

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÎRGU-MUREȘ ȘCOALA DOCTORALĂ

TEZĂ DE DOCTORAT

A deveni spectator

REZUMAT

Conducător științific:

Prof. univ. dr. András Béres

Doctorand:

Imola Nagy

TÎRGU-MUREȘ

2019

A. Aria cercetării

Aria cercetării cuprinde analiza proceselor de percepție în teatrul contemporan, precum și identificarea acelor experiențe teatrale care sînt în mod expres specifice teatrului contemporan. Lucrarea, pe baza tematizării statutului spectatorului, urmărește descrierea cât mai complexă a următorilor procese și fenomene: văzul, perceperea atmosferei, sonoritatea, procesele formării sinelui și a subiectivității spectatorului.

B. Metodele cercetării

Metodologia generală a cercetării este de natură fenomenologică, cu o orientare interdisciplinară pronunțată. Pe parcursul lucrării sînt aduse în prim plan acele teorii teatrale și fenomenologice, care au re poziționat centrul de greutate a studiilor de pe analiza structurii speculare a percepției estetice pe cea legată de rezonanța și procesualitatea acesteia.

Investigațiile noastre, orientate spre studierea specificității percepției spectacolului teatral, sînt atent conectate de conceptele și concepțiile poststructuraliste, dezvoltate de Jean-Luc Nancy pe marginea descrierii proceselor imanente audierii, receptării muzicii. Conexuniile dintre obiectele vizate și metodele de concepere ale acestora, au facilitat inserarea în spațiul analizelor noastre a unor concepte elaborate de Nancy pe exemplul receptării muzicale. În reflecțiile sale asupra audiției muzicale, Nancy a pus în joc concepte cu o sonoritate similară, care ulterior s-au dovedit a fi înrudite și semnatic. Acest procedeu prin care se contruiește o conexiune între obiectul și metoda gândirii, este eficient mai ales atunci când tema pusă în discuție, de exemplu cea a experienței estetice, depășește limitele competenței gândirii conceptuale, speculative.

Raționamentele și observațiile lui Erika Fischer-Lichte, rafinate la un nivel, la care devine posibilă investigarea coerentă a celor mai diverse și complexe fenomene teatrale, ca de exemplu ideea spectatorului co-autor, a atmosferei dense și a comunității teatrale, s-au dovedit edificatoare din perspectiva problematicii lucrării noastre.

Capitolele lucrării sînt ordonate după cerințele firești ale logicii implicației: încercarea de a depăși bidimensionalitatea imaginii ne-a condus la punerea în discuție a problemelor atmosferei, prin care se realizează o legătură densă între spectatori și imagini. Pe filiațiunea atmosferei a fost apoi tematizată sonoritatea, care la rândul ei a direcționat studiile noastre spre analiza sistematică a problemelor formării subiectului și a subiectivării traumatice. Cercetarea sinelui – implicit prin utilizarea conceptelor și concepțiilor psihoanaliticii – a pus în evidență mecanismele memoriei. Conceptul de

subiectivare folosit de Gilles Deleuze, teoria dezvoltată despre stările și reacțiile afective, precum și despre mecanismele memorării, au focalizat studiile noastre asupra problemelor descrise de teoria traumelor și a empatiei, concepute de Jill Bennett. În fine, conceptul de subiectivare traumatică este un rezultat al fructificării acestor concepte teoretice și al analizei experienței profesionale, dobândite ca observator sistematic al spectacolelor teatrale.

În concluzie, lucrarea, prin dezvoltările menționate, a încercat să contureze un parcurs posibil al procesului de percepere a spectacolului teatral contemporan, fazele, etapele principale ale căruia sînt: la suprafața plană a imaginii atmosfera adaugă a nouă dimensiune, iar sonoritatea pune în mișcare spațialitatea astfel creată. În acest context sînt recodificate, dintr-o nouă perspectivă, problemele formării personajului și a spectatorului. În final, subiectivarea traumatică este descrisă ca un proces care se întîmplă în spațiul interacțiunii dintre actor și spectator.

C. Principalele concluzii ale tezei

Concluziile au fost elaborate pe de o parte pe baza unor raționamente teoretice, pe de altă parte pe baza experienței și observațiilor personale de spectator. Analizele de spectacole sînt testări și resintetizări ale acestora. Teoria și practica întotdeauna au un efect productiv reciproc, iar teatrul constituie un teren excepțional pentru observația acestui proces. Lucrarea încearcă să fie conformă expectării spectatorului abil – o expectare validă în orice situație –, cuprinzând analizele unor spectacole recente (2015-2019), regizate în Tîrgu-Mureș (de Radu Afrim, János Mohácsi, Adrian Iclenzan și Sándor Zsótér), astfel încât lucrarea oferă o perspectivă a scenei teatrale tîrgumureșene contemporană.

Situarea teoretică generală a problemei spectatorului a atras atenția la noua importanță atribuită proceselor mai noi de percepere în teatru. Cercetarea acestora începe cu analiza văzului. Constatările considerabile provenind din teoriile privirii, precum și din pluralitatea modalităților de privire oferite de diversele medii sau posibilitățile creative ale văzului subliniate în estetica întreruperii (aesthetics of disruption) a lui Fischer-Lichte nu s-au dovedit chiar suficiente pentru includerea spectatorului în spațiul teatral.

În cartografierea spațiului comun al spectacolului și al spectatorului fenomenul atmosferei s-a ivit ca primă posibilitate. Studiarea atmosferei teatrale a ridicat, printre altele, problema subiectului-plasat-în-proces cât și a comunității-plasată-în-proces. Elaborarea temei a condus la afirmația că problema atmosferei în teatrul contemporan

depășește funcția de decor sau de fundal: poate avea o contribuție decisivă atât în punerea în scenă cât și în evenimentul propriu-zis al performanței, și nu în ultimul rând în experiența estetică.

Fiecare proces de percepere implică o anumită legătură între orientarea-către-subiect și orientarea-către-obiect – o idee la care revenim din când în când de-a lungul tezei. Diferitele modalități perceptuale prezintă diferite mecanisme de funcționare în acest sens. În cazul văzului orientarea-către-obiect este mai accentuată, pentru că observatorul (privitorul) se referă revenind la sine prin medierea obiectului (a imaginii, a reprezentării), în timp ce auditorul se referă revenind mai ales la sine, fără mediere.

Atmosfera ne conduce pe teritoriul eluziv dar corporal al combinației celor două modalități, însă atmosfera auditivă atrage atenția pe orientarea-către-subiect. Astfel cercetarea fenomenului ascultării ridică problema formării de sine.

Prima concluzie a cercetării este că în procesul percepției spectacolului spectatorul devine sine. Spectatorul trăiește efectiv o experiență a sinelui ca atare, ceea ce nu a existat mai înainte, dar nici nu se poate fixa în timpul fizic al parcurgerii spectacolului. Așa cum spectatorul construiește spectacolul, spectacolul construiește spectatorul – există o relație de chiasm, în terminologie merleau-pontyană, între cei doi. A deveni spectator este un proces, care are ca origine corpul spectatorului (ca cameră de rezonanță sau corpul fără organ), precum și starea lui mentală deschisă și atenția.

Analiza relației dintre ascultare și formare de sine, bazată pe ideile lui Jean-Luc Nancy, a condus la cercetarea ideii de construcție ritmică a sinelui, care la rândul ei a atras în sfera cercetării diferitele mecanisme de memorie și teoriile de traumă.

A doua concluzie a lucrării este că mecanismul memoriei teatrale contemporane, în multe cazuri, funcționează într-un mod asemănător memoriei traumatice. Asta pentru că în ambele cazuri punctul de pornire constituie corpul uman, care este capabil de a prezerva și amintiri de care nu le aducem aminte, și nu le putem povesti. Teatrul poate să evoce amintiri de senzație sau amintiri adânci (sense-memory, deep memory), care eludează memoria narativă – sau memoria dramatică în cazul nostru. Acestea apar ca afecte, care în sens deleuzian sînt senzații detașate de subiect, dar pe care corpul le sesizează. În sensul următor se poate spune că memoria teatrală funcționează în același fel precum memoria traumatică: afectele apar independent de intenția sau orizontul de așteptare a spectatorului, sau poate chiar contrar acestora, și direcționează atenția spectatorului către simțirea proprie și senzațiile proprii.

