

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA DE ARTE TÂRGU-MURE

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

EXCEDAREA LIMITELOR SISTEMULUI

SPAȚIU-TEMPORAL-IMAGISTIC AL TEATRULUI

CONTRIBUȚII LA O HERMENEUTICĂ A IMAGINII ÎN SPAȚIUL TEATRAL

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. DR. BÉRES ANDRÁS

DOCTORAND:

CSUTAK ATTILA

TÂRGU-MURE

2014

CUPRINS

1. Introducere	5
1.1. Obiectul cercetării	6
1.2. Argument pentru alegerea temei	7
2. Teatrul ca îmi crea ie de art total	8
2.1. Teatru și art plastic : Sinteză sau sincretism?	8
2.2. Art și mimesis	9
2.3. Natura mimetică a teatrului luat în sens aristotelic	9
2.4. Noțiunea de mimesis și tipurile sale	9
2.4.1. Mimesisul ca îmi categorie artistică , filosofic	10
2.4.2. Mimesisul ca semn, sau semnul mimetic	10
2.4.3. Mimesisul ca parte organică a întregii compoziții artistice	10
2.4.4. Mimesisul ca valoare artistică și cognitiv	10
2.5. O incursiune în panteonul concepțiilor privitoare la mimesis	10
2.5.1. Concepțiile antice asupra mimesisului	10
2.5.2. Concepția creștină și umanistă asupra mimesisului	10
2.5.3. Concepția lui Nietzsche privitoare la mimesis	10
2.6. Reprezentarea teatrală în oglinda <i>Poeticii</i> aristotelice	10
3. Contribuții la hermeneutica imaginii teatrale	11
3.1. Rolul de semn asumat în dramaturgia teatrală	11
3.1.1. Tipuri de semne	11
3.2. Arbitrarul semnului sau valoarea sa mimetică în teatru	12
3.3. Semnul ca mimesis sau (auto)exprimare	12
3.4. Relația dintre imagine și compoziția spațiului scenic	12
3.4.1. Imagine și imagism	13
3.4.2. Noțiuni de imagistic – analiză imagistic	13
3.4.2.1. Imagine în spațiu.....	14
3.4.2.2. Imagine în timp	14
3.4.3. Anticipații imagistice	14
3.4.4. Imaginea (teatrală) ca feticș sau centru de interes	15

3.5. Imaginea ca formă de exprimare	15
3.6. Structura, limbajul imaginii teatrale	16
3.7. În alegerea și receptarea imaginii teatrale	17
3.7.1. Descifrarea imaginii (teatrale). Vecinătatea dintre imagine și cuvânt	17
3.7.2. Imaginea/spectaculozitatea teatrală prin filtrul reflexivității spectatorului	18
3.8. Natura imagistică a corpului actoricesc sau imaginea corpului actoricesc	18
3.8.1. Relația dintre spațiu și corp: narativa imagistică	19
3.8.1.1. Structura spațială și temporală a narativei imagistice	20
3.8.2. Corpul(-imagine), obiectul, suprafața specială a spațiului scenic	20
3.8.3. Spectaculosul teatral, detalii și efect global	21
3.8.4. Corpul(-imagine) performativ în tensiunea exprimării mimetice și postmimetice..	22
4. Contribuții la hermeneutica spațiului teatral	22
4.1. Spațiu și tragedie sau spațiul tragediei	22
4.2. Criza în alegerea spațio-temporalității artistice?	23
4.3. Structuri ale corpului teatral de-a lungul istoriei teatrale	23
4.3.1. Structura spațială a teatrului antic	23
4.3.2. Structura spațială a teatrului medieval	23
4.3.3. Structura spațială a teatrului renascentist și al reformei	23
4.3.4. Structura spațială a teatrului republican și al restaurației engleze	23
4.3.5. Structura spațială a teatrului modern	23
4.4. Tipurile spațiale ale teatrului performativ	24
4.4.1. Spațiul scenic obiectiv, fizic	24
4.4.2. Spațiul corpului sau spațiul gestual	24
4.4.3. Spațiul dramei sau spațiul spectacolului	24
4.4.3.1. Decor și modelarea caracterului	24
4.4.4. Spațiul textual	24
4.4.5. Spațiul simbolic	24
4.4.6. Spațiul interior	24
5. Mod de existență teatrală mimetică vs. postmimetică . Strategia postmimetică a teatrului performance	24
5.1. Analize de reprezentare	25
5.1.1. Robert Wilson/ Rufus Wainwright: Sonetele lui Shakespeare	26

5.1.2. Nadj Josef: Woyzeck	27
6. Concluzii	28
7. Cuvânt-încheiere.....	29
Bibliografie	30

1. Introducere

„Teatrul este imagine interpretat ”

Hans Belting¹

În epoca audio-vizual a artelor, teatrul neglijează reprezentațiile bazate pe arta cuvântului, centrate pe text, se pare că în sine cuvântul se dovedește neîndestulător deja, mai exact inadecvat și plat. Ca întregire, pretinde cu îndreptare spectaculosul și manifestările coregrafice și muzicale care îl însoțesc. Răspândirea spectaculosului, sau recucerirea terenului se datorează în primul rând teatrului regizoral. Conform lui Patrice Pavis, „prin recunoașterea importanței decisive în interpretarea piesei, spectaculosul începe să-și recâștige drepturile” (Pavis, 2006, 259). Teatrul vizual construiește pe o narativ vizual puternic, „nu pe posibilitățile de semnificare ale textului și nu se străduiește să redevină acțiunile fizice ca pe niște «basoreliefuluri»” (Ibidem, 220). Astăzi, imaginea și imagismul nu mai sunt elemente constituente și vehicule de semnificație doar ale teatrului alternativ, respectiv experimental, ci domină pe alocuri universul teatral ca entități autonome și autoreferențiale, uneori agresive. Să ne gândim aici, în primul rând, la teatrul imagine sau spectacular al lui Wilson, ale cărui creații teatrale sunt inspirate de Wagner, adică au luat naștere sub semnul spiritual din *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian, respectiv s-au construit pe modul de existență caracteristic teatrului postdramatic, adică postmimetic.² Teatrul ca și creație de artă totală ne îndeamnă să punem sub lup elementele care vehiculează semnificații din care se constituie sistemul spațial-temporal-imagistic al teatrului. În această întreprindere vom avea nevoie de cercetarea și compararea separat și conjugat totodată a elementelor și, după cum vom vedea, nu ne aflăm în fața unei sarcini facile, deoarece în pluralitatea simbolurilor teatrale se poate decela un fel de excedare a sumei semnificațiilor. În schimbarea radicală de orientare a teoriei teatrale din secolul al XX-lea, respectiv în gândirea și practica teatrului regizoral ce creează un nou canon formal, se vorbește mai curând despre interferența și contopirea acestor medii de creație și transmitere a semnificației, decât despre delimitarea, divizarea artelor și a

¹ Hans Belting: *Kép-antropológia* (Antropologia imaginii), Kijarat Kiadó, Bp., 2007.

² Denumirea de postmimetic o folosim ca sinonim al conceptului de *postdramatic* al lui Lehmann, din considerentul că *teatrul postdramatic* nu se străduiește spre reprezentarea mimetică luată în sens aristotelic, ci spre performativitate, care este contrariul mimesisului. Vezi antonimiile dramatic/postdramatic, respectiv mimetic/performativ. În acest caz, locul de onoare al esteticii mimesisului aristotelic este luat de un set de noțiuni postmimetice, pe care le-a prelucrat și definit și E. Fischer-Lichte în cartea ei intitulată *Estetica performativității*, respectiv „este nevoie de o nouă estetică: de elaborarea esteticii performative” (Fischer-Lichte, 2009, 25).

sistemelor de semne și simboluri, proces în care textul, adică spectaculozitatea limbajului se transferă în narativa imaginii, respectiv narativa relației imagistice trece în structura limbii, creând astfel hermeneutica imaginii teatrale. Cu alte cuvinte, firescul impresionant al limbajului trece în simbolistica reliefării limbajului spectacular.

În această ordine, hotarele stricte dintre disciplinele sistematizante, structuraliste care se ocupă cu artele plastice, precum filosofia artei, istoria artei și estetica, respectiv istoria teatrală, se estompează, devin flexibile și astfel vorbim nu numai despre configurațiile semnificative particulare ale intermedialității, ci devine importantă și problematica și sistemul de criterii a interdisciplinarității.

În lucrarea noastră, definirea noțiunii de excedare a limitelor și momentul constituirii de semnificații a acesteia, încercăm să le reliefăm mai ales în cadrul esteticii teatrului performance, respectiv contemporan, deoarece, precum știm, teatrul performance este caracterizat din punct de vedere estetic de întrepunerea limbajelor artistice, de contopirea diferitelor înzestrări de mediu.

1.1. Obiectul cercetării

Prin intermediul raporturilor de interdependență dintre două ramuri artistice autonome, arta plastică și arta teatrală, în lucrarea de față ne propunem să punem diferite întrebări, după care să clarificăm rolul de vehicul de semnificație al imaginii/ imaginii artistice, respectiv a relației dintre imaginea teatrală și spațiul și text. Acest sistem de relații se va cerceta neapărat pe hotarul de interferență dintre arta teatrală și arta plastică și nu atât prin confruntarea celor două domenii, cât mai ales prin sesizarea influențelor reciproce, a capacităților asociativ-complementare, concentrându-ne pe structurile comune de limbaj, de comunicare ale artei plastice, respectiv ale artei teatrale, pe imagine/imagism și pe spațiu. În lucrarea de față cercetăm și modul cum și de ce imaginea sau imaginea artistică devine imagine teatrală într-un cadru scenic dat, ce relație sau tensiune acționează între cele două medii complementare care vehiculează semnificații, care este rolul lor în dramaturgia teatrală și-n continuare cum stimulează gândirea în coordonatele artei totale.

