

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII**  
**UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA**  
**ȘCOALA DOCTORALĂ DE MUZICĂ ȘI TEATRU**  
**DOMENIUL: TEATRU ȘI ARTELE SPECTACOLULUI**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**THOMAS OSTERMEIER.**

Metarealitatea convenției

**REZUMAT**

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. Eleonora Ringler-Pascu

Doctorand: Retea Flavius

Timișoara, 2025

## **CUVINTE CHEIE**

Thomas Ostermeier

Schaubühne

Metarealitate

Percepție

Limbaj teatral

Teatru *In-yer-face*

Metacogniție

Convenție

Teatrul politic

Teatrul berlinez

Furie

# CUPRINS

## Introducere

## CAPITOLUL I - REALITATEA ÎN FAȚA TA

Prolog - Aburul lăsat pe oglinda scenei de respirația realităților multiple

### 1. Teatrul *unde-cui-ce* - Furia ca virtute

1.1 Epoca furiei

1.2 Cercul creației

1.3 O privire înapoi în furie

1.4 Fața mioritică a furiei reprimată

1.5 Trăsături faciale ale teatrului *in-her-face*

### 2. Nașterea noului realism

2.1 Un manifest împotriva teatrului mort

2.2 Realitatea pură - elementele de bază ale metarealității

### 3. Berlinul

3.1 Lumina incandescentă a undergroundului

3.2 Schaubühne - O insulă în interiorul unei insule

### 4. Teatrul ca o fabrică

4.1 O moștenire bolnavă

4.2 Bătut cu un Kane

4.3 Realismul capitalist și Mark Ravenhill

### 5. Viața reală în fața ta

### 6. *Hamlet* - Un joc de clasă

6.1 Schaubühne - un regat nou găsit

6.2 Numeroasele fețe ale lui Shakespeare

6.3 Hamlet în recenzie

6.4 A fi sau a nu fi în fața ta

**7. A fi pentru totdeauna în fața ta**

## **CAPITOLUL II – ACTORUL, UN CADRU PENTRU METACREIER**

### **Metacogniția în metarealitate**

Prolog - un suflet chimic

#### **1. O metacogniție teatrală**

1.1. Explorarea metacogniției teatrale

#### **2. Cogniția întrupată**

2.1 Actorii sub microscop

2.1.1. Dincolo de creier

#### **3. Va exista o metodă - Căminul pentru metarealitate**

3.1. Singura metodă către realitate

3.2. Cazul Daniel Day-Lewis

3.3. Trăind o viață străină

#### **4. Furia întruchipată - „Răspunsuri emoționale și cognitive la reprezentările teatrale ale comportamentului agresiv”**

#### **5. Fără public, este doar ecou**

5.1 Teatrul ca algoritm?

5.2 Prejudecată în mod sistematic

#### **6. În fața metacogniției - *Woyzeck***

6.1 „Ein guter Mensch” („Un om bun”)

6.2 Canalele Babilonului

#### **7. Urcarea pe pereții transparenți - *Hedda Gabler***

7.1 Antieroul eroic

7.2 Plictisitoare vitrină a dorinței

## **8. Creierul este inima teatrului**

### **CAPITOLUL III - O COROANĂ FORJATĂ DIN OGLINZI**

Universul lui *Richard al III-lea* de Thomas Ostermeier

#### **1. Am devenit putere**

- 1.1 Adevărul regizat fabrică minciuni
- 1.2 Acolo zace puterea
- 1.3 Teatrul nu renaște din nou

#### **2. L-am primit pe Richard**

- 2.1 Cu spatele cocoșat în timp
- 2.2 Radiografia răului
- 2.3 Suspecții obișnuiți
- 2.4 Schaubühne - Richard III
- 2.5 Primirea regelui

#### **3. Începe spectacolul**

**Concluzii generale - dincolo de metarealitate**

**Bibliografie**

## REZUMAT

Cercetarea prezentată în această lucrare reflectă o necesitate imperativă în contextul actual al parcursului meu profesional, dar relevanța sa se extinde și asupra altor creatori, întrucât domeniul neuroștiinței teatrale și al filosofiei percepției rămâne încă insuficient explorat. Experiența acumulată de-a lungul anilor în calitate de actor în diverse contexte artistice și sub influența multiplelor școli de gândire teatrală a condus la momentul oportun pentru formularea unor teorii proprii referitoare la această artă și pentru aprofundarea unor instrumente concrete de creație. Consider că răspunsuri semnificative pot fi identificate prin analiza convenției teatrale și a proceselor metacognitive, precum și în opera lui Thomas Ostermeier, recunoscut ca fiind unul dintre principalii promotori ai artei care transcende limitele realității convenționale.

Conceptul de convenție teatrală poate fi argumentul suprem al cunoașterii dincolo de sensibilitate, reprezentând o formă distinctă de interacțiune atribuită comportamentului uman – un acord spre creația unei realități superioare prin intermediul artei teatrale. Metarealitatea aspiră să dezvăluie aspecte ale existenței nealterate de subiectivismul percepțiilor individuale, dincolo de conștiința psihologică și de viziunile polarizate ale realității sau ego. Astfel, o convenție metarealistă deține un potențial nelimitat de a genera, prin teatru, un mecanism profund de sondare a adevărului interior. Alegerea universului creat de Thomas Ostermeier este justificată de diversitatea contextelor pe care le explorează, intensitatea emoțională și universalitatea mesajelor transmise, alături de estetica fascinantă a spectacolelor sale și de un limbaj scenic cu valențe globale. În viziunea sa asupra teatrului contemporan, Ostermeier subliniază: „Rolul teatrului astăzi... Trăim într-o lume bidimensională, ne primim informațiile într-un mod bidimensional, ne uităm la un ecran, citim un ziar... Există întotdeauna o fereastră de protecție între noi și lumea exterioară. Nu o poți mirosi, nu o poți atinge, nu poți schimba perspectiva. În teatru tu decizi la ce te uiți, tu ești editorul și creatorul poveștii prin modul în care alegi la ce te uiți.”<sup>1</sup>

Această lucrare va fi o reflecție asupra anatomiei procesului creativ al lui Thomas Ostermeier, evidențiind parcursul său inovator și constituind, totodată, un veritabil laborator de analiză a mecanismelor prin care realitatea este transformată în spectacolele și filmele sale. Dar poate cel mai important, această cercetare reprezintă o incursiune personală în teatru ca formă de

---

<sup>1</sup> Ostermeier, Thomas: “The life of German theatre director Thomas Ostermeier”, Interview conducted by Ji Xiaojun as part of ICON segment at CGTN, <https://www.youtube.com/watch?v=AtdbVzvd30w> [accesat: 21.05, 2022].

știință metacognitivă. Cercetarea va fi structurată în trei capitole, fiecare dedicat explorării unor dimensiuni esențiale care definesc identitatea artistică, procesul creativ și universul conceptual al lui Ostermeier.

