

Arta actorului între jocul „ascuns” și cel „deschis” în raport cu publicul

Ennaamane EL HOULAILI

UNATC "I.L. Caragiale" Bucharest, Romania
elhoulaili19@gmail.com



Abstract: *The article "The Art of the Actor between Hidden and Open Acting in Relation to the Audience" is a study of artistic pedagogy with theatrical specifics that analyzes two ways of acting, and, at the same time, two directorial proposals, diametrically opposed and involving two different ways of co-participation from the audience: the "open" acting and the "hidden" acting. The author takes the idea of a comparative analysis made by John Wright between the open acting, which generally appears in comedic contexts, and the acting he calls "hidden", in which concealing the character's intentions through a prolonged psychological play will maintain further suspense. In the case of the open Shakespearean-type acting, the rational judgment is much more involved, while in the hidden acting the emotional judgment prevails – the audience being emotionally involved in the process, trying to decipher the outcome of the action.*

Keywords: *open acting, hidden acting, empathy, takeover, processing, physicalization, accumulation time, invisible-visible, immediacy.*

How to cite: EL HOULAILI, Ennaamane (2020) 'Arta actorului între jocul „ascuns” și cel „deschis” în raport cu publicul', *Concept* 2(21), pp. 137-146.

„Teatrul și arta autentică a actorului sunt jocuri, la fel cum, în aceeași ordine de idei, văzute din același unghi, toate profesiile și funcțiile considerate onorabile sunt, de asemenea, jocuri cu scopuri și reguli specifice. (...)

Un subiect literar încheie în el o infinitate de alte teme și subiecte posibile, dar acestea devin realități doar în măsura în care actorul le dezvăluie jucând corect.”

Ion Cojar (1998, pp. 74-78)

Orice tip de joc, pentru că este o manifestare umană coordonată, implică o corporalizare a gândului jucătorului, a intențiilor sale, a strategiei pe care și-a făcut-o pentru atingerea scopului și această corporalizare poate fi vizibilă sau, pentru a servi mai bine îndeplinirii obiectivului jocului închis, poate fi ascunsă. Jocul se desfășoară pe etape și acestea, cel mai adesea, devin vizibile după un timp de acumulare.

Șahul, de exemplu, este un joc ascuns, unde timpul necesar de acumulare pentru ca o strategie de joc să iasă la iveală, se petrece numai gândind. Rolul corpului aici este de a ascunde orice intenție care ar putea fi citită de către adversar. Până la urmă, o acțiune fizică devine necesară pentru ca jocul să continue când întindem mâna și mișcăm un pion, un nebun, un cal sau regina, iar mișcarea corpului este, evident, vizibilă, și depinde de jucător ca intenția sa să rămână în continuare „în ascundere”.

După un mecanism asemănător funcționează și jocul actoricesc, indiferent de stilul oferit de piesă sau abordat de regizor: tragic, dramatic sau realist psihologic¹, unde empatia și iluzia își găsesc terenul fertil. În momentul în care renunțăm la acest mecanism de ascundere a gândurilor și a strategiei de joc, intențiile noastre devin vizibile, timpul de acumulare își pierde latura întunecată și iluzia dispare. Implicarea corporală, prin mimică, gest, mișcare sau orice altă manifestare organică sau acțiune fizică, capătă efect direct și transmite instantaneu orice intenție gândită.

Actorul trebuie să aibă capacitatea de a crea legături spontane între gândul (determinat de subiectul piesei și de intențiile personajului) ce determină și conduce acțiunea fizică. Rolul corpului este vital deoarece el este cel care actualizează din potențial în real intențiile actorului și, implicit, pe cele ale regizorului și, împreună, pe cele ale autorului. Rezultatul este o acțiune fizică plină de înțelesuri adânci. Fizicalizând și vocalizând, corpul actorului face invizibilul² vizibil. (Ideea aceasta conform căruia „actorul face invizibilul vizibil” aparține marelui regizor și teoretician al artei teatrale Peter Brook³ și a fost dezvoltată în școala de teatru bucureșteană prin intermediul metodei Spolin și prin practica profesorului Cojar.)

