

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele spectacolului

**DRAMATURGIILE SENSIBILITĂȚII SOCIALE
SPECTACOLE MULTILINGVE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DIN TRANSILVANIA**

– REZUMAT –

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. habil. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó-Andrea

Doctorandă:

SZÉKELY-GÁL Boglárka-Pálma

2023

Cuprinsul tezei de doctorat

<u>Introducere</u>	4
<u>I. Delimitarea cercetării</u>	4
<u>I. 1. Orientări teoretice</u>	11
<u>II. Cultură, limbă, vizualitate – turnuri și tendințe teoretice</u>	15
<u>II. 1. Flux cultural global</u>	15
<u>II. 2. Procesele de democratizare ale culturii</u>	22
<u>II. 3. Schimbarea abordării lingvistice și subiectul lingvistic</u>	27
<u>II. 4. Concepte de performativitate</u>	33
<u>II. 5. Dreptul la vizibilitate sau realitățile noastre augmentate</u>	39
<u>III. Diferențierea în teatru – procese de eterogenizare a elementelor spectacolului de teatru</u>	44
<u>III. 1. Concepte de heteroglosie</u>	44
<u>III. 2. Teatru intercultural – limbaj tonal</u>	49
<u>III. 3. Discursuri ale alterității – folosirea limbajului sincretic și postcolonialitatea</u>	52
<u>III. 4. Postmodern, postdramatic? – polifonie contemporană</u>	59
<u>III. 5. Culturi teatrale îmbinate – realitățile viitorului?</u>	67
<u>III. 6. Peisaje dramaturgice contemporane, modele de producție teatrală și medialitatea spectatorului</u>	75
<u>IV. Cazuri de heteroglosie în dramaturgia contemporană transilvăneană</u>	88
<u>IV. 1. Probleme de limbă și identitate în Transilvania – relații și inegalități</u>	88
<u>IV. 2. Cultura teatrală instituțională transilvăneană</u>	94
<u>IV. 3. 20/20 (Târgu Mureș, 2009)</u>	100
<u>Antecedente și contextul cultural al teatrului</u>	101
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	104
<u>Utilizarea limbii – prins la mijloc</u>	106
<u>Percepție și confruntare</u>	115
<u>IV. 4. Double bind (Târgu Mureș, 2014)</u>	120
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	124
<u>Utilizarea limbii – lumi paralele</u>	125
<u>Spații teatrale ale percepției și memoriei</u>	131
<u>IV. 5. Orb de mină (Sfântu Gheorghe, 2016)</u>	136

<u>Antecedente și contextul cultural al teatrului</u>	136
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	141
<u>Utilizarea limbii – limba celui alt</u>	143
<u>Percepție și orbire</u>	147
<u>IV. 6. 99,6% (Cluj Napoca, 2018)</u>	153
<u>Antecedente și contextul cultural al teatrului</u>	153
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	157
<u>Utilizarea limbii – spațiu-limbă sonoră</u>	161
<u>A vedea și a fi văzut – Spații perceptive și atenție</u>	166
<u>IV. 7. Karpatenflecken (Târgu Mureș, 2022)</u>	170
<u>Antecedente și contextul cultural al teatrului</u>	171
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	173
<u>Sunete heteroglosice</u>	174
<u>Spații perceptuale – corpuri colective</u>	177
<u>V. Perspectivă: teatrul lui Milo Rau și Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs, 2016</u> 185	
<u>Antecedente și contextul cultural al teatrului</u>	185
<u>Circumstanțele creării, aspecte metodologice</u>	188
<u>Utilizarea limbii – monologuri</u>	191
<u>A vedea și a face văzut - planuri de premiere și medialitate</u>	195
<u>VI. Teatrul sensibilității sociale în contextul spectacolelor heteroglosice studiate – rezumat</u>	202
<u>VIII. Bibliografie</u>	218

Domeniul de cercetare

Cercetarea mea se concentrează asupra spectacolelor în două sau mai multe limbi, create în teatrul contemporan transilvănean în jurul anilor 2010. Scopul lucrării nu este o compilație completă a spectacolelor multilingve românești și maghiare, ci de a examina manifestările teatrale ale sensibilității sociale printr-o analiză detaliată a câtorva spectacole. Acesta stabilește un cadru teoretic pentru spectacolele multilingve care, prin pluralitatea lor lingvistică, pune în lumină atât aspectele mai largi, cât și cele mai concrete ale schimbărilor pe care le implică. Investigația se bazează pe ipoteza că multilingvismul spectacolelor este, în esență, un fel de posibilitate de deplasare, de schimbare prin oscilația experiențelor lingvistice ale interpreților și spectatorilor. Teza își propune să exploreze acest lucru și ce se poate întâmpla cu el și dincolo de el în situații teatrale care favorizează pluralismul.

În general, spectacolele nu sunt doar multilingve, în sensul unei polarizări a limbilor română și maghiară, ci întotdeauna este prezentă și o a treia (sau a patra) limbă: engleza sau germana. Acesta ridică două probleme. Pe de o parte, le putem vedea ca pe o limbă străină comună, care poate fi un fel de interfață de mediere-traducere între vorbitorii de română și maghiară, iar pe de altă parte, având în vedere că atât engleza, cât și germana sunt limbi mondiale, putem vedea efectele globalizării și în gestul de a se adresa comunităților transnaționale.

Jacques Derrida descrie relația dintre limbi și traducere ca pe un proces imposibil, dar necesar – și în acest fel le vede și teza. Este imposibil să înțelegi pe deplin, să „traduci” perfect cealaltă persoană. Indiferent de limbă, el încearcă să sublinieze că traducerea este necesară, deoarece este un gest de bunăvoință și de deschidere. Noi existăm în mod constant în traducere. Atunci când încercăm să ne gândim la ale noastre din punctul de vedere al celuilalt, împreună cu celălalt, care, așa cum scrie Derrida, nu este niciodată în întregime „al nostru”, nu putem vorbi decât o singură limbă, dar aceasta implică nu numai o limbă, ci și multe alte circumstanțe sociale, istorice, economice și de altă natură.

Există o tendință din ce în ce mai mare către o practică teatrală multilingvă, iar aceste inițiative, care apar de la an la an, oferă o ocazie excelentă de a face un bilanț teoretic. Teza de doctorat își propune să ofere o narațiune, un context teoretic pentru a gândi despre ele.

Spectacolele incluse în cercetare pornesc de la o perspectivă pluralistă, vorbind în mai multe limbi. Aceasta este una dintre cele mai elementare modalități de a adopta o poziție diferită față de o anumită tradiție teatrală, care presupune omogenitatea lingvistică a publicului. Astfel, de exemplu, atunci când vine vorba de spectacole de teatru multilingve, ne-am putea întreba: de ce sunt cele mai multe dintre ele monolingve? Semnificația spectacolelor transilvănene discutate aici constă în faptul că ele pun în discuție anumite tradiții teatrale și scenice. Întrebarea este: de ce este necesară problematizarea și dacă noile descoperiri pot duce la noi caracteristici?

