesară dintre apropiere și distanță, identificare și control, trăire și formă. Din această tensiune poate apărea autenticitatea scenică, înțeleasă ca transformare artistică a energiilor interioare într-o prezență recunoscutibilă.

## **5. Imaginea, imaginarul și corpul actorului ca analogon**

În arta teatrului, expunerea ființei umane presupune intervenția imaginarului. Scena construiește o realitate care se desprinde de datele imediate ale existenței și le reorganizează într-o formă proprie. Imaginarul transformă realul, fără să îl abandoneze. Jean-Paul Sartre arată, în *Imaginarul*, că producerea imaginii presupune o anumită retragere față de lume. Pentru ca o conștiință să poată imagina, ea trebuie să fie capabilă să facă un pas înapoi în raport cu realitatea imediată<sup>13</sup>. Această distanțare face posibilă constituirea unui obiect ireal.



13. Jean-Paul Sartre, *Imaginarul*, ediție îngrijită și prezentată de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Irina-Andreea Szekely și Cristina Ciocan, București, Editura Spandugino, 2023, p. 307.

În teatru, actorul realizează tocmai această operație. El pornește de la propriul corp, de la voce, mișcare și prezență, dar le reorganizează astfel încât să devină suportul unei alte ființe. Personajul se constituie în joc printr-un proces de irealizare. Exemplul lui Hamlet, discutat de Sartre, este relevant pentru această transformare. Actorul se folosește de propriul corp ca de un analogon, adică drept suport material al unei prezențe imaginare<sup>14</sup>. Corpul rămâne real, însă funcția lui se modifică: el nu mai este perceput doar ca trup al actorului, ci ca prezență a personajului. Această transformare depinde de conștiința actorului și de capacitatea sa de a susține raportul dintre sine și rol. Actorul și personajul își păstrează diferența în interiorul aceleiași prezențe scenice. Între cei doi se constituie o zonă intermediară, în care corpul real face posibilă apariția unei ființe ireale, dar scenic credibile.

### 5.1. Corpul ca suport al ideii scenice

Prin arta sa, actorul exteriorizează idei, impulsuri și tensiuni care, în absența unei forme concrete, ar rămâne invizibile. Pentru a face perceptibil ceea ce există la nivel imaginar, el are nevoie de un suport material, iar acest suport este propriul corp. Corpul poartă memoria, afectele, limitele și reflexele actorului, fiind în același timp modelat de exigențele personajului. Gestul, postura, ritmul și vocea devin mijloace prin care ideea scenică dobândește consistență. În acest sens, Sorin Crișan afirmă că „corpul nu ne apare ca entitate modelată de spațiul în care se află, ci drept însuși spațiul reprezentării”. Situația dramatică se naște din relația dintre ceea ce se arată și ceea ce este imaginat, dintre subiect și obiect, dintre corpul concret și prezența personajului. Ea se constituie în tensiunea dintre dimensiunea obiectivă și cea subiectivă. Întâlnirea cu celălalt contribuie decisiv la această transformare. Actorul are nevoie de partener, de regizor și de spectator pentru ca imaginea personajului să se stabilizeze. Privirea celuilalt funcționează ca o oglindă în care interpretul



14. *Ibidem*, p. 318.

își verifică și își reformulează propria prezență scenică. În absența acestei relații, actorul riscă să rămână închis în propriile reprezentări. Personajul se construiește din interior și prin rezistența, confirmarea sau răspunsul oferit de ceilalți.

### 5.2. *Situația dramatică între real și imaginar*

În *Ființa și neantul*, Sartre revine asupra raportului dintre subiect și obiect, dintre facticitate și proiect. Aplicată teatrului, această perspectivă permite înțelegerea situației dramatice ca întâlnire între „lucrurile așa cum sunt” și imaginea pe care actorul o construiește asupra lor. Actorul se află într-un spațiu concret, în raport cu obiecte și parteneri reali. Totuși, ceea ce se desfășoară pe scenă depășește această realitate materială. Situația este organizată de scopul personajului, de conflict și de sensul pe care actorul îl atribuie faptelor. Situația dramatică presupune atât prezența concretă a actorului printre lucruri, cât și o comprehensiune afectivă a stării lumii de către subiect<sup>15</sup>. Sartre descrie situația ca pe acel scop care unifică și organizează faptele într-o totalitate inteligibilă<sup>16</sup>. Pentru actor, această organizare este esențială. Fără ea, gesturile și replicile ar rămâne fragmente lipsite de legătură. Situația dramatică transformă datele concrete ale scenei într-un univers coerent. Obiectele, distanțele, tăcerile și acțiunile dobândesc valoare în raport cu intenția personajului și cu direcția conflictului. Imaginarul organizează realul scenic și îl încarcă de sens, fără a funcționa ca o evadare arbitrară din realitate.

