

UNIVERSITATEA *OVIDIUS* DIN CONSTANȚA
ȘCOALA DOCTORALĂ DE ȘTIINȚE UMANISTE
DOMENIUL: FILOLOGIE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

**ÎNCADRAREA RÂSULUI ÎN SPAȚIUL TEATRAL:
REPREZENTĂRI ALE RÂSULUI LA TEATRUL
*SHAKESPEARE'S GLOBE***

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. Monica MATEI-CHESNOIU

Doctorand:

Rusu (Mircea) Lavinia Maria

CONSTANȚA

2021

CUPRINS

Introducere: Râsul ca și comedie?

1. Râsul, comicul și comedia
2. Teoria behavioristă și teoria retorică a încadrării râsului
3. Teoria încadrării râsului și spațiul teatrului din perioada modernității timpurii
4. Prezentare generală a disertației

1. Încadrarea râsului în teatru

- 1.1. Teorii în perioada modernității timpurii despre râs
- 1.2. Zădărnicia râsului: *Zadarnicele chinuri ale dragostei*
- 1.3. Deriziunea și râsul: *Cum vă place*

2. Râsul și lacrimile: o asociere fiziologică

- 2.1. Legătura fiziologică dintre râs și lacrimi
- 2.2. Râsul și tragedia: *Antoniou și Cleopatra*
- 2.3. Politica și râsul la romani: *Iulius Cezar*
- 2.4. Fiziologia și destinderea tensiunii: *Hamlet*

3. Relevanța râsului

- 3.1. Feste și râsul comic: *A douăsprezecea noapte*
- 3.2. Uneltirile comice ale lui Bottom: *Visul unei nopți de vară*
- 3.3. Launcelot Gobbo și râsul bufonului: *Neguțătorul din Veneția*

Concluzii

Opere citate

ABSTRACT

Prezenta teză de doctorat se concentrează asupra râsului provocat în dramaturgia modernă timpurie prin intermediul textului și al spectacolului dramatic de la Teatrul *Shakespeare's Globe*. Ea examinează cum și de ce râdea publicul, cum se exprima râsul în comedie și tragedie și subliniază ce indica fiecare formă de râs despre valorile și convingerile publicului, evidențiind poziția esențială a râsului în teatru. Teza ia în considerare modul în care au fost construite momentele de râs în spațiul teatral și felul în care râsul a reflectat, întărit și respectiv, a contestat încadrările sociale de gen, etnie, statut social, dar ia în considerare și relevanța sau relevanța râsului. Lucrarea se bazează pe teoria încadrării râsului, teoria reacției publicului, geocritica și teoriile spectacolului, pentru a arăta că modalitățile de încadrare a râsului în teatrul englez în perioada modernității timpurii depind de structuri colaterale care implică contextul cultural și istoric, construcțiile de gen și de clasă, precum și spațiul teatral.

Teza examinează modul în care Shakespeare transmite umorul într-un anumit moment teatral (prin intermediul unei glume sau al „ha ha”-ului teatral) și modul în care regizorul creează condițiile pentru a încadra râsul, care se dezvoltă într-un spațiu de spectacol specific la Teatrul *Shakespeare's Globe* din Londra. De asemenea, teza se focalizează asupra funcției momentelor de râs ale publicului—cum se încadrează contextual în temele mai ample ale piesei și în dezvoltarea personajelor—și, mai exact, ce reflectă acestea despre viziunile culturale ale publicului, dar și despre râsul din perspectiva genului, clasei și rasei.

Cum recunoaște un anumit public un moment de ilaritate, care declanșează râsul? Ce dezvăluie reacția publicului la acest comic—prin râs, tăcere, respingere—despre elementele înscrise în acel tip de glumă? Pentru a răspunde la aceste întrebări, am analizat un corpus de piese shakespeareiene compuse în perioada modernității timpurii, dar produse în secolul al XXI-lea. Focalizarea este asupra producțiilor de piese de Shakespeare reprezentate la Teatrul *Shakespeare's Globe* din Londra (*Zadarnicele chinuri ale dragostei*, *Cum vă place*, *Antoniul și Cleopatra*, *Iulius Cezar*, *Hamlet*, *A douăsprezecea noapte*, *Visul unei nopți de vară* și *Neguțătorul din Veneția*), analizând momentele de producere a râsului din fiecare spectacol. Întrucât atât teoria încadrării râsului, cât și teoria reacției publicului pun accent pe influențele comunității și pe aspectele sociale ale teatrului, piesele lui Shakespeare și ale contemporanilor săi nu pot fi înțelese în mod izolat. Reprezentările râsului în dramaturgia engleză din perioada modernității timpurii, prin urmare, la fel ca însuși râsul uman, reprezintă

o activitate comunitară diversificată, în funcție de actorii implicați în procesul spectacolului și de spațiul real al reprezentației. Din acest motiv, am selectat în analiza noastră piesele jucate la modernul teatru *Shakespeare's Globe* din Londra—care a prezentat piesele într-un mediu similar cu producțiile originale—pentru a demonstra că spațiul teatral este la fel de important ca și reacția publicului atunci când se analizează apariția râsului în teatrul din perioada modernității timpurii. Mai mult, momentele de râs ale publicului din spectacolele analizate în această teză de doctorat sunt înregistrate în versiunea filmată a producției, disponibilă pe *Shakespeare's Globe on Screen*, un proiect al *Drama Online*.¹