## Capitolul I - Real-*yer-face*

Primul capitol al tezei de doctorat este dedicat analizei influenței valului englez de dramaturgie din anii '90 de dramaturgii Sarah Kane și Mark Ravenhill. Teatrul *in-*yer-face** a evoluat în tezaurul lui Thomas Ostermeier dintr-o alianță organică de reacții contestatate similare într-un leitmotiv omniprezent în întreaga sa operă. Analiza va fi realizată din perspectiva furiei ca produs al status quo-ului socio-politic al unei generații și catalizator principal al nașterii și evoluției teatrului *in-*yer-face**. Începutul anilor '90 a reprezentat climatul ideal pentru idei belicoase și a artei provocatoare, constituind „ochiul furtunii perfecte” al furiei colective „Sunt furioasă pentru că înțeleg, nu pentru că nu înțeleg.”<sup>2</sup> este declarația lui Sarah Kane, ecou al vocii unei noi generații, refuzul de a accepta în tăcere discursul general al disprețului social. Thomas Ostermeier a găsit refugiu și inspirație în dramaturgia engleză *in-*yer-face**, pe care o creditează drept o componentă semnificativă în estetica și dogmele sale teatrale. „Sarah Kane există în tot ceea ce fac.”<sup>3</sup>. Furia există, indiferent dacă o recunoaștem sau decidem să o reprimăm, însă poate deveni o resursă inestimabilă pentru procesul de creație, educație și iubire. Psihologii au studiat îndelung funcția furiei în constelația universului nostru cognitiv și, deși subiectul rămâne profund controversat, există un consens aproape generalizat conform căruia furia este esențială pentru funcționarea optimă a mecanismelor cerebrale. În ceea ce privește analiza teatrală, furia este adesea tratată ca un subiect tabu, fiind frecvent respinsă sau relegată în sfera represiunii, iar rareori este explorată în profunzime din perspectiva relației dintre individ și actor.

Teatrul *in-*yer-face** a fost probabil prima etapă în dezvoltarea creatorului de teatru german, urmată de întoarcerea sa către clasici (Shakespeare și Ibsen), iar în ultimii ani, de o aprofundare a

---

<sup>2</sup> Kane, Sarah: *4.48 Psychosis*, prima dată jucat la Royal Court Jerwood Theatre Upstairs, Londra, 23 iunie 2000, p.39, <https://r1malvin.angelfire.com> › KaneSarah448Psy, PDF. [accesat: ianuarie 6, 2023].

<sup>3</sup> Dickinson, Andrew: “Thomas Ostermeier: «Hamlet? The play's a mess»”, in: *The Guardian*, November, 2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/13/thomas-ostermeier-hamlet-schaubuhne> [accesat: 6.01, 2023].

literaturii franceze. Evoluția teatrală a lui Ostermeier reflectă într-o anumită măsură, dinamica ciclică a istoriei observabilă în majoritatea sferelor de activitate și este la fel de relevantă în analiza cronologiei violenței precum și furiei în dramaturgie. Începând cu tragedia greacă, trecând prin Shakespeare, apoi Ibsen și, în cele din urmă, până la *proto-in-yer-face angry men* englezi, tema furiei reapare în mod persistent de-a lungul cronicilor. Criticul de teatru Aleks Sierz a efectuat o anchetă amănunțită în cartea sa *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, într-un moment în care valoarea imensă a acestui teatru nu era un subiect de controversă. „Cea mai largă definiție a teatrului in-yer-face este orice dramă care ia publicul de gât și îl scutură până când înțelege mesajul”.<sup>4</sup>

În mod similar, Thomas Ostermeier propune o reformă a lexicului teatral împotriva oricărei forme moarte de limbaj și a oricărui cadru standardizat de asimilare, o reformă crucială în crearea suprapunerii realității și a metarealității, deoarece aduce procesul teatral mult mai aproape de modul în care funcțiile cognitive se manifestă de fapt. Ostermeier găsește depresie și suferință în construcția formală a teatrului, în replicile prea jucate, în pauzele lungi și în ritmul lent; teatrul postdramatic a pus progresiv stilul mai presus de sensul și conținutul real, cu decoruri și mize scenice prea conceptualizate. Ostermeier taie în carne vie și se confruntă cu realitatea nu așa cum arată, ci așa cum este.

Pentru a realiza această nouă randare a realității, regizorul german implementează adesea o tehnică certificată de Serghei Eisenstein<sup>5</sup> cu teoria sa asupra montajului de atracție. Eisenstein concentrează întregul meu crez privind importanța metacogniției și a metarealității în limbajul convenției teatrale la chintesența sa: ***teatru reglementat experimental și calculat matematic***. Nu trebuie să confundăm realismul cu realitatea, deoarece realismul veridic pe scenă nu este posibil, cu excepția anomaliilor minore ale actelor de performance (care pot apărea o singură dată, fără nicio pregătire), teatrul lui Ostermeier este puternic dependent de amestecul dintre concepția teatrală și realism, presărat cu instantanee din realitate. „Metarealismul”<sup>6</sup>, un concept introdus de Mikhail Epstein în 1981, vizează reprezentarea realității dincolo de percepția subiectivă și este sinonim cu metaconștiința, nu doar ontologic. „Metarealismul se străduiește să redea lumii

---

<sup>4</sup> Sierz, Aleks: *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001, p.4.

<sup>5</sup> v. Eisenstein, Serghei M.: “The Montage of Attractions” (1923), in: *idem: Selected Works. Writings 1922-34*, edited and translated by Richard Taylor, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988 – o teorie critică și un text programatic asupra experienței teatrale.

<sup>6</sup> „Meta” înseamnă atât «prin», cât și «dincolo» de realitatea pe care o putem vedea cu toții; prin urmare, «metarealismul» este realismul naturii hiperfizice a lucrurilor.



plenitudinea semnificațiilor sale figurative și transcendente.”<sup>7</sup>. Această noțiune postulează că realitatea este o construcție a minții umane, modelată de experiențele și interpretările individuale. Mai mult, metarealitatea susține că linia dintre realitate și fantezie, dintre obiectiv și subiectiv, nu este absolută, ci mai degrabă o graniță fluidă, susceptibilă de a fi traversată.

În povestea lui Ostermeier, Berlinul trebuie perceput ca un personaj central, unul dintre factorii principali care au sculptat personalitatea și sensibilitatea creatorului de teatru, simțul său viguros de activism și, în esență, cariera sa. Numele regizorului este legat pentru totdeauna de Baracke și Schaubühne, instituții ancorate fără echivoc ancorate în contextul berlinez, și a căror notorietate și influență ar fi fost improbabile în altă parte a lumii. În mod similar, regizorul datorează o mare parte din formarea sa, activității dezvoltate în anii 1970 de predecesorul și mentorul său Peter Stein, un artist unic în peisajul german al perioadei. Ostermeier descrie acei ani ca fiind animați de creatori megalomaniaci cu viziuni fracturate asupra realității. Regizorul povestește că ura teatrul pentru că nu înțelegea nimic din ceea ce se întâmpla pe scenă și, poate mai important, nu înțelegea cui îi era adresat acest exercițiu de autodepășire. Erau toate copii ale unei copii irelevante, apărute de scutul deconstrucției post dramatice și de o paradă a esteticii flamboaiante, plutind în ignoranța burgheză față de clasa muncitoare. Actorii erau lipsiți de sens, textele erau ne semnificative și, cel mai rău, nu exista nici o poveste. Dramaturgii germani nu au avut de ani de zile nici o șansă de a-și pune în scenă propriile scrieri, ceea ce a dus la o lamentare totală și la adâncirea crizei textelor relevante în Germania. Teatrul lui Ostermeier este mereu despre *aici* și *acum* și nu rezultă din capriciile grandioase ale unui artist. Asemenea dramaturgiei lui Sarah Kane și Mark Ravenhill, spectacolele sale sunt lipsite de pretenții, nu se concentrează pe limbajul sofisticat în detrimentul situației dramatice, acordând în schimb atenție dezvoltării coerente a universului scenic din care fac parte.

