

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI  
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

**REZUMAT**  
**TEZĂ DE DOCTORAT**

**Costumul Tradițional în Artele Performative**

Identitate-Inspirație-Inovație

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

**PROF. UNIV. DR. Ludmila PATLANJOGLU**

DOCTORAND:

**Oana BOTEZ**

2024

# CUPRINS

**ARGUMENT**..... p.4

**CAPITOLUL I. DEFINIȚII, PARTICULARITĂȚI, CONTEXT**..... p.7

1.1. Costumul, limbaj antropologic și expresie holistică.....  
p.10

1.2. Costumul civil versus costumul popular.....  
p.48

1.3. Evoluția costumului de teatru.....  
p.49

**CAPITOLUL II. SACRU ȘI PROFAN ÎN COSTUMUL POPULAR ROMÂNESC**....  
p.60

2.1. Costumul popular, imagine și simbol.....  
p.60

2.2. Tehnici și metode de construcție și compoziție.....  
p.64

2.3. Gramatica identității și diversității (zone geografice și grupări etnice) .....  
p.73

2.4. Rădăcini spirituale (valori simbolice, ideatice, estetice, emoționale) .....  
p.85

**CAPITOLUL III. COSTUMUL TRADIȚIONAL ÎN ARTELE PERFORMATIVE**...  
p.89

3.1. Semn identitar și de creație (Kabuki, Kathakali, Barong, Topeng, Opera Chineză).... p.89

3.2. Inspirație și inovație în teatrul popular european.....  
p.113

3.3. Teatrul fără scenă (Călușarii, Drăgaica, Vicleimul, Paparudele, Capra, Plugușorul,

Steaua, Jianu, Irod ).....	p.118
3.4.Modele spectaculare în teatru.....	p.132
➤ Serghei Diaghilev – Les ballets russes	
➤ Ariane Mnouchkine – Theatre du Soliel	

**CAPITOLUL IV. COSTUMUL, O ABORDARE INTERDISCIPLINARĂ.....**

	p.150
4.1. Metodologia somatică a costumului.....	p.151
4.2. Corpul ca material, o practică fenomenologică.....	p.160
4.3. Societatea, cultura și istoria pe om.....	p.163

**CAPITOLUL V. STUDII DE CAZ – EXPERIENȚA PERSONALĂ.....**

	p.186
5.1.Nevasta supranaturală.....	p.187
5.2.Omul în carapace.....	p.197

**CONCLUZII..... p.202**

**BIBLIOGRAFIE .....**

p.205

**ANEXE (FOTOGRAFII, MĂRTURII DE CREAȚIE, GLOSAR) .....**

p.213

**REZUMAT**  
**TEZĂ DE DOCTORAT**

**Costumul Tradițional în Artele Performative**  
Identitate-Inspirație-Inovație

**CUVINTE CHEIE**

Costum, societatea, cultura, istoria, limbaj antropologic, expresie holistică, costumul civil, costumul popular, costum de teatru, evoluție, sacru, profan, costum popular românesc, imagine și simbol, tehnici, metode de construcție, compoziție, gramatica identității, gramatica diversității, rădăcini spirituale, valori simbolice, ideatice, estetice, emoționale, costumul tradițional, semn identitar, semn de creație, inspirație, inovație, teatru popular, teatru fără scenă, modele spectaculare, abordare interdisciplinară, metodologia somatică, practică fenomenologică.

## **REZUMAT**

Crearea unui costum, în contextul unui spectacol, ridică o multitudine de întrebări care generează diferite moduri de realizare al acestuia. Care este textul dramatic? Dar genul spectacolului? Care este viziunea regizorală? Când și unde se desfășoară acțiunea? Care este distribuția? Toți acești factori influențează ideile creatorului de costum. Acesta, la rândul său, își pune întrebări specifice. Din ce zonă, mediu și clasă socială provine? Care este identitatea sa culturală? Care este simbolistica? Ce transmite culoarea și textura materialului? Cum se citește prin semn grafic statutul unui personaj?

Contextul în care apar aceste întrebări, în cadrul fiecărui costum, are cu siguranță o importanță majoră în spectacol. Abordările prin care poate fi construit pot fi: macro, plasează

costumul în istoria sa și arată cum actorul folosește această istorie pentru a juca rolul; micro, în care îmbrăcămintea este recreată cu atenție pentru a realiza un ansamblu care sporește capacitatea actorului de a intra în personaj; amplă, o abordare care vine din afara subiectului vestimentar, dar are ca scop înțelegerea perioadei în care îmbrăcămintea reflectă un concept.

A ști să abordezi realitatea unui trecut mereu aproape sau a unui trecut mereu îndepărtat, a-i înțelege profunzimea și simbolistica este un aspect important, mai ales în contextul unei lumi bazată pe cultura materială și dornică să își uite tradițiile și rădăcinile, care se definește pe cantitate nu pe calitate.

Îmi propun să analizez modalitățile de abordare ale costumului tradițional și mesajul pe care acesta îl transmite în contextul spectacular. “Costumul este limbaj, istorie, vocabularul unei societăți”<sup>1</sup>, ne definește ca națiune și ca individ. Cred că o discuție aplicată pe tema costumului tradițional, într-un spațiu definit prin simbolistică, structură, stil, ca sursă de creativitate pentru artele teatrale, este atât actuală cât și necesară.

Ca artist și imigrant într-o nouă cultură, am trăit și simțit mai profund importanța fondului arhaic în creație. Lucrând ca scenograf în Statele Unite ale Americii (unde locuiesc de 24 de ani), în Franța dar și în România, interesul meu pentru costumul tradițional românesc, ca sursă de inspirație și inovație, a devenit o nevoie conștientă și imperioasă.

Trăim într-o epocă postmodernă paradoxală, unde globalizarea este un dușman al identității naționale. Nevoia de a ne întoarce la tradiție vine din dorința de preservare a unei lumi plină de sens, profunzime și adevăr, de a ne redescoperi ca entitate, în spațiul geografic în care trăim, de a reformula cine suntem în contextul politic, social și psihologic, într-o epocă afectată de migrare și globalizare.

România este o țară complexă din punct de vedere etnic: de la evrei, unguri, turci, tătari, armeni, nemți, greci, italieni, sași, sârbi, macedoneni, lipoveni, slovaci, polonezi, ucraineni și romi, identitatea națională românească e stratificată și încă în conflict cu ceea ce înseamnă a fi român. Are datini, tradiții și un teatru popular (teatrul fără scenă) bogat. În folclorul românesc, pe parcursul unui an, formele de expresie performative se desfășoară diferit în toate zonele geografice: de la Plugușor și Urși în Moldova și Bucovina, la Vicleimul și Capra în Oltenia sau Steaua în Muntenia. Obiceiurile și expresiile performative la granița dintre sacru și profan prin imagine, vers și cântec au fost începutul unei importante tradiții spectaculare românești.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes

Călătorind cu diverse burse în Bali, Japonia și India, am avut ocazia să studiez spectacole

Kabuki, Kathakali, Xiqu (opera chineză), Barong, Topeng, unde costumul tradițional, masca, machiajul devin un personaj complex. Aceste forme spectaculare vechi trasează istorii și simbolistici proprii culturilor pe care le reprezintă. Ele au devenit surse de inspirație și expresie pentru teatrul cult occidental și au născut creații scenice antologice, cum ar fi spectacole regizate de Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Richard Schechner, Eugenio Barba.

Gabriela Haja în volumul „Structuri dramatice” în folclorul românesc afirmă:

„...societatea rurală a menținut vreme îndelungată un comportament ceremonial, care presupune și respectarea unor legi nescrise, avându-și sursa într-o viziune magică și ritualizată asupra vieții. Aceste legi se refereau în primul rând la relația individului și a colectivității cu divinitatea, cu reprezentanții divinității și pe pământ (preoții), cu cei investiți cu putere (pe criteriul vârstei, al înțelepciunii ori pe cel economic), la relațiile dintre membrii diverselor grupări (pe categorii de vârstă, de sex, profesionale ș. a.), la relațiile familiale”.

Pentru un scenograf, crearea unui personaj nu este doar o simplă reprezentare, este un limbaj vizual complex, psihologic care are o poveste personală interioară și exterioară, expusă sau ascunsă, reprezentată prin epiderma externă, cea a costumului, animată prin fizicalitate, proporție, mișcare, cuvânt, muzică și relația cu arhitectura decorului în care trăiește.

În acest proces, pentru mine, studiul costumului tradițional este o zonă constantă de cercetare atât practic, cât și teoretic. Este relevantă studierea resurselor pe care diversitatea etnică și tradițiile, atât de bine conservate, ni le oferă. De această dată studiate din perspectiva artelor spectacolului. În ultima perioadă, în teatrul românesc, aceste elemente au fost puțin speculate. Sper ca prin această cercetare exploratorie să atrag din nou atenția asupra fondului cultural românesc și a bogăției acestuia.

În realizarea costumelor pentru spectacolul „Omul în carapace”, după A.P. Cehov, avându-l ca protagonist pe Mihail Barișnikov, am avut șansa să folosesc ca material broderia tradițională din Moldova, supradimensionând un detaliu care, nu e perceput doar ca un element de decorare, ci ca un element dramatic.

În „Nevasta Supranaturală”, după Euripide, spectacol care a avut premiera la New York, la Brooklyn Academy of Music, m-am întors la sursă, pornind de la obiecte de vestimentație vechi, populare.

Astfel, în ambele reprezentații, scenografia s-a bazat pe o gramatică conceptuală și dramaturgică a unei lumi arhaice adusă într-un spațiu contemporan, costumele devenind astfel personaje importante în spectacol.