Cele trei metodologii interconectate (teoria încadrării râsului, teoria reacției publicului, geocritica și teoriile spectacolului) oferă un spațiu larg de manevră pentru ca această teză să își dezvolte punctele principale. Teoria încadrării râsului distinge comicul de comedie și recunoaște universalitatea râsului ca fenomen cultural. Teoria reacției publicului indică valoarea terapeutică a râsului pentru publicul din teatru, precum și discuții despre receptarea râsului în timpul lui Shakespeare, spre deosebire de publicul din secolul al XXI-lea. Întrucât râsul este o reacție emoțională la evenimentele care se dezvoltă pe scenă, susțin că încadrarea râsului vine ca reacție la anumite chei ce marchează momentele hilare în desfășurarea producției piesei. Din acest motiv, argumentul meu include teoria carnavalului, așa cum a fost exprimată de Mihail Bakhtin și Timothy Hyman. Ceea ce am adăugat la argumentare este perspectiva spațială, conform căreia, după cum susțin, spațiul teatral este simultan conservator și transgresiv, atunci când este implicat râsul. În timp ce publicul se așteaptă să reacționeze prin râs în timpul unei producții la Teatrul *Shakespeare's Globe*, momentele de transgresiune sunt dezvăluite, atunci când râsul este dezaprobat sau critic.

Râsul în teatru nu este legat doar de râsul din viața reală—în sensul că este expresia emoțională a fiecărui spectator din publicul ce asistă la piesă la un moment dat—ci este, de asemenea, provocat de elementele culturale specifice și de gesturile și limbajul corporal al actorilor în timpul spectacolului, precum și de așteptările culturale ale publicului. În afară de teoria retorică a încadrării râsului, teza mea aduce informații din discuțiile despre teoria reacției publicului (Dennis Kennedy, Jennifer A. Low și Nova Myhill și Paul Menzer) și teoriile spectacolului (Robert Weimann). Prin urmare, încadrarea râsului depinde de mulți factori, și doar unii dintre aceștia sunt legați de glumele din textul lui Shakespeare, în timp ce alții depind de interpretarea actorului. Majoritatea momentelor spontane de râs apar ca

¹ [Drama Online - Shakespeares Globe on Screen \(dramaonlinelibrary.com\)](http://dramaonlinelibrary.com).

urmare a alegerii regizorale a interpretării, a pătrunderii esenței rolului de către actor sau a reacțiilor imediate ale publicului în timpul unui moment teatral interactiv.

Capitolul 1, intitulat „Framing Laughter in the Theatre”/ „Încadrarea râsului în teatru” (1), se bazează pe teoria încadrării râsului, istoria producției teatrale și studiile spațiale și explorează momentele-cheie folosite de dramaturgi, regizori și actori pentru a accesa cadrele culturale preexistente. Capitolul explorează producțiile teatrale ale pieselor shakespeariene *Zadarnicele chinuri ale dragostei* și *Cum vă place* de la *Shakespeare’s Globe Theatre* pentru a arăta că realizarea râsului are loc la mai multe niveluri ale spectacolului, atunci când publicul reacționează la glume, pantomimă sau chiar la momente de tăcere. Aceste momente-cheie sunt metafore ce declanșează râsul în rândul publicului. Argumentez că râsul este stârnit prin cadre incongruente—intenționate a fi amuzante—dar și prin glume individuale realizate de actori în timpul interacțiunii dramatice. Spațiul de desfășurare a spectacolului de teatru este foarte important din perspectiva analizei mele, deoarece amplasarea teatrului *Shakespeare’s Globe* în cartierul Southwark din Londra este, în sine, un factor care declanșează senzația că spectacolul se desfășoară în exact aceleași condiții ca pe vremea lui Shakespeare. Dar, oricum, acesta nu este cazul², iar o mare parte din râsul publicului derivă din incongruențele legate exact de aceste condiții de spectacol.

Primul subcapitol al capitolului 1, intitulat „Early Modern Theories about Laughter”/ „Teorii din perioada modernității timpurii despre râs” (1.1), analizează teoriile și scrierile din perioada modernității timpurii despre râs prezentate într-un corpus de trei texte neficționale din acea perioadă: *The contemplation of mankinde* (1571) de Thomas Hill; *The tranquillitie of the minde* (1570) de John Bernard; și *The foreste or Collection of histories* (1571) de Pedro Mexía. La începutul perioadei moderne, râsul a fost conturat prin diverse povești clasice și din perioada modernității timpurii pentru a arăta originea psihologică a râsului și pentru a justifica caracterul uman. În plus, aceste texte din perioada modernității timpurii arată că râsul și satira pot fi folosite eficient pentru a amenda obiceiurile dăunătoare din societate. Pe lângă faptul că este considerat un semn al fizionomiei umane, o față zâmbitoare este plăcută și atrăgătoare, spre deosebire de chipul unui filosof serios, care este neatrăgător. Întrucât se credea că trăsăturile corpului și ale feței unei persoane conțin semne prin care poate fi citit caracterul acesteia, toată lumea era interesată să definească diverse modalități prin care aceste semne ar putea fi decodificate. Prin urmare, râsul era o formă de evaluare a capacității

