

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU-MUREȘ

ROLUL SPECTATORULUI

Teză de doctorat – REZUMAT

Conducător științific:

Dr. Béres András, profesor universitar

Doctorand:

Harsányi Zoltán-Zsolt

TÂRGU-MUREȘ

2014

CUPRINS

Introducere	3
1. Istoricul situației spectatorului	5
1.1. Fundamentele istorice ale cercetării situației spectatorului	5
1.2. Situația spectatorului în momentele de cotitură ale epocilor hotărâtoare ale istoriei teatrale europene	7
2. Pe calea receptării	8
2.1. Explicație și interpretare	9
2.2. Iluzie și identificare.....	10
2.3. Spectatorul ca cititor	11
2.4. Voluptas sau curiositas.....	13
2.5. Strategii manipulative în structurarea atenției spectatorului.....	14
2.6. Creație și asimilare vs receptare și creativitate	16
2.7. Asimilarea operei ca obiect al psihologiei artistice.....	17
2.8. Schimbarea istorică a rolului gustului.....	19
2.9. Teatrul memoriei.....	21
2.10. Antropologia spectatorului.....	22
3. Abordări de sociologia artei	24
3.1. Sociologie artistică și teatrală	24
3.2. Aspectele de sociologie teatrală ale fenomenului social teatral.....	25
3.3. Limitele sociologiei teatrale.....	26
3.4. Rolul spectatorului în sociologia teatrală.....	27
4. Teatrul ca spațiu al schimbării identității, metamorfozei și al trecerii limitelor ...	29
4.1. Teatrul schimbării identității.....	29
4.2. Spațiul metamorfozei	31
4.3. Trecerea limitelor în teatru.....	32
Concluzie	35
Bibliografia rezumatului	366

Introducere

„Pana gonea cu spor pe hârtie, argumentele se înșirau imbatabile, dar fericirea lui Averroes era umbrită de o ușoară îngrijorare. (...) o problemă de filologie legată de o operă magnifică – această operă, elogiul lui Aristotel, îl va face pe el renumit în fața oamenilor. (...) Cu o seară înainte, două cuvinte cu înțeles incert l-au oprit la începutul *Poeticii*. Aceste două cuvinte au fost tragedia și comedia. A dat peste ele cu ani în urmă în cartea a treia a *Retoricii*; în cercurile islamice, nimeni nu le intuia înțelesul. (...) Averroes a lăsat pana din mână. Și-a spus în sine (fără prea multă convingere) că, de regulă, ceea ce căutăm se află la îndemână (...). O frântură de cântec l-a smuls de la preocuparea savantă. Și-a aruncat privirea peste terasa cu grilaje: jos, în curtea strâmtă de pământ, se juca câțiva copii pe jumătate goi. Unul s-a suit pe umerii celui lalt și-l imita în mod evident pe muezin; cu ochii închiși, psalmodia: «Unul e Dumnezeu: Allah». Cel care îl ținea nemișcat juca rolul minaretului; un altul, îngenuncheat, prosternat la pământ, imita adunarea credincioșilor. Jocul n-a durat prea mult; fiecare voia să fie muezin, nici unul adunarea sau turnul.»¹

Averroes alias Abú'l-Valid Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rusd – „care, închis în cercul islamului, n-a putut cunoaște niciodată înțelesul cuvintelor tragedie și comedie”² – în clipa în care și-a spus în sine că, de regulă, ceea ce căutăm se află la îndemână, nici nu bănuia cât de aproape se afla de înțelesul incert al expresiilor lui Aristotel și nici că, în momentul în care a cedat curiozității la auzul frânturii de cântec și a privit peste terasă, tocmai atunci și prin gestul său, a transformat jocul copiilor în teatru, iar pe sine în spectator.

Definiția minimală dată de Eric Bentley teatrului presupune două activități: „A îl personifică pe B, iar C îi privește. Astfel de personificări sunt general răspândite între copii, iar interpretarea unui rol nu diferă fundamental de jocul copiilor. Fiecare joc creează o lume în lume – o regiune autonomă –, iar teatrul îl putem considera cel mai durabil între multele castele fermecate pe care le-au construit oamenii-copii. Aici începe deosebirea dintre artă și viață”.³ Protagonistul indispensabil al „celebrei” definiții a teatrului⁴ a lui

¹ Borges, Jorge Luis (1998): *Averroës nyomozása (Căutarea lui Averroes)*. In: *Uő: A halál és az iránytű (Moartea și busola)*. (ford. Hargitai György), Budapest, Európa Kiadó, 262-263

² *op.cit.* Borges, 263

³ Bentley, Eric (1998): *A dráma élete. (Existența dramei)*. (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó, 123

Peter Brook, probabil cea mai cunoscută formulare care exprimă esența teatrului, e tot spectatorul, deoarece realizarea, constituirea oricărei creații artistice este imposibilă fără publicul receptor, fără spectator. În înțelesul ideii exprimate de Hartmann privitor la avanscena reală și fundalul imaginar al creațiilor artistice, pe receptorul care înfăptuiește asimilarea rațională a fundalului spiritual îl putem defini ca element constitutiv, dătător de sens al emoției artistice, deci fundalul imaginar cuprins de avanscena reală a creației artistice are nevoie în fiecare situație de conștiința spectatorului.⁵

Această conștiință receptoare – care la Bentley privește ca prezență C, la Brook ca *altcineva privește* –, spectatorul, considerat multă vreme ca personaj secundar, a devenit în prezent element relevant de cercetare nu numai al semiologiei sau al esteticii receptării, ci și al sociologiei teatrale. Totodată, din cercetările diverselor discipline lipsește, după părerea lui Patrice Pavis, acea perspectivă unitară care ar include diferitele moduri de abordare privitoare la spectator (sociologie, socio-critică, psihologie, semiologie, antropologie etc.). După părerea lui, nu este deloc ușor să ținem seama de toate consecințele faptului că „nu-l putem izola pe spectator ca individualitate de public, văzut ca protagonist colectiv”.⁶

Părerea lui Pavis privitor la „monstrul cu o mie de capete” – cum își numește uneori argoul teatral publicul – pare la locul ei, e adevărat, însă nu exprimă, în schimb, cum își imaginează concret perspectiva unitară care ar include diferitele modalități de abordare privitoare la spectator ale diverselor discipline. S-ar putea pune întrebarea, dacă putem vorbi – și dacă da, pe baza cărui numitor comun – despre o anumită perspectivă unitară, dacă e decelabilă o asemenea perspectivă în desişul radial al cunoștințelor disciplinelor referitoare la spectator sau i se pot atribui? Ar putea exista o asemenea perspectivă „cumulative” și nu s-ar transforma iremediabil orice strădanie îndreptată în acest sens în obiect lipsit de orizont? Este necesar, de fapt, vreun fel de omogenizare? Se pare că Pavis formulează o așteptare a cărei împlinire se va lăsa încă mult așteptată, deoarece diseminarea ramurilor științifice, respectiv tendința de specializare ne sugerează mai degrabă acest lucru. Indiferent de viitorul pe care-l rezervă cercetările și studiile axate

⁴ „Aș putea să iau orice spațiu gol și să-l numesc scenă goală. Un om traversează acest spațiu gol în timp ce altcineva îl privește, și asta e tot ceea ce trebuie ca actul teatral să înceapă.” – Brook, Peter (1999): *Az üres tér (Spațiul gol)*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó, 5

⁵ v. Hartmann, Nicolai (1977): *Eszttika. (Estetica)*. (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar Helikon

⁶ Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár (Dicționar de teatru)*. (ford. Gulyás A., Molnár Zs., Rideg Zs., Sepsi E.), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 304

pe spectator pentru o perspectivă unitară, considerăm că ar putea fi un experiment interesant pentru un fel de concluzie ori chiar sinteză referitoare la diversele modalități de abordare privitoare la spectator. Totodată, respingând orice fel de constrângere pentru găsirea amintitei perspective cumulative, lucrarea de față este călăuzită eventual numai de intenția „apropierii reciproce” a modalităților de abordare, având ca rezultat, nădăjduim, formularea unor întrebări care să evidențieze asemenea posibilități.

Noi ne propunem examinarea sferei celor patru problematici, respectiv dimensiuni care ating spectatorul și publicul. În această întreprindere ne vor fi de ajutor, sperăm, pe lângă studiile teoretice, și rezultatele experienței regizorale și pedagogice. La început, după un scurt rezumat istoric care studiază situația și rolul spectatorului, vom trece în revistă schimbările palpabile petrecute în momentele de cotitură ale istoriei teatrale europene. În al doilea rând, cercetăm mecanismele complexe orientate spre integrarea spectatorilor, care apar, de exemplu, în relație cu interpretarea, identificarea, decodarea reprezentației, structurarea atenției spectatorului, psihologia asimilării operei ori chiar a gustului și memoriei, ca să ne oprim la câteva numai. În continuare, trecem în revistă problematica studiilor axate pe spectator și public din perspectiva sociologiei teatrale. În încheiere, analizăm spectatorul în lumina aspirațiilor artistice care îl plasează în centrul evenimentului și teatrul ca posibil spațiu al schimbării identității, al metamorfozei și al trecerii limitelor.

1. Istoricul situației spectatorului

1.1. Fundamentele istorice ale cercetării situației spectatorului

Pe considerentul caracterului instabil-schimbător al teatrului, bazându-ne numai pe izvoarele și documentele timpurii, ar fi extrem de greu să creionăm o imagine precisă și completă despre reacțiile spectatorilor, cu care s-au confruntat interpreții în teatrele pline de schimbări din antichitate, din Renaștere sau de la sfârșitul secolului al XIX-lea și modul și măsura în care ele i-au influențat la momentul dat, respectiv ce rol au jucat pe termen lung în schimbările ce se petreceau în teatru. La această constatare ajunge și Erika Fischer-Lichte în prefața lucrării sale *Istoria dramei*, și nu întâmplător, întrucât în cazul multor

epoci dispunem de anumite informații privitoare la succesul sau fiascul câte unei reprezentații, despre reacția globală a publicului, despre apartenența socială a spectatorilor, despre forme uzuale de comportament teatral, în schimb știm cu atât mai puțin despre influența pe care a avut-o reprezentația asupra unora dintre spectatori. Cu atât mai mult cu cât gradul de utilizabilitate a documentelor aflate la dispoziție e discrepant, deoarece și relatările despre câte o reprezentație, scrisori ce se pot considera mai credibile, memorii, autobiografii pot fi considerate doar izvoare secundare și poartă, inevitabil, amprenta subiectivității, iar pe de altă parte se poate pune chiar sub semnul întrebării conținutul realist al unora dintre ele, întrucât țin mai curând de aria legendelor.⁷ Punând în balanță această relativitate a izvoarelor, Fischer-Lichte optează argumentat pentru scrierea unei istorii a genului dramatic ca istorie identitară în locul reconstrucției istoriei teatrale europene ca istorie identitară. Întrucât în tradiția teatrală europeană drama și reprezentația sunt un tot unitar și această interdependență determină în mare măsură și structura textului dramatic, punându-și amprenta și pe structura de bază a dramei, putem citi dramele tradiției europene și ca paragrafe ale imaginii formate despre identitate.

Pe marginea acestui raționament se poate formula, probabil, că pentru cercetarea care își alege ca obiect schimbarea rolului istoric al spectatorului – pe lângă relația dialectică dintre teatru și public și a schimbărilor care decurg din ele – ar putea servi ca un fir călăuzitor eficient și lectura astfel orientată a textelor dramatice. Firește, ținând cont de aspectele de istorie socială, mentalitară și spirituală și în primul rând de acele memorii ale căror autori relatează efectul pe care l-a avut asupra lor o reprezentație.