Acest proces invită publicul la reflectare și, cu cât momentul de revelare a intențiilor este mai prelungit, cu atât plăcerea publicului de a descifra nivelul psihologic ascuns este mai mare. Acumularea de acțiuni ale personajului fără intenții declarate, ci ascunse, determină publicul să facă presupuneri care, mai apoi, vor putea fi verificate. John Wright spune, comparând jocul deschis cu cel ascuns:

¹ În definiția lui John Wright, tragedia reprezintă „un nivel de joc legat de idealuri”, realismul psihologic „preferă, categoric, să imite viața”, iar melodrama: „este și ea mai bună decât viața și reprezintă nivelul de joc care a evoluat ca mijloc de activare a emoțiilor noastre” (Wright 2016, pp. 287-290).

² Conform Violei Spolin, *invizibilul* este „zona fără limite despre care știm foarte puțin, spațiul invizibil ce poate da formă realităților pe care le creăm; actorul folosește spațiul pentru a aduce realitatea (invizibilă) în realitatea obiectivă (vizibilă)” (Spolin, 2014, p. 137).

³ Brook, Peter (1997) *Spațiul gol*. Traducere Marian Popescu. București: Editura Unitext.

Cu cât ascundem mai mult jocul, până în punctul în care actorii sunt singurii care știu cu adevărat ce se întâmplă, cu atât ne putem juca mai mult, prinși în spontaneitatea vibrantă a jocului, în timp ce îi permitem publicului să descifreze acțiunile noastre la nivel psihologic (Wright, 2016, p. 150).

Așadar, ascunzând jocul, putem menține interpretarea actorului la un nivel subtil. Publicul crede că tot ceea ce face acesta pe scenă reprezintă gândurile și intențiile personajului său. Iar efectul dramei asupra publicului se amplifică deoarece acesta este supus unui efort psihologic sporit, pentru a crea combinații proprii între acțiunile verbale și limbajul nonverbal în scopul de a înțelege încotro se îndreaptă acțiunea și care e posibilă rezolvare a intrigii.

În afară de aceste niveluri de joc dramatice, Jaques Lecoq a clasificat jocul scenic în alte trei niveluri, care au legătură directă cu genul comediei⁴, și în care conexiunea între acțiunea verbală și limbajul nonverbal devine directă. Astfel, se creează cea mai interesantă (și vitală teatrului) invitație către public de a fi și a rămâne bine ancorat în prezent, în *aici și acum*, pentru a se putea transpune cât mai repede în *atunci și acolo*. Singurul fapt care face această prezență posibilă este implicarea publicului în joc. Publicul este un partener, cel mai important în creația teatrală, el trebuie implicat la nivel psihologic într-un joc în care să încerce continuu să descifreze „ce” face actorul. Dacă jocul actorului este deschis, iluzia dispare și empatia nu se mai produce. Jocul deschis îndepărtează drama și comicul deopotrivă, pentru că publicul nu mai face efort psihologic pentru a afla posibilele motive, scopuri și deznodăminte ale acțiunii, ci relația actor-public se transformă într-un joc „Quiz” unde întrebările găsesc imediat răspunsuri. Timpul de acumulare pe care publicul îl trăiește prinde o formă clară, în care inteligența sa sau, și mai concret, perspicacitatea sa devine ținta jocului scenic.

În jocul deschis actorul trăiește emoțiile cu scopul de a le transforma în acte vizibile și palpabile. Spre deosebire de jocul deschis, în jocul ascuns actorul trăiește intensitatea emoțiilor prin acumularea unor gânduri care stârnesc mecanisme psihologice ascunse în spatele limbajului nonverbal. Amploarea psihologică este mult mai mare și se poate realiza prin micșorarea oricărui efect vizibil al acțiunii fizice.

