

UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI”
ȘCOALA DOCTORALĂ de TEATRU și FILM
DOMENIUL TEATRU și ARTELE SPECTACOLULUI

Rezumat al tezei de doctorat

**Influența teatrului japonez Nō asupra metodelor și tehnicilor de
antrenament în arta actorului**

Coordonator științific

Prof. univ. dr. habil. Laura Pavel-Teuțișan

Doctorand

Cătălin Emil Codreanu

Cluj-Napoca

2022

Cuprins

Argument. Visătorul și războinicul.....	5
Capitolul I. Orient – Occident, o perspectivă imagologică.....	13
1.1 Noua știință a imagologiei – repere teoretice.....	13
1.2 Străinul din Sud cu părul roșu.....	17
1.3 <i>Mirabilia Orientale</i>	25
1.3.1 Orientalism.....	26
1.3.2 Exotism.....	32
1.3.3 Japonism.....	37
1.4 <i>Lumea plutitoare și podul de trupuri</i>	42
1.5 Privire asupra <i>Celuiilalt</i>	52
Capitolul II. Luna în oglinda apei. Spiritualitatea zen buddhistă și cultura japoneză...57	57
2.1 Luna în oglinda apei.....	57
2.2 Originile zen buddhismului.....	59
2.3 Influența daoismului.....	62
2.4 Zen – o revoluție interioară.....	66
2.4.1 Zen – religie sau filosofie?.....	66
2.4.2 Atitudinea epistemologică a zenului	67
2.4.3 Școlile Zen și metodele învățării.....	69
2.4.4 Concepte și principii fundamentale ale zenului.....	72
2.5 Zen și arte marțiale	74
2.5.1 Figura samuraiului și codul <i>bushidō</i>	74
2.5.2 Arte marțiale japoneze sau <i>Zen în mișcare</i>	81
2.5.2.1 Aikidō.....	86
2.5.2.2 Iaidō.....	87
2.6 Zen în estetica japoneză.....	90
2.6.1 <i>Mono no aware</i> și <i>Wabi-sabi</i>	90
2.6.2 <i>Sumi-e, cha-no-yu, karesansui, haiku</i>	93
Capitolul III. Tradiția secretă a teatrului Nō.....	100
3.1 Dansul sacru al zeiței <i>Ame-no-Uzume</i>	101
3.2 Dansuri sacre și laice precursoare ale teatrului Nō	102
3.2.1 Kagura.....	102

3.2.2 Dengaku.....	103
3.2.3 Gigaku.....	104
3.2.4 Bugaku.....	105
3.2.5 Sarugaku.....	106
3.3 Scurt istoric al teatrului Nō.....	108
3.4 Teatrul Nō, o ceremonie a vagului.....	114
3.5 Teatrul Nō, punte între lumi.....	118
3.5.1 Structura dramatică Nō și Kyōgen.....	118
3.5.2 Spațiul.....	122
3.5.3 Personaje, roluri și măști.....	125
3.5.4 Simbolistica arhetipală.....	129
3.6 Poetica și <i>poietica</i> lui Zeami	131
3.6.1 Monomane, hana, yūgen.....	132
3.6.2 Formarea actorului.....	136
3.6.2.1 Actorii – „lucruri din albia râului”.....	136
3.6.2.2 Kyūshi-shidai – scara desăvârșirii actricești.....	137
3.6.2.3 Vârstele educației.....	140
3.6.2.4 Tehnici esențiale ale <i>poieticii</i> lui Zeami.....	142
Capitolul IV. Metoda Tadashi Suzuki	146
4.1 Tadashi Suzuki – vizionar, nonconformist, inovator.....	146
4.1.1 Preliminarii.....	146
4.1.1.1 Kabuki – expresie teatrală a <i>lumii plutitoare</i>	147
4.1.1.2 Shimpa.....	152
4.1.1.3 Shingeki.....	152
4.1.2 Avangarda angura.....	154
4.1.3 Revelații și sinteze.....	158
4.1.4 Visul teatral – Suzuki Company of Toga (SCOT).....	161
4.2 Metoda Tadashi Suzuki.....	166
4.2.1 Concepte centrale ale metodei.....	167
4.2.2 Antrenamentul actorului în metoda Suzuki.....	171
Capitolul V. Mersul lumii – pasul teatrului	186
5.1 La răscrucea culturilor și clepsidra lui Pavis.....	186
5.2 Spre o patrie transculturală a teatrului.....	191

5.2.1 Vocația secretă a lui Grotowski.....	193
5.2.2 <i>Wanderlehre</i> – ucenicii itinerante.....	195
5.2.3 Spre un nou model de actor.....	200
5.3 Lecția Orientului, perspectiva subiectivă.....	209
5.3.1 Paradigme ale practicii didactice.....	209
5.3.1.1 Holism și armonia <i>shin – waza – tai</i>	209
5.3.1.2 <i>Shoshin</i> – mintea începătorului.....	213
5.3.1.3 <i>Ichigo ichie</i> și <i>acum și aici</i>	214
5.3.1.4 Creativitate și reinvestirea tradiției.....	217
5.3.2 Praxis și iconografia corporală a <i>mudrelor</i>	222
Concluzii. Actorul la răspântia culturilor.....	225
Bibliografie.....	233

1. Obiectul și premisele cercetării

Interesul acut al cercetării doctorale *Influența teatrului japonez Nō asupra metodelor și tehnicilor de antrenament în arta actorului* se îndreaptă spre metoda prin care omul de teatru Tadashi Suzuki revalorifică creator tradiția teatrală de sorginte Nō în contemporaneitate. Cercetarea întreprinde o examinare și asupra altor poetici teatrale occidentale, dezvoltate cu precădere în secolul al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, care au fost influențate de teatrul Nō, de poetica lui Zeami Motokiyo în contextul interesului față de cultura teatrală a Extrem-Orientului. Căutând să identifice practicieni ai teatrului occidental interesați de formele teatrale tradiționale ale Extrem-Orientului, din care face parte teatrul Nō, analiza noastră a constatat că se poate vorbi de două generații de oameni de teatru interesați de teatralitatea extrem-orientală, două generații care au în poetica lui Antonin Artaud un punct culminant. În prima parte a secolului al XX-lea, există întâia pleiadă de oameni de teatru interesați de teatralitatea extrem-orientală din care fac parte Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jacques Copeau. În a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, impulsul dat de către Artaud va produce reverberații puternice în a doua generație de practicieni occidentali ai teatrului din care fac parte Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechner, Ariane Mnouchkine, Phillip Zarrilli, Anne Bogart, care, cu excepția lui Grotowski și Phillip Zarrilli, activează încă. A doua generație este mai cuprinzătoare, ea include nume de mari artiști ai scenei teatrale ca, de exemplu, Robert Wilson sau Robert Lepage, care sunt interesați de formele teatrale tradiționale japoneze, dar cercetarea noastră este centrată pe acei practicieni care au dezvoltat și antrenamente pentru actori.

Premisele acestei cercetări doctorale sunt atât subiective, cât și obiective. Motorul cercetării s-a sprijinit întâi pe premise subiective, intime, chiar afective, care, în timp, studiind și practicând arta actorului, s-au deschis și au dobândit consistență prin cele obiective.

Premise subiective. Civilizația și cultura niponă au exercitat de timpuriu asupra mea o puternică seducție. Tematica cercetării doctorale este rodul acestei fascinații pentru Orient, pentru cultura japoneză și, în special, pentru teatrul japonez Nō. Resursele creative ale teatrului Nō, a poeticii lui Zeami, ale metodei Tadashi Suzuki, practicarea artelor marțiale *aikidō* și *iaidō*, experiența valoroasă dobândită prin workshop-urile avute cu regizoarea Izumi Ashizawa (în anii 2007, 2009, 2013, 2018, 2019) care a lucrat direct și nemijlocit metoda de

antrenament Tadashi Suzuki cu maestrul însuși, workshop-ul cu actorul Yoshi Oida (în 2009), precum și cele cu Eugenio Barba și actorii Julia Varley și Tage Larsen de la „Odin Teatret” (în anii 2017, 2012) au constituit un fundament inițial al cercetării. Spectacolele realizate împreună cu Izumi Ashizawa *The Blue Rocks* (2006) și *Zahak* (2009) mi-au prilejuit participarea la importante festivaluri teatrale internaționale. Cu spectacolul *Zahak*, realizat cu studenții ai promoției 2009 ai Facultății de Teatru și Film a UBB, am participat la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, iar cu spectacolul *The Blue Rocks* am avut prilejul de a juca la „Fadje International Theatre Festival”, Teheran (Iran), în 2006 și la Tokio, în cadrul „Arion Tokyo Summer Music Festival”, în același an, 2006. Topind într-o viziune înnoitoare tradițiile teatrului japonez (Nō, Kabuki, Bunraku) cu tehnici contemporane de performance art, travaliul teatral al regizoarei Izumi Ashizawa se înscrie plener în paradigma interculturalității într-un dialog fecund între Orient și Occident.

Aceeași atracție pentru civilizația niponă m-a condus spre artele marțiale. Am studiat *aikidō*, iar în prezent sunt practicant de *iaidō*, perfecționându-mă în arta și tehnicile mînuirii sabiei japoneze. Sabia are în mitologia japoneză un rol foarte important și, nu întâmplător, mînuirea sabiei a devenit o școală a desăvârșirii spiritului pentru japonezi. Și nu întâmplător Ruth Benedict, antropolog american, alege ca simboluri specific japoneze crizantema și spada în cunoscuta lucrare *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture* (1946).

Premise obiective. Interculturalitatea și teatrul euro-asiatic. Misterele teatrului asiatic, precum și fundamentele filosofice și spirituale pe care acesta s-a construit, i-au determinat pe unii mari gânditori și practicieni ai teatrului secolului XX să-și reconsidere abordările artistice, estetice, să împrumute și să testeze în munca lor principii ale artei descoperite sau redescoperite în teatrul și arta orientală. Interesul cu care mari oameni de teatru, de la Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, la Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson, Richard Schechner, Phillip Zarrilli, s-au apropiat de arta de reprezentare orientală, ne determină să ne îndreptăm cercetarea spre această sursă nesecată de inspirație și să-i explorăm potențialul. Dacă acești oameni de teatru au căutat o revitalizare a artei lor în Orientul mai apropiat sau mai îndepărtat, în China, India, Japonia, Bali, sau pe alte continente, în Peru, Mexic, Africa, obiectivul cercetării noastre se îndreaptă spre o arie mai restrânsă geografic și cultural, ce vizează Extremul Orient, respectiv teatrul tradițional japonez Nō, metoda Tadashi Suzuki, doctrina zen și artele marțiale japoneze, *aikidō* și *iaidō*. Așa cum observă profesorul Patrice Pavis, interculturalitatea și-a făcut simțită prezența mai degrabă în practica scenică și în

formulele de joc decât în scrierea dramatică, iar rădăcinile ei se cuvin căutate în perioada practicării conștiente a regiei.

2. Actualitatea și oportunitatea temei

Atât pe marea scena a lumii, cât și pe cea teatrală, culturile se intersectează, freamătă efervescent, alăturând prezențe și voci inedite, diverse, lansează vii dialoguri. În era digitală, rețelele au extins fabulos posibilitățile comunicării interpersonale, ale accesului la informație, au înlesnit dezvoltarea interculturalității și a multiculturalismului. Acceptarea diversității culturale, dialogul intercultural, toleranța față de ceea ce este străin sau îndepărtat, constituie avantaje ale globalizării și ale progresului tehnologic. Rutele digitale înlocuiesc azi străvechiul *drum al mătășii* în dialogul Occident – Orient, facilitând comunicarea și transportul unor produse culturale, integral sau parțial. De orice tip ar fi comunicarea, teatrul va rezona mereu la această întâlnire la *răscrucea culturilor* așa cum relevă lucrarea profesorului Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures* (Corti, 1990).

Tema prezentei cercetării doctorale – centrate pe tehnici și metode ale antrenamentului actorului dezvoltate sub influența teatrului Nō – se încadrează în problematica largă a imagologiei, a interculturalității și transculturalității, intersectate cu postmodernismul sau teatrul postdramatic teoretizat de Hans-Ties Lehmann.

Considerăm benefică și utilă atitudinea de deschidere a pregătirii actorului occidental spre metode și tehnici preluate din alte culturi teatrale. În antrenamentul actorului în actualitate, se regăsesc înglobate sau sintetizate tehnici și metode extrem-orientale. Regăsim, astfel, revalorificate elemente preluate din formele teatrale tradiționale Nō, Kabuki, Bunraku, Kathakali sau elemente preluate din yoga, tai chi, qi gong. Spiritualitatea Extrem-Orientală reflectată în forme teatrale specifice este o bogată sursă de inspirație și creativitate a antrenamentului actorului în actualitate.

3. Caracterul științific novator

Încadrarea temei cercetării în perspectiva deschisă de imagologie, interculturalitate și transculturalitate asigură lucrării un caracter științific novator. Există, desigur, lucrări care se ocupă de influența teatrului tradițional japonez asupra culturii teatrale occidentale, așa cum este, de exemplu, excelentul studiu *Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX^e siècle. D'un regard kaléidoscopique à une réception productive* (2019) al cercetătoarei Marina-Rafaela Buch. Dar, autoarea este interesată de receptarea și influența teatrului nipon detectată în dramaturgia unor autori francezi ca Paul Claudel, Jean Genet și Gabriel Cousin, studiul nu se ocupă de antrenamentul actorului. Din punctul de vedere al interculturalității și transculturalității, demersul nostru doctoral este tributar cercetărilor antropologiei teatrale

inaugurate și dezvoltate de Eugenio Barba, îndeosebi lucrărilor acestuia *The Moon Rises from the Gange. My journey through Asian Acting Techniques* (2015), *The Paper Canoe* (1994), lucrării lui Nicola Savarese *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present* (2013) și lucrării semnate de Barba și Savarese *The Secret Art of the Performer. A dictionary of Theatre Anthropology* (1991).

4. Funcția praxiologică a lucrării

Demersul teoretic vine după o îndelungată experiență de actor la Teatrul Național Cluj și de lector specialist al Facultății de Teatru și Film, UBB. Prezenta cercetare poate contribui la o mai bună cunoaștere a culturii teatrale japoneze, poate conduce la revalorificarea spiritualității teatrului Nō și a poeziei lui Zeami. Ținta praxiologică a cercetării este însuși praxisul pedagogic unde lucrarea își poate găsi o valoare aplicativă didactică imediată. Studiul doctoral are o valoare atât teoretică, cât și practică, el poate deveni un prețios ghid în travaliul artistic al studenților actori.

5. Corpusul și metodologia lucrării

Optând pentru o abordare interdisciplinară, demersul doctoral se fundamentează pe o perspectivă convergentă în care studiile teatrale se confruntă și află suport ideatic în studii din domeniile filosofiei, religiei, antropologiei, imagologiei, esteticii și istoriei artei, precum și a artelor marțiale. Suportul metodologic se sprijină pe o amplă bibliografie ce însumează lucrări de referință în domeniile citate, lucrări clasice, dar și de dată recentă. Întrucât teatrul Nō este un teatru codificat ce dezvoltă o estetică anti-realistă, corpusul referințelor folosite în domeniul poeziei teatrale sunt cele care aparțin liniei anti-naturaliste occidentale: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Richard Schechner, Phillip Zarrilli. În investigația noastră, Metoda Tadashi Suzuki este raportată mereu la aceste poetici. Punctul bibliografic nodal și referențial s-a constituit din lectura încrucișată a poeziei lui Zeami, a scrierilor lui Tadashi Suzuki și a poezicilor practicienilor enumerați mai sus. În proximitatea lor se află Paul Allain, Yukihiro Goto, Ian Carruthers, Takahashi Yasunari, exegeți ai operei lui Tadashi Suzuki. În atenția noastră au stat și scrierile lui Michael Chekhov și David Zinder, ale lui Mary Overlie și Anne Bogart despre metoda Viewpoints, precum și scrierile actorilor Yoshi Oida și Roberta Carreri.

