

UNIVERSITATEA "BABEȘ-BOLYAI"
CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
ȘCOALA DOCTORALĂ ÎN TEATRU

Rolul genului – genul rolului

(A szerep neme – a Nem szerepe)

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Conducător de doctorat:
Prof. univ. dr. Hatházi András

Student-doctorand:
Szilágyi-Palkó Csaba

2014

CUPRINS

INTRODUCERE -----	6
Argumentarea cercetării -----	6
Structura -----	11
1. ABORDARE INIȚIALĂ -----	16
1.1. Dificultățile definiției -----	16
2. ABORDARE BILATERALĂ – ”FEMINITATEA” ȘI ”MASCULINITATEA” -----	20
2.1. Schimbare de accent -----	20
2.2. Feminități și masculinități -----	21
3. ABORDĂRI <i>QUEER</i> -----	32
3.1. Despre ideologia <i>queer</i> -----	32
3.2. <i>Drag</i> -ul -----	41
3.3. Trei exemple: Izzard, Dunca și Vanessa van Durme -----	50
4. ABORDAREA ANDROGINULUI – CARE E CEL ADEVĂRAT? -----	56
4.1. Despre termen -----	56
4.2. <i>Cross-dressing</i> -ul, ca reificarea androginității -----	63
4.3. Androginitatea în cultura populară -----	66
4.4. Androginitatea la Shakespeare -----	69
4.5. Androginitatea în teatrul oriental -----	72
5. ABORDARE ȘI TRANSGRESIUNE – <i>CASTRATI</i> -----	76
5.1. Cântărețul castrat - fenomen temporar -----	76
5.2. Ambiguitatea fizică a cântărețului castrat. Operația -----	78
5.3. Vocea cântărețului castrat -----	81
5.4. Principii de bază ale tehnicii vocale ale castraților -----	85
5.5. Cântărețul castrat ca expresia unei schimbări de paradigmă -----	87
5.6. Categorie de criză și reflexie postmodernă -----	92
5.6. ”Supraviețuire” digitală -----	94
6. ABORDAREA PRIN DANS: „STATUL PE VÂRFURI NU ARE GEN...” -----	97
6.1. Deconstrucția contemporană a rolurilor de gen în baletul clasic -----	97
6.2. Masculinități în dans și coreofobie -----	101
6.3. Baletul <i>Trockadero</i> -----	107

7. OCHIUL SPECTATORULUI ȘI SEXUL ACTORULUI (SAU ABORDAREA JOCULUI GENURILOR)	-117
7.1. Sexul actorului – văzut de spectator	117
7.2. Despre travesti: exemple de spectacole	122
7.3. <i>Camp</i> și teatralitate	138
7.4. Suprapuneri: Bausch, Lear, Hamlet	142
7.5. Travestiul ca mijloc de destabilizare al spectatorului	147
8. GENUL ROLULUI SCENIC ȘI SEXUL ACTORULUI (CHESTIONAR)	153
8.1. Problematika și elaborarea chestionarului	153
8.2. Structura chestionarului	158
8.3. Detalierea răspunsurilor primite	161
8.3.1. Întrebări introductive și de identificare	161
8.3.2. Instituția și regizorul	162
8.3.3. Opera dramatică	167
8.3.4. Pregătirea preliminară pentru rol	168
8.3.5. Distribuția	171
8.3.6. Repetiții	173
8.3.7. Propria călătorie interioară în căutarea rolului	183
8.3.8. Interesul subiectiv	194
8.3.9. Senzația subiectivă – jocul obiectiv	204
8.3.10 Alte observații	217
CONCLUZII ȘI POSIBILITĂȚI SUPLIMENTARE DE ABORDARE	219
ANEXA I.	226
ANEXA II.	229
BIBLIOGRAFIE	239

INTRODUCERE

ARGUMENTAREA CERCETĂRII

Timp de mai multe secole teatrul occidental a fost centrat pe sexul masculin. Piese erau scrise de bărbați pentru bărbați, în ele jucau mai mult bărbații, iar operele teoretice despre teatru erau scrise predominant tot de bărbați. Femeile și-au făcut simțită prezența pe scena teatrală mai târziu, iar pe scenele de operă și mai târziu. Acest fapt a influențat, într-o măsură foarte mare, evoluția dramei europene: este binecunoscut faptul că istoria teatrului abundă de piesele în care sunt mai multe roluri masculine decât feminine. Pe de o parte se pot identifica grupuri de personaje formate pe baza rolurilor lor de gen (descrise pe scenă ca fiind roluri de bărbați sau roluri de femeie), pe de altă parte se poate accentua și se poate descrie atitudinea actorilor față de genul rolului pe care-l joacă.