Concluzia a treia ar fi aceea că teatrul contemporan oferă o posibilitate de experiență a sinelui care este inefabil altfel. Această posibilitate de experiență am numit-o subiectivare traumatică. Subiectivarea traumatică este o variantă specifică contemporană a formării sinelui, și conceptul investește cu coerență multe experiențe recente. Teatrul astfel poate oferi o posibilitate de reflecție proeminentă a acestora, dată fiind similitudinea funcțională dintre cele două memorii (teatrală și traumatică), și/sau accesibilitatea lui unică la afect.

Subiectivarea traumatică este un proces care se derulează între spectator și actor, și mai precis între experiența sinelui ca corp și ca limbă, o experiență care nu se poate fixa.

Trei concepte productive privind teoria teatrului ies în evidență: conceptul atmosferei ca emoție spațială detașată de obiect; conceptul afectului ca senzație detașată de subiect; și subiectivarea traumatică care se constituie în interferența primelor.

În fine, subiectivarea traumatică, ca o deconstruire și reconstruire continuă a sinelui, experimentată de spectator, constituie în același timp sursa fericirii și durerii trăite de spectator.

D. Prezentarea capitolelor

I. Introducere

Primul capitol își propune propoziționarea teoretică generală a problemei spectatorului, și are două părți: spectatorul în teatru, și teatrul în spectator.

În prima parte teoria surprinde acel moment al misanscenei, în care ea se deschide spre privitor. Depășind ideea că regizorul în timpul punerii în scenă întotdeauna este în dialog cu o audiență virtuală, spectatorul prezent este liber să co-creeze spectacolul. Din punctul de vedere al esteticii performativității, Erika Fischer-Lichte afirmă că spectacolul/perfomanța este deschisă totalmente spectatorului, și acesta este de fapt co-autorul lui/ei. Aici este implicată ideea co-autorului model, care este (devine) un spirit autonom încorporat (embodied mind), abil să formeze propria sa realitate lui, dar în același timp face parte dintr-un proces care poate genera pe sine însuși (autopoetică), din care motiv spectatorul co-autor trebuie să ia în considerare elemente accidentale, incalculabile în funcționarea benzii feed-backului. Incalculabilitatea provine în primul rând din co-prezența a două colective de oameni – în același timp și în același spațiu.

A doua parte este focalizată pe procesele de recepție. Am început cu studiul relației complexe dintre prezență și semnificație, folosind ca reper raționamentul lui Hans Ulrich Gumbrecht.

Încercând să depășească discrepanța teoretică dintre cunoașterea conceptuală și experiența senzorială creată în urma meditațiilor carteziene, Niklas Luhmann a introdus conceptul observatorului de ordinul secund. Conceptul fixează momentul când observatorul de ordinul primar – fără corp, și considerând numai distanța de la obiectul observat –, realizează faptul că observațiile lui se referă și la sine însuși, și astfel este nevoit să observe și observațiile proprii. Luhmann numește acest fenomen bandă sine-reflexivă. Mai departe, ideea observatorului de ordinul secund re-conectează actul observării cu corpul uman și organele de simț.

Efectul de prezență și efectul de semnificație (Gumbrecht) precum și funcționarea benzii sine-reflexive apare și în teoria teatrului. Bazându-se pe acestea Erika Fischer-Lichte, propune ideea cea mai radicală privind relația dintre procesele de percepere și apariția semnificației. Conform concepției sale, semnificația se formează *în* procesul de percepere, și ca un act al lui. În explicarea acestei idei, ea se folosește de conceptul multistabilității perceptuale și al emergenței. Finalmente, am subliniat faptul că procesele de percepere pot avea o importanță decisivă și din punct de vedere cultural, social și political.

II. Posibilitățile văzului în teatrul contemporan

Capitolul al doilea cercetează posibilitățile creative ale vizionării. Creativitatea spectatorului constă în capacitatea sa de a despărți, de a recompune sau de a lega cu altele semnele primite de-a lungul performanței, precum și capacitatea de a investi semnele primite cu semnificații multiple. Văzul întotdeauna creează țesutul vizual al spectacolului, care constituie unul dintre sistemele de semne ale textului spectacolului. Spectatorul poate să aleagă obiectul privirii, și de fapt construiește ceea ce va vedea. Totodată, poate să fie nevoit să aleagă din gama semnelor vizuale oferite. Teatrul contemporan atrage atenția asupra caracterului constructiv al văzului, și poate să îndrume spectatorul să observe și să devină conștient de acest proces. Această poziție a evidențiat posibilități noi de creativitate atât pe partea recepției cât și pe partea creației.

Privirea spectacolului ne permite în primul rând să înregistrăm semnele vizuale și să le legăm în unități mentale mai mari. Acesta corespunde cu alegoria cititului, și mai

precis cu ceea ce Paul de Man a numit modul de funcționare tropologică a textului. În acest registru se întâmplă interpretarea sau atribuirea de semnificație. Privirea teatrală corespunzătoare operațiunii sublimului dinamic – pe care de Man o leagă de modul de operațiune performativă a textului – ar fi cea dominată de imaginea pură, sau momentul în care imaginea are un efect atât de copleșitor încât spectatorul nu poate interpreta cele văzute (câtva timp), cu alte cuvinte momentul instituirii efectului. Acesta poate fi inițiat de un blocaj prilejuit de multitudinea semnificațiilor posibile, sau de imposibilitatea de a interpreta cele văzute.

În context contemporan funcționarea văzului teatral poate fi capturat mai ales în comparație cu funcționarea văzului în cazul altor medii (digital, virtual, film, televiziune, video, etc.).

A. Ceea ce distinge văzul teatral de celelalte medii, conform lui Fischer-Lichte, sînt următoarele: 1. relația dintre actor și spectator – în timp ce acesta are un rol determinant în teatru, implicând un trafic de semne bi-direcțional, în cazul noilor medii comunicația se întâmplă pe o singură direcție. 2. modalitățile perceperii și recepției – teatrul contemporan încearcă să fie reprezentantul special al văzului creativ, iar mediile noi susțin comportamentul pasiv, de consumator al spectatorilor. 3. Materialitatea semnelor: teatrul are o spațialitate, corporalitate și sonoritate specifică, care îl distinge de mediile noi, și pe care le-a accentuat în ultima vreme.

B. Interacțiunea cu alte medii oferă noi posibilități de creativitate. Diferitele medii implică diferite moduri de privire. Teatrul are posibilitatea de a confrunța, a alterna sau de a sintetiza acestea, astfel încât spectatorul poate să experimenteze cu schimbarea între diferitele moduri de privire.

Privirea materială – concept folosit de de Man – atrage atenția la exigența depășirii imaginii. Deja în cazul elaborării sublimului dinamic kantian se propune problema dispoziției, a stării de spirit sau tonul, nu în ultimul rînd de aceea pentru că acestea ar putea să înlocuiască medierea conceptuală. Problematika atmosferei este legată de formarea spațiului.

În final, fiecare mod de percepere prezintă o legătură specifică între orientarea-către-subiect și orientarea-către-object. În cazul văzului orientarea-către-object este mai accentuată, iar perceperea atmosferei, a dispoziției amplifică orientarea-către-subiect, reușind să formeze un amestec fragil între cele două. Dacă ne uităm la spectacolele recente, așa se pare că există o exigență și din partea publicului în această direcție – de exemplu nevoia de a se simți adresat.

III. **Potențialul atmosferic al spectacolului**

Capitolul al treilea tematizează fenomenul atmosferei teatrale. Are două părți majore: prima descrie fenomenul atmosferei, al doilea se concentrează pe perceperea ei.

Descrierea fenomenului urmărește cele trei aspecte generale, diferențiate de Fischer-Lichte, ale atmosferei: spațial, obiectual și sonor. Privind imponderabilitatea atât a fenomenului cât și a conceptului, capitolul cuprinde și o clarificare a noțiunii, sprijinită pe studiul lui David Wellbery.

Aspectul spațial al atmosferei a fost descris de prima dată de Hermann Schmitz. Filosoful german consideră atmosfera ca o forță efectivă, emoțională, a senzațiilor, ca purtătoarea spațială a dispozițiilor. Caracterul spațial al atmosferei este analizat pe trei teritorii care sînt conectate de experiența teatrală. Acestea sînt: emoțiile, și mai precis dispozițiile mentale ca fenomene spațiale; experiența de peisaj; și experiența arhitecturală.