Cadrul teoretic s-a constituit din repere solide oferite de operele unor strălucite personalități ca Shuichi Katō, istoric al literaturii japoneze și estetician, filosofii japonezi Hajime Nakamura și Yuasa Yasuo, poetul și scriitorul Matsuo Takahashi, scriitorii japonezi Okakura Kakuzō, Tanizaki Jun'ichirō. Sunt prezenți prin lucrările lor niponologii Paul

Varley, Octavian Simu, Stanca Cionca, Ruxandra Mărginean Kohno. Teatrul tradițional japonez Nō și Kabuki a fost cercetat prin prisma lucrărilor lui James R. Brandon, Leonard Cabell Pronko, Benito Ortolani, Marina-Rafaela Buch, Eric C. Rath, dar și din perspectiva teatrului eurasiatic prin lucrările lui Nicola Savarese și Eugenio Barba. Ne-au susținut cercetarea scrierile criticilor literari și semioticieni Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Solomon Marcus, teoreticieni ai teatrului ca George Banu, Odette Aslan, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann, Béatrice Picon-Vallain, Monique Borie. Din domeniul filosofiei și a istoriei religiilor au fost consultate lucrările unor renumiți specialiști ca Georg Simmel, Jean Baudrillard, Marc Guillaume, Anton Dumitriu, Emmanuel Lévinas, Eugen Herrigel, Lao Zi, Mircea Eliade, Jean Delumeau, René Guénon, precum și ale experților în doctrina zen: Daisetz Teitaro Suzuki, Alan Watts, Kaiten Nukariya, Taisen Deshimaru, Shunryu Suzuki. De asemenea, studiul *L'Autre face de la lune. Écrits sur le Japon* (2011), dedicat Japoniei de către antropologul Claude Lévi-Strauss a fost o bogată sursă de informații. În ceea ce privește noua știință a imagologiei, reperele teoretice au fost trasate grație lucrărilor semnate de Daniel-Henri Pageaux, Luminița Mihaela Iacob, Ion Chiciudean, Bogdan-Alexandru Halic. Și cum arta actorului primește sprijin mereu din partea științelor psihologice, au fost consultate lucrările lui Karlfried Von Dürckheim, Daniel Goleman, Mihaly Csikszentmihaly. Estetica și artele plastice sunt prezente prin studiile lui Umberto Eco, Victor Segalen, Victor Ieronim Stoichiță, Pierre Francastel, Paul Gauguin, Théophile Gautier, Edmond și Jules de Goncourt. Întrucât cercetarea noastră este extinsă și asupra elementelor preluate de arta actorului din artele marțiale, semnalăm lucrări din sfera codului bushidō și a artelor marțiale scrise de Miyamoto Musashi, Morihei Ueshiba, Yukio Mishima, Yamamoto Tsunetomo, Phillip Zarrilli.

6. Structura lucrării

Lucrarea este structurată în cinci capitole, însumând 246 de pagini. Cercetarea se deschide printr-un Argument intitulat *Visătorul și războinicul*, unde sunt prezentate obiectivul premisele și metodologia cercetării. Paginile concluzive, intitulate *Actorul la răspântia culturilor*, sunt urmate de o amplă Bibliografie structurată pe domenii științifice organizate în 13 secțiuni și completată cu site-uri accesate.

7. Prezentarea lucrării

Argumentul – Visătorul și războinicul – care prefațează lucrarea, pe lângă prezentarea obiectului, premiselor și metodologiei lucrării, evidențiază două atitudini extreme ale spiritului japonez, implicate, în opinia noastră, în fibra actorului ca „om al acțiunii”. Japonia atrage și impresionează prin amestecul unor atitudini extreme: pe de-o parte, o anume

sensibilitate în fața nestatorniciei fenomenelor vieții, a momentelor fugitive ale existenței, a perisabilului și, pe de altă parte, rigoarea și sobrietatea unui cod unic al onoarei. Cele două atitudini le recunoaștem atât în figura visătorului poet *haijin*, călător prin sine și prin lume, cât și în cea a nobilului samurai. Sufletul visător al japonezului vibrează și se înfioară în fața frumuseții efemere a cireșilor în floare. Liantul acestor paradoxale atitudini pare a fi principiul *mono no aware* (patosul existențial în fața impermanenței lumii). *Visătorul și războinicul* sunt două figurări emblematice ale celor două atitudini ale spiritului japonez. În opinia noastră, regăsim în actor atât *visătorul*, cât și *războinicul*. Avem în vedere figura *războinicului* propus de Jerzy Grotowski într-un ultim manifest scris la Pontedera, în 1988, intitulat *Performer*. „Performer, – spune Grotowski – cu inițială majusculă, este un om al acțiunii. Nu cineva care îl joacă pe altcineva. El este dansatorul, preotul, războinicul; el se situează în afara genurilor estetice. Ritualul înseamnă *performance*, o acțiune împlinită, un act.”

Cercetarea doctorală debutează cu problematica percepției *diferenței*, a *celuilalt*, a *străinului*, reflectate de imagologie și prezentate în **Capitolul 1 al tezei, Orient – Occident, o perspectivă imagologică**. Miezul investigației îl constituie confruntarea dintre civilizația și cultura occidentală și cea japoneză, în complexul proces de comunicare interculturală și de cunoaștere al *celuilalt*, cu toate elementele favorabile sau cu departajările grevate pe o percepție adesea inadecvată. Din perspectiva imagologiei și a interculturalității, interesul cercetării, în acest capitol, este centrat pe receptarea culturii japoneze după Restaurația Meiji, în spațiul occidental, pe fenomenul japonismului, pe primele contacte cu forme teatrale tradiționale japoneze și extrem-orientale ale unor oameni de teatru ca Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Antonin Artaud.

Problematica imagologiei a apărut cercetând relațiile pe care le-a avut Japonia, de-a lungul istoriei sale, cu Occidentul, cu *străinul*, cu *celălalt*. Mai exact, ca arie de cercetare, imagologia s-a ivit în atenția noastră ca urmare a expresiei „străinul din sud cu părul roșu” sau „barbarul din sud cu părul roșu”, imagine prin care japonezii comprimau, în secolul al XVI-lea, impresia pe care o aveau despre străini în general, fie ei portughezi, olandezi, englezi sau ruși. Dacă pentru portughezi și spanioli a fost folosită expresia *nanban* sau *namban* care înseamnă literalmente „barbari din sud” (pentru că veneau dinspre mările de la sud), celorlalți europeni (olandezi, englezi sau ruși) japonezii le spuneau *kōmō*, termen care înseamnă „păr roșu”. Așadar, Celălalt era pentru japonezi *nanban* sau *kōmō*. Din punct de vedere al imagologiei se poate consemna această figurare a *Celuilalt* pentru japonezi: *Străinul* este un *barbar din sud cu păr roșu*. Necesitatea incursiunii teoretice în imagologie s-a impus datorită acestei imagini. Astfel, cercetarea trasează reperele teoretice ale imagologiei, consemnând

aparitia celor trei directii majore ale imagologiei: cea literara, care are intaietate, de la Marius François Guyard, care lanseaza sintagma *l'image de l'étranger (imaginea strainului)* în *La littérature comparée* (1951), la impunerea termenului prin lucrarea *La Littérature générale et comparée* (1994) a lui Daniel-Henri Pageaux, urmata de imagologia psihologica, schitata inca din 1938, de filosoful protestant Abel Miroglio, la „Centrul de Cercetari si Studii Psihologice din Le Havre” si de imagologia istorica, inaugurata de savanta franceza Hélène Ahrweiller, la Cel de-al XVI-lea Congres International de Stiinta Istorice (Stuttgart, 1985).

Contactul între lumi deosebite, între „noi” si „ceilalti”, modul în care popoarele s-au descoperit unele pe altele, felul în care fiecare în parte se percepea pe sine, felul în care fiecare dorea sa fie vazut de catre ceilalti, a format, în timp, mentalitati diferite, precum si anumite reprezentari colective, exprimate cel mai adesea, foarte plastic, în folclorul si proverbele etniilor respective. În secolul al XX-lea, interesul crescut al cercetatorilor umaniști fata de problematica perceptiei *diferentei*, al *celuilalt*, a *strainului* a dus la constituirea unui nou domeniu de cercetare si studiu academic numit imagologie. Imagologia se prezinta ca amplu domeniu interdisciplinar, ca disciplina de graniță, în care se juxtapun sau interfereaza discipline ca filosofia, literatura comparata, etnopsihologia, sociologia, antropologia sau istoria, dar si artele. Principalul obiect de studiu al imagologiei este *Celălalt-ul*, *Strainul* nefiind decât una dintre ipostazele acestuia. Studiul doctoral a urmat, în special, directia imagologiei etnopsihologice, care „se ocupa cu studiul imaginilor pe care si le fac popoarele despre sine (*autoimagini*) sau despre alte popoare (*heteroimagini*)” (Iacob, 2003, 49). Japonia a trecut printr-o multitudine de raportari fata de *Celălalt*: de la deschidere si interes fata de „Strainul din sud cu parul rosu”, la autoimagini supra incarcate pozitiv si reprimarea violenta a *Strainului*, urmata de etnocentrism drastic si inchidere timp de doua secole si mai bine (Țara închisa/Sakoku jidai), ajungând apoi la reluarea relatiilor cu *Strainul*, la modernizare rapida si, uneori, forzata, pe placul *Strainului*, si, în fine, cunoscând afirmarea miraculoasa printre *Straini*, într-un climat de echilibrare între *autoimagini* si *heteroimagini*.

Perspectiva imagologiei în relatia Orient – Occident se imbogatese prin analiza efectuata asupra celor trei domenii întrepătrunse – orientalism, exotism, japonism, evidentinand existenta mai multor fenomene culturale ale Orientului, diferite ca religie si filosofie. Frisonul pe care *minunile Orientului* l-a exercitat asupra imaginarului european, consemnat de istoricii europeni Herodot, Pliniu cel Batran, Lucian din Samosata, Isidor din Sevilia, a dat „nastere unor utopii, iluzii, himere” (Umberto Eco), un adevarat bestiar antropomorf cuprinzând creaturi fabuloase, a creat o adevarata „antropologie suprarealistă” (Jacques Le Goff). În timp, se trece de la un Orient imaginat, visat, presupus, la un Orient studiat. Cercetarea

consemnează momente majore în evoluția studiilor orientale de la înființarea unei serii de catedre de limbă arabă, greacă, ebraică și siriană (Paris, Oxford, Bologna, Avignon, Salamanca) ca urmare a deciziei Conciliului Bisericii Catolice (Viena, 1312), la apetitul cultural renescentist al orientalistului Guillaume Postel, la abordările raționalist-științifice și progresiste ale Iluminismului prin Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, părinte al orientalismului modern și creator de școală („L'École des langues orientales”, Paris, 1795), până la lucrările secolului XX, când se înregistrează o schimbare de paradigmă începând cu lucrările eminentul filosof și orientalist René Guénon. A persistat multă vreme prejudecata clasică potrivit căreia Orientul este caracterizat de despotism oriental, splendoare, cruzime, senzualitate, încremenire, exotism. S-au dezvoltat o serie de antonimii între cele două lumi: Occidentul este civilizat, Orientul înapoiat, Occidentul este progresist, schimbător și inconstant, Orientul este retrograd, înmărmurit în dogme și nemișcare, lipsit de inițiative. Aceste clișee de gândire sunt devoalate de către filosoful și matematicianul Anton Dumitriu, în *Orient și Occident* (1943) și de scriitorului francez Raymond Schwab, care propune o perspectivă reînnoită asupra clasicei dihotomii, abordând o atitudine simpatetică în *La Renaissance orientale* (1950). Postmodernismul ne pune la dispoziție o cercetare pe cât de erudită, pe atât de șocantă și pe alocuri discutabilă *Orientalism* (1978) a profesorului Edward Said, lucrare care, din postura *corectitudinii politice*, acuză relația de putere a Occidentului în raport cu Orientul, hegemonia fostelor puteri coloniale care au „orientalizat Orientul”. O valoroasă lucrare este *A Comparative History of Ideas* (1975) a eruditului savant japonez Hajime Nakamura care caută similitudini și posibile evoluții paralele în istoria intelectuală a Orientului și Occidentului, în arealul ideatic occidental (tradiția europeană greco-iudeo-creștină) și oriental (mai ales tradițiile Indiei, Chinei și Japoniei).

Romantismul a căutat să aline acel *mal du siècle* prin refugiul în imaginar, vis sau distanțându-se de realitate prin călătorii cu destinații îndepărtate, romanticul înscriindu-se cu brio în arhetipul de *homo viator* (omul călător). Călătoriile romanticilor și post-romanticilor au ajutat îmbătrânita Europă să se reînnoiască printr-o reîntoarcere la surse primordiale, la tradițiile ancestrale, au dat „satisfacție unei nostalgii a originilor” (Eigeldinger, 1992, 94). Întrucât *japonismul* a apărut în mediul intelectual și cultural francez, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cercetarea doctorală asupra *exotismului* s-a concentrat pe lucrări ale unor artiști și scriitori din același areal cultural, consemnând operele rezultate din călătoriile unor scriitori francezi (René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Gustave Flaubert, Maxim Du Camp, Théophile Gautier), precum și tematica orientală reflectată în picturile maeștrilor Eugène Delacroix și Jean-Auguste-Dominique Ingres. În operele acestor

scriitori și pictori, proiecțiile imaginare asupra Orientului s-au împletit cu impresiile experimentării exotismului. Dintre aventurile exotismului întreprinse de artiști, am selecționat evadarea pictorului Paul Gauguin în Polinezia franceză, în „înmiresmata” insulă Tahiti, unde, la cumpăna dintre secolele XIX și XX, artistul va regăsi timpului mitologic al creației. Exotismul îl învață pe „bătrânul civilizat” Gauguin, care se simte inferior „sălbaticilor” maori, marea lecție a întoarcerii la copilăria omenirii, la izvoarele nesecate ale artei. Această concepție îl apropie pe pictor de căutările altor artiști ai vremii, dar și ai teatrului secolului XX, care s-au îndreptat spre surse primordiale ale artei evadând în ținuturi îndepărtate. Pentru aceștia, ca și pentru Victor Segalen, exotismul nu a fost altceva decât o căutare a sinelui. Debarcând în Tahiti în 1903, la trei luni după moartea pictorului, Victor Segalen va fi cel care se va îngriji de repatrierea lucrurilor lui Gauguin. Împătimit al călătoriilor și orizonturilor îndepărtate, Victor Segalen, medic, poet, nuvelist, sinolog, va reinvesti noțiunea de exotism cu ajutorul unei teorii a alterității, ajungând la a schița o estetică a diversității în *Essai sur l'exotisme*¹. Inspirat de filosofia bovarismului teoretizată de Jules de Gaultier, Segalen definește exotismul în termeni foarte apropiați: „puterea exotismului nu este altceva decât capacitatea de a te concepe altfel”. Explorarea lui Segalen asupra exotismului, a distanțelor ce duc de la sine la altul, a deschis perspective noi în înțelegerea și aprecierea mai amplă a *diferenței*. În viziunea lui Segalen, „Existența este lăudată prin Diferență și în Diversitate” (Segalen, 2002, 61).