Rolurile de gen sociale nu sunt la fel ca rolurile sexului biologic. Construcția socială a rolurilor de gen este determinată de foarte mulți factori, printre care putem identifica vestimentația, modelele de comportament, opțiunile legate de muncă, caracteristicile și sistemul relațiilor personale. Aceste roluri sunt exprimate printr-un sistem format dintr-o serie de alți factori individuali.

Teza de față se concentrează pe a doua problemă dintre cele două enunțate anterior: *acțiunea actorului în reprezentarea unui rol al sexului opus.*

Sistemele sexului biologic și ale rolului de gen social nu se suprapun întotdeauna complet. În credința noastră studierea contradicțiilor și diferențelor dintre acestea, examinarea acțiunilor transgresive și performative, care interacționează între ele, pot fi productive, deschizând noi perspective asupra temei propuse. Subiectul ni se pare relevant și din prisma utilizării sale într-o măsură din ce în ce mai mare în teatrul contemporan (înțelegând aici ultimii 25-30 de ani). De fapt, aceste manevre scenice și de distribuție, sunt mult mai vechi în istoria teatrului și foarte diverse din punct de vedere geografic. Totuși, descrierea și studiul lor, nu a beneficiat prea multă atenție din partea cercetătorilor maghiari. În cazul sistemului dublu dintre sexul biologic și genul social, vorbim de fapt

despre *roluri*: și oare unde există o legitimitate mai mare a cercetărilor legate de roluri dacă nu în teatru?

Studiile de gen au apărut în anii 1970 și încă de la început au reinterpretat într-un mod radical cele mai multe aspecte ale culturii umane, au deschis noi orizonturi, au introdus noi abordări în societatea și în gândirea culturală. Ideea centrală a conceptului de gen social (engl. *gender*) este că rolurile de gen sunt în foarte mică măsură determinate de către caracteristicile biologice ale unei persoane (numite în engleză *sex*), precum și că discriminarea dintre genuri are, de fapt, un caracter social – prin urmare este variabilă în timp și spațiu. Conceptul de "feminitate" și "masculinitate" nu reprezintă altceva decât o construcție, respectiv o structură creată în mod artificial. Genul social reprezintă principala metodă de marcarea relațiilor de putere, respectiv problematica lui se leagă de reprezentarea puterii. Pentru acest ultim aspect există o varietate bogată de referințe (în special în limba engleză), deși în ultimii ani au fost publicate câteva lucrări și în limba maghiară, prin intermediul cărora se încearcă (în primul rând din punct de vedere sociologic și istoric) descrierea categoriei genului social (Takács Judit, Tóth László). Cercetările culturale relevante pentru subiectul abordat vizează în primul rând o evaluare interdisciplinară a relațiilor dintre performanța de gen, identitatea sexuală, relațiile dintre artă și îmbrăcăminte. Erika Fischer-Lichte pune manifestările scenice ale identității într-un context mai general. Ea analizează în mod special procesele prin care se generează și se schimbă identitățile exprimate de actori, abordând totodată performativitatea din punct de vedere estetic. Cercetătorii care efectuează un set de analize asupra teatrului elisabetan din perspectiva genului social, pot fi considerați un grup separat.