În capitolul V al lucrării noastre, pe parcursul analizei spectacolelor contemporane, cercetăm modul de existență și de funcționare al (auto)reflecției imagisticii performative mimetice și postmimetice, respectiv conflictualitatea celor două modalități de expresie teatrală – în mod paradoxal, complementare uneori. Cercetăm și măsura în care reprezentațiile nescute

din tensiunea modalităților de exprimare mimetic și postmimetic restructurează sistemul de relații tradiționale ale dramei și teatrului.

Unul din principalele scopuri ale acestei lucrări constă în găsirea unui răspuns la întrebarea dacă imaginea teatrală / imaginea corporală ce iau naștere în cadrul unei reprezentări teatrale se pot aborda sub aspect hermeneutic, și dacă da, se pune în continuare întrebarea cui sistem de norme, convenții sau tradiții teatrale trebuie să le corespund imaginea și spațiul teatral, ca să dobândească semnificație hermeneutică.

Alte câteva întrebări la care cercetarea noastră caută răspuns ar fi: când joacă imaginea, respectiv imaginea teatrală un rol independent și când interdependent, și ce influență exercită asupra spectatorului universul imagistic al reprezentării în timpul desfășurării? Ne putem pune întrebarea dacă această formă de receptare se încheie odată cu terminarea piesei, deoarece, cum știm, creația teatrală, în cadrul ei imaginea teatrală, este o asemenea reprezentare vizual-narativă a creșterii receptare pretinde un orizont temporal complex. Imaginea este un asemenea proces existențial complex care se prelungește în timpul subiectiv al receptorului, adică în conștiința și memoria sa vizuală, și generează noi interpretări ale imaginii, reconstruind astfel (fie și prin deconstrucție) anumite momente ale reprezentării.

1.2. Argument pentru alegerea temei

Imaginea este un limbaj universal. Din timpuri imemorabile, omul s-a autodefiniț cu ajutorul imaginii și prin filtrul ei, a definit lumea din preajma lui și universul creat de el. În zilele noastre, imaginea este un asemenea instrument care, s-ar putea afirma, ne domină în totalitate viața. Informația vizuală, adică imaginea, este și astăzi cel mai rapid și probabil cel mai complex vehicul informațional sau instrument de comunicare, deoarece are capacitatea de a ne influența instantaneu, impactul vizual ne atinge de îndată, și nu are o desfășurare procesuală. În opoziție cu muzica și textul, imaginea are avantajul etiologic, existențial de a produce imediat, instantaneu impactul vizual, pe când în alegerea și asimilarea muzicii este în funcție de o anumită derulare temporală liniară. Cât vreme la un text dramatic sau la o frază muzicală în alegerea, respectiv semnificația ei integrală se coagulează numai la sfârșitul frazei, la imagine suma înțeleșurilor *de facto* este prezentă de la bun început, numai în analiza noastră, de-a lungul procesului citirii traseului compozițional imagistic necesită un anumit timp liniar. În sine, imaginea ca entitate obiectiv-fizică nu este o entitate manifestată în timpul liniar, ce se dezvoltă treptat, pas cu pas, și un comprimat de timp și semnificații impregnat în

materie, creia doar lectura imagistică evidențiată și finalizată de-a lungul procesului de receptare îi creează un fel de temporalitate liniară. O imagine (teatrală) statică, sau o pictură, poate genera un timp nelimitat, pe care receptorul îl manipulează după propria înclinație și capacitate, adică actul percepției vizuale, receptarea se poate manifesta liber.

În teatru, imaginea a avut întotdeauna o capacitate de omogenizare a semnificațiilor, de aducere la un fel de numitor comun, de contopire a conținuturilor semnificațiilor diferitelor instrumente și forme de exprimare. Reprezentațiile teatrale contemporane neglijează tot mai mult operele scenice forjate pe cuvânt, centrate pe expresia verbală. În existența cotidiană accelerată, grație, tautologia irepresibilă a universului virtual, respectiv a instrumentelor media, imagistica mozaicată, fragmentată a televiziunii, respectiv a calculatorului conduc spre o asemenea contopire imagistică, respectiv ilustrativă care diminuează continuu rolul textului, adică al comunicării verbale, și acest lucru este substituit tot mai mult de comunicarea vizuală. Teatrul se bazează, în fapt, pe vedere, sau pe actul privirii. Vizionul integrează într-un sistem totalizator nevoile excitațiilor celorlalte simțuri și creează astfel procesul înclinației, respectiv al interpretării.

2. Teatrul ca creație de artă totală

Se poate afirma că noțiunea de artă totală, adică *Gesamtkunstwerk*-ul wagnerian amintit mai sus interferează strâns cu arta teatrală, deoarece arta teatrală împletește limbajul și particularitățile de existență a mai multor ramuri artistice autonome. Este o realitate că teatrul contemporan mai ales se străduiește să armonizeze textul, elementele vizuale și muzica, apelând la arsenalul posibilităților de gen și formale fiecărui domeniu. Face toate acestea în așa fel încât nu încalce granițele și esența domeniului nici unei arte și, cum scrie Patrice Pavis, „nici nu poate fi vorba de unificarea, contopirea acestor componente, sau de aducerea lor la un numitor comun (ca în cazul operei wagneriene), dar nici de utilizarea lor ca instrumente ce slujesc înstrăinarea unora de celelalte (ca în operele didactice ale lui Kurt Weill și B. Brecht)” (Patrice Pavis, 2005, 479)

2.1. Teatrul și artă plastică : sinteză sau sincretism?

Teatrului îi este caracteristic unitatea indivizibilă a elementelor diferitelor ramuri artistice, într-un cuvânt simbioza lor. În această unitate complexă – și când spunem asta și ne gândim la diversitatea din cadrul unității ca la sincretismul de norme și principii care creează un fel de compoziție – descoperim diversitatea exprimării artistice sau a autoexprimării. Când

ne gândim la caracterul sincretic al teatrului, în mod cert ne focalizăm pe natura sa străveche, deoarece sincretismul a fost caracteristic, în primul rând, societăților primitive și se referea, în cadrul acestora, la simbioza nediferențiată a diverselor arte.

Caracterul jocului teatral, respectiv modul de existență și manifestare a teatrului reprezintă, probabil, cea mai bună cale spre această sinteză ori sincretism sau de creare a unei arte absolute.

2.2. Artă și mimesis

A devenit deja un loc comun, dar din cele mai vechi timpuri și până astăzi arta n-a reușit să ocolească noțiunea și principiul de mimesis. Unul dintre cele mai vechi și fundamentale principii, hotărâtoare pentru artă este principiul mimesisului. Încă din antichitate, între sarcinile sale se află mimesisul, adică imitația.

Putem afirma îndreptățiți constatarea că arta are nevoie de mimesis, deoarece pune în lumină legătura cea mai evidentă dintre viață și artă.

2.3. Natura mimetică a teatrului în sens aristotelic

Dacă am vorbit despre caracterul de artă totală, respectiv mimetic al teatrului, atunci s-ar putea să se permită supoziția conform căreia teatrul este un fel de *Poetică* aristotelică în sfera căreia intră acele arte (techne) care sunt mimetice, sau imitative, respectiv redau, înfățișează, ca de exemplu epica, tragedia, comedia, poezia ditirambică, dansul și muzica, într-un cuvânt și arta teatrală.

2.4. Noțiunea de mimesis și tipurile sale

După cum se știe, concepția artei clasice grecești din secolele al V-IV-lea î.Cr., respectiv estetica, s-au organizat în jurul conceptului fundamental de *mimesis*. Mimesisul era chemat să desemneze la grecii antici imitarea formelor exterioare și interioare ale realității, respectiv proprietățile și semnificațiile acestora. Pus în slujba imitației, una dintre cele mai analizate calități sau categorii estetice a fost frumusețea, a cărei origine trebuie căutată și analizată și ea tot în acest context antic pentru a putea deveni și pentru posteritate un proces inteligibil de teorie artistică. Mimesisul este un asemenea model de exprimare cu structură stratificată din care se pot realiza mai multe genuri sau tipuri. În teatru este probabil cel mai complex, deoarece modelul poate fi afectiv, verbal, imagistic sau non-imagistic. După cum

tim, mimesisul manifestat în cadrul structurii artistice e o asemenea categorie care se dezvoltă într-o formă anume în câmpul de forță a creării de semnificații.

În subcapitolele **Mimesisul ca idei categorice artistice sau filosofice (2.4.1.)**, **Mimesisul ca semn, sau semnul mimetic (2.4.2.)**, **Mimesisul ca parte organică a întregii compoziții artistice (2.4.3.)**, **Mimesisul ca valoare artistică și cognitivă (2.4.4.)** se vor clarifica și convențiile modurilor de existență diferentiate a principiului mimesisului.

2.5. O incursiune în panteonul concepțiilor privitoare la mimesis

Principiul de mimesis s-a schimbat de la o epocă la alta. A fost întotdeauna o funcție a spiritului cultural al unei epoci date, a experienței estetice, respectiv a orizontului de filosofie a artei și a atitudinii creatoare-receptoare. Ca urmare, fiecare epocă și-a pus amprenta specifică pe această sferă de probleme, și-a adăugat propria bucată de mozaic în final, ca o imagine mozaicată, ne apare întregul panteon al concepțiilor asupra mimesisului. Toate acestea trebuie să le vedem ca pe un imens zid de mozaic sau o pictură pointilistă, deoarece imaginea unitară se încheagă numai atunci când privim ansamblul, de la distanță potrivit și din unghiul optim. Ca urmare, ar fi necesară o incursiune în concepțiile diferitelor epoci asupra mimesisului. În subcapitolele **Concepțiile antice asupra mimesisului (2.5.1.)**, **Concepția creștină și umanistă asupra mimesisului (2.5.2.)**, respectiv **Concepția lui Nietzsche privitoare la mimesis (2.5.3.)**, încercăm să punem în lumină specificul noțiunii de mimesis prin intermediul concepțiilor gânditorilor diferitelor epoci cu privire la mimesis.