O puternică revigorare a interesului pentru formele cultural-artistice orientale în spațiul european este provocată de Expozițiile Universale² care au avut loc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Inițiate din dorința europenilor de a-și glorifica avansul tehnologic, Expozițiile Universale au constituit un prim și amplu fenomen de interculturalitate. Euforia *japonismului* (termen lansat de gravorul Philippe Burty, 1872) începuse anterior celei de a doua Expoziții Universale (1867), prin admirația stârnită de un gen pictural specific japonez numit *ukiyo-e* (*imagini ale lumii plutitoare*). Termenul *ukiyo* (*lumea plutitoare*), preluat din filosofia budistă, este un concept care evoluează paradoxal, în secolul al XVII-lea, de la atitudinea pesimistă în fața evanescenței lumii la a gusta viața trecătoare, nu a medita la ineluctabilul ei sfârșit. Stampele japoneze au influențat considerabil pictura impresionistilor și post impresionistilor prin grafismul compoziției, subtilitatea

¹ Eseul este neterminat, este început în 1904 și are ultimele notații în octombrie 1918. Va apărea postum, în 1955.

² Prima Expoziție Universală cunoscută sub numele de „The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” sau „Crystal Palace Exhibition”, după numele pavilionului unde a avut loc, a fost organizată la inițiativa Prințului Albert de Saxa-Coburg și Gotha, consortul Reginei Victoria, între 1 mai – 15 octombrie 1851, la Londra.

desenului, prin racursiurile îndrăznețe sau prin deplasarea subiectului spre periferia compoziției. Impresioniștii nu au imitat subiecte japoneze, ci au știut să adapteze viziunilor lor principii observate în arta japoneză. E limpede că *japonismul* a avut o imensă contribuție la creșterea interesului pentru Japonia, în general, și pentru cultura și arta japoneză, în special.

De la *lumea plutitoare* a stampelor japoneze, cercetarea doctorală avansează spre *insulele plutitoare* reflectate de oglinzile teatrului, consemnând și analizând primele contacte dintre oameni de teatru europeni și arta teatrală japoneză sau extrem-orientală. În perioada de trecere dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, în așa numita *La Belle Époque* și în primele două decade ale secolului al XX-lea, perioadă de afirmare a avangardelor artistice, o serie de oameni de teatru și scriitori sunt interesați de fenomenul artei japoneze. După moda *japonismului*, care a vizat în primul rând artiști plasticieni, teatrul japonez intră acum în atenția intelectualilor europeni sau americani prin turneele artiștilor Sada Yacco, soțul acesteia, actorul Otojirō Kawakami și Hisa Ōta, cunoscută sub numele de Hanako. Chiar dacă jucau un soi de „*kabuki* remaniat”, publicul este fermecat de exotismul spectaculos al duetelor și al dansurilor. „Plasticitatea picturală a mișcării” actriței Sada Yacco a fost admirată și comentată de Adolphe Appia, a sedus scriitori ca André Gide, a impresionat multe dintre capitalele și curțile regale europene. Model preferat al lui Auguste Rodin, Hanako a rămas imortalizată în celebrele „*têtes de mort*” făcute de sculptor după expresiile faciale „teribile” ale actriței. Craig a văzut-o pe Sada Yacco la Londra, în 1900, iar pe Hanako la Florența, în 1907. În 1910, Hanako voiajează la Saint-Petersburg, unde este admirată atât de Roman Jakobson, cât și de Vsevolod Meyerhold. Pentru Meyerhold, Hanako poate fi model pentru actorul european.

Succesul celor două actrițe se înscrie într-o linie a preocupărilor oamenilor de teatru ai vremii, aprecierea acordată actrițelor concordă cu căutările acestora în privința unui nou limbaj teatral în care atributele vizibile, imaginea, corporalitatea și senzorialitatea au fost esențiale. Din dorința de a satisface gustul publicului pentru exotism, pentru a fi pe placul *Altuia*, Otojirō Kawakami, Sada Yacco și Hanako au *orientalizat* ei înșiși punerea în scenă a spectacolelor prezentate, atitudine definită de cercetătoarea Marina-Rafaela Buch drept *auto-exoticism*.

La începutul secolului al XX-lea, intelectuali și scriitori ca Ernest Francisco Fenollosa, Ezra Pound, William Butler Yeats, Paul Claudel sunt interesați de arta niponă și inspirați de spiritualitatea teatrului Nō. Există similitudini între a sintetiza diverse perspective într-o singură imagine, așa cum preconiza mișcarea literară anglo-americană a *imagismului*, din care a făcut parte Ezra Pound, și teatrul Nō sau genul poetic japonez *haiku*. Sub impactul

japonismului, imagismului, al redescoperirii scrierilor lui Zeami, a turneelor artiștilor japonezi în America și Europa, apar lucrările *Noh or Accomplishment: A Study of Classical Stage of Japon* (1916) purtând semnăturile lui Ernest Fenollosa și Ezra Pound, piesa *At the Hawk's Well* (jucată în 1916) a lui William Butler Yeats, piesa *La Femme et son ombre* (în două versiuni, 1922 și 1926) a lui Paul Claudel – *le poète-ambassadeur*, piesă scrisă după modelul dramaturgiei Nō, în perioada diplomației orientale la Tokio. Mare om de teatru, literat și creator de școală teatrală, prieten bun cu Claudel, Jacques Copeau împreună cu colaboratoarea lui, Suzanne Bing, încep să studieze, în 1924, una dintre cele mai frumoase piese ale lui Zeami, piesa *Kantan* (*Perna magică*) impregnată de ideea budistă *viața este vis*.

Cercetarea înregistrează turneele trupelor profesioniste de teatru Kabuki și Nō în Europa, precum și impactul avut asupra oamenilor de teatru ca Vsevolod Meyerhold, Serghei Eisenstein, Jean-Louis Barrault. O primă trupă profesionistă de Kabuki, condusă de popularul actor Ichikawa Sadaniji II, este văzută la Moscova și la Leningrad în vara anului 1928, iar în 1954, la Bienala de la Veneția, se prezintă pentru prima dată spectatorilor europeni un spectacol Nō. Urmează cunoscuta reprezentație de Nō, în cadrul Festivalului „Théâtre des Nations” (Paris, 1957) când trupa condusă de maestrul Kita Minoru joacă la „Théâtre Sarah Bernhardt”. În 1962, Jean-Louis Barrault organizează o altă reprezentație de teatru Nō, la „Théâtre de France”, la Paris, sub conducerea maestrului Hisao Kanze.

Interesul unor practicieni ai teatrului european, mai cu seamă a celor care aparțin liniei anti-naturaliste, pentru procedurile și tehnicile teatrale extrem-orientale, semnifică o concordanță a aspirațiilor și căutărilor acestora de reînnoire a limbajului specific. Contactul cu arta teatrală extrem-orientală lasă urme în poetica multor oameni de teatru europeni. Craig dezvoltă conceptul de Supramarionetă (*Übermarionette*) ca model pentru actor, evidențiind ca prim regat al marionetei Asia, „pe malurile Gangelui”. Études din biomecanica meyerholdiană se aseamănă prin rigoarea formei cu *kata*-urile teatrului japonez Nō sau Kabuki, dar nu numai, toate formele teatrale tradiționale extrem-orientale se definesc prin coduri. Bertolt Brecht își desăvârșește concepția despre efectul de distanțare (*verfremdungseffekt*) în urma contactului cu arta rafinată a distanțării observată în jocul lui Mei Lanfang, faimos artist al Operei din Pekin. Artă acestuia este apreciată, în 1935, de Stanislavski, Alexander Tairov și Craig. Jacques Copeau pornește cercetarea lui teatrală de la scena nudă, asemănătoare austerei scene Nō, folosește masca în preparativele actorului, pune în scenă *Kantan* de Zeami. Teatrul balinez va „cristaliza gândirea teatrală” a lui Antonin Artaud, după cum apreciază George Banu.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, întâlnirea dintre Orient și Occident pe *insulele plutitoare* ale teatrului a fost o capitală deschidere spre *Celălalt*, o depășire a limitelor fiecăruia. Valoarea de abstractizare, stilizare, spiritualitate a teatrului oriental a venit în întâmpinarea căutărilor lui Appia, Craig, Meyerhold, Artaud, a lui Copeau și a descendenților lui, în reformularea limbajului teatral în ceea ce privește calitățile lui plastic-vizuale și corporale. Teatrul Extremului Orient a fost pentru ei o sursă nouă de teatralitate. Între *insulele plutitoare* ale teatrului occidental și cele ale teatrului oriental încep să se construiască *poduri de trupuri*. Revine altor generații de practicieni ai scenei sarcina descoperii unor temelii comune.

Închegată în jurul *imaginii străinului*, imagologia surprinde „ecartul ego – alter” (Daniel Henri Pageaux) și deschide perspective filosofice, psihanalitice, sociologice, antropologice asupra raportului Identitate – Alteritate și a asimilării Diferenței. Demersul doctoral „aruncă” o privire sintetizatoare asupra *Celuilalt* prin prisma lui Georg Simmel, Emmanuel Levinas, Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Marc Guillaume, Jean Baudrillard, Victor Ieronim Stoichiță, pentru a clarifica unele aspecte ale confruntării Orient – Occident, respectiv dintre japonezi și occidentali. Contactul cu *Străinul*, care poate reprezenta *acea parte rătăcitoare și neasimilată din noi*, oferă prilejul de a reexperimenta propria identitate. În contactul dintre civilizații, ne cunoaștem unii pe alții, ne formăm unii pe alții sau „îi descoperim pe ceilalți în noi înșine” (Tzvetan Todorov). Veritabila călătorie este *celălalt* ca ființă umană, căci, „relația iluminează ființa” (Gaston Bachelard).

Relația complexă și pe mai multe planuri cu Celălalt, cu Altul, cu Străinul, evidențiază, la urma urmei, fluiditatea identității. Nu putem trăi în lume decât acceptând *Străinul* ca parte a noastră. De aici începe, se pare, reconstrucția identitară. Numai exercițiul unui dialog viu, constant, empatic, între Orient – Occident, cu recunoașterea și respectarea diferenței, poate provoca o reconstruire identitară de ambele părți. Cât privește relația Occidentului cu Japonia, fiecare dintre cei aflați în dialog și-au cunoscut propria natură și limită și a avut prilejul de a se reînnoi. Etapele dialogului, de la șocul întâlnirii, la îmblânzire, toleranță, au dus la cunoaștere și acceptare, poate chiar asimilare în unele privințe, de ambele părți.

Întâlnirea cu Celălalt, acceptarea Diferenței, recunoașterea în Altul, ocolul făcut prin Celălalt și revenirea la sine, asigură accesul la o identitate mai largă, mai bogată, mai complexă, mai profundă. Pentru cercetarea noastră este important faptul că *orientalismul*, *exotismul* și *japonismul*, precum și primele contactele cu teatrul Extremului Orient au constituit pentru o serie de mari oameni de teatru ai secolului al XX-lea un motor estetic, a prilejuit reformularea limbajului teatral și revizuirea teatralității.

Luna în oglinda apei. Spiritualitatea zen buddhistă și cultura japoneză este titlul celui de-al doilea capitol al tezei, care conturează rădăcinile zen buddhismului, legăturile cu religia Mahāyāna, cu daoismul, școlile zen dezvoltate în Japonia și principalele concepte ale acestora. Este cercetată doctrina zen ca sursă și fundament pentru arta și cultura japoneză, analiza oprindu-se asupra conceptelor de *mono no aware* și *wabi-sabi*, prezente în pictura *sumi-e*, ceremonia ceaiului *cha-no-yu*, grădinile uscate *karesansui* și în forma poetică *haiku*. Este evidențiată influența zen asupra codului bushidō și a artelor marțile. Incursiunea în zen buddhism s-a impus ca obligatorie și necesară demersului nostru datorită legăturilor puternice ale lui Motokiyo Zeami cu filosofia zen. Maestrul teatrului Nō, Zeami, a devenit preot zen, în 1422.

Zen buddhismul japonez își revendică originile în învățăturile lui Buddha Śakyamuni. Zen buddhismul este considerat o ramură a Școlii de Nord a buddhismului – *Mahāyāna* (în sanscrită Marele Vehicul). Potrivit aprecierii maestrului zen Taisen Deshimaru, teoria vidului dezvoltată de filosoful Nāgārjuna este la originea buddhismului mahāyānic și a zenului³. *Mahāyāna*, curent novator al buddhismului și *calea* lui activă, s-a răspândit în China, Tibet, Japonia. Tradiția atribuie implementarea buddhismului în China, în anul 526, călugărului budist Bodhidharma, considerat primul patriarh al zen buddhismului. Buddhismul este „introdus în Japonia în 538 e.n. și încurajat de stat în secolul al VIII-lea” (Eliade și Culianu, 2007, 354). Religia nativă a Japoniei și multă vreme religie de stat a fost șintoismul (shin-tō înseamnă Calea zeilor), religie politeistă, ce reprezintă un sistem de credințe animiste, bazat pe venerarea unui fabulos panteon de zei (*Kami*). Fără a uita de tradiția *shintō*, spiritul religios japonez a fost deschis altor religii, ceea ce i-a făcut pe unii specialiști să compare Japonia cu un „muzeu al religiilor” sau cu un „laborator de experiențe al religiei”. Expresia „născut shintoist, mort budist”, semnalată de Ștefan Liiceanu, cuprinde atitudinea religioasă a japonezului.

În secolele al XII-lea și al XIII-lea, buddhismul primește în Japonia un novator impuls. Este perioada importării din China a doctrinelor zen, datorită unor călugări japonezi. Călugărul Eisai (1141-1215) aduce învățăturile zenului Rinzai, iar discipolul său, Dogen (1200-1253) fondează secta zenului Sōtō, apreciate ca cele mai importante școli ale zenului. Un precursor al zenului Rinzai este maestrul Baso Doitsu (709-788) considerat fondatorul metodei koan-ului. Zenul se dezvoltă și înfloresce îndeosebi în timpul perioadelor Kamakura

³ Termenul „zen” este o prescurtare a cuvântului „zenna”, locuțiunea japoneză a cuvântului chinezesc *ch'an*, termen ce provine la rândul său din sanscritul *dhyāna*, cu înțelesul de contemplație, meditație. Pentru a reprezenta sunetul cuvântului sanscrit *dhyāna*, chinezii foloseau două caractere *chan-na*. Japonezii au pronunțat primul caracter „ch'an” drept „zen”.

(1185-1333) și Muromachi (1336-1573). Casta samurailor s-a întemeiat spre sfârșitul secolului al XII-lea, la începutul shōgunatului Kamakura. La sfârșitul perioadei Muromachi, zen buddhismul ajunsese religie de stat. Această perioadă a fost una fastă pentru dezvoltarea zenului și a artelor, acum a înflorit literatura, teatrul Nō, poezia, ceremonia ceaiului.