Utilizarea a două sau mai multe limbi nu se concentrează doar asupra procesului de receptare și a rolului receptorului, ci reflectă, de asemenea, asupra întrebărilor, incertitudinilor și imposibilităților de înțelegere, iar aceasta este semnificația sa suplimentară. Și, deși scopul este de a surprinde părțile descriabile ale acestor spectacole, particularitățile lor dramaturgice, limbajul lor formal teatral, nu sunt cu siguranță mai puțin semnificative (doar că sunt mult mai evazive) acele părți care au loc între spectatorii și actorii spectacolului într-un anumit spațiu și timp, devenind o experiență împărtășită, o viață comună. Faptul de a se adresa publicului monolingv sau multilingv simultan cu crearea spectacolelor, *de a-i invita unul pe celălalt* pe durata spectacolului și apoi de a-i readuce în viața de zi cu zi și în comunități este în sine un semn de sensibilitate.

Conceptul teatral de sensibilitate socială în contextul transilvănean se regăsește în scrierile privind inițiativele de educație comunitară, participativă și teatrală. În alte domenii, sensibilitatea socială este folosită ca un termen legat de pedagogie, pedagogie terapeutică, psihologie, sociologie și este folosită și în forma sa verbală: sensibilizare socială. Acest termen este utilizat și în limbajul cotidian și se referă la procesele, programele, proiectele și intervențiile de incluziune socială. Din punct de vedere conceptual-istoric, merită evidențiat turnura care poate fi urmărită în opera lui Michel Foucault (Foucault 2004). Filozoful francez folosește noul concept de „sensibilitate socială” în contextul excluderii sociale a Iluminismului, în contextul secolului al XVII-lea al excluderii și închiderii nediferențiate a celor cu dizabilități, a celor stigmatizați, a celor săraci, a celor nebuni, a celor condamnați. O schimbare a fost adusă de reglementările în domeniul procedurilor de tratare a sechestraților și de apariția tratamentelor medicale, care au marcat transformarea sensibilității sociale din punct de vedere juridic și medical spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, când s-a articulat o „modificare treptată a sensului social, o critică politică a represiunii și o critică economică a reliefului” (Foucault 2004: 604-605).

În experiența nebuniei, sensibilitatea consta în primul rând în a se ascunde de priviri, pentru noi esența este de a arăta. În propria mea interpretare, dramaturgia sensibilității sociale este legată de atenție și explorez acest lucru prin ipoteza că atenția este cea mai importantă componentă teatrală a operelor multilingve. Mecanismele lor de funcționare, dramaturgia lor, permit afișarea, perceperea, demontarea sau încercarea de demontare a construcțiilor de atenție. Atenția noastră față de noi înșine, față de celălalt, deschide cadrul teatrului tradițional. Și cred că sensibilitatea lor se regăsește în interacțiunile lingvistice inedite folosite pe scenă și în promisiunea de a schimba percepția.

După cum indică cele de mai sus, suntem martorii unui proces de expansiune în practica teatrală transilvăneană, iar această teză încearcă să exploreze și să îmbogățească această narativă. De asemenea, intenționez să surprind gama tot mai largă de instrumente teatrale și dramaturgice și utilizarea limbii prin intermediul spectacolelor multilingve. Mai degrabă decât o etichetare tematică sau o clasificare într-o categorie cunoscută, existentă, mă voi concentra asupra modelelor care apar în specificul dramaturgic al spectacolelor. Pe lângă toate acestea, consider că este important să prezint aspirațiile, fenomenele și procesele care au dezvoltat și influențat un anumit spectacol, în relație cu comunitățile de creație, și care ar putea fi precursorii unor tipuri similare de lucrări în practica teatrală contemporană. Corpusul studiat este format din cinci spectacole transilvănene și, ca o perspectivă, un spectacol multilingv în context german.

20/20 (2009), o producție comună a Yorick Stúdió și dramAcum la Târgu Mureș, este un exemplu puternic de punere în scenă a evenimentelor din trecutul apropiat, întrucât abordează un capitol profund tensionat al conflictului interetnic, considerat tabu printre românii și maghiarii din Târgu Mureș, cel din anul 1990, cunoscut și sub numele *Martie negru*.

Double bind (2014) este un spectacol de teatru-documentar al Teatrului Național din Târgu Mureș, o producție comună a celor două companii din cadrul instituției, Compania Tompa Miklós și Compania Liviu Rebreanu, creată în cadrul unui atelier pentru actori pe tema identității din Târgu Mureș – se bazează pe poveștile personale ale celor unsprezece actori principali.

Orb de mină (2016), o coproducție între Teatrul Andrei Mureșanu Sfântu Gheorghe și Teatrul Independent Osonó, dă peste cap contextul lingvistic, construind o lume scenică, în care

personajele maghiare vorbesc în limba română, iar singurul personaj român vorbește în limba maghiară.

Performance-ul comunitar *99,6%* (2018) a fost creat într-un mediu alternativ, independent, în cadrul centrului Reactor de creație și experiment din Cluj. Titlul acestuia se referă la rezultatele testului ADN pe care creatorii l-au efectuat pe ei înșiși pentru a răspunde la întrebarea: dacă genomul lor este identic în această proporție, de ce sunt totuși separați de diferențe?

Cel de-al cincilea spectacol transilvănean, *karpatenflecken* (2022), este legat tot de Târgu Mureș, un spectacol de teatru lectură multilingv (țipțer, român, maghiar) cu contribuția unui cor de femei și cinci actori, care prezintă textul dramatic într-o situație scenică în care evenimentialitatea vorbirii, sonoritatea, ritmul, spațiul și temporalitatea captează atenția publicului.

Amintind spectacolul *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs* (2016) al teatrului Schaubühne Am Lehniner Platz din Berlin, discutăm contextul teatral-cultural mai larg al producției, modul în care schimbările la nivel global sunt transpuse într-o societate locală și felul în care aceștia apar și se dezvoltă în cultura și societatea germană odată cu noile curente culturale care apar în această realitate.

Metodologia cercetării

Teza adoptă o abordare interdisciplinară a problematicii spectacolelor multilingve, bazată pe intersecția dintre domeniile antropologiei, studiilor media și studiilor de globalizare. Folosindu-se de cunoștințele studiilor culturale și ale cercetării culturii vizuale și bazându-se pe domeniile menționate mai sus, încearcă să combine teoriile teatrului și ale esteticii recepției, acordând atenție conținutului, semnificației estetice, formale și sociale a spectacolelor studiate.

În studiile de caz ale spectacolelor, aspectele analitice au fost structurate după cum urmează: antecedentele și contextele spectacolelor au fost discutate mai întâi, împrumutând din metodologia de analiză istorică a teatrului a lui Philther. În celelalte aspecte, însă, această parte a tezei nu urmează diviziunea în șase părți a acestei metode: textele dramatice, regia, actoria, imaginea și sunetul teatral și istoria efectelor spectacolului nu sunt descrise separat, deși sunt parțial discutate în diferitele aspecte ale studiilor de caz. Vor fi examinate alte trei aspecte relevante pentru subiect

și cercetare: circumstanțele și metodologia de creație, limbajul spectacolelor și perspectivele privind spațiul perceptual, percepția și vizualitatea. Heteroglosia spectacolelor va fi examinată în această lumină și modul în care aceasta modelează dramaturgia lor și deschiderea și receptivitatea socială față de medialitatea situațiilor teatrale dintre interpreți și spectatori.