### 5.3. *Distanțare, afect și construcție scenică*

Dacă existența precedă esența, așa cum afirmă Sartre, personajul nu poate fi considerat o formă fixă pe care actorul trebuie doar să o reproducă. El se constituie treptat, prin alegeri, acțiuni și raporturi. În acest proces, imaginarul deschide căi către ceea ce depășește simpla comunicare a unor fapte. Fără el, actul scenic s-ar limita la enunțarea stării lucrurilor și la reproducerea unei realități deja cunoscute. În reflecțiile moderne asupra distanțării brechtiene, pasiunea



15. Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, ed. cit., p. 736.

16. *Ibidem*, p. 737.

este pusă în relație cu rațiunea. Imaginarul poate media între afect și reflecție, împiedicând emoția să devină pură descărcare și rațiunea să reducă jocul la demonstrație. Pentru actor, distanțarea presupune o altă organizare a trăirii. Ea presupune capacitatea de a trăi și, în același timp, de a organiza forma trăirii. Interpretul trebuie să rămână implicat afectiv, dar să păstreze suficient control pentru ca gestul și vocea să rămână lizibile. Această dublă poziție este esențială pentru autenticitatea scenică. Autenticitatea actorului apare atunci când experiența interioară este transformată într-o construcție perceptibilă și inteligibilă pentru spectator.

#### 5.4. *Imaginarul și limitele realului scenic*

În continuarea ideilor lui Artaud, Sartre discută happeningul teatral ca formă în care acțiunea reală tinde să absoarbă iluzia<sup>17</sup>. Într-un asemenea context, personajele riscă să fie reduse la „obiecte vii”, purtătoare ale unor mesaje sau energii, fără o structură afectivă și imaginară suficient elaborată<sup>18</sup>. Problema apare odată cu dispariția distanței care îi permite spectatorului să imagineze, să interpreteze și să construiască sens, nu prin simpla prezență a acțiunii reale. Atunci când realul se impune în mod brutal, fără mediere, el poate închide tocmai spațiul imaginar pe care teatrul îl deschide. Teatrul are nevoie de această distanță, deoarece ea permite transformarea realității în experiență artistică. Corpul actorului, chiar atunci când este expus în mod intens, este carne prezentă și, totodată, suportul unei imagini și al unei situații. Imaginarul protejează astfel scena de simpla confuzie cu realitatea cotidiană. El face posibilă trecerea de la eveniment la sens, de la prezență fizică la prezență teatrală. Pentru actor, corpul ca analogon devine locul acestei treceri. El este simultan real și imaginar, prezent și transformat, obiect al privirii și purtător al unei alte identități. Tocmai această ambivalență face posibilă apariția personajului și deschiderea scenei către ceea ce depășește vizibilul imediat.



17. Jean-Paul Sartre, „Mitul și realitatea teatrului”, în *Teatru*, vol. II, ed. cit., p. 360.

18. Cf. *ibidem*, p. 364.

## 6. Misterul scenic între revelație și ascundere

Arta actorului se deschide către universal prin încercarea de a recupera, dincolo de aparențele imediate, un sens capabil să unifice experiența umană. Limbajul, gestul și expresia scenică pun în mișcare ceea ce rămâne ascuns privirii directe, fără a-l epuiza prin explicație. A întrupa ceea ce ochiul nu poate surprinde constituie una dintre marile provocări ale actorului. Misterul scenic depășește obscuritatea și lipsa de claritate. El apare în momentul în care spectacolul face perceptibil ceva ce nu poate fi formulat integral: o tensiune, o absență, o teamă, o dorință sau o prezență care depășește datele imediate ale acțiunii.