Scenografia lucrării de dizertație, pe care am susținut la New York University, opera „Il Ritorno d’Ulisse” de Monteverdi, a avut ca decor războiul de țesut, iar Penelopa purta un veșmânt cu elemente stilizate, preluate din costumele populare românești. Acest cadru sugera universul feminin al personajului și o punte de dialog între lumea ceaștă și cea telurică.

Toate aceste spectacole, în care am folosit ca sursă de inspirație tradițiile populare, au fost apreciate de colegii mei de breaslă. Acest lucru m-a impulsionat și m-a determinat să-mi analizez propriul proces creativ. Sper ca această teză va fi un punct de plecare, de analiză și inovație pentru alți artiști.

În viitor îmi doresc să creez o instalație performativă, „Km.0”, în care să revin la spectacolul și costumele tradiționale din România, unde să pot explora prin mișcare și text noi forme arhitectural-poetice ale corpului, în contextul unui spațiu al trecutului și al prezentului.

Practica mea experimentală a provocat o lectură pur semiotică a costumei, îndreptându-se către o înțelegere a experienței și a relației complexe dintre designer, tradiție și privitor.

Cercetarea a început într-un mod bazat pe practică, în care cunoștințele au fost îmbinate cu fondul tradițional, etnic. Am devenit din ce în ce mai mult influențată de cultură și folclor, devenind instrumente prin care mă puteam implica cu experiența trăită într-o gamă largă de contexte, înțelegând natura propriei practici în raport cu ceilalți.

Întrebările cercetării mele au răspuns la o ipoteză în curs de dezvoltare conform căreia abordările alternative și interdisciplinare au apărut în designul „costumei experimentale”, conduse de la concept și context, exclusiv estetic. Întrebările de cercetare au abordat în linii mari relația dintre fondul cultural etnic și costum, într-o serie de contexte performative, încercând să înțeleg rolul costumei în raport cu tradiția. Natura studiului meu m-a obligat să recurg la artele teatrale, costume tradiționale, studii vestimentare și artă, precum și științe sociale, psihologie, pentru a mă poziționa critic și a explora munca mea în acest context.

În acest proces, propria mea cunoaștere a practicii și a experienței costumei a fost „acționată asupra altor forme de cunoaștere”<sup>2</sup> care, la rândul lor, au condus la noi înțelegeri ale practicii, experienței și metodelor. Metoda concepută, de-a lungul căutărilor mele, a

---

<sup>2</sup> Kershaw et al. 2010: 121

folosit un dialog continuu și, în cele din urmă, o integrare perfectă a teoriei și practicii, în care teoria a alimentat practica și practica a generat atât forme, cât și idei.

**Big Dance Theatre** este o companie de teatru-dans din New York, care mi-a permis să experimentez și să îmi testez propriul proces, bazat pe importanța fondului arhaic în creația costumului. Alături de directorul artistic, Annie-B Parson, care a fondat Big Dance Theatre în 1991 și împreună cu Molly Hickok și Paul Lazar, am dezvoltat un limbaj teatral, creând alături de Big Dance Theatre peste 20 de lucrări de dans/teatru încununat cu 18 premii în Statele Unite.

De-a lungul anilor aceștia au realizat spectacole comandate de Academia de Muzică din Brooklyn, Teatrul Național din Paris, Societatea Japoniei și Centrul de Artă Walker, au cântat în locații precum Academia de Muzică din Brooklyn, Atelierul de teatru-dans, The Kitchen, Classic Stage Company, Japan Society, Jacob's Pillow Dance Festival, Fabrica de Ciocolată, Muzeul de Artă Contemporană din Chicago, Walker Art Center, Yerba Buena, On the Boards, New York Live Arts, UCLA Live, The Spoleto Festival USA și la festivaluri din Europa și Brazilia.

### **„Nevasta supranaturală” - după Euripide**

**Adaptarea** Anne Carson

**Regia** Annie-B Parson & Paul Lazar

**Coregrafia** Annie-B Parson

**Decorul** Joanne Howard

**Costumele:** Oana Botez

Le Théâtre National de Chaillot, France

Tour / 2011 BAM Next Wave, USA

NY / Walker Art Center, USA

MN / Jacob's Pillow Dance Festival, Massachusetts, USA

În anul 2011, Joe Melillo, directorul artistic al spațiului performativ Brooklyn Academy of Music, invită compania Big Dance Theater cu spectacolul „Nevasta Supranaturală”, o adaptare a poetei Anne Carson, după textul lui Euripide.

Această adaptare a tragediei grecești în maniera tipică a cuplului Lazar & Parson, spectacol de teatru-dans devine o platformă de explorare și de "restabilire a naturii profunde a dansului și muzicii în tragedia greacă".

Publicul asistă la o aglomerație de simboluri și elemente scenice incongruente, care definesc stilul unic al companiei Big Dance Theater: de la colajul obiectelor fizice (draperii) și al imaginilor video de draperii, care se înalță și se prăbușesc continuu; la suprapunerea de imagini și sunet, (inclusiv una dintre fețele lui Alcestis, cu vocea înregistrată a unui băiat, Simon Eskin, care printr-un „lamentation” deplânge decizia mamei lor); la un microfon care devine un telefon; la un candelabru care se prăbușește; la un film alb-negru care pâlpâie și se estompează.

„Nevasta Supranaturală”, cea de-a 19-a producție a companiei „Big Dance Theater” , este inspirată de elemente ca :

- teatrul idiș și stilul de actorie al actriței de origine americană Rosalind Russell în filmul „Fata lui de vineri”;
- de la actorul rus Solomon Mikhoels în idiș, "Regele Lear" de William Shakespeare;
- la artistul vizual Janine Antoni, ale cărei proiecte au influențat coregrafia pentru mai multe dueturi coregrafiate de Annie.B. Parson.
- Alcestis, (Tymberly Canale), dansează în fața unei proiecții video cu Greta Garbo, dând naștere unui personaj complex cu multe fațete, de la cel mitologic, la câteva interpretări ale unor staruri de la Hollywood ale secolului al XX-lea.

**Povestea piesei:** Scrisă și jucată pentru prima dată în 438 Î.H., tragedia lui Euripide povestește despre Regele Pherei din Tesalia, Admetos, care se căsătorește cu Alcestis, fiica lui Pelias, regele lui Iolcus. În ziua nunții, Admetos o ofensează pe zeița Artemis, iar aceasta îl condamnă la o moarte timpurie. Alcestis, o femeie devotată soțului ei, se sacrifică și renunță la viața ei pentru Admetos, alegând Moartea în locul lui. În timpul doliului, Heracles îl vizitează pe Admetos la palat, iar pe parcursul vizitei descoperă tragedia morții lui Alcestis. Acesta promite lui Admetos să-i înapoieze soția pentru a continua să trăiască fericiți, și pleacă să se lupte cu Moartea. În timpul luptei, Heracles o învinge, astfel în final reușind să se întoarcă la palat cu Alcestis.

Spectacolul „Nevasta Supranaturală” se joacă, amestecând diferite referințe contemporane:

- Heracles (Pete Simpson), oferă un moment de comedie și absurd, intră în palat împins de cor, (Chris Giarmo, Aaron Mattocks, Elisabeth DeMent), pe un scaun cu roțile, în spatele unor tobe, în timp ce cântă un întreg solo de rock'n'roll și fumează o țigară.

- Un al moment comic este construit în scena în care Admetos vorbește cu tatăl său. Acesta apare pe un ecran de televizor. Spațiul descrie un birou al unui om de afaceri. Pentru a termina argumentul, Admetos trage pur și simplu cablul televizorului, astfel întrerupând conversația stabilind un limbaj conflictual între cei doi protagoniști. Această juxtapunere de simboluri arhaice și mundane/lumești, continuă să evolueze în diferite compoziții scenice idiosincretice, de-a lungul spectacolului.
- Este realizat un moment de magie în scenă, când Alcestis (Tymberly Canale), se află inertă sub o bucată de material neagră, unde picioarele ei palide se dezvăluie, iar greutatea corpului este aparent susținută doar de spatele a două scaune pliante. Heracles ia unul dintre scaune, Alcestis rămânând în continuare suspendată.
- În rolul lui Admetos, Molly Hickock pare un magician de vaudeville, la început, capul apărându-i de mai multe ori, deasupra unei mici cortine roșii, de catifea pe care o manipulează, în timp ce adaugă elemente de transformare continuu care încep treptat să îi descrie personajul - acum adăuga o mustață, acum dispare și re apare cu o coroană regală.

**Coregrafia** gestuală a spectacolului este tradusă în limbaj contemporan de Annie-B Parson. Scena de deschidere a spectacolului, de grup, este coregrafiată printr-o serie de gesturi repetate. O mișcare matematică a picioarelor și a brațelor, într-un stil ritual, de influență greacă, ce duc cu gândul la trupele armate de pe vremea grecilor. Acestea se transformă treptat în dansul dintr-un club underground, cu muzică hard-rock. Mișcările lui Chris Giarro ca Hades sunt la fel de letale ca vocea-i răgușită. Tymberly Canale își execută propriul dans pentru a întârzia momentul morții. ("Ești gata?" întreabă nerăbdător Hades de mai multe ori. Încheind, ea confirmă termenii contractului ei pământesc: "Am înțeles.")

**Muzica** de David Lang, Carter Burwell, Richard Howgill și inginerul de sunet, Jane Shaw, creează o atmosferă tragi-comică, cu interferențe rock și momente de lamentare ale suferinței lui Admetos.