² În timpul spectacolelor cu piesele lui Shakespeare la *Shakespeare’s Globe Theatre* din zilele noastre, publicul poate auzi frecvent avioanele care zboară spre și dinspre aeroportul Heathrow, aflat relativ aproape. Aceasta este o condiție ce nu exista în timpul lui Shakespeare. Din cauza acestor intruziuni, râsetele publicului pot deveni frecvent inaudibile.

intelectuale a unei persoane, în timp ce comportamentul de clovn era adesea primit cu râs și, în consecință, ridiculizat. Susțin că reprezentările din perioada modernității timpurii ale râsului în textele neficționale ale perioadei dezvăluie preocuparea autorilor pentru acest subiect. Fie că acești autori sunt filosofi, medici sau umaniști catolici, râsul este privit din diverse perspective în aceste texte. Nu există un răspuns unic la întrebarea de ce râd oamenii, dar toți autorii evidențiază aspectele pozitive și negative ale râsului. Râsul amendează adesea comportamentul moral și este un semn de sănătate și bunăvoință.

Al doilea subcapitol al capitolului 1, intitulat „Lost Laughter: *Love's Labour's Lost*”/ „Zădărnicia râsului: *Zadarnicele chinuri ale dragostei*” (1.2), analizează momentele de râs existente în textul piesei lui Shakespeare *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Apoi, argumentația se mută la momentele de râs ale publicului stârnite în timpul spectacolului *Zadarnicele chinuri ale dragostei* în regia lui Dominic Dromgoole (2009), înregistrat în baza de date *Drama Online*. Shakespeare reprezintă ambele opinii contradictorii despre râs existente în timpul său, și anume că râsul este benefic pentru minte, dar și că râsul în exces poate fi dăunător. Argumentul principal al acestui subcapitol este acela că râsul publicului în acest spectacol evidențiază alte emoții umane—cum ar fi dragostea, nesiguranța și reacția comică la rafinamentul intelectual—în timp ce personajele se împart în două grupuri: cei de care se râde și cei care râd de alții. Deoarece Prințesa și doamnele ei (Rosaline, Katharine și Maria) dau dovadă de inteligență și erudiție, ele rareori râd de alții. Acest lucru se datorează faptului că doamnele demonstrează un grad mai înalt de afinitate interumană, așa cum se cuvine unei persoane cu adevărat erudite. În schimb, publicul râde frecvent de ipocrizia afișată de cei patru tineri (regele Navarrei, Berowne, Longaville și Dumain), demonstrând că pretinsul rafinament intelectual al bărbaților provine din imaturitatea și nesiguranța lor emoțională. Ridicolul Don Armado este adesea luat în râs, în timp ce el crede că zâmbetul și evitarea râsului sunt semne de spirit și inteligență. Chiar și râsul ca și concept a fost ținta ridicolului în această comedie shakespeariană, la fel ca și aluziile subtile la moscoviți, legate de hazardul politic care apare din direcția statului rus în zilele noastre.

Al treilea subcapitol al capitolului 1, intitulat „Mocking and Laughter: *As You Like It*”/ „Deriziunea și râsul: *Cum vă place*”, analizează momentele de râs ale publicului în spectacolul *Cum vă place*, în regia lui Thea Sharrock (2009), înregistrat în baza de date *Drama Online*. Argumentăm că, în acest spectacol, publicul a râs cu poftă la glumele și aluziile generate de personajele hilare (Touchstone, Audrey, Jacques, ciobanii și păstorii), mai degrabă decât să râdă de cuplurile nobile deghizate. Chiar dacă scenele în care au fost implicate Rosalind/Ganymede și Celia/Aliena au stârnit multe râsete din partea spectatorilor,

reacția lor nu a fost una sarcastică la adresa celor două tinere femei. În schimb, imaturitatea emoțională a lui Orlando a fost sancționată prin răs, la fel ca și scenele amuzante în care melancolicul Jacques satiriza nebunii lumii sau când juca rolul de actor-regizor care interacționează cu publicul. Argumentez faptul că experiența emoțională a spectatorului cu privire la lumea scenică fictivă din *Cum vă place*—exprimată prin răs—depinde de strategiile de producție folosite de regizor, de codificarea ideologică a fiecărei scene și de condițiile materiale ale spectacolului.