Dispoziția unei peisaj este sintetizată într-o unitate perceptuală de o gamă largă de diferite senzații. Pe de altă parte ea nu există detașat de subiect. Atmosfera este o formație subiectivă, care poartă o senzație de unitate, și are o latură de comunicabilitate. Această senzație de unitate poate fi percepută ca o multitudine de calități, o coerență de trăiri și poate fi totalizată în unitatea perceptuală a peisajului.

Contemporanul lui Schmitz, Moritz Geiger analizează fenomenul dispoziției. Și el pornește de la componenta subiectivă, dar cercetează și partea obiectivă în formarea dispoziției. Elemente constitutive pot veni și din partea obiectului (de exemplu caracterul peisajului), care pot fi calificate ca obiective. Astfel dispoziția unui peisaj se constituie într-o mișcare pendulară între trăirile observatorului – numită de acum încolo orientare-către-subiect –, și faptele naturale – numite de acum încolo orientare-către-obiect –, unde percepțiile formate sînt reintegrate în mișcarea dintre subiect și obiect, astfel încât putem vorbi de un proces circular.

Așadar, atmosfera este o formație cu caracter integrativ (aici în sensul că integrează o multitudine de senzații și percepții) și se referă în același timp și la subiect și la obiect, și ca formație intermediară cuprinde atât observatorul (perceptorul) cât și obiectul perceput.

Cercetarea experienței arhitecturale subliniază faptul că observația atmosferei nu provine dintr-o atenție perspectivă, intensivă, orientată către un anumit punct, în contrar percepția apare datorită unei perceperii pre-reflexive, periferiale și multisenzoriale.

În concluzie, se poate afirma că, atmosfera este purtătoarea spațială a dispoziției, în spațiul comun al receptorului și al percepției. Atmosfera este obiectul primordial al percepției – primul lucru pe care îl observăm întrând într-un spațiu este atmosfera lui –, dar constituie și fundalul percepției.

Cercetând legătura dintre atmosferă și **obiectualitate** pe urmele lui Fischer-Lichte ajungem la ideea exaltării lucrurilor, elaborată de Gernot Böhme.

Extazia lucrurilor atrage atenția unei experiențe neglijate a obiectelor, dar foarte important din punctul de vedere al spectacolului teatral. Conform acesteia, și lucrurile pot să semnalizeze prezența lor într-un spațiu. Semnalul se referă la ceva specific, unic, imposibil de înlocuit cu altceva. Atmosfera, astfel, poartă o semnătură sau un semn distinctiv de stil, o specificitate care nu poate fi convertită, care apare numai acolo și atunci, deci are un caracter de eveniment.

Există o legătură ambivalentă între atmosfera teatrală și **montarea**, pentru că apariția atmosferei este impredictibilă. Privind partea creativă asta înseamnă că creatorii de spectacol pot produce numai condițiile apariției atmosferei. Gernot Böhme numește generatorare de atmosferă toate condițiile care facilitează apariția atmosferei. În ceea ce privește recepția, ea are nevoie de o atitudine creativă în ordine ca atmosfera să se manifesteze.

În concluzie, atmosfera este o experiență fizică, corporală. Are un caracter integrativ, unde integrarea diferențelor se întâmplă într-un mod prereflexiv, lăsând neatins diferențele, care astfel nu dispar într-o unitate dominantă. În consecință, atmosfera este întotdeauna multisenzorială și polifonică. În același timp are un caracter intersubiectiv, în două sensuri: presupune a comunitate (creatori și receptori) dar și poate crea o comunitate a indivizilor care au împărtășit o experiență asemănătoare, deci are o latură comunicativă. Fiind o experiență corporală (se înscrie în corpul observatorului), are o facultate de a reține, a păstra și a dezvolta amintiri. În general, este un fenomen complex, care întrunește în mod simultan factori estetici, sociali, culturali, geoculturali, și ecologici, și constituie un element decisiv în fragilitatea adaptivă (termen arhitectural contemporan), modul de viață încet, dramaturgia lentă, teatrul încetinelii, și arhitectura lentă.

Relevanța atmosferei teatrale poate fi măsurată și prin importanța care i-a fost atribuită în mizanscenele contemporane. Astfel teza cuprinde patru analize de spectacole regizate de Radu Afrim între 2015 și 2019, în Tîrgu-Mureș.

Dar să nu uităm al treilea aspect al atmosferei, care este **sonoritatea**.

Sonoritatea constituie un aspect proeminent al atmosferei teatrale. Am cercetat acest fenomen prima dată în contextul relației dintre text, corp și voce, și am ajuns la următoarele concluzii: 1. vocea leagă corpul cu spațiul; 2. vocea leagă corpul cu limba; 3. vocea întemeiază o identitate fragilă, pusă subsemnul întrebării.

Apoi, pe urmele lui Lacan am diferențiat trei tipuri de voce-corp-imagie: 1. vocea-corp-imagie individuală (primul corp sonor); 2. vocea-corp-imagie filtrată prin ordinea simbolică sau codificată social; și 3. timbrul imaginar care apare (se filtrează) prin memoria corporală. În spectacol acestea se leagă în felul următor: timbrul actorului dezvăluie ceva despre relația lui cu imaginea subconștientă a corpului lui, iar spectatorul mimează acest proces privind corpul propriu. În același timp este important de marcat faptul că actorul lucrează cu acest material în apropierea personajului.

Helga Finter a atras atenția că pentru Antonin Artaud vocea a fost registrul care evocă realitatea corpului și care reprezintă textul despre acesta, în mod simultan. Artaud a încercat în piesele lui de radio să deconstruiască toate cele trei tipuri de voce-corp-imagie mai sus menționate.

Studierea relației text-corp-voce arată că teatrul este capabil de a oferi o posibilitate pentru formarea subiectivității. Cu ajutorul lui Helga Finter am introdus noțiunea de subiectul-plasat-în-proces, și am analizat acest fenomen în teatru prin cartografierea dicțiilor vocale contemporane.

Bazat pe modelul tripartit compus din text, corp, și voce, am cercetat relația dintre atmosferă, corp și voce. În particular, am analizat situația când vocea sau timbrul vocii actorului este separată de corpul lui (de cele mai multe ori cu ajutorul unui echipament tehnologic complex) – un proces care generează întotdeauna o atmosferă teatrală densă. Mai mult, atmosfera preia funcția comunicativă a textului din primul model. În acest context am analizat spectacolul *Vizita bătrânei doamne* regizat de János Mohácsi, în 2016, în Tîrgu-Mureș.

Ultima parte a capitolului are ca tematică relația dintre atmosfera sonoră și dramă din două puncte de vedere: relația dintre dramă ca text și textul spectacolului, apoi relația dintre dramă ca acțiune și atmosferă.

Atmosfera se formează mai ales atunci când drama se ”oprește”, (și ca text, și ca acțiune), deci în întreruperi, pauze, etc., care se manifestă pe scenă mai ales ca liniște și nemișcare. În aceste momente atmosfera capătă o permanență senzuală, și se revine în centrul atenției spectatorului. În general, se poate spune că atmosfera este de obicei

alteritatea (altul), străinul sau heterogenul dramei. În acest sens, am analizat spectacolul *Frumos* (Jon Fosse) regizat de Adrian Iclenzan, în 2017, în Tîrgu-Mureș.

A doua parte a capitolului adresat atmosferei teatrale se ocupă cu **perceperea atmosferei**. Are trei subcapitole, și anume: citirea orientată către dispoziție (sau citirea dispoziției); ascultarea muzicii; și perceperea atmosferei teatrale per se, și în final, natura intersubiectivă a acesteia.

Spectacolele care nu se sprijină pe o structură dramatică bine conturată, pe o acțiune ușor de urmat, sau pe relații de cauză-efect ori pe conexiuni psihologice, de obicei aduc în sfera de atenție atmosfera teatrală. Dar atmosfera este un fenomen extrem de volatil, așadar se pune întrebarea: cum este posibilă perceperea ei? Întâi, însă, vom examina perceperea atmosferei pe două teritorii adiacente teatrului, și anume, literatura și muzica.

Împreună cu Hans Ulrich Gumbrecht, putem constata că materialitatea (prozodia) textului are o capacitate de a crea atmosferă, iar perceperea atmosferei ne oferă un acces la experiența alterității, străinătății.