Prima montare a unui text shakespearian vine în 2006, cu o alegere aparent surprinzătoare în repertoriul său regizoral: *Visul unei nopți de vară*, realizat în coproducție cu Festivalul Elen din Atena. Deși s-ar fi putut anticipa o primă interacțiune diferită între Ostermeier și Shakespeare, alegerea piesei este logică, având în vedere legătura cu Sarah Kane și teatrul *in-yer-face*. Complexitatea dramatică a personajelor shakespeariene oferă regizorului oportunitatea de a explora multiple straturi psihologice printr-o realitate pluridimensională dată de tema recurentă a

---

<sup>7</sup> Epstein, Mikhail: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1995, p.19.

teatrului în teatru. Aceasta constituie un cadru unic pentru metacogniție și metarealism, actorii confruntându-se cu provocarea de a reflecta asupra unui personaj care trebuie să reflecte asupra unui rol. *Hamletul* lui Ostermeier a avut premiera pe 7 iulie 2008 în Atena la Peiraios 260, ca parte a co-producției cu *Festivalul Atenei Elene* și *Festivalul d'Avignon*, urmată de o reprezentație Cour d'Honneur a Palais des Papes la Festivalul d'Avignon pe 16 iulie și ajungând în cele din urmă acasă la Schaubühne pe 17 septembrie 2008. De la premiera sa, *Hamlet* a fost prezentat de peste 400 de ori și continuă să facă parte din repertoriul teatrului *Schaubühne* și are programate turnee la Napoli și Shanghai în decembrie 2024. Șaisprezece ani mai târziu, producția continuă să atragă un interes constant sau chiar amplificat,, în parte datorită mitului pe care l-a construit în jurul său și, desigur, în parte datorită notorietății în creștere a lui Thomas Ostermeier și mai ales a lui Lars Eidinger. Conform celor mai multe recenzii, *Hamlet* este fără nicio îndoială una dintre cele mai importante producții teatrale ale teatrului contemporan. Longevitatea și acoperirea globală sunt mărturii ale importanței sale, dar, mai important, *Hamlet* este încă relevant la șaisprezece ani de la premieră, atât în ceea ce privește conținutul, cât și a formei de exprimare scenică. Spectacolul continuă să genereze recenzii critice, spectacolele sunt încă sold out și oamenii rămân fascinați de povestea prințului danez, așa cum a fost imaginată de Thomas Ostermeier.

Ostermeier a avut nevoie de teatrul *in-her-face* pentru a-și exprima viziunea și pentru a se defini, mai ales în primii ani ai carierei sale, iar teatrul *in-her-face* a avut nevoie de el pentru a-și propaga mesajul în lumea germană și pentru a continua să evolueze în ceva ce depășește limitele unei mișcări dramaturgice. Astfel, *in-her-face* s-a transformat într-o mentalitate artistică, o atitudine față de existența noastră în societatea contemporană și exprimă cu voce tare relația noastră cu mediul înconjurător.

## Capitolul II - Actorul - un cadru pentru metacreier

### Metacogniția în metarealitate

Consider că teatrul reprezintă știința metacogniției<sup>8</sup>, mai profundă decât în provincia psihologiei, deoarece coalizează procese afective și raționale, transcendând în artă. Parametrii

---

<sup>8</sup> *metacogniție* - conștientizarea și înțelegerea propriilor procese de gândire.

condițiilor de pe scenă în timpul unui spectacol sunt labirintici, oscilând subiectiv de la actor la actor, condiționați de pregătirea acestuia, de sistemul pe care îl abordează, de contextul spectacolului și dominant de capacitățile sale cognitive. Teatrul lui Ostermeier este o astfel de metodă care solicită actorul să se afle într-o stare de disociere conștientă, fiind întotdeauna în „acum” și transmitând simultan straturi de subtexte și metatexte. Opera sa se concentrează pe funcționarea interioară și exterioară a instituțiilor umane, o matrice psihologică și socială condensată între limitele unei piese de teatru. În sfera regizorului, actorul trebuie să fie conectat la propriul său dispozitiv cognitiv și la propriul plan endemic de informații, să discearnă și să asimileze complet cum funcționează totul. „Arta constă în capacitatea de a fi perceptiv și atent la manifestarea acțiunii umane și a comportamentului uman care îl înconjoară.”<sup>9</sup> Explorarea metacogniției teatrale a fost realizată mai mult tangențial, mai ales din cauza limitărilor științifice în ceea ce privește cercetarea și analiza creierului. Într-o anumită măsură, toate metodele teatrale delimitează inevitabil statutul și corespondența minții cu corpul, mediul și scena; de exemplu, există multe căi către un cadru cognitiv în opera lui Stanislavski. Magicul **dacă** este un principiu de bază în examinarea proceselor mentale, deoarece ideea de empatie necesită o cunoaștere aprofundată a mecanismelor psihologice puternic legate de teoria **circumstanțelor date** și de **memoria emoțională**.

Teoria minții (ToM) este capacitatea de a ne atribui stări mentale nouă înșine și celorlalți, funcționând ca elemente fundamentale pentru interacțiunea socială. Deținerea unei teorii a minții este esențială, deoarece conferă capacitatea de a prezice și interpreta comportamentul celorlalți. Principalele concepte care constituie ToM ar putea fi integrate în curriculumul unei școli de teatru, deoarece se coroborează cu numeroasele analize privind construirea personajului și intenția scenică, efectuate în timpul repetițiilor: *vorbirea în perspectivă, înțelegerea credințelor false, empatia, înșelăciunea, înțelegerea ignoranței*<sup>10</sup> celorlalți, prezicerea comportamentului determinat de o serie de sarcini care sunt omogene cu circumstanțele date de Stanislavski: *înțelegerea „dorinței”, înțelegerea „gândirii”, înțelegerea faptului că „a vedea duce la a cunoaște”, înțelegerea „credințelor false”, înțelegerea „sentimentelor ascunse”*.

---

<sup>9</sup> Ostermeier, Thomas *apud* Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier: *Theatre of Thomas Ostermeier*, Routledge, London and New York, 2016, p.23.

<sup>10</sup> Ruhl, Charlotte: “Theory Of Mind In Psychology: People Thinking”, website Simply Psychology, 2023, <https://www.simplypsychology.org/theory-of-mind.html> [accesat: 21.05, 2024].

De la Stanislavski încoace, teoria teatrală a evoluat și s-a fragmentat în mai multe școli de gândire în ceea ce privește legătura dintre creier și corp, dar acestea pot fi împărțite în principal în două paradigme: a acționa din interior spre exterior versus din exterior spre interior. Dacă Stanislavski s-a concentrat pe prima variabilă, elevul său Vsevolod Meyerhold a dus cercetarea mai departe, angajându-se în acțiunea fizică exterioară care influențează intelectul prin elaborarea *Biomecanicii*<sup>11</sup>. Oglinda actorului este inversată, proiectând exteriorul spre interior pentru a influența mecanismele cerebrale și emfatic, prin repetarea extensivă a mișcării, expunerea la mediile înconjurătoare și căutarea continuă de noi forme deliberate de exprimare.

Metacogniția nu este suficientă, actorul trebuie să fie *metaconștient* pe scenă pentru a acționa deliberat, în concordanță cu stimulii interni și externi, deoarece textul, convenția, situația, intenția, corporalitatea, relația cu partenerul, recuzita de scenă și eventualele pericole trebuie să fie toate luate în considerare și sincronizate în vederea unui scop coerent.

Existența noastră este un microcosmos în care elementele sale sunt irevocabil interdependente, fenomen prezentat în teoria *embodied cognition* (cogniția întrupată). Oamenii reacționează la ceea ce simt prin intermediul instrumentelor lor senzoriale, care nu se limitează la creier, ci la întregul sistem nervos. „Prin utilizarea termenului *întrupat* dorim să subliniem două aspecte: în primul rând, faptul că cogniția depinde de tipurile de experiență care rezultă din faptul că avem un corp cu diverse capacități senzomotorii și, în al doilea rând, faptul că aceste capacități senzomotorii individuale sunt ele însele încorporate într-un context biologic, psihologic și cultural mai cuprinzător.”<sup>12</sup> Corpul și capacitățile sale ne influențează realitatea, creând o buclă nesfârșită de cauzalitate atunci când încercăm să determinăm declanșatorul conștientizării. Percepția nu este absolută de la individ la individ, iar noi experimentăm și interpretăm subiectiv evenimente similare prin intermediul corpului nostru. Conform teoriei *cogniției întrupate*, mediul face parte din sistemul cognitiv, având un rol substanțial în rezultatul proceselor noastre cerebrale.