Conform savantului Okakura Kakuzō, moștenirea culturală japoneză este o culminare și o maturizare a spiritualității indiene transmise prin buddhism și a umanismului chinez, privit ca o sinteză a daoismului și a confucianismului. Întrucât zen buddhismul ajunge în Japonia impregnat în special de daoism, cercetarea doctorală consemnează influența conceptelor daoiste asupra filosofiei zen și contribuția filosofilor Lao Zi, Zhuangzi, Liezi. Sunt evidențiate lucrările *I Ching* sau *Yi Ching (Cartea schimbărilor)*, lucrare cu origini misterioase și greu de datat, atribuită unui legendar Fu Xi, considerată cea mai veche și complexă lucrare a spiritualității și înțelepciunii chineze și celebra *Dao De Jing (Cartea despre Dao și Virtute)* a lui Lao Zi, lucrarea fundamentală a daoismului, scrisă, se pare, în 516 î.e.n. Dintre teoriile și conceptele fundamentale ale daoismului pe care le regăsim în zen se numără: teoria analogiei dintre macrocosmos și microcosmos; concordanța dintre acțiunile umane și ritmurile cosmosului; unitatea și complementaritatea contrariilor (conceptele yin – yang); vidul creator; doctrina despre impermanență, despre schimbare, transformare (toate fenomenele sunt supuse schimbărilor, lumea și viața sunt schimbătoare); principiul nonacțiunii (*Wuwei*).

Potrivit spuselor Maestrului Hakuin Ekaku, din școala Rinzaï, zenul este atât o religie, cât și o filosofie, cel care se dedică practicii zen trebuie să fie înzestrat cu „o mare rădăcină de credință” și cu „un mare ghem de îndoială”, adică un mistic și un filosof totodată. Zenul deschide o cale a toleranței pe care, dincolo de religie, rasă, sex, profesie, poate pași *diferența* și o întreagă umanitate poate să-și regăsească centrul. Deși s-a născut și s-a dezvoltat în sânul unei mari religii și filosofii orientale, buddhismul, azi vorbim despre zen ca de o practică și o tehnică de meditație care, însă, nu și-a pierdut rădăcinile filosofice sau mistice. Zenul apare astăzi ca un sistem filozofic cu profundă încărcătură mistică, ce vizează și domeniul psihologiei abisale, a inconștientului și a Sinelui. De altfel, C.G. Jung aprecia și era foarte interesat de zen. Pentru Taisen Deshimaru, maestru zen din școala Sōtō, zenul este atât o filozofie profundă, cât și o practică filozofică, o teorie dinamică capabilă de adaptabilitate și schimbare, o artă de a trăi, o modalitate de a exista și, mai ales, o *revoluție interioară*. În ceea ce privește atitudinea epistemologică, eruditul Daisetz Teitaro Suzuki, maestru zen din școala Rinzaï, evidențiază că *abordarea Zen este să pătrunzi direct în obiectul însuși, ca să-l vezi, cum ar veni, dinăuntru*. Această metodă meta-științifică este calea zen de a accede la

cunoașterea de sine însuși, calea celui care se află în armonie cu sistemul cosmic. Omul Zen este, în accepțiunea lui Suzuki, un artist și un creator al vieții.

Există mai multe școli zen (Rinzai, Sōtō, Sanbō, Ōbanku) care se deosebesc între ele după loc și metode de educație, toate, însă, practică zazen (meditația). Zazen-ul, koan-ul, mondo-ul sunt tehnicile de practicare a zenului ce vizează un antrenament al minții și o practică a meditației. Satori este un concept fundamental al zenului, desemnează trezirea la adevărul cosmic, starea de iluminare. Zazenul este o modalitate de a deveni intim cu tine însuși și în același timp o reflectare a universului.

Cele mai importante școli sunt Rinzai și Sōtō. Zenul Rinzai a fost unul protejat de împărat și de cei bogați, a fost zenul generalilor, ca atare a avut o dezvoltare mai mare în orașe, unde și-a construit mari temple, ca cele de la Kamakura și Kyoto. Aceste temple ale zenului Rinzai au fost implicate în dezvoltarea ceremoniei ceaiului (ceremonie codificată de Sen no Rikyū) și tot ele au amenajat acele admirabile locuri de meditație – grădinile uscate (*karesansui*). Zenul Sōtō a fost adoptat de călugării care trăiau în munți, prin păduri, a fost zenul samurailor și fermierilor, al claselor de mijloc și a celor inferioare.

Dintr-o perspectivă personală, principalele concepte și principii ale zenului, care au o anumită răsfrângere și relevanță în arta teatrală și în arta actorului, sunt următoarele: anihilarea distincțiilor dualiste (subiect – obiect, eu – tu, adevăr – fals, bine – rău, real – ireal, vid – plin etc.) dezvoltă simțul relativității; impermanența, schimbarea; acum și aici; corpul și mintea în unitate; *shoshin* (*mintea începătorului*); principiul *mushotoku* (*non-profit*) reflectă o filosofie a gratuității, nu practici zen pentru a obține ceva în schimb. Unele principii ale zenului, arta actorului le poate prelua și adapta îmbogățindu-și propriile metode de antrenament. Unele vizează domeniul eticii și disciplinei profesionale, altele sunt tehnici psiho-fizice. Următoarele aspecte etice și tehnice au reverberații în arta actorului: *shoshin* (*mintea începătorului*); unitatea corp-minte (*shin, waza și tai* /minte, tehnică, corp/ să fie unite); principiul „acum și aici”; relația dintre spontaneitate și disciplină; tehnici de respirație; calitatea concentrării; hara – centrul vital și fluxul energiei; *kin-hin* meditația în mers; dezvoltarea supleței psiho-fizice și a adaptabilității.

Artele marțiale japoneze stau în totalitate sub semnul filosofiei zen, în care s-au topit unele precepte shintoiste și confucianiste. În opinia lui Taisen Deshimaru, există o veritabilă înrudire între zen și artele marțiale japoneze, întrucât ambele urmează *spiritul căii* în ceea ce privește conflictele interioare sau exterioare, percepute ca o „bătălie împotriva sinelui”. Artele marțiale japoneze s-au dezvoltat în lumina zenului autentic. Trebuie menționat faptul că artele marțiale japoneze, *Iaidō* (calea sabiei), *Kyudō* (calea arcului), *Aikidō* (calea armoniei), nu sunt

sporturi, nu au nimic competițional, toate au în componența numelui lor ideograma „dō”, care înseamnă „cale” sau „metodă”. Cei care aleg să practice tipul acesta de *zen în mișcare* sau *meditație în mișcare* devin conștienți că fiecare dintre aceste arte reprezintă „calea” spre desăvârșire, spre autocunoaștere.

Zenul a fost doctrina fundamentală a cavalerismului castei samurailor, zenul războinicilor. Trăsăturile morale ale samurailor legate de dragostea filială, respectul și devotamentul față de suzeran, își au rădăcinile în *shintō*, *daoism* și *confucianism*, iar *zen-buddhismul* a venit să șlefuiască și să articuleze aceste principii, cristalizându-le în codul moral *bushidō*. Dintre textele fondatoare ale codului *bushidō* se cuvine menționate trei scrieri importante: tratatul ezoteric *Gorin no shō (Cartea celor cinci cercuri)* scrisă, în 1645, de faimosul samurai Miyamoto Musashi; *Fudōchi shimmyō roku (Înțelepciunea de nezdruncinat)* scrisă de călugărul zen Takuan și *Hagakure (Ascuns printre frunze sau În umbra frunzelor)* a samuraiului Yamamoto Tsunetomo, text readus în conștiința publică de scriitorul, poetul și dramaturgul Yukio Mishima care publică, cu puțin timp înaintea morții sale rituale, *Calea samuraiului astăzi*. Conform maestrului Taisen Deshimaru, calea samurailor poate fi rezumată la șapte principii fundamentale: *Gi* (atitudine corectă, adevărul), *Yu* (curaj, eroism), *Jin* (iubire universală, generozitate, compasiune), *Rei* (acțiune corectă, bunăvoință), *Makoto* (sinceritate, onestitate), *Melyo* (onoare și glorie), *Chigo* (devoțiune, loialitate).

Nu putem înțelege pe deplin profilul samuraiului dacă nu amintim de doctrina numită *Calea combinată a samuraiului și a învățatului*. În perioadele de pace, o îndatorire de seamă a samurailor a fost studierea artelor, a clasicilor chinezi, a poeziei, caligrafiei, picturii sau olăritului. Samuraii nu erau doar experți în tehnici marțiale, ci și în poezie sau în ceremonia ceaiului, sinuciderea rituală *seppuku* era însoțită, cel mai adesea, de scrierea unui „poem al morții”. Strategiile samurailor se bazau pe o practică meticuloasă. Prin repetiție, luptătorul ajunge să-și joace rolul cu desăvârșire pe scena morții, transformând acest moment într-un moment de grație, de înțelegere absolută.

Spiritualitatea zen, atât de prezentă în artele marțiale, în codul *bushidō*, în arta mânăirii sabiei de către samurai, a avut exemplare manifestări și în arta caligrafiei, în *sumi-e* (pictură cu cerneală), în ceremonia ceaiului, în arhitectura peisagistă, în arta aranjării florilor, în poezia japoneză. Conform filosofului britanic Alan Watts, excelent cunoscător al zenului și însemnat propovăduitor al lui în Occident, există trei stări emblematice ale simțirii estetice japoneze dezvoltate sub influența zenului. Este vorba de conceptele *mono no aware*, *wabi-sabi* și *yūgen*. În centrul preocupărilor filosofice și poetice ale cărturarilor zen a existat ideea impermanenței, a schimbării neîncetate a existenței umane și a fenomenelor universului. La fel de important

pentru cărturarii zen a fost concizia. De aici decurg cele două concepte estetice *mono no aware* și *wabi-sabi* pe care le regăsim risipite în grafismul pictural *sumi-e*, în *cha-no-yu* (ceremonia ceaiului), în grădinile uscate sau în poemele *haiku*.

Mono no aware este unul dintre acele concepte provocatoare și dificil de prins într-o traducere. Tradus uneori ca „patos al lucrurilor”, conceptul se referă la o anume stare sufletească, la „sensibilitatea față de lucruri” sau acea „capacitate de a fi mișcat de lucruri” care se naște în cel ce percepe frumusețea trecătoare a lucrurilor (Paul Varley). Expresia denunță sensibilitatea estetică a japonezilor de întristare care rezultă din starea de *impermanentă* a lucrurilor, a fenomenelor, a vieților noastre supuse trecerii sau schimbărilor. Conștientizarea impermanenței, concept esențialmente zen, naște un sentiment dureros cu note melancolice. Exemplară pentru *mono no aware* este sărbătoarea florilor de cireș – *Sakura* – simbol al efemerității frumuseții pentru japonezi. Delicata frumusețe a florilor albe și roz ale cireșilor purtate de cea mai blândă adiere de vânt este resimțită cu intensitate, fragilitatea amplifică frumusețea, lăsând în urmă un sentiment de nostalgie. Floarea de cireș și muntele Fuji sunt cele maienerate fenomene naturale ale sufletului japonez.

Ideea de impermanență este cuprinsă și de conceptul *wabi-sabi*, concept opus valorilor europene moștenite din Grecia antică și care slăveau permanența, grandoarea, perfecțiunea și simetria. Așa cum relevă Andrew Juniper, pentru spiritul *wabi-sabi*, frumusețea este căutată în calitățile de impermanență, asimetrie și imperfecțiune oferite de lucrurile modeste și mărunte ale vieții.

Reprezentativ pentru sensibilitatea zen, genul pictural *sumi-e* (pictura cu cerneală) se prezintă ca o artă a exigenței și a preciziei, un stil minimalist, esențializat. Maeștrii incontestabili ai genului *sumi-e* au fost Sesshū Tōyō și Sesson Shūkei. Arta poetică a *haiku*-ului excelează în *mono no aware* și *wabi-sabi*. Printre virtuțile *haiku*-ului enumerate de traducătorul român Dan Constantinescu, se numără *densitatea semnificativă, paradoxul rezonant, extrema economie a mijloacelor, precizia fluidă, discreția vibrantă*. După cum evidențiază semioticianul Roland Barthes, în *L'Empire des signes* (1970), sensul poemului *haiku* este „un flash”, „o zgârietură de lumină”, o „ușoară cicatrice pe chipul timpului”, în fața căruia trebuie doar să constați, să accepți că „asta este”. Cei patru mari creatori de *haiku*, cei patru incontestabili *haijini*, sunt Matsuo Bashō, Yosa Buson, Kobayashi Issa și Masaoka Shiki.

Manifestările culturale japoneze, originale și inconfundabile, au fost amprentate puternic de filosofia și practica zen. Înrâurirea covârșitoare a zenului este resimțită în tot ce are Japonia mai specific și recognoscibil: viața și conduita samurailor, artele marțiale, grădinile zen,

pictura *sumi-e*, ceremonia ceaiului, ikebana, forma poetică *haiku*. Estetica japoneză s-a modelat în conformitate cu spiritualitatea zen, dând naștere unor forme artistice remarcabile, unui adevărat „imperiu al semnelor”. Atenția acordată de către artiștii japonezi fenomenelor efemere ale existenței au produs opere ce se disting prin austeritate rafinată, minimalism, densitate semantică, rigoarea expresivității, valori grefate pe un umanism cald și discret. Zen buddhismul a constituit un teren fertil și pentru arta teatrală, îndeosebi pentru poetica teatrului Nō.

În al treilea capitol intitulat *Tradiția secretă a teatrului Nō*, investigăm originea ritualică și dezvoltarea teatrului Nō, figura emblematică a teatrului Nō, maestrul Zeami Motokiyo, cele cinci școli de teatru Nō – Kanze-ryu, Hōshō-ryu, Konparu-ryu, Kongō-ryu și Kita-ryu. Analiza evidențiază unicitatea fenomenului teatral Nō în istoria artelor spectacolului, rafinamentul poetic și minimalist al acestui gen teatral în contrast cu tendința iconoclastă a Kyōgen-ului. Este relevată spiritualitatea teatrului Nō, acesta fiind prezentat ca o ceremonie a vagului, ca punte între lumi, cercetarea subliniind simbolistica arhetipală a spectacolului Nō. Sunt prezentate și analizate structura dramatică Nō și Kyōgen, spațiul teatral Nō, măștile, cele două personaje *shite* („cel care face”) și *waki* („cel de alături” sau „în umbra cuiva”). Sunt relevate conceptele principale ale poeziei lui Zeami *monomane*, *hana* și *yūgen*, precum și principii ale poeziei acestuia. Printre care cele mai importante sunt principiul ritmic *jō-ha-kyū*, perspectiva percepției detașate *riken-no-ken*, principiul *mokuzen-shingo* („ochii să privească înainte, iar spiritul înapoi”).

Aidoma teatrului european născut în Grecia antică din riturile practicate în cinstea zeului Dionysos, matricea teatrului nipon este una ritualică, sursele lui regăsindu-se în legendele mitologiei șintoiste. Vechile cronici japoneze *Kojiki* (*Cartea lucrurilor vechi*) și *Nihon Shoki* (*Cronicile Japoniei*) consemnează dansul sacru al zeiței Ame-no-Uzume (zeița zorilor de zi, a meditației și desfătărilor) cu scopul de a o îndupleca pe Amaterasu (zeița soarelui), zeiță supremă și nucleu al panteonului șintoist, să își arate din nou chipul din peștera în care se izolase ca urmare a înverșunatei dispute avute cu fratele ei, Susano-o, *prințul cel violent și impetuos*. Ingenioasa improvizație a zeiței Uzume, cu elementele ei de dans, cânt, mimică, pantomimă, care izbutește să readucă lumina și speranța în lume, este considerată primul act teatral, originea teatrului japonez.