**Decorul**, conceput de Joanne Howard, este un spațiu minimalist, reprezentând două forme ovale în oglindă: unul pe scenă- o reprezentare contemporană a teatrului antic grec, iar cealaltă suprafața ovală fiind suspendată, folosită pentru proiecția video. Pe parcursul spectacolului se adaugă câteva elemente de recuzită aduse în scenă de personaje, ca o extensie a cine sunt. Designul de lumini, sub semnătura designerului Joe Levasseur, este izolat și uneori creat de un candelabru sau de multiplele televizoare în scenă.

În **designul costumelor**, pentru prima dată am vrut să experimentez acest colaj al lumii în care trăiesc ca emigrant: de la o lume contemporană-urbană a repetițiilor zilnice din

studio, o lume incongruentă care interferează cu elemente antice grecești ale poveștii de origine și elementele de costum tradițional românesc, elementele lumii de unde vin.

Astfel, publicul întâlnește la începutul spectacolului, cei șase actorii/dansatori, în hainele lor de pe stradă sau de repetiții (pantaloni, tricouri negre și bocanci), care stau pe scaune în jurul spațiului scenic, intrând fiecare în scenă treptat printr-un dans stilizat din estul Europei.

Admetus, (Molly Hickock), poartă cizme și pantaloni de călărie, o cămașă albă, peste care își pune o haină lungă cu poale realizate din straturi de fote plisate din diferite regiuni românești.

Acest colaj de suprapuneri de fote bogate nu numai în broderii, detalii și culori, cât și în istorie, le-am achiziționat la Muzeul Țăranului din București în vizita mea din vara anului 2011.

Pentru scena înmormântării lui Alcestis, Admetos îmbracă peste fote o jachetă elegantă din paiete argintii, ca un clown tragic brechtian.

Corul, (Aaron Mattocks, Chris Giarmo, Elizabeth DeMent), poartă fote plisate vechi peste pantalonii negri de repetiții, tricouri și bocanci, iar peste fote se adaugă catrințe.

„Istoric, catrința, fota, șorțul se confecționau din lână curată sau lână și fire de bumbac în urzeală. Mai răspândită și pentru toate vârstele este catrința dintr-o singură bucată de țesătură dreptunghiulară cu care femeia își acoperă corpul de la talie în jos. Materialele etnografice au scos la iveală răspândirea în Moldova circa zece grupe de catrințe, care se deosebesc prin decor și tehnica de realizare. Avem cea mai răspândită „catrința vrăstată” cu dungii verticale colorate, „catrință cu desene alese”, „catrință cu dungii ridicate”, „catrința ițată”, „catrință cu două părți orizontale” diferit colorate, „catrință țesută și aleasă”, „catrință brodată”.<sup>3</sup>

„Fota este o fusta bogată ornamentată înfășurată, realizată dintr-o bucată dreptunghiulară din țesătura de lână purtată la talie. Alternativ, acesta poate fi alcătuit din două bucăți de material țesut care acoperă partea din față a corpului (ca un șorț) și spatele. Fota are mai multe nume, în funcție de regiunea etnografică: pestelcă (în Muntenia), opreg, zăvelcă (în Oltenia), catrință sau cretință (în Moldova), păstură și zadie (în Transilvania), pești (în Basarabia).

---

<sup>3</sup> [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie\\_rom%C3%A2neasc%C4%83](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie_rom%C3%A2neasc%C4%83)

Fota este fabricată din material de lână sau din bumbac amestecat cu lână, țesută în patru ițe. Aceasta acoperă pe deplin fusta (poalele), cu excepția, în unele zone, tivul.

Cele mai vechi piese au fost făcute din țesături negre sau gri, folosind culorile naturale ale lânii. Cea mai veche decorație a fost o margine roșie (bete roșii) la marginea inferioară și pe marginea din față, care întăresc materialul. Acest tip de fota se găsește încă în nordul Moldovei, unde erau purtate vara. Fotele cu drese verticale (vâște) sunt, de asemenea, comune în aceasta zona. Dimensiunea decorării fotei devine mai elaborată pe măsură ce se mută spre sud.

În Muntenia, dungile sunt înlocuite cu o decorare compactă țesută sau o broderie geometrică mare, acoperind întreaga suprafață, cu excepția suprafeței care se suprapune în față. Cea mai bogată decorare se găsește în zonele Argeș și Muscel, unde fota însăși este făcută ocazional din mătase, iar decorurile țesute sunt din fir de aur sau fir de argint.

Greutatea fotelor de lână și mișcarea lor în scena prin rotire corpurilor dansatorilor este un întreg spectacol în sine. Designul de costume fiind astfel bazat pe o gramatică conceptuală și dramaturgică ale unei lumi arhaice adusă într-un spațiu contemporan, costumul devenind astfel personaj.”<sup>4</sup>

Personajul lui Alcestis este singurul care schimbă costume: de la o rochie auriu/argintie care pare din borangic, cu o maramă tradițională oltenescă pe cap, din borangic, (o imagine care ne amintește de una dintre celebre fotografii ale Reginei Maria), adăugând o fotă plisată din lână albă cu fir metallic auriu/argintiu.

În tradiția românească, printre elementele care nu trebuie să lipsească în îmbrăcămintea femeilor se numără "acoperirea capului" cu basma sau maramă. Ele au o mare valoare estetică și socială pentru femei. Fetele tinere obișnuiesc să meargă cu capul descoperit, dar după căsătorie nașa îi pune o frumoasă basma sau maramă.

Marama este purtată în principal în sudul României, în sudul Moldovei și în sudul Transilvaniei. Maramele au probabil origine orientală și sunt decorate cu modele albe țesute pe un fundal alb și adesea grupate spre capete. În Argeș, modelele pot include motive geometrice colorate

Ca ritual al sacrificării pentru Admetos, servitoarea o îmbracă pe Alcestis într-o rochie-giulgiu neagră, plisată, transparentă, peste rochia auriu/argintie,- un element care ne

---

<sup>4</sup> [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie\\_rom%C3%A2neasc%C4%83](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie_rom%C3%A2neasc%C4%83)

aduce aminte de o coloană ionică sau dorică, dar unde canelurile se descompun și nu mai învelesc structura centrală.

Rochia auriu/ argintie a lui Alcestis este o stilizare a cămașii arhaice cu poale. Cea mai timpurie formă de cămașă a fost cămașa de „tip tunică” croită „de-a’ntregul”, făcându-se numai o tăietură unghiulară, pătrată sau rotundă la gât. Cămașa avea mâneci lungi, se decora la gât și jos la mâneci cu un desen geometric simplu sau vegetal stilizat. Partea de sus a cămașei – „piepții” se făceau dintr-o țesătură mai bună și mai subțire, iar partea de jos - „poalele” – dintr-o pânză de cânepă sau in.

„Cămașa dreaptă (arhaică) are un stil mai sobru, ornamentele fiind dispuse, în linii înguste, de-a lungul cusăturilor, în jurul decolteului, la îmbinarea mânecii la umăr, la tivul de jos al mânecii și al poalelor. Un alt mod de ornamentare e prin țesutul la război când sunt incluse motive izolate, aranjate simetric (pe piept, pe mâneci).

Cămașa creată prezintă o ornamentație mult mai complicată și mai diversă. Alțița, care inițial a fost utilizată pentru lărgirea mânecii, fiind plasată în general pe umăr, și-a pierdut de-a lungul timpului rolul structural și a devenit în principal un prilej de ornamentație, ornamentația făcându-se după anumite reguli. Frecvent, alțița este ornamentată prin rânduri orizontale, delimitate prin cusături speciale. Motivele de pe mânecă, fiind considerate sacre, nu se mai repetă în altă parte așa cum se întâmpla la cele de pe mâneci, fața sau spatele cămașii. Sub alțița se găsește ”încrețul”, având rolul de a încreți acea porțiune a mânecii. Alțița devenind un element decorativ, nu structural, încrețul își pierde, de asemenea funcționalitate și devine un element decorativ constând într-un chenar care brăzdează orizontal mâneca, fiind utilizate diverse tehnici de cusătură pentru a încreți și ornamenta acea porțiune. ”Râurile pe mânecă” sunt șirurile decorative, verticale, mai rar, oblice care pornesc de la încreț, până la tivul mânecii. Pe pieptul cămașii, ornamentația curge vertical de lângă deschizătura cămașii în unul sau două rânduri.”<sup>5</sup>

„Motivele preiau imagini cu valoare de simbol sau obiecte din viața de zi cu zi, din natura, fiind puternic stilizate, reduse la figuri geometrice. Coloritul de baza este roșu și negru, cromatică diferind de la o regiune la alta. Materia prima pentru ornamentație a fost inițial firul produs în gospodărie – lână, cânepa, inul, firul de bornagic, în colorit natural și, mai târziu, vopsit casnic. Odată cu industrializarea au pătruns lănița (lână mai moale) și

---

<sup>5</sup> [http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie\\_rom%C3%A2neasc%C4%83](http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ie_rom%C3%A2neasc%C4%83)

arniciul (bumbac dezlânat). În unele regiuni se folosesc și fire metale aurii și argintii, paiete și mărgelile colorate.”<sup>6</sup>

Tyberly Canale(Alcestis) interpretează acest dans-ritual al morții, costumul devenind element de poveste al dezintegrării ei de la viața pământească.

Personajului lui Heracles, (Pete Simpson), poartă o fustă plisată neagră din stofă grea, cu un chimir (șerpar) românesc din piele, coroana de lauri și tricoul de repetiții. Fusta este o interpretare contemporană a imaginii cămașii cu fustă, dar fără detaliile specifice. Mișcarea în scenă a lui Heracles este creată de Parson în relație cu acest detaliu din jurul torsului-chimirul.

Brâul/chimirul/ șerparul, confecționat din piele, lat de până la două palme, împodobit cu modele, deși pare un element decorativ, este un obiect care are o simbolică complexă.