În filosofia lui Lucian Blaga, misterul se păstrează și se adâncește prin cunoaștere. Forța misterului provine din tensiunea dintre ceea ce se arată și ceea ce se ascunde, imposibil de redus la un obiect complet explicabil. În teatru, această tensiune se manifestă între cuvânt și tăcere, lumină și umbră, gest și intenție. Misterul scenic se naște din textul dramatic și din felul în care actorul organizează prezența. O tăcere, o ezitare sau un gest incomplet pot deschide un sens pe care replica nu îl exprimă direct. Spectatorul participă la constituirea sensului, în absența unei explicații definitive. Transcendentul poate fi înțeles aici drept ceea ce depășește nu numai experiența imediată, ci și posibilitatea unei verificări directe<sup>19</sup>. În teatru, transcendentul apare ca efect al unei experiențe sensibile și imaginative, nu ca realitate demonstrabilă. Scena poate produce senzația unei deschideri către ceva care depășește cotidianul, fără a dovedi existența unei lumi de dincolo. Misterul devine astfel o imanență a privirii spectatorului. El nu există în afara relației teatrale, ci se constituie în întâlnirea dintre ceea ce scena oferă și ceea ce privitorul este capabil să recunoască, să imagineze sau să presimtă. Pentru Blaga, misterul definește omul tocmai prin imposibilitatea de a fi epuizat prin rațiune<sup>20</sup>. Aplicată teatrului, această perspectivă permite



19. Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 208.

20. Cf. *ibidem*, p. 113.

înțelegerea personajului ca ființă care păstrează întotdeauna o zonă inaccesibilă, dincolo de orice transparență completă.

Actorul poate păstra o parte din această zonă și din conflictul ei în stare latentă; autenticitatea depinde uneori tocmai de această reținere. Dacă toate intențiile sunt exteriorizate și toate sensurile sunt făcute explicite, personajul riscă să își piardă densitatea. Dogma fixează misterul și îi conferă o formă stabilă. Teatrul păstrează misterul deschis. Adevărul rămâne în mișcare prin corp, imagine, sunet și relație, fără a primi o formulă definitivă. În tradițiile filosofice la care se referă Blaga, transcendentul poate deveni accesibil printr-o formă de intuiție și poate fi descris metaforic. Teatrul este unul dintre spațiile privilegiate ale unei asemenea descrieri, deoarece lucrează cu concepte, prezențe, imagini și acțiuni. Surprins la intersecția dintre cuvânt și gest, dintre replică și acțiune, misterul devine obiect al unei cunoașteri care nu este pur rațională. Blaga o numește „cunoaștere înțelegătoare” și o pune în relație cu cunoașterea luciferică, în care misterul se arată prin semnele sale și, în același timp, se ascunde dincolo de ele. Această dublă mișcare – revelare și ascundere – oferă un model adecvat pentru înțelegerea artei actorului. Personajul se face vizibil prin corpul interpretului, păstrându-și totodată diferența față de acesta. Actorul arată și ascunde simultan, construiește o prezență și păstrează o zonă de absență. Misterul scenic devine astfel o condiție a profunzimii și depășește simpla lipsă de claritate. El permite spectacolului să depășească simpla comunicare a unei povești și să deschidă un spațiu în care spectatorul este chemat să interpreteze.

În acest spațiu, umbra dobândește o funcție esențială. Ea marchează limita dintre ceea ce poate fi văzut și ceea ce poate fi doar presimțit. Actorul transformă această limită în materie scenică.

## 7. Umbra ca formă a autenticității teatrale

Ca parte a întregului existenței și ca expresie a ceea ce omul, natura și lucrurile ascund, umbra este întotdeauna însoțită de lumină. Ea nu poate fi gândită în absența acesteia, după cum nici neantul nu poate fi separat complet de

ființă. În termenii lui Sartre, neantul nu există în afara lumii, ci numai ca „neant al lumii“, purtând ființa în chiar centrul său<sup>21</sup>. Din această perspectivă, umbra poate fi înțeleasă ca forma vizibilă a unei tensiuni dintre prezență și absență, dintre ceea ce este și ceea ce se retrage. Ea este semnul unei lipse care continuă să acționeze și depășește simpla negativitate. Umbra păstrează ceva din ființă chiar în interiorul procesului de neantizare și devine astfel una dintre sursele angoasei umane<sup>22</sup>. Actorul își prelungește umbra în scenă prin personajul căruia îi dă formă. Prin acesta, își exprimă spaima de neantizare, confruntarea cu finitudinea și nevoia de a depăși limitele identității cotidiene. Realitatea umană este, în formularea lui Sartre, ființa care se află mereu dincolo de propria sa prezență imediată<sup>23</sup>. Pentru actor, această depășire ia forma personajului. El rămâne ceea ce este și, în același timp, se proiectează către o altă posibilitate de a fi.