Majoritatea cercetărilor formelor teatrale japoneze relevă relația dintre arta rituală și spectacolele sau dansurile populare, astfel, cercetarea examinează forme incipiente ale artelor spectacolului, respectiv dansurile *kagura*, *dengaku*, *gigaku*, *bugaku* și *sarugaku*, identificând elementele transmise și preluate de tradiția Nō, Kan'ami Kiyotsugu și Zeami vor fructifica și

sintetiza în teatrul Nō unele realizări artistice ale genurilor spectaculare *kagura*, *dengaku*, *gigaku*, *bugaku* și *sarugaku*. Vom regăsi în Nō spiritualitatea ceremonioasă specifică *kagurei* și *bugaku*-ului, rafinamentul și eleganța dansului *bugaku*, măștile inspirate din *gigaku* și *bugaku*, concepția spațiului amprentată de *bugaku*, măiestria și virtuozitatea existente în *dengaku no nō* și *sarugaku no nō*. De asemenea, exista în *Bugaku* un pasaj pe care apăreau dansatorii, trecând printre spectatori, din care va rezulta ulterior cunoscuta punte *hanamichi* (*calea florilor*) din Kabuki sau puntea numită *hashigakari* din teatrul Nō. Spiritualitatea zen buddhistă grefată pe mitologia arhaică shintō o regăsim topită în trama Nō, în principiile pe care acest gen teatral le va promova, precum și în formarea actorului.

Hieratic și ezoteric, rafinat și elitist, poetic și minimalist, teatrul Nō este un fenomen inegalabil în istoria artelor spectacolului. Unicitatea i-o conferă atât longevitatea, cât și procedura secretă a transmiterea spiritualității și a tehnicilor specifice de la maestru la discipoli, în cadrul celor cinci școli de teatru Nō, construindu-se de peste o jumătate de mileniu o splendidă și neîntreruptă *punte de trupuri*. În Kanze-ryu, Hōshō-ryu, Konparu-ryu, Kongō-ryu și Kita-ryu, școlile de teatru Nō, predarea tainică a poeziei și poeziei teatrale are ca model transmiterea sacerdotală din zen buddhism. Dovadă a unei filiații ritualice profunde, marca specifică a teatrului Nō este spiritualitatea și încărcătura poetico-metafizică. În acest sens, elocventă este profesiunea de credință a celui care a restaurat teatrul Nō în epoca reformelor Meiji maestrul Umewada Minoru: „Materia noastră primă este spiritul”.

Teatru al aluziei și vagului, reprezentațiile Nō erau destinate unui public cultivat și rafinat, Casei imperiale și shōgunale, aristocrației nipone, clasei samurailor, capabile să guste frumusețea concentrată. Semnificația termenului *nō* este de *măiestrie artistică*. Ca artă de sine stătătoare, teatrul Nō s-a conturat în secolul al XIV-lea și și-a împlinit forma și canoanele în primele decenii ale secolului al XV-lea, în principal prin activitatea și gândirea teatrală a lui Zeami Motokiyo (1363-1443), care a continuat munca părintelui său, Kan'ami Kiyotsugu, creatorul școlii Kanze. Anul 1374 este unul memorabil în devenirea și dezvoltarea teatrului Nō, este momentul când al treilea shōgun al clanului Ashikaga, Ashikaga Yoshimitsu, asistând la un spectacol al lui Kan'ami, este cucerit de arta acestuia și de talentul tânărului Zeami. Evenimentul marchează debutul unui mecenat generos acordat de către shōgunul Ashikaga Yoshimitsu celor doi oameni de teatru, protectorat care va stimula dezvoltarea noii forme de teatru. Cum religia oficială a curții lui Ashikaga era zen buddhismul, principiile acestuia vor amprenta poetica teatrului Nō. Astfel, caracteristici ale teatrului Nō ca reținerea, austeritatea, minimalismul, expresia discretă și rafinată, în ciuda sentimentelor intense, se datorează zenului. Sub înaltul patronaj shōgunal are loc consacrarea teatrului Nō în prima

parte a perioadei Muromachi, perioada de deplină dezvoltare a Nō-ului datorată viziunii și talentului lui Zeami. Dacă părintele lui, Kan'ami, a avut sarcina sintezei care a dus la Nō, Zeami va consacra genul teatral în formele canonice păstrate până azi, așa că nu este deloc greșit să îl socotim pe Zeami marele creator al teatrului Nō. Conform lucrării *Thoughts on the Origin and Development of Noh* (1938), a istoricului Nose Asaji, patronajul oferit trupelor de teatru Nō de către regentul imperial Toyotomi Hideyoshi, de shōgunii Tokugawa Ieyasu, Tokugawa Hidetada, Tokugawa Iemitsu, precum și de casele înstărite ale samurailor și-a pus amprenta considerabil asupra artei teatrale Nō, întărind caracterul ritualic al acesteia, mai cu seamă în perioada Edo.

În Nō, asistăm la „suferința nepotolită a morților”, la neputința sfâșietoare a desprinderii spectrelor de anumite locuri care le-au marcat în forță existența, după cum remarcă Monique Borie. Spectrele revin din lumea interstițiilor într-un loc anume de care sunt legate poveștile lor de viață pentru a dobândi cunoaștere, înțelegere, liniște, în fine, iluminarea. Miezul conflictual al dramei Nō se încheagă în jurul temei zen buddhiste de impermanență, de vremelnicie a lucrurilor și căutarea izbăvirii, a dobândirii stării de *satori* (iluminare), echivalentă cu *reconcilierea ființei cu esența*. Este o călătorie ritualică de la incertitudine la cunoaștere, de la tenebre la iluminare. Măiestria practicanților artei Nō constă în rigoarea cu care au știut să producă vagul, ambiguitatea, în cele din urmă poezia specifică Nō. Acest raport, paradoxal în aparență, dintre rigoarea tehnică și imaginarul poetic este deosebit de modern și explică apetența cu care mari oameni de teatru europeni s-au aplecat asupra acestei arte în secolul XX, dar și în prezent.

Conform canoanelor, *celebra zi de o Nō* durează o jumătate de zi, aproximativ cinci – șase ore, timp în care sunt reprezentate cinci (sau trei) piese Nō, între care sunt intercalate intermezzo-uri comice Kyōgen. Astfel, cercetarea prezintă genul complementar al Nō-ului, cel care face drama suportabilă, amuzantul, smintitul și solarul Kyōgen. Kyōgen-ul este un gen satiric, ironic, comic, de foarte mică întindere (uneori de câte zece minute) care apelează la improvizații și la povești cunoscute publicului, luând în derâdere falsele valori și viciile omenești. Kyōgen înseamnă „cuvinte smintite” sau „cuvinte nebune”. Dacă în Nō budismul a devenit artă, cum spune Shūichi Katō, deci avem prezent oricum elementul transcendent, Kyōgen-ul are o tendință iconoclastă. Prin el omul de rând își ia revanșa, este momentul de răzvrătire, care, sub forma satirei, este îngăduită.

Teatrul Nō, în totalitatea lui, impresionează prin caracterul spectaculos datorat fuziunii dintre cuvânt, mișcare dansantă, gestică elaborată și codificată, muzică, costume, măști, spațiu. Acestea se adaugă elementele minime de recuzită teatrală ca evantaiul, câteva fire de

trestie simbolizând, poate, o fântână, o oglindă sau mici construcții de lemn întruchipând simbolic și, după caz, un mormânt sau o colibă etc. Oricât ar fi de poetic textul, lectura unei piese de Nō nu este revelatoare pentru spectacolul produs. Textul apare mai mult ca un script, un scenariu necesar actorilor care știu restul procedurilor. Acestea sunt deosebit de atent elaborate, repertoriate, fixate, având fiecare procedură un nume propriu. Atmosfera rarefiată degajată de textul poetic și aluziv are nevoie de sprijin în proceduri tehnice de mare rigoare.

Dacă în dramele scrise de Kan'ami „confruntarea” se ducea între eroii tradiționali și populari, Zeami dezvoltă așa-numitul *mugen-nō*, un Nō al visului, al iluziei, al fantasticului, în care asistăm la neliniștea, tulburarea unui spectru și la metamorfoza acestuia. Exemplare pentru genul *mugen-nō*, piesele *iluzie-vis* ale lui Zeami, sunt *Kantan* și *Izutsu*.

Ca valoare estetic-teatrală, tratatele secrete ale teatrului Nō scrise de Zeami sunt adesea comparate cu *Poetica* lui Aristotel și cu *Nāṭyaśāstra*, tratat de teatru indian atribuit ascetului Bharata Muni. Zeami și-a redactat tratatele la o vârstă mai înaintată, după 1400. Printre cele mai semnificative tratate ale lui Zeami, se numără următoarele: *Fūshikaden (Învățăture despre stil și floare)*, *Shikadō (Calea spre floare)*, *Kakyō (Oglinda și floarea)*, *Yūgaku shūdo fūken (Discipline pentru bucuria artei)*, *Kyūi (Despre cele nouă niveluri)*, *Shūgyoku tokka (Găsind pietre prețioase și câștigând floarea)*, *Sando sau Nōsakusho (Cele trei elemente de compoziție a unei piese de teatru / Scrierea unei piese Nō)*, *Shūdōsho (Învățăture despre cale)*. Zeami, deși scund de statură, a fost un titan al artei teatrale, el face parte din categoria creatorilor de teatru care reunesc în personalitatea lor talente multiple: actor, dramaturg, teoretician, pedagog.

Principalele concepte ale poeziei lui Zeami sunt *monomane*, *hana*, *yūgen*. Concept similar întrucâtva *mimesis*-ului aristotelic, *monomane* înseamnă „imitația lucrului”, dar, spre deosebire de acesta, *monomane* se referă la o imitație doar aparent realistă întrucât teatrul Nō presupune esențializare, stilizare și un cod semantic specific, iar aplicarea lui nu conduce la o interpretare realistă, ci la una simbolică. *Monomane* este o primă cerință a artei actorului, pe care ulterior actorul o depășește sau, mai bine zis, o conjugă cu alte principii, ca *hana* sau *yūgen*. *Hana (Floarea)* este conceptul capital și particular al poeziei lui Zeami, este conceptul la care revine mereu, dezvoltându-l și prezentându-i detaliile sau legăturile, demonstrând în folosul actorilor întrebuițarea lui practică. Este un concept metaforic și ambiguu. El este atât un concept etic, cât și unul estetic. Urmând și depășind principiului *monomane*, *hana* este ineditul, insolitul, elementul surpriză care înlătură convenționalismul rigid al imitării, contribuind la calitatea interpretării. Pentru a menține vie *hana*, pentru ca răstimpul ei de glorie să fie unul îndelungat, actorul are datoria și responsabilitatea

antrenamentului constant pe parcursul întregii lui vieți. *Calea florii* cuprinde și relația actor – spectator. Astfel, actorul are menirea să producă emoție spectatorului și să facă în așa fel încât *hana* să înflorească în sufletul acestuia. Inedita *hana* este elementul surpriză cu care actorul vrăjește spectatorul. Provenind din budismul chinezesc și, ulterior, îmbogățit semantic, *yūgen* este un concept al esteticii japoneze specific perioadei Kamakura, care, conform aprecierii savantului Shūichi Katō, „sugerează o atmosferă de mister, profunzime, eleganță, ambiguitate, calm etc. sau sentimente și stări sufletești care nu se pot exprima în cuvinte”. Pentru Zeami, *yūgen* este farmec, grație, gingășie, vrajă tainică.

Actorul și arta lui constituie miezul teatralității Nō, astfel că formarea lui a fost de primă importanță în poietica lui Zeami. Printre care cele mai importante principii poietice sunt structura ritmică *jō-ha-kyū*, perspectiva percepției detașate *riken-no-ken*, principiul *mokuzen-shingo* („ochii să privească înainte, iar spiritul înapoi”), *zece în inimă, șapte în mișcare, complementaritatea vigoare – delicatețe, emoția potrivită, la momentul potrivit*, însușirea tehnicilor de la mare la mic, de la superficial la profunzime.

Spectacolul de Nō în totalitatea lui, înglobând și Kyōgen, este model pentru de opera teatrală totală în care evoluează *actorul total*, cel care știe să danseze, să cânte, să confecționeze și să joace cu mască, să interpreteze roluri, să facă jonglerii, să producă plânsul sau râsul spectatorilor. Actorul poate găsi în această străveche formă teatrală de artă japoneză resurse creative extrem de bogate și generoase. Estetica minimalistă, apreciată în actualitate, etica riguroasă și ascetică, gândirea paradoxală a preceptelor zen buddhiste recognoscibile în poietica lui Zeami, sunt un tezaur prețios pentru actorul secolului al XXI-lea.

Al patrulea capitol intitulat ***Metoda Tadashi Suzuki*** prezintă activitatea vizionară, nonconformistă, inovatoare a regizorului și maestrului Tadashi Suzuki. Situat în avangarda artistică teatrală a celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, Tadashi Suzuki (n. 1939) reunește în personalitatea sa artistică un strălucit practician și teoretician al teatrului, a cărui operă influențează prin interogațiile sale și viața teatrală a secolului XXI. Regizor, scriitor, creator de companii, inițiator de prestigioase festivaluri, creator de spații teatrale performative, Tadashi Suzuki este, mai presus de toate, creatorul unei metode novatoare de antrenament actoricesc. Influența teatrului Nō asupra metodei Suzuki este centrul de interes al acestui capitol, care va urmări, de asemenea, constituirea personalității artistice a lui Tadashi Suzuki, principalele concepte ale poieticii lui teatrale, precum și exercițiile concrete care alcătuiesc antrenamentul destinat deprinderii metodei sale actoricești. Principalele materiale ale cercetării sunt scrierile lui Tadashi Suzuki – *The Way of Acting* (prima apariție 1985), *Culture is the Body* (2015), exegeza profesorului Paul Allain, *The Theatre Practice of Tadashi*

Suzuki. A Critical Study with DVD Examples (2009), lucrarea apărută întâi cu titlul *The Art of Stillness: The Theatre Practice of Tadashi Suzuki* (2002). Studiile reputaților cercetători ai fenomenului teatral japonez și universal Benito Ortolani, James R. Brandon, Leonard Pronko, Yukihiro Goto, Nicola Savarese, Odette Aslan, George Banu, oferă repere critice. Într-un necesar preambul, sunt prezentate momente ale istoriei teatrului japonez *kabuki*, *shimpa* (școala nouă), *shingeki* („noua dramă” sau „teatrul modern”).