Acesta era confecționat fie din lână, fie din piele și era semnul bărbăției, al vieții, dar și al morții. Prin el se legau vrăjile când nu era menit să-l apere pe cel care-l purta, dar avea și puteri miraculoase de apărare a celui care îl purta: „Leagă-mi-l de mi-l sufocă,/ De mine să-mi ducă dorul/ Bârnețele la picere/ Usturimi plini cu vergele” (Ciuberea 1974, Zicere de legare pentru dragoste).

Suntem singurii locuitori ai ținuturilor dintre Balcani și Carpați, care încă din timpul tracilor, și-au croit din pielea animalului sacrificat brâul.

Brâul moșilor își avea ornamentul propriu. Dacă era țesut din lână, la război, femeia îl ornamenta cu motive ce evocau iubirea și neuitarea de casă, de familie. Mâna bărbatului încrusta și încrustează și astăzi cu migală în piele diferite simboluri: reprezentări ale universului, dar și linii șerpuiunde, a căror simbolică poate fi pusă în relație cu inițierea.

Brâul sau chimirul cuprind cămașa albă, semn al purității și al legării profunde de sacrificiul Domnului. Cu cât cămașa era mai scurtă, cu atât chimirul era mai lat, pentru a proteja și susține trupul zvelt bărbătesc, la diversele acțiuni.

Astăzi, chimirul se poartă mai rar, doar la muncile din gospodăria omului sau la câmp. Chimirul , indiferent de momentul când era purtat, atrăgea atenția, prin prezența unei teci special construite care adăpostea cuțitul, al cărui mâner din os sau lemn putea fi observat de la distanță.

---

<sup>6</sup> [https://rodicacebanu.wixsite.com/costumpopularroman/costum-popular-de-patrimoniul?lightbox=image\\_j9u](https://rodicacebanu.wixsite.com/costumpopularroman/costum-popular-de-patrimoniul?lightbox=image_j9u)

Cuțitul era folosit de locuitorii din Țara Moșilor atât pentru necesitățile uzuale, cât și în luptele voinicești. Arma de luptă la cingătoare era gândită nu doar estetic, cât și practic, astfel încât purtătorul a avea acces rapid la ea pentru a-și putea apăra viața de agresori.

„Luptele voinicești se începeau cu prinderile de la brâu, puterea învingătorului domina prin ridicarea în aer a partenerului de luptă și, apoi, înfundarea acestuia în pământ, până la brâu. Era partea sacră a trupului care revigora prin puterea de mișcare a viteazului.

Semn al vigurozității și potenței, cingătoarea mijlocului a jucat un rol important în reprezentarea tradițională a trupului tânărului bărbat, definit prin vitejie și mlădiere și apăra abdomenul de atacuri neprevăzute, tocmai datorită lățimii acesteia. Brăul era considerat o barieră a morții: „Mațele că-și aduna,/ Cu brâu lat se încingea,/ Mijlocelul că-și strângea” (Balada Toma Alimoș).<sup>7</sup>

„Motivul legăturii cu un obiect simbolic, pentru dominarea unei ființe, se regăsește și azi în imaginarul tradițional, cu variații de la o categorie folclorică la alta. Sinonime ale acestei cingători, ce încorseta mijlocul și făcea zvelt trupul, numit, în unele părți ale țării brâu, au umplut cu semnificații vocabularul limbii române, spunându-i-se când șerpar, praștie, tisău, chingă (în zonele Banatului și ale Olteniei), sau chimir. Ultima denumire ar putea proveni din sanscritul kemer, cu același sens pe care îl are și astăzi în portul nostru bărbătesc.”<sup>8</sup>

Fusta purtată de Heracles este inspirată de cămașa cu fustă (fustanela românească sau nord-dunăreană). Partea de sus reprezintă croiul cămășii cu clini, iar fusta este făcută din patru sau cinci foi încrețite de jur împrejur sau numai la spate. Fusta poate fi prinsă de trupul cămășii sau este detașată. Acest tip de cămașă este de origine ilirică, fiind asemănătoare cu cea întâlnită în Macedonia și Grecia. Are o răspândire largă de-a lungul lanțului carpatic, de la Dunăre, până în Moldova de Nord.

Când Heracles o înapoiază pe Alcestis lui Admetos, aceasta este acoperită de un voal semi-transparent și poartă o rochie din lumini care crează o sculptură stranie din corpul dansatoarei, formele costumului și reflecția micilor luminilor pe materiale.

În solo-ul final al lui Alcestis, mișcarea delicată și regală se transformă într-o mișcare mai sălbatică, ca o sărbătoare aproape violentă, a revenirii la viața pamântescă.

---

<sup>7</sup> [https://rodicacebanu.wixsite.com/costumpopularroman/costum-popular-de-patrimoniul?lightbox=image\\_j9u](https://rodicacebanu.wixsite.com/costumpopularroman/costum-popular-de-patrimoniul?lightbox=image_j9u)

<sup>8</sup> Idem 151

Spectacolul s-a bucurat de aprecieri atât din partea publicului, cât și din partea presei și a continuat să fie prezentat în diferite teatre din Statele Unite și Franța, cum ar fi: The Walker Arts Center (Minneapolis); Jacob's Pillow Dance Festival Becket, Massachusetts; La Filature Mulhouse, (France); Le Quartz Brest, (France); Les Subsistances Lyon, (France); Théâtre National de Chaillot Paris, (France).

Ziarele americane și internaționale consemnau despre spectacol:

- \* Când debutezi la Academia de Muzică din Brooklyn, un pic de dramatism nu strică. Pentru aceasta, Paul Lazar și Annie-B Parson, regizori ai Big Dance Theater, au apelat la o sursă de încredere: Grecia antică. În "Nevasta supranaturală", prezentată marți seară la Teatrul Harvey, ei se adâncesc în piesa "Alceste" a lui Euripide. Producția lor se bazează pe o versiune tradusă de Anne Carson, al cărei limbaj precis și colocvial demistifică povestea bizară chiar și atunci când piesa - o privire dulce-amară asupra durerii, care este în parte tragedie și în parte comedie - te lasă în suspans. Ca și dansul, este un spectacol enigmatic.<sup>9</sup>

NEW YORK TIMES - 30 noiembrie 2011

- \* Cu „Nevasta Supranaturală”, la fel ca și Orestia - prima colaborare a lui Big Dance cu Carson la Classic Stage Company în 2009 și cea mai amuzantă tragedie greacă pe care am văzut-o vreodată -, adaptarea sapă în fundamentul piesei pentru a-i găsi spiritul rock n'roll - lucru pe care, în calitate de coregraf al lui David Byrne, Parson este deosebit de potrivit să îl facă - și "dezvăluie viața celulară a piesei lui Euripide", conform declarației lor artistice.<sup>10</sup>

THE BROOKLYN RAIL – noiembrie 2011

- \* Evident, Big Dance Theater are o gamă largă de spectacole. Producția pare profund influențată de „Cercul de cretă caucazian” al lui Brecht (sau poate că aceleași lucruri l-au influențat pe Brecht) - există un cerc mare în centrul scenei, pictat pentru a arăta ca niște urme de anvelope, ca și cum mașinile din mijlocul câmpului ar fi realizat cercul. Distribuția este îmbrăcată în haine est-europene, bărbații în fuste lungi cu modele din (sau cel puțin așa am înțeles din surse de pe Facebook) România, țara de origine a creatoarei Oana Botez.

---

<sup>9</sup> <https://www.nytimes.com/2011/12/01/arts/dance/big-dance-theater-in-supernatural-wife-review.html>

<sup>10</sup> <https://brooklynrail.org/2011/11/theater/supernatural-wife-anne-carson-and-big-dance-theater-make-euripides-move>

Un element interesant și demn de explorat. Regizorul Paul Lazar folosește cercul pentru a stabili o zonă de joc în interiorul căreia interpreții sunt în personaj, deși o mare parte din spectacolul de prezentare are loc în afara acestuia. Pentru unele scene, distribuția de șase actori (inclusiv Aaron Mattocks, de la Culturebot, care face o prestație fantastică în rolul Morții) prezintă un spectacol fizic dezgolit, folosind doar mișcare, cântec și vorbire. În alte scene se folosesc de televizoarele vechi, ca la Wooster, pe scaune, iar Heracles intră în scenă executând un solo rock pe un set complet de tobe. Dar ideea este că nu s-a simțit niciodată încărcat sau exagerat. Dimpotrivă, cu toată distanțarea și examinarea interpretării poveștii, a rămas, în fond, o imagine emoționantă a iubirii și a răscumpărării. Cu riscul de a părea banal, chiar am lăcrimat puțin în scena finală, când Heracles - încrezut și puțin cam prostănac - o aduce pe Alcestis înapoi la Admetus (interpretat, cu o mustață falsă, de Molly Hickok). A fost un exemplu minunat despre cum spectacolul nu sacrifică în mod inerent rezonanța emoțională pentru a oferi o examinare mai amplă a materialului. În orice caz, am fost profund impresionat de spectacol în general - toate interpretările au fost fantastice, iar designul a fost puternic și distinctiv, fără să copleșească piesa. A fost minunat să văd cum compania a combinat diferitele moduri de interpretare. Coregrafia lui Annie-B Parson a fost puternică și s-a integrat în piesă într-un mod pe care nu îl vezi întotdeauna în cazul numeroșilor descendenți și imitatori ai companiei de teatru-dans. În cele din urmă, originalul este încă cel mai bun.<sup>11</sup>