Capitolul 2 al acestei teze de doctorat, intitulat „Laughter and Tears: A Physiological Association”/ „Râsul și lacrimile: o asociere fiziologică” (2), examinează ideile din perioada modernității timpurii despre legăturile fiziologice dintre producerea râsului și cauzele plânsului, respectiv comedia și tragedia. Capitolul analizează tratatele din perioada modernității timpurii despre răs și lacrimi scrise de medicul francez Laurent Joubert, în lucrarea sa *Tratat despre răs* (1579) și de fiziologul englez Timothy Bright, în lucrarea sa *Tratat despre melancolie* (1586). În plus, în lucrările de antropologie filosofică ale lui Helmuth Plessner și Thomas Lutz sunt invocate opinii contemporane despre răs și lacrimi pentru a arăta că râsul și lacrimile sunt expresii ale emoțiilor umane legate de structuri cu semnificație socială. Capitolul analizează apoi momentele de răs în rândul spectatorilor în timpul spectacolelor contemporane ale tragediilor lui Shakespeare la Teatrul *Shakespeare's Globe*. Producțiile unor tragedii precum *Antoniou și Cleopatra*, *Iulius Cezar* și *Hamlet* sunt exploatate pentru momentele de răs—din perspectiva criticii spectacolului și a studiilor de spațialitate—pentru a arăta că nimic nu este stabil în tragediile lui Shakespeare, iar publicul a răs chiar mai mult în timpul acestor tragedii shakespeariene decât în timpul spectacolelor de comedie.

Primul subcapitol al capitolului 2, intitulat „Physiological Connection between Laughter and Tears”/ „Legătura fiziologică dintre răs și lacrimi” (2.1), analizează *Tratatul despre răs* al lui Laurent Joubert (1579) și *Tratatul despre melancolie* al lui Timothy Bright (1586) pentru a descrie procesele fiziologice și psihologice de formare a râsului și a lacrimilor, precum și râsul prin lacrimi, care este descris în multe tratate din perioada modernității timpurii. În timp ce antropologii și istoricii culturali contemporani definesc râsul și lacrimile ca forme de exprimare a unor emoții esențial umane, toți criticii recunosc că este extrem de dificil să se descrie situațiile reale în care cineva râde sau plânge, sau cauzele râsului sau plânsului respectivei persoane. În schimb, sunt mai ușor de definit procesele fiziologice și psihologice—inclusiv chimia—râsului și lacrimilor. În ceea ce privește răspunsul la întrebarea „Care este combinația dintre răs și lacrimi ce se manifestă în teatru?”,

lucrurile sunt și mai dificile. Chiar dacă râsul a fost adesea asociat cu comedia, iar plânsul cu tragedia, nu există o delimitare clară în exprimarea acestor emoții în rândul spectatorilor din public ce urmăresc o tragedie shakespeariană la Teatrul *Shakespeare's Globe*. Susțin că râsul la teatru este o emoție inefabilă care apare spontan în rândul spectatorilor atunci când aceștia caută să se elibereze de tensiunile tragediei.

Al doilea subcapitol al capitolului 2, intitulat „Laughter and Tragedy: *Antony and Cleopatra*,”/ „Râsul și tragedia: *Antoniou și Cleopatra*” (2.2) examinează râsul publicului în timpul spectacolului *Antoniou și Cleopatra* regizat de Jonathan Munby la Teatrul *Shakespeare's Globe* (2014), înregistrat în baza de date *Drama Online*, din perspectiva teoriei spectacolului, a teoriei reacției publicului și a teoriilor spațialității. În prima parte a acestui spectacol râsetele au apărut frecvent, ceea ce a arătat nu doar tendința publicului de a anticipa un fel de desprindere din povestea tragică, ci și faptul că histrionismul și teatralitatea Cleopatrei erau potrivite pentru a stârni râsul în rândul spectatorilor. Aceștia au sancționat prin râs încrederea de sine excesivă și incapacitatea politică a lui Antoniu. Argumentez că atmosfera festivă din Egipt—care este asociată cu carnavalul și râsul—a influențat reacțiile publicului la cea mai mare parte a tragediei. În timp ce Cleopatra și Marc Antoniu s-au comportat ca niște clovni și au stârnit râsul publicului, comportamentul rigid al lui Octavius Caesar a generat, de asemenea, hohote de râs. A fost ca și cum cele două lumi opuse ale Romei și Alexandriei—distanțate geografic și mental—au influențat percepția spațiului psihologic și a parametrilor culturali din tragedie. În timp ce publicul a simțit opoziția conflictuală, a reacționat prin râs la scenele care evocau inadecvarea Cleopatrei ca regină a Egiptului; comportamentul de clovn al lui Marc Antoniu, în ciuda faptului că era unul dintre cei mai puternici trei conducători ai Romei; și rigiditatea și intransigența romană, reprezentate de Octavius Caesar.