Metacogniția și cogniția întrupată se află din nou în epicentrul a două teorii teatrale de vârf, însă, la fel ca și în cazul Stanislavski versus Meyerhold, cele două versiuni ale metodei nu sunt chiar antagonice. În ambele metode există o pregătire emoțională intensă, un studiu aprofundat al textului și o abundență de repetiții, iar reflexele născute în tehnica Meisner se află într-un habitat

---

<sup>11</sup> *Biomecanica* - sistemul lui Meyerhold de formare a actorilor.

<sup>12</sup> Ostermeier, Thomas *apud* Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier: *Theatre of Thomas Ostermeier*, Routledge, London and New York, 2016, p.23.

controlat și bine definit, nu la întâmplare și nefiltrat. Discipolii ambelor tehnici au inundat Hollywood-ul la sfârșitul anilor '60 și în anii '70, o epocă prodigioasă de experimentare atât în artă, cât și în alterarea percepției. Actorii foarte bine pregătiți și capabili s-au lansat într-o explorare a expansiunii minții, testând limitele conștiinței în interpretare, ducând tehnicile teatrale la extreme, expunându-se la condiții de lucru intense, uneori sub influența substanțelor psihoactive, toate în căutarea unei noi forme de a desluși adevărul care a dat naștere unuia dintre cei mai cunoscuți și controversați termeni din cultura pop în ceea ce privește filmele și teatrul, conceptul de metodă de actorie. Metoda și alte tehnici trebuie privite întotdeauna ca mijloace de exprimare și niciodată ca o dogmă sau o dimensiune a alterării propriului sistem cognitiv și a propriei percepții.

*Conștiința extinsă s-a tradus prin emoție, sentimentul unui sentiment al unui sentiment. În sistemul convențional stanislavskian, actorul ar atinge toate cele trei pentru a construi un personaj: „Proto-sinele este o colecție coerentă de modele neuronale, care cartografiază moment cu moment starea structurii fizice a organismului.”*<sup>13</sup>

Regizorul român de teatru Alexandru Berceanu, alături de cercetători de la Departamentul de Psihologie Clinică și Psihoterapie al Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Bianca Macavei și Silviu Matu, au realizat în anul 2020 un studiu privind efectele violenței asupra psihicului actorilor atunci când desfășoară acțiuni vicioase intense, de la hărțuirea verbală, la atitudinea agresivă și, în final, recurgerea la confruntarea fizică. Relevanța studiului este primordială, recunoscând pericolele reale ale meseriei noastre și metodele de contracarare. Creierul și abilitățile cognitive ale unui actor sunt bunurile sale cele mai valoroase, esențiale pentru susținerea unei cariere lungi și sănătoase, în consecință, abordarea problemelor de sănătate mintală devine un imperativ. În plus, astfel de cercetări subliniază responsabilitatea profundă pe care o poartă artiștii, deoarece aceștia au puterea de a-și influența, manipula și, potențial, răni publicul. Creatorii de teatru trebuie să rămână extrem de conștienți de această responsabilitate și să nu negligeze niciodată implicațiile etice ale expunerii publicului la munca lor creativă.

Există o mare responsabilitate în acest schimb, după cum se poate observa în societatea noastră actuală, în care canalele de percepție și cunoaștere pot fi adesea utilizate ca instrumente de manipulare și exploatare. Inevitabil, a face teatru implică un anumit grad de manipulare, modelând marea dezbatere privind această dezvoltare a unui limbaj teatral metacognitiv: **Ideea lui**

---

<sup>13</sup> Bosse, Tibor; Jonker, Catholijn, Treur, Jan: “Formalisation of Damasio’s theory of emotion, feeling and core consciousness”, in: *National Library Medicine*, 2008, p.94, <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov>. [accesat: 12.06, 2024].

**Eisenstein despre un teatru reglementat experimental și calculat matematic va rezulta într-un algoritm?** Pe măsură ce codurile devin mai sofisticate, crește și riscul de constrângere psihologică, de reacții previzibile și de omogenizare a feedback-ului emoțional. Cel mai înspăimântător aspect este că încă nu cunoaștem impactul neurologic pe termen lung al algoritmilor deja implementați în viața noastră de zi cu zi. Obstacolul nu constă doar în înțelegerea modului în care algoritmii pot îmbunătăți experiențele artistice, ci și în asigurarea faptului că această putere este aplicată cu transparență, consimțământ și o cunoaștere aprofundată a complexității creierului uman.

Teatrul, atât de des afectat de boala terminală a superegoului, ignoră elementul constitutiv al procesului de schimb artistic. Semnalul este trimis în marele vid al irelevanței, amplificat de încercarea de a se impune într-o răzbunare narcisistă împotriva unei presupuneri părtinitoare sau sub steagul unor noi forme teatrale.

Dacă ar fi să credem că manifestarea conexiunii noastre prin canalele cunoașterii întrupate afectează întregul nostru țesut de existență, atunci trebuie să existe un moment în care am putea deveni conștienți de fluxul extern care ne modifică conștiința și ar trebui să fim capabili să controlăm impactul pe care mediul îl are asupra ființei noastre. Suntem cu adevărat ceea ce am ales să fim sau este inevitabil în afara controlului nostru? Ce face un „om bun”? *Woyzeck* este o piesă (sau un fragment dramatic)<sup>14</sup> care a fascinat creatorii de teatru timp de aproape două secole, în principal datorită capacității sale de a crea o premisă și un context care descompune straturile umanității cu cele mai elementare instrumente narrative și dramatice. Nu este de mirare că temele prezentate se află în zona de interes a lui Thomas Ostermeier, iar dramaturgia piesei este contextul perfect pentru ca el și echipa sa de creație să genereze un univers de realism capitalist pe față, pe terenul explorării și experimentării cognitive umane. „Estetica realismului capitalist a lui Ostermeier se bazează pe aceleași principii ale simulării (simulacrul lui Baudrillard) și ale plăcerii senzoriale (dorința de mai mult) care determină hiperrealismul.”<sup>15</sup> În concordanță cu lucrarea noastră, hiperrealitatea devine metarealitate, un element esențial în viziunea lui Ostermeier despre *Woyzeck* și cel mai important element pentru validarea acestei reimaginări a poveștii. Detaliile

---

<sup>14</sup> v. Büchner, Georg: *Woyzeck*. Studienausgabe. Lese und Bühnenfassung, nach der Edition von Thomas Michael Mayer herausgegeben von Burghard Dedner (Study edition. Reading and stage version, based on the edition by Thomas Michael Mayer and edited by Burghard Dedner), Reclam, Stuttgart, 1999.

<sup>15</sup> Conway, Elisha: *Rejecting the Page, Inciting Visuality: Staging Woyzeck in a Mediatized Culture*, Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies, University of Ottawa, 2013, p.40.

excesive din scena cu Andres deschizând chioșcul pun bazele necesare pentru a explora efectele cunoașterii întrupate suprapuse peste mintea fragilă a soldatului singuratic. Lumea trăiește, respiră și sângerează și, împreună cu ea, și Woyzeck.