CULTURE BOOT – 2 decembrie 2011

- \* Un lucru pe care ar trebui să îl știți înainte de a vedea „Nevasta Supranaturală”, versiunea Big Dance Theater asupra tragediei „Alcestis” a lui Euripide - și ar trebui să o vedeți - este că dansul este probabil cel mai puțin important element al acestui spectacol multimedia încântător și inteligent. Nu trebuie să fiți familiarizați cu Alcestis, pentru că povestea este bine spusă, într-o manieră directă, vie și inventivă. Rural Intelligence ArtsOpera include mișcări captivante, o conștiință corporală consecventă din partea interpreților, trimiteri stilizate la dansul popular grecesc și multe momente de nemișcare care atrag atenția - cadavrul lui Alcestis aparent suspendat ca o scândură pe

---

<sup>11</sup> <https://www.culturebot.org/2011/12/11806/big-dance-theaters-supernatural-wife-at-bam/>

spătarele a două scaune pliante; Hercule pare să meargă pe trupul lui Alcestis datorită a două blocuri plasate inteligent; Hercule în Hades ridicând-o pe Alcestis cu trupul țeapăn ca și cum ar fi legată de un porc, picioarele ei flexate fiind ancorate de gâtul lui - dar, în general, povestea dramatică și amuzantă prevalează asupra coregrafiei. Acesta nu este un lucru rău. Este o poveste grozavă - la urma urmei, există de aproape două mii de ani - și ridică întrebări interesante despre sacrificiul de sine, minciunile albe și dacă cineva poate fi mort și nu mort în același timp (gândiți-vă la pisica lui Schrödinger, un exemplu clasic de mecanică cuantică). Sună greu, dar această producție este ușoară și plină de acțiune non-stop, umorul stârnește râsul, cu un fel de aer vaudevillian. Soțul lui Alcestis, Admetos, este interpretat de Molly Hickok în travesti; o vedem transformându-se în el pe scenă cu ajutorul unei mini-cortine de catifea roșie în spatele căreia obține în mod magic o coroană, iar apoi o mustață, ambele cu sprâncenele ridicate, lăsând publicul să știe că este în glumă. Cortina este folosită pentru alte câteva cazuri de magie scenică, devenind barca care o transportă pe Alcestis peste râul Styx și giulgiul ei funerar. Hades sosește pentru a o lua pe Alcestis, care a ales moartea pentru a salva viața soțului ei, și o întreabă în mod repetat, nerăbdător, în timp ce aceasta execută dansul de adio: "Ai terminat?". Hercule își face intrarea rostogolit pe scenă, bătând la o tobă sclipitoare, folosind un țambal pe post de halteră, în timp ce își povestește ultimele aventuri bărbătești. El se dezvăluie ca un băiat încrezut și vesel, înainte de a porni în misiunea sa eroică de a o smulge pe Alcestis din Hades. Cei șase interpreți din „Nevasta Supranaturală”, sunt cu toții talentați; dansatori convingători, cântă ca niște îngeri, au o postură de staruri rock, intră și ies din personaj într-o clipă și manipulează rapid și fără probleme recuzita, elementele de decor și electronice. Partitura lui David Lang (care a fost prezent joi seară, datorită, fără îndoială, prezenței sale în Berkshires pentru Festivalul Bang on a Can), a funcționat perfect cu spectacolul, iar videoclipurile proiectate pe un ecran oval deasupra scenei au adăugat o dimensiune suplimentară. Alte elemente inventive de punere în scenă au inclus utilizarea a două monitoare mici cu videoclipuri cu copii pentru a reprezenta fiul și fiica lui Alcestis și Admetos, precum și a unui monitor mare care a fost adus

într-un scaun cu roțile pentru a reprezenta tatăl condamnabil al lui Admetos. Prin adăugarea unui cor format dintr-un singur om, adesea așezat la o masă de control, care oferă indicații scenice și comentarii la un microfon - mai mulți alții apar pe scenă în momente oportune pentru ca artiștii să amplifice anumite rânduri din text, extras cu abilitate dintr-o traducere a poetei Anne Carson - și secvențe de dansuri energice în centrul scenei, producția are destule lucruri de făcut pentru a se simți uneori ca un circ cu trei inele care se desfășoară în același timp într-un singur ring. Merită o a doua vizionare pentru a surprinde numeroasele detalii care trec repede. Coregrafii Big Dance Theater, Annie-B Parson și Paul Lazar, au fost primii beneficiari ai premiului Jacob's Pillow Dance Award, iar „Nevasta Supranaturală”, demonstrează din nou că această onoare a fost justificată. Să sperăm că relația dintre Pillow și Big Dance Theater rămâne puternică, astfel încât să putem continua să vedem lucrări noi și interesante ale acestei companii inteligente și care depășește limitele. Această producție a Big Dance Theater a fost foarte distractivă și plină de idei mari care vă vor lăsa o impresie mare și de durată.<sup>12</sup>

RURAL INTELLIGENCE – 29 iulie 2011

## **„Omul în carapace” - adaptare după povestirile lui A. P. Cehov**

**Protagonist:** Mihail Barișnikov

**Regia:** Annie-b Parson & Paul Lazar

**Coregrafia:** Annie-b Parson

**Decorul:** Peter Ksander

**Costumele:** Oana Botez

**Premiera:** Hartford Stage

Shakespeare Theater Company (Washington, D.C.), Berkeley Repertory Theater (Berkeley), ArtsEmerson (Boston), Broad Stage (Santa Monica),

Museum of Contemporary Art (Chicago)

---

<sup>12</sup><https://ruralintelligence.com/arts/big-dance-theaters-u.s.-debut-of-supernatural-wife-big-fun-big-ideas-3>

„**Man in a Case**”, „**Omul în carapace**” cum este cunoscut în traducerea în limba română este un spectacol experimental, cu durata de 1h 15 min, adaptat de Annie-B Parson și Paul Lazar, după A.P.Cehov. Acesta încorporează teatru, mișcare, muzică, video și alte elemente, pentru a repovesti două dintre nuvelele autorului rus.

Producția prezintă două povești cehoviene („Omul în carapace” și „Despre dragoste”), narate cu vervă și umor contemporan de Jess Barbagallo și Chris Giarmo, care îi portretizează pe cei doi protagoniști ai operei originale a lui Cehov.

Prima este despre un profesor paralizat de convenționalism, a doua despre un bărbat care se îndrăgostește de o femeie căsătorită. O producție de teatru-dans care a avut premiera la Hartford Stage în 2013, cu legendarul balerin și actor ruso-american Mihail Barișnikov.

Spectacolul este regizat, coregrafiat și adaptat de Annie-B Parson și Paul Lazar, fondatorii Big Dance Theatre.

Descris drept „o punte între timpul nostru și cel al acestor două povești anti-dragoste din secolul al XIX-lea”, spectacolul combină limbajul actorului, mișcarea, dansul, cu accente de dans popular stilizat, proiecție video, lumini, costume, sunet și decor.

În „Omul în carapace”, Barișnikov joacă rolul lui Belikov, un profesor retras, care duce o viață austeră și izolată. Este un om obsedat de reguli și disciplină. Adaptarea scenică explorează teme ale dragostei, ale legăturilor interumane, combină povestirea lui Cehov cu renumitele abilități de dans ale lui Barișnikov, pentru a crea un spectacol unic, captivant vizual.

Jucat cu subtilitate și grație de Barișnikov, îl vedem pe acest om blând și sfâșietor de singuratic, în apartamentul său minuscul, asemănător unui container. Întorcându-se acasă de la serviciu în fiecare zi, descuie ceremonios încuietorile, cu o disciplină strictă și o curățenie bolnavă.

**Decorul** din „Omul în carapace” tinde să fie minimalist, concentrându-se pe elemente esențiale care pot fi transformate și reimaginate pe parcursul spectacolului. Un apartament: un pat, un scaun, o bibliotecă, mici ecrane TV care amintesc o instalație de artă a lui Nam Jun Paik. Acest minimalism permite flexibilitate și fluiditate în montare. Camerele de supraveghere apar peste tot în apartamentul său înghesuit pentru a reflecta paranoia acestui personaj.

Producția încorporează adesea elemente multimedia, cum ar fi proiecții și videoclipuri, pentru a ajuta povestirea. Aceste imagini descriu lumea piesei și adaugă profunzime narațiunii.

În același timp, light designul joacă un rol semnificativ în crearea atmosferei, izolându-l pe Belikov, ajutând la crearea stării de singurătate și izolării sale față de celelalte personaje.

**Acțiunea** începe cu o discuție despre vânătoarea de curcani, Burkin (Jess Barbagallo) scoțând o serie de sunete, care sunt amplificate în scenă. Belikov este ocupat să citească o carte și nu participă la conversație. Ceilalți doi domni sunt Ivan (Chris Giarmo), care cântă la acordeon, și Kovalenko (Aaron Mattocks), fratele Barbarei (Tymberly Canale).

Are loc prima întâlnire a lui Belikov cu Barbara, care merge pe bicicletă, eroul este încântat și îngrozit, perceput simultan pe scenă de un limbaj dihotomic. Kovalenko comentează scena și starea lui Belikov: „Nu m-am gândit niciodată că un bărbat care purta galoși, indiferent de vreme, ar putea iubi.”

În cea de-a doua piesă a lui Cehov, „Despre dragoste”, povestirea este exprimată prin coregrafia lui Parson, ce reflectă ambiguitatea morală și dragostea neîmpărtășită dintre Barișnikov și Canale. Relația se amplifică între cei doi. Barișnikov, care a avut mișcări de dans minimaliste până în acest moment în prima parte, face acum un dans uimitor de emoțional, lent, făcându-i curte eroinei. El este plin de eleganță, cu o complexitate a mișcării, expresii gestuale și grație.

Dragostea lor este condamnată pentru că ea alege soțul și familia în locul iubitului. Ei se despart, dar continuă să se viseze unul la celălalt.