Al treilea subcapitol al capitolului 2, intitulat „Roman Politics and Laughter: *Julius Caesar*”/ „Politica și râsul la romani: *Iulius Cezar*” (2.3), analizează momentele de râs stârnite în public la spectacolul *Iulius Cezar* regizat de Dominic Dromgoole la Teatrul *Shakespeare's Globe* (2014), înregistrat în baza de date *Drama Online*. Argumentez că Iulius Cezar și Marc Antoniu au fost transformați în clovni politici prin râsul publicului, care s-a produs în momente semnificative în timpul interacțiunii dramatice ce implică aceste personaje. Chiar și remarcabilul Brutus și ceilalți conspiratori—ale căror mașinațiuni politice au avut consecințe grave ce s-au soldat cu asasinarea lui Cezar—au fost satirizați prin râsul publicului în anumite momente ale tragediei. Femeile din această tragedie—Portia și Calpurnia—nu au fost luate în râs, dar a existat o scenă în care servitorul Lucius a luat în

derâdere neliniștea Portiei, cauzată de lipsa de vești de la Capitoliu, unde Cezar era asasinat. Spectacolul a sancționat puterea politică ca pe o mare glumă, implicând politicieni hilari care au încercat să manipuleze poporul, neavând însă verticalitate morală. Râsul în această tragedie nu a fost un semnal de amuzament ușor, ci mai degrabă o formă de neliniște legată de faptul că astfel de situații politice se pot reproduce de-a lungul timpului, când conducătorii țărilor influente în politica mondială nu sunt altceva decât niște clovni ei înșiși, fără ca măcar să fie conștienți de acest fapt.

Cel de-al patrulea subcapitol al capitolului 2, intitulat „Physiology and Relief: *Hamlet*”/ „Fiziologia și destinderea tensiunii: *Hamlet*” (2.4), discută râsul ca semn al ironiei în tragedie, care semnalează momentele de adevăr atunci când adevărul nu poate fi spus direct. Analiza se referă la spectacolul *Hamlet* în regia lui Federay Holmes și Ellie While de la Teatrul *Shakespeare's Globe* (2018), înregistrat în baza de date *Drama Online*, pentru a arăta că râsul a apărut în momente neașteptate din timpul tragediei, când tensiunea psihologică era prea mare, iar publicul a izbucnit în râs pentru a se elibera de presiunea psihologică. În timp ce publicul nu a râs la incongruențele legate de distribuția între sexe—cum ar fi faptul că Ofelia a fost interpretată de un actor înalt de sex masculin (Shubham Saraf) sau Hamlet a fost interpretat de o actriță de sex feminin (Michelle Terry)—, râsul a apărut frecvent în timpul spectacolului față de glumele sexuale sau aluziile politice. Argumentez că râsul în această producție a tragediei *Hamlet* nu a fost atât de mult o reacție la discrepanțele de vârstă, înălțime, sex sau rasă ale actorilor din distribuție, sau un răspuns la jocurile de cuvinte sexuale, ci o reacție la tensiunea tragediei—o formă de râs prin lacrimi. Prostia lui Polonius a stârnit râsul spectatorilor, la fel ca, deseori, și comportamentul hilar al lui Hamlet, pe care el însuși l-a ironizat indirect. Egoismul și gândurile egocentrice ale lui Claudius și Gertrude au fost adesea ținta râsului publicului. Scenele comice neașteptate ale piesei au apărut ca reacție la nevoia publicului de a vedea tragedia dintr-o altă perspectivă (comică) și de a contesta întrebările filosofice profunde și incongruențele care străbat piesa.

Capitolul 3 al acestei teze de doctorat, intitulat „Pertinence of Laughter”/ „Relevanța râsului” (3), analizează adecvarea sau așteptarea râsului în rândul spectatorilor atunci când aceștia asistă la o comedie la Teatrul *Shakespeare's Globe*. Relevanța arată funcția unui anumit moment de râs în timpul piesei, care depinde de tehnică, ton și intenționalitate, sau de intervenția interpretativă a actorului comic în interpretarea rolului său. Analiza aplică teoria reacției publicului și teoriile privind spectatorul pentru a descrie reacțiile prin râs, luând în considerare publicul ca fenomen cultural. Piese analizate sunt spectacolele *A douăsprezecea noapte* în regia lui Tim Carrol (2012); *Visul unei nopți de vară* în regia lui Dominic

Dromgoole (2013); și *Neguțătorul din Veneția* în regia lui Jonathan Munby (2015). Argumentez că nu există nicio indicație specifică privind relevanța sau adecvarea râsului în timpul unei reprezentații a vreunei comedii shakespeariene. Diferite tipuri de public asistă la producții de comedii shakespeariene și este dificil să se tragă o concluzie generală despre cum și de ce râd spectatorii. Cu toate acestea, clovnii și alte personaje comice au stârnit hohote de râs din partea publicului, chiar dacă acest râs nu a fost întotdeauna același sau nu a avut loc în aceleași momente în timpul spectacolului.