Luându-l pe Shakespeare ca exemplu, suntem invitați să abordăm un joc deschis, indiferent de natura poveștii – comedie sau tragedie. La Shakespeare această noțiune a jocului deschis este o parte esențială a caracterelor sale. Jocul deschis devine *instrumentul* pe care Shakespeare îl folosește pentru a ne menține conștienți de natura ludică a acestora. Este exact ceea ce înțelegem din afirmația lui Bergson despre râs și comic în relație cu

⁴ Commedia dell'Arte „reprezintă prototipul farsei și al comediei fizice. Iar asemenea majorității nivelurilor de joc comic e mai «rea» decât viața”. Bufoneria „este nivelul de joc care pare cu mult mai rău decât viața; într-o măsură atât de mare, încât devine grotesc”. Iar, „spre deosebire de commedia și de bufonerie, clovnul este veridic... este vorba de viață pe scenă, fără ambalaje frumoase. Treaba clovnului e să stârnească râsul publicului prin orice mijloc. Pentru asta, el trebuie să «se conecteze la public» în favoarea celorlalte lucruri.” (Wright, John, 2016, pp. 287-290)

emoția: „*Emoția este cel mai mare dușman al râsului.*” Și adaugă: „ca să aibă comicul efectul dorit, este necesară o operațiune precum o anestezie care blochează momentan inima” (Bergson, 1982, pp. 35-36). Această anestezie a inimii poate fi realizată dacă punem în prim-planul acțiunii jocul deschis. Pentru că jocul, afirmă J. Wright, „*este alimentat de distracție, complicitate și de întrecere și orice joc trebuie să fie o întrecere care poate să fie între tine și temă sau între tine și altcineva sau un grup*”. John Wright își continuă pledoaria afirmând că există jocuri în care întrecerea devine conflict fățiș, iar, în alte jocuri, întrecerea este ascunsă și devine un subtext sau o tensiune dramatică (Wright, 2016, p. 141). Atunci când jocul devine o parte esențială în construcția unui caracter, comicul plutește la suprafață, iar anunțarea jocului devine o necesitate. În *Îmblânzirea Scorpiei*, Petruccio, în prima sa întâlnire cu Catarina (act. II sc. 1) (Shakespeare, 1996, p. 339), ne anunță jocul pe care îl va face și explică publicului ce strategie va aborda în ce o privește pe tânăra îndărătnică. Actorul știe că este vorba despre un joc comic, așa cum știe și publicul, deci nimic nu mai este de ascuns, iar confruntarea devine una directă. În *Richard al-III-lea*, Richard face același lucru, doar că el ne anunță strategia lui de joc în ce o privește pe Lady Anne după ce aceasta s-a desfășurat: „*Was ever women in this humour won?*” (act. I, sc. 2) (Shakespeare, 1996, pp. 102-103). Richard este onest față de public, ne vorbește în mod direct despre intențiile lui, despre acțiunile lui și despre viclenia lui vizavi de Lady Anne, imediat după ce am asistat la reușita cuceririi ei, iar noi îi refuzăm atitudinea dublicitară cu un zâmbet amar. Hamlet, în cel mai confuz moment al trăirilor sale sufletești, se aproprie de public și întreabă deschis:

„*To be, or not to be, that is the question:*

Whether tis nobler in the mind to suffer...” (Shakespeare, 1996, p. 688)

John Barton, shakespeareologul englez, spunea „*you have to share your story*” și le cerea actorilor care lucrau într-un celebru workshop pe tema jocului shakespeareian să împărtășească jocul lor cu publicul.⁵ Așadar, jocul deschis este una dintre caracteristicile artei actorului shakespeareian și mai ales când acesta este singur pe scenă este nevoie să se adreseze publicului direct, în scopul de a-și comunica gândurile, motivațiile, intențiile, acțiunile.