Există dialog narativ, și muzică, dar povestea mai profundă ajunge la noi prin mișcare și dans. Barișnikov și Tymberly Canale stau pe scaune, cu brațele dansând, împletindu-se și mângâindu-se, fețele lor păstrând imparțialitatea exterioară, în timp ce membrele lor exprimă dorință. Pe podea, dorm, visând unul la altul.

Magnetismul și perfecțiunea lui Mihail Barișnikov, înnăscute, sunt evidente în fiecare mișcare de-a lungul spectacolului. Dansul îndrăgostiților care se vor despărți curând este senzual, tânjind unul după celălalt, sfâșietor de trist, deoarece știu că se vor despărți pentru totdeauna.

Capacitatea lui Barișnikov de a evolua între diferite stiluri de dans reprezintă unul dintre cele mai importante momente ale reprezentației, adaugă profunzime și bogăție spectacolului.

Încorporarea diferitelor stiluri de **dans** permite publicului să experimenteze povestea la nivel fizic și emoțional, făcând producția o experiență captivantă și multidimensională.

**Costumul lui Belikov** este alcătuit dintr-o haină lungă de lână neagră, cu motive supradimensionate brodate, tradiționale din Moldova de Nord. Barișnikov are o rutină: face aceeași serie de exerciții fizice scurte și nu variază niciodată când scoate câte o mănușă, așezându-le pe fiecare în compartimente separate și câte o pereche de galoși, un conglomerat repetitiv de gesturi/mișcări care comentează despre trăirea unei vieți de „disperare-liniștită”. În a doua parte, el se dezbracă de o cămașă de mătase alb murdar și pantaloni negri, o imagine vulnerabilă a unui bărbat îndurerat.

**Barbara**, Timberly Canale poartă o haină lungă de piele albă, bonetă/pălărie de blană, cizme, dresuri croșetate și o rochie într-un design floral roșu, mimând motivul tradițional, brodat, românesc. Timberly folosește costumul în mișcare, de la o mișcare populară stilizată jucăușă, la un răs dement care contorsionează corpul. În cea de-a doua parte, rochia ei este mărită de cameră și proiectată în fundal, arătând designul complicat alb, melancolic, suprapus cu nuanțe de tartan roz deschis în modelul rochiei. Compoziția, în relație cu tenul pielii lui Canale, și modelele croșetate creează o amintire fantomatică a iubirii neîmplinite.

Elementele folosite la costumele personajelor lui Aaron Mattocks, Chris Giarmo și Jess Barbagalo, au fost cămașa tradițională moldovenească, sumanul și tartanul scoțian.

Cămașa lui Kovalenko, Mattocks, este specifică veșmintelor tradiționale din nordul Moldovei numită „cămașă bătrânească” pe care Aaron Mattocks o poartă în toată regalitatea sa. Detalii de broderie roșu aprins de pe tivul cămășii, jacheta de lână, fota și pieptarul sunt o adaptare conceptuală a unui design tradițional românesc care navighează structural între simboluri vegetale, zoomorfe și abstracte. Pălăriile și cizmele de blană, cămășile în carouri și pantalonii de lână sugerează personaje arhetipale.

Pornind de la mesaje atât de variate, cum ar fi imagini de supraveghere, dans popular tradițional, videoclipuri Big Dance Theatre creează o prezentare teatrală convingătoare care face legătura dintre sensibilitățile noastre moderne și aceste povești anti-dragoste ale Rusiei secolului al XIX-lea.

Ziarele americane și internaționale consemnau despre spectacol:

- \* Există atât de multe elemente de plăcere pură care emană de pe scenă încât este greu să știi unde să-ți concentrezi ochii sau urechile. Dar inima acestor povești emoționante și remarcabil de înălțătoare despre iubirea rătăcită sau zădărnicită se află în interacțiunile cu multiple fațete dintre Canale și Barișnikov.

SFGATE – 12 ianuarie 2014<sup>13</sup>

- \* Premieră mondială – în sfârșit Cehov ca la carte.

PLAYBILL – 1 martie 2013<sup>14</sup>

- \* Una dintre trăsăturile distinctive ale lui Mihail Barișnikov este curiozitatea. Considerat pe scară largă cel mai mare dansator al generației sale, el s-a format ca balerin în fosta Uniune Sovietică înainte de a fugi în Canada în 1974. De atunci, a fost director artistic al American Ballet Theatre; a jucat în teatru, televiziune și film; și a fondat Barișnikov Arts Center, o organizație multifuncțională din New York City care prezintă artiști din toate disciplinele. În acest spectacol, Barișnikov, uimește prin unicitatea expresiei sale, a limbajului adaptat și executat impecabil. O piesă experimentală adaptată de Annie-B Parson și Paul Lazar după scrierile lui Anton Cehov, alături de propunerea extrem de ingenioasă și provocatoare a costumelor Oanei Botez. Spectacolul încorporează teatru, mișcare, muzică, video și alte elemente pentru a înfățișa spectatorului două dintre povestirile scurte ale lui Cehov.

WASHINGTONIAN – 2 decembrie 2013<sup>15</sup>

- \* O „CARAPACE” emfatică. Pentru premiul cel mare în concursul de anul acesta pentru cea mai ironică decizie de distribuție, îl nominalizez pe Mihail Barișnikov, care joacă rolul unui bărbat care refuză să danseze. Ar părea o risipă a unei perechi de picioare puternice, nu-i așa? De fapt, "Omul în carapace" - o piesă de teatru vizual captivantă, care se împotmolește uneori în afișaj artistic - rămâne o vitrină captivantă pentru talentele cinetice ale lui Barișnikov. Chiar și atunci când marea vedetă a baletului de odinioară este pur și simplu așezat la o masă, există dovezi ale grației aceluia cadru athletic și încordat. Această scurtă seară din studioul coregrafic al lui Annie-B Parson și Paul Lazar distilează două povestiri puțin cunoscute ale lui A.P. Cehov într-o combinație multimedia despre a trăi prea mult după reguli și prea puțin după inimă. Spectacolul îmbină un stil de povestire care pune accentul pe simplitate în detrimentul exuberanței, cu vigoarea magnetică caracteristică a starului său. Rezultatul este adesea fascinant.

---

<sup>13</sup><https://www.sfgate.com/performance/article/Man-in-the-Case-review-Getting-Chekhov-right-5178922.php>

<sup>14</sup><https://playbill.com/article/world-premiere-of-chekhov-inspired-man-in-a-case-starring-mikhail-baryshnikov-opens-at-hartford-stage-com-202965>

<sup>15</sup> <https://www.washingtonian.com/2013/12/02/one-of-mikhail-baryshnikovs/>

WASHINGTON POST – 9 decembrie 2013<sup>16</sup>

- \* În ciuda naturii ambigue a unui "Om în carapace", orice șansă de a-l vedea pe Mihail Baryshnikov pe scenă - dansând sau nu - este o ocazie care nu trebuie ratată. Acest spectacol experimental este un bun prilej de dezbateri despre creativitate și inventivitate în secolul al XXI-lea.

MIRROR – 10 mai 2014<sup>17</sup>

În procesul de creație, scenograful are nevoie de spațiu pentru a-și "auzi" propria voce și a veni cu idei novatoare. Lucrul la această teză mi-a permis să aprofundez rădăcinile mele etnice, portul și tradițiile populare românești în raport cu artele spectacolului. Cercetarea și analiza sunt experiențe pe care nu le-am întâlnit foarte des în carieră. Am descoperit mult mai multe despre costume decât mi-aș fi putut imagina. Am știut de la început că vreau să includ surse cât mai variate în lucrarea mea și mă bucur că am avut șansa să explorez și să înfățișez o asemenea cantitate de informații valoroase.

Îndepărtarea de țară, distanțarea, mi-a oferit posibilitatea de a reflecta asupra potențialului fondului tradițional românesc, a formelor de expresie străvechi. Am dorit să mă apropiez cât mai mult de sursă pentru a-mi redescoperi identitatea națională și odată cu ea universalitatea culturii românești.

Rezultatele au venit dintr-un proces ludic și creativ. Teatrul fără scenă, teatrul inspirat din ritual, aprofundarea lui, simbolistica și sensurile mi-au îmbogățit limbajul artistic. La fel cum mari creatori de spectacol înaintea mea au explorat resursele diferitelor culturi așa și eu am încercat, prin metode specifice, să mă apropiez de moștenirea pe care acest popor a lăsat-o și să o pun într-o nouă lumină.

Scenograful trebuie să aibă o "perspectivă de ansamblu" când își propune să exploreze noi metode, să fie pregătit să riște, fără să îi fie teamă de eșec. Spectacolele, unde echipa de creatori mi-a permis să experimentez, mi-au demonstrat că merită. Ideile mele legate de etnicitate și tradiție s-au bucurat atât de aprecierea publicului cât și a criticilor și acest lucru se poate observa în studiile de caz.

---

<sup>16</sup> [https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater\\_dance/baryshnikov-making-an-emphatic-case/2013/12/09/0e8126b6-611b-11e3-a7b4-4a75ebc432ab\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/baryshnikov-making-an-emphatic-case/2013/12/09/0e8126b6-611b-11e3-a7b4-4a75ebc432ab_story.html)

<sup>17</sup> <https://smmirror.com/2014/05/baryshnikov-on-stage-at-the-broad-in-the-highly-stylized-man-in-a-case/>

Sper că acest studiu poate naște întrebări și reflecții suplimentare, poate să încurajeze, să inspire viitoare articulări ale costumului, ca element activ în artele performative. Descoperirea propriei identități ca artist, a surselor de inspirație și inovație implică:

➤ **CREATIVITATE**

- expresie artistică unică;
- semnătură;
- curajul de a căuta, curiozitatea și imaginația;
- dorința de a fi vulnerabil la eșec și de a accepta riscul;
- un creator de costume trebuie să cunoască modul în care corpul și costumul funcționează împreună în mișcare (hermeneutică) pentru a vizualiza maniera în care un costum interacționează cu un corp; acest tip de cunoștințe este legat de înțelegerea modului în care scenograful poate genera povești, senzații și imagini, a formei prin care costumul comunică o narațiune fără text.