Cartografierea strategiilor pe care actorii le folosesc în munca lor de zi cu zi, când li se cere implementarea scenică al unui rol de sex opus, poate deveni instructivă. Munca teatrală presupune un proces colectiv: persoanele implicate în ea formează o echipă compactă prin angajamentul față de activitatea teatrală. Din acest punct de vedere se recomandă observarea colaborării dintre regizor și actor, soluțiile concrete în rezolvarea problemelor care țin de tematica noastră. Cu toate acestea, a doua jumătate a prezentei lucrări intenționează să se ocupe de ceea ce determină convergența și interacțiunea dintre actor și un astfel de rol. Mai concret, pe baza unui chestionar de cercetare, alcătuit special în acest scop, am încercat să aflăm dacă *procesul scenic al unui actor care joacă un rol de*

sex opus produce vreun efect artistic seminal și absolut? Dacă acest efect există, în ce constă? Ce bariere și forțe de mișcare operează în astfel de momente în organizarea și structurarea relației dintre actor și rol? Interdisciplinaritatea pare a fi calea cea dreaptă pentru o astfel de analiză.

Partea a doua a lucrării este formată din chestionarul propriu-zis, precum și din analiza răspunsurilor date de către actori. În chestionar am încercat să-i ajutăm pe actori cu întrebări care se referă la procedee și roluri concrete. Spectacolele care stau la baza chestionarului (precum și regizorii acestora, împreună cu actorii) au recurs în fiecare caz la o soluție, care, într-un mod sau altul, poate fi legată de performativitatea genului. Ne-a interesat modul în care actorii au experimentat aceste acțiuni performative. De exemplu, s-a întâmplat ca jucarea a unui astfel de rol să scoată la iveală un plus actoricesc sau estetic, o reevaluare a dimensiunilor teatrale și psihologice, anterior nebănuite? Implementarea cu succes a unui astfel de rol poate conduce la o eventuală schimbare a canonului.

Subiectul cercetat are, de fapt, o motivație foarte simplă. În decursul muncii pedagogice de peste 16 ani în domeniul formării actorului, foarte des ne-am izbit (și se întâmplă în continuare) de un fapt, care cu siguranță nu este o necunoscută nici pentru alții care lucrează în același domeniu, cel al învățământului teatral universitar: în ultimii ani s-a observat o creștere semnificativă a numărului de fete care dau admitere la specializarea actorie, în același timp s-a înregistrat și o scădere semnificativă a proporției de studenți de sex masculin. Există mai multe explicații posibile pentru acest fenomen, nu există însă nici o îndoială că procesul este real (cel puțin în învățământul teatral de limba maghiară). Acest *status quo* de multe ori duce la situația în care fetele trebuie să joace pe scenă roluri de sex masculin (invers se întâmplă mai rar). Putem asista prin urmare la un proces în care sexul actorilor efectiv *se pierde* în unele spectacole: genul ”plutește”. Acest lucru poate avea chiar un efect substanțial și pozitiv pentru studenți în viitor; pentru aceasta însă, ca un prim pas, e nevoie de evaluarea și cercetarea tipurilor de procese care au loc, ce fel de bucurii și inhibiții experimentează actorul. Prezența scenică a actorului (sau a actriței) se îmbogățește astfel cu o dimensiune, care – în majoritatea cazurilor – nu face parte *ab ovo* din propriul lui/ei sex biologic. Astfel, actorul (actrița) va trebui să înfățișeze un rol diferit de propriul *eu* fiziologic și biologic. Desigur, și aici există mai multe posibilități: imitația și identificarea, sau diversificarea și alienarea.

Acest proces duce în mod inevitabil la confruntarea actorului (actriței) cu tabuuri. Tabuurile care au fost create de el însuși/ea însăși, sau de alții (colegi, familie, publicul etc.). De la aceste premise pornește cercetarea de față având scopul căutării unor strategii, metode, tactici și instrumente prin care s-ar putea încerca rezolvarea și dizolvarea artistică a acestor situații de către actori.

STRUCTURA TEZEI ȘI IDEILE FORMULATE ÎN CAPITOLE

Teza de față este împărțită în două părți majore. În prima parte a cercetării am încercat adunarea și gruparea unor rezultate întâlnite în cursul studiului performativității genului. Am încercat o formulare tematică a ideilor enumerate în capitole, așa-zise ”abordări”, care sunt organizate în principal în jurul unei teme. Larga zonă a performativității genului a fost populată, în ultimele decenii, de foarte multe cărți, eseuri, studii și alte produse științifice, care se alimentează reciproc prin capilarele de gânduri și idei formulate în interiorul lor. Scopul nostru, prin urmare, nu a fost (nici nu a putut fi) prelucrarea universală a acestor date. Principalele subansambluri, subcercetări din teză, ”abordează” deci subiecte și teme care ne-au influențat și ne-au inspirat în elaborarea chestionarului, sau care ne-au ajutat în analiza răspunsurilor primite de la actori, contribuind astfel la posibilitatea de a trage o serie de concluzii referitoare la tematica tezei. Prima parte a lucrării, diferitele *abordări*, se structurează astfel în următoarele capitole:

- 1. Abordare inițială.** În cercetarea culturii, arta este interpretată ca fiind o categorie socială, iar codurile culturale depind de gen și sex. Astfel, primele idei pe care le prezintă lucrarea, vizează modelele prin care aceste coduri operează. Studiile de gen se ocupă de corpurile performatoare, prin urmare am considerat necesară introducerea și discutarea unor concepte-cheie care fac distincția dintre sexul biologic și genul social. În acest sens, tratăm și dificultățile definirii, dar în special atragem atenția asupra faptului că relația dintre sexul biologic și rolul scenic al unui actor este, de fapt, foarte ambiguă.
- 2. Abordare bilaterală – ”feminitatea” și ”masculinitatea”.** Aceste categorii, considerate tradiționale, reprezintă baza operațiunilor legate de

performativitatea genului, deci se impune clarificarea conceptuală a lor. Unul dintre pionierii cercetării legate de masculinitate este R. W. Connell; pe baza cercetărilor lui, formulate la sfârșitul secolului trecut (publicate în celebrul volum *Masculinities*), am încercat să furnizăm un scurt istoric al dezvoltării și semnificațiilor diverselor tipologii de masculinitate. Încercăm, de asemenea, să oferim o scurtă trecere în revistă a unor idei și categorii legate de masculinitate (hegemonie, subordonare, complicitate și marginalizare). Am descris studiul lui Nancy Chodorow, în care se indică importanța diviziunii sociale a muncii între cele două genuri. În acest sens, am scris și despre procesul de formare a genului ("doing gender" în engleză, expresie care subliniază procesul de a construi, "a face genul"). În cele din urmă am ajuns la Judith Butler, creatoarea teoriei sociale a performativității genului. Concluzia capitolului este că nu se mai poate vorbi în mod specific despre masculinitate sau feminitate; în locul acestora, azi, vorbim despre oportunitatea și posibilitatea existenței unor competențe și comportamente masculine/feminine. Asta, de fapt, anticipează acele oportunități, care constituie însăși esența chestionarului propus.

3. **Abordări *queer*.** Am început acest capitol cu introducerea conceptului de *queer*: am încercat să detaliem semnificațiile cuvântului și am discutat tezele butleriene referitoare la construcția identității, la performativitatea genului, și la caracterul repetitiv al acestuia din urmă. Am introdus tratarea conceptului de *drag* (o formă a travestiului), prezentând în același timp cele două versiuni de bază: *drag queen* și *drag king*. După o scurtă mențiune al *drag*-ului superior, am comparat această categorie cu gustul "*camp*". Am apelat, din nou, la ideile formulate de Judith Butler în legătură cu teatralitatea *queer*-ului. Capitolul se încheie cu exemplificarea cu Eddie Izzard, comediantul britanic de stand-up, care are o sexualitate ambivalentă și prezentarea unui spectacol-performance contemporan românesc, *Institute of Change* a lui Paul Dunca.
4. **Abordarea androginului – care e cel adevărat?** După prezentarea fenomenului *queer*, tipic pentru secolul 20, am încercat un salt înapoi în timp și cultură, la o categorie care se formează prin împreunarea diferitelor forțe ale genurilor opuse: este vorba despre conceptul de *androginitate*. După explicarea

etimologiei cuvântului, am încercat să subliniem larga răspândire al termenului prin câteva referințe culturale și istorice (analizele făcute de Hamvas, Eliade; exemple din Ovidiu, Polemos, literatura franceză; cultura *hijra* din India, cultura pop etc.). În ultima parte al acestui capitol am tratat conceptele de androginitate care au legătură cu teatrul: după o trimitere detaliată la unele proprietăți ale teatrului elisabetan, am expus două studii importante de Jan Kott (despre sexualitatea Rosalindei din *Cum vă place* de W. Shakespeare, și despre rolul *onnagatei* în teatrul japonez Noh). Capitolul se încheie cu scurta tratare a unui fenomen contemporan, spectacolele de varietăți androgine *Takarazuka Revue*.