Chiar și în cazul în care aruncăm doar o *privire fugară* asupra punctelor de cotitură ale istoriei teatrului european, se poate observa cu siguranță că teatrul și schimbările formale ale literaturii dramatice se află în conexiune cu reacțiile receptorului și experimentele care stimulează implicarea-participarea și că declinul temporar al câte unei forme de teatru sau chiar căderea în uitare se poate surprinde și în distanțarea față de public. Se poate constata totodată și faptul că nu se pot delimita reacții de spectator specifice unei epoci, pentru că nici între formele schimbătoare de manifestare ale diferitelor epoci teatrale nu se găsesc granițe precise. Influențele reciproce dintre inovațiile

⁷ Acest lucru îl putem deduce și din cazul amintit de Fischer-Lichte, conform căreia: „Urmărintd câte o reprezentație cu *Cenodoxus* al lui Bidermann, spectatorii intrau în masă la mănăstire – toată lumea voia să confere credibilitate realizării doctorului parizian, însă documentele dovedesc mai degrabă activitatea propagandistică a teatrului iezuit din secolul al XVII-lea.” – Fischer-Lichte, Erika (2001): *Színház és identitás (Teatru și identitate)*. In: *Uó: A dráma története (Istoria dramei)*. (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 17

experimentale care și-au propus stimularea spectatorilor și reacțiile receptorilor, bazându-se pe precedente, constituie câte o nouă stație în acest proces care înglobează epoci, respectiv „așteptările sociale impun o comunicare mai greoaie ori mai deschisă între interpreți și receptori”.⁸

Fără a insista să facem o analiză care solicită un cadru de dezbatere orientată în acest sens despre interferențele complexe ale tranzițiilor și schimbărilor destul de greu de sesizat, acum luăm la rând, într-un scurt rezumat care analizează situația și rolul spectatorului, schimbările mai marcante, palpabile în momentele de cotitură ale epocilor istoriei teatrale europene.

1.2. Situația spectatorului în momentele de cotitură ale epocilor hotărâtoare ale istoriei teatrale europene

Limitându-ne la caracterul rezumativ al extrasului lucrării de față, am putea evidenția, înainte de toate, poate, faptul că în tradiția teatrului logocentrist, începând din antichitate până la începutul secolului al XX-lea, comunicarea teatrală este în general unidirecțională. În comunicarea care se poate numi bipolară, determinată în fapt de autorul dramatic și spectator – în care actorul îndeplinea rolul canalului de comunicare –, spectatorul se putea întâlni cu sentimentele și dinamica ideilor comprimate în opera dramatică, de cele mai multe ori ca extraneu, neimplicat, putând să reacționeze la cele văzute din afara spațiului de joc. Astfel că aceste reacții de spectator s-au integrat mai puțin în procesul teatral viu. Totodată, reprezentațiile care exploatau posibilitățile oferite de spațiul de joc delimitat (scena) și interpretarea rolului de către actori (luați în sens tradițional) se pot, în anumite condiții, relua în mod acceptabil și astăzi. În acest tip de teatru, așteptările sociale își pot redescoperi oricând propriile forme de reflectare; cu alte cuvinte, se poate afirma fără nici o exagerare că procentul covârșitor al potențialului public teatral așteaptă de la teatru și în continuare ilustrarea textelor clasice și chiar dacă acceptă poate câte o ilustrare scenică modernă, „cumpără abonament pentru fabula ce se

⁸ Sz. Deme, László (2010): *A nézői szerep változása a nyugati színház történetében (Schimbarea rolului spectatorului în istoria teatrului occidental)*. In: *Ha a néző is résztvevővé válna (Dacă și spectatorul ar deveni participant)*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 14

poate urmări în teatru, pentru întrepătrunderea de înțelesuri, autoconfirmare culturală și trăiri scenice emoționante”⁹ și de cele mai multe ori, în raport cu formele teatrului postdramatic, nu este călăuzit de dorința de a înțelege.

Schimbările începute la sfârșitul secolului al XIX-lea, continuate în secolul al XX-lea și în prezent nu sunt determinate neapărat de respingerea tradițiilor teatrale anterioare, ci cu mult mai mult de regândirea și refolosirea lor, prin care nu se așteaptă la obținerea indubitabilă a semnificației teatrale, respectiv a acceptului spectatorului, ci oferă mai curând posibilitatea unor decizii conștiente luate din poziția de spectator. Indiferent cum ar fi, se poate probabil afirma că prin confruntarea eternelor idei divergente instinctele *inspirative* îndeamnă la dezvoltarea sistemelor de simboluri teatrale, creând astfel posibilitatea ca „să nu existe numai un adevăr legalizat de majoritate, ci oricine să-și poată descoperi propriul adevăr sau chiar să poată renunța la căutarea adevărului”.¹⁰

2. Pe calea receptării

Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, s-a impus noua concepție a receptării și esteticii impresioniste, care discuta deja istoria literaturii și a artelor ca pe un proces de comunicare estetică, la care trei instanțe: autorul, opera și receptorul (cititori, ascultători sau spectatori) participă în mod egal.¹¹ Reprezentația teatrală – ca rețea, țesătură complexă a diferitelor tipuri de semne, mijloace expresive și acțiuni – trebuie să fie capabilă să opereze cu asemenea convenții, consensuri de creație-receptare care îl ajută pe receptor – elementul constitutiv, semnificant al emoției estetice – ca să devină beneficiar al actului receptării estetice. În schimb, indiferent dacă reprezentația îl captivează, îl subjugă pe spectator, dacă îl lasă rece sau chiar exercită asupra sa un efect agresiv, receptarea pune întotdeauna întrebări de ordin estetic.

⁹ Lehmann, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház (Teatrul postdramatic)*. (ford. Kisfalusi B., Berecz Zs., Schein G.) Budapest, Balassi Kiadó, 13

¹⁰ *op.cit.* Sz. Deme, 2010, 24

¹¹ v. Jauss, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (Teoria receptării – experiența estetică – hermeneutică literară)*. (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán.), Budapest, Osiris Kiadó

Sfera mecanismelor care canalizează receptarea grupului de spectatori strânși de dragul unui eveniment teatral este extrem de complexă, și să ne gândim numai la receptare, la raționalizare sau la gust chiar, ca să amintim numai câteva. În consecință, nu-i ușor să decizi ce fel de repere cu caracter interpretativ le poate oferi o creație artistică receptorilor și în ce măsură participă spectatorii la procesul constituirii semnificației.

2.1. Explicație și interpretare

De fapt, explicația și interpretarea constituie, în același timp, și o recreare a semnificației, cu precădere în acele texte și reprezentații în care totul se construiește pe structurile purtătoare de semnificație și pe multitudinea sau ambiguitatea stimulilor.

Hermeneutica filosofică a lui Gadamer tratează înțelegerea ca pe o derulare activă ce se petrece în receptor. În legătură cu explicația, respectiv interpretarea, consideră că în cazul creației artistice este valabilă, înainte de toate, dacă „ne spune ceva – și încă în așa fel încât comunicarea nu poate fi epuizată formal odată pentru totdeauna”.¹² Pe de o parte, nu se poate epuiza conținutul de semnificații al textului, pentru că el nu există în mod structural, ci numai în raport de receptor, iar pe de altă parte înțelegerea rămâne mereu parțială, de aceea opera este decodificabilă, în locul unui mesaj unitar trebuie să ne confruntăm cu pluralismul interpretărilor.

În legătură cu înțelegerea textelor dramatice, Jauss consideră că pe parcursul înțelegerii poeziei, respectiv a romanului se poate observa o activitate de receptare cu trei faze: cu „simțul estetic” (înțelegere directă), cu „interpretarea” (înțelegere reflexivă) și cu „aplicația”, care se poate aplica, de fapt, și la înțelegerea textelor dramatice.¹³ Însă cu acea diferență esențială că lectura textului dramatic „nu înseamnă numai urmărirea literală a textului, ca la citirea unei poezii, a unui roman sau a unui articol de ziar, ci și

¹² Gadamer, Hans-Georg (1986): *Szöveg és interpretáció (Text și interpretare)*. (ford. Hévízi Ottó) In: Bacsó Béla (szerk.), 1986: *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 19

¹³ v. Jauss, Hans Robert (1981): *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához (Pentru delimitarea hermeneuticii literare)*. Helikon . 1981/2-3. 188-207

ficționalizare, crearea unei lumi fictive (sau posibile) (...). Lectura textului dramatic presupune și efortul plasării vorbitorilor în situațiile imaginare”.¹⁴

Câtă vreme numărul cheilor de lectură ale unei opere scrise este aproape indefinibil, căci are tot atâtea interpretări câți cititori, o reprezentație teatrală – bazată pe o operă dramatică – oferă o singură interpretare, care decurge din contextul propus și dat de autor(i), spectatorul trebuind să înțeleagă un text deja interpretat, reprezentat.

2.2. Iluzie și identificare

Iluzia teatrală este rezultatul unor asemenea convenții teatrale prin care ficțiunea este considerată reală și adevărată și care, prin efectul de realitate creat de scenă, se extinde la toate elementele componente ale spectacolului, la universul obiectual al lumii (scenografie), la acțiune, la figurile scenice. Iluzia teatrală presupune că suntem conștienți de faptul că ceea ce vedem este *numai* reprezentație teatrală. Esteticile naturaliste întemeiate pe iluzia perfectă n-au ținut seama de efectul heteroclit al iluziei și deziluziei, însă teatrul are posibilități mult mai nuanțate decât alternativa realitate-irealitate.

Spectatorul cufundat în evenimentul reprezentației teatrale, care îi stimulează capacitatea de identificare, are senzația că se confruntă cu acțiuni asemănătoare celor pe care le-a trăit el însuși. După părerea lui Freud, fenomenul identificării cu eroul are rădăcini adânc înfîpte în subconștient și că satisfacția pe care o oferă izvorăște din recunoașterea cathartică a recunoașterii celui alt eu și din dorința de a ne însuși acest eu, dar să ne și detașăm de el pe parcursul *denegației*.¹⁵ Când spectatorul expus iluziei teatrale are impresia că ceea ce simte nu există în realitate, devine un caz al denegației. Freud descrie bucuria simțită de un spectator ca pe o satisfacție superioară, „că simte diferitele părți ale eului mișcându-se fără inhibiții pe scenă”¹⁶ și că bucuria pericolului – fără riscuri

¹⁴ op.cit. Pavis, 2006, 313

¹⁵ Termenul de denegație preluat din psihanaliză desemnează un proces care induce în conștient anumite elemente îngropate în subconștient, pe care le și negăm totodată (ex.: „Să nu crezi că sunt supărat pe tine.”)

¹⁶ Freud, Sigmund (1969): *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer Verlag, X. köt., 167-168, citat de Pavis, 2006, 50

reale, de fapt –, declanșează procesul de identificare. Identificarea actorului cu personajul și totodată a spectatorului cu actorul-personaj sunt indispensabil necesare pentru obținerea iluziei și a ficțiunii. Identificarea spectatorului cu personajul produce bucurie, deoarece astfel, prin împuternicitul său, trăiește aventura fără a se implica pe sine însuși în realitate, totul nu-i decât joc, care nu ne poate știrbi securitatea individuală.

Pavis consideră că tipologia modalităților de identificare de mai jos, întocmită de către Jauss, determină limpede criteriile diferențierii și acoperă totalitatea reacțiilor posibile: identificarea petrecută prin intermediul asociației, admirației, simpatiei, catharsisului și ironiei.¹⁷ Dintre acestea, catharsisul și admirația s-au aflat de multe ori în focul încrucișat al criticilor, de exemplu posibilitatea identificării în înțelesul criticii lui Brecht, identificarea cu eroul dezvăluind lipsa gândirii critice. Acest punct de vedere comportă riscul răsturnării echilibrului opoziției identificare/înstrăinare. În schimb, orice fel de identificare cu eroul include, pe de o parte, un anumit grad de delimitarea de erou, prin denegație, fie chiar și pe motivul unicității, iar pe de altă parte, pentru orice fel de critică a eroului este necesară, într-o oarecare măsură, și identificarea cu el.