2.6. Reprezentarea teatrală în oglinda *Poeticii* aristotelice

Reprezentarea teatrală se bazează pe categoria de mai jos a *Poeticii* lui Aristotel: este dată *acțiunea*, prin imitarea creației nașterea *povestea*. Povestea nu-i altceva decât legarea acțiunilor, respectiv înțelegerea lor, iar relatarea irului de evenimente unite într-o poveste trebuie să fie întreagă și încheiată, închisă între un început și un sfârșit. În *Poetica*, despre creația artistică Aristotel vorbește ca despre o structură temporală și spațială construită într-un mod particular, ca întregul și desigur, despre părțile care compun întregul și despre înțelegerea lor. Ca urmare, pare a fi la îndemână deci paralela dintre unitățile narative, respectiv narativa poetică teatrală care structurează rețeaua noțională a principiilor constructive și ordonatoare cu privire la coeziunea semantică și categoriile aristotelice.

3. Contribuții la hermeneutica imaginii teatrale

3.1. Rolul de semn asumat în dramaturgia teatrală

Reprezentarea teatrală este alcătuită din sistemul semnelor. Acest sistem este compus din structura stratificată a diferitelor coduri lingvistice și imagistice, care alcătuiesc, separat, și un sistem al simbolurilor.

Oricare gen de semn reprezintă unul dintre cele mai importante elemente ale teatrului. Am putea afirma că semnul este cea mai mică unitate reprezentativă a reprezentației teatrale. Teatrul nu există fără semne, mai mult chiar, nici semnul nu există fără un alt semn, căci în momentul în care semnul desemnează ceva, face ca și desemnatul să se comporte din clipa aceea ca un fel de semn, atrage atenția tocmai prin simbolistica sa. Deci și desemnatul este caracterizat printr-un fel de simbolistică. Unitatea triadică *semn-semnificant-semnificat* este strâns legată de energia unei linii de forță cu efect bipolar, s-ar putea afirma că semnul care se zămislește pe sine (autofecundant) urmează motivul uroboros,³ căci se hrănește din sine, se regenerează pe sine.

Simbolistica teatrului nu se manifestă numai în relația sa cu lumea exterioară, ci și în construirea structurii reprezentației teatrale în sine, căci fiecare componentă a reprezentației vehiculează o semnificație parțială, semnificații parțiale care se coagulează apoi în unități semnificative situate la niveluri din ce în ce mai înalte și suma finală a acestora creează structura, aria complexă de semnificații a întregului operă.

3.1.1. Tipuri de semne

Pentru a înțelege mai bine natura comunicării vizuale ce ia naștere în teatru, este necesar să prezentăm cea mai mică unitate, esențială totuși din cadrul canalului mijlocitor de semnificații și mesaj a realității, și anume semnul, pe care îl sesizăm în teatru cu ajutorul văzului și al auzului. Sarcina cea mai importantă a corporalității semnelor devine existentă, adică vizibilă și audibilă, e ca să comunice un conținut care este imanent, deci nu este capabil de semnificație prin natura sa. Putem spune că semnul are trei calități importante: creează un sistem, are caracter social și este purtător de semnificație. Semiotica deosebește trei tipuri de semne: indici, iconuri și simboluri.

³ În mitologia greacă, Uroboros este un șarpe care-și mușcă propria coadă. Un simbol care semnifică circuitul veșnic, neconținută reînnoire. Îl putem privi și ca rotă a timpului.

3.2. Arbitrarul semnului sau valoarea sa mimetic în teatru

Semnul, prin faptul că ajunge de la designant la designat (desemnator/desemnat) și de acolo se reîntoarce la punctul de pornire, adică la sine – vezi motivul uroboros amintit mai sus – la un anumit nivel dispare, se dizolvă într-un moment al vehiculării mesajului. În teatru, în raportul lui cu obiectele semnificate ori cu cei desemnați, semnul rămâne de multe ori arbitrar, adică se evidențiază numai pe sine. Acest lucru se întâmplă când între semn și obiectul semnificat sau cel desemnat nu se poate descoperi nici un fel de asemănare și nici un fel de relație reală. În această situație putem vorbi despre arbitrarul semnului.

3.3. Semnul ca mimesis sau (auto)exprimare

„La început a fost *Fapta!*”

Goethe: *Faust*

Dacă reflectăm la citatul din Goethe, atunci putem spune că acțiunea, ori fapta mimetică sau autoexprimantă, a existat deja dinaintea existenței umane.

Iată, am ajuns la punerea întrebării: când înlocuiește (auto)exprimarea mimesisul, sau în ce măsură este prezentă exprimarea în mimesis și mimesisul în exprimare. Între mimesis și exprimare se poate spune că se află o linie de demarcație îndeajuns de apăsată, însă în cadrul teatrului putem vorbi liniștit despre încălcarea hotarului dintre cele două, întrucât actorul se exprimă într-un fel și pe sine, starea sa sufletească în timp ce intenționează să imite ceva, pe cineva. Contrar reprezentațiilor clasice, pentru reprezentațiile postdramatice, respectiv contemporane nu mai este caracteristică estetica mimesisului, ci este definitorie o redare post-aristotelică, o (auto)exprimare postmimetică. Putem afirma, de pildă, că în teatrul cu caracter performativ în locul mimesisului se privilegiază mai curând *exprimarea* personală, adică subiectivă.

3.4. Relația dintre imagine și compoziția spațiului scenic

Prin intermediul relației de dependență a celor două ramuri artistice independente, am dori să punem diferite întrebări, ca apoi să punem în lumină rolul de vehicul de semnificație al imaginii/imaginii artistice, respectiv asupra legăturii dintre imaginea teatrală și spațiu. Acest sistem de relații se cercetează neapărat pe zona de graniță dintre arta teatrală și arta plastică.

După cum știm, imaginea teatrală este un asemenea plan, sau entitate complexă purtătoare de informații care pe parcursul manifestării și desfășurării gradate în timp se înscrie în așa fel în spațiu încât îl definește și-l domină constant. Deci dreptul la existența imaginii se realizează într-un spațiu. În consecință, imaginea nu se poate cerceta decât numai în spațiu, întrucât pe parcursul înscrierii sale în spațiu imaginea convertește în imagine și spațiul pe care și l-a însușit, adică spațiul însuși este parte a imaginii integrale. Pentru a înțelege mai bine imaginea teatrală ca entitate plină de semnificație înscrisă în spațiu, pe parcursul capitolului al IV-lea vom pune sub microscop și cercetarea mai amănunțită a problematicii spațiului teatral și a modului său specific de existență. Vom ține cont nu atât de confruntarea celor două domenii, cât mai ales de sesizarea influențelor reciproce, a capacităților asociativ-complementare, concentrându-ne pe structurile comune de limbaj, de comunicare ale artei plastice, respectiv ale artei teatrale, adică pe imagine/imagism și pe spațiu.

3.4.1. Imagine și imagism

Imaginea este un limbaj universal. Informația vizuală, adică imaginea, este și astăzi cel mai rapid și probabil cel mai complex vehicul informațional sau instrument de comunicare, deoarece are capacitatea de a ne influența instantaneu, impactul vizual ne atinge de îndată, ceea ce nu are o desfășurare procesuală. În teatru, cartografierea spațiului de joc comun al vederii, expunerii și vizibilității se află între sarcinile cele mai importante ale evaluării reprezentării prin imagine.

Prin gramatica imaginii, capitolul de față face o tentativă de definire și investigare a relației dintre imaginea teatrală și spațiul teatral. În această evaluare considerăm că este indispensabil atât definiția celor două medii comunicabile ale teatrului, luate separat, cât și evidențierea cronologică, în cele mai importante etape ale culturii teatrale universale, a sistemului complementar al conținuturilor semnificante, de la teatrul antic, arhaic, până la teatrul postmodern, contemporan.

3.4.2. Noțiuni de imagistică – analiză imagistică

Analizarea noțiunii de imagine se mișcă pe o scară apreciabil de largă: de la analizarea imaginii standard, redusă la vizibil, adică pictură artistică sau fotografie până la o largă noțiune de imagine raportată nu numai la vizibil. Imaginea ordonează fenomenele extrem de variate ale lumii. Considerăm imagine sfera ce se întinde de la desen, trecând prin pictură până la fotografie, la fel ca și imaginea poetică sau imaginea ideatică, mentală. Conform

enumerării lui Hans Belting, noțiunea de imagine o folosim cu numeroase înțelesuri: ca reprezentare, ca produs, ca instrument de exprimare, ca act și obiect. Credem că utilizarea noțională a imaginii depinde de scopul în care folosește fiecare imaginea, din ce imbold sau din ce punct de vedere se ocupă cu ea. Am încercat să abordăm noțiunea de imagine, respectiv de imagism sub aspectul real, adică de „imagine vizibil” obiectiv și material și în cadrul ideatic al comunicării vizuale.

Din perspectiva vizualității, teoria imaginii vorbește cu precizie numai despre imaginile pur artistice, respectiv consideră imaginea adevărată numai iluzia realității înfățișată în plan bidimensional. Imaginile sunt entități extrem de complexe și palpabile, care se legitimează sub aspect ontologic prin diferite moduri de existență. Imaginile se află în strâns legătură cu materia (litarea), cu așezământul mediu transmițător care le întrupează și le asigură suport existențial, deoarece desenul, pictura, decorul pictat materializează deja în sine un material, un obiect.

Prin imagini putem înțelege variantele vizibile ale lumii create de om sau formațiunile lumii vizibile create de om. Imaginea o putem interpreta ca o necesitate evidentă care a înmbrăcat o formă vizibilă, adică a devenit vizibilă în procesul creației. Imaginea interpretată în acest fel este de mai multe tipuri sub aspect spațial și temporal.