Primul subcapitol al capitolului 3, intitulat „Feste and Comic Laughter: *Twelfth Night*”/ „Feste și râsul comic: *A douăsprezecea noapte*” (3.1), discută spectacolul *A douăsprezecea noapte* în regia lui Tim Carrol la Teatrul *Shakespeare's Globe* (2012), înregistrat în baza de date *Drama Online*. Argumentez că Feste a avut un rol comic subversiv în *A douăsprezecea noapte*, deoarece personajul a stârnit subtil râsul prin costum, limbaj și gesturi. Mai mult, personajul serios al lui Malvolio a stârnit hohote de râs din partea publicului, la fel ca Maria, Sir Toby sau Sir Andrew Aguecheek, dar aceste personaje nu pot fi clasificate drept clovni. Olivia, interpretată de un actor de sex masculin (Mark Rylance), Viola/ Cesario, interpretată tot de un actor de sex masculin (Johnny Flynn), și Maria, interpretată de Paul Chahidi au stârnit râsete în rândul spectatorilor prin jocul și interpretarea rolurilor lor comice, mai degrabă decât prin farsele pe care le-au produs.

Al doilea subcapitol al capitolului 3, intitulat „Bottom's Weaving of Laughter: *A Midsummer Night's Dream*”/ „Uneltirile comice ale lui Bottom: *Visul unei nopți de vară*” (3.2), analizează producția *Visul unei nopți de vară* regizată de Dominic Dromgoole la Teatrul *Shakespeare's Globe* (2013), înregistrată în baza de date *Drama Online*. Râsul stârnit de transformarea lui Bottom sau de interludiul Pyramus și Thisbe, precum și glumele din piesă, sunt legate de tensiunea dintre iluzia teatrală și realitate. Cuplurile de îndrăgostiți—prin egocentrismul și imaturitatea lor emoțională—au stârnit râsul publicului pentru că s-au transformat în clovni. Chiar și cuplurile Tezeu–Hippolyta și Oberon–Titania au fost ținta râsului publicului, în ciuda înaltei lor poziții sociale sau a puterii supranaturale. Argumentez că râsul publicului stârnit în această producție a *Visului unei nopți de vară* este de trei feluri: (1) râsul ca reacție la acțiunea comică și la jocurile de cuvinte prezentate pe scenă; (2) râsul la personajele comice ca și clovni; (3) și râsul de ei înșiși, și anume de spectatorii prezenți pentru a vedea piesa în acea seară. Râsul a apărut la scenele de travesti și deghizare; pantomimă; ironie și jocuri de cuvinte cu tentă sexuală; paradox; mentalitatea egocentrică a îndrăgostiților; insensibilitatea și lipsa de înțelegere interumană a bărbaților; și stângăcia și

ridicolul inerente. Râsul a fost molipsitor, iar râsul de pe scenă a fost la nivelul râsului publicului.

Al treilea subcapitol din capitolul 3, intitulat „Launcelot Gobbo and the Jester’s Laughter: *The Merchant of Venice*”/, „Launcelot Gobbo și râsul bufonului: *Neguțătorul din Veneția*” (3.3), analizează râsul publicului în timpul producției *Neguțătorul din Veneția* în regia lui Jonathan Munby (2015) la Teatrul *Shakespeare’s Globe*, așa cum este înregistrat în baza de date *Drama Online*. Această comedie serioasă a stârnit râsul publicului prin reprezentări ale spațiilor ca modelare a identităților personajelor (Veneția și imaginarul Belmont); pantomimă și inserții regizorale; precum și prin prezența clovnilor în piesă. Argumentez că Launcelot Gobbo a fost un intermediar care a traversat spațiile metaforice ale piesei, dezvăluindu-și identitatea schimbătoare de formă; totuși, el nu a fost singurul personaj care a stârnit râsul publicului. Bassanio și cei patru tineri din cercul său (Gratiano, Lorenzo, Salerio și Solanio), precum și Portia, Nerissa și Jessica, și chiar și seriosul Antonio, au fost ținta râsului publicului. În timp ce spectacolul sugera o atmosferă gravă—dominată de complotul „livrei de carne”—chiar și prezența lui Shylock a declanșat uneori râsul publicului. Piesa a fost dominată de discuții teoretice despre râs și veselie, însoțite de efectul real al râsului asupra publicului, care a avut loc în afara scenei, dar care a făcut parte integrantă din deznodământul comic a piesei.

Componenta interactivă a râsului produs de public atunci când asistă la o comedie sau tragedie shakespeariană este un factor definitoriu al umorului. Întrucât publicul percepe lumea ficțională a scenei ca pe un loc în care actorii interacționează între ei și, respectiv, cu publicul, nu există o regulă specială care să reglementeze apariția momentelor de râs în comedie sau tragedie. Râsul apare spontan, nu neapărat și nu numai ca reacție la un indiciu, la o glumă din text sau la pantomimă și limbajul corpului. Încadrarea râsului nu este obligatorie, ci depinde de mulți factori legați de tipurile de public, de alegerile regizorale și de interpretarea actorilor. Întrucât la publicul din secolul al XXI-lea râsul este declanșat ca reacție la stimuli diferiți față de spectatorii din vremea lui Shakespeare, există întotdeauna un decalaj între aspectele la care și de care publicul crede că ar trebui să râdă și reacțiile sale imediate și spontane prin râs declanșate de o glumă sau de o notă umoristică în timpul schimbului dramatic de replici. Prin urmare, râsul în teatru este atât o chestiune de alegere personală, cât și de reacție spontană.