2.3. Spectatorul ca cititor

Citirea reprezentației înseamnă, de fapt, decodarea și interpretarea diferitelor sisteme de semne scenice care ating percepția spectatorului, deoarece producția teatrală sau – preluând termenul lui Marinis – *textul reprezentației* (performance text)¹⁸ presupune el însuși un fel de lectură. Dar Marinis a creat, pe urmele „cititorului model” al lui Eco, și conceptul de „spectator model”, anticipat pe baza reprezentației teatrale. Cititorul model este acel cititor care „se presupune, este capabil că se măsoare intelectual cu expresiile

¹⁷ Jauss, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. I*, München, Fink Verlag, 220., citat de Pavis, 2006, 51

¹⁸ Termenul lui Marinis nu înseamnă textul dramatic, literar, ci mai curând reprezentația teatrală ca text (narațiune, narativă), textul reprezentației în sine (performance text), pe care le imaginează a fi diferite tipuri de semne, mijloace de exprimare sau țesătura complexă a acțiunilor. – Marinis, Marco De (1999): *A néző dramaturgiája (Dramaturgia spectatorului)*. (Imre Gyé Zoltán), Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, Data descărcării: 2008.04.02.

într-o măsură asemănătoare cu a autorului”.¹⁹ Totodată, De Marinis, cu anumite adaptări, a folosit în reprezentațiile teatrale și concepția lui Eco privitoare la textul deschis și textul închis. Eco numea închise textele care generează răspunsuri precise din partea unui grup mai mult sau mai puțin experimental de cititori, în timp ce textele care induc mai puține răspunsuri specifice le numea deschise. Pe această bază, De Marinis consideră că producțiile teatrale pot să fie închise (teatrul didactic) sau deschise (creații de avangardă). Însă găsește importantă și acea observație a lui Eco conform căreia, în mod paradoxal, creațiile deschise sunt mai puțin accesibile decât cele închise, întrucât lipsa totală a regulilor care să se afle la dispoziția spectatorilor – adică extrema deschidere – poate reduce numărul lor la câțiva „cititori supercompetenți”, care sunt dispuși să-și asume răspunsurile la întrebările complexe care li s-au pus în față. Binecunoscute tuturor, incidentele teatrale celebre indică inechivoc că publicul de *cititori* (interpreți) strânși la un eveniment teatral pot utiliza strategii foarte diferite de *cititorii model* presupuși prin reprezentație. Mai mult, manifestări violente au urmat nu o dată după reprezentații (să ne gândim numai la *Hernani*) care se aflau în opoziție flagrantă cu așteptările majorității spectatorilor.

După părerea lui Arnold Hauser, criteriul general valabil al artei este *originalitatea*, însă opera poate fi accesibilă numai prin renunțarea parțială la originalitate, adică avem nevoie, pe lângă apariția ineditului în crearea operei, de anumite elemente cunoscute, convenții, forme, deoarece receptorul poate accede la unele lucruri numai prin intermediul acestora.²⁰

¹⁹ Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press, 7., citat de Carlson, Marvin (2000): *A színház közönsége és az előadás olvasása (Publicul de teatru și citirea spectacolului)* (ford. Imre I. Zoltán), Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html, Data descărcării: 2008.02.17.

²⁰ v. Hauser, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája (Filosofia istoriei artei)*. (ford. Tandori Dezső), Budapest, Gondolat Kiadó

2.4. Voluptas sau curiositas

După Eric Bentley, „dacă A îl personifică pe B, atunci e exhibiționist, iar C, dacă urmărește asta, e voyeur”²¹, adică atâta vreme cât nevoia de a arăta se poate pune în relație cu noțiunea de exhibiționism, iar privitul cu noțiunea de voyeur, exprimăm tainica dorință a omului de a fi văzut și de a putea vedea.

După introducerea de către Barthes a noțiunii²² de bucurie a lecturii, teatrologia a recurs la tentativa redefinirii bucuriei specifice de gen a teatrului. În lucrarea intitulată *Avangardă-teatru-politică*, în legătură cu bucuria de a privi Jákfalvi Magdolna pune întrebarea: „De ce îl urmărește cineva pe acel celălalt, care joacă pe altcineva în locul său? Teatrologia contemporană caută răspunsul la întrebarea ce face autentică situația de voyeur, condamnată la nivel moral individual, ce conferă bucuria de a privi?”²³ În cazul teatrului, unul dintre elementele hotărâtoare ale delectării estetice constă în actul privirii celui alt.

Pe parcursul tentativei de a rezuma istoricul noțiunii de delectare, Jauss amintește punctul de vedere al lui Augustin care, în *Mărturii*, discutând despre plăcerile ochiului (*concupiscentia oculorum*), face diferența între voluptate (*voluptas*) și curiozitate (*curiositas*) în folosirea simțurilor: „cea dintâi e frumosul, plăcutul, gustosul, susurătorul, catifelatul, se referă deci la efectul pozitiv care atinge cele cinci simțuri, iar cea de a doua și la contrariile acestora, cum ar fi cadavrele sfârtecate sau doar priveliștea fascinantă a șopârlei care prinde muște”²⁴ În cazul privitului din teatru, satisfacția estetică este produsă de efectul conjugat al privirii susținute de *curiositas* și *voluptas*, deși Augustin nu are nici pe departe o părere pozitivă despre locul ocupat de *curiositas* în plăcerea estetică, recunoscând totodată că: „Această curiozitate bolnăvicioasă este cauza pentru care pe scenă se joacă atât de multe evenimente uimitoare”²⁵ Relativ la întrebarea privitoare la

²¹ op.cit. Bentley, 1998, 129

²² v. Barthes, Roland (1998): *A szöveg öröme (Bucuria textului)*. (ford. Babarczy E.), Budapest, Osiris Kiadó

²³ Jákfalvi, Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika (Avangardă-teatru-politică)*. Budapest, Balassi Kiadó, 10

²⁴ op.cit. Jauss, 1997, 160

²⁵ Aurelius, Augustinus (1987): *Vallomások (Mărturii)*. (ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó, 328.

măsura în care determină, respectiv influențează *curiositas* și *voluptas* procesul bucuriei de a privi, poziția pe care se situează Derrida e că teatrul textocentrist al „publicului așezat, pasiv, publicul consumator, privitor, delectat” e mai degrabă curios, iscoditor.²⁶ În același timp, câtă vreme în construcția autoreflectată a spațiului avangardist, sub semnul contextului voyerului, spațiul de joc a fost înconjurat de pereți în așa fel încât reprezentația se putea urmări numai trăgând cu ochiul prin găuri mici, performance-urile anilor șaptezeci au întărit caracterul *curiositas* al situațiilor teatrale prin faptul că pentru semnalarea identității (civile) conservate a jucătorilor au întemeiat teatrul de cameră.²⁷ În opinia lui Jákfalvi, conștientizând și prin această structurare a spațiului delectarea spectatorului izvorâtă din situația voyerului.²⁸ Deci în procesul receptării teatrale fundamentale e plăcerea de a privi, specificul teatrului, care izvorăște din voyerism și reprezintă bucuria care rezidă în voyerism și se poate declanșa numai prin el.

2.5. Strategii manipulative în structurarea atenției spectatorului

Reprezentația vrea să evoce în fiecare spectator șirul transformărilor determinate, intelectuale (cognitive) și afective (idei, credințe, sentimente, fantezii, valori etc.) prin punerea la treabă a unui grup de strategii semiotice determinate – susține Marco De Marinis în studiul intitulat *Dramaturgia spectatorului*.²⁹ E de părere că în structura textului reprezentației se pot include asemenea mijloace actuale – strategii și tehnici – prin care reprezentația poate conta pe un anumit tip de receptare, o atitudine precis determinabilă. Dintre numeroasele elemente folosite de oamenii de teatru pentru acapararea spectatorilor, evidențiază două elemente de importanță majoră, legate unul de

²⁶ Derrida, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása (Teatrul cruzimii și încheierea reprezentației)*. (ford. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes), Accesibil la: <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>, Data descărcării: 2011.12.13.

²⁷ În reprezentațiile desfășurate în locuința sa din strada Dohány, Halász Péter a interferat granițele vieții și ale jocului prin faptul că spectatorii treceau din cameră în cameră ca într-o vizită la muzeu și urmăreau existența cotidiană a familiei lui Halász Péter. – v: *Színház* 1990. június

²⁸ *op.cit.* Jákfalvi 2006, 24

²⁹ *op.cit.* Marinis, 1999

altul: *manipularea relației dintre spațiul teatral fizic și reprezentație/spectator și structurarea atenției spectatorului.*

Se poate considera de notorietate că așezarea spectatorilor în interiorul spațiului teatral și raportul lor cu spațiul de joc dobândește un rol central pe parcursul receptării reprezentației, ca urmare de-a lungul secolului al XX-lea s-au inițiat mai multe experimente pentru atragerea activă a spectatorului în reprezentație, a mobilizării sale în înțeles intelectual și fizic, ca să privilegieze o receptare mai activă și mai creativă a spectatorilor.

În legătură cu structurarea atenției, Marinis consideră că raporturile teatrale se ordonează și se mențin exclusiv prin funcționarea atenției *selective* a spectatorului, și asta „se poate imagina numai în situația în care combinăm activ două modalități de înfăptuire a receptării (faire perceptif), două modalități pe care reprezentanții psihologiei le numesc focalizare a atenției (*attentive focalization*) și atenție selectivă”.³⁰ Pe durata atenției selective, spectatorul poate alege din coșul impulsurilor care îl ating cu ajutorul mecanismului „concentrare-relaxare-concentrare repetată”.³¹

Psihologia receptării și cercetările esteticii experimentale legate parțial de ea studiază comportamentul estetic ca pe o formă superioară a comportamentului expediționar. Prin această noțiune, psihologii „[înțeleg] acele activități suprapuse care servesc în totalitate la provocarea, prelungirea și intensificarea reacțiilor organelor de simț la sistemul de stimuli care inițial nu au un efect benefic, dar nici nu sunt dăunători”.³² Despre proprietățile combinate ale acestor stimuli (*collative properties*) s-a arătat că au un efect precis asupra comportamentului de descoperitor al subiectului. Berlyne diferențiază următoarele proprietăți combinate (sau variante): noutate, surprindere, complexitate și stranietate. Confirm lui Marinis, starea de curiozitate poate fi stârnită în mod indeneșabil de surprindere, respectiv uimire, care are următoarea succesiune:

surprindere → curiozitate → atenție (cu posibilitatea evidentă a reconectării).

³⁰ *op.cit.* Marinis, 1999

³¹ *op.cit.* Marinis, 1999

³² Berlyne, Daniel: (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, D.C:Hemisphere, citat de Marinis, 1999

Deci reprezentația „trebuie să-și arunce în luptă strategiile distrugătoare sau manipulative, care clatină așteptările spectatorului și mai ales tabieturile sale receptive. Reprezentația trebuie să facă toate acestea prin introducerea proprietăților combinate ale lui Berlyne – elementele inedite, fantastice și stranii – în locurile unde spectatorul se simte protejat deja și din obișnuință”.³³ Întrucât grupurile de stimuli sunt avantajos apreciate când se situează la nivelul mediu al noutății și complexității, după părerea lui Marinis satisfacția teatrală se menține și provine din dialectica neștirbită ce se întinde între satisfacerea și frustrarea așteptărilor. În caz contrar se pot transforma în factori perturbatori și pot provoca frustrare, respingere.

Se poate afirma, de fapt, că în realitate chestiunea rezidă mereu în capacitatea spectatorului de a „capta” mesajul care i s-a destinat prin diversele tertipuri, dacă dispune adică de coduri potrivite pentru decodarea, descifrarea lor adecvată.