3.4.2.1. Imagine în spațiu

Orice imagine este, în primul rând, o funcție a spațiului. Din punctul de vedere al spațiului, imaginea este înfățișată în două sau trei dimensiuni. Imaginea bidimensională poate exista autonom, dar și ca o componentă a unui complex pluridimensional. Sub această abordare, imaginea teatrală – de la imaginea decorului la imaginea corpului actoricesc – este bi- sau tridimensională. O altă variantă fundamentală a imaginii create prin fixarea în material este imaginea tridimensională, în mod tradițional le putem numi, de pildă, obiecte, statui, în cazul teatrului imagini ale corpurilor actoricești.

3.4.2.2. Imagine în timp

Din perspectiva timpului, două dintre tipurile de bază ale imaginii fizice vizibile sunt imaginea statică și imaginea în mișcare. Acestea diferă fundamental la nivelul percepției, deci și asimilarea lor este diferită.

3.4.3. Anticipare imagistic

În multe situații câte o imagine de importanță crucială, ori câte un semn imagistic îndeamnă la izbăvire, care anticipează o întâmplare importantă, încă nepetrecută. În această izbăvire inevitabilă, contemplativ se produce un fel de transfer de semnificație imagistică, de anticipare de semnificație, pe care dacă n-o descifrăm la timp, emoția teatrală sau mesajul artistic nu se pot accentua, nu se poate realiza emoția catartică dorită. Aceste imagini au o valoare sugestivă, deoarece reprezintă anumite momente în creațiile teatrale, actoricești, anticipări de semnificații imagistice cu sugestivitate mare, pe scurt anticipații imagistice. Toate aceste realizări imagistice sunt elemente importante ale acelor concepții regizorale specifice prin care regizorul ne atrage atenția asupra unei întâmplări importante.

3.4.4. Imaginea (teatrală) ca fete sau centru de interes

Imaginea, fie ea pictură, imagine scenică, imagine literară, nu-i altceva, în realitate, decât un decupaj de imagine, un fragment de imagine, care are margini clare, delimitate concret. După toate acestea putem pune cu îndreptărire întrebarea dacă imaginea este fete, întrucât este rezultatul unei decupări de imagine prin care privilegiam dintr-o imagine un anumit fragment, un detaliu, ca și când l-am înfrumusețat. Putem afirma cu îndreptărire că la nivelul mesajului ideatic un fragment de imagine poate fi centru de interes cu valoare deplină. Să ne gândim numai la fizionomia expresivă a actorului, la mimica lui, pe care uneori desprins din imaginea corpului său, încadrând-o o urmărim ca pe o suprafață înfrumusețată și autonomă în timpul unei reprezentații teatrale. Din punctul de vedere al compoziției spațiale a teatrului, unul dintre principiile compoziționale cele mai importante este centrul de interes sau determinarea centrelor de interes, la fel ca în compoziția unei picturi.

3.5. Imaginea ca formă de exprimare

Ce este imaginea? Ce este imaginea teatrală? Circumscrierea semantică, respectiv hermeneutică a acestor întrebări ar reprezenta momentul-esență al acestui capitol. Unitatea centrală a prezentului capitol este imaginea teatrală, ale cărei forme de manifestare și conținutul de semnificații plurale le analizăm din punct de vedere hermeneutic, respectiv semantic, sub aspectul caracteristicilor modului universal de existență a imaginii.

Imaginea este un asemenea fenomen, adică formațiune specifică și concentrată, care dispune de identitate, în măsura în care nu se poate substitui prin limbă sau prin nici un alt fel

de vizibilitate, de din afara imaginii. Această particularitate a imaginii întete inadecvarea limbii sau insuficiența ei în reprezentarea fidelă a realității. În definitiv, caracteristica hermeneutică cea mai importantă a imaginii este totalitatea, compresibilitatea.

3.6. Structura, limbajul imaginii teatrale

Din perspectiva vizualității, am putea numi imaginea una dintre cele mai complexe unități estetice autonome ale teatrului. Imaginea teatrală este un asemenea sistem unitar de semne, care cu ajutorul semnelor și simbolurilor pe care le are la dispoziție, încearcă să se definească tot mai sensibil și mai credibil. Imaginea teatrală este o compoziție temporală și spațială, un univers închis, a cărui integritate este asigurată tocmai de structura ei închisă, iar fără cunoașterea acestei compoziții închise nu se poate dezvălui secretul imaginii teatrale. Această structură se compune, în fond, dintr-o parte fizică, materială și una metafizică, de materie fină. Această structură unică, irepetabilă a materiei, a sumei elementelor și fenomenelor luate din viață, din natură, în care mesajul artistic, întrupat în diferitele forme și nuanțe de culoare, îmbrăcat în diferite destine umane, devine vizibil comprimându-se în ritmul dinamic și concentrat al acestor conținuturi. Dincolo de spectaculozitate, structura conține interferențele stratificate, profunde ale acestor conținuturi, centrele de interes, subordonarea sau supraordonarea ritmică și echilibrată a proporțiilor și accentelor de natură metafizică. Deci structura imaginii teatrale nu este numai un schelet formal exterior ori un pilon de susținere, ci este în același timp un domeniu de semnificații artistice concentrate, un principiu ordonator de toate de sens ce imploră analiză și alegere. Structura sa caracteristică nu este definită formal, ci se bazează în mod expres pe unitatea dintre conținut și formă. În același timp, compoziția imaginii teatrale trebuie să o deducem și din sistemele imaginilor în mișcare, și ne gândim aici la imaginea corpului actoricesc ca mijloc de expresie vizuală existent în spațiu și timp, sau mai curând ca formă de expresie. Unul dintre aspectele cele mai interesante ale structurii imaginii corporale a actorului este că extensia temporală și spațială simultană, cu alte cuvinte, specificul muzical și de artă plastică se presupun și se completează reciproc. Adevărul exprimat în durată temporală, care trezește emoție muzicală, acustică, se înglobează în spectaculozitatea artei plastice, și prin acest act esențial trezește în spectator o actualitate concentrată. Imaginea teatrală, pe lângă imaginile vizualizate, cele fixate și statice prelucrate artistic, se compune în mare măsură din irul imaginilor cinetice, iar acesta este un asemenea proces compozițional extins în timp și spațiu, al cărui conținut este o singură unitate dinamică, un singur ir de mișcări cu durată mai mare.

3.7. În alegerea și receptarea imaginii teatrale

Par excellence, teatrul și interpretarea se află într-o relație de complementaritate. Interpretarea premerge și urmează, concomitent, reprezentarea teatrală. Noțiunile celei din urmă se formează în funcție de necesitățile concrete ale analizei, care poate însă avansa pe orizontul interpretării numai dacă utilizează instrumentele create de hermeneutică.

Modul de existență al oricărei creații artistice se împlinește sub egida conștiinței receptorului și interpretului. În acest caz, dacă o creație teatrală vrem să-o situăm în orizontul înțelegerii, atunci cu siguranță o plasăm și în hora analizei, interpretării, și astfel hermeneutica este inevitabilă.

Receptarea teatrală este un proces extrem de complex, deoarece în alegerea și emoția iau naștere din simultaneitatea reprezentării actricești și a receptării spectatorului. Momentul privirii și înțelegerii trebuie să se afle în strânsă legătură, deoarece este un proces sincron.

3.7.1. Descifrarea imaginii (teatrale). Vecinătatea dintre imagine și cuvânt

După cum știm, imaginea și limba, sau relația dintre imaginea iconică și lingvistică s-a reconsiderat de mai multe ori pe parcursul istoriei, conștiința literaturii și artei dovedeau când relația strânsă dintre cele două medii, când făceau tentative de despărțire a lor. În orice caz, în domeniul teoriei moderne a literaturii și artei a stârnit un viu interes, în special în domeniul naratologiei și hermeneuticii, domenii științifice care s-au format cu pretenția renaterii cercetării hermeneutice a antichității și Renașterii. Rivalitatea diverselor ramuri artistice, formulele *paragone*⁴ și horatiană *ut pictura poesis*⁵ se bazează pe principialitatea experimentală a comparabilității artelor. Tradiția și practica competiției și a comparației antitetice și categorizante a artelor înrudite a fost introdusă de principiul horatian *ut pictura poesis* conciliat cu constatarea plutarhiană: „pictura este poezie mută, poezia este pictură vorbită”. Și în cazul teatrului, diferitele medii purtătoare de semnificații se află uneori într-un fel de relație paragonală, adică într-o relație competițională, ca în procesul creării de semnificație, apoi în actul interpretării semnificației de către receptor acestea să alcătuiască totuși un sistem interferent, complementar și să se exprime reciproc.

⁴ Dispută între arte, care constă în a se afla care este mai influentă. În definitiv nu-i altceva decât colanare.

⁵ Ars poetică lui Horatius: *poezia să fie ca pictura*. Prin aceasta voia să spună, cu siguranță, că și poezia trebuie să fie o reflectare fidelă a vieții, dar putem înțelege asta și vice-versa.

În teatru, în actul constituirii semnificației și a decodificării semnificației, imaginea este o unitate cel puțin tot atât de inevitabilă ca limba în descrierea, prezentarea unei imagini, a unei picturi. Să ne gândim la ecfrază ca descriere imagistică de istoria artei.

În receptare, imaginea teatrală este într-o oarecare măsură dependentă de limbaj, deoarece interpretarea ei trece inevitabil în esență, în mediul limbii. Deci în acest mod este inevitabilă abordarea lingvistică a fenomenului imagistic.

