

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

TEZĂ DE DOCTORAT

Recunoașterea principiilor arhitecturale sonore în plastica scenei de teatru

REZUMAT

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. Sorin-Ion Crișan

Doctorand:

Cosmin Ardeleanu

TÎRGU-MUREȘ
2017

1. Aria și scopul cercetării

Lucrarea „Recunoașterea principiilor arhitecturale sonore în plastica scenei de teatru” reprezintă o încercare de a descoperi punctul în care noțiunile de teorie a muzicii se întâlnesc cu cele ale compoziției plastice având în vedere în particular specificul spațiului scenei de teatru. Organizarea imagistică a parcursului unui spectacol - cuprinzând decorurile, costumele actorilor, lighting design-ul, piesele de recuzită, într-un cuvânt tot ceea ce se vede pe scenă de-a lungul unei reprezentații - se elaborează cu mijloacele specifice artelor plastice după legi de compoziție specifice artelor vizuale, meșteșugul artistului scenograf acordându-se firesc celorlalte arte ale spectacolului într-un concept unitar și elocvent care le circumscrie pe toate. Studiind cu atenție artele vizuale, se poate descoperi că paradigma principiilor compoziționale plastice devine substituibilă oricărui dintre teoriile celorlalte arte, alcătuirii plastice potrivitându-se conceptual și altor structuri artistice, fie că vorbim despre o sonată, un roman, un spectacol de balet sau un film de lung metraj. Această observație este în acord cu mult uzitatul considerent care descrie teatrul ca sumă a celorlalte arte (teatrul cuprinzându-le pe toate, de la arta actorului la arta video), întrucât însăși posibilitatea de a însuma presupune compatibilitatea părților însumate.

Paradoxal, în timp ce muzica este socotită ca fiind arta care operează cu cele mai abstracte mijloace, forța acesteia de a impresiona spectatorul are poate cel mai tulburător randament dintre toate expresiile artistice cunoscute. Rămânând în această cheie a contradicțiilor, tocmai lipsa desăvârșită de palpabilitate a formelor compoziționale muzicale pare să invite pe cercetătorul pasionat la o întreprindere surprinzătoare. Materialul sonor ireal poate fi astfel răscolit spre revelarea acelor noțiuni de teorie a muzicii care se pot ușor transla într-o lume artistică diferită, așa cum este cea tridimensională a arhitecturii care susține un decor, o organizare artistică ce implică indiscutabil realul, tangibilul, concretețea materiei. Iar această neașteptată echivalență între principii constructive venite din lumi artistice diferite pare să funcționeze deplin, salubru și autentic, modalități constructive mutându-se cu ușurință de pe un teritoriu de expresie pe celălalt, în ciuda aparentei incompatibilități implicate de prezența sau dispariția înșelătoare a celei de a patra dimensiuni, temporale, care pare ieșită definitiv din câmpul vizual al lumii plastice. Căci la prima vedere, spre deosebire de interpretarea unei

simfonii, ansamblul construcțiilor ridicate pe scena de teatru și locuite de actori pare să ocupe numai trei dimensiuni, decorul unui spectacol fiind descoperit de către public instantaneu, în momentul ridicării cortinei.

Arta sunetelor, una dintre formele cele mai însemnate ale culturii umane, atinge un asemenea nivel de abstractizare încât devine obiectul considerațiilor rezultate din cele mai diverse sfere ale gândirii. În vreme ce un filosof descoperă pe parcursul câtorva măsuri muzicale un act de gândire - care adăugat sumei celorlalte, rezultate audiției întregii lucrări, compune un întreg sistem pe cât de subtil, pe atât de profund de reflecție -, un estetician traduce impresiile muzicale în reprezentări ale vieții afective, ale spiritului, înșirate prin procedee sonore specifice. Într-o creație componistică, un matematician regăsește precepte de proporție, ordine și simetrie, în timp ce un specialist în lingvistică socotește muzica un mijloc de exprimare a ideilor și a sentimentelor, vorbind despre un anume „limbaj” specific, al sunetelor, universal recunoscut și de vastă circulație. Cuprinzând în întregul ei o asemenea diversitate de concepte analitice, muzicologia ne apare din această perspectivă ca un instrument de cercetare insolit, remarcabil de binevenit în înțelegerea principiilor compoziționale ale artei figurative în general și cu atât mai surprinzător de folositor focalizării studiului de față asupra particularităților plastice ale spațiului teatral.