2.6. Creație și asimilare vs receptare și creativitate

În scrierea sa intitulată *Receptare și creativitate în teatru/cultura teatrală*, Kékesi Kun Árpád pune în lumină natura inseparabilă a receptării și creației în activitatea de creație și receptare teatrală deopotrivă, deoarece acestea, după părerea sa, alcătuiesc numai aparent opoziții binare, în realitate fiind „activități care se bazează una pe alta, se întrepătrund”.³⁴ După părerea lui Kékesi, în mod înșelător pare că actul de *personificare* al actorului se află în legătură doar cu creativitatea, iar actul de *atenție* al spectatorului numai cu receptivitatea.

În momentul creației, pe lângă creație un rol cel puțin tot atât de important și accentuat joacă și receptarea. Crearea textului reprezentației este indiscutabil o activitate de creație, dar întrucât creația – cel puțin în cazul teatrului literar, care reprezintă forma dominantă a teatrului european de aproximativ 2500 de ani – are la bază textul dramatic, înseamnă în mod imperios și o activitate de receptare. Punerea în scenă pretinde o

³³ *op.cit.* Marinis, 1999.

³⁴ Kékesi Kun, Árpád (2008): *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban (Receptare și creativitate în teatru/cultura teatrală)*. Accesibil la: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/hm/4/402_belso.htm, Data descărcării: 2008.02.16.

interpretare din partea creatorilor, și tocmai în acest înțeles se poate decela actul receptării. Kékesi nu se oprește, e adevărat, la cazurile când textul reprezentației nu ia naștere pe baza unui text dramatic, dar suntem de părere că actul receptării este conținut și de acestea, întrucât și în reprezentația care se realizează pe baza unei astfel de *activități de improvizație de atelier* este vorba într-o oarecare măsură despre re-interpretarea unei experiențe, a unei informații – deja interpretată o dată individual – trăită, dobândită (asimilată) anterior de către creatori.

Totodată, în activitatea de receptare teatrală, pe lângă receptare, creativitatea joacă un rol major, deoarece în cazul receptării teatrale nu se petrece doar o receptare pasivă a unor semnale vizuale/acustice, ci o îndeletnicire activă. În timpul vizionării reprezentației teatrale se declanșează deopotrivă activitatea perceptivă și cognitivă a spectatorului, și chiar dacă prima ține numai până la sfârșitul reprezentației, a doua se întinde mult dincolo de el. Interpretarea nu este canalizată și influențată numai de semnalele reprezentației teatrale date, ci și de nenumărate alte reprezentații și, mai mult, de amintirea a numeroase alte creații artistice care determină nu numai interpretarea, dar și percepția, deoarece nici conștiința și sensibilitatea receptorului nu sunt o *tabula rasa*. Deci receptarea teatrală, în această lumină, este întotdeauna o activitate performativă, al cărei rezultat nu-i altceva decât regie, pe care spectatorul este tentat în mod firesc s-o atribuie persoanei regizorului – fără a avea, desigur, nici un fel de certitudine asupra intențiilor sale creatoare – ori să le proiecteze în reprezentație – deși regia nu este dată, adică nu este „prezentă” în reprezentație decât într-un mod care își așteaptă „citirea”.³⁵

2.7. Asimilarea operei ca obiect al psihologiei artistice

Ca și în multe alte domenii ale psihologiei, psihologia cognitivă dobândește un rol tot mai mare și în psihologia artistică – constată Halász László în studiul introductiv la

³⁵ *op.cit.* Kékesi, 2008

volumul redactat de el, *Psihologie artistică*.³⁶ El cercetează modul în care înțelegem (codificăm), transformăm, stocăm și decodificăm informația.

Rezultatele cercetărilor au descoperit corelații strânse între amprente adecvate de asimilare a operei și activitatea de cunoaștere, cum ar fi efortul judecăților autonome, echivocul, ineditul, neobișnuitul, tolerarea stimulilor complecși. Câtă vreme individualitățile care dispun de un sistem deschis, anticonvenționalist, și individualitățile dogmatice, rigide – dacă erau de același sex, vârstă și nivel intelectual – reacționau asemănător față de operele tradiționale, necunoscute pentru ele, în mod neașteptat reacționau diferit față de operele moderne, de asemenea necunoscute pentru ele. Persoanele anticonvenționaliste le judecau favorabil, pe când persoanele dogmatic-autoritare le-au respins.

Între noțiunile-cheie ale lucrărilor noi estetic experimentale găsim notorietatea, complexitatea, echivocitatea, forța informațiilor de a provoca surprindere, diversitatea, iar obiectul cercetării lor este modul în care particularitățile de mai sus se dezvăluie și dezvoltă efect motivant prin colajarea informațiilor. Cercetările noi estetic experimentale, legate în primul rând de numele lui Berlyne, delimitează gustul și interesul și le măsoară sub unghiuri tot mai numeroase variabilele de colajare deja amintite, iar în cadrul acestora în special sub aspectul complexității.³⁷ În sensul măsurătorilor, receptorul încă poate găsi interesant ceea ce deja e prea complicat ca să-i câștige aprecierea, deoarece dacă trebuie să judece informațiile în discuție pe baza unor calități care le transformă în curiozități, nivelul de toleranță al complexității e mai mare. Totodată, e de consemnat că în această privință rolul studiilor este deosebit de semnificativ. Se poate exprima probabilitatea că persoanele cu studii inferioare apreciază ca fiind un fel de „extravaganță bizară”³⁸ curiozitățile care ating un grad mai înalt al nivelului de toleranță a complexității și sunt predispuși să le considere bătătoare la ochi prin felul lor neobișnuit, dar fără a-și însuși sau accepta creația. Se poate presupune că datorită faptului că nivelul emoțional provocat este mult prea înalt, întrucât echivalează adeseori calitatea, semnificația operelor cu aprecierea bazată pe efectul plăcut de bună dispoziție. În opoziție cu aceștia, celor cu studii mai înalte de cele mai multe ori le și plac particularitățile

³⁶ Halász, László (1983): *Előszó (Introducere)*. In: *Művészetpszichológia (Psihologie artistică)*. Budapest, Gondolat Kiadó, 10

³⁷ *op.cit.* Halász, 1983

³⁸ *op.cit.* Halász, 1983

colaționate, adică le place în esență ceea ce li se pare și interesant. În circumstanțe date, acesta este un indicator important al gustului rafinat.

Din toate acestea decurge, pe de o parte, că receptorul refuză acele creații pe care le crede prea complicate, sau într-atât de banale că nu-i rețin atenția prin nimic, iar pe de altă parte că și pe parcursul receptării operelor valoroase își menține o puternică tendință de a-și asigura un nivel emoțional optim, de nivel mediu.

2.8. Schimbarea istorică a rolului gustului

Pentru cercetările legate de gust e aproape imposibil de ocolit aforismul latin pătruns în conștiința colectivă, considerat deja un loc comun, conform căruia gusturile nu se pun în discuție – *De gustibus non est disputandum*. Firește, acest aforism nu exclude posibilitatea disputei pe tema *a fi* sau *a nu fi pe plac*, că nu ne-am putea împărtăși reciproc judecățile de gust, ci se referă mai degrabă la faptul că disputele nesfârșite în chestiunea gustului nu se pot tranșa definitiv, cel puțin nu la modul obișnuit în știință, care lucrează cu noțiuni obiective.

Una dintre întrebările fundamentale ale discursului despre gust se referă la relația dintre gustul individual și simțul colectiv³⁹, dar amândouă categoriile sunt minate de tensiuni lăuntrice, căci câtă vreme noțiunea de gust individual este amenințată de pericolul acumulării unui conținut relativ arbitrar, noțiunea de gust normativ este pândită de pericolul golirii de conținut, a convenționalizării.⁴⁰ Disputa de un secol și jumătate a fost declanșată pe la mijlocul secolului al XVII-lea de întărirea judecății individuale vizavi de gustul public impus de autoritate, ceea ce, în definitiv, nu era altceva decât o formă de afirmare a libertății. „Secarea” în secolul al XIX-lea a filosofiei gustului, a teoriei gustului se poate explica prin faptul că istorismul și pluralismul stilului au detronat dominația gustului universal, dar acest lucru nu înseamnă că s-ar fi diminuat importanța gustului, se destramă numai gustul omogen, unitar sub presiunea procesului de pluralizare a gustului,

³⁹ În opoziție, respectiv în consens cu subiectivitatea simțurilor, dobândește semnificație o noțiune mai veche, introdusă de stoici, cea de *sensus communis*, adică simțul colectiv.

⁴⁰ Radnóti, Sándor (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés (Bun gust, prost gust)*. Accesibil la: <http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pidx=0>, Data descărcării: 2011.11.27.

deoarece clasele și grupurile societății ce se stratifică din nou au creat culturi și subculturi autonome cu gusturi diferite și o extrem de bogată combinație a acestora.

Ca urmare, interesul teoretic pentru gust revine în secolul al XX-lea sub forma sociologiei gustului și mai ales chestiunea pluralismului gustului în raportul antagonic cultură de elită-cultură de masă. Prin apariția culturii de masă, putem vorbi despre consfințirea definitivă a pluralismului gustului. Expresia cultură de masă este o noțiune de raportare prin care se definește pe sine în raport de cultura de elită, iar această delimitare e de la sine înțeles că înseamnă același lucru cu eliminarea posibilității de a gândii în termenii unui gust omogen. Totodată, mișcarea continuă de diseminare a celor două culturi împiedică în mare trasarea precisă a hotarelor dintre ele, de aceea această tentativă nu reprezintă decât o chestiune de opinie și gust. Acestui lucru i se datorează faptul că în prezent și cultura de elită a devenit obiect al critice radicale.⁴¹

Răspândirea rapidă a culturii de masă este favorizată, de pildă, de multiplicare, de difuzarea în masă în locul unicatului. Opusul unicității, a trăinicieii operei originale îl reprezintă reproducerea, redarea trecătoare și repetabilitatea. În legătură cu această problemă Walter Benjamin formulează astfel: „aura creației artistice este ceea ce dispare în epoca posibilităților tehnice de multiplicare”.⁴²

Herbert J. Gans respinge acuzația conform căreia cultura de succes ar conduce la reducerea nivelului gustului, întrucât pe baza comparațiilor istorice se poate evidenția că nivelul gustului a crescut în societate. „La această obiecție, criticii răspund că dacă n-ar exista cultură de consum, nivelurile gustului ar putea fi și mai ridicate, dar această afirmație nu este susținută de nici o dovadă”.⁴³ Richard Shusterman se exprimă și mai radical în favoarea culturii de masă, după părerea sa societatea ar trebui să recunoască valorile estetice ale culturii de masă și faptul că noțiunea lărgită a culturii include și cultura de masă.⁴⁴

⁴¹ *op.cit.* Radnóti, 2003

⁴² Benjamin, Walter (1976): *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában (Creația artistică în epoca tehnicii de multiplicare)*. (ford. Barlay László.) In: Kiss Tamás (szerk.): *Estétikai olvasókönyv (Manual de estetică)*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Kossuth Kiadó, 323

⁴³ Gans, Herbert J. (2003): *Népszerű kultúra és magas kultúra (Cultură de succes și cultură de elită)*. (ford. Zsolt Angéla) In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája (Sociologia culturii)*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 139

⁴⁴ v. Shusterman, Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása (Estetica pragmatică. Trăirea frumosului și regândirea artei)*. (ford. Kollár József) Budapest, Kalligram Kiadó

Deși pare că în lumea noastră nivelată moda sau câte o ideologie uniformizează gustul și îl transformă în atitudine cultică pentru câte o comunitate contemporană sau pentru susținătorii câte unui curent care, înconjurați de semne stilistice diferențiatore, reprezintă sentimentul existențial clamat și apartenența de grup, dar aceste cercuri, în fond, sunt permeabile, iar gustul rămâne în definitiv exprimarea preferinței personale.