3.7.2. Imaginea/spectaculozitatea teatrală prin filtrul reflexivității spectatorului

Pe parcursul reprezentației teatrale, înerea spectaculozității o privim ca o imagine petrecută (în sine), care se redefiniște prin filtrul reflexivității spectatorului, adică se petrece din nou, creând o imagine interpretată din care ne privește însuși spectatorul. Această reflexivitate presupune că în procesul receptivității/în elegerii imaginea/spectaculozitatea și spectatorul se influențează reciproc, se ating reciproc. Aceasta înseamnă că după ce obiectul privirii părăsește în orizontul de interpretare al spectatorului, procesul de în alegere se mai sprijină pe imagine, sau pe spectacolar, numai ca punct de pornire, deoarece spectatorul deconstruiește la un anumit nivel obiectul privirii, ca să însereze în el propria imagine/univers imagistic despre lume în chip de autolegitimare. La creație, spectatorul adaugă întotdeauna istoria (fragmentară) a propriei sale existențe, cântărind în ea adevărul și autenticitatea reductibile la propria sa viață, prin intermediul cărora se renaște din nou, adică se transfigurează obiectul receptivității. Această așa-numită transfigurare, sau întâmplare repetată, se poate produce numai în cazul în care spectatorul implicat în procesul de în alegere episodul deconstructiv derridian și asigură astfel spațiu de reconstrucție a seriei lucrurilor de reflecție noi, care dezvăluie sistemul de relații și ordonare pe care și l-a creat spectatorul în raport cu lumea. La un anumit nivel, pe parcursul reprezentației imaginea pune deci în fața spectatorului o oglindă, care și în actul privirii – în cazul nostru receptarea reprezentației – se poate observa un fel de reflexivitate.

3.8. Natura imagistică a corpului actoricesc, adică imaginea corpului actoricesc

Dacă în clasificarea imaginilor urmăm îndeaproape imaginile/planurile de imagine bidimensionale și tridimensionale definite astfel în cadrul paradigmei spațiale, ajungând de la

planurile de imagine simulate la imaginile obiectuale, fizice, atunci în cadrul reprezentației teatrale putem privi justificat și corpul actoricesc ca imagine, adică de natură imagistică.

Din punct de vedere ontologic, corpul uman se compune din unitatea de masă de carne-sânge și totodată din esența sufletească, spirituală. De-a lungul vremii, actorii – începând de la grecii antici până astăzi – s-au integrat atât de bine în acțiunea spectacolelor și universul lor imagistic, încât în prezent nu mai găsim nimic neobișnuit în faptul că întregul spațiu scenic, mai mult chiar, uneori și spațiul său este acaparat, integrat în joc de actori, adică de imaginile corpurilor actricești. Corpurile(-imagine) actricești le putem considera niște planuri speciale, în care se întâlnesc materialul și spiritualul, sau chiar pot fi situate între universul exterior și interior, care pot deopotrivă să deschidă sau să închidă trecerea, adică comunicarea dintre cele două lumi, cum funcționează la fel de bine ca organe ale exprimării și voalării, și astfel ne confruntăm în mod constant cu plurivalența naturii corpului (fie dezbrăcat, fie îmbrăcat) și cu dificultatea definirii sale. Ca urmare, întrebările ridicate și disputate de la Aristotel încoace despre raportul dintre corpul actorului și personalitate sunt valabile până astăzi și au rămas în mare parte fără răspuns. În ciuda interferențelor și dubiilor (încă) nerezolvate, forma vizuală remarcabilă a corpurilor este indiscutabilă.

3.8.1. Relația dintre spațiu și corp: narativ imagistic

Înscrierea în spațiu a imaginilor corporale, respectiv funcția lor creatoare și modelatoare de spațiu ca act generator de semnificații, creează un fel de narativ de imagini (mișcătoare), relatare imagistică care este, mai cu seamă în acțiunea și întâmplarea teatrală performativă, un important vehicul obiectual, material și spiritual în același timp. Corpul ca substanță materială și esență spirituală se manifestă ca un tot complementar, adică apare ca narativ imagistic în spațiul teatral constituit (și) de el. După cum ținem, aceste corpuri(-imagine) alcătuiesc spațiul teatral, aceste suprafețe complexe generează în preajma lor diferite structuri temporale și spațiale, ele însele construiesc emoția spațio-vizuală ce se configurează în ochii spectatorului, care se poate metamorfoza de mai multe ori în ochii spectatorului, respectiv înscrierea în spațiu a acestor corpuri(-imagine) pot crea variate sisteme spațiale. Întrucât teatrul contemporan are o puternică orientare vizuală, în consecință pune un mare accent pe narativa imagistică și spațială. Mai precis, spațiul teatral narativ se contopește într-o narativ imagistic unitar, cum spațiul nu-i numai un loc obiectiv, vizibil, ci este, în primul rând, o compoziție imagistică complexă, saturată de semnificații.

3.8.1.1. Structura temporală și spațială a narativei imagistice

Teatrul este o întâmplare vizuală și/sau povestit, relatat. Această epicitate complexă se manifestă, sau se dezvoltă în capacitatea de comunicare de semnificații a structurilor temporale și spațiale a diferitelor medii narrative ce se completează reciproc. Aceste medii teatrale semnificative, narrative sunt caracterizate de un mod de existență colectiv complementar, reciproc inspiratoare, care mod de coexistență, reciproc dependent, consolidează și largesc structura temporală și spațială a narativelor, cum, precum timp, unitățile narrative de bază nu sunt numai unități spațiale, ci în același timp sunt și unități temporale complexe.

În cazul narativelor imagistice, citirea imaginilor teatrale ca proces temporal nu înaintea întotdeauna liniar, deoarece în imagine se întâlnesc simultan două orizonturi temporale: din unitemporalitatea timpul trecut fixat a relației imagistice se desprinde continuitatea timpului prezent al relației. În timpul receptivității, la acest dublu plan temporal se adaugă și planul timpului viitor a interpretării ca un al treilea plan temporal, dar de data aceasta interpretarea ca proces, adică analiza și interpretarea relațiilor de cauză-efect, spațiu-timp se împinge în timpul viitor.

Acest structură temporală complexă, adică simultaneitatea timpului acțiunii, continuitatea timpului relației și procesul interpretării creează narativa generatoare de semnificații a unităților temporale imagistice.

3.8.2. Corpul(-imagine) obiectul, suprafața specială a spațiului scenic

Probabil cel mai ideal, înșel cu certitudine cel mai răspândit mediu de transmitere a procedurilor estetice codificate în reprezentarea teatrală este corpul uman, în care se ascut conținuturile simbolice și metaforice cele mai diverse, de aceea se întruchipează în forme dintre cele mai variate. Acest rol onorant îl dădoarează faptului că, în primul rând, corpul este concomitent o construcție naturală și culturală, este simultan o structură organică și o construcție mecanică, și întrucât aceste trăsături se află într-o relație în parte contradictorie, în parte complementar unele față de altele, se află astfel într-o neîntreruptă influență reciprocă.

În opoziție cu celelalte elemente vizuale, medii ale teatrului, corpul(-imagine) actoricesc dispune de o asemenea concentrație de conținut spectacular și informațional și creează o asemenea influență dinamică de tip superficial-profund, exterior-interior care naște nenumărate posibilități de receptare și analiză.

Corpul actoricesc exprim identitate și sentimente, rolul și capacitatea sa de comunicare fiind la fel de importante în cadrul reprezentației teatrale ca și forma, dinamica lui, totalitatea influențelor sale, dialogul dintre voce și fizic, care poate sta de asemenea, într-un raport de influență reciprocă cu imaginea corpului.

În acest subcapitol ne-am ocupat de „obiectul” cel mai important al spațiului teatral, de corpul, imaginea corporală a actorului, respectiv însușirile sale, nu pentru a înfrumuseța tratarea corpului – unul dintre cele mai importante și mai complexe centre de interes – ca fete, ci mai curând pe baza convingerii că odată cu studierea naturii corpului actoricesc va deveni mai inteligibil și poate mai clar funcționarea reprezentației teatrale ca proces sau ca eveniment.

Imaginea corpului actoricesc este concomitent un model natural și cultural, adică un exterior obiectiv și un interior subiectiv. Pentru abordarea imaginii corporale ca formă și conținut special, respectiv ca temă complexă, și pentru o mai bună punere a noțiunii corporale, însușirile corpului le-am categorisit și analizat pe baza a patru aspecte de cercetare mai importante, mai precis sub raport anatomic, sub raportul unicității, deci al obiectului identificării, sub aspectul funcției de comunicare și în final integrându-l categoriei estetice a frumosului.

3.8.3. Spectaculosul teatral, detalii și efect global

Cum apare corpul(-imagine) pentru privire? Cum remarcăm corpul(-imagine) în imaginea de ansamblu a scenei? Descompunem imaginea de ansamblu pe elementele componente din care apoi extragem și examinăm separat imaginea corpului actoricesc sau celelalte elemente care constituie imaginea scenică, sau citim ca un întreg unitar întreaga compoziție de ansamblu a imaginii scenice, adică toate elementele ei imagistice componente simultan, în mod sincron? Este posibil o astfel de citire totalizatoare, cumulativ în cazul unei compoziții teatrale dinamice, spectaculoase, în care mișcările fluctuante ale actorilor prind în plasă întregul spațiu și ne încetuează privirile? Îndrăgim întrebările de acest gen și al altora asemănătoare se află, în primul rând, fenomenul formal și comunicativ incitant al corpului în mișcare și schimbare și al fizionomiei expresive și tensiunea productiv/fertilă care se conturează între sensurile și mesajele transmise de către acestea. Imaginea teatrală de ansamblu se compune din mulțimea autonomă a elementelor fragmentare luate și analizate unul câte unul.

3.8.4. Corpul(-imagine) performativ în tensiunea exprimării mimetice și postmimetice

Exprimarea sau înfișurarea în zona mimetică este vehiculul unei dezvoltări, manifestări cu valoare generală, cu referințe sociale, reprezentând o dimensiune analitică, referențială; în opoziție cu acestea, exprimarea postmimetică pune în prim-plan manifestările puternic subiective, individualiste, care reprezintă dimensiunea deconstructivă, imaginar-afectivă și autoreferențială.

Performativitatea corpului (și nu numai în cazul teatrului performance) este un fel de manifestare ce îmbină (auto)reflexivitatea și intensitatea.