Muzica este o artă care, asemenea literaturii, coregrafiei sau teatrului, presupune o anumită desfășurare în timp, iar specificul analitic al mesajului ei, specific ce impune noțiunea succesiunii, pare să nu poată fi comparat cu cel al artelor spațiale, pictura, sculptura, arhitectura. Dimpotrivă, scenografia poate fi considerată, cel puțin pentru început, ca fiind o artă a simultaneității, fără a lua pentru moment în calcul faptul că decorurile, luminile sau costumele personajelor de pe scenă se pot transforma de-a lungul unei reprezentații, transformare ce are nevoie de un parcurs temporal. În opoziție cu muzica, artele spațiale prezintă astfel un caracter sintetic, organizându-și mesajul în sistem și nu în proces. Artele simultaneității, a căror principală caracteristică este forma, par să locuiască la polul opus celor ale succesiunii. Cu toate acestea, muzica, atât de inefabilă, se naște și ea din aceeași nevoie de formă, necesitate profund umană, în același spirit al creației Omului „după chipul și asemănarea” (forma) Creatorului însuși, după cum o recunoaște Stravinski: „Creație eu însumi, nu pot să nu am dorința de a

crea”¹. Scena de teatru este singura care reușește să aducă împreună toate aceste arte, atât pe cele temporale, cât și pe cele spațiale, acordându-le durabil pe parcursul elocvent al trecătorului spectacol de teatru. Această prefacere inefabilă constituie obiectul studiului de față care, prin succesiunea și conținutul capitolelor sale, își propune revelarea numitorului comun al acestor arte spectaculare, inițial incongruente.

Din perspectiva teatrului, legile plasticii se pot descoperi ca fiind în acord cu cele ale teoriei muzicii. Privind arhitectura scenei de teatru din fotoliul de meloman, pătrundem într-o lume ideatică nouă, o lume plină de întrebări până acum neimaginabile, care ne amintește de vorbele lui Robert Wilson: „Rațiunea pentru care noi, artiștii, lucrăm, este ca să punem întrebări. Dacă știi de ce faci un lucru, nu mai ai nici un motiv să-l faci. Rațiunea pentru care lucrăm e aceea de a ne întreba. Ce e asta? Ce sunt pe cale să fac? Ce sunt pe cale să spun?”².

2. Metodele cercetării

Lucrarea își propune apropierea până la contopire într-un singur întreg conceptual a noțiunilor muzicologiei cu cele ale studiului artelor plastice, două arte care la prima vedere uzitează mijloace de expresie fără vreo relație de conexitate între ele. Lucrarea de față propune translatarea sistemului teoretic propriu artei sunetelor în lumea artelor figurative examinând momentul din care cercetarea fenomenului compozițional din punct de vedere al melodiei și al ritmului, al armoniei, formelor și esteticii muzicale ajunge să se juxtapună metodelor teoretice ale organizării plastice, din perspectiva specifică a unui spectacol de teatru.

Teza de doctorat parcurge șapte capitole.

¹ Igor Stravinski, *Poetica Muzicală*, București, Ed. Muzicală a U.C.M.R., 1967, p. 51.

² Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu, *Arta Teatrului*, București, Ed. Nemira, 2004, p. 473.

2.1. Primul dintre acestea se ocupă de cadrul general al întâlnirii gramaticii muzicale cu cea a plasticii cercetând corespondențele morfologice ale celor două arte, comparând caracteristicile materiilor prime ale acestora, *sunetul* și, respectiv, ceea ce autorul acestei teze numește *punctul de culoare*. Astfel, așa cum partitura unei lucrări simfonice prinde viață prin intonarea laolaltă a unei multitudini de sunete la fiecare dintre instrumentele unei orchestre, un decor de teatru este rezultatul așezării într-o anumită lumină a unei serii de elemente constructive pe scenă, elemente cu diverse forme și mărimi, realizate din diferite materiale cu felurite texturi și culori. Iar aceste elemente plastice sunt alcătuite dintr-o infinitate de „puncte” ale materiei care alcătuiesc substanța realității. Sunetul muzical este pentru o simfonie ceea ce pentru o scenografie este punctul de material, punctul de vopsea de mărimea unui vârf de ac care este vizibil pe un flanc al decorului ori la suprafața unui obiect de recuzită.