2.9. Teatrul memoriei

Cugetarea inspirată a lui Borges despre memorie, conform căruia: „Nu există decât prezent. Timpul ia naștere în memorie.”⁴⁵, se poate extinde și la universul teatrului. În cel puțin două sensuri, teatrul se construiește pe memorie, deoarece, pe de o parte, în antichitate reprezentațiile teatrale jucau (și) rolul rememorării prin faptul că reliau pe scenă întâmplările mitologice, iar pe de altă parte teatrul s-a construit de la bun început pe îndeletnicirea prin care în timpul reprezentației jucătorii piesei (actorii) reproduceau din memorie gesturi și texte – consideră Müller Péter.⁴⁶

Problema memoriei se leagă însă strâns și de procesele de receptare ale spectatorului. În legătură cu acestea, Gerald Siegmund remarcă: „timpul caracteristic al teatrului este prezentul pur”⁴⁷, deoarece reprezentația teatrală există ca o conexiune de efecte directe numai în prezența spectatorului, iar regia (Inszenierung) se destramă odată cu încheierea reprezentației. Fiind un text estetic, textul reprezentației nu se poate depozita și trăiește numai în memoria publicului, respectiv a creatorilor. Textul care se constituie în obiect al experienței estetice, adică textul reprezentației poate fi considerat instabil, pentru

⁴⁵ Borges, Jorge Luis: *A pillanat (Clipa)*. (ford. Lator László) Accesibil la: <http://www.irodalmijelen.hu/node/11812>, Data descărcării: 2012.03.09 .

⁴⁶ P. Müller, Péter (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet (Teatru și memorie [instituționalizată])*. Accesibil la: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm, Data descărcării: 2011.07.29.

⁴⁷ Siegmund, Gerald (1999): *A színház mint emlékezet (Teatrul ca memorie)*. (ford. Kékesi Kun Árpád), Theatron, 1999 primăvara, 36-39.

că este compus din asemenea factori tranzitivi (de proximitate, de la corpul uman până la iluminat) care fac imposibilă durabilitatea.⁴⁸

Eugenio Barba, cugetând la lupta împotriva condiției pieritoare a teatrului, consideră că această luptă nu este similară bătălia pentru conservarea reprezentațiilor. „Umbra electronică, cum numeau chinezii filmul, nu amenință teatrul. (...) dimensiunea fundamentală a reprezentației teatrale înfruntă timpul. Dar nu prin înghețare, ci prin auto-transformare. Granița extremă a transformării se găsește în memoria individuală a fiecărui spectator”.⁴⁹

2.10. Antropologia spectatorului

Spectatorul și antropologia reprezentației, respectiv raportarea spectatorului la performance, eventuala sa participare la derularea sa, utilizarea strategiei spectatorului constituie parte integrantă a *antropologiei teatrale*,⁵⁰ care este o disciplină a teatrologiei și este totodată și antropologie culturală aplicată.

Pavis consideră că analiza reprezentației trebuie să dezvăluie reacțiile celor prezenți și influența acestora asupra reprezentației, care nu sunt numai momente izolate, ci structuri raționale care încadrează și orientează întreaga receptare. După părerea lui, studierea sub acest aspect a receptării conduce la asumarea antropologiei corporale a spectatorului.

Există numeroase diferențe între modurile în care se simte corpul în acel spațiu fizic în care există, decurgând printre altele fie din confortul, inconfortul sau chiar perspectiva, punctul de vedere în care se află. Ca specific al modernității, deplasarea

⁴⁸ Kékesi Kun, Árpád, (1999): *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája (Istoriografie. Problema memoriei teatrale)*. Theatron, 1999 tavasz, .29-36

⁴⁹ Barba, Eugenio (1999): *Négy néző (Patru spectatori)*. (ford. Imre Zoltán) Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/09/990917.html, Data descărcării: 2008.03.22.

⁵⁰ În volumul *Introducere în antropologia teatrală (Bevezetés a színházantropológiába)*, Ungvári Zrínyi Ildikó analizează începuturile constituirii antropologiei teatrale și starea ei de astăzi. În analiza ei, Ungvári Zrínyi folosește noțiunea de *antropologie teatrală* pentru a face distincție între știința practică centrată pe actor promovată de Barba și varianta expresiei engleze theatre anthropology, transpusă de regulă ca antropologie de teatru. – Ungvári Zrínyi, Ildikó (2006): *Bevezetés a színházantropológiába (Introducere în antropologia teatrală)*. Tg-Mureș, Editura Universității de Arte

locurilor, multiplicarea sarcinilor văzului și mișcarea conexă au efect asupra circumstanțelor percepției teatrale, respectiv aceste schimbări determină așteptările spectatorilor, exigențele vizuale, nivelul stimulator și nivelul saturat al spectacolului, raporturile de percepție, vecinătatea.

După părerea lui Ungvári Zrínyi, în privința stalului și a corelațiilor sale, respectiv a vizibilității și acusticii se pot deosebi patru tipuri de spectatori, respectiv public.

(Publicul) spectatorul ritualic este totodată și jucător, care participă, de fapt, cu realitatea fizică a corpului său la ceremonie, iar pentru el priveliștea reprezentată devine spațială neîntrerupt pe parcursul mișcării. Deci este vorba nu numai despre o scenă reprezentată, de fapt, ci de una trăită prin intermediul cuvântului și al spectatorilor, prin conștientizarea că și celălalt face parte din scenă, sunt în legătură unul cu celălalt și că în semnificația dată de realizează „consensul dintre lume și subiect”.⁵¹

Publicul perspectivist al teatrului clasicist nu mai are o legătură nemijlocită cu scena, devine încet pasiv, devine tot mai acorporal pe măsură ce se îndepărtează de scenă, până ajunge la prezența virtuală a spectatorului teatrului realist, când în semnificația imaginii există doar o singură posibilitate, vederea și semnificarea conform unui punct de observație optim.

Publicul avangardist învață să utilizeze o imagine cu mult mai dinamică, deoarece jocul destructurează schemele clasice ale mișcării. Teatrul avangardist demontează imaginea teatrului de iluzie prin faptul că descompune mișcarea pe segmente fragmentate pe durata timpului matematic, făcând imposibilă narativa vizuală clasică. „Priveliștea îl provoacă pe spectator, i se adresează în realitatea sa fizică; și întrucât este expus implicării emoționale în sentimentele, acțiunile unor figuri care nu sunt imaginare, imaginile văzute, fragmentele de mișcări și gesturi, vocile legate de ele provoacă în spectator impresii senzoriale puternice, iar corpul spectatorului deja există nu numai ca spațiu, ci și ca derulare senzorială”.⁵²

Pentru *spectatorul mediatizat* al teatrului postmodern – precum teatrul de imagini al lui Wilson – se realizează, de asemenea, analiza corpului și a mișcării se petrece tot în imagini senzitive, unde imaginea redată trece în imagine statică și prin încetinirea energică a mișcării încetează interpretarea imaginii în conformitate cu cunoștințele dramatice. Înlănțuirea aparte de tip montaj a elementelor rezultate din destructurarea imaginii are

⁵¹ *op.cit.* Ungvári Zrínyi, 2006, 116

⁵² *op.cit.* Ungvári Zrínyi, 2006, 117

drept rezultat un ritm audio-vizual, în legătură cu care Helga Finter spune că „este cu totul neobișnuită manifestarea conjugată în spațiu și timp a tuturor sistemelor de semne: reprezentarea se resimte ca un proces agresiv”.⁵³ Prin alăturarea relurărilor, a fragmentelor de imagini, corpul spectatorului mediatizat devine beneficiar activ al colaționării, al comparării reprezentăției.

3. Abordări de sociologia artei

3.1. Sociologie artistică și teatrală

Conform punctului de vedere al lui Józsa Péter cu privire la întrebarea ce anume putem considera, în general, sociologie artistică, descoperim în mare următoarele grupe tematice, împreună cu întrebările pe care le generează:

1. *Sociologia formelor artistice*
2. *Utilizarea ca documentație sociologică a creațiilor artistice*
3. *Cercetarea activității sociale a artistului realizator, a contextului și condițiilor de funcționare a instituțiilor și organizațiilor care „intermediază” creațiile*
4. *Cercetarea condițiilor sociale care determină circumstanțele alegerii persoanei artistului și a nașterii operei*
5. *Cercetarea publicului.*⁵⁴

Cel din urmă cuprinde două domenii:

- a) Prima caută răspuns la întrebarea: cine e, de fapt, publicul – adică cine se duce la cinema, teatru, concert, muzeu etc.
- b) Celălalt domeniu de cercetare se ocupă de *felul receptării* operelor.

⁵³ Finter, Helga (2010): *A posztmodern színház kamera-látása* (Perspectiva teatrului postmodern prin ochiul camerei). (ford. Kiss Gabriella), Accesibil la: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>, Data descărcării: 2010. 07.11.

⁵⁴ Józsa, Péter (1978): *Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? (Ce este sociologia artistică și unde se află ea astăzi?)* In: (Szerk.) Józsa, Péter: *Művészetszociológia (Sociologie artistică)*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 12

3.2. Aspectele de sociologie teatrală ale fenomenului social teatral

În sistemul de argumente al lucrării lui Glynne Wickam, *Istoria teatrului*, apărută în 1985, aspectul uman al fenomenului teatral primește un accent distinct, și anume faptul că atât creatorii de teatru, cât și spectatorii sunt oameni care, într-o lume dată, trăiesc după diferite reguli sociale sau în opoziție cu ele.⁵⁵ Wickam privește teatrul ca pe un fenomen social: „în esență, teatrul e o artă socială care – exact ca și literatura și muzica, pictura și dansul – reflectă și validează diferitele sisteme de credințe religioase și politice, concepții morale și sociale”.⁵⁶

Înțelegerea teatrului ca artă socială reprezintă, totodată, și premisa sociologiei teatrale. Georges Gurvitch, pionierul sociologiei teatrale, pornește de la ipoteza fundamentală că teatrul se poate aplica la abordarea proceselor sociale, întrucât teatrul „se află în relații de înrudire cu societatea, deoarece jocul de rol este o parte de neocolit a ordinii sociale, adică o parte fundamentală a ceremoniilor sociale – teatralitatea – e un element teatral”. Totodată, Gurvitch accentuează că teatrul nu-i similar cu viața cotidiană, deoarece „între teatru și realitatea socială se află o linie de demarcație. Teatrul reprezintă sublimarea anumitor situații sociale, fie că le idealizează, fie că le ridiculează, fie că îndeamnă la schimbarea lor.”⁵⁷

Și Fischer-Lichte împărtășește punctul de vedere care presupune o relație dialogică între teatru și societate. Cum am mai amintit, pe parcursul expunerii ideii sale fundamentale privitoare la istoria dramei, bazată pe conexiunile dintre teatru și metamorfoza identității, ajunge la constatarea conform căreia în tradiția teatrală europeană drama și reprezentația se află adesea într-o strânsă interferență, care influențează puternic structura textului dramatic. Aduă, totodată, că „de aici nu putem trage nicidecum concluzia că schimbările intervenite în structura dramei – care se asociază cu nou-apăruta

⁵⁵ Wickam, Glynne (1988): *Istoria del teatro*. Bologna, il Milano, 23, citat de Demcsák Katalin (2005): *A színház mint társadalmi művészet (Teatrul ca artă socială)*. In (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijarat Kiadó, 7-13, 7

⁵⁶ *op.cit.* Wickam, 1988, citat de Demcsák, 2005, 8

⁵⁷ Gurvitch, Georges (1975): *The Sociology of the Theatre*. In: Burns és Burns (szerk) *Sociology of Literature and Drama*, 71-81; citat de Imre, Zoltán (2005): *Színház-szociológia és a néző kutatása (Sociologie teatrală și cercetarea spectatorului)*. In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre, Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijarat Kiadó, 109

reprezentare a identității – redau imaginea identității schimbate produse în realitate în stratul social care susține teatrul”.⁵⁸ Căci teatrul nu se mulțumește decât în cazuri extrem de rare cu reflectarea nudă a realității sociale, deoarece relația instituită între teatru și stratul social care îl susține este inechivoc dialectică. Decurgând de aici, teatrul trebuie să-l înțelegem ca element integrator și integrat totodată al realității sociale care, dinamizând continuu starea dată, criticând identitatea actuală sau propovăduind o altă identitate ori schimbări, poate declanșa influențe hotărâtoare asupra realității sociale.