5. Abordare și transgresiune – *castrati*. Urmează două capitole ”muzicale”, din care primul se ocupă cu figura androgină al cântărețului castrat din opera barocă. Prin transgresiunea lui, castratul se situează între două sisteme de categorizare al genului. Deși biserica catolică a avut o poziție destul de controversată în legătură cu ei, acești cântăreți au fost adevărate staruri ale epocii. După analiza corpului cântărețului castrat, lucrarea se ocupă cu probleme de percepție estetică (tehnica lor de voce aplatizează diferitele timbre și înălțimi). Am încercat să explicăm detaliile legate de formarea lor profesională de zi cu zi. În continuarea capitolului am amintit, pe scurt, principiile tehnice de bază din manualele scrise de cântăreți *castrati* celebri. Rolurile în care au excelat castrații pe scena de operă reprezintă exemple speciale ale performativității genului. Am încercat să corelăm teoria unisexualității (Laqueur) cu transgresiunea reprezentată de castrați, iar la finalul capitolului ne-am ocupat cu posibilitățile de supraviețuire ale moștenirii lăsate de către cântăreții castrați, respectiv la poziția postmodernismului în raport cu problema expusă.

6. Abordare prin dans – ”Statul pe vârfuri nu are gen”. În al doilea capitol ”muzical” am abordat performativitatea genului manifestat în dans. Pentru început ne-am referit la ierarhia dintre masculin și feminin în baletul clasic (Burt). Am încercat să atragem atenția asupra teatrului de dans al Pinei Bausch (*Tanztheater*), care prin spectacolele sale subversive problematizează eficient sexualitatea și genul dansatorului-actor. Avem o serie de referiri la esteticile

feministe care discută rolul privirii masculine. Am prezentat un studiu făcut pe dansul unor bărbați (Bench), studiu care ajunge la concluzia că pentru interpretarea masculinității (de către bărbați), nu este neapărat necesară renunțarea la feminitate. În acest capitol se fac referiri la conceptul de *coreofobie* (dansul, ca o forță distructivă și frica de dans). După menționarea unor alte fenomene și personalități legate de problematică, capitolul se încheie cu un alt studiu de caz (spectacolele Baletului *Trockadero*).

7. Ochiul spectatorului și sexul actorului (sau abordarea jocului genurilor).

Acest capitol analizează fenomenul teatral al travestiului. La începutul capitolului atragem atenția asupra greutăților de clarificare din studiile de gen, în legătură cu aceste probleme în teatru. Pentru o actriță contemporană poate reprezenta o problemă interpretarea anumitor roluri, care original au fost scrise pentru bărbați (de ex. în teatrul elizabetan). Imaginea imanentă a feminității se re-articulează în modul în care o actriță joacă un rol de femeie, care în momentul scrierii era conceput pentru ca să fie jucat de un bărbat (care, la rândul lui, juca iarăși o femeie...). Am citat, pe larg, un studiu care examinează aceste probleme în trei dintre cele mai cunoscute piese ale lui Shakespeare. Apoi, am încercat detalierea, prin exemple, a unor spectacole și regizori, care pun în aplicare aceste mecanisme de joc al genurilor (de ex. Zsótér Sándor). Ca o concluzie, putem afirma că travestiul scenic are un puternic efect destabilizator pentru public (și de asemenea, pentru actori). În această sens, ne raliem și la ideea de *camp*.

A doua parte a prezentei tezei reprezintă un chestionar care analizează ce procese se desfășoară în jurul creării unui asemenea rol, despre care am vorbit în capitolele anterioare. Adică: ce se întâmplă când actorul trebuie să joace un rol al cărui gen contravine sexului său biologic?