Studiile de caz încep cu un scurt sinopsis care rezumă detaliile generale ale spectacolelor, iar apoi sunt structurate în funcție de cele patru aspecte menționate mai sus. Făcând vizibile antecedentele și contextele culturale teatrale ale spectacolelor, se pune în lumină textura mediului teatral. Ca un al doilea aspect, circumstanțele de creație devin un aspect important din punctul de vedere al orientării spre proces și, prin urmare, aceste părți ale studiilor de caz vor încerca să exploreze aceste procese și să ia în considerare specificile metodologice ale acestora. În cea de-a treia subsecțiune, s-a concentrat pe tehnicile de folosire a limbajului în cadrul spectacolului – analizând straturile semiotice ale spectacolului. În cel de-al patrulea aspect, spațiul performativ, perceptiv, explorează conexiunile cu viziunea, vizualitatea, atenția, percepția corpului.

De-a lungul spectacolelor, cercetarea va încerca să clarifice întrebări precum: cum poate răspunde teatrul la schimbările în percepția cotidiană? Ce cadru teoretic cultural sau teatral poate fi folosit pentru a încadra problemele luate în considerare? Putem vorbi de un set de metode, de un gen sau de un nou limbaj al formei în cazul spectacolelor multilingve? Cum se integrează ele în sau în afara tradițiilor teatrale și culturale locale sau mai largi? La ce concepte de teatru contemporan se pot raporta? Și care este angajamentul lor social? Cu intenția de a găsi posibile răspunsuri la întrebările care apar, cercetarea încearcă să deschidă ușa către alte întrebări și dezbateri.

Teze principale, concluzii și întrebări

Teza pornește de la ipoteza că dramaturgia multilingvă creează o nouă tendință în practica teatrală transilvăneană ca urmare a unei serii de schimbări în structura gândirii și a intercalării lor.

Dacă privim lumea care ne înconjoară din poziția noastră actuală, în epoca globalizării, a diasporei, a migrației, ar fi de neconceput să amânăm sau să evităm experiența multilingvismului. În aceste schimbări active, mereu în formare, masele se implică, nu numai că perturbă ordinea socială actuală, ci și inițiază noi procese culturale. Pe lângă aceste fenomene, experiența zilnică a unei

vieți digitale și online intense declanșează, de asemenea, anumite tipuri de fenomene de eterogenitate în rândul utilizatorilor în cauză. Nu numai în ceea ce privește disponibilitatea pe scară largă a accesului, ci și în ceea ce privește gama largă de utilizări pe care tehnologia o poate oferi. Toate acestea încurajează și par să contrazică principiile paralelismului și ale abordărilor dualiste, opuse, alături de principiile gândirii ierarhice care sunt adânc înrădăcinate în culturi, cu posibilitatea unui tip de organizare orizontală.

Teza a evidențiat în cele patru subcapitole din capitolul al doilea schimbările în structura gândirii care sunt încorporate în contextul studiului spectacolelor de teatru multilingve: contextul studiilor de globalizare, teoriile limbajului, culturii și performativității, precum și teoria culturii vizuale sunt descrise în prima parte a tezei. Iar după aceasta partea de mijloc a tezei a fost dedicată literaturii despre heteroglosia teatrală și inovațiile dramaturgice. Teza a încercat să ilustreze aceste conexiuni prin intermediul corpusului de spectacole studiate în cea de-a treia mare unitate, sub forma unor studii de caz.

Capitolul de introducere al primei părți mai mari a evidențiat prin intermediul fluxurilor culturale, al proceselor de traducere și de negociere în spațiile globalizării, faptul că se creează localități, iar aceste mișcări globale și efectele mediei electronice schimbă, de asemenea, comunicarea și comportamentul uman – ele afectează funcționarea imaginației. Potrivit lui Arjun Appadurai, imaginația a încetat să mai funcționeze așa cum o făcea înainte, ea nu mai este un fenomen individual, ci unul colectiv, social, care, la rândul său, stă la baza diversității „lumilor imaginate”, deoarece: „Nici imaginile și nici spectatorii lor nu se încadrează în cercurile sau audiențele unor spații locale, naționale sau regionale ușor de definit” (Appadurai 2013: 174).

Folosind conceptul de „lumi imaginate” pentru a sublinia modul în care imaginațiile din diferite locuri și grupuri din lume pot crea o realitate fără experiență, care poate fi diferită de realitatea socială înconjurătoare, o poate contesta sau tulbura. Având în vedere că mișcările globale și media pot avea un astfel de impact asupra imaginației, putem interpreta spectacolele de teatru în acest fel ca și cum ar crea astfel de „realități imaginate”. Și dramaturgia multilingvă poate fi descrisă ca fiind cea care a apărut în procesele de negociere și traducere a curentelor culturale globale menționate anterior: diferitele etnopeisaje, peisaje media și de idei care au format un nou discurs în regiunea transilvană.

Contextele de mai sus sunt discutate în prima subsecțiune a celui de-al doilea capitol și se referă la fluxurile globale care au fost implicate, ca media cu multitudine felurile sale și în schimbare sa rapidă să devină încorporată în rutina noastră zilnică, permițându-le să contribuie la autoimaginarea noastră ca „proiecte sociale cotidiene” (Appadurai 1996: 3-4) – așadar cercetarea a încercat să sublinieze în ce moduri pot deveni spectacolele astfel de proiecte sociale cotidiene?

În cel de al doile subcapitol prin interpretarea proceselor culturale ca o mișcare dinamică de negociere, teza a evidențiat ideea că cultura și interpretările sale pot varia în timpuri diferite și în cadrul diferitelor societăți. M-am gândit că studiul dramaturgiei multilingve ar putea fi conceput într-un context cultural-științific care să nu se bazeze pe excludere și uniformitate. Perspectivele studiilor culturale au atras atenția asupra inegalităților din cadrul culturii, asupra problemelor politice, de putere, morale și au schimbat conceptul binar de cultură, care se baza pe opoziția dintre artă/viață, cultură înaltă/cultura populară. Pe lângă aceste eforturi, în lumea germanofonă au fost adoptate și alte abordări ale eterogenizării. *Kulturwissenschaften* și-a îndreptat atenția asupra suporturilor materiale ale culturii, asupra modului în care acestea sunt create, și a văzut în analiza lor interdisciplinară o oportunitate de a le re poziționa. Bazându-mă în primul rând pe ideile lui Jan și Aleida Assmann și ale lui Sybill Krämer, am introdus termenii de memorie colectivă și memorie dialogică din cercetările majore asupra memoriei, pe care i-am considerat descriptivi pentru structurile de memorie și noile lor contexte transnaționale, așa cum sunt promovate de dramaturgia multilingvă.