3.3. Limitele sociologiei teatrale

Gurvitch, deschizătorul de drum, a identificat șase domenii diferite, dar interconectate, propuse ca ținte de cercetare ale sociologiei teatrale: (1) al componenței publicului; (2) al reprezentației teatrale; (3) al actorilor, ca grup social; (4) al textului și al structurii sociale date; (5) al interpretării scenice a textului (al mizanscenei); respectiv (6) al funcției sociale a teatrului.⁵⁹ După părerea exprimată de Shevtsova, cauza cea mai directă a faptului că cercetările de sociologie teatrală nu s-au ocupat până în prezent de toate domeniile prefigurate de Gurvitch e că disciplina „își are originea în științele sociale și nu în arte sau în științele umaniste”, astfel că modalitățile sociologice utilizate în viața cotidiană nu țin cont de cele mai multe ori de specificul diferit al teatrului. Totodată, celălalt motiv important ar putea fi că din pricina rigidității modalităților de cercetare ale sociologiei teatrale „teatrolgia consideră că sociologia teatrală îi este străină”.⁶⁰

Una dintre problemele fundamentale cu care se confruntă sociologia teatrală o reprezintă definiția însăși: definiția acestei ramuri științifice independente, dar nedelimitate și nici autonome, deoarece nu se poate determina inechivoc ce este sociologia teatrală și ce nu intră în sfera ei – constată Shevtsova. Pentru ilustrarea problemei, ca exemplu, Shevtsova pune întrebarea: când depășește studierea grupului profesional al

⁵⁸ *op.cit.* Fischer-Lichte, 2001, 15

⁵⁹ *op.cit.* Gurvitch, 1975, citat de Imre, 2005, 109

⁶⁰ Shevtsova, Maria (2005): *Színházzociológia – Problémák és perspektívák (Sociologie teatrală – Probleme și perspective)*. (ford. Dömötör Edit) In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijarat Kiadó, 13-35, 13

actorilor hotarele sociologiei teatrale și se contopește aproape insesizabil cu studierea sociologică a procesului muncii, respectiv când își recunoaște prima datorie față de cea din urmă în așa fel încât să-și și păstreze în același timp semnele particulare?

Nescăpând din ochi problemele ivite în legătură cu sociologia teatrală, Shevtsova a propus împărțirea sferelor tematice ale sociologiei teatrale. Aceste sfere tematice încep cu (1) fixarea bazelor teoretice ale cercetării date, apoi urmează (2) actorii și actrițele; (3) regizorii; (4) scenografi, costumierii, compozitorii, muzicienii, tehnicienii; (5) trecând prin analizarea dramaturgilor; (6) administrația și contabilitatea; (7) politica teatrală, (8) tipurile sociale de teatru; (9) reprezentația; (10) publicul; (11) difuzarea; (12) textele dramatice; (13) genurile dramatice; și s-ar încheia cu (14) includerea studierii genurilor teatrale.⁶¹ După cum se poate vedea, Shevtsova a lărgit mai mult decât a făcut-o Gurvitch sfera punctelor posibile de conexiune dintre teatru și societate. Conform punctului de vedere al lui Imre Zoltán, prin asta nu numai că n-a ușurat, ci dimpotrivă, a îngreunat și mai mult întemeierea unei cuprinzătoare cercetări de sociologia teatrului, întrucât sferele tematice, punctele de vedere delimitate de Shevtsova desemnează un teritoriu mult prea vast, aproape nelimitat, care pot să fie în detrimentul cercetării amănunțite a punctelor de vedere,⁶² dar în ciuda acestui fapt adaugă că cercetarea domeniilor fixate de ea poate contribui în mod decisiv la eliminarea dihotomiei teatru/societate, iar pe de altă parte la cercetarea funcțiilor sociale, politice, culturale și ideologice ale fenomenului teatral.

3.4. Rolul spectatorului în sociologia teatrală

În ceea ce privește influența teatrului și a reprezentației asupra spectatorilor, de-a lungul secolelor a fost judecată în mod diferit, iar discursurile au abordat-o multă vreme exclusiv de pe baze teoretice și estetice.⁶³ Cercetările empirice au început abia în anii

⁶¹ Mai pe larg, v. studiul semnat de Shevtsova, 2005.

⁶² *op.cit.* Imre, 2005

⁶³ În timp ce Platon considera arta, printre ele și teatrul deci, dăunătoare pentru societate, exilând-o din statul său virtual, teoria catarsisului lui Aristotel sublinia tocmai funcția înobilatoare a artelor și a teatrului. Sfântul Augustin și biserica creștină medievală au respins, de asemenea, teatrul, invocând pervertirea și inadecvarea morală. Dimpotrivă, Friedrich Schiller considera teatrul o instituție morală care poate primi un rol important în educarea societății și în modelarea relațiilor sociale. Opinia de respingere

1920-1930. Sfera de întrebări posibile referitoare la spectatori, la public este mult prea largă și interferează strâns cu întrebările referitoare la reprezentație, formele teatrale, cultura teatrală, creatori, procese de creație, cadrele instituționale ale teatrului sau la culisele sociale, politice și culturale ale (auto)organizării trupelor.

Publicul se poate descrie în multe feluri, „cu date demografice (vârstă, sex, studii, ocupație etc.); prin obiceiuri culturale (frecvența cu care merge la teatru, în comparație cu alte activități culturale); analizând atitudinal activitățile din timpul liber (teatru, cinema, galerii de artă plastică, lectură, dans popular, interpret de cor, pictor amator, participare la slujbele bisericești, sport și excursii etc.); preferințe (în cazul diferitelor genuri teatrale); respectiv pe baza unor obstacole care îl împiedică pe cineva să desfășoare activități în timpul liber (oboseală, lipsa banilor etc.)”.⁶⁴

Cu ajutorul metodelor sociologice, statistice, cercetările se concentrează asupra componenței publicului și a atitudinii sale culturale. Totodată, în multe cazuri cercetarea statistică nu-i decât vâlul care încearcă să ascundă adevăratul ei scop, care nu-i altul decât prospectarea pieței, pentru a afla ce și cât consumă publicul dat și cu ajutorul căror mijloace pot fi ulterior abordați din nou în mod eficient spectatorii. Deci sondajele în rândul publicului îi evaluează, în general, pe spectatori ca și consumatori de cultură și cercetează în primul rând potențialul cererii de pe piață. Prin ștergerea diferențelor individuale ale spectatorilor care alcătuiesc publicul, respectiv prin nediferențierea lor adecvată, măsurătorile de acest tip reduc publicul la un model. Astfel, „spectatorul model”⁶⁵ extras din realități și date economice apare numai ca potențial consumator – constată Imre.

Cunoașterea componenței publicului și a atitudinii sale culturale constituie o condiție indispensabilă a cercetării spectatorului, dar în esență aceste măsurători dezvăluie extrem de puțin despre manierele și modalitățile folosite de spectator, respectiv despre felul în care spectatorul își creează propriile mijloace de implicare. Câtă vreme sondajele

formulată de Rousseau se bazează pe gândirea statică a identității, conform căreia identitatea ori este dată de la natură, ori este o valoare statuată o dată pentru totdeauna de societate, care trebuie neapărat păstrată în viața personală și socială, deoarece identitatea este baza și dovada diferențelor individuale, sexuale și culturale. Este inadmisibil ca prin încălcarea unor hotare bine fixate să se schimbe identitatea, pentru că acest lucru s-ar putea imagina și îndeplini numai prin falsificarea autenticului, prin pierderea identității.

⁶⁴ Martin, Jaqueline și Sauter, Wiilmar (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International, citat de Imre, 2005, 112

⁶⁵ Dacă la Marinis spectatorul model înseamnă spectatorul concret care urmărește reprezentația, la Imre expresia se referă la spectatorul creat prin chestionare și sondaje. Pe baza termenului „cititor model” al lui Umberto Eco, Marco de Marinis a creat expresia „spectator model”. *op.cit.* Imre, 2005, 114.

publice nu se opresc niciodată la ceea ce trăiesc spectatorii la receptarea unei reprezentații, cum resimt evenimentul teatral, estimp cercetarea receptării „se ocupă tocmai de experiența intelectuală și emoțională a spectatorului”.⁶⁶

În cadrul cercetării receptării se pot decela aspectele macro și micro. Câtă vreme prima cercetează diferențierea demografică, culturală și teatrală a spectatorului prin utilizarea modelelor sociologice și statistice uzuale în sondarea publicului, a doua se concentrează asupra reacțiilor emoționale și intelectuale petrecute în spectator în momentul contactului cu evenimentul teatral, precum și a interpretărilor sale, la a căror cristalizare întrebuițează modele psihologice, sociologice și antropologice.

4. Teatrul ca spațiu al schimbării identității, metamorfozei și al trecerii limitelor

4.1. Teatrul schimbării identității

Stuart Hall consideră că identitatea nu-i un lucru definitiv, încheiat, ci mai degrabă un proces, o identificare.⁶⁷ Simțim că dispunem de o identitate unitară de la naștere până la moarte numai pentru că ne țesem împrejur o poveste alinător-consolatoare, adică narativa eului. Identitatea cu totul unitară, definitivă, sigură și coerentă este numai iluzie. După părerea lui, „pe parcursul multiplicării sistemelor de semnificare și reprezentare culturală, ne găsim față în față cu multitudinea surprinzătoare și volatilă a posibilelor identități, dintre care – cel puțin provizoriu – ne putem identifica cu oricare”.⁶⁸ Pe baza formulării lui Stuart Hall, poate părea logic să privim teatrul ca loc posibil al identificării posibile cu identități posibile.

În introducerea la lucrarea *Istoria dramei*, Erika Fischer-Lischte exprimă ideea fundamentală a acesteia, în centrul ei aflându-se înlănțuirile dintre teatru și metamorfoza

⁶⁶ op.cit. Martin, Jaqueline și Sauter, Wiilmar, 1995, citați de Imre, 2005, 114

⁶⁷ v. Hall, Stuart (1997): *A kulturális identitásról (Despre identitatea culturală)*. (ford. Farkas Krisztina és John Éva.) In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus (Multiculturalism)*. Budapest, Osiris Kiadó

⁶⁸ op.cit. Hall, 1997, 61.

identității.⁶⁹ Reamintește una din scrisorile lui Rousseau, care respinge cu indignare propunerea lui D'Alembert pentru cuvântul-titlu *Geneva* din volumul șapte al *Enciclopediei*, conform căruia ar fi timpul, asemenea altor orașe civilizate, să se întemeieze un teatru și la Geneva. După părerea lui Rousseau, faptul că bărbați și femei pot deopotrivă frecventa teatrul ar însemna o amenințare letală pentru identitatea genevezilor, distrugând-o. Este clar că poziția lui Rousseau se bazează pe gândirea statică a identității, conform căreia identitatea ori e dată de la natură, ori e o valoare statuată o dată pentru totdeauna de societate, care trebuie neapărat păstrată în viața personală și socială, deoarece identitatea este baza și dovada diferențelor individuale, sexuale și culturale.