În primul subcapitol vorbim despre problematica și elaborarea chestionarului. Am încercat să găsim răspunsuri la întrebarea: Ce efect are asupra actorului jucatul unui rol de sex opus? Am alcătuit, astfel, un chestionar, pentru a explora modul în care actorii colegi ”supraviețuiesc” în astfel de situații: ce reflexii și probleme au, cum identifică greutățile

formării unui asemenea rol. Sondajul încearcă să descrie și să concretizeze *problemele* care se ivesc în astfel de situații, deoarece este vorba despre prezentarea unor roluri care pun în fața actorului niște probleme pe care (la modul cel mai general) nu le întâlnește de obicei. Lipsesc mecanismele, dispozitivele actorului, care altă dată îi dau o eventuală siguranță pe scenă. În anumite roluri, genul acestora nu întotdeauna este clar – în afara rolurilor ”tipic” masculine sau feminine există și unele independente de un anumit gen (creaturi imaginare, personaje fantastice, de poveste, sau roluri a căror sexualitate nu este definită de la început etc.), sau unele care prezintă posibilitatea androginității. La alcătuirea chestionarului am încercat să fim atenți la modul în care un actor se simte atunci când joacă astfel de roluri. Credem că la întrebările conținute în chestionar nu se pot da răspunsuri greșite, ci numai răspunsuri *personale*. La anumite întrebări am pre-formulat o serie de variante de răspuns, dar actorii au fost liberi să completeze chestionarul și cu propriile lor gânduri. Dimensiunea răspunsurilor, detaliile formulate, prezintă o mare varietate; totul a depins de cât de motivați au fost actorii să răspundă. În studierea problemelor am încercat să îndrumăm actorii să fie atenți la următoarele puncte de reper:

- informații generale despre actor și rolul în cauză (jucat în teatru, sau orice alt mediu),
- textul piesei (clasic sau contemporan),
- dacă au existat studii preliminare în legătură cu rolul respectiv (individuale sau comune cu regizorul),
- în ce măsură a reflectat distribuția genul și sexul diferitelor roluri și a diferiților actori (adică dacă distribuția unui actor într-un rol al cărui gen e diferit de sexul actorului s-a bazat pe o concepție regizorală prestabilită, sau era o necesitate din alte cauze),
- ce comentarii are actorul despre repetiții: cum au decurs acestea, modul colaborării cu regizorul și cu ceilalți actori,
- dacă actorul respectiv a simțit vreodată o provocare profesională în modelarea sexului opus și în ce a constatat asta,
- dacă s-a realizat o cercetare individuală cu privire la rolul respectiv (cercetare culturală sau interes civil),
- ce dificultăți au fost întâmpinate în decursul repetițiilor,

- cum a fost receptată interpretarea rolului, după premieră,
- dacă au mai existat (sau vor exista în viitorul apropiat) în cariera actorului astfel de roluri etc.

Chestionarul a fost trimis la toate teatrele de limba maghiară din România, dar pentru verificarea rezultatului am primit răspuns și din partea unor actori care reprezintă alte categorii (actor român, sau actori ai scenelor din Budapesta) – în total, douăzeci de actori au primit chestionarul.

După subcapitolul consacrat analizei detaliate a răspunsurilor, ultimul subcapitol încearcă să formuleze niște concluzii referitoare la ceea ce s-a observat. Cea mai importantă observație este că pentru un actor, ocazia de a juca un rol al cărui gen diferă de sexul actorului, este un prilej cu totul special, permițând actorului un joc conștient de sine. Practic, actorul este forțat să reflecteze asupra muncii sale de zi cu zi, este destabilizat din rutină.

Pe baza răspunsurilor se pot trage următoarele concluzii: pentru alcătuirea unui astfel de rol, nu are relevanță dacă actorul respectiv este membru al unui teatru de repertoriu sau alternativ, adică nu depinde în mod expres de instituția unde s-a realizat rolul. În schimb, actorii simt un grad de confort mai mare când interpretarea acestor tipuri de roluri este cerută de mari regizori sau maeștri ai teatrului (în răspunsuri de foarte multe ori a apărut numele lui Silviu Purcărete, ca fiind unul dintre regizorii cei mai importanți la ora actuală din România, care are o îndrăzneală aparte de a alcătui spectacole cu roluri de acest gen). Majoritatea spectacolelor amintite în chestionar se bazează pe piese clasice (Shakespeare, grecii antici, Goldoni, dintre români, Caragiale); în acest sens, este surprinzătoare lipsa pieselor contemporane.