Al treilea subcapitol printre schimbările în structura gândirii, fenomenele de schimbare a limbajului au fost discutate în această teză cu scopul de a pune în lumină interpretările identității și ale subiectului pe care acestea le-au făcut posibile. Seria de fenomene denumite „turnura lingvistică” au influențat foarte mult punctul de plecare al acestor perspective, astfel încât subsecțiunea următoare va pune în lumină cele mai importante conexiuni lingvistico-filosofice, pentru a face vizibile relațiile lingvistico-filosofice și cultural-interpretative în cadrul paradigmei performativității. Sunt discutate abordările deconstructive, psihanalitice ale identității și concepțiile lor despre subiect, toate acestea fiind implicate în lecturi plurale – deja în sine – ale postmodernului.

În acest sens, am putea concluziona că spectacolele multilingve și tehnicile de traducere scenică funcționează ca jocuri de limbă, deoarece reprezintă noi modalități de utilizare a limbilor una lângă

alta în comparație cu tradițiile teatrale anterioare. Comportamentele lingvistice, obiceiurile și modelele de conviețuire cotidiană sunt transformate în convenții teatrale și, împreună, creează un nou context. Noile interacțiuni lingvistice pun în mișcare jocuri ale înțelegerii prin care sunt confruntate sensurile multiple și nehotărârea, iar poziția, limba și identitatea vorbitorului sunt puse în joc prin schimbarea de coduri sau schimbarea de limbă. Ele dezintegrează oscilațiile recepției, starea monolingvă și confuză a procesului de recepție.

În linia interpretărilor poststructuraliste care relevă existența subiectului în limbă, am subliniat că identitatea există doar în limbă, nu există o referință înainte de limbă: de aici nici coerența subiectului și nici identități stabile. Acestea pot fi citite împreună cu utilizarea limbii în spectacolele multilingve, astfel încât să dezvăluie posibilitățile plurale ale relațiilor cu limbile, arătând amestecuri, schimbări și incertitudini lingvistice în locul uniformității.

În subcapitolul referitor la conceptele de performativitate, am argumentat că aceste idei nu se exclud reciproc, pe baza unor idei despre modelele subiectului lingvistic și intersubiectivității și prin punerea în lumină a proceselor care operează în dimensiunile corporale. Relația dintre teatru și limbă se schimbă, de asemenea, odată cu marile mișcări ale gândirii secolului al XX-lea, deoarece elementele vizuale ale spectacolului de teatru, senzualitatea și corporalitatea, sunt contestate ca rivali ai dominației cuvintelor și a discursului. Tocmai din acest motiv am considerat că este valabil să examinez ambele dimensiuni în contextul prezentărilor multilingve. Astfel, în studiile de caz, am analizat formele de performativitate ca fenomen lingvistic în contextul folosirii limbii, în timp ce straturile lor fizice, vizuale, au fost analizate în contextul prezentării și reprezentării scenice, iar într-un al treilea sens, conceptele de performativitate și performanță au fost folosite ca o definiție de gen în cazul spectacolului comunitar 99,6%.

După ce demonstrează modul în care conceptele de cultură, limbă, comunitate, identitate pot fi iluminate în această paradigmă a contextelor în schimbare, teza încearcă să extragă implicațiile teatrale și estetice ale recepției din perspectiva cercetării culturii vizuale. Schimbările în structura gândirii rezultate din experiența globalizării și a lumii prezenței digitale sunt ilustrate prin rezultatele cercetărilor asupra culturii vizuale și a culturii critice și, în acest sens, am reflectat asupra impactului pe care fenomenele care se îmbină în cultura vizuală îl au asupra spectatorului de teatru. Pentru că spectatorul de teatru nu este doar un spectator de teatru, ci și un utilizator mediatic al secolului XXI, obișnuit cu presa de imagine și cu mass-media.

Această parte a disertației clarifică modul în care, odată cu răspândirea existenței digitale, online, vizualitatea omniprezentă care a devenit acum valorificată în experiențele noastre, așa cum este definită de ecrane, ne structurează percepțiile și creează noi construcții ale realității. În capitolul intitulat *Dreptul de a fi văzut, sau realitățile noastre augmentate*, problematica modului în care mediile digitale creează reprezentări ale realității, cum structurează viziunea și cum pot fi criticate – sau cum poate fi produsă politizarea lor – a devenit vizibilă într-o discuție mai detaliată a discursului studiilor critice ale vizualității, asociat cu numele lui Nicholas Mirzoeff.

Astfel, a fost confirmată observația conform căreia evoluția rapidă declanșată de apariția mediilor electronice și de proliferarea spațiilor online în viața utilizatorilor modelează nu numai mecanismele imaginației, ci și modul în care vedem și percepem. Domeniul culturii vizuale examinează tocmai aceste lucruri și explorează modul în care vedem ceea ce vedem sau ceea ce nu vedem. Mirzoeff a desprins un nou „noi” din utilizarea social media și folosirea acestora și din percepțiile modificate care rezultă, dezvoltând natura plurală și fluidă a apartenenței la cineva sau la ceva. Acestea oferă, de asemenea, teatrului oportunități de deconstructură și de tranziție.

Subliniind natura plurisenzorială a vizualității, am explicat cum înțeleg modul în care funcționează viziunea și percepția, în conformitate cu Mirzoeff, care, bazându-se pe descoperiri neurologice, demonstrează că viziunea nu este un proces pur unidirecțional de proiectare a unei imagini din lumina care intră în ochi, ci un proces în mișcare, oscilant, și că noi dobândim lucruri uitându-ne la alții. Astfel de noțiuni de a vedea, a imagina, a privi sunt, de asemenea, esențiale pentru studiile de teatru, așa că, ținând cont de interesul politic și social al cercetării în domeniul criticii vizuale, am folosit termenul de atenție, care se referă la conștientizarea privirii, pentru a surprinde forța dramaturgică motrice a spectacolelor multilingve.

În acest sens, disertația a sugerat că provocarea pentru teatru în acest mediu mediatizat poate fi aceea de a arăta structura transformată a atenției și construcțiile sale. În aceste contexte, am explorat organizarea dramaturgică a atenției și construcțiile sale, pornind de la teza de bază că spectacolele multilingve oferă posibilitatea de a dezvoltă și de a debloca astfel de structuri.

În prima subsecțiune a segmentului de mijloc se discută conceptul de heteroglosie și fenomenele sale teatrale. Conceptul de heteroglosie a fost explicat pentru prima dată în legătură cu activitatea unui gânditor proeminent al secolului XX, Mihail Bahtin, care a introdus conceptul în contextul

romanului pentru a descrie pluralitatea limbii și a subliniat pluralitatea limbii în roman ca fiind o trăsătură distinctivă a romanului față de alte genuri. Pe lângă observațiile sale asupra teoriei romanului, Mihail Bahtin semnaleză, de asemenea, că, în opinia sa, „lumea devine o dată pentru totdeauna, în mod irevocabil și ireversibil poliglotă, chiar dacă nu a fost niciodată pur monoglotă” (Bahtin 1981:12). În acest fel, devine clar modul în care Clifford James a extins ulterior conceptul la întreaga cultură, punând accentul pe diversitate și ambiguitate.