Caracterul postmimetic al performativității pretinde un alt fel de comunicare a mediului. Ambianța acestui mod de comunicare se schimbă, adică trece dintr-o formă medială indirectă într-una directă. Mediul de comunicare (cu caracter mimetic), limbajul verbal este preluat de un limbaj de comunicare direct, material, fizic. Pentru această comunicare materială directă corpul actoricesc este mediul cel mai adecvat și mai la îndemână. La îndemână, deoarece actorul, sau performerul, nu trebuie să recurgă la un mediu exterior lui și dependent de interpretarea sa (de exemplu textul dramatic și rostirea lui), ci se folosește, pur și simplu, pe sine însuși, propriul corp, care este pentru el instrumentul de comunicare cel mai direct. Astfel, în teatrul postdramatic „corpul se plasează central, dar de-acum nu ca vehicul de sens, ci prin realitatea fizică și gestuală. (...) Teatrul postdramatic apare ca teatru al *corporalității suficiente pentru sine însuși*, iar această corporalitate o înfișurază împreună cu propria-i intensitate, potențial gestual, «semnificație» aureolată și tensiunile interioare, respectiv îndreptate spre exterior” (Lehmann, 2009, 111).

4. Contribuții la hermeneutica spațiului teatral

Obiectul noului capitol îl constituie circumscrierea hermeneutico-semantică îndreptată spre spațiul teatral și imaginea care determină spațiul, respectiv corpul/imaginea corporală. Considerăm indispensabilă analizarea particularităților vitale privitoare la spațiul teatral, respectiv explicarea diferitelor tipuri de sisteme spațiale ale teatrului cu scopul configurării relației dintre spațiul teatral și imagine. Aceste două elemente purtătoare de semnificație le vom diseca pe fiecare în parte și totodată și în interacțiunea relației reciproce.

4.1. Spațiul și tragedia sau spațiul tragediei

Tragedia este o asemenea structură impregnată de semnificație care a definit din cele mai vechi timpuri teatrul și spațiul, structura spațială a acestuia.

4.2. Criza în elegerii spaio-temporalității artistice?

Încă înainte de a trece la analiza spațiului teatral, în acest subcapitol încercăm să aruncăm o privire în universul estetic, artistic al societății contemporane, altfel spus în criza în elegerii spaio-temporalității artistice.

4.3. Structurile spațiale ale teatrului de-a lungul istoriei teatrale

În acest subcapitol discutăm structura teatrului din punct de vedere al spațiului fizic. Ajunge sub lupă structura, arhitectura edificiului de teatru, amplasarea scenei, precum și folosirea decorurilor și a costumelor. Cercetarea o demarăm, firește, cu o așezare numită clasică în timp. Se înțelege de la sine că la început vor fi puse în evidență tradițiile dionisiace, deoarece serbările organizate în cinstea lui Dionysos au inițiat acest fenomen pe care astăzi îl numim teatru și care, mai mult sau mai puțin, și-a păstrat forma originală (Vezi: **4.3.1. Structura spațială a teatrului antic**). Următoarea etapă va fi teatrul medieval, de unde aflăm că din imensele amfiteatre grecești și romane operele dramatice și-au găsit refugiu în biserici sub forma unor misterii, oratorii și pastorale (bucolice). (Vezi: **4.3.2. Structura spațială a teatrului medieval**).

Renașterea a însemnat și pentru teatru o adevărată renaștere atât din puncte de vedere literar, cât și performativ. În această epocă au creat dramaturgi celebri precum Christopher Marlowe și William Shakespeare, ca să-i amintim numai pe cei englezi (Vezi: **4.3.3. Structura spațială a teatrului renașterii și al reformei**).

Pe vremea republicii și a restaurației engleze, teatrul a fost împins oarecum în fundal, cedându-și locul altor genuri artistice (Vezi: **4.3.4. Spațiul teatrului republican și al restaurației engleze**).

Ca orice altceva în epoca modernă însă, și teatrul a fost martorul acelei pluralități structurale și expresive care risca să se înlăture în haos (Vezi: **4.3.5. Structura spațială a teatrului modern**).

4.4. Tipurile spațiului teatral performativ

În acest subcapitol analizăm tipurile spațiului performativ. Așa cum în subcapitolul anterior am discutat spațiul teatral exclusiv din punct de vedere al înfățișării fizice, la fel și în

acest subcapitol ne vom concentra mai ales pe acele tipuri de spațiu care nu se manifestă întotdeauna fizic. Acestea sunt, de pild : **Spațiu obiectiv, fizic și spațiu scenic (4.4.1.); Spațiul corpului sau spațiul gestual (4.4.2.); Spațiul dramei, adică spațiul spectacular (4.4.3.); Decor și modelarea caracterului (4.4.3.1.); Spațiul textual (4.4.4.); Spațiul simbolic (4.4.5.), respectiv Spațiul interior (4.4.6).**

5. Mod de existență teatral mimetic vs. postmimetic . Strategia postmimetică a teatrului performance

În capitolul de față vom încerca să rezumăm dihotomia modului de existență, adică modului de exprimare teatral mimetic și postmimetic pe marginea diferitelor puncte de vedere și a principiilor regizorale generatoare de semnificații.

Pe parcursul lucrării noastre am vorbit deja și despre natura teatrului mimetic. După cum știm, oricât de inevitabil s-ar fie acest principiu artistic organizator, trebuie să declarăm că principiul mimesisului nu se poate totuși raporta la arta tuturor epocilor. Ca urmare, există și creații artistice, reprezentări care nu se pot aborda și analiza cu setul de noțiuni al esteticii mimesisului luat în sens aristotelic. Astfel sunt, de exemplu, teatrul postdramatic sau producțiile cu caracter performativ mai ales ale teatrului contemporan, la care, în alegerea și receptarea, după părerea noastră, este inevitabil elaborarea și aplicarea unui set de noțiuni estetice postmimetice. Când ne gândim la reprezentări postmimetice sau la cele performance bazate pe estetica teatrală contemporană, atunci ne focalizăm, în primul rând, pe interpretările postmimetice ale unor creatori ca de pild Jan Fabre, Jan Lauwers, respectiv Robert Wilson, Nadj Josef (Nagy József) sau Silviu Purcărete și Mihai Măniușiu, la care se poate observa și principiul și practica transgresiunii dintre arte, caci creațiile lor cercetează influențele reciproce dintre artele vizuale și teatru.

Într-o artă și o cultură în care asumarea și resimțirea realității autentice devine problematică, respectiv este expusă diferitelor manipulări, locul mimesisului realist a fost (a putut fi) (pre)luat de așa-numita sferă de manifestare postmimetică. Strategiile artistice postmimetice nu mai propun să prezinte, nici măcar nu mai vor să descrie realitatea autentică, ci vor să dezvăluie și să ne aducă la cunoștință fiecare reprezentare artistică, până și cea mai veridică, este numai o iluzie a realității construită și vizualizată de anumite persoane ori o ipoteză material-spirituală a realității. Conform reprezentării postmimetice, realitatea autentică nu există, mai mult, orice realitate este fragilă și modelabilă, adică la un anumit nivel este aservită manipulării. Concepția exersată cu ajutorul strategiei și metodelor de

exprimare artistic postmimetic nou fundamentate astfel, nu mai dorește să dezvolte caracteristicile ontologice și culturale generale ale realității cunoscute de cercurile largi, mai mult chiar, abținându-se de la arta avangardistă în care nu-și mai dorește să facă asta, ci dimpotrivă, deconstrucția acestei realități reprezintă unul dintre scopurile ei cele mai importante. Unul dintre instrumentele deconstrucției realității generale și referențiale este reprezentat de manifestări gestuale subiective, autoreferențiale, respectiv efectele-oc ale jocului artiștilor postmoderni, în cazul nostru al actorilor performance. Deci efectele-oc ale artei postmoderne sunt asemenea modalități deconstructive ale realității amintite care prezintă, adică smulgvul de pe generalitatea realității sociale referențiale (vezi întreruperea/sistarea gesturilor sociale), în acest mod în centrul practicii deconstructive a realității generale, referențiale se află caracterul autoreferențial al acțiunii actorului și reprezentarea/crearea realizată de el. Strategiile postmimetice nu stau cu ochii pe modul cum a fost creată realitatea referențială, adică dimensiunile cu valoare socială, respectiv generală a realității, ci se concentrează pe manifestările unice și irepetabile de tip carne și sânge ale individului, ale materialității, corporalității ce îmbină intensitatea afectivă. Așa cum am amintit deja mai sus, modul mimetic de existență teatrală, adică reprezentarea, înfățișarea mimetică este vehiculul unităților semantice cu referințe sociale, respectiv cu validitate generală, reprezentând dimensiuni analitice, referențiale. În opoziție cu acestea, modalitatea de exprimare postmimetică pune în prim-plan manifestările subiective, individualiste care reprezintă dimensiunea deconstructivă, imaginar-afectivă și cea autoreferențială.

Firește, nu putem despărți atât de tranșant cele două moduri de existență teatrală, adică cele de tip mimetic și postmimetic, decât cu validitate metodologică, deoarece în teatru pot fi prezente uneori, în cadrul aceleiași reprezentări, elementele de expresie ale celor două tipuri de exprimare care se pot confrunta sau, în mod straniu, se pot completa reciproc.

5.1. Analize de reprezentare

În acest subcapitol trecem la analizarea a două asemenea reprezentări care au luat naștere prin aplicarea unor strategii postmimetice și care slujesc scopul modelării identității, respectiv a remodelării identitare născute din situația-limită, adică liminoidă.

5.1.1. Robert Wilson/ Rufus Wainwright: *Sonetele-Shakespeare*

Spectacolul teatrului *Berliner Ensemble*, 2009.