Ca moment de formare a artistului Tadashi Suzuki este analizată avangarda *angura*, care prin pulsunile anarhiste specifice underground-ului căuta o întoarcere la origini, la energiile și valențele expresive ale corpului și ale vibrațiilor primordiale ale vocii umane. Iscată din împotrivirea față de normele realismului obtuz, mișcarea *underground* a propus libertatea imaginarii și a visului, aducând pe scenă teme ocolite, ascunse, uitate sau pierdute pe drumul occidentalizării teatrului. Mișcarea s-a caracterizat printr-o critică socială severă și protestatară a tinerilor artiști împotriva societății civile post-belice, a dominației occidentale. Această mișcare artistică s-a constituit și din dorința de a crea și fortifica identitatea națională și culturală, bazată pe cercetarea și valorificarea potențialităților istorice autentice, a tradițiilor culturii japoneze, ideologie cunoscută sub termenul de *nihonjinron*. Ca important fenomen artistic *underground*, este revelată contribuția coregrafilor și dansatorilor Tatsumi Hijikata și Kazuo Ohno la promovarea dansului Butoh, care evidențiază *corpul invizibil* sau *corpul interior*, recognoscibil în practica și teoria lui Tadashi Suzuki și Yoshi Oida. Pe de altă parte, așa cum arată Paul Allain „*Butoh*, cu măștile sale albe, recheamă fantomele teatrului Nō și aduce zeii înapoi în teatru”.

Sunt prezentate cele mai importante momente ale activității artistice ale lui Tadashi Suzuki. În 1961, împreună cu dramaturgul Betsuyaku Minoru și cu alți 12 actori amatori, fondează „*Jiyū Butai*” („Teatru Liber”), trupă care, în 1966, își schimbă numele în „*Waseda Shōgekijō*” („Teatrul Mic”), nume care va deveni celebru în lumea teatrală. În 1976, Tadashi Suzuki decide să se mute din Tokyo împreună cu compania sa, în satul de munte Toga, unde va găzdui primul festival internațional de teatru din Japonia. În 1984, compania „*Waseda Shogekijo*” își schimbă numele și devine Suzuki Company of Toga (SCOT). Suzuki inițiază „*Toga International Arts Festival*” (1982-1999), continuat în prezent de SCOT Summer Season. În anul 1992, împreună cu creatoarea de teatru Anne Bogart, el devine co-fondator al faimoasei „*Saratoga International Theatre Institute*” (SITI). De asemenea, între anii 1995-2007, conduce din poziția de director artistic general „*Shizuoka Performing Arts*” Center (SPAC). Tadashi Suzuki face parte și din comitetul festivalului internațional „*Theatre Olympics*”, înființat în anul 1993, de regizorul grec Theodoros Terzopoulos.

O experiență hotărâtoare care i-a deschis lui Suzuki drumuri noi, oferindu-i posibilitatea revitalizării tehnicilor și atitudinilor tradiției în contextul teatrului contemporan este cea din 1972, când Suzuki participă cu spectacolul *On the dramatic passions II*, la festivalul Théâtre des Nations, la Paris, ocazie cu care vede o reprezentatie de Nō, cu actorii Kanze Hisao, Kanze Hideo, desfășurată într-un spațiu neconvențional. Revelația pariziană a dus la ceea ce profesorul Yukihiro Goto numește „fuziunea teatrală”, integrarea expresivității tradiționale în dramaturgia occidentală (tragediile grecești, Shakespeare, Cehov) sau națională. În deceniul șapte al secolului XX, se conturează scopul artei poetice a lui Suzuki care va ținti spre sinteza tradiției cu contemporanul prin arta actorului, într-un spațiu nou. O parte din acest proiect teatral îl împlinește exemplar prin spectacolul bazat pe textul lui Euripide, *Troienele (The Trojan Women, 1974)*.

Au fost remarcate și reținute concludiv următoarele idei ale poeticii lui Suzuki care își pun amprenta asupra conceperii metodei sale: teatrul este reflectare a condițiilor sociale și culturale; teatrul este mijloc de comentariu social, de unde necesitatea unui spațiu ca centru de întrunire, comunicare, cercetare, experiment, un spațiu reinvestit cu sacralitatea pierdută a ritualului; sinteza tradiției în cadru contemporan, fuziunea vechiului cu noul, a formelor divizate, a formelor occidentale cu cele orientale, de unde a decurs experimentarea unui limbaj teatral dominat de colaje, conexiuni, juxtapuneri într-un stil eclectic postmodern; relația actor – spectator, ca esență a teatrului și ca parteneri de ritual, de unde necesitatea conceperii unui nou program de pregătire și antrenare a actorului într-o metodă potrivită ideilor de mai sus.

Demersul insistă pe sinteza pe care o face Suzuki prin integrarea expresivității tradiționale (Nō și Kabuki) în dramaturgia occidentală (în special tragediile grecești, Shakespeare, Cehov) sau națională, pe procedeele și tehnicile artistice *honkadori* (aluzie, referință la ceva cunoscut sau un „împrumut”), *dépaysement*, (tehnică „a deplasării”/„relocării” specifică suprarealiștilor) și confruntarea acestora cu estetica discontinuității postmoderne. Sunt investigate influențele pe care literatura franceză, filosofia existențialistă a lui Jean-Paul Sarte și fenomenologia lui Maurice Merleau-Ponty (în special prin le-au avut asupra poeticii lui Suzuki. Teza lui Merleau-Ponty din lucrarea *Phénoménologie de la perception* (1945) exprimată succint prin sintagma „eu sunt corpul meu” se poate asocia holismului filosofiei zen buddhiste care a marcat, după cum am arătat, cultura japoneză. Cercetarea explorează atent puternicul concept al lui Tadashi Suzuki ”culture is the body”, concept care înglobează celelalte concepte ale sale, intim corelate între ele: energia animală, corpul invizibil, hara, gramatica picioarelor, *kata* și care au relevanță în

Metoda Suzuki, ale cărei exerciții sunt prezentate ulterior. Conceptul *culture is the Body* formulează o critică dură a societății contemporane bazată pe distincția pe care Tadashi Suzuki o face între energia animală și cea non-animală. Prin energie animală, Suzuki înțelege energia produsă de ființele umane. În mod paradoxal, binefacerile progresului ne-au îndepărtat – spune Tadashi Suzuki – de sursa energiei originare, energia animală, diminuând acuitatea simțurilor. Pentru a contracara și diminua efectele dăunătoare ale acestui modernism „debil” care a fragilizat meseria actorului, Suzuki s-a străduit să restaureze, prin Metoda sa de antrenament, virtuțile energetice ale corpului în stare de performance.

Evoluând într-un spațiu scenografic minimalist, asumându-și prezența spectatorului, actorul antrenat în Metoda Suzuki este centrul creației, este o „hieroglifă vie”, el are abilitatea de a provoca dezechilibrul și de a supraveghea echilibrul instabil. Printr-o „scriitură” mai mult sau mai puțin abstractă, el susține imaginea și semnele teatrale printr-o *prezență* energetică incandescentă.

Capitolul al cincilea *Mersul lumii – pasul teatrului* propune două perspective, una amplă și deschisă fenomenului interculturalității teatrale în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și începutul secolului XXI, căutând o încadrare a operei și activității teatrale ale lui Tadashi Suzuki, iar cea de a doua, mai îngustă, este perspectiva subiectivă, întoarsă spre activitatea și practica didactică personală. Urmărim „călătoriile” teatrale intraculturale și interculturale ale lui Tadashi Suzuki, folosind conceptele antropologiei culturale și antropologiei teatrale, hibridizare culturală, aculturație, inculturație, în contextul apetitului intercultural prezent la Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Richard Schechner, Phillip Zarrilli. Cercetarea explorează tehnici extrem-orientale preluate în antrenamentul actorului și caută profilul unui nou model de actor născut la răscrucea culturilor.

Pornind de la înscrierea lui Tadashi Suzuki pe lista unui *namedropping* al teatrului postdramatic alcătuită de Hans-Thies Lehmann, cercetarea evidențiază caracteristicile teatrului postdramatic, subliniind concurența sau suprapunerea termenului de *postdramatic* cu cel de *postmodern*. Vastul teritoriu al teatrului postmodern cuprinde următoarele caracteristici repertoriate de Hans-Thies Lehmann: ambiguitate, arta ca ficțiune, teatrul ca proces, discontinuitate, eterogenitate, coduri multiple, orice tip de spațiu, textul folosit ca fundație, *performance*-ul ca o a treia ipostază între dramă și teatru, teatru anti-mimetic, [...] dominat de meditație, gestualitate, ritm, ton (Lehmann, *Teatrul postdramatic*, 18). Deconstrucția, anti-mimetismul, pluralismul, codurile multiple, gestualitatea sunt proceduri postmoderne recognoscibile în spectacolele lui Suzuki.

Concepția artistică a lui Suzuki a evoluat și a depășit influențele curentului *nihonjinron* și cele ale avangardei *angura*, dezvoltându-se spre o internaționalizare a discursului teatral, în acord cu imperativele esteticii postmoderne. Apelului inițial la sursele antropologice și istorice japoneze i s-a suprapus viziunea nouă a universalului. În *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* (1990), în capitolul *Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism*, semnat de profesorul James R. Brandon, acesta evidențiază pe lângă cunoscuta dimensiune interculturală, pe cea intraculturală în opera lui Tadashi Suzuki. Dacă, așa cum remarcă Brandon, călătoria interculturală implică un contact în afara sinelui, cea intraculturală este o mișcare care nu este îndreptată în afară, spre cultura străină, ci în interiorul propriei culturi, caz în care artistul își caută modele în trecut, modele devenite într-un fel „străine” prin abandon sau uitare. Conform profesorului Brandon, călătoria intraculturală este una istorică, verticală, descendentă și interioară pentru a descoperi elemente etnice caracteristice.

Tema cercetării noastre doctorale este interesată de dimensiunea intraculturală a Metodei Tadashi Suzuki prin care acesta a revalorificat elemente ale teatralității Nō și de dimensiunea interculturalității prin care alți practicieni ai teatrului occidental au apelat la tehnici și procedee ale teatrului Nō, în contextul mai larg al interesului pentru teatralitatea extrem-orientală. Astfel, cercetarea urmărește fenomenul interculturalității ca proces bilateral, ce are loc între o cultură-sursă și o cultură-țintă. Pentru a analiza confruntarea dintre culturi, Patrice Pavis propune, în *Le théâtre au croisement des cultures* (1990), metafora clepsidrei, obiect ciudat, care, după cum subliniază teoreticianul francez, amintește de o moară sau de o pâlnie. Frumusețea și tâlcul metaforei clepsidrei ca reprezentare a schimbului dintre culturi este reversibilitatea obiectului, astfel, oricând cultura-sursă poate deveni cultura-țintă și invers. Între cultura teatrală a Orientului și cea a Occidentului, reversibilitatea clepsidrei a operat benefic atunci când formele nu au fost copiate, ci studiate sau au devenit un material-sursă de inspirație. În același timp, cercetarea doctorală apelează la uneltele conceptuale ale antropologiei culturale – *hibridizare culturală*, *aculturație*, *inculturație* –, precum și la reinterpretarea și folosirea acestora în arta actorului de către Eugenio Barba în cadrul antropologiei teatrale.

În teatrul occidental al anilor '60-'70, tentația Orientului a fost extrem de puternică. O serie de personalități puternice din sfera teatrului, aflate pe atunci la început de drum, și-au îndreptat atenția spre formele tradiționale ale teatrului Orientului Îndepărtat. Înscriindu-se în paradigma interculturalității și a transculturalității, demersul doctoral consemnează călătoriile pe care Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechner, Ariane

Mnouchkine, Phillip Zarrilli le fac în Extremul-Orient. Sunt analizate aceste călătorii de studiu – *wanderlehre* – ca ucenicii teatrale, precum și reverberația lor în poetica practicienilor amintiți mai sus. Astfel, se relevă filosofia Indiei ca *vocație secretă* a lui Grotowski interesat de doctrina *Śūnyatā*, de hatha yoga și de alte tehnici ale teatrului extrem-oriental, reflectate, ulterior, în antrenamentul actorului. Cercetarea evidențiază buddhismul Mahāyāna (originea doctrinei *Śūnyatā*) ca sursă comună din care s-au împărtășit Grotowski și Suzuki. Rădăcina Zenului, de care este impregnat teatrul Nō și poetica lui Zeami, este în India, în buddhismul Mahāyāna. Pentru a se întâlni în aceeași filosofie, Grotowski a călătorit în depărtările spațiale (călătorii interculturale), iar Suzuki în trecutul tradiției lui teatrale (călătorie intraculturală).

Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Phillip Zarrilli se numără printre creatorii de teatru care acordă actorului un loc esențial în arta spectacolului de teatru. Importanța acordată limbajului corporal sau relației actor – spectator, relevă acest element primordial și vital al artei teatrale care este actorul. Prețuind actorul și poziția acestuia în creația teatrală, pentru acești oameni de teatru, antrenamentul actorului a fost de primă importanță în activitatea lor. Antonin Artaud nu ne-a lăsat o poietică, a fost datoria urmașilor să o conceapă mergând pe „terenul pregătit” de Artaud. Ca reverberație a poeziei artaudiene, a interesului pentru teatralitatea extrem-orientală descoperită în ucenicile itinerante, Grotowski, Brook, Barba, Mnouchkine, Schechner, Zarrilli au introdus în pregătirea actorului tehnici orientale, generând un program de antrenament mult mai bogat și mai complex, caracterizat, întâi de toate, ca „plastic și fizic”, dar în care se lucrează simultan pe palier fizic, mental, spiritual.

Așa numita „Tehnică 2” a lui Grotowski, „complexă și sofisticată”, cum apreciază Barba, face referire la energia spirituală, la depășirea subiectivității, la tehnicile șamanice ale yoghinilor, în ea se integrează *asane* din hatha-yoga, diferite feluri de mers, similare întrucâtva cu „gramatică a picioarelor” a lui Tadashi Suzuki, *ideograme gestuale*, inspirate din teatrul antic grecesc, medieval, african și oriental, precum și tehnici vocale în conformitate cu lecțiile doctorului Ling, în exerciții prevăzute pentru deschiderea laringelui. Brook folosește conceptul hindus de *sphota* pentru a exemplifica travaliul actoricesc de punere în formă, de încarnare. Atât Brook, cât și Mnouchkine, sunt interesați de magia măștii, de știința jocului cu mască. Astfel, Brook și actorii lui, urmează lecțiile actorului balinez Tapa Sudana în abordarea măștii, în timp ce, la „Théâtre du Soleil”, masca este una dintre disciplinele de bază în pregătirea actorilor, după cum declară Ariane Mnouchkine. Formele teatrale preluate de Mnouchkine din Kathakali, Nō, Kabuki, Bunraku se regăsesc în spectacolele *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (1985), *L'Indiade ou*

l'Inde de leurs rêves (1987-1988), *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes joué par des acteurs* (1999-2002) sau în fabulosul ciclu *Les Atrides*. Richard Schechner concepe teoria *Rasaesthetics* prin care semnaleză diferența situației în corp a teatralității în cultura occidentală și cea orientală. Inspirat de tratatul de artă teatrală indian *Nāṭyaśāstra*, Schechner prezintă, în lucrarea sa de referință *Performance Theory* (1988), studiul asupra emoțiilor numit *rasabox*. Phillip Zarrilli va deprinde vechea artă marțială *kalaripayattu*, specifică regiunii Kerala din vestului Indiei, și o va introduce, ulterior, în antrenamentul actorilor. Așa cum evidențiază în *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaripayattu* (2010), Zarrilli a găsit în această străveche artă marțială rădăcini ale conceptului modern de body-mind, important în arta actorului în actualitate. Prin sesiunile ISTA, Eugenio Barba a fost și este în contact viu cu formele teatrale ale Orientului și nu numai, desigur. Barba a dezvoltat antropologia teatrală în jurul *principiilor care revin*, iar printre acestea multe aparțin formelor de teatru oriental, Kathakali, Nō, Kabuki, Kyōgen, Opera din Pekin, teatrul balinez și altele. *Principiile care revin*, semnalate de Barba, sunt principii transculturale.