În legătură cu procedeele de pregătire prealabilă pentru rolul respectiv, nu se poate afirma cu certitudine absolută, că aceste procedee diferă în mare parte de repetițiile tradiționale. S-a observat, totodată, că jocul travesti și interschimbările dintre genul rolului și cel al actorului poziționează performanța actorului ca o parte integrantă a viziunii regizorale globale. În decursul repetițiilor, regizorul a încercat să ofere asistență actorului prin mai multe modalități. Interpretarea propriu-zisă a rolului a reprezentat, pentru majoritatea actorilor, un lucru pozitiv, ei considerând-o o provocare profesională și o

experiență bună. În opinia actorilor care au răspuns, această provocare constă în diferitele aspecte ale muncii lor artistice. Unii o identifică în căutarea teatrală a rolului propriu-zis, alții consideră codificarea sexualității și a genului unui rol ca având o importanță majoră în procesul scenic de creare a unui personaj. Răspunsurile reflectă și greutatea (sau chiar imposibilitatea) interpretării unui rol asexual, ”fără gen”. Una dintre cele mai progresive concluzii ale cercetării este, că *posibilitatea ambivalenței genului pentru un actor poate să se dovedească foarte productivă: facilitează identificarea structurală a anumitor caracteristici proprii cu atributele sexului opus, oferindu-i, prin aceasta, mai multe căi de identificare*. Acest lucru este dovedit și de faptul că o majoritate covârșitoare din actori s-ar bucura dacă ar mai primi astfel de roluri. Pregătirea pentru rolul respectiv nu are pentru ei o greutate specifică.

În final, din răspunsuri, se conturează și o altă idee, care se referă la motivația actorilor: *performativitatea genului, ca formă de supraviețuire a jocului de copil*, fiindcă în jocul copilului tocmai această diferențiere nu este cunoscută, ea fiind dobândită mai târziu, prin socializare și îndoctrinarea dualismului ierarhic. Prin joacă se poate ajunge la orice: deconstrucția propriului gen depinde de voința individuală.

Lucrarea se termină cu două anexe. Prima face o scurtă trecere în revistă a spectacolelor jucate la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, între 1992/2007, spectacole în care s-a accentuat problematizarea interpretării genului opus.

În timpul pregătirii tezei și a activității de cercetare, împreună cu studenții de la actorie (mai multe promoții) am efectuat o serie de exerciții care se leagă de subiectul cercetării. Acestea indică o posibilă abordare practică a problemelor discutate. Experimentele încă continuă, însă în anexa doi am încercat o scurtă descriere a principalelor direcții ale acestora. Sarcinile efectuate, randamentul pedagogic și artistic al diferitelor exerciții, entuziasmul studenților și posibilitățile scenice astfel deschise, ne motivează însă să continuăm examinarea acestor direcții.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. ANDRÉ, Naomi: *Voicing Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
2. BARBIER, Patrick: *Histoire des castrats*. Paris, Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 1989.
3. BENCH, Harmony: „Single Ladies” Is Gay. *Queer Performances and Mediated Masculinities on YouTube*. in: Bales, Melanie & Eliot, Karen (eds.): *Dance on Its Own Terms – Histories and Methodologies*. New York: Oxford University Press, 2013. 127-151.
4. BOOTH, Mark: *Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp*. In: Cleto, Fabio (ed.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999. 66-79.
5. BROOK, Peter: *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*. London: Methuen, 1993.
6. BURT, Ramsay: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London - New York: Routledge, 1995.
7. BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990a.
8. BUTLER, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990b. 270-282.
9. CASE, Sue-Ellen: *Feminism and Theatre*, New York: Methuen, 1988.
10. CHODOROW, Nancy: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.
11. CIRLOT, J.E.: *A Dictionary of Symbols*. 2nd edition. Translated by Jack Sage. London, Routledge, 1971.
12. CONNELL, R.W.: *Férfiak – Eltűnő szerepek*. Fordította Dudik Annamária Éva. Budapest: Noran Libro, 2012. În original: *Masculinities*. 2nd edition. Cambridge: Polity Press, 2009.
13. CROCE, Arlene: *After-images*. Knopf, New York, 1977.
14. DARITY JR., William A. (ed.): *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd edition, vol.3. Ethnic conflict – Inequality, gender*. Detroit, Macmillan Reference, 2008a.