⁵ Barton, John (1984) *Playing Shakespeare* – program TV înregistrat cu Royal Shakespeare Company pentru London Weekend Television (scris și prezentat de John Barton).



*Ennaamane El Houlaïli în rolul Thisbe
și Cosmin Gaspar în rolul lui Piram,
„Visul Unei Nopti de Vară” de William Shakespeare, regia
prof. univ. dr. Liviu Lucaci, 2020, UNATC, București*

Acțiunea precede expresia

Jocul deschis implică în mod direct acțiunile fizice și corpul devine ținta acestora pentru a scoate la iveală natura vizibilă și vitală a actului teatral. Munca actorului constă în a declanșa conexiuni vitale între gândurile și intențiile sale și corporalizarea lor. Acțiunea fizică devine o punte între gândurile ascunse și faptele văzute; în cele din urmă, în orice joc teatral, subiectul se desfășoară combinând două niveluri inseparabile – *acțiunea fizică și acțiunea verbală*, iar natura jocului este capabilă să îndrume sincronizarea și interacțiunea lor. Acțiunea fizică are un efect direct, vizual și palpabil, ea reușește într-un mod magic să ne contameneze trezind în public impactul unor senzații pur organice, unde vibrațiile corporale sunt implicate direct. În timp ce acțiunea verbală reprezintă puterea de a transmite emoția prin cuvinte dublate de intenții, într-un mod direct sau indirect.

Vibrațiile corporale specifice emoției afectează publicul. Numai privind mișcarea actorilor pe scenă și ascultându-le poveștile, spectatorul preia impulsurile mentale, emoționale, se modifică fizic chiar, preia empatic relaxarea sau încordarea, bucuria, spaima, șocul etc. Asumându-și rolul de martor al fenomenului teatral, individul din public devine parte a creației scenice – „spect-actor” – căci trăiește senzații și emoții reale, născute aici și acum, deci având caracter de obiectivitate.

Actorul poate face, în cele din urmă, un pas sau doi, apoi se poate opri, va scoate o hârtie din buzunar, se va uita la ea, va ridica capul, va privi în gol, îi va curge o lacrimă și apoi va ieși din scenă... iar publicul va reacționa la această înșiruire de acțiuni aparent simple în funcție de tot contextul creat anterior, de acumulările pe care le-a produs povestea și magnetismul actorului totodată, iar, într-un final, publicul se va identifica cu povestea personajului având totodată forța de a se detașa și de a evalua pretextul dramaturgic ca fiind unul comic sau tragic.

Cu toate simțurile, dar mai ales prin intermediul privirii și auzului, publicul trăiește povestea actorilor, iar această implicare senzorială se produce *empatic*⁶, căci rareori

⁶ „Energia care transformă convenția în adevăr psihologic, producând fenomenul de *empatie*, specific actului scenic autentic, prin care spectatorul se recunoaște pe sine în *celălalt* (în cel de pe scenă) și

spectatorul atinge sau gustă realitatea creată în fața sa, dar întotdeauna o trăiește total, intens. Combinația acestor două tipuri de acțiuni – *acțiunea fizică și senzorială* (ce include elemente complexe de non-verbalitate) și *acțiunea verbală* (ce include elemente de paraverbalitate și metalimbaj) – creează magia comunicării în teatru.