În contrast, dar analog, *Hedda Gabler* a lui Henrik Ibsen explorează într-un cadru similar complexitatea antieroului. *Hedda Gabler* este în primul rând un studiu de caz psihanalitic al complexității interacțiunilor umane, cu o protagonistă în epicentru. Este logic natural să avem această piesă în repertoriul teatral al lui Thomas Ostermeier, generând o perspectivă unică din partea unui regizor familiarizat cu marginea opusă a spectrului societal. Învelișul de telenovelă al piesei oferă pretextul perfect pentru explorarea metarealistă nepretențioasă a comportamentului uman și a structurilor civile.

Expansiunea globală a cunoașterii nu este încă pe deplin înțeleasă, iar teatrul trebuie să colaboreze cu știința pentru a dezvolta și ascuți instrumentele de expresie necesare pentru a duce această formă de artă la următorul nivel și pentru a ține pasul cu evoluția umană. Știința era considerată cândva vrăjitorie, la fel și magia teatrului trebuie acum convertită în tehnici dramatice concrete, fără teama de a-și pierde din valoare. Cei mai importanți profesori de teatru au exprimat de mult timp importanța aplicării științei cognitive în teatru, fie că este vorba de Stanislavski și Meyerhold, Strasberg și Meisner, investigând ciclic straturi peste straturi de mecanisme cerebrale. Thomas Ostermeier este un discipol al acestor principii, alegând texte și contexte dramatice care se ascund în cele mai întunecate părți ale creierului și sufletului uman, cu o dorință profundă de a descifra drumul cel mai direct și de impact între actor și public. Orice am alege să credem, actorii sunt posesori de suflete chimice, capabile să iasă din corp, disociindu-se într-o altă viață. Ei trebuie să cunoască foaia de parcurs a mecanismelor interioare pentru a avea vreo șansă în crearea unui rol. Cu siguranță, cercetările privind alterarea creierului prin teatru vor aduce beneficii multor altora, în domeniul neuroștiințelor, evoluând terapiile și găsind soluții pentru cei care au pierdut controlul asupra propriilor instalații. Cercetarea trebuie să continue în direcția unei înțelegeri logice, precise și pragmatice a corpului și minții noastre.

### CAPITOLUL III - O coroană forjată din oglinzi

Universul lui *Richard al III-lea* de Thomas Ostermeier

Realitatea vine cu un preț, unul al acceptării și al încrederii, al încrederii în capacitatea simțurilor de a procesa aceste date care ne sunt furnizate creierului. În schimb, ne scăldăm în confortul sănătății mintale, ne oferim raționamentului cea mai mare considerație, constatând cu ușurință singularitatea în noi înșine și în ceilalți, întotdeauna pregătiți să apărăm biserica percepției noastre subiective, indiferent ce ar implica aceasta, devenim putere. Care este rolul unui regizor precum Thomas Ostermeier în climatul actual din teatru și din afara lui? Cât de relevant este Shakespeare și viziunea sa asupra puterii într-un habitat polarizat? „Adevărata groază a vizionării lui Richard al III-lea ar trebui să fie recunoașterea faptului că ceea ce vedem este, de fapt, o vizită în propriul nostru abis interior.”<sup>16</sup>

Rolul teatrului în sine este încă o dată pus sub semnul întrebării de un spectacol precum *Richard al III-lea*, alături de rolul regizorului în teatrul modern, importanța textului dramatic și modul în care contextul cultural, politic și social schimbă rolul teatrului pentru fiecare individ. Teatrul are, prin definiție, funcția de a crea o undă în țesătura percepției, declanșându-ne absurd simțurile în reacții iraționale față de legile primare ale naturii și supraviețuirii, ne păcălește senzoriul să simtă durere, teamă, tristețe, ca și cum ceea ce trăim este real.

Situația dramatică ar trebui să fie întotdeauna principalul mecanism de dezvoltare pe scenă, deoarece este principalul element de reflecție și de rezonanță cu publicul, principala proiecție a realității. Modul în care personajele reacționează într-o situație depinde de contextul în care se află personajul, dar acesta, în sine, este un comentariu asupra puterii și nu schimbă sau nu înțelege un anumit eveniment. Nu toți suntem regi sau facem parte dintr-o familie regală, totuși am experimentat pierderea sau bucuria, moartea, dragostea sau trădarea și așa mai departe, și suntem capabili să empatizăm cu situația intrinsec. Situația este oglinda, în cazul lui Richard al III-lea ne vedem în oglindă ca pe un dictator nemilos, iar lucrarea constă în această epurare interioară. Suntem noi cu adevărat dictatorul? Teatrul are capacitatea de a dizolva scutul mental involuntar, dar ceea ce se află dincolo este cu adevărat responsabilitatea noastră, o fațetă mai bine exploatată de unele spectacole de teatru prin preluarea acestor gânduri, făcând publicul să le manifeste în

---

<sup>16</sup> Ostermeier, Thomas *apud* Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier: *The Theatre of Thomas Ostermeier*, p.199.



acțiune, dezvoltând în continuare întruparea metarealității. Nu sunt sigur dacă Richard al III-lea realizează acest lucru prin intermediul unui mecanism teatral sensibil sau pur și simplu prin energia și carisma lui Eiding. Publicul aspiră să intre în pielea personajului său, să îi posede magnetismul și să se elibereze de orice responsabilitate, elemente care îl pot face cu ușurință pe individul obișnuit să viseze cu ochii deschiși la o viață de putere.

Asemenea fabricării armelor, ar trebui să existe întotdeauna o povară a responsabilității artistului de a strânge această putere în mâinile sale și de a o elibera în existența fizică. Nici Ostermeier, nici Shakespeare nu pot oferi un leac pentru tiranie, dar sunt cu siguranță devotați afișării conflictului, atrăgând atenția asupra pericolelor autocrației. Cel mai important, ei au înțeles valența sempiternă a adevărului și au aplicat-o operelor lor prin conturarea unor personaje esențiale și atemporale care sunt alimentate de aspirații primordiale de putere. Timpul și spațiul devin flexibile în dramaturgia shakespeariană, dar se pot manifesta fără probleme în orice plan al existenței. Personajele complexe, narațiunea captivantă, scriitura inspirată, stilul unic și temele nemuritoare ale iubirii, puterii, corupției, lăcomiei, sacrificiului, politicii contribuie la capacitatea pieselor de a rămâne relevante. „Cred că frustrarea indusă de televiziune și mass-media aduce la Schaubühne mulți tineri care cred că aici vor găsi un spațiu unde se pot juca și gândi absolut liberi și independenți. Și unde scena reflectă sechelele gravate pe corpul unui om flexibil. În plus, se adaugă realitatea fondatoare a oricărui eveniment teatral: aici și acum.”<sup>17</sup> Creierul descrie teatrul ca pe o oglindă tridimensională, în plus, în raport cu elementul timp, deoarece realitatea se confesează simultan cu cronologia existenței persoanei care asistă la piesă. Orice acțiune a spectatorilor va avea un efect de undă asupra piesei și poate schimba raportul de putere dintre cele două oglinzi.

Teatrul poate fi democratic, dar teatrul bun este nemilos, fără să lase spectatorilor nicio cale de ieșire pentru a se camufla în întunericul unei săli. Calitatea sa de renaștere îi permite să se transforme în reîncarnări diferite în fiecare seară, în funcție de context, devenind mai eficient în realitatea în care trebuie să existe. Dictatorii sunt marii învingători ai istoriei, înrădăcinați pentru totdeauna în subconștientul nostru colectiv, ei au atins nemurirea. Această viziune pragmatică și vicioasă asupra cronicilor din trecut face ca analiza lui Shakespeare asupra ambiției umane să fie atemporală, deoarece investigația sa asupra corupției puterii asupra minții și spiritului este

---

<sup>17</sup> Ostermeier, Thomas: *Teatrul și frica (Le theatre et la peur)*, texte reunite de George Banu și Jitka Goriaux Pelechova, traducere în limba română de Vlad Russo, Nemira, București, 2016, pp.77-78.

autoritară pentru arhetipurile trecute, prezente și viitoare ale despoților, indiferent de cultură și apartenență politică. Richard al III-lea este exemplul suprem al puterii nelimitate a aspirației împotriva credinței, cuprinzând această temă recurentă în *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello* sau *Regele Lear*. Întreaga narațiune este alimentată de explorarea existențială a ambiției nemărginite și a stratagemelor de afirmare a puterii politice. Paradigma puterii stârnește adesea idei de moralitate și dileme etice, obligând martorii să își recalibreze propria busolă morală ca într-un teatru protoyer-face. Manipularea și utilizarea propagandei reverberează în mod similar cinci sute de ani mai târziu, deoarece distorsionarea adevărului este asemănătoare cu ceea ce face mass-media contemporană în timpul unei campanii politice.