Următorul subcapitol își propune să exploreze istoria teatrală a heteroglosiei, cercetarea a examinat măsura în care ideile de interculturalitate și postcolonialitate au deschis noi posibilități pentru aceste inițiative, iar apoi a analizat noile posibilități pe care aceste noi inovații dramaturgice și mijloacele de lectură a spectacolelor le oferă dintr-o perspectivă contemporană. Astfel, prin detalierea exemplelor istorice de spectacole multilingve și a reprezentanților acestora în contextul practicii teatrale interculturale și postcoloniale, el a putut să se îndrepte către coexistența politico-estetică a culturilor teatrale împletite în orizontul contemporan și către literatura de specialitate privind noile metode de creație teatrală aplicate corpusului de teatru pe care l-a studiat ulterior.

Din capitolele de mai sus, se poate concluziona că impactul istoric al teatrului intercultural și operele sale teatrale definiții își revendică, fără îndoială, un loc în preistoria heteroglosiei, deși legitimitatea sa contemporană s-a estompat, așa cum a fost deja prevăzut de contextul studiilor culturale critice. Deși noțiunea și practica interculturalității a devenit caducă în contextul globalizării și al statelor care se întrepătrund, am considerat că este important să pun în lumină aspectele specifice în ceea ce privește folosirea limbii. Noțiunea de limbaj tonal se bazează pe ideea unui limbaj transcultural bazat pe principiul universalității, care este cel mai des utilizat în acest tip de spectacol.

În subcapitolul al doilea problema postcolonialității a fost explicată din mai multe perspective. S-a discutat atât despre conceptele generale ale acesteia, care au făcut vizibile inegalitățile dintre puterile coloniale și teritoriile lor coloniale, cât și despre cele mai importante concepte (hibriditate și al treilea spațiu). După comentariile critice privind interculturalitatea în teatru, ne îndreptăm spre încadrarea postcolonială a variațiilor heteroglosiei: prin exemple teatrale și dramatice de rezistență, amestec, colonizare.

Am subliniat apoi posibilitățile de interpretare dintr-o perspectivă contemporană, folosind exemplul cercetării privind relația dintre critica postcolonială și țările post-sovietice. În contextul teatrului românesc, am folosit linia de gândire a lui Schwartz pentru a aborda problema procesului de autocolonizare, pentru a lămuri de ce spectacolele multilingve studiate și particularitățile formale și metodologice nu pot fi numite activități de autocolonizare. Cu toate acestea, lucrările nu urmează doar alte modele, ci formează în jurul lor localități care formează o nouă tendință și un nou discurs.

Un alt aspect se ridică la relația dintre performanțele multilingve și lecturile coloniale ale limbii în Transilvania. Acest lucru poate ridica întrebări demne de a fi investigate în continuare precum: ce relații sunt întărite, care sunt destabilizate și cum pot fi surprinse relațiile colonizator-colonizat în mediul teatral transilvănean? În ce măsură pot fi aceste spectacole gesturi de rebeliune împotriva structurilor instituționale dominante ale limbii și teatrului?

Capitolul intitulat "Postmodern, postdramatic? – polifonie contemporană" a comparat noțiunea carlsoniană de heteroglosie postmodernă cu specificile lingvistice discutate în teatrul postdramatic al lui Lehmann. În timp ce Carlson a publicat exemple de proiecte cu interpreți de etnie mixtă din Germania, Italia și Croația după 1995, Lehman s-a concentrat pe discuții teoretice despre polifonia post-dramatică.

În următorul subcapitol ideea de îmbinare a culturilor de spectacol este discutată în termenii ideii de bază a proiectului condus de Erika-Fischer Lichte: principiul „politicii estetice”. Cercetătorii proiectului susțin că îmbinarea culturilor de performanță nu poate fi înțeleasă decât ca activități politice și estetice și că aceste două categorii nu pot fi contrapuse, la fel cum contrastele dintre teatrul de artist, teatrul politic etc. nu clarifică complexitatea spectacolelor (Fischer-Lichte 2014). Această abordare este, de asemenea, un factor vital în spectacolele examinate în această lucrare și, în multe privințe, arată că absența acestei abordări duale poate duce la excluderea acestor spectacole din cercul imaginației estetice.

Examinând atât eterogenizarea lingvistică verbală a teatrului, cât și eterogenizarea formală a limbajului teatral, metodele dramaturgiei contemporane și formele de creație teatrală, și clarificându-le dintr-o perspectivă istorică și contemporană, partea de mijloc a lucrării introduce concepte care sunt folosite în studiile de caz din partea a treia.

Toate acestea presupun că spectacolele multilingve au evidențiat aspecte ale *noii dramaturgii*. Acest lucru a pus în lumină *orientarea lor către proces*: Procesele de creație ale spectacolelor *20/20* și *Double Bind* și ale spectacolului comunitar 99,6% sunt, de asemenea, încorporate în spectacole, referindu-se la ele, rememorându-le, reconstituindu-le. Iar în cazul lui *Karpatenflecken* și *Orb de mină*, multilingvismul echipei de creație și limbajul spectacolului ne amintesc de procesul de creație. Iar *noua relație* cu spectatorii, pe care aceștia o dezvoltă adresându-se unui public multilingv, dar și prin subminarea structurilor de atenție și a relațiilor cu spectatorii, devine tangibilă. Și, în al treilea rând, se poate spune că fiecare spectacol îi tratează pe participanți ca pe o componentă importantă.

Metodele de devising și adaptare ale creației teatrale contemporane pun în discuție chestiunile legate de calitatea de autor, autoritate și autenticitate și contribuie la democratizarea proceselor teatrale atât în ceea ce privește creația, cât și receptarea (Radosavljević 2013:59). Tradiția „noului mod de a scrie” prin intermediul Curții Regale nu a fost doar un catalizator al literaturii dramatice, ci și o atitudine colonizatoare, deoarece a transformat piesele britanice în standarde și modele. Pe baza explorărilor lui Radosavljević, am explicat cum se schimbă responsabilitățile tot mai mari ale meseriei de dramaturg în practica teatrală contemporană de a scrie pentru scenă și de a scrie pentru spectacol.

Potrivit lui Radosavljević, tradiția britanică a *teatrului documentar* și a *teatrului verbatim* captează atenția publicului într-un mod pe care Brecht l-a imaginat, fără a o polariza însă în opoziții binare, ci permițând o convergență a unor moduri de creație considerate anterior opuse, cum ar fi Stanislavski și Brecht, sau teatrul actorului și teatrul scriitorului, mainstream-ul și avangarda, psihologia și politica, realismul și teatralitatea (Radosavljević 2013: 140). În cazul teatrului documentar, ceea ce devine important, susține el, este modul în care publicul face conexiuni cu ceea ce vede, iar aceste conexiuni sunt produse „relațional”, pe măsură ce publicul caută realitățile pe care le recunoaște, dar le scapă (Forsyth, Megson citat în Radosavljević 2013:130).