Dacă este necesar să punem aceste două acțiuni într-o ordine vitală însă, ar trebui să presupunem regula următoare: „*Acțiunea precedă expresia*”⁷ – în sensul în care *acțiunea* se referă la acțiunea fizică care presupune un limbaj nonverbal, iar *expresia* se referă la acțiunea verbală, la exprimarea vocală. Vom observa că o acțiune completă va prinde forma următoare într-un mod succesiv: *gând – acțiune fizică – acțiune verbală*. Ceea ce gândesc sau intenționez să fac, mai întâi se transformă în elemente de limbaj nonverbal, apoi va deveni explicit prin verbalizare. Gândul poate fi o imagine, o senzație sau o emoție despre care nu vom ști niciodată ce reprezintă, atâta timp cât va rămâne ascuns. Într-un joc ascuns, succesiunea aceasta se pierde deseori, cu toate că regula rămâne valabilă, numai că trecerea de la gând la acțiunea fizică își pierde importanța, se micșorează, iar acțiunea verbală sare peste rând și umple locul gol. În timp ce, într-un joc deschis, acțiunea fizică este fizicalizarea gândului, iar comentariul verbal o completează și o face explicită. Mai întâi „mi se întâmplă ceva”, corpul meu aprobă sau refuză. Cu alte cuvinte percepțiile senzoriale au loc întâi și apoi apare conștientizarea a ceea ce am perceput, urmează procesarea informațiilor și abia apoi rezultă acțiunea, care poate fi fizică și vocală. Punând aceste etape în succesiune reușesc să creez un ciclu vital de acțiune motivat psihologic și plin de adevăr scenic. Acest parcurs între percepție-prelucrare-opțiune-acțiune se numește *procesualitate scenică* și a fost inițiat de cercetările lui K.S. Stanislavski, cuprins și dezvoltat în metodologia propusă de Viola Spolin. În școala de teatru de la București s-au preocupat în mod special de teoretizarea „procesualității” marele profesor Ion Cojar și prof. univ. dr. Gelu Colceag care, în unul dintre articolele sale, spune:

După consumarea primei etape, adică *preluarea*, în creierul uman se produce o a doua etapă, *prelucrarea*. Această etapă are, la rândul ei, alte două subetape: conștientizarea tuturor informațiilor primite și opțiunea prin intermediul imaginației. Iar, în cea de-a treia etapă, va avea loc *acțiunea*.

Deci, cele trei etape ale procesului scenic cerebral sunt: ***preluarea, prelucrarea (conștientizare și opțiune) și acțiunea***.

Prima fază de lucru a actorului, în mod paradoxal, se identifică cu momentul 3 din text, adică *acțiunea* (cel mai adesea verbală, adică replica). Dar acțiunea poate îmbrăca și alte forme. Cea fizică este de o importanță hotărâtoare în actul de creație actoricesc. (...) În a doua fază a repetițiilor (...), actorul începe să exerseze primele două momente ale procesului scenic. Și preluarea și prelucrarea vor determina pe cel de-al treilea – acțiunea (Colceag, 2012, p. 36).

motivând în ultimă instanță actul scenic, depinde numai de actor, de disponibilitățile și de limitele proprii sale naturi și pregătiri profesionale.” (Cojar, 1998, p. 78)

⁷ Aceasta este una dintre primele reguli legate de arta actorului pe care le-am învățat de la profesorul Ahmed Izedda încă din primul an de studiu (2007) la ISADAC – L’Institut Supérieur d’Art Dramatique et de l’Animation Culturelle” din Rabat, Maroc.

Jocul comic, în mod special, este un act vital care implică o abordare mai degrabă deschisă a jocului actoricesc, o anunțare clară a intențiilor și o etalare a trăirilor într-un mod vizibil și imediat. Exact în acest fel ne-a invitat Shakespeare să abordăm jocul prin cuvintele lui Hamlet: *"Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor: suit the action to the word, the word to the action..."* (Shakespeare, 1996, p. 689). Shakespeare ne invită să coordonăm cuvântul și gestul, iar, dacă ținem cont de această regulă „acțiunea precedă expresia”, vom descoperi intensitatea jocului shakespearean experimentând simultaneitatea gând-emoție-acțiune. Corporalizarea va fi imediată și naturală, actorul exprimându-se vocal prin intermediul celebrelor sale tirade.