Există trei motive care pot explica de ce publicul contemporan își exprimă emoțiile prin râs atunci când asistă la o piesă de teatru la Teatrul *Shakespeare’s Globe*: (1) comedia și tragedia își măsoară succesul în funcție de capacitatea de a stârni sau nu râsul publicului; (2)

publicul nu râde cu mai puțină intensitate la tragedii decât la comedii, iar râsul nu este însoțit de un sentiment de vinovăție și de nepotrivire; (3) este important să se explice clar detaliile despre aspectele de care râde publicul; în caz contrar, interpretările râsului publicului la tragedie sau comedie tind să influențeze negativ efectul total al spectacolului. Din aceste motive, râsul, atât la comedii, cât și la tragediile de la Teatrul *Shakespeare's Globe*, este reacția la o emoție spontană și nedefinită—iar râsul este adesea uitat atunci când apare un alt moment de râs. Ca și viața, râsul este în esență trecător, dar infinit de plăcut.

OPERE CITATE

Surse primare

Bright, Timothy. *A Treatise on Melancholie*. Publication No. 50 of the Facsimile Text Society. Reproduced from the 1586 edition printed by Thomas Vautrollier, with an introduction by Hardin Craig. New York: Columbia University Press, 1940.

Bernard, John. *The tranquillitie of the minde. A verye excellent and most comfortable oration, plainely directing euerye man, & woman, to the true tranquillitie and quyetnesse of their minde*. London: William Norton, 1570. STC 1925. *Early English Books Online (EEBO)*.

Carroll, Tim, director. *Twelfth Night*. The Shakespeare's Globe Theatre. Directed by Tim Carroll, 2012. *Drama Online Database*. [Twelfth Night | Globe Player | Shakespeare's Globe](#)

Droomgoole, Dominic, director. *Love's Labour's Lost*. The Shakespeare's Globe Theatre. Directed by Dominic Droomgoole, 2009. *Drama Online Database*. [https://www.dramaonlinelibrary.com/ Love's Labour's Lost | Globe Player | Shakespeare's Globe](https://www.dramaonlinelibrary.com/Love's%20Labour's%20Lost)

———. *Julius Caesar*. The Shakespeare's Globe Theatre, 2014. Directed by Dominic Droomgoole. *Drama Online Database*. <https://www.dramaonlinelibrary.com/> <https://globeplayer.tv/videos/julius-caesar-english>

———. *A Midsummer Night's Dream*. Directed by Dominic Droomgoole, 2013. The Shakespeare's Globe Theatre. *Drama Online Database*. [A Midsummer Night's Dream | Globe Player | Shakespeare's Globe](#)

Hill, Thomas. *The contemplation of mankinde contayning a singuler discourse after the art of physiognomie*. London: William Seres, 1571. STC 13482. *Early English Books Online (EEBO)*.

Holmes, Federay, and Ellie While, directors. *Hamlet*. The Shakespeare's Globe Theatre, 2018. Directed by Federay Holmes and Ellie While. *Shakespeare's Globe on Screen*. *Drama Online Database*. <https://www.dramaonlinelibrary.com/> <https://globeplayer.tv/videos/hamlet-english>

Joubert, Laurent. *Treatise on Laughter*. Translated by Gregory David de Rocher. Alabama, University of Alabama Press, 1980.

Mexía, Pedro. *The foreste or Collection of histories*. Translated by Thomas Fortescue. London: John Kyngston for William Jones, 1571. STC 1749. *Early English Books Online (EEBO)*.

- Munby, Jonathan, director. *Antony and Cleopatra*. The Shakespeare's Globe Theatre, 2014.
Directed by Jonathan Munby. *Shakespeare's Globe on Screen. Drama Online Database*.
<https://www.dramaonlinelibrary.com/>
<https://globeplayer.tv/videos/antony-and-cleopatra>
- . *The Merchant of Venice*. The Shakespeare's Globe Theatre, 2015. Directed by Jonathan Munby. *Drama Online*. [The Merchant of Venice | Globe Player | Shakespeare's Globe](#)
- Plutarch. *The lives of the noble Grecians and Romanes*. Translated by Thomas North. London: Thomas Vautroullier and Iohn Wight. 1579. STC 20066.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Edited by John Wilders. The Arden Shakespeare Third Series. London: Routledge, 1995.
- . *As You Like It*. Edited by Juliet Dusinberre. The Arden Shakespeare Third Series. London: Bloomsbury Publishing, 2006.
- . *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. 5th ed. London: Routledge, 1993.
- . *Julius Caesar*. Edited by David Daniell. The Arden Shakespeare Third Series. London: Routledge, 1998.
- . *Love's Labour's Lost*. Edited by Richard David. London and New York: Routledge, 1990.
- . *The Merchant of Venice*. Edited by John Russell Brown. The Arden Shakespeare. 5th ed. London: Routledge, 1988.
- . *A Midsummer Night's Dream*. Edited by Harold F. Brooks. London and New York: Routledge, 1993.
- . *Twelfth Night, Or What You Will*. Edited by Keir Elam. Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing, 2008.
- Sharrock, Thea, director. The Shakespeare's Globe Production of *As You Like It*. Directed by Thea Sharrock. 2009. *Drama Online Database. Shakespeare's Globe on Screen*. London: Bloomsbury Publishing 2020. <https://www.dramaonlinelibrary.com/> [As You Like It | Globe Player | Shakespeare's Globe](#)
- Surse secundare (selectie)
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. 1965. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