Radosavljević evidențiază natura paradoxală atât a teatrului *verbatim*, cât și a teatrului documentar: în ciuda faptului că sunt traduceri puse în scenă ale vieții reale, nu literalitatea sau autenticitatea lor devine relevantă, ci „ascultarea concentrată” (Robin Soans) experimentată în timpul procesului de intervievare, prin care intervievatorii observă manifestările verbale și non-verbale ale celor intervievați (Radosavljević 2013:130). Acest lucru devine relevant pentru noi în legătură cu

formele de atenție discutate aici, în sensul că atenția creatorului implicat în procesul de lucru devine afectată într-un sens nou, nu doar atenția participanților.

Cele mai importante caracteristici ale *dramaturgiei poroase* urmează, de asemenea, principiile coautoratului și relaționalității: structura sa permite co-creația, conține cavități care invită la creație comună, iar golurile care trebuie umplute conțin posibilitatea de schimbare. Astfel de cavități în structura spectacolului pot fi create prin abordarea unor grupuri mici și a unor indivizi, un exemplu de metodă folosită în domeniul educației teatrale. Dintre spectacolele examinate, spectacolul 99,6% este cel care folosește cel mai mult această tehnică, cu interpreți care își spun propriile povești unor grupuri diferite de participanți.

Fenomenul operelor de artă relaționale și al co-creației a fost explorat în scrierile lui Radosavljević și Boenisch, iar estetica operelor de artă participative și colaborative a fost conturată în legătură cu acestea. În discuția despre posibilitățile de co-creație, am evidențiat două exemple ale autorilor menționați mai sus. Într-o formă de coproducție, spectatorul și comportamentul său devin *mise en scène*-ul spectacolului. Într-o altă formă, coautoratul spectatorului se manifestă în situația de dublă legătură între sinele spectatorului și sinele privitor: nu doar completarea a ceea ce este văzut în procesul de vizionare, ci și reflectarea asupra calității de spectator și a procesului de vizionare. Potrivit lui Boenisch, acest lucru pune în joc natura politică a calității de spectator, calitatea de spectator ca acțiune. Spectacolele discutate aici deschid cadrul tradițional al spectatoratului într-un mod similar. Ambele forme pot fi recunoscute în spectacole: prin interviurile realizate în faza de documentare, poveștile spectatorilor devin partitura spectacolului, iar prin asumarea relației actor-spectator văzută pe scenă, calitatea de spectator a spectatorilor, spectacolele discutate aici realizează această dualitate prin etapa vizionară.

Celelalte două modele dramaturgice discutate sunt *dramaturgia de sine* și dramaturgiile care *se îmbină*. Primul se adresează în mod special creatorilor multilingvi și multiculturali. Al doilea se referă la modalitățile de implicare a publicului într-un eveniment care oferă spectatorilor noi modalități de relaționare și de percepție prin reunirea unor contexte interculturale diferite. Dramaturgiile care se îmbină pot fi văzute ca o modalitate de a surprinde caracteristicile operelor poroase și relaționale discutate anterior și, prin urmare, a devenit un termen care poate fi folosit pentru a cuprinde dramaturgia multilingvă.

Pentru studiile teatrale contemporane, studiul mediatității a devenit important, în special în lumina dimensiunilor semiotice și performative ale evenimentului teatral și a mediatității spectatorului – o astfel de metodă de a privi și citi teatrul este abordată în lucrarea citată a Gabriellei Kiss (Kiss 2006). Caracteristica centrală ar putea fi surprinsă în destabilizarea pozițiilor înrădăcinate ale spectatorilor, în schimbarea percepțiilor și interpretărilor. Noțiunea de spectator care se dezvoltă la Kiss vede ca o posibilitate nu doar identificarea, ci și dificultatea sau lipsa acesteia – iar aceste conexiuni sunt evidente și în cazul dramaturgiei multilingve.

A treia mare parte a lucrării se referă la situația specifică din Transilvania. În continuare în primul subcapitol teza a analizat relațiile și identitățile lingvistice specifice regiunii transilvănene în discursurile cotidiene, instituționale și literare, evidențiind fenomenul existent, dar neacceptat oficial, al categoriei de dublă identitate. Apoi, în următorul subcapitol contextul problematicii culturii teatrale instituționale, a evidențiat schimbările care sunt semne ale transformărilor din mediul teatral, reflectând fenomene de atitudine și obiceiuri ale spectatorilor. În cadrul secțiunii de contextualizare a culturii teatrale transilvănene, a sistemului instituțional și a problemelor de receptare, a pus în lumină teme de actualitate în contextul unei dezbateri privind cazul „spectatorului de piatră” – după cum a spus Ildikó Zrínyi Ungvári.

După acestea urmărează detalierea contextelor locale teatrale asociate studiilor de caz, poveștile în desfășurare, creatorii, instituțiile, asociațiile și grupurile sunt descrise în funcție de activitățile lor care sunt legate sau pot fi legate de traiectoriile discutate în capitolele anterioare. Lucrarea a încercat să evidențieze faptul că mai mulți factori au contribuit la faptul că schimbările în limbajul teatral care s-au conturat începând cu primul deceniu al anilor 2000 au dus la o serie de spectacole care au experimentat mai multe limbaje.

Schimbarea limbajului teatrului și a relației cu publicul în cadrul structurii teatrului de piatră a deschis noi forme de teatru care nu erau prezente până acum, sau unele forme de teatru care erau asociate doar cu scena teatrului independent/alternativ. Având în vedere toate acestea, spectacolele studiate pot fi descrise prin logica *îmbinării* multiple: se întrepătrund medii culturale, lingvistice, metodologice, formale, creative.

Specificul metodologic al spectacolelor este următorul: *20/20*, *Double Bind* și *99,6%* lucrează pe baza a trei texte de spectacol proprii, care au fost create în comun, folosind metode de divizare în

cadrul unui proces local de cercetare prealabilă și în strânsă legătură cu acest mediu cultural (interviuri sau auto-cercetare în cadrul grupului). Două dintre ele au folosit ca punct de plecare drama contemporană: *karpatenflecken* și *Orb de mină*. Trei spectacole (*20/20* și *99,6%*, *karpatenflecken*) au fost create în spații independente, iar două spectacole (*Double Bind*, *Orb de mină*) într-o instituție publică. Fiecare dintre aceste spectacole este influențat într-un fel, din punct de vedere calitativ, de aspecte externe și influențe culturale globale: în metodele folosite sau în abordările creative care nu se încadrează în tiparul mediului teatral-cultural respectiv. În cele ce urmează este prezentată o sinteză a celor mai importante constatări privind trăsăturile dramaturgice, spațiul lingvistic și perceptual al spectacolelor analizate.