Perspectiva subiectivă este focusată pe antrenamentul actorului, pe lecțiile Extrem-Orientului și paradigmele practicii didactice: holismul și armonia *shin – waza – tai* (unitatea *minte, tehnică și corp*), conceptul body-mind, *shoshin* (mintea începătorului), conceptul *ichigo ichie* și *acum și aici*, rolul imaginației în creativitatea și reinvestirea tradiției. Relevăm, pe urmele lui Solomon Marcus și ale lui Claude Lévi-Strauss, holismul gândirii est-asiatice, a celei japoneze, în opoziție cu dualismul cartezian sau cu distincția kantiană între subiect și obiect. Evidențiem relativismul, holismul, abordarea integrativă care se sprijină pe conceptul body-mind ca fiind de o importanță capitală în arta actorului în actualitate. Aceasta este viziunea care mi-a stimulat gândirea pedagogică și a permis o deschidere mai amplă spre noi explorări în arta actorului. Perspectiva pe care am abordat-o unește această viziune holistică de sorginte zen buddhistă cu poetica și poietica lui Zeami asupra teatrului Nō, cu metoda Suzuki și cu artele marțiale, ceea ce mi-a îngăduit să conturez cadrele teoretice în conceperea antrenamentului actorului. În antrenamentul pe care l-am dezvoltat în cadrul curriculei academice înspre folosul studenților, am introdus elemente de *aikidō* și *iaidō*. Transferul interdisciplinar pe care l-am operat între artele marțiale și arta actorului și-a dovedit utilitatea, eficiența, a avut valoare pedagogică. Elementele preluate au fost productive și au dat randament. Acestea și-au dovedit eficacitatea și beneficiile în mai multe privințe, printre care: conștiința încorporată, respirația în mișcare, *hara* – sursa energiei vitale și centrul de lucru al actorului, postură, relația relaxare – concentrare, balansul echilibru – dezechilibru, calitățile

energiei, dozarea inteligentă a efortului, dinamica și flexibilitatea corporală, relații spațiale, proxemica. Toate aceste explorări sunt permanent susținute de aportul imaginarului. În această abordare integrativă care vizează conștiința întrupată sunt conectate respirația, *hara*, mișcarea și imaginația. Respirația se poate transforma progresiv în respirație expresivă, expresie vocală, cuvânt, text. Pasul inițial este, însă, de a lega respirația de mișcarea corpului. Toate artele marțiale extrem-orientale realizează acest deziderat. În arta actorului, această abordare integrativă este una dintre modalitățile de a face invizibilul vizibil. Metoda Suzuki este una dintre aceste metode integrative și se armonizează deplin cu explorările mele interdisciplinare. Praxisul artei actorului este prezent prin descrierea iconografiei corporale a *mudrelor*, parte a antrenamentului actorului.

Concluziile tezei de doctorat sunt prezentate sub titlul *Actorul la răscrucea culturilor*. Paginile concluzive ale lucrării doctorale repertoriază într-un număr de 17 puncte legăturile, asocierile, similitudinile, influențele teatrului Nō și a poeziei lui Zeami asupra metodei Tadashi Suzuki. În ceea ce privește a doua generație de practicieni interesați de fenomenul teatral extrem-oriental de după Artaud (Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Richard Schechner, Ariane Mnouchkine, Phillip Zarrilli), am constatat că împărtășesc, întrucâtva, viziuni, forme, tehnici teatrale comune, reflectate în antrenamentul actorului dezvoltat de către aceștia.

Relevanța teatralității Nō în actualitate constă în sincretism, estetica minimalistă și în virtuozitatea artistică a actorului prezente în această artă străveche. Nō este o artă teatrală a cărei frumusețe sincretică plasează în centrul ei vizual actorul și abilitățile artistice ale acestuia. Actorul Nō este solicitat să răspundă imperativelor dansului, muzicii și jocului cu mască. Sincretismul artei Nōgaku (Nō și Kyōgen) este un model pentru opera teatrală totală în care evoluează *actorul total*, cel care știe să danseze, să cânte, să confecționeze și să joace cu mască, să interpreteze roluri, să facă jonglerii, să producă plânsul sau râsul spectatorilor. Actorul contemporan a găsit în această străveche formă teatrală de artă japoneză resurse creative extrem de bogate și generoase.

În urma incursiunii în zen buddhism, cercetarea noastră pornită să descopere influența teatrului Nō asupra metodelor și tehnicilor de antrenament al actorului și-a lărgit aria de analiză, s-a deschis și a fost atentă și la alte teatralități extrem-orientale. Cum rădăcinile zen buddhismului se regăsesc în buddhismul Mahāyāna, am realizat că același tip de gândire leagă teatrul Nō de alte forme teatrale tradiționale extrem-orientale și de unele arte marțiale. Astfel, putem formula teza noastră: influența teatrului Nō asupra metodelor și tehnicilor de antrenament în arta actorului s-a produs în cadrul amplu al interesului practicienilor

occidentali, în secolul XX, pentru formele teatrale tradiționale ale Extrem-Orientului, dezvoltate sub înrâurirea unei temelii comune, gândirea filosofică a Indiei, budismul și hinduismul.

Filosoful Hajime Nakamura își încheia lucrarea *A Comparative History of Ideas* cu gândul că *omenirea este una*. În vibrația acestui gând, pledăm pentru un antrenament comun format din tehnici orientale și occidentale al cărui vocabular și limbaj să unească actori de pe meridiane diferite și în care să ne recunoaștem ca artiști ai *lumii plutitoare*.

8. Cuvinte-cheie și concepte:

imagologie, diferența, străinul, autoimagini, heteroimagini, etnocentrism, identitate, alteritate, orientalism, exotism, japonism, shintō, zen buddhism, codul bushidō, arte marțiale, teatrul nō, kyōgen, kabuki, mono no aware, wabi-sabi, monomane, hana, yūgen, shimpa, shingeki, angura, interculturalitate, transculturalitate, intraculturalitate, teatrul postdramatic, postmodernism, aculturație, inculturație, teatrul eurasian, teatrul kathakali, holism, body-mind, shoshin, ichigo ichie, acum și aici, flow, mindful awareness.

Bibliografie⁴

Bibliografie generală

1. Allain, Paul, *The Theatre Practice of Tadashi Suzuki. A Critical Study with DVD Examples*, London, Methuen Drama, 2009.
2. Banu, George, *Actorul pe calea fără de urmă. Zile de teatru în Japonia*, ediție în limba română revizuită și adăugită, cu o postfață de Jean-Jacques Tschudin, traducere și postfață la ediția românească de Mircea Ghițulescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.
3. Banu, George, *Japonia, imperiul teatrului. Note de spectator*, traducere din limba franceză Dana Ionescu, cuvânt înainte Constantin Chiriac, postfață Jean-Jacques Tschudin, București, Editura Nemira, 2015.
4. Buch, Marina-Rafaela *Le théâtre nippon dans le théâtre français du XX^e siècle. D'un regard kaléidoscopique à une réception productive*, V&R unipress, Mainz University Press, 2019.
5. Carruthers, Ian and Yasunari, Takahashi, *The Theatre of Suzuki Tadashi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
6. Cocora, Ana Laura, *Teatrul Kabuki: expresie a mentalității populare japoneze*,

⁴ Din ampla Bibliografie organizată în 13 secțiuni, omitem secțiunile Beletristică, jurnale, Articole, Site-uri.

- București, Editura Palimpsest, 2003.
7. Focșeneanu, Anca, *Civilizația japoneză – de la origini până în epoca clasică*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014.
 8. (edited by) Fischer-Lichte, Erika, Josephine Riley, Michael Gissenwehner, *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990.
 9. Kohno Mărginean, Ruxandra, *Teatrul Nō. Tradiția creatoare*, Craiova, Fundația – Editura Scrisul Românesc, 2009.
 10. Ortolani, Benito *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Pinceton University Press, New Jersey, 1995.
 11. Pronko, Leonard Cabell, *Theatre East and West. Perspectives Towrds a Total Theatre*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.
 12. Rath, Eric C., *The Ethos of Noh. Actors and Their Art*, Published by the Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) and London, 2004.
 13. Savarese, Nicola, *Eurasian Theatre. Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present*, translated from Italian by Richard Fowler, updated version revised edited by Vicki Ann Cremona, Holstebro – Malta – Wrocław, Icarus Publishing Enterprise, 2010.
 14. Simu, Octavian, *Civilizația japoneză tradițională*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
 15. Simu, Octavian, *Lumea teatrului japonez. Arta spectacolului în vechea Japonie*, București, Editura Vestala, 2006.
 16. Varley, Paul *Cultura japoneză*, traducere din engleză Ruxandra Mărginean Kohno, București, Humanitas, 2017.
 17. Takahashi, Mutsuo, *Noh*, photographs by Toshiro Morita, design by Kazuya Takaota, translations by Emiko Miyashita, David Cobb, Michael Dylan Welch, Tokio, PIE BOOKS, 2010.
 18. Suzuki, Tadashi, *Culture is the Body. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, translated by Kameron H. Steele, New York, Theatre Communication Group, 2015.
 19. Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, translated by J. Thomas Rimer, New York, Theatre Communications Group, 2010.
 20. Zeami, *Șapte tratate secrete de teatru Nō*, traducere din limba japoneză Irina Holca, prefață de Andrei Șerban, postfață de Carmen Stanciu, București, Editura Nemira,

2011.

21. Zeami, *The Flowering Spirit. Classic Teachings on the Art of Nô*, A new translation of the Fūshikaden by William Scott Wilson, Kodansha International, Tokyo, New York, London, 2006.

Poetică teatrală

1. Appia, Adolphe, *Oeuvres complètes: Tome 2 (1895-1905)*, Édition élaborée et commenté par Marie L. Bablet-Hahn, (Société Suisse du Théâtre), L'Âge d'Homme, 1986.
2. ****Ariane Mnouchkine*, Introducere, selecție și prezentare Béatrice Picon-Vallin, traducere din limba franceză Andreea Dumitru, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, prin editura Cheiron, București, 2010.
3. Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
4. Barba, Eugenio, *Pământ de cenușă și diamant. Ucenicia mea în Polonia, urmată de 26 de scrisori de la Jerzy Grotowski către Eugenio Barba*, traducere de Diana Cozma, București, Editura Ideea Europeană, 2010.
5. Barba, Eugenio *Teatru: singurătate, meșteșug, revoltă*, traducere din limba italiană Doina Condrea Derer, ediție îngrijită de Alina Mazilu, București, 2010.
6. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, texte alese și traduse de Corina Jiva, traducerea versurilor – în colaborare cu Nicolae Dragoș, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977.
7. Brook, Peter, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, Editura UNITEXT, 1997.
8. Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, traducere din limba engleză Monica Andronescu, prefață Andrei Șerban, București, Editura Nemira, 2012.
9. Carreri, Roberta, *On Training and Performance. Traces of an Odin Theatret Actress*, translated and edited by Frank Camilleri, London and New York, Routledge, 2014.
10. Craig, Edward Gordon, *Despre arta teatrului*, traducere de Adina Bardaş și Vasile V. Poenaru, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, prin Editura Cheiron, 2012.

11. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu și Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, București, Editura UNITEXT, («Magister»), 1998.
12. Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, traducere din limba poloneză Vasile Moga, prefață George Banu, București, Editura Nemira, 2014.
13. Meyerhold, V.E., *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, prin Editura Cheiron, 2011.
14. Mnouchkine. Ariane, *Arta prezentului. Convorbiri cu Fabienne Pascaud*, traducere din limba franceză: Daria Dimiu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi”, 2010.
15. ****Nāṭyaśāstra. Tratat de artă dramatică indian*, traducere din limba sanscrită și note de Amita Boshe și Constantin Făgețan, București, Editura Științifică, 1997.
16. Oida, Yoshi și Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, cuvânt înainte de Peter Brook, traducere de Maia Teszler, Oradea, Editura Artspect, 2009.
17. Zarrilli, Phillip, *(Toward) A Phenomenology of Acting*, Foreword Evan Thompson, London & New York, Routledge, 2020.
18. Zinder, David, *Body Voice Imagination. ImageWork Training and Chekhov Technique*, London and New York, Routledge, 2009.

Teorie, critică și istorie teatrală

1. Banu, George, *Dincolo de rol sau actorul nesupus. Miniaturi teoretice, portrete, schițe*, traducere din franceză Delia Voicu, București, Nemira, 2008.
2. Banu, George, *Reforme teatruului în secolul reînnoirii*, București, Editura Nemira, 2011.
3. Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Pitești/București, Editura Paralela 45, 2003.
4. Banu, George, *Scena lumii. Anii Dilemei*, cuvânt-înainte de Sever Voinescu, Iași, Polirom, 2017.
5. Banu, George, *Teatrul memoriei*, Eseu, traducere de Adriana Fianu, București, Editura Univers, 1993.
6. Borie, Monique, *Fantoma sau Îndoiala teatrului*, versiunea în limba română: Ileana Littera, Iași, Polirom, București, UNITEXT, 2007.

7. Brown, John Russel, *Istoria teatrului universal*, ediție ilustrată, traducere din limba engleză de Dana Ionescu, Adriana Voicu, Cristina Maria Crăciun, București, Nemira, 2016
8. Féral, Josette, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine. Înălțând un monument efemerului*, traducere de Raluca Vida, Oradea, Editura Artspect, 2009.
9. Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura UNITEXT, 2009.
10. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol. I-IV, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.
11. Pavis, Patrice *Theatre at Crossroads of Culture*, translated by Loren Kruker, London and New York, Routledge, 2002.
12. Tackels, Bruno, *Ariane Mnouchkine și Théâtre du Soleil*, traducere din limba franceză Eugenia Anca Rotescu, prefață de George Banu, București, Nemira, 2013.

Teorie, critică și istorie literară. Semiotică

1. Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Édition d'Art Albert Skira; Paris, Flammarion, 1970.
2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.
3. Ghiță, Cătălin, *Orientul Europei romantice. Alteritatea ca exotism în poezia engleză, franceză și română*, cuvânt înainte de Al. Cistelican, București, Editura Tracus Arte, 2013.
4. Eigeldinger, Marc, *Eseuri. Despre poezia franceză de la romantism la post-simbolism*, antologie, prefață, traducere, note și comentarii de Henri Zalis, București, Editura Romcart, 1992.
5. Katō, Shūichi, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, vol. I-II, traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu și Paul Diaconu, cu un interviu al autorului pentru cititorii români și O prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Nipponica, 1998.
6. Said, Edward W., *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, cu prefața autorului, ediția a II-a adăugită, traducere din limba engleză de Doina Lică și Ana Andreescu, București, Editura ART, 2018.
7. Yamanouchi, Hisaaki, *Privire asupra literaturii japoneze moderne*, București, Editura Univers, 1989.

1. Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, traducere de Ciprian Mihali, București, Paralela 45, 2002.
2. Bodhidharma, *Wu. Marea Trezire*, cuvânt înainte de Deitaro T. Suzuki, traducere, note și comentarii: Radu Duma, București, Editura Herald, 2013.
3. Boia, Lucian, *Între înger și fiară, Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, traducere de Brândușa Prelipceanu și Lucian Boia, București, Humanitas, 2011.
4. Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, ediția a V-a, București, Editura Humanitas, 2015.
5. Daishi, Yoka, *Shodoka. Cântecele satori-ului imediat*, comentarii: Taisen Deshimaru Roshi, traducere din limba franceză: Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2009.
6. (Volum coordonat de) Delumeau, Jean, *Religiile lumi*, traducere din franceză de: Angela Pagu, Carol Litman, Rodica Buburuzan, Bogdan Budeș, Dinu Luca, Florentina Vișan, Iulia Waniek, Toader Saulea, Carmen Stoean, București, Editura Humanitas, 2014.
7. Dumitriu, Anton, *Orient și Occident*, București, Editura Societatea de Cultură Național Liberală, 1943.
8. Deshimaru, Taisen, *Zen adevărat. Introducere în Shobogenzo*, prefață la ediția în limba română: Maestrul Myoken, traducere din limba franceză: Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2012.
9. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978.
10. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, traducere din limba franceză de Cezar Baltag, vol. I-III, Chișinău, Universitas, 1994.
11. Guénon, René, *Introducere generală în studiul doctrinelor hinduse*, traducere din limba franceză: Daniel Hoblea, prefață: Florin Mihăiescu, București, Editura Herald, 2014.
12. Hani, Goro, *Istoria poporului japonez*, (fără traducere), prefață de M. Augustin, București, Editura Politică, 1964.
13. Herrigel, Eugen, *Zen în arta de a trage cu arcul*, introducere de Daisetz T. Suzuki, traducere Pia-Maria Luttmann, București, Editura For You, 2007.

14. Henshall, Kenneth G., *O istorie a Japoniei. De la epoca de piatră la supraputere*, traducere de Alina Cârâc, București, Editura Artemis.
15. Nukariya, Kaiten *Istoria Zenului. Doctrina și practica Zenului în China și Japonia*, traducere din limba engleză: Marian Stan, București, Editura Herald, 2014.
16. Landes, David S., *Avuția și sărăcia națiunilor. De ce unele țări sunt atât de bogate, iar altele atât de sărace*, traducere de Lucia Dos, Iași, Editura Polirom, 2013.
17. Lao Zi, *Dao De Jing (Cartea despre Dao și Virtute)*, Cuvânt înainte, traducere din chineza veche și note: Su Yan, Ediția a 2-a, București, Editura Herald, 2014.
18. Lévinas, Emmanuel, *Între noi. Încercare de a-l gândi pe celălalt*, traducere: Ioan Petru Deac, București, Editura BIC ALL, 2000.
19. Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoș, Iași, Polirom, 1999.
20. Lie Zi, *Calea vidului desăvârșit*, traducere din chineza veche, introducere, note și comentarii de Florentina Vișan și Irina Ivașcu, Iași, Editura Polirom (Colecția Plural M), 2000.
21. Nāgārjuna, *Epistolă către un prieten. Și alte lucrări esențiale*, Comentariu de Venerabilul Rendawa, Zhö-nu Lo-drö, traducere din limba tibetană de Geshe Lobsang Tharchin și Artemus B. Engle, traducere în limba română și îngrijire ediție: Mircea-Alin Tocaciu, București, Editura Herald, 2014.
22. Nakamura, Hajime, *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, traducere din engleză de Dinu Luca, București, Humanitas, 1997.
23. Sartori, Giovanni, *Ce facem cu străinii. Pluralism vs multiculturalism. Eseu despre societatea multiethnică*, traducere din italiană de Geo Vasile, București, Humanitas, 2007.
24. Suzuki, Shunryu, *Mintea Zen, mintea începătorului*, editată de Trudy Dixon, prefață de Huston Smith, introducere de Richard Baker, traducere din limba engleză: Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2012.
25. Yamada, Kōun, *Zen. Poarta autentică*, traducere din limba engleză: Bogdan Brumă, București, Editura Herald, 2016.
26. Watts, Alan (cu colaborarea lui Al Chung-Liang Huang), *Dao. Calea ca o curgere de apă*, Caligrafie suplimentară de Lee Chih-Chang, traducere din engleză de Dinu Luca, București, Editura Humanitas, 2014.
27. Watts, Alan, *Calea Zen*, traducere din limba engleză de Iulia Waniek, București, Editura Humanitas, 2012.

28. *** *Yi Jing . Cartea prefacerilor*, cuvânt înainte, introducere, note și comentarii: Richard Wilhelm, traducere și îngrijire ediție: Walter Fotescu, București, Editura Herald, 2015.
29. Zeisler, Mokusho, Taisen Deshimaru, *Satori. Mari Maeștri Zen*, selecție texte, note și comentarii: Etiënne Zeisler și Taisen Deshimaru, traducere din franceză și îngrijire ediție: Radu Ciocănelea, București, Editura Herald, 2013.
30. Zhuangzi, *Călătorie liberă*, traducere din chineza clasică, note, studiu introductiv, glosare și bibliografie de Luminița Bălan și Tatiana Segal, București, Editura Humanitas, 2009.

Psihologie, psihanaliză

1. Bono, Edward de, *Gândirea laterală*, ediția a III-a, traducere din engleză de Sabina Dorneanu, București, Editura Curtea Veche, 2011.
2. Dürckheim, K. Von, *Hara, centrul vital al omului*, traducere de Viorica Juncan, București, Editura Herald, 2012.
3. Csikszentmihaly, Mihaly, *Flux. Psihologia fericirii*, traducere din engleză de Monica Lungu, București, Editura Publica, 2015.
4. Csikszentmihaly, Mihaly, *Starea de flux. Psihologia experienței supreme*, traducere de Monica Tudora, București, Curtea Veche, 2007.
5. Fromm, Erich, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino, *Budismul Zen și psihanaliza*, cuvânt înainte de Erich Fromm, traducere din engleză de Smaranda Nistor, București, Editura Trei, 2015.
6. Goleman, Daniel, *Focus. Motivația ascunsă a performanței*, traducere din limba engleză de Iustina Cojocaru și Bogdan Georgescu, București Curtea Veche, 2014.
7. Siegel, Daniel, *Mindfulness și neurobiologie. Calea către cultivarea stării de bine*, traducere din limba engleză: Marilena Constantinescu, București, Editura Herald, 2016.

Estetică, istoria artei, cultură

1. Baltrušaitis, Jurgis, *Evul Mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, Editura Meridiane, 1975.
2. Cheng, François, *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*, traducere de Iuliana Crenguța Munteanu, prefață de Octavian Barbosa, București, Editura Meridiane, 1983.

3. Dougill, John, *Zen Gardens and Temples of Kyōto*, photography by John Einarsen, preface by reverend Takafumi Kawakami, Tokio, Rutland, Vermont, Singapore, Tuttle Publishing, 2017.
4. Eco, Umberto, *Istoria țărmurilor și locurilor legendare*, traducere din limba italiană Oana Sălișteanu, documentare Giorgiana-Monica Iorga, București, RAO, 2018.
5. Francastel, Pierre, *Impresionismul*, traducere de Radu Pontbriant, Cuvânt înainte de Viorel Harosa, București, Editura Meridiane, 1977.
6. Gauguin, Paul, *Noa-Noa și alte scrieri*, antologie și traducere de Suzana Mihailescu, cuvânt înainte de Viorel Harosa, București, Editura Meridiane, 1977
7. Gautier, Théophile, *Scrieri despre artă*, antologie, cuvânt înainte și traducere de Angela Cismaș, București, Editura Meridiane, 1980.
8. Graham, Patricia J., *Japanese Design. Art, Aesthetics and Culture*, Tuttle Publishing, Tokio/ Rutland, Vermont/ Singapore, 2014.
9. Juniper, Andrew, *Wabi Sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Tokio, Rutland, Vermont, Singapore, Tuttle Publishing, 2003.
10. Kakuzō, Okakura, *Cartea ceaiului*, traducere din limba engleză de Irina Holca, București, Editura Nemira, 2008.
11. Katō, Shūichi, *Formă, stil, tradiție. Considerații despre arta și societatea japoneză*, traducere de Suzana Mihailescu, cuvânt înainte de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1982.
12. Koren, Leonard, *Wabi-Sabi pentru artiști, designeri, poeți și filosofi*, traducere din limba engleză de Ema Stere, București, Editura Vellant, 2019.
13. Nentwig, Janina, *Hiroshige*, Kōnemann/Prior Media Group, București, 2017.
14. Rewald, John, *Istoria impresionismului*, vol. I-II, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Meridiane, 1974.
15. (volum coordonat de) Villari, Rosario, *Omul baroc*, traducere de Dragoș Cojocaru, Iași, Editura Polirom, 2000.
16. Segalen, Victor, *Essay on Exoticism, An aesthetics of Diversity*, translated & edited Yaël Rachel Schlick, with a foreword by Harry Harootunian, Durham & London, Duke University Press, 2002.
17. Stoichiță, Victor Ieronim, *Imaginea Celuilalt. Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453-1800*, traducere din franceză de Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu, București, Humanitas, 2017.

18. Tanizaki, Jun'ichirō, *Elogiu umbrei*, traducere din japoneză și note de Magdalena Ciubăncan, București, Editura ART, 2019.

Antropologie generală și teatrală

1. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003.
2. Barba, Eugenio *The Moon Rises from the Gange. My journey through Asian Acting Techniques*, edited, introduced, and with an appendix by Lluís Masgrau, photo selection and captions by Rina Skeel, translated from Italian by Judy Barba, Routledge 2015.
3. Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, Iași, Editura Polirom; București, Editura UNITEXT, 2004.
4. Cremona, Vicki Ann, Francesco Galli, Julia Varley, *Thinking with the Feet. Actor's techniques and Theatre Antropology*, with contribution by Eugenio Barba, Chiara Crupi, photos by Francesco Galli, Published by Odin Teatrets Forlag, 2017.
5. Lavenda, Robert H., Schultz, Emily A., *Concepte-cheie în antropologia culturală*, traducere din limba engleză și note de Claudia Câmpeanu, București, Editura Hecate, 2018.
6. Lévi-Strauss, Claude, *Cealaltă față a lunii. Scrieri despre Japonia*, prefață de Junzo Kawada, traducere de Giuliano Sfichi, Iași, Editura Polirom, 2013.

Imagologie literară, istorică, etnopsihologică

1. Chiciudean, Ion, Halic, Bogdan-Alexandru, *Imagologie. Imagologie istorică*, București, comunicare.ro., 2003.
2. Iacob, Luminița Mihaela *Etnopsihologie și imagologie. Sinteze și cercetări*, Iași, Polirom, 2003.
3. Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iași, Polirom, 2000.
4. Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Institutul European, 1994.
5. Todorov, Tzvetan, *Noi și ceilalți*, traducere Alexandru Vlad, Iași, Institutul European, 1999.

Arte marțiale

1. Calvet, Robert, *Istoria samurailor*, traducere din limba franceză și note: Valentin Protopopescu, București, Editura Herald, 2015.
2. DuVal, Christopher, *Stage Combat Arts. An Integrated Approach to Acting, Voice and Text Work*, Bloomsbury Methuen Drama, London, New York, 2016.
3. Fraguas, Jose M., *Legendele Shotocanului*, (vol. I din *Karate Masters*), traducere din engleză: Monica Hriscu, documentare: Eva Chira, Cluj-Napoca, Editura Curs, 2015.
4. Inazō Nitobé, *Bushido – codul samurailor*, ediția a doua, traducere din limba engleză: C. Georgescu, București, Editura Herald, 2009.
5. Kapp, Leon and Hiroko, Yoshindo Yoshihara, *The Art of the Japanese Sword. The Craft of Swordmaking and its Appreciation*, photos by Yoshikazu Yoshihara and Aram Compeau, Tokio, Rutland, Vermont, Singapore, Tuttle Publishing, 2012.
6. Mente, De Boyé Lafayette, *Strategiile samurailor. Cele 42 de secrete din cartea celor cinci cercuri de Musashi*, traducere din engleză și note de Dana Ligia Ilin, București, Editura Humanitas, 2008.
7. Miller, Rory, *Fețele violenței. O paralelă între artele marțiale și violența din lumea reală*, traducere din engleză și note de Monica Hriscu, Cluj-Napoca, Editura Curs, 2014.
8. Miyamoto Musashi, *Cartea celor cinci cercuri. Gorin No Sho*, ediția a III-a, adăugită, traducere și comentarii de Neculai Amălinei, Iași, Editura Polirom, 2016.
9. Morihei Ueshiba, *Arta păcii*, traducere: Ionuț Costin, Victoria Dragomir, Brașov, Editura Mix, 2001.
10. Stevens, John, *Secretele Budo-ului. Învățăturile marilor maeștri în artele marțiale*, traducător: Cristian Hanu, Brașov, Editura Mix, 2003.
11. Taisen Deshimaru, *Zen și artele marțiale*, prefață: Marc De Smedt, cuvânt înainte: Myoken (Yvon Bec), traducere din limba franceză: Radu Ciocăneală, București, Editura Herald, 2014.
12. Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure. Cartea samurailor*, selecție text: Florin Zamfir, traducere: Cristian Hanu, Brașov, Editura Mix, 2008.
13. Yukio Mishima, *Calea samuraiului astăzi*, traducere din limba engleză de Iuliu Rațiu, București, Editura Humanitas, 2014.
14. Zarrilli, Phillip, *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaripayattu*, New Delhi, Oxford University Press, 2010.

Dicționare, antologii, enciclopedii

1. (Achiței, Gheorghe, Marcel Breazu, Ion Ianoși ș.a.), *Dicționar de estetică*, București, Editura politică, 1972.
2. Allain, Paul, Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere din limba engleză Cristina Modreanu, Ilinca Tamara Todoruț, București, Nemira, 2012.
3. Acsan, Ion, Constantinescu, Dan, *Tanka – Haiku. Antologie de poezie clasică japoneză*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
4. (Ouvrage coordonné par Aslan, Odette) *Le corps en jeu*, CNRS Éditions, Paris, 1994.
5. Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere din italiană de Vlad Russo, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, București, Editura Humanitas, 2012.
6. Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Cele cinci continente ale teatrului. Fapte și legende din cultura materială a actorului*, traducere din limba italiană Vlad Russo, București, Nemira, 2018.
7. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-III, București, Editura Artemis, 1994.
8. Eliade, Culianu, *Dicționar al religiilor, cu colaborarea lui H.S. Wieser*, ediție nouă, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, Iași/București, Polirom, 2007.
9. *Haiku. Lirică niponă*, antologie vol. I-V, cuvânt înainte, traducere și note de Dan Constantinescu, ilustrațiile și prezentarea grafică Emil Chendea, București, Editura Albatros, 1974.
10. Pavis, Patrice, *Dicționar de teatru*, traducere din limba franceză de Nicoleta Popa-Blanariu și Florinela Floria, Iași, editura Fides, 2012.
11. (Antologie și traducere de), Pop, Emil Eugen, *Poezie japoneză contemporană*, antologie, note bibliografice, postfață și versiune românească de Emil Eugen Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984.
12. (Editor-in-Chief) Ronnberg, Ami, (Editor) Kathleen Martin, *The Book of Symbols. Reflections on Archetypal Images*, Köln, Taschen, 2010.
13. Schechner, Richard, *Performance. Introducere și teorie*, antologie și prefață de Saviana Stănescu, traducere de Ioana Ieronim, București, Editura UNITEXT, 2009.
14. (Antologie) *Teatrul Nō*, cuvânt înainte, selecție, traducere și note de Stanca Cionca, București, Editura Univers, 1982.
15. Williams, Simon, *The Encyclopedia of Stage Acting and Actors*, Cambridge University Press, 2015.