➤ **ABILITĂȚI**

- tehnici de design vestimentar;
- vocabular de termeni;
- cunoștințe despre vestimentație, costum popular, costum civil, costum în artele performative;
- proiectare și croitorie;
- cunoașterea corpului și a materialelor, cunoștințe/abilități de realizare a materialelor și tehnici de producere a acestora;
- competențe de aplicare a noilor tehnologii la procesele de proiectare și realizare a costumelor.

➤ **CUNOAȘTERE**

- a istoriei, din punct de vedere cultural, social, economic și politic;
- a istoriei și teoriei artei, designului și modei;
- a istoriei și teoriei scenografiei și designului de costum;
- a istoriei și teoriei teatrului, dansului, operei, filmului și a altor forme de spectacol;
- a istoriei textilelor;
- a conceptelor privind identitățile de gen și de rasă și reprezentarea lor într-un cadru performativ;

- a sensibilității la identitatea culturală ;

➤ **COOPERARE**

- colaborarea joacă un rol vital;
- experimentarea alături de diverși artiști în spectacole de teatru/dans/operă/film;
- abilități de cooperare cu o echipă artistică în dezvoltarea, realizarea ideilor și conceptelor;
- abilități de comunicare.

Studiul corpului „înveșmântat” permite o înțelegere mai profundă a unei națiuni în evoluție. Costumul în artele spectacolului, ca mijloc prin care publicul se raportează la personaj (și, prin urmare, la poveste), este esențial pentru înțelegerea rădăcinilor noastre culturale.

Subiectul costumului de spectacol ca marker cultural se află la început în contextul studiilor de specialitate. Portul popular din România este un indicator al evoluției identității noastre naționale. Prin examinarea vestimentației, a costumul tradițional și a costumul civil, precum și a influențelor acestora în artele spectacolului, am dorit să înfățișez modul în care costumul de teatru acționează ca o lentilă prin care putem să privim o cultură. Aplicând esența structurii, am luat în considerare o lectură a corpului în evoluție, ca o fereastră către identitatea României.

## **BIBLIOGRAFIE**

### **A.**

Adăscaliței, Vasile, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, Editura PIM, 2015

Alexa, Visarion, *Spectacolul ascuns*, Editura UNATC Press, 2002

Allain, Paul; Harvie, Jean, *Ghidul Routledge pentru teatru și performance*, Editura Nemira, 2013

Allegranti, Beatrice, *Embodied performances: sexuality, gender, bodies*, Editura Palgrave Macmillan UK, 2011

Anderson, B. , *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso Books, 2006

Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Editura Echinox, 1977

Aslan, Odette; Bablet, Denis, *Le masque, du rite au théâtre*, Editura CNRS, Paris, 198

Avram, Ariadna, George Lowendal, *Un aristocrat în luminile rampei*, Editura ICR, 2011

### **B.**

Bachelard, Gaston, *The poethics of the space*, Editura Beacon Press, 1957

Banu, George, Ultimul sfert de secol teatral, o panoramă subiectivă, Editura Paralela 45, 2003

Banu, George, Reformele teatrului în secolul reînnoirii, Editura Nemira, 2011

Banu, George, Teatrul de artă, o tradiție modernă, Editura Nemira, 2013

Barba, Eugenio, O canoe de hârtie, Editura UNITEXT, 2003

Barthes, Roland, The fashion system, University of California Press, 1990

Barthes, Roland, Mythologies, Farrar, Straus and Giroux, 1957

Baugh, C., Tehatre, performance and transformation of scenography, Basingstroke, Palgrave Macmillan, 2013

Bănățeanu, Tancred, Arta Populară Bucovineană, Editura art4us, 1975

Bănățeanu, Tancred, Focsa, Gheorghe, Ionescu, Emilia, Arta populară în R.P.R., București, 1958

Bănățeanu, Tancred, Zlotea, Elena, România, Din tezaurul portului popular tradițional, Editura Sport-Turism, 1977

Bâtca, Maria, The romanian national costume, Departamentul de Informații Publice al Guvernului României, 1996

Benoist, Luc, Semne, simboluri, mituri, Editura Humanitas, 1997

Berlogea, Ileana, Teatrul românesc în secolul XX, Editura Fundația Culturală Romania, 2000

Berlogea, Ileana, Teatrul și societatea contemporană, Editura Meridiane, 1985

Boal, Augusto, Teatrul reprimărilor, Editura Nemira, 2017

Boia, Lucian, Două secole de mitologie națională, Editura Humanitas, 2002

Boia, Lucian, Pentru o istorie a imaginarului, Editura Humanitas, 2000

Boia, Lucian, Istorie și mit în conștiința românească, Editura Humanitas, 2000

Borie, Monique, Antonin Artaud, Teatrul și întoarceri la origini, Editura Polirom, 2004

Bornovski, Paul, Monografie, Editura UNATC Press, 2002

Brecht, Bertold, Scrieri despre teatru, Editura Univers, 1977

Brook, Peter, Spațiul gol, Editura UNITEXT, 1997

Brown Russell John, Istoria teatrului universal, Editura Nemira, 2016

Buzoianu, Cătălina, Novele teatrale, Editura Meridiane, 1987

Buzoianu, Cătălina, Mnemosina, bunica lui Orfeu, Fundația Culturală Camil Petrescu, 2006

## C.

Caragiale, Ion Luca, Despre lume, artă și neamul românesc, Editura Humanitas, 1994

Caragiu, Ștefan, Traseul scenografic de la imagine la sens, Editura UNATC Press, București, 2010

Cassirer, Ernst, Eseuri despre om, Editura Humanitas, 1994

Cazaban, Ion, Caragiale și interpretii săi, Editura Meridiane, 1985

Cazaban, Ion, Dan Jitianu și bucuria comunicării, Fundația Culturală Camil Petrescu/Teatrul Azi, București, 2008

Cazaban, Ion, Scenografia românească în secolul XX, Fundația Culturală Camil Petrescu/Teatrul Azi, București, 2017

Călinescu, Matei, Cinci fețe ale modernității, Editura Polirom, Iași, 2005

Cenean, Ștefania, Evoluția scenografiei secolelor XIX-XX, Editura UNATC Press, 2007

Cezar, Radu, Arta și convenție, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, Editura Artemis, 1995

Chițimia Burada, Ion Constantin, Istoria teatrului în Moldova, 1975

Ciulei, Liviu, Cu gânduri și cu imagini, Editura Igloo Media, 2009

Ciulei, Liviu, Acasă și în lume- Antologie (3 Volume), Fundația Culturală Camil Petrescu/Teatrul Azi, 2016

Connor, Steven, Cultura postmodernă, Editura Meridiane, 1998

Culianu, Ioan Petru, Călătorii în lumea de dincolo, Editura Polirom, 2002

## **D.**

Dăuceanu, Mirela, Teză de doctorat, Artistul-Model cultural. Suprafață și concept în arta românească ( ultimul deceniu al secolului XX, primul deceniu al secolului XXI)

De Marly, D., Worth: father of haute couture, Londra, Elm Tree Books, 1980

Djuvara, Neagu, A concise history of Romanians, Create Space Independent Publishing Platform, 2014

Djuvara, Neagu, Între orient și occident, Editura Humanitas, 2016

Drăghicesu, Dumitru, Din psihologia poporului, Editura Albatros, 1995

Dubech, Lucien, Histoire generale illustree du theatre, Librairie de France, 1931

Durand, Gilbert, Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul, Editura Nemira, 1999

## **E.**

Eco, Umberto, Opera deschisă, Editura Paralela 45, 2006

Eco, Umberto, Istoria frumuseții, Editura RAO, 2012

Eco, Umberto, Istoria urâtului, Editura RAO, 2015  
Eliade, Mircea, Aspects du mythe, Editura Gallimard, 1988  
Eliade, Mircea, Istoria credințelor și ideilor religioase, Editura Polirom, 1983  
Eliade, Mircea, Sacrul și profanul, Editura Humanitas, 1999  
Eltis, S. Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde, Oxford Clarendon press, 1996  
Evseev, Ivan, Simboluri și arhetipuri culturale, Editura Amarcord, 1994

## **F.**

Farohqi, Suraiya; Neumann, Christoph K., Ottoman costumes: from textile to identity, Eren, 2004  
Formagiu, Hedwig-Maria, Portul popular din România, Editura Artis, 1974.