Ascultarea muzicii aduce o nouă dimensiune în discuție. Urmărind ideile lui Jean-Luc Nancy se pare că fenomenologia ascultării muzicii se leagă de formarea (constituirea) sinelui și a sensului, în același timp.

Ascultarea este a stare intensă, atentivă, de așteptare a auzului, ceea ce este valabil în cazul fiecărei modalități, dar auzul are o legătură specifică cu sensul. A auzi ceva înseamnă și că am înțelege ceea ce am auzit. În realitatea cotidiană, când cineva spune ceva, ascultătorul interpretează semnele auditive primite, iar sunetul ca atare dispare. Nu este importantă. Prezența sunetului este pe cale de dispariție. În cazul ascultării muzicii procesul este invers. Sunetul nu numai că nu dispare, dar sensul însuși devine sonor. Sensul este mișcat de rezonanță, și poate fi înțeles în (și prin) rezonanța lui proprie.

Ascultarea are o legătură specifică și cu prezența. Este vorba despre o prezență care nu este în prezent, dar se manifestă în alterarea, modularea, variația prezentului. Am putea spune, mai degrabă, că ascultând muzică sîntem în prezența a ceva ce nu se poate obiectiva. Se întîmplă o spațializare a prezenței, de o creare a unui spațiu de rezonanță care aparține atât sunetului cât și sensului.

Desigur, vocea are un rol pronunțat în descrierea fenomenului ascultării. În cazul vocii este cel mai ușor de înțeles că vocea funcționează în mai multe registre în același timp: ca rezonanță se leagă de corpul uman, de materialitate (corpul uman este o cameră de rezonanță), ca purtătoare de o anumită continuitate temporală stă la baza formării

subiectului, și prezența spațializată în procesul ascultării este în același timp și spațiu comun al vocii și al sensului.

Procesul perceperii atmosferei sonore în teatru se cristalizează în jurul a două fenomene: **atenția și imersiunea**.

Perceperea aurală teatrală este o formă complexă a perceperii sonore. În primul rând, sîntem expuși la o gamă largă de sunete, de la vocea umană, prin zgomotul și liniștea până la muzică, care sînt pe o parte intenționate sau planificate, pe de altă parte neintenționate, accidentale.

Obiectul atenției în teatru ca și în viața cotidiană este un fenomen construit, care se constituie și se articulează în procesul dinamic, încorporat, intersenzorial al atenției.

Sfera atenției, aflăm de la Aaron Gurwitch, are trei dimensiuni: tematică, context și margine. Toți trei au un caracter spațial, și se corelează cu anumite funcții sau procese în mecanismul atenției. Astfel putem vorbi de o atenție tematică, una contextuală, și una marginală. Atenția tematică se orientează deliberat spre temă, și de sfera aceasta aparține focusul. Atenția contextuală privește contextul temei, și conținutul ei poate să fie mai mult sau mai puțin relevant din punctul de vedere al temei. Atenția marginală se manifestă pe granița atenției, și dacă conținutul ei se leagă de temă, se numește halou, iar dacă este independent de ea, este tratat ca orizont.

Subiectul atenției este sfera atenției *însuși*, în cele trei dimensiuni ale sale. Deci, sfera atenției niciodată nu este un obiect dat pentru subiect. Nici nu sîntem proprietarii sferei atenției, mai degrabă trăim în continuu o versiune a ei, de la atenția cotidiană până la reflecție sau reflecție de sine.

Împreună cu accentuarea importanței atmosferei, în teatrul contemporan s-a schimbat intensitatea și durata atenției (la amîndouă capete, bineînțeles), și în același timp s-a mărit și complexitatea procesului de percepere.

George Home-Cook, examinează fenomenul **imersiunii** cu ajutorul teatrului imersiv. Teatrul imersiv oferă o imersiune senzorială totală pentru participatori, în general. Fiind imers în ”marea experienței”, se pune întrebarea relației între atenție și imersiune. Home-Cook după analiza lui senzitivă ajunge la concluzia că imersia și atenția nu se exclud în nici un caz, în contrariu una presupune cealaltă. El face o legătură între sunet și mișcare. Auditorul dă sunetul: sunetul motivează și sunetul este motivat de diferitele atitudini pe care auditorul le consideră în raport cu ceea ce aude. Sunetul este în mișcare, iar noi sîntem în mișcare în sunet. Astfel experiența imersiunii este o experiență dinamică și se reprezintă sub mai multe forme, iar relația dintre atenție și imersiune este diadică.

Un aspect foarte important al atmosferei teatrale este **intersubiectivitatea**.

Intersubiectivitatea se referă în acest context, în primul rând la un proces ce se întâmplă între grupul creativ și grupul receptiv. Grupul creativ creează condițiile formării atmosferei în spațiul intermediar al spectacolului, iar cu participarea audienței se formează o atmosferă care integrează cele două grupuri într-o singură comunitate.

Desigur, și spectatorii se transformă de-a lungul spectacolului într-o comunitate. Ca urmare a interacțiunii între spectatori se poate crea o comunitate efemeră de trăiri comune.

Prima concluzie este aceea conform căreia teatrul are o capacitate unică de a arăta faptul că formarea unei comunități are un caracter procesual.

Atmosfera teatrală, deci, are un efect intens de formare a unei comunități. Originea efectului de formare a comunității poate fi găsit în rădăcinile rituale ale teatrului.

Erika Fischer-Lichte a propus următoarele patru dimensiuni care sînt prezente în fiecare spectacol sau performanță care se sprijină pe rădăcinile rituale ale teatrului: dimensiunea care se situează la o limită, transformativă, convențională și cathartică. Efectul fiziologic, energetic, motoric și emoțional receptat de spectatori se leagă de obicei de aceste patru dimensiuni. Fischer-Lichte analizând mizanscenele (și documentele contemporane, de exemplu criticile, etc.) lui Max Reinhardt a ajuns la concluzia că, sentimentul de comunitate formată în timpul spectacolelor lui nu se bazează pe un simbolism comun care să referă la o ideologie sau la un sistem de credință comună, ci pe acele efecte fizice care erau provocate de prezența mulțimii într-un spațiu comun, și de atmosfera creată. Deci nu putem vorbi despre o comunitate politică, națională, religioasă sau ideologică, ci despre una care a fost formată cu instrumente performative, și pe care o numește comunitate teatrală.

Comunitatea teatrală, astfel, este o comunitate efemeră, volatilă, care există cel mult pe durata performanței. Nu are ca rădăcină o ideologie sau credință comună, și nu se bazează nici măcar pe o semnificație împărtășită, deoarece există și fără acestea, exact pentru că a fost creată cu instrumente și procese performative. Spectacolele nu încurajau o credință comună, ci ofereau posibilitatea de a avea o experiență împărtășită. Aceste experiențe nu dizolvau sinele spectatorilor, ci îl transformau în mod provizoriu. Deci este vorba despre o comunitate în stare liminală, care nu se coagulează într-o comunitate fermă cu o identitate colectivă comună, ci este o comunitate fizică, emoțională, senzuală și neurologică, care se dizolvă după spectacol.

Condiția formării comunității teatrale este, deci, experiența intersubiectivă a atmosferei teatrale. Această comunitate este emergentă, și poate fi experimentată specific

prin participarea la spectacole sau în performanțe, și caracterul efemer este o trăsătură esențială a ei.

IV. Formarea de sine

În primul rând doresc să precizez faptul că am adoptat folosirea termenului de sine pentru a sublinia că nu ne gândim simplu la subiect sau la ego, ci mai mult la ”sine”, și mai ales la procesul de formare, de experiență a lui. Dar vom reveni la acest subiect mai târziu.

Capitolul al patrulea se ocupă cu tematica formării personajului, a spectatorului și a sensului.

Analogia dintre formarea personajului și formarea de sine s-a ivit dintr-o experiență proprie. Am observat în timpul unor repetiții cum s-a înființat un dialog între o ”individualitate perceptibilă” (actorul) și o ”identitate inteligibilă” (personajul), folosind termeni propuși de Jean-Luc Nancy.

Ipoteza este că formarea personajului este un caz special al formării sinelui. Formarea personajului se observă și pe plan fizic, în corp. Actorul observă în timpul muncii cu personajul formarea unui câmp de rezonanță, și acesta va deveni spațiul în care se formează personajul. La o anumită intensitate se întâmplă o intrare în prezența personajului, un acces, o evocare a personajului, care se simte și pe plan corporal. Procesul nu are un punct final, dar actorul simte prezența personajului.