Răsturnarea de situație se bazează pe faptul că Richard-ul lui Ostermeier este în mod intenționat deviat de la postura de personaj negativ, concentrându-se mai mult pe modul în care farmecul și magnetismul Ducelui de York radiază atât asupra personajelor, cât și asupra publicului. Este vorba mai ales despre a fi vrăjit de farmec și nu de teamă, așa cum s-ar aștepta în mod stereotip un tiran, spectacolul unui om care înțelege butoanele știind să creeze contextul pentru ca lucrurile să se dezlege și, dacă este posibil, Richard ar trebui să apară în prima parte a spectacolului cât mai inocent. „Publicul trebuie să fie sedus de această invitație la putere, mai degrabă decât să se simtă superior din punct de vedere moral. În loc să știe de la început, ei trebuie să devină treptat conștienți de manipularea celorlalți de către Richard și de ei înșiși, în timp ce privesc.”<sup>18</sup> Ostermeier ne păcălește folosind toate instrumentele disponibile pentru a-l face pe Richard abordabil și admirat, acordându-i statutul de rockstar prin plasarea unui microfon personal în centrul scenei pentru a media mai bine dialogul direct dintre el și public, botezând publicul ca pârtaș la actele oribile care se petrec. Întregul concept și întreaga construcție a producției reprezintă o perspectivă *escheriană*<sup>19</sup> asupra puterii și manipulării, Ostermeier folosindu-se de tactici de manipulare a publicului pentru a manevra perspectiva acestuia asupra manipulării lui Richard asupra celorlalte personaje, nu se poate mai meta decât atât.

Punerea în scenă a lui *Richard al III-lea* de Thomas Ostermeier a fost un eveniment foarte așteptat în lumea teatrului. A fost clar pentru majoritatea că producția va fi o continuare a muncii

---

<sup>18</sup> Ostermeier, Thomas *apud* Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier: *The Theatre of Thomas Ostermeier*, p.215.

<sup>19</sup> *escherian* - referitor la M. C. Escher (1898-1972), artist olandez. Lucrările sale prezintă obiecte și operații matematice, inclusiv obiecte imposibile, explorări ale infinitului, reflexie, simetrie, perspectivă, poliedre trunchiate și stelate, geometrie hiperbolică și teselări.

conduse de regizorul și actorul german Lars Eidinger începute cu Hamlet și, luând în considerare tema piesei și istoria duo-ului, rezultatul final va face mari valuri pe scena teatrală internațională. Repetițiile pentru producția *Richard al III-lea* au început pe 10 noiembrie 2014, premiera fiind programată pe 7 februarie 2015.<sup>20</sup> Notorietatea producției a ridicat spectacolul la rang de cult, publicul din întreaga lume fie a călătorit mii de kilometri până la Berlin pentru spectacole sold-out, fie a avut privilegiul de a-l găzdui într-o multitudine de teatre din întreaga lume, inclusiv publicul român în 2016 pentru Festivalul Shakespeare de la Craiova. Se poate spune că Richard al III-lea s-a identificat în timp cu Thomas Ostermeier și cu Schaubühne, devenind cea mai importantă operă a acestuia, majoritatea cărților și articolelor referitoare la regizorul german conținând sau prezentând în scopuri promoționale imagini din spectacol.

*Richard al III-lea* reprezintă o piatră de hotar esențială în cariera lui Thomas Ostermeier și a dobândit un statut de cult de la premiera sa, cu laude la nivel mondial și nenumărate reprezentații. Producția are încă bijuterii ascunse enorme îngropate în creația lui Ostermeier, iar noi, ca regi ai propriului destin, trebuie să privim mereu în coroana făcută din oglinzi pentru a nu ne uita niciodată pe noi înșine.

## CONCLUZII

În primul rând, trebuie să considerăm actoria drept o știință a metacogniției. Un actor trebuie să fie capabil să înțeleagă mecanismele creierului și ale corpului pentru a-și stăpâni meseria, trebuie să fie conștient de modelele folosite de mintea noastră pentru a crea percepția și de modul în care senzorii pot fi reconectați pentru a remodela realitatea. El trebuie să înțeleagă că mediul înconjurător, partenerii săi de scenă, împreună cu corporalitatea sa, sunt toate parte a unui sistem cognitiv. Actorul trebuie să fie conștient de faptul că face parte dintr-un sistem care schimbă continuu energie și informații, el fiind la un pol, iar publicul la altul. Dacă omul locuiește în realitate, atunci actorul trăiește în tărâmul infinit al metarealității, o dimensiune a posibilităților infinite și a imaginației, toate ținute împreună de adevăr. O astfel de conștiință a înțelegerii trebuie

---

<sup>20</sup> v. Peter M. Boenisch and Thomas Ostermeier: *The Theatre of Thomas Ostermeier*.

să fie secondată de claritate și disciplină, pentru că, în timp, toate aspectele tehnice ale artei se vor încheia într-o metodă care va face din experiență o a doua natură, un flux logic al creației, conform legii fundamentale a lui Eisenstein a teatrului reglementat experimental și calculat matematic.

Teatrul lui Thomas Ostermeier este despre a fi om – în consecință, este despre toată lumea, însă, datorită relației sale inerente cu straturile realității, el constituie pretextul ideal pentru a studia țesătura convenției teatrale. Regizorul german concepe un spectacol multidimensional care este profund și esențial înrădăcinat în sfera socio-politică, într-un cadru psihologic veridic. Îndrăzneala sa de a pătrunde în cele mai întunecate margini ale psihicului nostru provoacă publicul din întreaga lume să își confrunte propriile prejudecăți, tabuuri, ipocrizii și status quo. Prin utilizarea unei estetici „pe față” și a unui limbaj teatral metacognitiv, teatrul lui Ostermeier transcende funcția de simplu divertisment sau artă introspectivă, invitând participanții să renunțe la atitudinea pasivă. Universul său a fost modelat de un context social, politic, istoric și artistic unic, straturi cu un fundal infinit de bogat, fie că este vorba de dramaturgia engleză in-her-face, de agenda marxistă, de sfidarea punk, de moștenirea teatrală germană sau de lumea subterană techno industrială a Berlinului anilor '90. Regizorul a creat un mozaic abundent de viață reală, cu referințe singulare, dar particulare, pentru ca orice public să se cufunde într-o realitate dincolo de clișeele familiare ale automatismelor banale.

Adesea inconfortabil, întotdeauna provocator, teatrul lui Ostermeier este o oglindă care scoate în evidență caracterul nefast al construcției societale, hidoșenia clasismului, amenințarea puterii și fragilitatea umanității. Contrar acestei premise, teatrul său nu este lipsit de speranță sau sumbru, deoarece publicul poate obține întotdeauna un tip de răscumpărare printr-o poziție proactivă din punct de vedere social. În același timp, mai ales primele lucrări ale regizorului pot aprinde un sentiment de anarhie în orice creator de teatru; un sentiment de revoltă și nevoia de a reforma continuu meseria, de a găsi noi mijloace de exprimare, păstrând în același timp profunzimea și complexitatea care lipsesc majorității artei contemporane.