## **G.**

Gasset, Ortega Y, Dezumanizarea artei, Editura Humanitas, 2000  
Gheorghiuță, Ștefan Caragiu, Traseul scenografic – de la imagine spre sens, teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, 2010  
Glenn, S.A., The Female Spectacle: The Theatrical Roots of Modern Feminism, Harvard University Press, 2000.  
Grotowski, J. , Teatrul sărac, Editura UNITEXT, 1998  
Guenon, Rene, Criza lumii moderne, Editura Humanitas, 1993

## **H.**

Haja, Gabriela, Structuri dramatice în folclorul românesc, Editura Alfa, 2003  
Hardie, A. „A letter from Ellen Terry”, Costume society journal, 1999  
Harvey, David, Condiția postmodernității, Editura Amarcord, 2002  
Holtier, Vittorio, Pseudoskenographikos sau fals tratat de înscenare (teză de doctorat), UNATC, 2008  
Huyghe, René, Dialog cu vizibilul, Editura Meridiane, 1981  
Huyghe, René, Puterea imaginii, Editura Meridiane, 1971  
Huizinga, Johan, Homo ludens, Editura Humanitas, 1998

## **I.**

Ichim, Florica, La vorbă cu Vlad Mugur, Fundația Culturală Camil Petrescu/Teatrul Azi, 2002

Ionescu, Adrian-Silvan, Moda românească 1790-1850 între Stambul și Paris, București, Editura Maiko, 2001

Ionescu Voichița, Dicționarul latin-român, ediția a II-a, editura Orizonturi, București, 1992

Iordache Tonitza, Michaela; Banu, George, Arta teatrului, Editura Nemira, 2004

## **J.**

James, Clifford; Marcus George, Writing culture: The poetics and politics of ethnography, Univ. California Press, 1986

Jones, H. A. (1982), Plays by Henry Arthur Jones, introduction by R. Jackson, Cambridge: Cambridge University Press.

Jowers, Sidney Jackson, Theatrical costume, masks, make-up and wigs: a bibliography and iconography, Routledge, 2015

Jung, Carl Gustav, În lumea arhetipurilor, Editura Jurnalul Literar, 1994

## **K.**

Kaplan, J.H. și Stowell, S., Theatre and fashion: Oscar Wilde to the suffragettes, Cambridge University Press, 1995

Kligman, Gail, Călușul, Transformări simbolice în ritualul românesc, Editura Univers, 2000

Konrad, Lorenz, Cele opt păcate ale lumii civilizate, Editura Humanitas, 2006

Kroeber, Alfred Louis, On the principle of order în civilization as exemplified by changes of fashion, The American Anthropologist, 1919

Kuper, Hilda, Costume and identity, comparative studies in society and history, 1973

Kuper, Adam, Culture: The anthropologists' account, Harvard Univ. Press, 2000

## **L.**

Lehmann, Hans-Thies, postdramatic theater, Routledge, 2006

Livingstone, Joan, The object of labor: art, cloth, and cultural production, MIT Press, 2007

Liotard, Jean Francois- Condiția postmodernă, Editura Ideea, 2003

## **M.**

Mateescu, Cipriana, Mihai Măniuțiu, Trilogia dublului, Editura UNITEXT, 1977

- Mălița, Mircea, Zece mii de culturi, o singură civilizație - spre geo modernitatea secolului XXI, Editura Nemira, 1998
- Mandea, Nicolae, Conceptul contemporan de teatralitate, Editura UNATC Press, 2006
- Măniuțiu, Mihai, Redescoperirea actorului, Editura Meridian, 1985
- Marranca, Bonnie; Dasgupta, Gautam, Conversations on art and performance, 1990
- Massof, Ioan, Teatrul românesc, Editura pentru Literatură, 1961
- Mendez, V.D. și de la Haye, A. Lucile Ltd: London, Paris, New York and Chicago 1890s-1930s, London, 2009, V&A Publishing
- Meyerhold, V., Despre teatru, Fundația Cultural Camil Petrescu/Teatrul Azi, 2011
- Mirabella, B., „Apparel oft proclaims the man.”, Bloomsbury, London, 2015
- Mitchell, D.T. și Snyder, S.L., Narrative prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse, University of Michigan Press, 2000
- Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria, 50 de regizori ai secolui XX, UNITEXT, 2010
- Moody, J., Woman and Playwriting in nineteenth-century Britain, pp. 99-124, Cambridge University Press, 1999
- Moles, Abraham A., Sociodinamica culturii, Editura Științifică, 1998
- Monks, A., The actor in costume, Palgrave Macmillan, 2010
- Morar, Vasile, Estetica – interpretări și texte, Editura Universității din București, 2008
- Moisescu, Valeriu, Prezența memoriei, Fundația Culturală Camil Petrescu/Teatrul Azi, 2007
- Müller, Heiner, Riscrivere il teatro (Premiul Europei), UNATC, 2006
- N.**
- Nanu, Adina- Artă. Stil. Costum, București, Editura Meridiane, 1976.
- Nanu, Adina, Arta pe om, Editura Compania, 2001
- Nițescu, Traian, România; The stage design and costumes of the theater 1966-1971, 1971
- Noica, Rafail- Celălalt Noica, Editura Anastasia, 2002
- O.**
- Olănescu, Dimitrie C, Teatrul la români, Editura Eminescu, 1981
- Oisteanu, Andrei, Mythos & Logos. Studii și Eseuri de antropologie culturală, Editura Nemira, 1987
- Oprișan, Barbu Horia, Teatru fără scenă, Editura Meridian, 1981
- Orgel, S., The Cambridge companion to shakespeare and popular culture, pp. 67-92, Cambridge University Press, 2007
- Ostermeir, Thomas, Teatrul și frica, Editura Nemira, 2014

Otto, Rudolf, *Sacrul și profanul*, Editura Dacia Cluj-Napoca, 2002

## **P.**

Pascal, Fabienne, Ariane Mnouchkine, *Artele prezentului*, Editura Fundația Camil Petrescu, 2010

Penciulescu, Radu, *Monografie*, Editura UNATC Press, 1999

Pepino, Cristian, *De la video la virtual: Imagine în spectacolul contemporan*, Editura UNATC Press, 2002

Petrescu, Paul & Stoica Georgeta, *Arta populară românească*, Editura Meridiane, 1969

Petrovici, Virgil, *Lumină și culoare în spectacol*, Editura Albatros, 1974

Petrovici, Virgil, *Macbeth cu măști*, Editura Tehnica, 1997

Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, Editura Nemira, 2017

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, 1976

Powell, K., *Woman and Victorian Theatre*, Cambridge University Press, 1997

Purcărete, Silviu, *Images du théâtre*, Editura Lansman, 2003

## **Q.**

Quinn, Bradley, *The fashion of architecture*, Berg Publishers, 2003

## **R.**

Richardson, Jane; Kroeber, Alfred L., *Three centuries of women's dress fashions: A quantitative analysis*, Univ. of California Press, 1940

Rocora, Ana Laura, *Teatrul Kabuki, expresia mentalității populare*, Editura Palimpsest, 2003

Roediger Virginia, *Ceremonial costumes of the pueblo indians: their evolution, fabrication, and significance in the prayer drama*, University of California Press, 1991

Rusu, Liviu, *Eseu despre creația artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989

Rusicki, Cristina, Radu Afrim: *Țesuturile fragilității*, Editura Tracus Arte, 2012

## **S.**

Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, Editura Nemira, 2008

Saiu, Octavian, *Teatrul e vis*, Editura Paideia, 2013

Sartori, Giovanni, *Homo videns*, Editura Humanitas, 2005

Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, 1981

Schechner, Richard, Performanțe: introducere și teorie, UNITEXT, 2009

Schoch, R. W. , Shakespeares Victorian stage: performing history in the theatre of Charles Kean, Cambridge University Press, 1998

Schileru, Eugen, Liviu Ciulei, Paul Bortnovski, Jules Perahim, Scenografia românească, Editura Meridiane, 1965

Secosan, Elena; Petrescu Paul, Portul popular de sărbătoare în România, București, Editura Meridiane, 1984.

Schick, Irvin, The erotic margin. Sexuality and spaciality in alterist discourse, Verso, 2012

Shukla, Pravina, Costume, performing identitis through dress, Indiana Univ. Press, 2015

Shaw, G.B., Our theatres in the nineties, Vol. III, Londra, 1932

Simu, Octavian, Lumea teatrului japonez, Editura Vestala, 2006

Strauss-Lévi, Claude, Antropologia structurală, politică, Editura Politică, 1978

Strehler, Giorgio, Scrieri despre teatru, Editura Nemira, 2015

Sulogan, Delia, Simbolistica riturilor de trecere, Editura Paidea, 2006

## Ș.

Șerban, Andrei, O biografie, Editura Polirom, 2006

Șerban, Andrei, Lumea magică din spatele cortinei, Editura UNITEXT, 1999

## T.

Taruskin, R., Music in the Nineteenth century: The Oxford history of western music, Oxford University Press, 2009

Toffler, Alvin, Al treilea val, Editura Politică, 1983

Troy, N., Couture Culture: A study in modern art and fashion, MIT Press, 2002

## V.

Valli –Picon, B., Ariane Mnouchkine, Editura Fundația Camil Petrescu, 2010

Vasiliiu, Dan, De ce surâde Shakespeare?, Editura Aius, 1994

Vasiliiu, Mihai, Istoria teatrului românesc, Editura Albatros, 1972

Vitruvius, Pollio Marcus, Despre arhitectură, Editura Academiei, 1964

Vulcănescu, Romulus, Mitologie română, Editura Republicii Socialiste România, București, 1987

Vulcănescu, Romulus, Măștile populare, Editura Științifică, 1970

## **W.**

Weiner, Annette and Jane Schneider, Cloth and human experience, Smithonians Books, 1989

Wilson, Robert, Il teatro del tiempo, Editura Premiul Europei 2006 (UNATC)

Wilde, O., The decay of lying in intentions: The decay of lying, pen, pencil and poison, the critic as artist, the truth of masks, Bretanos, N.Y., 1905

Wilde, O., The importance of being earnest and other plays, Oxford University Press, 2008

## **Z.**

Zamfirescu, Ion, Istoria universală a teatrului, vol. I- IV, Editura Aius, 2003-2004

## **xxx**

Secolul XX- Istoria teatrului în România, Editura Academia Română, 1931

Secolul XX- Globalizare și identitate secolul XXI (7-9/2001)

Secolul XX-Limbajul (325327)