Limbajul spectacolului *20/20* este remarcabil în tratarea funcției de formare a identității regizorului, iar vizualitatea sa perturbă în multe feluri ordinea tradițională de vizionare a spectatorului. Specificile spațiului său teatral permit spectatorului să experimenteze ierarhia teatrului – dreptul de a fi văzut pe scenă – într-un mod diferit și să fie prezent într-un mod accesibil, nu doar prin amplasarea sa, ci și prin invitarea sa în piesă, printr-o conversație care se deschide după aplauze. Spectacolul *99,6%* este un nou mod de a spori această accesibilitate, deoarece spectatorii și interpreții „împart” spațiul într-un mod similar, adică îl accesează și îl folosesc într-un mod similar.

20/20 folosește, de asemenea, tehnica teatrului documentar, deși nu în tradiția britanică verbatim. Lucrând cu metodologia trecutului, procesele sale de documentare au implicat diverși locuitori locali, făcând din oraș un co-creator. Incluzând spectatorii în acest fel, făcându-i să reflecteze și invitându-i să fie coautori, am putut recunoaște în ei specificitatea dramaturgiei relaționale și poroase. Utilizarea traducerilor și a limbii – limbaj mixt, limbaj accentuat, limbaj incorect și schimbări de limbaj – de exemplu, atunci când actorilor maghiari li se dau și voci românești, naționaliste, creează dihotomii în procesele de receptare, posibilități de schimbare a sensului, blocând cursul lin și discret al recepției.

În spațiul său perceptiv, spectacolul creează posibilități perceptuale individuale pentru medialitatea privitorului prin fragmentarea spațiului și a perspectivelor. În același timp, acest spațiu conține, de asemenea, posibilitățile și deschiderea de a ne privi unii pe alții, de a ne acorda atenție reciprocă, nu doar „disconfortul” confruntării. Dispersează structurile teatrale ierarhice, aducând spectatorii și interpreții în joc într-un fel de expunere reciprocă, împărțind responsabilitatea privirii. Așa cum

sugerează și titlul spectacolului, acesta transpune chestiunea viziunii și a perspectivei în limbajul medialității teatrului, întrucât cifra 20 se referă și la testul de acuitate vizuală folosit în optică, care înseamnă procentul optim al vederii, dar și la multiplicitatea perspectivelor, la lipsa unui centru.

Întrebarea despre formele memoriei și ale amintirii a devenit negociabilă în cazul *Double bind*: spectacolul, cu structura sa asemănătoare unui colaj, a lucrat cu o dramaturgie multiperspectivă, în care încadrează realitățile diferite ale diferitelor grupuri, dar nu este un cadru unic. Pentru că pune în mișcare jocul de reflecție asupra procesului de reprezentare, funcționează prin reîncadrarea constantă. În cazul spectatorului, evocă alternativ experiențe de reconectare, reinterpretare, distanțare și apropiere, complicând astfel problemele de identitate, de identificare, ceea ce necesită o stare constantă de deschidere și de disponibilitate de răspuns din partea privitorului.

Creatorii spectacolului *Double Bind* folosesc, de asemenea, mijloace documentare, în loc de interviuri, se concentrează asupra propriei comunități interioare, asupra propriilor experiențe. Utilizarea limbii în spectacol folosește relațiile dintre limbile vorbite și vorbitori într-un mod mult mai apropiat de utilizarea și percepția limbii de zi cu zi, deși vorbitorii nativi maghiari vorbesc de obicei în limba română, nu în mod special cu scopul de a evoca o percepție diferită. Și în acest caz există un fenomen de derivă lingvistică în pronunțare, de înstrăinare a limbii, atunci când auzim o persoană care nu este un vorbitor de limba maternă și limba nu se lipește fără probleme de vorbitor, ci limba cealaltă și limba celuilalt se dezvăluie în manifestările sale. Din alternanța perspectivelor româno-maghiaro-internaționale și a fragmentelor de memorie, venite din sfera personală, creează o structură de tip secvență care stimulează receptarea activă a spectatorului, atât din punctul de vedere al piesei, cât și din punct de vedere medial. Spectatorul are în permanență posibilitatea de a fi în afară și înăuntru, de a intra și de a ieși prin experiența colectivă, nu doar prin prezentarea spectatorului pe scenă, ci și dincolo de ea. În același timp, modurile alternante și dinamica constantă a jocului actoricesc pun în mișcare și jocurile de civilizație, de întreținere și de prezentare.

Orb de mină este o piesă creată în colaborare între o producție de teatru independent și una de teatru de piatră și este un bun exemplu de deschidere a cadrului instituțional, social și dramaturgic al teatrului. Pornind de la un text caracterizat de o dramaturgie clasică, ei inventează un limbaj teatral care arată orbirea prin stilul actoricesc și conectează într-un mod subversiv relația dintre limbile română și maghiară cu mediul social cotidian. Contextele locale ale limbii dominante (în

acest caz, maghiara) sunt puse în lumină prin reprezentarea minorității românești din regiune de către un polițist vorbitor de limbă maghiară.

Acest tip de răsturnare lingvistică se regăsește și în spectacolul *Orb de mină și karpatenflecken*. În timp ce în primul, toți secuii vorbesc românește, iar polițistul român vorbește o limbă mixtă, cu o maghiară stricată, actorii din karpatenflecken vorbesc mai ales în cealaltă limbă, în țipțer, română și maghiară. *Orb de mină* dezvoltă un limbaj al jocului îndreptat spre exterior, spre spectator, dar care nu funcționează ca un semn de imediatețe, ci este perceput, dimpotrivă, ca o „orbire” față de celălalt.

Karpatenflecken exploatează posibilitățile de concepție largă ale cadrului teatrului de cititori pentru a crea o formă de spectacol care deschide un alt focus de atenție decât percepția cotidiană. Prin intermediul corului și al muzicalității, limbajul este spațializat, evenimentul, zgomotul, ritmul și temporalitatea lui captează atenția privitorului. În limbaj și în reprezentarea lingvistică are loc un fel de descompunere. Conceptul de „contravizualitate” poate fi asociat cu punerea în scenă în sensul că aceasta oferă o experiență diferită ochiului spectatorului, obișnuit cu mișcarea vizuală constantă și cu fluxul de informații: aici, atenția se poate odihni, încetini și se poate cufunda în minimalismul acțiunilor scenice și se poate opri asupra detaliilor. Aceste moduri de percepție sunt mai puțin tipice percepției de zi cu zi, în pluralitatea ei, în avalanșa ei de imagini și sunete. Percepția noastră de zi cu zi este obișnuită să întâlnească mai multe spații, mai multe acțiuni și mai multe mijloace de comunicare în același timp: în spectacol, însă, atenția este împărțită și concentrată în mod diferit – iar limbajul devine o acțiune, un eveniment.

Karpatenflecken și 99,6% se ocupă în principal de astfel de experiențe acustico-materiale și performative ale semnificațiilor lingvistice, sau de încercările de a le concepe ca realitate fizică, de a se juca cu ele. În ambele, sunt prezente muzicalitatea, ritmul, o relație specifică cu spațiul acustic și deplasarea modalităților tradiționale de receptare din această perspectivă.