15. DARITY JR., William A. (ed.): *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd edition, vol.5. Masculinity – Nyerere, Julius*. Detroit, Macmillan Reference, 2008b.
16. DOCTER, Richard: *Transvestites and Transsexuals: Toward a Theory of Cross-Gender Behavior*. Plenum, New York, 1988.
17. ELIADE, Mircea: *Încercarea labirintului*. Interviuuri cu Claude-Henri Roquet. Traducere și note de Doina Cornea. Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
18. FISHER, Jennifer – SHAY, Anthony (eds.): *When Men Dance – Choreographing Masculinities Across Borders*. Oxford University Press, New York, 2009.
19. GARBER, Marjorie: *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York, 1992.
20. HAMVAS Béla: *Tabula smaragdina - Mágia szutra - Hamvas Béla művei 6*. Budapest, Medio, 2005.
21. HOWARD, Tony: *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
22. JAGOSE, Annamarie.: *Bevezetés a queer-elméletbe*. Fordította Sándor Bea, Új Mandátum, Budapest, 2003.
23. KAWATAKE, Toshio: *Japan on Stage. Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theatre*. Translated by P.G. O'Neill. 3A Corporation, Tokyo, 1990.
24. KOESTENBAUM, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, Penguin, London, 1994.
25. KOTT, Jan: *A bunraku és a kabuki, avagy az utánzásról*. Trad. Cservenits Jolán. In: *A lehetetlen színház vége*. OSZMI, Budapest, 1997. 285-296.
26. KOTT, Jan: *Rosalinda nembelisége*. Trad. Szántó Judit. In: *Színház*, 1992/8., 31-44.
27. LAQUEUR, Thomas: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1990.
28. MATSUO, Hisako - NAKAMURA, Karen: *Female masculinity and fantasy spaces. Transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese Popular Culture*. In: Robetson, James E. and Suzuki, Nobue (eds.): *Men and Masculinities in Contemporary Japan. Dislocating the salaryman doxa*. Routledge Curzon, London – New York, 2003. 59-76.
29. MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók*. Budapest: Helikon, 2001.
30. NÁDAS Péter: *Pina Bausch, a testek filozófusa*, in: Lakos Anna – Nánay István (red.): *Bausch*. Budapest, OSZMI, 2000. 9-28.
31. ORGEL, Stephen: *Impersonations: The performance of gender in Shakespeare's England*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

32. PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*. Trad. Molnár Zsófia. Paris: L'Harmattan, 2006.
33. RANKIN, Phyllis: *Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage*. PMLA, Vol. 102, no.1.,1987. 29-41.
34. SOLOMON, Alissa.: *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*, Routledge, London and New York, 1997.
35. SONTAG, Susan: *Notes on „Camp”*, in: *Partisan Review*, 31:4, Fall 1964. 515-530.
36. STEELE, Valerie (ed.): *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Thomson Gale, Farmington Hills, MI, 2005.
37. SULLIVAN, N.: *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York University Press, New York, 2003.
38. SUMMERS, Claude J. (ed.): *The Queer Encyclopedia of Music, Dance & Musical Theater*, Cleis Press, San Francisco, 2004.
39. WEST, Candace - ZIMMERMAN, Don. H.: *Doing Gender*. In: *Gender and Society*, Vol. 1, No. 2. (Jun., 1987), 125-151.
40. ***: *Két évtized az ezredfordulón. A Kolozsvári Állami Magyar Színház bemutatói 1990-2010*. Összeállította Zakariás Erzsébet, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2011.

CUVINTE-CHEIE

actor (actriță), androginitate, balet clasic,
castrați, construcția identității,
dans, feminin, feminitate,
genul social (gender), gustul "camp",
masculin, masculinitate,
performativitatea genului, queer,
rol de gen social, rol de sex biologic, rol teatral,
sexul biologic (sex), teatru elisabetan, teatru oriental,
transgresiune, travesti