Spectatorul percepe procesul plin de tensiune a formării personajului, mai mult, se presupune datorită existenței neuronilor-oglină, că spectatorul repetă procesul de formare și în sinele lui. Pe de o parte, am putea spune, că personajul aparține atât actorului cât și spectatorului. Pe de altă parte, și în același timp, spectatorul poate avea o experiență a formării sinelui (propriu), care ar putea fi o sursă specială de fericire. În alte cuvinte, spectatorul, în timpul spectacolului, are posibilitatea de a se percepe pe sine însuși ca sine însuși. Și, în final, așa cum spectatorul construiește spectacolul, spectacolul îl constituie pe spectator, relația fiind una de chiasm dintre ei.

Am folosit un concept de sine, pe urma lui Nancy, care se bazează pe fenomenul rezonanței. Se pare că, această perspectivă face posibilă o interpretare diferită, mai amplă și a conceptului de sens. În acest context, sensul este un fenomen care pune sub tensiune limitele dintre corp (ca columnă de rezonanță), sine și intersubiectivitate. Ascultarea face posibil un ecou direct între registrele senzuale și intelectuale. Când ascultăm ceva,

ascultăm liniștea sensului, pentru că în atenția intensivă sensul deja este pe cale de a deveni.

Această devenire sau **formare a sensului** este cel mai ușor de înțeles în cazul vocii umane, precum am elaborat mai sus în legătură cu ascultarea muzicii.

În general, se pare că dispozitivul muzical are o relevanță nouă în teatrul contemporan. Ca obiectiv ne amintește că spectatorul trebuie să redevină un ascultător atent.

V. Subiectivarea traumatică

Potrivit lui Gilles Deleuze, subiectivarea este un proces de formare a subiectivității. Avem nevoie de subiectivare pentru că nu există subiectul ca atare, și astfel trebuie să căutăm noi posibilități de creare a subiectivităților. Teatrul este un teren remarcabil pentru experimentarea noilor moduri de subiectivare.

Ipoteza capitoului al cincilea este că subiectivarea traumatică constituie un caz specific contemporan al formării sinelui. Este important să subliniem încă o dată caracterul procesual al subiectivării, precum și noua perspectivă în care readuce problematica subiectului.

Tamás Ullmann separă trei tipuri de subiectivități: **subiectivitatea narativă, afectivă și traumatică**. Însă, subiectivitatea narativă se dovedește insuficient pentru a articula anumite experiențe, iar subiectivitatea traumatică se aplică sau la cazuri prea unice (Auschwitz), sau la cazuri prea generale (trauma nașterii) ceea ce pune sub semnul întrebării aplicabilitatea termenului. Așadar, el încearcă să explice dinamica subiectului bazat pe subiectivitatea afectivă, dar în această tentativă are nevoie de introducerea termenului de subiectivitate afectivă secundară sau subconștientă, greu de captivat.

Se pare că teoriile care se aproprie de tematica dinamicii subiectului din direcția sonorității sînt mai convingătoare. Una dintre acestea este o teorie psihanalitică care lucrează cu un concept de **sine întemeiat pe fenomenul rezonanței**, elaborat de Miklós Ábrahám și Mária Török¹. Ei au demonstrat că ritmicitatea aparține structurii esențiale a conștiinței. Prin așteptările, surprizele, împlinirile activate de conștiință, subiectul experimentează acele modalități recurente, care aparțin și structurii esențiale a timpului.

¹ Psihanalitici maghiari, care au trăit în Paris, și au avut o influență remarcabilă asupra gândirii lui Jean-Luc Nancy și Jacques Derrida.

Acest proces implică **mecanismele memoriei**. Ábrahám a izolat două tipuri de memorizări pe care le-a numit introiectare și încorporare, care se leagă structural de procedeele mnemotehnice ale traumei.

Jill Bennett în cartea sa *Empathic Vision; Affect, Trauma and Contemporary Art* (Viziune empatică; Afect, traumă și arta contemporană) elaborează problematica afectului ca posibilitate de relație dinamică între creator și receptor în domeniile artelor vizuale și ale performanței. Și ea se sprijină, pe de o parte, pe ideile lui Deleuze în referință cu conceptul lui de **afect**.

Deleuze conectează afectele cu senzații și instincte. Senzațiile sînt efectul anumitor forțe pe corpul uman, care sînt, în fond, vibrații capabile să se integreze în nivele de senzații. Când se creează o rezonanță între nivelurile de senzații se constituie blocuri de senzații. Arta lucrează cu blocuri de senzații, iar blocurile de senzații se alcătuiesc din afecte și perceptive. Afectele, datorită intensității lor, se detașează de subiect și au o existență oarecum autonomă de subiect. Paralel cu conceperea atmosferei ca emoții spațializate, detașate de obiect, afectul poate fi considerat, deci, ca senzații temporale, detașate de subiect.

Psihologia contemporană afirmă că emoțiile există întotdeauna numai în timpul prezent. Dacă încercăm să ne aducem aminte de ele, emoțiile devin inevitabil reprezentații, adică nu există memorie emoțională propriu-zisă. Dar emoțiile pot fi evocate sau rechemate. O situațiune din trecut evocată cu succes poate avea efecte emoționale. Dar, pe de altă parte, afectul și reprezentația exclud categoric una pe cealaltă. O experiență traumatică sau intensiv afectivă rezistă includerii în narativ. Memoria traumatică ca atare nu poate exista.

Bennett atrage atenția că artele vizuale și performative pot oferi un ”ocoliș” în apropierea lor. Pentru descrierea acestuia, ea introduce termenul de imagine de ordinul secund. Artele care lucrează cu imagini de ordinul secund încearcă să activeze experiența afectivă, ceea ce înseamnă o intervenție în procese subiective. Aceste încercări artistice nu se preocupă cu obiectul memoriei, ci cu funcționarea memoriei aici și acum, adică cu un proces dinamic care se bazează pe relația dintre creator și receptor.

Memoria de senzație sau memoria adâncă (termeni care provin din teorii traumatice) atinge sursa operei de artă, și acționează prin intermediul corpului uman. Durerea memoriei este înregistrată la nivelul corpului și comunicată prin afecte corporale. Arta preocupată de memoria de senzație încearcă să găsească un limbaj adecvat acestui proces, și mai precis, încearcă să înregistreze procesul căutării acestui limbaj. Împreună cu

Michel Foucault putem afirma că arta memoriei de senzație constă în enactarea acelei relații grave, care se constituie între memoria cotidiană și memoria de senzație, dat fiind că memoria de senzație subminează coerența memoriei cotidiene. Experiențele traumatice nu pot fi reprezentate pur și simplu, dar se mișcă pe acea graniță sau interfață, unde se întâmplă negocierea cu instituțiile sociale și culturale. Deleuze duce mai departe această idee, și plasează acest proces în lăuntrul subiectului, ca o negociere între interior și exterior. Și revenind la Bennett, ea presupune că arta poate înregistra această interacțiune din interiorul memoriei. Afectul este foarte important pentru arta contemporană, pentru că nu se poate produce cu tehnici tradiționale deoarece se generează ca intensități.

Poetica memoriei de senzație nu se articulează din anumite memorii sau experiențe, ci folosește limbajul corpului, al aceluși corp, care reține impresia memoriei.

Conform lui Hal Foster există un limbaj întreg, o lingua trauma în artele vizuale contemporane. El presupune că această abundență a traumaticului (termenul lui) se datorează **revenirii Realului** (cum înțelege Lacan) suprimat de arta postmodernă și poststructuralistă. În urma artelor care se preocupă cu evenimente traumatice s-a reactivat și discursul despre subiect. În acest context critica subiectului este totalmente radical: subiectul ori se anihilează, ori se întoarce ca martor incontestabil, sau în alte cuvinte, subiectul se evacuează și se reevaluează simultan. Pe de o parte acesta este un răspuns la nevoia de recunoaștere a subiectivității zguduită venind dintr-o societate fragmentată, pe de altă parte o reacție pe exigența întăririi identității, înainte de toate. Deci se poate vorbi despre un proces contemporan de deconstruire și reconstruire a subiectului.