Pe lângă percepția semantică, sunt dezvăluite și alte posibilități de atitudini receptive: 99,6% juxtapune medialitatea corpului spectatorului cu tratarea neconvențională a corpului de către interpreți. În 99,6%, creatorii oferă o experiență de vizionare netradițională prin intermediul mediilor mixte. Organizarea sa orizontală nu este doar la nivelul dramaturgiei spectacolului, ci și la nivelul mai larg al dinamicii de grup.

Noile experiențe de recepție pot fi interpretate în relațiile dintre cor și actori și în eventualitatea limbajului. Acest lucru se face luând ca bază diversitatea lingvistică dintre limba vorbită și destinatar, sau limba care este „incorectă” pentru experiența de zi cu zi devine limba optimă, deoarece toată lumea vorbește o altă limbă. Pe de altă parte, intensitatea, ritmul, spațialitatea și temporalitatea limbajului intră în joc cu simplitatea și dinamismul minim al vizualității scenei. Iar „corpul colectiv” al corului pune în relație dinamica indivizilor și a comunității, problemele de apartenență și de plecare cu tema piesei.

În timp ce spectacolele *20/20* și *Double Bind* sunt mai dramatice în procesele lor corporale și se desfășoară mai ales între corpuri, *99,6%*, *Orb de mină* și *karpatenflecken* surprind mai bine ceea ce scrie Lehmann despre corp în procesul post-dramatic: procesele corporale sunt articulate pe corp, în corp, nu în interacțiunea lor cu alte corpuri. Dintre cele cinci spectacole, *20/20* și *99,6%* sunt cele care le abordează cel mai mult, de exemplu prin modul în care articulează problema vederii prin utilizarea corpului. Corpul performerilor intră într-o relație variată cu spațiul prin poziții corporale volatile, neconvenționale, recontextualizând și plasând mișcările cotidiene în contexte noi – prin care cred că poate fi regăsită ideea de atenție a corpului.

Pe lângă contextul transilvănean, teza va privi și dincolo de acesta, pornind de la principiul că cel mai bine ne putem vedea pe noi înșine în oglinda celorlalți. Pentru a clarifica acest lucru, se încearcă o evaluare a contextelor și fenomenelor mai largi, strâns legate de globalizare, migrație și multilingvism în contextul cultural german. Pe de altă parte, în contextul *Mitleid. Der Geschichte des Maschinengewehrs* al lui Milo Rau, am oferit o perspectivă asupra unui context teatral și cultural care începe să se miște mai mult din punct de vedere experiențial în sferile de schimbare globală discutate aici.

Se poate spune că spectacolele intră într-o relație de dialog sau evocă o anumită atitudine convențională de vizionare teatrală sau o perspectivă a publicului, prin limbajul și tratarea spațială, stilul de joc, dramaturgia sau câmpurile lingvistice și vizuale, dar, în același timp, le complică sau chiar le depășesc. În acest fel, ele se asigură că atenția poate participa la proces în diferite moduri, fie că este deraiată, multiplicată, nehotărâtă sau concentrată, în diferite calități și întotdeauna într-un mod reflexiv.

Această recontextualizare este asociată cu o nouă abordare creativă, care implică, în grade diferite, mediul teatral instituțional și cel independent. Combinația de metode care rezultă permite ca atenția spectatorului să fie atrasă de procesele de percepție, invitând astfel la un nou tip de percepție „deschisă”, înlocuind perspectivele rigide și categoriile închise cu un joc al perspectivelor individuale și al diferențelor pe care acestea le conțin. „Atenția constant plutitoare”, în sens freudian-lehmannian, se reflectă în modul în care sunt structurate și organizate, în creație și în evenimentul teatral.

Spectacolele de teatru discutate aici încearcă toate să creeze spații de realitate și fantezie dincolo de segmentele dominante ale culturii teatrale și ale vizualității, în care spectatorul are posibilitatea de a se confrunta cu structurile care constituie societatea și de a arăta mecanismele de achiziție și receptare a sensului acestor lumi în complexitatea lor.

În acest context, dramaturgiile multilingve găsesc sensuri locale ale circulației globale într-o formă care nu a existat până acum. Pornind de la principiul conform căruia devenim indivizi doar văzându-i pe ceilalți, ei pun în scenă lumi care evocă acest lucru din nou și din nou, creând o nouă imagine a comunității, o nouă vizibilitate. Ei nu acceptă în mod necritic perspectivele de putere deja în funcțiune, ci pun la îndoială experiențele de bază care determină contextele culturale contemporane și le pun în joc.

Sensibilitatea lor socială se exprimă astfel și în captarea dramaturgică a atenției, prin care ei fac perceptibile procesele și texturile construcției atenției. Ele deschid cadrele tradiționale ale atenției noastre față de noi înșine și față de ceilalți în noi tipuri de interacțiuni lingvistice pe scenă și cerând o schimbare de percepție.

Rezultatele rezumate aici descriu un proces deschis. Posibilități de cercetare ulterioară ar fi lucrările heteroglosice produse în afara Transilvaniei, de exemplu inițiativele teatrului feminist-romantic Giuvlipen din București, sau spectacolele multilingve ale lui András Urbán din Novi Sad și Subotica.

Bibilografie

APPADURAI, Arjun *Moderinty at Large. Cultural Dimensions of Globalization* Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005 (1996).

APPADURAI, Arjun, “A Lokalitas Teremtése”, in *Regio. Kisebbség, Politika, Társadalom*, szerk. BÁRDI Nándor et al, kiadja a TLA, Budapest, 2001/3, 3–31.

ASSMANN, Aleida. “Dialogic Memory.” In *Dialogue as a Trans-Disciplinary Concept: Martin Buber’s Philosophy of Dialogue and Its Contemporary Reception*, edited by Paul Mendes-Flohr, 1st ed., De Gruyter, 2015. 199–214. <http://www.jstor.org/stable/j.ctvbj7kb3.15> (Letöltve: 2023.08.16)

ASSMANN, Jan, *A kulturális Emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában* ford. Hidas Zoltán, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2013.

BOENISCH, Peter M. in *New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice* Bloomsbury, London, 2014. 225 – 241.

CARLSON, Marvin, “*Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*”, University of Michigan Press, Michigan, 2006.

DERRIDA Jacques “A másik egynyelvűsége” in *Jelenkor*, 1993. November 949 – 995.

FISCHER-LICHTE, Erika, WEILER, Christel, JOST, Torsten, *Dramaturgies of interweaving: Engaging audiences in an entangled world*, Routledge, London, New York, 2021.

FOUCAULT, Michel, *A bolondság története*. ford. Sujtó László. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2004.

KISS Gabriella, *A Kockázat színháza fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.

MIRZOEFF, Nicholas, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more* New York, Basic Books, 2016.

MIRZOEFF, Nicholas, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham London, 2011.

RADOSAVLJEVIĆ, Duška, *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan, London. 2013.

SCHWARTZ, David, *A politikai színház genealógiája a posztoszocializmusban. A 'rendszer'-ellenes nihilizmustól az antikapitalista baloldalig* Ford.: KOVÁCS Kinga, Játéktér 2022/2.