Această concepție asupra identității, care a dominat discursul european din secolul al XVIII-lea până la mijlocul secolului al XX-lea, și-a pierdut în zilele noastre valabilitatea pe drumul de la concepția subiectului iluminist, trecând prin sociologia subiectului până la concepția subiectului postmodern. Diferitele discipline au creat asemenea concepții identitare, care presupun metamorfoza continuă a noțiunii de identitate, căci identitatea nu se prea poate imagina fără depășirea granițelor și posibilitatea eliminării diferențelor existente.

În studiul apărut în 1908, *Rituri de trecere*, Arnold van Gennep arată că în fiecare cultură s-au format anumite tipuri de performance cultural, a căror funcție fundamentală este să ducă la bun sfârșit schimbarea identitară. Aceste performance-uri numite rituri de trecere (rite de passage) sunt compuse din asemenea efecte producătoare de schimbare care provoacă metamorfoza indivizilor, a grupurilor sociale și a unor întregi culturi atunci când li se schimbă statutul, când intră în criză. Asemenea evenimente-limită sunt considerate nașterea, pubertatea, căsătoria, sarcina, boala, foametea, războiul și moartea. Pe parcursul riturilor de trecere, energia socială ce curge între membrii societății se eliberează pe parcursul acțiunilor performative, facilitând apariția noii identități, respectiv schimbarea identitară.⁷⁰

Fischer-Lichte e de părere că nu numai ritualul de trecere, ci și teatrul poate fi considerat un asemenea gen al performance-ului cultural, care s-a aglutinat extrem de strâns de procesul formării și schimbării identității, deoarece și în teatru este vorba despre

⁶⁹ *op.cit.* Fischer-Lichte, 2001, 7-14.

⁷⁰ v. Gennep, Arnold van (2007) *Átmeneti rítusok (Rituri de trecere)*, (ford. Vargyas Zoltán) Budapest, L'Harmattan Kiadó

punerea în scenă a identității, derulată tot pe parcursul acțiunilor performative. Câtă vreme în cadrul riturilor de trecere trebuie să se transforme, de obicei, participanții, estimp teatrul înlesnește schimbarea identitară, înainte de toate, pentru spectator. Deci dacă teatrul poate fi imaginat și descris ca spațiu-limită, al liminalului, atunci putem privi teatrul și istoria lui și ca spațiu și derulare a schimbărilor identitare – a trecerii limitelor – ale omului.

4.2. Spațiul metamorfozei

În istoria schimbării ideilor formate despre identitate, metamorfoza însăși primește rolul principal în cursul secolului al XX-lea, căci metamorfoza era considerată deja o categorie centrală atât în tendințele teatrului avangardei istorice, cât și ulterior, în aspirațiile avangardiste ale teatrului din anii 1960-70, aflate sub semnul dorinței de a șterge hotarul dintre teatru și viață. Au pornit de la ideea că teatrul trebuie să fie capabil ca să schimbe spectatorul, și-n același timp teatrul însuși se transformă în diverse genuri ale performance-ului cultural. Deși performance-urile și happening-urile au trebuit să recunoască rolul constitutiv al spectatorului, au vrut să-i schimbe funcția: au dorit să-l treacă pe spectator dincolo de hotarele privitului. Acest lucru l-a încercat involvement-ul, prin atragerea fizică a spectatorului în acțiune (în acțiunile Performace Group-ului lui Richard Schechner, de pildă), prin transformarea spectatorului în martor (în concepția lui Grotowski, de exemplu) sau chiar prin îndemnul de a interveni în desfășurarea întâmplărilor (depășirea hotarului asistării pasive și a acționării).

Erika Fischer-Lichte consideră că în arta performance-ului – și în reprezentațiile experimentale – se configurează o asemenea estetică a performativității, „din punctul de vedere al căreia procesul metamorfozei are importanță fundamentală”.⁷¹ În același timp, se pot constata câteva diferențe fundamentale între rit și performance-ul artistic. Deja amintitele rituri, stabilite de Gennep, se conexează cu simțul limitei și experiența simbolică a trecerii, *cu liminalitatea, cu trecerea limitei*,⁷², iar această metamorfoză

⁷¹ Fischer-Lichte, Erika (1999): *Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához (Metamorfoza ca si categorie estetică. Note pentru noua estetică a performativității)*. (ford. Kiss Gabriella), Theatron, 1999., vară-toamnă, 57-65, Itt: 57.

⁷² Liminalitatea e un asemenea spațiu și timp care se găsește între două contexte de semnificație și acțiune. În acest moment, persoana ce va fi inițiată nu mai este cel ce a fost cândva, dar încă nu-i nici cel ce

înseamnă trecerea dintr-un statut durabil în altul (de la copilărie la maturitate, de la boală la sănătate etc.); în legătură cu performance-urile artistice nu putem vorbi însă despre astfel de metamorfoze. Ritul funcționează raportat la un univers semantic comun, căci la elemente utilizate și la acțiunile care le sunt subsumate se aglutinează semnificații simbolice prestabilite și comune pentru toți membrii inițiați ai comunității. În opoziție, performance-ul artistic se întemeiază pe construcția subiectivă a unui artist. Câtă vreme ritul este drumul care conduce la un țel dinainte stabilit și se orientează spre dobândirea unui statut general recunoscut de societate – prin trecerea dintr-o situație în alta, de la o identitate la alta –, estimp în performance-ul artistic țelul îl reprezintă drumul însuși, deci starea liminală. Adică, „prin crearea liminalității, performance-ul artistic deschide un spațiu de joc pentru individ, ca să se conștientizeze neconținut pe sine nou și altfel, ca să fie capabil întotdeauna să imagineze un *Eu* diferit și nou”.⁷³

După ce în spațiile nu tocmai teatrale, prin intermediul artei performance-ului, au fost incluse evenimente cu caracter nu tocmai teatral într-un cadru de activitate teatrală, în anii 1970-1980 aceste conjuncturi s-au străduit să le reproducă, iată, în edificii teatrale și în cazul punerii în scenă a textelor dramatice (devenind astfel întemeietorii teatrului studio), toate acestea ca semn al legitimării și canonizării. Astfel a integrat și anihilat deci teatrul însuși tendințele de izolare a teatrului de viață, apărând și întărindu-și astfel propriile hotare.

4.3. Trecerea limitelor în teatru

Noțiunea de trecere a limitei a devenit în zilele noastre componentă organică a vocabularului disciplinelor științifice legat de descrierea fenomenelor teatrale. În lucrarea intitulată *Fenomenologia (teatral)culturală a trecerii limitei*, Kékesi Kun Árpád face o tentativă de analiză a noțiunii de trecere a limitei în relație cu teatrul, respectiv încearcă să treacă în revistă, în fapt, ce anume „îmbrățișează și închid limitele care ispitesc la trecerea

va fi. – v. Turner, Victor (2003): *A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban (Noțiunile de liminal și liminoid în joc, în curentul artistic și în ritual. (ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó)* In: Demcsák Katalin și Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás (Flux nemárginit)*. Budapest, Kijarat Kiadó

⁷³ *op.cit.* Fischer-Lichte, 1999

lor”.⁷⁴ Teatrul este și loc de trecere, dar nu numai prin posibilitățile de depășire a limitei de acceptare a identităților propuse spectatorului. Situațiile determinabile la nivel macro și micro ale trecerii limitei în cadru teatral cuprind între ele, pe de o parte, *teatrul și viața*, respectiv *teatrul și alte ramuri artistice*, iar pe de altă parte *genurile dramatice*, respectiv *multitudinea culturilor, tradițiilor și limbajelor teatrale*, care au, în ultimă instanță, toate influență asupra spectatorului.

În privința *limitelor dintre teatru și viață*, dorința ștergerii hotarelor dintre teatru și viață a îmbibat mai ales unele străduințe din anii 1960-1970, deoarece performance-urile și happening-urile se străduiau, nu arareori, să teatralizeze evenimentele, faptele vieții cotidiene, adică să le transforme în acte performative și să le plaseze într-un cadru teatral. Au vrut să-i schimbe funcția prin faptul că au dorit să-l facă pe spectator să facă pasul peste limita contemplării prin atragerea fizică a spectatorilor în evenimente (involvement) ori chiar prin transformarea spectatorului în martor ocular (Grotowski).

Tendențele îndreptate către demolarea *limitelor dintre teatru și artele asociate* au izvorât din recunoașterea că rolul și funcția artelor asociate (literatura, muzica, dansul, arhitectura și artele plastice) nu se pot afirma în aceeași măsură, ci doar disproporționat în raport cu teatrul.

În ceea ce privește *limitele genurilor dramatice*, în teatrologie – întrucât domnește incertitudinea din pricina numeroaselor melanjuri⁷⁵ – nu există nici până astăzi o clasificare general acceptată a genurilor și tipurilor artistice, dar în același timp obișnuim să deosebim patru categorii: teatrul epic, teatrul muzical, teatrul-dans și teatrul de mișcare, respectiv genurile teatrului de păpuși sau al teatrului figurativ (care se poate împărți în mai multe subcategorii) – scrie Kékesi.

Eforturile îndreptate în direcția atacării, a eliminării izolării, a contopirii *culturilor, tradițiilor și limbajelor teatrale* erau centrifuge. Începând cu anii 1960-70, elementele culturii teatrale din afara Europei se integrează în punerea în scenă a textelor canonice ale istoriei teatrale europene. În același timp, regiile lui Ariane Mnouchkine și Peter Brook nu

⁷⁴ Kékesi Kun, Árpád (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája (Fenomenologia (teatral)culturală a trecerii graniței)*. In: Mestyán Ádám și Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház*. L'Harmattan Kiadó, 65-77, 65

⁷⁵ Există, pe de o parte, reprezentații care se pot include de la început în genurile de trecere, ca de exemplu cabaretul sau varietelul, iar pe de altă parte unele care pretind lărgirea clasificării tradiționale, respectiv crearea unor genuri noi.

au recurs la tentativa de a îmbina teatrul occidental și cel oriental, ci la teatralizarea tensiunilor dintre cele două tradiții diferite.