Regia, decorul și lumini: Robert Wilson

Costume: Jaques Reynaud

Muzica: Rufus Wainwright

Dramaturg: Jutta Ferbers

Reprezentarea lui Wilson, *Sonetele-Shakespeare*, se bazează pe o extrem de puternică dramaturgie vizual /imagistică. În ansamblu, reprezentația o putem privi și ca pe o stranie și grotescă viziune de pantomim muzical. În reprezentația sa, Wilson prelucrează 25 de sonete dintre cele 154 de sonete ale lui Shakespeare bazate pe iubire și patimă, pe parcursul cărora prezentăm și creăm scene într-o lume vizual onirică și magică. Pe scena lui putem vedea un aliaj de tip mozaic a diferitelor caractere și figuri shakespeariene – de pildă clovni, zâne, regină etc. –, a cărui suit de mișcări intense și performative este subliniat și de muzica structurată cu grijă, respectiv le accentuează în anumite situații date. Prin acestea nu vrem nici pe departe să afirmăm că muzica este prezentă ca element de reprezentare subordonat mișcării sau spectacolarului.

Toată durata reprezentației (2 ore și 23 de minute) este dominată de irepresibilul ritm wilsonian, fără pauză, care urmează efectul și exemplul de tip Cage, „time brackets”.⁶ Întrucât nu există nici o pauză în timpul spectacolului, dispare noțiunea temporalității, putem fi doar martorii unui eveniment ce se manifestă într-un plan temporal continuu, temporalitatea compactă și scenele de imagini suprapunându-se sunt întrerupte numai de estomparea luminilor sau de întunecarea totală a scenei pentru câteva secunde, tehnic ce s-ar putea spune că desparte sonetele printr-un fel de semnalizare. Nu există cortine coborâte ori ridicate care să despartă și structureze scenele și planuri temporale.

Reprezentarea intitulată *Sonetele-Shakespeare* este caracterizată deci de unitatea triadică *ritm-corporalitate-muzicalitate*. Organizarea sau ordonarea într-o unitate a substanței artistice este asigurată de ritmul amintit. În reprezentațiile lui Wilson, în scopul structurării timpului și spațiului într-o unitate armonioasă, o importanță deosebită îi revine ritmului, care leagă cu ansamblul reprezentației nu numai spațialitatea, temporalitatea și muzicalitatea/sonoritatea, ci și corporalitatea/materialitatea înscrisă în spațiu.

Putem afirma cu îndreptărire deci că pe parcursul reprezentației ritmul devine principiul cel mai uzitor primordial al întregii reprezentații scenice, adică principiul dramaturgic fundamental al spectacolului, care interferează cu temporalitatea unităților de semnificație și sisteme de semne, respectiv cu repetiția și alternanța lor. Putem conchide și faptul că ritmul este acel principiu cel mai uzitor al reprezentației care creează și structurează și manifestările performative ale corporalității/ale esenței materiale a corpului actoricesc. Universul

⁶ Parantez temporal, adică timp pus în paranteză.

spectacular al reprezentației sale nu numai că aduce la timpul prezent textul lipsind aproape în totalitate și sentimentele intense ale actorilor (strigăte, ipete, manifestări corporale expresive, smucituri, zvârcoliri), ci îl/le transpune integral în imagini, adică îi/le conferă viață vizibilă. Modalitatea de exprimare autoreferențială, respectiv postmimetică a sentimentelor și gesturilor actorilor este potențată și de numeroasele efecte vizuale și auditive.

5.1.2. Nadj Josef: Woyzeck

Spectacolul teatrului **Centre Choréographique National d'Orleans** (CCNO), 1998.

Regizor: Nadj Josef

Reprezentarea este o pantomimă cu aspect grotesc, concentrată într-o singură scenă. Pentru întreaga reprezentație este caracteristic senzația-decadență apăsătoare. Această dispoziție deprimantă Nadj Josef o accentuează și prin imaginile scenice impregnate cu nuanțe închise și monocrome, întrucât întreaga imagine scenică amintește de un tablou caravaggian, construit pe contrastul reținut de lumină-umbră, adică pe contrastul clarobscur baroc. Woyzeck al lui Nadj se desfășoară într-un spațiu închis, în care actorii-dansatori – între ei și Nadj Josef – se prezintă pe rând, tăcuți. Nadj renunță la textul dramatic și în această reprezentație, și pune accentul pe performativitatea corporală. Astfel, în locul textului comunică suitele de gesturi, mimice și mișcări ale actorilor-dansatori.

Reprezentarea se construiește deci pe o puternică și expresivă narativitate gestuală, în care interpreții creează caractere puțin imbecile, credule. Întreaga reprezentație este un teatru-imagini, adică teatru de semne, comprimat într-o oră și un act de succesiuni de imagini, în care gesturile au caracter exclusiv autoreferențial, prin care se conturează modalitatea de exprimare postmimetică. După părerea noastră, actorii se joacă pe ei înșiși, joc în care succesiunea de acțiuni și modalități de exprimare postmimetice generează situații absurde. Deci Nadj nu pune accentul pe caracterul întâmplărilor, nu se străduiește nici măcar să analizeze fragmente de întâmplări, ci doar alătură anumite studii-imagini care provoacă străngeri de inimă.

6. Concluzii

În centrul lucrării noastre se află analiza relației complementare dintre imaginea teatrală și spațiul teatral. După cum am văzut, imaginea teatrală, ca și textul dramatic, este o unitate mediativă de semnificație, înscrisă în spațiu, ca urmare este dependentă de spațiu și timp. Spațiul teatral este o imagine de ansamblu vizualizabilă, expusă privirii, adică o compoziție imagistică, deci între cele două există un fel de mecanism centripetal.

Cercetările noastre îi conferă actualitate și interes împlinirea elementelor și sistemelor de semne mediativă de semnificație ce culminează în sistemul teatral de spațiu-timp-imagine, respectiv modalitatea cumulativă de semnificații a suprapunerilor semantice și excedența limitelor decurgând din sistemul de relații complementare a acestor unități semnificative. Acest mod de existență teatrală palpabilă trebuie căutat mai ales în starea-limită a procesului de prefigurare, transformare ce se poate decela mai cu seamă în modalitatea de reprezentare a teatrului postdramatic, adică postmimetic, care stare și experiență liminoidă se manifestă în faza transfigurării, metamorfozării identității ce se creează în relația dintre spectatori și interpreți, respectiv spectatori și reprezentație/ performance, adică în spațiul conlucrării liminoide ce se creează în relația dintre subiect și obiect, și toate acestea mulțumită structurii ritualice a teatrului performance.

Lucrarea noastră se împarte în trei părți mai mari: hermeneutica imaginii teatrale și a spațiului teatral, respectiv analizele de reprezentare teatrală postdramatică, reprezentare în care ne-am focalizat pe tensiunea modurilor de existență teatrală mimetică și postmimetică, adică strategia teatrală mimetică vs. postmimetică.

În toate cele trei unități mai mari ale lucrării noastre am căutat răspunsuri pentru acele sfere de întrebări care se refereau la relația complementară dintre imaginea teatrală și spațiul teatral, adică la modul de existență autonom și reciproc dependentă a imaginii teatrale/imaginii corpului actoricesc, respectiv am încercat să formulăm asemenea ipoteze pe marginea analizelor hermeneutice și semantice, conform căroră narativă vizuală mai accentuată a imaginilor (în special în cazul teatrului spectacular postmodern) urează decodarea teatrală, respectiv dispune de funcție cumulativă de semnificație. Aceste conținuturi semnificative ale imaginilor sunt capabile să păstreze și să depoziteze reprezentarea pentru mai multă vreme în memoria receptorului, iar acest lucru este posibil la un asemenea nivel, încât conținutul este capabil oricând să reveleze acele imagini lăuntrice cu ajutorul căroră putem reconstrui ulterior conținutul reprezentării.

7. Cuvânt-încheiere

Cercul magic se închide: nu mai există un hotar ce se poate desena și trasa precis între imagine, spațiu și text, respectiv transmițător, mesaj și receptor, ci numai sesizarea prezenței unei entități culturale palpabile și complexe. Se poate sesiza prezența tensionată a trecerii limitelor de actor în atenția spectatorului, a spectatorului în existența actorului, a naratorului în lume, a lumii în narativ, a observatorului teatral în universul textului dramatic, respectiv imagistic.

Summa summarum, teatrul – indiferent dacă este reprezentare mimetică sau postmimetică – este un mod de existență, sau univers imagistic, determinat și asumat cu o nestăruțată dorință de adevăr și sinceritate. Dar dacă sinceritatea este condiție fundamentală, atunci nu poate deveni deja o chestiune de raportare parafrazarea întrebării heideggeriene: ce înțelegem prin imaginea lumii create de teatru, imaginea creată despre lume sau lumea în eleasă ca imagine?

BIBLIOGRAFIE:

Adolph Appia,

1968, *A zene és rendezés. 1892–1897. I. Ford.*: Barta András. Bp.

Almási Miklós,

1992, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.* Budapest, T-Twins Kiadó; Lukács Archívum.

Arisztophanész,

1961, *A békák.* Ford.: Arany János. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Arisztotelész,

1984, *Politika.* (ford.: Szabó Miklós) Budapest, Gondolat Kiadó.

2007, *Poétika. In. Poétikák.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

Arnheim, Rudolf,

1979, *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája.* Budapest, Gondolat Kiadó.

Bacsó Béla, (szerk.)

1997, *Kép, fenomén, valóság.* Budapest, Kijarat Kiadó.

2000, *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* In: Színházi antológia, XX. század. Budapest. Balassi Kiadó.

Banu, George,

2008, *Spatele omului – pictura și teatrul.* București, Ed. Nemira.

2012, *Cortina sau fisura lumii.* Trad.: Ileana Cantuniari. București, Ed. Humanitas.

Barthes, Roland,

1993, *Bevezetés a filozófiába.* Budapest, Ikon Kiadó.

1966, *Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications.* In: 1988, Kanyó – Síklaki szerk.: Tanulmányok az irodalomtudomány köréből I. Budapest, Tankönyvkiadó.

Bálványos Huba, Sánta László,

2000, *Vizuális megismerés, kommunikáció.* Budapest, Balassi Kiadó.