Aplicând cele de mai sus pe artele teatrale, în primul rând trebuie să constatăm că teatrul este spațiul amintirii, teatrul fiind o artă temporală. Spectacolul ne invită, ne îndrumă și ne forțează la actul amintirii. Teatrul are capacitatea de a evoca memorii de senzații în corpul spectatorului. Procesul perceperii și al înțelegerii se întemeiază pe mecanisme ale memoriei, însă teatrul are o structură de memorie specială. Spectacolul lucrează și cu memorii care nu au o origine, și înaintează pe un traseu de urme lăsate de el însuși. Este capabil de a crea și de a șterge spațiul memoriei: detașează spectatorul de cele văzute și replasează în corpul lui instantaneu. Teatrul se mișcă pe granița dintre corp și limbaj.

În concluzie, mecanismul memoriei teatrale contemporane arată similitudini remarcabile cu structura mnemotehnică a traumei. Pe lângă faptul că teatrul prin structura lui inerentă se joacă cu segmente de imagini, amintiri, mișcări, sunete etc. care se repetă permanent, dar nu exact în același fel, montează într-un mod direct problematica relației

dintre memorie și reprezentăție. Ne confruntă cu întrebări ca: ce este ceea ce scapă prin rasterul memoriei filtrat prin reprezentăție? Ce este ceea ce compromite integritatea filtrului, sau ne prezintă durerea negocierii cu el? Cum are acces la urme blocate? Teatrul are de-a face cu corpul uman, care păstrează și susține amintirile traumatice, și astfel are capacitatea de a activa memorii de senzații sau memorii adânci, care sînt inaccesibile pentru memoria cotidiană, dar și pentru memoria narativă sau dramatică. Forța afectelor rupe spațiul reprezentăției, și generează intensități care rezonază în corpul și limbajul actorului și al spectatorului.

Subiectivarea traumatică este o mișcare permanentă între actor și spectator, între corpul și limbajul lor, care nu se poate fixa, dar face posibilă experimentarea deconstruirii și reconstruirii subiectului.

Corpul își aduce aminte de experiențele dureroase, de rănilor care au contribuit la formarea lui. Aparițiile dispersate care activează relația de amintire între actor și spectator sînt reexperimentate ca subiectivări traumatice de amîndoi, și de mai multe ori, dar întotdeauna puțin diferit.

Capitolul al șaselea se încheie cu o analiză a spectacolului *Șobolanii*, regizat de Sándor Zsótér, în Tîrgu-Mureș, în 2019, în contextul subiectivării traumatice.

VI. Fericirea/durerea spectacolului

Capitolul al șaselea reprezintă o sistematizare holistică a concluziilor capitolelor precedente, cu o singură excepție. Am socotit necesar, dată fiind importanța subiectului, o elaborare mai vastă și mai concentrată a conceptului de referință la subiect sau orientarea-către-subiect, termen preluat de teză de la David Wellbery.

Ultima concluzie a tezei este că deconstrucția și reconstrucția sinelui pendulează între cele două extremități, și experiența lor este sursa fericirii și durerii spectacolului contemporan.

CUPRINS

Întroducere5

I. Locul spectatorului.....	
I.1. Spectatorul în teatru.....	
I.1.1. Locul spectatorului pe axa creație-recepție.....	
I.1.2. Locul nedecis al spectatorului: în mizanscenă sau direcție.....	
I.1.3. Locul determinat al spectatorului: co-autor și spectator de model.....	
I.2. Teatrul în spectator.....	
I.2.1. Conexiunile dintre prezență și semnificație.....	
I.2.2. Procesele de percepere în avanscenă	
II. Posibilitățile văzului în teatrul contemporan.....	
II.1. Potențialul creativ al văzului.....	
II.2. Privirea materială.....	
II.2.1. Concepția imaginii pure.....	
II.2.2. Privirea materială din perspectiva teoriei percepției vizuale	
II.2.3. Momentul material în schimbarea dintre diferitele medii.....	
III. Potențialul atmosferic al spectacolului.....	
III.1. Fenomenul atmosferei teatrale.....	
III.1.1. Spațialitate.....	
III.1.1.1. Caracterul spațial al dispoziției.....	
III.1.1.2. Experiența peisajului.....	
III.1.1.3. Experiența arhitectonică.....	
III.1.2. Obiectualitate.....	
III.1.2.1. Montarea atmosferei.....	
III.1.2.2. Sumarizare.....	
III.1.2.3. Analiză de spectacol – Radu Afrim: <i>Pasărea retro</i>	
III.1.2.4. Analiză de spectacol – Radu Afrim: <i>Tihna</i>	
III.1.2.5. Analiză de spectacol – Radu Afrim: <i>Bețivii</i>	
III.1.3. Sonoritate.....	
III.1.3.1. Relația spectacolului cu sonoritate.....	
III.1.3.1.1. Relația text-corp-voce.....	
III.1.3.1.2. Dicții vocale contemporane.....	
III.1.3.2. Atmosfera teatrală ca acordare.....	
III.1.3.2.1. Dispoziție.....	

III.1.3.2.2. Sonoritate și acord.....	
III.1.3.2.3. Relația atmosferă-corp-voce.....	
III.1.3.3. Analiză de spectacol – Mohácsi János: <i>Vizita bătrânei doamne</i>	
III.1.3.4. Relația atmosferă-dramă.....	
III.1.3.5. Analiză de spectacol – Adrian Iclențan: <i>Frumos</i>	
III.2. Perceperea atmosferei teatrale.....	100
III.2.1. Citirea orientată către dispoziție.....	100
III.2.2. Ascultarea muzicii.....	104
III.2.3. Atmosfera teatrală sub atenție și în imersiune.....	110
III.2.3.1. Atenție.....	110
III.2.3. 2. Imersiune.....	119
III.2.4. Audiența ca generator de atmosferă; caracterul intersubiectiv.....	122
III.3. Sumarizare.....	131
IV. Formări de sine.....	135
IV.1. Formarea de personaj și formarea de spectator.....	135
IV.2. Formarea de sine ca formare de sens.....	156
V. Subiectivare traumatică.....	161
V.1. Subiectivitatea narativă, afectivă și traumatică.....	161
V.2. Sinele rezonant și temporalitatea.....	163
V.3. Întroiecție și încorporație; mecanisme de memorizare	165
V.4. Procese de memorizări traumatice.....	167
V.5. Revenirea Realului traumatic și evacuarea sau accentuarea subiectului.....	175
V.6. Termenul subiectivării traumatice.....	177
V.7. Analiză de spectacol – Sándor Zsótér: <i>Șobolanii</i>	186
V.7.1. Textul dramatic.....	188
V.7.2. Scenografia (ceea ce a rămas: urme).....	189
V.7.2.1. Decorul.....	189
V.7.2.2. Costume și recuzite.....	190
V.7.3. Munca actorului (ceea ce a rămas: limbă și corp).....	192
V.7.3.1. Dicție.....	192
V.7.3.2. Mișcare.....	195
V.7.4. Sumarizare.....	198
VI. Fericirea/durerea spectacolului - sistematizare.....	200

BIBLIOGRAFIE

- ABRAHAM, Nicolas (1995): *Rhythms, On the Work, Translation, and Psychoanalysis*,
elérhető: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Abraham_Rhythmizing.pdf, a letöltés dátuma: 2018.12.10.
- ARTAUD, Antonin (1999): *A színház és az istenek* [Teatrul și zeii],
fordította Betlen János, Fekete Valéria
et al. Budapest, Orpheusz Kiadó
- BANU, Georges (2012): *A beszédől az énekig* [De la vorbe la cântec],
szerk. Georges Banu, Kolozsvár, Koinónia
- BENNETT, Jill (2005): *Empathic Vision, Affect, Trauma, and Contemporary Art*,
Stanford, California, Stanford University Press
- BÓKAY Antal (2017): *Fantom, kripta, látomás – Ábrahám Hamlet-alapú szelf-fogalma*,
elérhető:
http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2017_3_Fantom_es_Kripta_szam/IB_2_017_3sz_pp123-148_BokayA.pdf, letöltés dátuma: 2018.11.10.
- BÖHME, Gernot (1993): „Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics”,
Thesis Eleven, Number 36, 113-126, MIT, elérhető:
<http://desteceres.com/boehme.pdf>, a letöltés dátuma: 2017.08.02.
- BÖHME, Gernot (2016): „A dolog és eksztázisai, A dologszerűség ontológiája és
esztétikája”, *Performa4*, elérhető:
http://performativitas.hu/res/gernot_bohme_a_dolog_impreszumal.pdf,
a letöltés dátuma: 2017.07.04.
- BÖHME, Gernot (2013): *The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of
atmospheres. Ambiances*, elérhető: <http://ambiances.revues.org/315>,
a letöltés dátuma: 2017.09.01.
- BRECHT, Bertolt (1969): *Színházi tanulmányok* [Studii teatrale],
fordította Eörsi István, Imre Katalin et al. Budapest, Magvető Kiadó
- CSERES, Jozef (2005): *Zenei szimulákrumok*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó
- DÁNÉL, Mónika (2016): *Széthangzó forradalom, az 1989-es romániai történések
újrajátszásai és remedializációi*, elérhető:

- https://epa.oszk.hu/01000/01014/00136/pdf/EPA01014_hid_2016_05_005-030.pdf
- DE MAN, Paul (2000): *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Budapest, Osiris Kiadó
- DE MAN, Paul, (1996): *Aesthetic Ideology*.
elérhető: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt6x>,
letöltés dátuma: 2016.01.02.
- DELEUZE, Gilles (1994): „Egy kiáltvánnyal kevesebb”, *Gondolatjel*,
elérhető: http://acta.bibl.u-szeged.hu/11522/1/gondolatjel_1994_1_2_073-087.pdf
letöltés ideje: 2016.11.20.
- DELEUZE, Gilles (1994): „Egy filozófiai fogalom”, *Pompeji*,
elérhető: http://acta.bibl.u-szeged.hu/9182/1/pompeji_1994_001_002_229-236.pdf
letöltés dátuma: 2017.11.26.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Foucault arcképe (beszélgetés)*, in *Kalligram*, december,
- DELEUZE, Gilles (2014): *Francis Bacon, Az érzet logikája* [Francis Bacon: Logique de la sensation], fordította Seregi Tamás, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2013): *Mi a filozófia?* [Qu'est-ce que la philosophie?], fordította Farkas Henrik,
Budapest, Műcsarnok Nonprofit KFT.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Mémoires Paul de Man számára*, fordította Simon Vanda,
Budapest, József Eötvös Könyvek
- DIACONU, Mădălina (2007): *Despre miresme si duhori*, Bukarest, Humanitas
- DIACONU, Mădălina (2011): *Városi szagtérképek*, elérhető:
http://epa.oszk.hu/00400/00458/00575/pdf/EPA00458_korunk_2011_12_005-015.pdf, a letöltés dátuma: 2017.09.08.
- DIDEROT, Denis (1966): *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*, fordította Görög Livia,
Budapest, Magyar Helikon
- DI MATTEO, Piersandra (2015): *A stage-philosopher, A portrait of Romeo Castellucci*,
elérhető:
<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/a-stage-philosopher>, (saját fordítás),
letöltés dátuma: 2016.03.03.
- DOLAR, Mladen (2006): *A Voice and Nothing More*, elérhető:
www.art3.idea.psu.edu/metalepsis/texts/voice_and_nothing_more.pdf
letöltés dátuma: 2016.11.30.
- FEHÉR M. István (2005): *Az eszme érzéki ragyogása – Esztétika, metafizika, hermeneutika*

- (*Gadamer és Hegel*) elérhető: <http://real.mtak.hu/3545/1/1055730.pdf>,
letöltés dátuma: 2016.03.05.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009): *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó
- FISCHER-LICHTE, Erika (1997): *The Show and the Gaze of Theatre, a European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012): „A megszakítás esztétikája: A német színház a média korában” [The Aesthetics of Disruption: German Theatre in the Age of Media], fordította Ungvári Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 2012 ősz-tél.
- FINTER, Helga (2007): „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A Kegyetlenség Színházának öröksége”, fordította: Schuller Gabriella, *Theatron*, 2007 ősz-tél, 6. évfolyam, 3-4 szám
- FOGARASI Hunor (2014): *Aurális fordulat (?)*, in: Fogalom és kép 4, 61-99, Babes-Bolyai Tudományegyetem, elérhető:
<http://old.tok.elte.hu/tarstud/fogalomeskep/fogalomeskep4.pdf>, letöltés dátuma: 2016.11.02.
- FORGÁCH András (2016): „Ivo Dimcsev-pszichózis, Sarah Kane: 4.48 pszichózis”, elérhető:http://old.szhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=19377&catid=1:archivum&Itemid=2
letöltés dátuma: 2019.02.07.
- FOSTER, Hal (1996): *The Return of the Real*, elérhető:
file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Foster_Hal_The_Return_of_the_Real_1996.pdf, letöltés dátuma: 2018.11.25.
- FOSTER, Hal (2015): *Bad New Day, Art, Criticism, Emergency*, elérhető:
file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Hal%20Foster%20-%20Bad%20New%20Days_%20Art,%20Criticism,%20Emergency.pdf
letöltés dátuma: 2018.12.11.
- FÖLDÉNYI F. László (2003): *Melankólia*, Pozsony, Kalligram
- GADAMER, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat
- GADAMER, Hans-Georg (2000): „A hallásról”, *Vulgo*, 2000, Budapest, elérhető:
http://www.old.art.pte.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf,
letöltés dátuma: 2017.06.06

- GADAMER, Hans-Georg (2001): „Hallani, látni, olvasni”, *Nagyvilág*, 2001, Budapest, elérhető:
http://www.inaplo.hu/nv/200101/18_HANS-GEORG_GADAMER_.html,
letöltés dátuma: 2017.06.02
- GADAMER, Hans Georg (1994): *A szép aktualitása* [Die Aktualitat des Schönen], szerk. Bacsó Béla, fordította Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczky János, Orosz Magdolna, Budapest, T-Twins kiadó
- GOFFMAN, Erving (1981): *A hétköznapi élet szociál-pszichológiája*, [Psihologia socială a vieții cotidiene], fordította Habermann M.Gusztáv és Berényi Gábor, Budapest, Gondolat
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010): *A jelenlét előállítása, Amit a jelentés nem közvetít*, [Production of Presence. What Meaning Cannot Convey] fordította Palkó Gábor, Budapest, Ráció Kiadó
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013): „A hangulat olvasása”, [Reading for Stimmungen] *Prae* 55, elérhető:
<http://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2055%202013%2009%20nyomdai%20cmyk.pdf>, letöltés dátuma: 2016.02.11.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013): „Ritmus és értelem”, [Rhythm and Meaning] *Prae* 54, elérhető:
<https://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2054%202013%2021.indd.pdf>,
letöltés dátuma: 2016.02.11.
- HAHN, Melanie (1993): „The Cat’s Head, Constructing Utopia in Brooklyn and Dublin”, *The Drama Review*, 37, 3 sz., 153-165
- HEIDEGGER, Martin (2001): *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály, Budapest, Osiris
- HEIDEGGER, Martin (1991): *Útban a nyelvhez, Egy japán és egy kérdező párbeszédéből*, fordította Tillmann J. A., Budapest, Helikon Kiadó, 1991
- HEIDEGGER, Martin (1988): *A műalkotás eredete*, fordította Bacsó Béla, Budapest, Európa Könyvkiadó
- HOME-COOK, George (2015): *Theatre and Aural Attention, Stretching Ourselves*, London, Palgrave-MacMillan, e-book verzió
- HOUZEL, Didier (2000): „A figyelemtől a megfigyelésig: a figyelem fogalma”, *Thalassa* 2000/1, Elérhető: <http://orange.mtapi.hu/thalassa/20001/pikler/houzel.htm>, letöltés dátuma: 2017.08.02.
- HUSSERL, Edmund (1983): *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a*