### 7.1. Umbra și criza imaginarului

Sarcina actorului de a rămâne ancorat într-un imaginar al lucrurilor care depășesc vizibilul îi condiționează intensitatea emoțiilor, a speranțelor și a angoaselor. Scena îi oferă posibilitatea de a organiza această tensiune într-o formă perceptibilă. Într-un interviu din 1967, Sartre vorbește despre „criza imaginarului în teatru“ și discută happeningul ca formă în care „se petrece realmente ceva“<sup>24</sup>. Problema apare atunci când acțiunea reală absoarbe complet iluzia și reduce spectatorului posibilitatea de a imagina și interpreta. Într-un asemenea spectacol, corpul riscă să devină o simplă prezență expusă privirii și suferinței, desprinsă de o structură afectivă și imaginară. Acțiunea reală poate lua locul situației dramatice, iar violența efectivă poate înlocui construcția scenică. Umbra, în happening, tinde să părăsească zona ambiguă dintre vizibil



21. Cf. Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul*, ed. cit., p. 57.

22. *Ibidem*, p. 59.

23. *Ibidem*, p. 737.

24. Jean-Paul Sartre, „Mitul și realitatea teatrului“, în *Teatru*, vol. II, ed. cit., p. 363.

și invizibil și să se asocieze unei realități care se vrea resimțită fără mediere: manifest politic, strigăt social, acțiune corporală directă. Sartre avertizează asupra riscului ca iluzia teatrală să fie „absorbită” de acțiunea reală exercitată asupra spectatorului<sup>25</sup>. Atunci când scena nu mai păstrează distanța necesară imaginarului, teatrul poate pierde tocmai capacitatea de a transforma realitatea în sens. Această critică atrage atenția asupra nevoii de mediere, fără a respinge intensitatea sau violența scenică. Adevărul teatral se construiește prin reorganizarea realului într-o experiență care solicită imaginația și reflecția spectatorului, nu prin simpla lui expunere.

### 7.2. Actorul și recuperarea părții nevăzute

Arta teatrului este preocupată de realitatea ascunsă a vieții și de încercarea de a completa incongruențele naturii umane printr-o formă a adevărului scenic. Actorul se întoarce, prin repetiție, memorie și afect, către propriul corp, transformându-l într-un spațiu al încarnării. Întâlnirea cu personajul îi deschide noi căi ale gândirii, îi rafinează sensibilitatea și îl obligă să reconsidere ceea ce credea că știe despre sine. Personajul devine o alteritate prin care actorul se confruntă cu propriile limite. În corpul care își așteaptă încarnarea, actorul își prelungește umbra conștiinței. Actorul urcă pe scenă pentru a face posibilă prezența personajului, nu pentru a-și afirma judecata asupra lui. Recuperând partea nevăzută a eroului, actorul revendică ceea ce uitase sau refuzase despre sine. Jocul scenic deschide astfel un teritoriu al dorințelor ascunse, al conflictelor și al formelor de existență care nu își găsesc locul în viața cotidiană. Umbra devine semnul acestei recuperări. Ea anunță atât posibilitatea iluminării, cât și apropierea sfârșitului. În ea coexistă nașterea personajului și dispariția lui, începutul reprezentației și conștiința inevitabilei sale încheieri.

### 7.3. Autenticitatea ca transformare

Autenticitatea actorului apare prin prelucrarea scenică a propriei experiențe, nu prin expunerea brută a suferinței. Ea apare atunci când experiența interioară este transformată



25. *Ibidem*, p. 365.

în formă scenică. Actorul trece ceea ce trăiește prin corpul, limbajul și situația personajului. Suferința personală devine material artistic numai prin mediere și construcție. De aceea, umbra trebuie recunoscută, disciplinată și integrată în joc. Actorul autentic își transformă impulsurile într-o prezență coerentă. Această transformare presupune înțelegere mai mult decât simplă cunoaștere. Actorul are nevoie să cunoască personajul, să-i înțeleagă tensiunile și să le lase să treacă prin propriul corp. În această perspectivă, teatrul răspunde nevoii formulate de Artaud pentru o artă capabilă să depășească instabilitatea vremurilor și să producă o rezonanță profundă în ființa umană<sup>26</sup>. Actorul nu rezolvă conflictele existenței; le face perceptibile prin actul scenic. El mărturisește condiția creației: o lume de lumini și umbre, de împliniri mereu incomplete, de sensuri care se arată și se retrag. Umbra devine astfel una dintre formele autenticității teatrale. Ea păstrează tensiunea dintre actor și personaj, dintre prezență și absență, dintre ceea ce este dezvăluit și ceea ce continuă să rămână ascuns.