- Barber, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*. With a new Foreword by Stephen Greenblatt. 2nd. ed. 1959; Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Translated by Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. New York: The Macmillan Company, 1914.
- Berry, Edward. "Laughing at 'others'." *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Edited by Alexander Leggatt. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bristol, Michael D. *Carnival and Theatre: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance Britain*. New York: Routledge, 1985.
- Brooke, Nicholas. *Horrid Laughter in Jacobean Tragedy*. London: Open Books, 1979.
- Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Michigan: University of Michigan Press, 2005.
- Collins, Eleanor. "Two Worlds." *Around the Globe*, no. 58, Autumn, 2014, pp. 4-5.
- Collins, Michael J. "Hamlet by Shakespeare's Globe (review)." *Shakespeare Bulletin*, vol. 36, no. 4, Winter 2018, pp. 691-695.
- Dromgoole, Dominic. "Welcome to The Globe." *Programme: Love's Labour's Lost*. London: The Globe Theatre, 2009, p. 2. *Shakespeare's Globe Archive: Theatres, Players & Performance*.
- Ghose, Indira. *Shakespeare and Laughter: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Hyman, Timothy. "A Carnavalesque Sense of the World." *Carnavalesque*. Edited by Timothy Hyman and Roger Malbert. London: Hayward Gallery Publishing, 2000, pp. 9-72.
- Kennedy, Dennis. *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Levin, Richard A. "Portia's Belmont." *William Shakespeare's The Merchant of Venice: New Edition*. Edited by Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2010, pp. 29-63.
- Low, Jennifer A. and Nova Myhill. "Introduction: Audience and Audiences." *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*. Edited by Jennifer A. Low and Nova Myhill. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-18.
- Lutz, Tom. *Crying: The Natural and Cultural History of Tears*. New York: Norton, 1999.
- Martin, Rod A. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. London: Elsevier Academic Press, 2007.

- Martin, G. Neil and Colin D. Gray. "The Effects of Audience's Laughter on Men and Women's Response to Humour." *The Journal of Social Psychology*, vol. 136, no. 2, 1996, pp. 221-231.
- Maslen, Robert W. *Shakespeare and Comedy*. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- McKinnie, Michael. "Performing like a City: London's South Bank and the Cultural Politics of Urban Governance." *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. Edited by Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz. New York: Routledge, 2013, pp. 66-80.
- Menzer, Paul. "Crowd Control." *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558–1642*. Edited by Jennifer A. Low and Nova Myhill. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 19-36.
- . *Anecdotal Shakespeare*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Oz, Avraham. "Nomadic Shylock: Nationhood and Its Subversion in *The Merchant of Venice*." *The Routledge Handbook of Shakespeare and Global Appropriation*. Edited by Cristy Desmet, Sujata Iyengar and Miriam Jacobson. London: Routledge, 2020, pp. 139-149.
- Palfrey, Simon. *Doing Shakespeare*. 2nd ed. The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Academic, 2005.
- Parvulescu, Anca. *Laughter: Notes on a Passion*. "Short Circuits" Series. Edited by Slavoj Žižek, Mladen Dolar, and Alenka Zupančič. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- Ritchie, David. "Frame-Shifting in Humor and Irony." *Metaphor and Symbol* vol. 20, no. 4, 2005, pp. 275-294.
- Salkeld, Duncan. "Alienating Laughter in *The Merchant of Venice*: A Reply to Imtiaz Habib." *Shakespeare*, vol. 1, no. 1, 2013, pp. 14-22.
- Shaughnessy, Robert. *As You Like It: Shakespeare in Performance*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- Smyth, Adam. "'Ha, ha, ha': Shakespeare and the Edge of Laughter." *Staged Transgression in Shakespeare's England*. Edited by Rory Loughnane and Edel Semple. Palgrave Shakespeare Studies. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 49-62.
- Steggle, Matthew. *Laughing and Weeping in Early Modern Theatres*. Studies in Performance and Early Modern Drama. London and New York: Routledge, 2007.
- Vaid, Jyotsna, et al. "Getting a Joke: The Time Course of Meaning Activation in Verbal Humor." *Journal of Pragmatics* vol. 35, 2003, pp. 1431-1449.

- Weimann, Robert. *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Worthen, W. B. "Staging 'Shakespeare': Acting, Authority and the Rhetoric of Performance." *Shakespeare, Theory, and Performance*. Edited by James C. Bullman. London and New York, Routledge, 2003, pp. 13-30.