Explorarea realității teatrale este în curs de desfășurare și, cel mai probabil, va fi unul dintre punctele mele centrale de interes de-a lungul carierei mele, deoarece ușile convenției s-au deschis pentru a dezvălui metarealitatea și a expune teatrul unei rezonanțe cognitive sporite. Nimic nu este nou. Întotdeauna a fost acolo pentru ca noi să înțelegem cu adevărat, de la prima poveste spusă vreodată, prin umbrele lui Platon pe peretele peșterii, în versurile lui Shakespeare, în furia lui Kane, în producțiile lui Ostermeier, întregul univers a existat în limitele imaginației noastre eterne.

## Bibliografie (selecție):

### Cărți:

- Artaud, Antonin: *The Theatre and Its Double*, translated into English by Victor Corti, Alma Classics, London, 2013.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh, le suicide de la société*, Gallimard, Paris, 2001.
- Barrett, Louise: *Beyond The Brain: How Body and Environment Shape Animal and Human Minds*, Princeton University Press, 2011.
- Baudliard, Jean: *Simulacra and Simulation.*, translated into English by Sheila Faria Glaster, University of Michigan Press, Michigan, 1994.
- Bhaskar, Roy: *Meta-Reality: The Philosophy of Meta-Reality Creativity. Love and Freedom*, Taylor & Francis, Oxfordshire, 2012.
- Benedetti, Jean: *Stanislavski and the Actor. The Method of Physical Action*, Theatre Arts Book, Routledge, New York, 1999.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 2008.
- Blake, William: *The Marriage of Heaven and Hell*, John W. Luce and Company, Boston, 1906.
- Boenisch, Peter M. (ed.): *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*, Methuen Drama, London, 2022
- Boenisch, Peter M. and Thomas Ostermeier: *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Routledge, London and New York, 2016.
- Brecht, Bertolt: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. by John Willett, British edition, London, 1964.
- Brecht, Bertolt: *A Short Organum for the Theatre*, translated into English by John Willet, Hill and Wang, New York, 1948.
- Butler, Isaac: *The Method: How the Twentieth Century Learned to Act*, Bloomsbury, London, 2022.
- Büchner, Georg: *Woyzeck. Erläuterungen und Dokumente*, herausgegeben von Burghard Dedner unter der Mitarbeit von Gerald Funk und Christian Schmidt (Explanations and documents, edited by Burghard Dedner with the collaboration of Gerald Funk and Christian Schmidt), Reclam, Stuttgart, 2000.
- Büchner, Georg: *Woyzeck. Studienausgabe. Lese und Bühnenfassung*, nach der Edition von Thomas Michael Mayer herausgegeben von Burghard Dedner (Study edition. Reading and stage version, based on the edition by Thomas Michael Mayer and edited by Burghard Dedner), Reclam, Stuttgart, 1999.
- Conway, Elisha: *Rejecting the Page, Inciting Visuality: Staging Woyzeck in a Mediatized Culture*, Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies, University of Ottawa, 2013.

- Descartes, René: *Meditations on First Philosophy, in which the existence of God and the immortality of the soul are demonstrated*, translated by Jonathan Bennett, Cambridge University Press, 2017.
- Eisenstein, Serghei M.: *Selected Works. Writings 1922-34*, edited and translated by Richard Taylor, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.
- Epstein, Mikhail: *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*, Global Grey e-books, 2019.
- Greenblatt, Stephen: *Tyrant – Shakespeare on politics*, Humanitas, București, 2023.
- Hanham, Alison: *Richard III and his Early Historians*, Clarendon Press, Oxford, 1975.
- Hillers, Marta: *A Woman in Berlin. Eight Weeks in a Conquered City: A Diary*, translated by Philip Boehm, Kindle Edition.
- Huxley, Aldous: *Doors of Perception and Heaven and Hell*, Harper & Row, New York, 1963.
- Ionesco, Eugen: *Eu*, Editura Echinox, Cluj Napoca, 1990.
- Kane, Sarah: *Blasted*, extract from Graham Saunders: *About Kane: the Playwright and the Work*, Faber and Faber, London, 2009.
- Kott, Jan: *Shakespeare Our Contemporary*, Methuen, London, 1965.
- Landry, Olivia: *Theatre of Anger - Radical Transnational Performance in Contemporary Berlin*, University of Toronto Press, 2021.
- McPeck, James A. S.: *Richard and His Shadow World*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1958.
- Meisner, Sanford; Longwell, Dennis: *Sanford Meisner on Acting, A Vintage Original*, Vintage Books, New York, 1987.
- Meyerhold, Vsevolod: *Scieri despre teatru*, Studiu introductiv, selecția textelor și traducerea din limba rusă de Béatrice Picon-Vallin (*Notes on Theatre*. Introductory study, selection of texts and translation from Russian by Béatrice Picon-Vallin), Actes Sud, Paris, 2005, translation into Romanian by Codruța Popov, Tipar TNTm, Timișoara, 2012.
- Mikhailova, Alla: *Vsevolod Meyerhold and Set Designers: A Lifelong Search*, Galart, Moscow, 1995.
- Narti, Ana Maria: *Shakespeare - textul ca partitura de joc* (Shakespeare – the text as a score), Fundatia Culturala Camil Petrescu, Revista *Teatru Azi*, București, 2012
- Ostermeier, Thomas: *Teatrul și frica* (Thomas Ostermeier. *Le Théâtre et la peur*), merged texts by George Banu and Jitka Goriaux Pelechova, translated into Romanian from French by Vlad Russo, Nemira, București, 2016.
- Patterson, Michael: *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*, Cambridge University Press, 1981.

- Piscator, Erwin: *Teatrul Politic*, Editura Politică, București, 1966.
- Popescu, Marian: *Oglinda Sparta. Teatrul Românesc după 1989 (The Broken Mirror. Romanian Theatre after 1989)*, Unitext, Bucharest, 1997
- Ribner, Irving: *Critical essays on Shakespeare's "Richard III"*, Hugh Macrae Richmond, New York, 1999.
- Richards, David G.: *Georg Büchner and the Birth of Modern Drama*, State University of New York Press, New York, 1977.
- Ristić, Irena & Ilić, Vlatko: *Theatre within the context... And not just theatre*, University of Arts, Belgrade 2016.
- Roach, Joseph: *Studies in the Science of Acting*, University of Michigan Press, 1993.
- Rowell, Margit: *Antonin Artaud – Works on Paper*, The Museum of Modern Art, New York, 1996.
- Saiu, Octavian: *Arta de a fi spectator*, Nemira, București, 2022.
- Saiu, Octavian: *Hamlet si nebunia lumii (Hamlet and the Madness of the World)*, Editura Paideia, București, 2014.
- Saunders, Graham: *About Kane: The Playwright and the Work*, Faber and Faber, London, 2009.
- Shakespeare, William: *Hamlet*, translation into Romanian by Dan Amedeu Lăzărescu, Editura Pandora M, Colecția Bilingvă, București, 2009.
- Shakespeare, William: *The Complete Illustrated Shakespeare*, edited by Howard Stauton, Park Lane, New York, 1979.
- Sierz, Aleks: *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001.
- Sierz, Aleks: *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, London, 2011.
- Sroufe, Alan L.: *Emotional Development: The Organization of Emotional Life in the Early Years*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Stanislavski, Konstantin: *An Actor Prepares*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Theatre Arts Book, Routledge, New York, 1989.
- Stanislavski, Konstantin: *Munca actorului asupra rolului (An Actor's Work on a Role)*, translated from Russian into Romanian by Raluca Rădulescu, Nemira, București, 2023.
- Strasberg, Lee: *A Dream of Passion: The Development of the Method*, Bloomsbury, London, 1988.
- *The complete illustrated Shakespeare*, edited by Howard Stauton, 3<sup>rd</sup> volume, Park Lane, New York, 1998.
- *Thomas Ostermeier. Introducere și convorbiri de Sylvie Chalaye (Thomas Ostermeier. Introduction and Dialogues by Sylvie Chalaye)*, translated into Romanian by Codruța Popov, Teatrul Național "Mihai Eminescu", Timișoara, 2014.

- Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleonor: *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Cambridge, 1992.
- Ward, Frazer: *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, University Press of New England, 2012.
- Zurowski, Andrzej: *Citindu-l pe Shakespeare (Reading Shakespeare)*, translated into Romanian by Cristina Godun, Cheiron, București, 2010.

### **Capitole din cărți:**

- Artaud, Antonin: “The Theatre of Cruelty”, in: *The Theory of the Modern Stage*, ed. by Eric Bentley, Penguin, London, 1968.
- Boenisch, Peter M.: “Thomas Ostermeier – A ‘sociological theatre’ for the age of globalised precarity”, in: *Contemporary European Theatre Directors*, second edition, edited by Maria M. Delgado, Dan Rebellato, Routledge, Abington, Oxon, New York, 2020.
- Carlson, Marvin: “Socialist Realism, Capitalist Realism”, in: *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier, Reinventing Realism*, edited by Peter M. Boenisch, Methuen Drama, London, 2022.
- Fischer-Lichte, Erika: “Between Philosophical and Sociological Theatre”, in: *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier, Reinventing Realism*, edited by Peter M. Boenisch, Methuen Drama, London, 2022.
- Gilleman, Luc: “From Coward and Rattigan to Osborne: Or the Enduring Importance of *Look Back in Anger*”, in: *Modern Drama*, vol. 51, nr.1, 2008.
- Leroy, Elisa: “Hamlet Out of Joint: Variations on a Theme in Thomas Ostermeier’s Production 2008-2020”, in: *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier, Reinventing Realism*, edited by Peter M. Boenisch, Methuen Drama, London, 2022.
- Mosse, Ramona: “The Schaubühne’s Civic Mission in the Age of Globalization”, in: *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier, Reinventing Realism*, edited by Peter M. Boenisch, Methuen Drama, London, 2022.
- Saiu, Octavian: “Silviu Purcărete – The Master of the Rich Theatre”, in: *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe. 30 Years after the Fall of the Iron Curtain*, edited by Kalina Stefanova and Marvin Carlson, Palgrave Macmillan, 2021.

### **Articole:**

- Bahrami, Aida: “Paranoia and Narrative of Alterity in Thomas Ostermeier’s *Hamlet*”, in: *Contemporary Theatre Review*, 28(4), 2018.
- Nikcevic, Sanja: “Theatre Arts – Stupid, Old Fashioned or Backward or How British In-Yer-Face Becomes New European Drama?”, in: *Theatre Art Magazine Shanghai*, 2017.



- Ostermeier, Thomas: “Reading and Staging Ibsen”, in: *Ibsen Studies*, Vol. X. No. 2, 2010. Edited by Frode Helland (Centre of Ibsen Studies, Norway), Taylor and Francis.
- Retea, Flavius: “No Country Makes You [No]mad. The Untouchable. A Journal Regarding *Gypsies. Roma in Europe* and the Impact of Social Theatre”, in: *DramArt*, nr. 10, 2021.

## Interviuri:

- (B)randprogramma – Artist Talk met Thomas Ostermeier, International Theatre Amsterdam, <https://ita.nl>voorstellingen> [accesat: 14.01, 2024].
- Dickinson, Andrew: “Thomas Ostermeier: «Hamlet? The play's a mess»”, in: *The Guardian*, November, 2011, <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/13/thomas-ostermeier-hamlet-schaubuhne> [accesat: 6.01, 2023].
- “Every Generation Writes its Own Shakespeare”. Interview with Thomas Ostermeier:, in: *The Theatre Times*, <https://thetheatretimes.com/interview-with-thomas-ostermeier-every-generation-writes-its-own-shakespeare/> [accesat: 6.01, 2023].
- Fosse, Jon: “Writing Like Praying”, Norway, 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_KEcogE8LE](https://www.youtube.com/watch?v=7_KEcogE8LE) [accesat: 13.01, 2023].
- Kane, Sarah: Conversation with Dan Rebellato – Cleansed by Sarah Kane: “The Most Gruesome Love Story You Have Never Heard Of”, Studio Theatre, Royal Holloway University of London, 3 November 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5RV0>[accesat: 10.08, 2022].
- “In conversation: Ostermeier + Moukarzel. In conversation” – Part 1, DRAFF – A Living Archive of Performance Making, <https://www.draff.net/thomas-ostermeier-and-bush-moukarzel-part-1.htm> [accesat: 25.07, 2024].
- Ostermeier,Thomas: „Teatrul nu poate schimba lumea” (Thomas Ostermeier. “Theatre can’t change the world”). Interview, in: *Capital Cultural*, nr. 22, 2020, FITSonline 2020, <https://capitalcultural.ro> › Articole [accesat: 24.01, 2023].
- Ostermeier, Thomas: “The life of German theatre director Thomas Ostermeier”, Interview conducted by Ji Xiaojun as part of ICON segment at CGTN, <https://www.youtube.com/watch?v=AtdbVzvd30w> [accesat: 21.05, 2022].
- Perrier, Jean-Francois: Festival D’Avignon – Interview with Thomas Ostermeier, [https://festival-avignon.com/storage/document/99/19099\\_17\\_richard\\_iii\\_eng.pdf](https://festival-avignon.com/storage/document/99/19099_17_richard_iii_eng.pdf) [accesat: 14.01, 2024].
- Ravenhill, Mark: Interview with Charlie Rose before the American premiere of *Shopping and Fucking*, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=pQRaDzqBe9s&t=506s> [accesat: 10.08, 2022].

- Schleef, Einar: “Kulturakademie, Artist Talk with Thomas Ostermeier at The Academy of Music and Drama Gothenburg”, Podcast, Spotify Private Playlist, [accesat: 25.09, 2022].
- Stephens, Simon: “The Work of Sarah Kane”, The National Theatre London, 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=SoJM1rA\\_HDQ](https://www.youtube.com/watch?v=SoJM1rA_HDQ) [access: 10.08, 2022].
- Stein, Peter: “Peter Stein’s directorial style”. Peter Stein on his directorial style for The Demons at Lincoln Center Festival, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=n7algAN5Nc8> [accesat: 24.06, 2024].
- Thomas Ostermeier and Mark Ravenhill in discussion with Peter Boenish, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=nrETP86byvs&t> [accesat: 16.12, 2023].

## DVD

- Shakespeare, William: *Richard III*, staged by Thomas Ostermeier, recorded at Le Festival D’Avignon, 2015, released in 2020 by the Schaubühne Theatre in collaboration with ARTE France, Die Theater Edition, Schaubühne Berlin, 2020.
- Ibsen, Henrik: *Hedda Gabler*, staged by Thomas Ostermeier, premiere: 26<sup>th</sup> of October 2005, Schaubühne Theatre, recorded at the Schaubühne Theatre, a co-production ZDF theaterkanal and ARTE, 2006.

**Link-uri pentru producțiile lui Thomas Ostermeier *Un dușman al poporului*, *Hamlet*, *Nora* sau *O casă de păpuși*, *Wozyeck*, au fost puse la dispoziție pentru uz personal prin amabilitatea lui Paul Mühlbach, asistent de dramaturgie la Schaubühne am Lehniner Platz Berlin.**