- phenomenological philosophy*. Elérhető:
https://cdn.preterhuman.net/texts/thought_and_writing/philosophy/Husserl,%20Edmund/Husserl, letöltés dátuma: 2017.03.05
- IHDE, Don (2007): *Listening and Voice*, State University of New York Press, Elérhető:
https://grrrr.org/data/edu/20110509cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf
- ILLICH, Ivan (2010): „Trecutul scopic si etica privirii. O pledoarie pentru studiul istoric al perceptiei oculare”, *Idea*, 2010, 35. szám, elérhető: <http://www.idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=576>, letöltés dátuma: 2016.02.03.
- INGOLD, Tim (2011): *Being Alive, Essays on movement, knowledge and description*, Routledge, elérhető: <http://www.antropologias.org/files/downloads/2012/02/ingold-being-alive.pdf>, letöltés dátuma: 2017.05.26.
- JAUSS, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, [Experiență estetică și hermeneutică literară, 1983], fordította Kulcsár-Szabó Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2003): „Zsótér in és off”, *Színház*, elérhető:
file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Jákfalvy_Zsótér.pdf
letöltés dátuma: 2019.03.03.
- JÁKFALVI Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika*, [Avangardă-teatru-politică] Budapest, Balassi Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2006): „Hangképzés – nyelvteremtés – beszéd. A színháztudomány határátlépései”, in: *Látvány/színház, Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám, Horváth Eszter, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2009): *A nézés öröme*, elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belso.htm, letöltés ideje: 2016.09.27
- JELES András (2006): *Teremtés, lidércnyomás*, Budapest, Kijárat Kiadó
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, elérhető:
file:///C:/Users/user/Downloads/2011_0001_520_kant_az_iteoero_kritikaja.pdf, letöltés dátuma: 2015.09.02.
- KAUFMANN, Fritz (2002): „A művészi hangulat fogalma”, in: *Fenomén és mű*, fordította Bacsó Béla, et al., Budapest, Kijárat Kiadó
- KÉKESI KUN Árpád (1997): „A reprezentáció játéka”, *Színház*, elérhető: http://old.szhaz.net/pdf/1997_07.pdf, letöltés dátuma: 2016.12.11.

- KÉKESI KUN Árpád (1998): *Tükörképek lázadása*, [Revolta imaginilor din oglindă]
Budapest, JAK/Kijarat Kiadó
- KÉKESI KUN, Árpád (1999): „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”,
Theatron, 1999 tavasz, 29-36
- KÉKESI KUN Árpád, „A rendezés színháza, avagy a mise-en-scène művészete”,
Theatron, 2000, nyár-ősz, 38-46
- KÉKESI KUN Árpád (2007): *A rendezés színháza*, [Teatrul misanscenei] Budapest,
Osiris Kiadó
- KISS Gabriella (2004): „A kockázat színháza. Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában”,
in: Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban.
elérhető: http://zeus.philinst.hu/recepcio/htm/4/410_belso.htm
letöltés dátuma: 2016.09.18.
- KOLESCH, Doris (2007): „'Listen to the Radio' Artaud rádióhangja(i)”, fordította:
Dedinszky Zsófia, *Theatron*, 2007 ősz-tél, 6. évfolyam, 3-4 szám
- KOVÁCS Balázs (2009): „Chowning és az elektroakusztikus zene auditív fordulata”
In: Médium, Hang, Esztétika, Zeneiség a mediális technológiák korában,
szerk. Batta Baranabás, Szeged, Univ kiadó, 171-180
- LACAN, Jacques (1977): „Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”, elérhető:
www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf_library/Lacan_Desire_in_Hamlet.pdf
letöltés dátuma: 2018.02.11.
- LACAN, Jacques (1993): „A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan
ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, elérhető:
[http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf), letöltés dátuma: 2016.12.11.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999-2000): „Az előadás elemzésének problémái”, fordította
Kiss Gabriella, *Theatron* II. évfolyam, 1. Szám
- LEHMANN, Hans-Thies (2007): *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*,
elérhető:
www.dramafestival.hu/content/_common/attachments/downloads/lehmann.pdf
letöltés dátuma: 2016.03.05.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház*, [Postdramatisches Theater]
fordította Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest,
Balassi Kiadó

- LOOMIS, George, (2014): "In Brussels, Taking 'Orphée et Eurydice' to Another Realm", saját fordítás, *New York Times*, 2014. 07.02., elérhető: http://www.nytimes.com/2014/07/02/arts/in-brussels-taking-orphee-et-eurydice-to-another-realm.html?_r=1, letöltés dátuma: 2016.02.12.
- MARINIS, Marco De (1987): „Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review: TDR* Vol. 31, No. 2, 1987 nyár, 100-114
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2007): *A látható és a láthatatlan*, [Le visible et le l'invisible] fordította Farkas Henrik és Szabó Zsigmond, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012): *Az észlelés fenomenológiája*, fordította Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem*, 2012, elérhető:http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf, letöltés dátuma: 2015.09.16.
- NANCY, Jean-Luc (2007): *Listening*, fordította Charlotte Mandell, New York, Fordham University Press, 2007, elérhető: <https://manchesterarthistory.files.wordpress.com/2011/09/listening-by-jean-luc-nancy.pdf>, letöltés dátuma: 2016.11.11.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008): *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, fordította Horváth Géza, Budapest, Osiris
- NYMAN, Michael (2005): *Experimentális zene, Cage és utókora*, fordította Pintér Tibor, Budapest, Magyar Műhely Kiadó
- PALLASMAA, Juhani (2014): *Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*. In: Christian Borch (Szerk.), *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel, Birkhäuser
- PAVIS, Patrice (2000): „A lapról a színpadra”, fordította Sipőcz Mariann, *Theatron* 2000/2
- PAVIS, Patrice (2003): *Előadáselemzés*, [Analiză de spectacol] fordította Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó
- PAVIS, Patrice (2006): *Színházi szótár*, [Dicționar teatral] fordította Gulyás Adrien, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- PAVIS, Patrice (2013): *Contemporary Mise en Scène, Staging theatre today*, fordította Joel Anderson, London, Routledge

- RANCIÈRE, Jacques (2011): *A felszabadult néző*, fordította Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok Kiadó
- RIEGL, Alois (1998): „A hangulat a modern művészet tartalma”, in: *Művészettörténeti tanulmányok*, fordította Adamik Lajos, Budapest, Balassi Kiadó
- RÓNAI, András (2010) „Zene és figyelem”, elérhető http://filozofia.hiphi.ubbcluj.ro/sites/default/files/site/rendezvenyek/Ronai_Zene%20es%20figyelem.pdf, letöltés dátuma: 2016.12.13.
- SCHULLER Gabriella (2008): „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”, in: *Apertúra*, 2008, elérhető: <http://apertura.hu/2008/tel/schuller2>, a letöltés dátuma: 2016.11.20.
- SIEGMUND, Gerald (1999) „A színház mint emlékezet”, ford. Kékesi Kun Árpád, in: *Theatron*, I. évfolyam, 3. szám, 1999 tavasz
- SIMMEL, Georg (1990): *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, fordította Berényi Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó
- SLOTERDIJK, Peter (2016): *Foams, Spheres III*, fordította: Wieland Hoban, Semiotext(e), South Pasadena, California
- STEVENS, Lara (2017): „Casey Jenkins performanszainak lassú dramaturgiája”, fordította Nagy Imola, *Játéktér*, 6. évf, 2 sz., 22
- SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, [Teoria dramei moderne] fordította Almási Miklós, Osiris Kiadó, Budapest, 2002
- TEATRUL Companiei Societas Raffaello Sanzio. Conversatii cu Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Keller, Nicholas Ridout, fordította Cristina Modreanu, Temesvár, Teatrul National Timisoara, 2013, 41 (saját fordítás)
- UBERSFELD, Anne (1999): *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iasi, Institutul European
- ULLMANN Tamás, (2013): *A narratív, a traumatikus és az affektív szubjektivitás*, in: Bujalos István, Tóth Máté, Valastyán Tamás (szerk.), *Az identitás alakzatai*, Budapest, Kalligramm
- UNGVÁRY Zrínyi Ildikó (2018): „Arról, hogy milyen ketrecbe tessékeljük színész barátainkat. Állattá válás Zsoldak színpadán”, *Játéktér*, 2018/nyár, 7. évfolyam, 3.
- VÁSÁRI Melinda (2013): „Latencia, hangulat és atmoszféra”, *Prae* 108, elérhető: <http://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2055%202013%2009%20nyomdai%20cmyk.pdf>, letöltés dátuma 2016.10.01.
- WELLBERY, David (2017): Hangulat, *Kalligram*, július-augusztus, 49-77
- WILHEIM, András (2010): *Esszék – Írások a zenéről*, Budapest, Kortárs Könyvkiadó

WINES, Suzan (1998): „Go with the flow, Eight New York based artists and architects in the digital era”, *Domus*, 801, 86-90

ZUMTHOR, Peter (2006): *Atmospheres*,

elérhető: <https://www.scribd.com/doc/97614998/Peter-Zumthor-Atmospheres>,

letöltés dátuma: 2016.03.04.