Desfășurarea acțiunii „Jo Ha Kyu”

Desfășurarea acțiunii în viziunea lui Zeami Motokoya, dramaturgul japonez din secolul al XV-lea, este concepută după o lege firească a naturii umane. În teatrul NŌ această lege este prezentată în felul următor:

Jo Ha kyu guvernează toate ritmurile din NŌ, plecând de la premisa că Jo Ha Kyu reprezintă ritmul firesc natural al vieții umane... Ideea e că cel mai natural și uman fel de a fi și de a face ceva este să pornești încet și să crești treptat către un apogeu rapid, să te oprești și să începi din nou (Wright, 2016, p. 265).

În această viziune, acțiunea se derulează fără sfârșit, sfârșitul devine începutul și acțiunea evoluează într-un ciclu continuu. În acest sens afirmă John Wright că noi putem vorbi despre un *Jo Ha Kyu* al unei acțiuni, scene sau piese. Acești termeni sunt abstracți, așa că J. Wright i-a numit într-un fel în care să fie mult mai concreți pentru actor: anticiparea, eliberarea și deznodământul unei acțiuni. Iată explicația sa:

Imaginează-ți că ești cât pe ce să strănuți: asta reprezintă anticiparea acțiunii. Acum strănută: eliberarea acțiunii. Te simți eliberat după strănut: iată deznodământul. Cauți un șervețel: anticiparea următoarei acțiuni. Găsești șervețelul și-ți sufli nasul – eliberarea acțiunii. Te simți mai bine: acela e deznodământul. Te uiți după un coș de gunoi: anticiparea acțiunii următoare. Și așa se perpetuează ciclul acțiunilor (Wright, 2016, p. 267).

Această acțiune *Jo Ha Kyu* sugerează că putem trece de la o situație la alta în scopul de a contura o acțiune completă, iar deznodământul este acea parte importantă, în care actorul trebuie să aducă intenția și să manipuleze sensurile pentru a concretiza logica acțiunii. Deznodământul, deci atingerea scopului, devine el însuși momentul de anticipare a unei noi acțiuni.

Ce menționează J. Wright este că principiul de bază al anticipării, al eliberării și al deznodământului este să ne țină cât mai prezenți în momentul de joc, căci acțiunea se dezvoltă în continuu, în „imediat”. Acest proces nu este decât o chemare la conștientizare în scopul de a analiza o acțiune într-un proces creativ și a puncta cu exactitate anunțarea jocului deschis. J. Wright afirmă că deznodământul în comedie e cel care ne face să râdem și care oferă semnificația acțiunii. Ar trebui însă să nu anticipăm deznodământul cu intenția

de a prelungi suspansul. Cu cât deznodământul este amânat sau întârziat, cu atât crește suspansul, iar în comedie suntem chemați să găsim măsura potrivită a acestui proces. Comicul se naște din ambiguitatea modului de finalizare a intrigii.

Concluzii

Pornind de la premisa că jocul actoricesc poate fi „la vedere”, „deschis”, „evident” sau poate fi „ascuns”, „disimulat”, „prelungit”, am analizat două modalități de coordonare pedagogică și regizorală diametral opuse și care implică două moduri diferite de co-participare din partea publicului.

John Wright a propus o analiză comparativă între jocul deschis, ce apare în general în contexte comice, și jocul pe care l-a numit „ascuns”, în care disimularea intențiilor personajului printr-un joc psihologic prelungit va menține mai mult suspansul. În cazul jocului deschis de tip shakespearian este mult mai implicată judecata rațională cu tentă morală pe care publicul o face spunându-și „Așa nu!” despre acțiunile personajului, în timp ce în jocul închis primează judecata emoțională – publicul fiind implicat emoțional în proces, încercând să descifreze intențiile jocului actoricesc și deznodământul acțiunii. Articolul este o cercetare pe tema pedagogiei și regiei ce se concretizează, ambele, prin munca actorului și cu actorul, prin parcursul său procesual de la gând la acțiune implicând actualizarea unor potențialități, corporalizarea, aducerea în vizibil a intențiilor auctoriale.