## 8. Concluzii

În teatru, umbra depășește efectul vizibil al unei surse de lumină și devine o categorie prin care poate fi înțeleasă relația dintre actor, personaj și spectator. Ea desemnează ceea ce rămâne ascuns în ființă, dar continuă să acționeze în gest, voce, tăcere și prezență scenică. În procesul creației, umbra actorului întâlnește umbra personajului. Din această confruntare se pot naște blocaje, rezistențe și neliniști, dar și energia necesară interpretării. Autenticitatea rezultă din transformarea acestor tensiuni într-o formă artistică inteligibilă. Corpul actorului este mediul concret al acestei transformări. El funcționează simultan ca prezență reală și ca suport al unei ființe imaginare. Prin corp, personajul devine vizibil, fără ca actorul să dispară complet în rol. Jocul se construiește tocmai în tensiunea dintre identitate și alteritate, apropiere și distanță, trăire și control.



26. Antonin Artaud, „Teatrul și cruzimea“, în *Teatrul și dublul său*, ed. cit., p. 94.

Imaginarul permite scenei să depășească simpla reproducere a realității. Prin el, actorul reorganizează lumea imediată și deschide un spațiu în care ceea ce este ascuns poate deveni perceptibil. Misterul scenic păstrează o zonă de sens care nu poate fi epuizată prin explicație și depășește obscuritatea gratuită. Spectatorul participă decisiv la această construcție. Privirea sa confirmă, modifică sau destabilizează prezența actorului și a personajului. Sensul se constituie în relația dintre ceea ce scena arată și ceea ce publicul recunoaște, imaginează sau presimte. Din această perspectivă, umbra devine o formă a autenticității teatrale. Ea păstrează împreună partea vizibilă și partea nevăzută a actului scenic, corpul și ideea, personajul și actorul, prezența și absența. Teatrul oferă umbrei o formă prin care aceasta poate fi privită și înțeleasă. În acest sens, arta actorului rămâne o mărturisire despre condiția umană. Arta actorului face vizibilă tensiunea dintre lumină și întuneric, dintre dorința de sens și conștiința efemerității, fără a oferi răspunsuri definitive. Tocmai această tensiune conferă reprezentației forța de a depăși momentul scenic și de a continua în memoria spectatorului.

### Bibliografie:

- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său, urmat de Teatrul lui Séraphin și de alte texte despre teatru*, ediția a II-a, traducere de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, București, Editura Tracus Arte, 2018.
- BLAGA, Lucian, *Trilogia cunoașterii*, București, Editura Humanitas, 2013.
- BOLEA, Ștefan, *Jung și filosofia umbrei*, prefață de Ilinca Ilian, Cluj-Napoca, Editura Tracus Arte, 2019.
- CAMUS, Albert, *Mitul lui Sisif. Eseu despre absurd*, traducere din limba franceză și note de Magda Jeanrenaud, București, Editura Polirom, 2020.
- CIORAN, Emil, *Caiete. 1957-1972*, traducere din limba franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2023.
- CRÎȘAN, Sorin, *Sublimul trădării*, București, Editura Ideea Europeană, 2011.
- PLEȘU, Andrei, *Despre frumusețea uitată a vieții*, București, Editura Humanitas, 2011.

SARTRE, Jean-Paul, *Ființa și neantul. Eșeu de ontologie fenomenologică*, ediție revizuită și index de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Adriana Neacșu, Pitești, Editura Paralela 45, fără an indicat în materialul furnizat.

SARTRE, Jean-Paul, *Imaginarul*, ediție îngrijită și prezentată de Arlette Elkaïm-Sartre, traducere de Irina-Andreea Szekely și Cristina Ciocan, București, Editura Spandugino, 2023.

SARTRE, Jean-Paul, *Teatru*, vol. II, traducere de Georgeta Horodincă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.