Bätschmann, Oskar,

1998, *Bevezetés a művészet-történeti hermeneutikába. Képek elemzése.* Budapest, Corvina Kiadó.

1995, *Bevezetés a művészet-történeti hermeneutikába.* In: Athenaeum, I. /3, 23-51.

Beckett, Samuel,

2006, *Összes drámái. Eleutheria.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

Belting, Hans,

2007, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford.: Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó.

Bentley, Eric,

1998, *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor Kiadó.

Béres András,

2000, *Bevezetés a színházesztétikába I.*, Marosvásárhely, Mentor Kiadó.

Biesenbach, Klaus,

2010, *Marina Abramovi . The artist is present*. New York, MoMA.

Boehm, Gottfried,

1993, *A kép hermeneutikájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): Athenaeum, I. /4.

1997, *A képi értelem és az érzékszervek*. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép, fenomén, valóság. Budapest, Kijárat Kiadó.

1998, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: Thomka Beáta szerk.: Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés. Budapest, Kijárat Kiadó.

2000, *A lét gyarapodása. Hermeneutikai reflexió és képz. m.vészet*. Vulgo 2, 71–82.

Bond, Edward,

1964, *Saved*. London.

Brook, Peter,

1999, *Az üres tér* (ford.: Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó.

Casey, Edward,

2001, *Between Geography and Philosophy: What Does It Mean To Be in the Place-World?* Annals of the Association of American Geographers 91.4

Charles S. Peirce,

1975, *A jelek felosztása*. In: Horányi – Szépe szerk.: A jel tudománya. Szemiotika, Budapest, General Press Kiadó.

Congreve, William,

1959, *Így él a világ*. Ford.: Kéry László. Budapest, Európa Kiadó.

Csutak Attila,

2010/2, *Határátlépések a színház tér-id -kép rendszerében. Adalékok a színházi kép hermeneutikájához*. In Symbolon. XI: évf., 19. sz., 113-126.

2011/2, *A kép és a szcenikai tér-kompozíció kapcsolata. Kép és képiség*. In. Symbolon. XII. évf., 21. sz., 84-92.

Danto, Arthur,

- 2003, *A közhely színeváltozása. M vészefilozófia*. Budapest, Enciklopédia Kiadó.
- Derrida, Jacques,**
1994, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. In: Gondolat-jel. I-II., Szeged-Budapest, Chiron Kiadó és Tipográfia BT.
- Descartes, René,**
1996, *A filozófia alapelvei*. Ford.: Dékány András. Budapest, Osiris Kiadó.
- Diderot, Denis,**
1966, *Színészparadoxon. A drámaköltészet I*. Budapest, Magyar Helikon.
- Dürrenmatt, Friedrich,**
1963, *Színházi problémák*. Budapest, Színháztudományi Intézet.
- Eco, Umberto,**
1976, *A nyitott m poétikája*. In: U : A nyitott m . Válogatott tanulmányok. Budapest, Gondolat Kiadó.
2007, *M vészet és szépség a középkori esztétikában*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Elam, Keir,**
1980, 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge
- Esslin, Martin,**
1998, *A dráma vetületei*. Szeged, JATEPress
- Euripidész,**
Bacchánsn k
- Eliade, Mircea,**
1997, *Képek és jelképek*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Fabiny Tibor,**
1998, *A hermeneutika elmélete*. Ikonológia és m értelmezés 3. Szeged, JATEPress Kiadó.
1998, *A hermeneutika tudománya és m vészete*. In: Fabiny (szerk.): A hermeneutika elmélete. Szeged, JATEPress Kiadó.
- Finter, Helga,**
1998/3, *A posztmodern színház kamera-látása*. In: Ellenfény.
- Fischer-Lichte, Erika,**
1988, *Semiotik des Theaters*. I. Tübingen, Narr.
2001, *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó.
2009, *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Flusser, Vilém,**

- 1990, *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám–Belvedere–ELTE.
Foucault, Michel,
1966, *Les Mots ét les choses*. Paris, Gallimard.
- Friedrich Dürrenmatt,**
1963, *Színházi problémák*. Budapest. Színháztudományi Intézet Kiadó. 28
- Gadamer, Hans-Georg,**
1984, *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat Kiadó.
1994, *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twinsk Kiadó.
1997, *A kép és a szó m vészete*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- Gennep, van Arnold,**
2007, *Átmeneti rítusok*. Ford.: Vargyas Zoltán. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- Genette, Gérard,**
2006, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony, Kalligram.
- Goethe, Johann Wolfgang**
2006, *Faust*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Grotowski, Jerzy,**
1999, *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram Kiadó.
- Hartmann, Nicolai,**
1974, *Estetica*. Bucure ti, Ed. Univers.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,**
1968, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. Harmadik rész. A szellem filozófiája. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Heidegger, Martin,**
1988, *A m alkotás eredete*. Budapest, Európa Kiadó.
2007, *Lét és id* . Budapest, Osiris Kiadó.
- Hume, David,**
2006, *Értekezés az emberi természetr l*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Imdahl, Max,**
1993, *Gondolatok a kép identitásáról*. In: Athenaeum, I. /4.
1997, *Ikonika*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó.
2002, *M vészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és m* . Fenomenológia és esztétika. Budapest, Kijárat Kiadó

Jákfalvi Magdolna,

2001, *Alak, figura, perszonázs*, Budapest, OSZMI, Theatron könyvek 3. 23.

2004, *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma*. In: *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. (Szerk. Imre Zoltán), Budapest, Áron Kiadó.

Kepes György,

1979, *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó.

Kékesi Kun Árpád,

2000, *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém, Egyetemi Nyomda.

2007, *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó.

Lefebvre, Henri,

1991, *The Production of Space*. Cambridge.

Leonardo da Vinci,

1960, *Tudomány és művészet*. Budapest, Magyar Helikon.

Lessing, Gotthold Ephraim,

1963, *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Lévinas, Emmanuel,

1994, *Az arc meztelensége*. Emmanuel Lévinasszal beszélget Philippe Nemo. In: *M hely*, 1994/1, 4-8.

Lukács György,

1965, *Az esztétikum sajátossága*. Budapest, Magvet Kiadó.

1972, *Adalékok az esztétika történetéhez*. Budapest, Magvet Kiadó.

Mihai Măniuțiu,

2006, *Aktus és utánzás* (ford.: Zsigmond Andrea), Kolozsvár, Koinónia Kiadó.

Merleau-Ponty, Maurice,

1993, *A látható és a láthatatlan*. In: *Athenaeum*, I. /4.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm,

1986, *A tragédia születése*. (ford.: Kertész Imre), Bp. Magvet Kiadó.

1996, *Adalék a morál genealógiájához*. Budapest, Holnap Kiadó.

P. Müller Péter,

2009, *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó.

Pais István,

1988, *A görög filozófia*. Budapest, Szerkesztői Kiadás.

Palmer, Richard E.,

1998a, „*Hermeneuein-hermeneia*” – *Ókori szavak használatának mai jelentése*. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress. 59-77.

1998b, *A hermeneutika hat modern meghatározása*. Bibliai egzegézis, filológia, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress. 77-89.

Panofsky, Erwin,

1984, *Ikonográfia és ikonológia*. In: U. : *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat Kiadó.

Pavis, Patrice,

2003, *Eladáselemzés*. Budapest, Balassi Kiadó.

2006, *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Peternák Miklós,

1993, *Új képfajtákról*. Budapest, Balassi Kiadó.

Platón

1968, *Az Állam*. Budapest, Gondolat Kiadó. (Barlanghasonlat c. fejezet: 194-199).

Rehm, Rush,

2002, *The Play of the Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.

Ricoeur, Paul,

1998, *Létezés és hermeneutika*. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress Kiadó.

1998, *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress.

2003, *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa Kiadó.

2006, *Az él metafora*. Budapest, Osiris Kiadó.

Rilke, Reiner-Maria,

1994, *Firenzei napló*. In: *Ex Symposion. Nietzsche*.

Robert Seculer és Randolph Blake,

2000, *Észlelés*. Budapest, Osiris Kiadó.

Shakespeare, William,

Szentivánéji álom

Lear király

A vihar

Simmel, George,

1959, *The Aesthetic Significance of the Face*. In: Kurt H. Wolf szerk.: Georg Simmel, 1858-1918. A Collection of Essays with Translations and Biography. Columbus: Ohio State University Press. 276-281.

Stewart, Susan,

1993, *On Longings. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham and London.

Schuster, Martin,

2005, *M vészleléktan. Képi kommunikáció–Kreativitás–Esz­tétika*. Budapest, Panem Kiadó.

Szegedy-Maszák Mihály,

1980, *Esti Kornél. Világkép és stílus*. Budapest, Magvet Kiadó.

Szent Ágoston,

2001, *A keresztény tanításról (De Doctrina Cristiana)*. ford. Böröczki Tamás, Budapest, Paulus Hungarus-Kairosz Kiadó.

Szophoklész,

Oidipusz király

Oidipusz Kolónoszbán

Antigoné

Ajax

Tatarkiewicz, Wladyslaw,

2000, *Az esztétika alapfogalmai*. Budapest.

Turner, Victor,

2002, *A rituális folyamat*. Budapest, Osiris Kiadó.

Ungvári Zrínyi Ildikó,

2004, *Látványolvasás*, Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó.

2011, *Képből van-e a színház teste?* Marosvásárhely, Mentor – UartPress.

Vitruvius,

1988, *Tíz könyv az építészetről I*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó.

Wollheim, Richard,

1997, *Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció*. In: Bacsó Béla szerk.: Kép-Fenomén-Valóság, Budapest, Kijárat Kiadó: 229-241.

Wunenburger, Jean-Jacques

2001, *Philosophie des images*. Paris, Presses Universitaires de France.

Zoltai Dénes,

1987, *Az esztétika rövid története*. Budapest, Kossuth Kiadó.

Zrinyifalvi Gábor:

A kép paradigmája. www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/zrinyi.htm