Aceste două elemente: principiul „*acțiunea precedă expresia*” și înșiruirea anticipare-eliberare-deznodământ „*Jo Ha Kyu*” sunt două modalități de a conștientiza acțiunea teatrală în procesul creativ pentru a naște momente de adevăr scenic și autenticitate a jocului deschis al actorului. Aceste tehnici sunt aplicabile și în jocul dramatic, dar sunt mai lesne identificabile în jocul comic.



Atelier de Commedia dell'Arte, Piccollo Teatro di Milano, iulie 2011, Milano.



The Clown Workshop with Cirque du Soleil director Stefan Haves, september 2016, UNATC, București

References:

1. BERGSON, Henri (1982) *Le rire, essai sur la signification du comique*. Paris: Editions Payot.
2. BOLDAȘU, Romina (2019) *Despre expresivitate corporală în Arta actorului*, București: UNATC Press.
3. BROOK, Peter (1997) *Spațiul gol*. Trad. Marian Popescu. București: Editura UNITEXT.
4. CAZAMIAN, Louis (1945) *L'humour de Shakespeare*. Paris: Aubier, Editions Montaigne.
5. CLEMEN, Wolfgang H. (1951) *The Development of Shakespeare's Imagery*. London: METHEUN and CO. LTD.
6. COJAR, Ion (1998) *O poetică a artei actorului*. Ediția a III-a. București: Editura Paideia.
7. COLCEAG, Gelu (2012) „Rolul, partitura concretă a actorului între gând și acțiune”, *Concept*, vol. 4/no. 1/2012, pp. 34-35.
8. OLIVE, Jean-Paul și Claude AMEY (1999) *Les frontières Esthétiques de l'art*, Paris: Collection Arts 8, L'Harmattan.
9. READ, Herbert (1969) *Semnificația artei*. Trad. D. Mazilu. București: Editura Meridiane.
10. TEAGUES, Frances (1994) *Acting Funny: Comic Theory and Practice in Shakespeare's Plays*. US: Fairleigh Dicknison University Press.
11. WELLS, Stanley (2002) *Shakespeare pentru eternitate*. Traducerea: Ioana Grojdea. Ediție coordonată și îngrijită de prof. univ. dr. Anca Irina Ionescu. București: Editura Lider.

12. WRIGHT, John (2016) *De ce râdem la teatru? O explorare practică a comediei fizice*. Traducere Maria Aciobăniței. Colecție coordonată de Monica Andronescu. București: Nemira.

Online references:

1. DENTON, Jaques Snider (2009) *Exploring the Nature of Shakespearean Comedy* [online]. Available at: <http://shakespeare-online.com/plays/elementsofcomedy.html>, (Accessed: 15 December 2020)
2. WILLIAMSON, George. *The Comic Spirit in Shakespeare*. [online]. Available at: <https://www.jstor.org/stable/27533946?seq=1> (Accessed: 13 October 2020)

Ennaamane El Houlaïli is a Moroccan theatre and film actor living in Romania since 2015, doctoral student of UNATC "I.L. Caragiale" in the field of Theatre and Performing Arts (he is set to defend his doctoral thesis entitled "Shakespearean Comic in the Acting of the Contemporary Actor"), and graduate of ISADAC "l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et de l'Animation Culturelle" in Rabat, Morocco. He took part in a Commedia dell'Arte workshop (2011) led by Flavio Abanese at the Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa; has participated to "The Clown" workshop led by Stefan Haves and organized by UNATC in 2016. He played Thisbe in "A Midsummer Night's Dream" directed by Professor Liviu Lucaci in 2019-2020 at UNATC; has played in the French-Moroccan film "Much Loved" directed by Nabil Ayouch, which participated at "la quinzaine des réalisateurs" in Cannes in 2015; he played in the Romanian film "La Gomera" in 2018, directed by Corneliu Porumboiu and in the English series "Around the World in 80 days", produced by BBC in 2020, directed by Steve Barron.