Trecerea limitelor este provocată de acele reprezentații ale teatrului regizoral contemporan care bulversează linearitatea narativă, respectiv lezează logica jocului de rol și a dialogului, atacând astfel modelul clasic al reprezentației teatrale. Se pot considera treceri ale limitei toate acele situații când reprezentația iese din proscenium – sau din raporturile scenei-cutie, care este chemată să asigure existența, realitatea unei lumi separate, despărțită de spectator și prin cortină în anumite situații date. Se dovedește a fi trecere a limitei și organizarea într-o nouă structură a binomului spațiu de joc-sală, ca și reducerea distanței și a separării, respectiv dacă scenografia nu este metonimică, ci metaforică, nu e ilustrativă, ci dispune de o funcție explicativă ori e autonomă.⁷⁶ Presupune o trecere a limitei și iluminatul necreator de atmosferă sau neutră, gesturile care nu însoțesc manifestări, ci le contrazic (sunt oarecum formale sau „înăbușite”), respectiv jocul actoricesc care nu exprimă emoție și intenționalitate. Conform lui Kékesi, acești factori „comportă până la ultimul posibilitatea interferenței, deoarece spectatorul trebuie să treacă peste anumite limite/bariere mintale pentru receptarea emisiei. În esență, trebuie să depășească acea condiționare pe care o configurează teatrul burghez de iluzii canonizat în occident ca parte a structurii teatrale. Deci pentru spectator implică o trecere a limitei fiecare situație când trebuie să cugete la teatru din afara propriului sistem: când trebuie să iasă din poziția pe care i-o rezervă rostul clasic al reprezentației”.⁷⁷

Pe parcursul trecerii limitelor nu dispar, cel mult se deplasează mejdinele, se organizează o formație nouă, care se canonizează încet, configurând hotare noi. Trecerea limitei nu-și propune într-atât altoirea reciprocă a artelor, genurilor și formelor artistice, cât mai curând clătinarea bazelor conceptelor teatrale convenționale. După părerea lui, identificarea trecerii limitei cu libertatea receptorului n-ar fi numai o idealizare, ci și o eroare, deoarece tocmai limitele fac posibilă înțelegerea faptului că un anume ceva se petrece într-un anume fel; ne dezvăluie natura construită a limitelor, de aici decurgând

⁷⁶ „După mai multe decenii de reprezentații, devenite încet etalon al aspirației spre istorism și naturalism, în primul sfert al secolului al XX-lea publicul european a resimțit ca pe un adevărat șoc inițiativele care l-au aruncat în incertitudine în privința întrebării: «unde ne aflăm?»», căci spațiul nu «denota» în ei un loc. Stilizarea și abstractizarea a lezat în ei convenția conform căreia piesa se desfășoară într-un sau mai multe locuri determinate, iar dacă acest lucru nu avea nici urmă în peisajul scenic, spectatorul era constrâns la «muncă în plus». În privința actualizării, a modernizării lucrurile se petreceau la fel, deoarece atunci trebuia să înțeleagă faptul transferării în prezent.” – *op.cit.* Kékesi, 2006.72-73

⁷⁷ *op.cit.* Kékesi, 2006, 73

caracterul lor deplasabil, dar imposibil de șters. „În definitiv, limitele nu ne despart numai, ci ne și leagă”.⁷⁸

Concluzie

Conform ideii amintite în introducerea lucrării noastre, exprimată de Pavis, din cercetările diferitelor discipline lipsește acea perspectivă unitară care să așeze într-un câmp teoretic cuprinzător unic diversele moduri de abordare privitoare la spectator (sociologie, psihologie, antropologie etc.). Pavis nu detaliază clar cum își imaginează această perspectivă unitară, și deși nici noi nu am avut ca țel descoperirea acestui punct de vedere cuprinzător, credem că prin „apropierea reciprocă”, compararea diferitelor modalități de abordare am reușit totuși să aruncăm lumină asupra câtorva probleme fundamentale privitoare la spectator.

Punând față în față totul, putem afirma că reprezentația teatrală trebuie să fie întotdeauna capabilă să opereze cu asemenea convenții care îl ajută pe receptor – adică elementul constitutiv, semnificant al satisfacției estetice – să devină beneficiar al actului receptării estetice. După ce am trecut în revistă problematica analizei și interpretării, a iluziei și identificării, a receptării și creativității, a psihologiei artistice, a antropologiei spectatorului și a reprezentanței, a gustului, a sociologiei teatrale, a schimbării identității, a metamorfozei și a depășirii limitei, trebuie să ne confruntăm cu faptul că sfera mecanismelor care direcționează receptarea este extrem de complexă, de aceea nu este deci ușor să alegi ce caracteristici să aibă reperatele interpretative pe care o creație artistică le poate propune receptorilor și în ce mod participă spectatorii la procesul constituirii semnificațiilor.

Într-o privință putem fi siguri însă, anume că numai cunoașterea teoretică în sine nu ne transformă în creatori de teatru eficienți, dar câtă vreme va exista un copil care vrea să fie muzicant, adunare sau minaret, ca în povestea lui Averroes, până atunci va exista și spectator (de căutat).

⁷⁸ *op.cit.* Kékesi, 2006, 76-77.

Bibliografia rezumatului

- AURELIUS, Augustinus (1987): *Vallomások (Mărturii)*. (Ford. Riedl Károly), Budapest, Gondolat Kiadó
- BARBA, Eugenio (1999): *Négy néző (Patru spectatori)*. (ford. Imre Zoltán), Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/09/990917.html, Data descărcării: 2008.03.22
- BARTHES, Roland (1998): *A szöveg öröme (Bucuria textului)*. (ford. Babarczy Eszter), Budapest, Osiris Kiadó
- BENJAMIN, Walter (1976): *A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában (Creația artistică în epoca tehnicii de multiplicare)*. (ford. Barlay László.), In: Kiss Tamás (szerk.): *Estétikai olvasókönyv (Manual de estetică)*. Szöveggyűjtemény. Budapest, Kossuth Kiadó
- BENTLEY, Eric (1998): *A dráma élete. (Existența dramei)*. (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó
- BERLYNE, Daniel: (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. Washington, D.C:Hemisphere
- BORGES, Jorge Luis (1998): *Averroës nyomozása (Căutarea lui Averroes)*. In: Uő: *A halál és az iránytű (Moartea și busola)*. (ford. Hargitai György), Budapest, Európa Kiadó, 262-263
- (2012): *A pillanat (Clipa)*. (ford. Lator László) Accesibil la: <http://www.irodalmijelen.hu/node/11812>, Data descărcării: 2012.03.09
- BROOK, Peter (1999): *Az üres tér (Spațiul gol)*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó
- CARLSON, Marvin (2000): *A színház közönsége és az előadás olvasása (Publicul de teatru și citirea spectacolului)* (ford. Imre I. Zoltán) Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html, Data descărcării: 2008.02.17.
- DEMCSÁK, Katalin (2005): *A színház mint társadalmi művészet (Teatrul ca artă socială)*. In (Szerk.) Demcsák Katalin-Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 7-13

- DERRIDA, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása (Teatrul cruzimii și încheierea reprezentăției)*. (ford. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes) Accesibil la: <http://www.literatura.hu/szinhaz/derrida.htm>, Data descărcării: 2011.12.13.
- ECO, Umberto (1979): *The Role of the Reader*. Bloomington Indiana University Press
- FINTER, Helga (2010): *A posztmodern színház kamera-látása (Perspectiva teatrului postmodern prin ochiul camerei)*. (ford. Kiss Gabriella), Accesibil la: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>, Data descărcării: 2010. 07.11.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Az átváltozás, mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához (Metamorfoza ca si categorie estetică. Note pentru noua estetică a performativității)*. (ford. Kiss Gabriella), *Theatron*, 1999., vară-toamnă, 57-65
- (2001): *Színház és identitás (Teatru și identitate)*. In: *Uő: A dráma története (Istoria dramei)*. (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 7-18
- FREUD, Sigmund (1969): *Studienausgabe*. Frankfurt, Fischer Verlag, X. köt., 167-168
- GADAMER, Hans-Georg (1986): *Szöveg és interpretáció (Text și interpretare)*. (ford. Hévizi Ottó) In: Bacsó Béla (szerk.), 1986: *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- GANS, Herbert J. (2003): *Népszerű kultúra és magas kultúra (Cultură de succes și cultură de elită)*. (ford. Zsolt Angéla) In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája (Sociologia culturii)*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium
- GENNEP, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok (Rituri de trecere)*, (ford. Vargyas Zoltán), Budapest, L'Harmattan Kiadó
- GURVITCH, Georges (1975): *The Sociology of the Theatre*. In: Burns és Burns (szerk.) *Sociology of Literature and Drama*, 71-81
- HALÁSZ, László (1983): *Előszó (Introducere)*. In: *Művészetpszichológia (Psihologie artistică)*. Budapest, Gondolat Kiadó
- HALL, Stuart (1997): *A kulturális identitásról (Despre identitatea culturală)*. (ford. Farkas Krisztina és John Éva.) In: Feischmidt Margit (szerk.): *Multikulturalizmus (Multiculturalism)*. Budapest, Osiris Kiadó
- HARTMANN, Nicolai (1977): *Esztétika. (Estetica)*. (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar Helikon
- HAUSER, Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája (Filosofia istoriei artei)*. (ford. Tandori Dezső), Budapest, Gondolat Kiadó

- IMRE, Zoltán (2005): *Színház-szociológia és a néző kutatása (Sociologie teatrală și cercetarea spectatorului)*. In: (Szerk.) Demcsák Katalin, Imre, Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 107-131
- JAUSS, Hans Robert (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. I*, München, Fink Verlag
- (1981): *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához (Pentru delimitarea hermeneuticii literare)*. Helikon . 1981/2-3. 188-207
- (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (Teoria receptării – experiența estetică – hermeneutică literară)*. (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán.), Budapest, Osiris Kiadó
- JÁKFA LVI, Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika (Avangardă-teatru-politică)*. Budapest, Balassi Kiadó
- JÓZSA, Péter (1978): *Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? (Ce este sociologia artistică și unde se află ea astăzi?)* In: (Szerk.) Józsa, Péter: *Művészetszociológia (Sociologie artistică)*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó
- KÉKESI, Kun Árpád (1999): *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája (Istoriografie. Problema memoriei teatrale)*. Theatron, 1999 tavasz, .29-36
- (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája (Fenomenologia (teatral)culturală a trecerii graniței)*. In: Mestyán Ádám și Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/színház*. L'Harmattan Kiadó, 65-77
- (2008): *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban (Receptare și creativitate în teatru/cultura teatrală)*. Accesibil la: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/402_belso.htm, Data descărcării: 2008.02.16.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház (Teatrul postdramatic)*. (ford. Kisfalusi B., Berecz Zs., Schein G.), Budapest, Balassi Kiadó
- MARINIS, Marco De (1999): *A néző dramaturgiája (Dramaturgia spectatorului)*. (Imre Gyé Zoltán) Accesibil la: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, Data descărcării: 2008.04.02
- MARTIN, Jaqueline și Sauter, Wiilmar (1995): *Understanding Theatre – performance Analysis in Theory and Practice*. Stockholm: Almqvist and Wiksell International

- P. MÜLLER, Péter (2011): *Színház és (intézményes) emlékezet (Teatru și memorie [instituționalizată])*. Elérhető: http://www.zemplenimuzsa.hu/03_4/pmuller.htm,
Data descărcării: 2011.07.29.
- PAVIS, Patrice (2006): *Színházi szótár (Dicționar de teatru)*. (ford. Gulyás A., Molnár Zs., Rideg Zs., Sepsi E.), Budapest, L'Harmattan Kiadó
- RADNÓTI, Sándor (2003): *Jó ízlés, rossz ízlés (Bun gust, prost gust)*. Accesibil la:
<http://www.mindentudas.hu/radnoti/20030422radnoti20.html?pldx=0>, Data
descărcării: 2011.11.27.
- SHEVSTOVA, Maria (2005): *Színházzociológia – Problémák és perspektívák (Sociologie teatrală – Probleme și perspective)*. (ford. Dömötör Edit) In: (Szerk.)
Demcsák Katalin, Imre Zoltán: *A színház és a szociológia határán (La limita teatrului și a sociologiei)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 13-35
- SHUSTERMAN Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása (Estetica pragmatică. Trăirea frumosului și regândirea artei)*.
(ford. Kollár József) Budapest, Kalligram Kiadó
- SIEGMUND, Gerald (1999): *A színház mint emlékezet (Teatrul ca memorie)*. (ford.
Kékesi Kun Árpád), Theatron, 1999 primăvara, 36-39
- SZ. DEME, László (2010): *A nézői szerep változása a nyugati színház történetében (Schimbarea rolului spectatorului în istoria teatrului occidental)*. In: *Ha a néző is résztvevővé válna (Dacă și spectatorul ar deveni participant)*. Budapest,
L'Harmattan Kiadó
- TURNER, Victor (2003): *A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban (Noțiunile de liminal și liminoid în joc, în curentul artistic și în ritual)*.
(ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó), In: Demcsák Katalin și Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás (Flux nemărginit)*. Budapest, Kijárat Kiadó
- UNGVÁRI ZRÍNYI, Ildikó (2006): *Bevezetés a színházantropológiába (Introducere în antropologia teatrală)*. Tg-Mureș, Editura Universității de Arte
- WICKAM, Glynne (1988): *Istoria del teatro*. Bologna, il Milano