Capitolul morfologiei se ocupă în continuare de corespondențele dintre mecanismele audiției și văzului pentru a compara înălțimile și timbrele sunetelor cu valorile, respectiv tonurile culorilor, cercetând apoi noțiunea de *durată* în cele două lumi, ca și înfățișarea sub care *intensitatea* apare într-un cadru sonor și apoi într-unul vizual. Metoda comparativă este mai întâi una fiziologică: așa cum înălțimea unei note muzicale, cât este ea de acută sau de gravă, este clasificată de simțul auditiv în funcție de frecvența vibrațiilor produse, la fel și culorile se pot clasifica în funcție de lungimea undei lor luminoase. Cu toate acestea, dacă în arta sunetelor înălțimile acestora constituie principalele forme ale expresiei (melodia, armonia și polifonia), spre deosebire de muzică, în arta plastică, noțiunea de *culoare* nu poate fi într-o relație de interdependență numai cu celelalte culori ale unei lucrări (așa cum se întâmplă într-o alcătuire muzicală verticală, concomitentă). Dacă în muzică dezvoltările orizontale nu modifică impresiile generate de înălțimile sunetelor, în arta plastică, culoarea este influențată de o anumită relaționare cu *forma*, *volumul*, cele ce corespund desfășurărilor orizontale din portative. Metodologia cercetării depășește apoi primul cadru al fizicii preferând analogiei noțiunilor *culoare* (plastică) - *înălțime* (sonoră) pe cea dintre *culoare* a materiei și *timbru* al sunetelor muzicale. Pentru a descoperi posibile corespondențe între lumi cu o aparență ireductibilă, metodele nu pot viza exclusiv științele exacte. În vreme ce o lucrare muzicală este alcătuită din sunete, culoarea este doar unul dintre atributele punctelor de materie ce compun o operă plastică: nu s-ar putea spune că o pictură (ori o fotografie) este o mulțime de „culori”, și aceasta nu doar

pentru că în muzee există și fotografiile alb-negru. Formele, volumele, sunt esențiale într-o alcătuire plastică, iar corespondența, precum și gradul de importanță a acestora în arhitecturile muzicale nu se poate cerceta exclusiv științific. Metodologia poate risca mai departe cuprinderea fulgurantă a intuiției autorului în presupunerea punților de legătură între mijloacele de expresie ale celor două lumi, muzicală și plastică.

Transgresarea bidirecțională din lumea *duratei* în cea a *spațiului* a devenit posibilă odată cu înlocuirea conceptului reprezentării lumii vizibile cu limbajul abstract al senzațiilor artei nonfigurative. Însă *durata* în arta plastică, fie ea clasică sau modernă, poate avea și referiri mai profunde, rafinate, care ies la iveală la o analiză mai atentă, amănunțită. Timpul poate apărea astfel ca una dintre necesitățile parcurgerii amănunțel vizuale ce alcătuiesc un tablou sau o fotografie, deși la prima vedere, acestea ar putea fi catalogate ca observabile instantaneu, dintr-o singură privire.

Metodologia cercetării analogiilor celor două lumi de expresie artistică revine apoi la fizică. Amplitudinea vibrațiilor, volumul acestora, determină o anumită intensitate, atât în cazul undelor sonore, cât și în cel al radiațiilor luminoase. Intensitatea scade în ambele cazuri de la producerea undei de către sursă până la receptarea vibrației prin auz, respectiv văz. În muzică, această valoare este cea care naște *dinamica*, alternanța nuanțelor muzicale într-un șir nesfârșit de posibilități expresive și emoționale, descrieri care completează informațiile obținute de către ascultător pe plan intonațional (al înălțimii notelor) și ritmic (al duratei lor). În același timp, amplitudinea undelor care compun lumina este legată de strălucirea aparentă a sursei sau a obiectelor luminate de aceasta în ochii privitorului. *Clar-obscur, adâncime, contraste valorice*, sunt tot atâtea noțiuni de teorie plastică născute din gradații ale luminii câte procedee intonaționale născute din variații ale intensității sonore se cunosc în muzică.

Referindu-se la forma vibrațiilor, studiul se oprește la timbrul sunetelor, căutând corespondențele sale expresive în artele vizuale, pornind de la senzația timbrală a fiecărui instrument muzical, *culoarea* sa unică ce completează restul de însușiri ale acestuia, înălțimea, durata și intensitatea. Cercetarea scoate în evidență importanța armonicilor care însoțesc sunetul de bază, descoperind în prezența acestora cheia legăturii între expresiile timbrale ale celor două lumi.

Căutând corespondența unei noțiuni importante pentru descrierea figurativă - și anume *textura* - în muzică, studiul presupune posibile echivalențe ale acesteia fie în modurile de atac și de stingere a sunetului, fie în natura materialelor din care sunt confecționate instrumentele muzicale.

Analiza finală a primului capitol este cea a *spațiului* în lumea sunetelor. Astfel, așezând față în față semioticile celor două arte, metodologia acestei prime secțiuni „morfologice” se constituie într-o cercetare a naturii semnelor plastice din perspectiva celor muzicale care „descriu fenomenele de trimitere pe care muzica le prilejuiește, a modului specific prin care aceasta devine un fapt simbolic pentru utilizatorii săi, prin luarea în considerație a mesajului muzical în realitatea sa materială concretă, a strategiilor de producere și de receptare a acestui mesaj”³.

2.2. Cel de al doilea capitol al lucrării cercetează psihologia muzicii și efectele psihice ale artelor plastice, transformările de calitate ale naturilor emoționale proprii celor două lumi. Studiul pornește de la reacțiile petrecute la nivelul senzorial al privitorului sau ascultătorului din sala de spectacol, fiziologie determinată de cromatică, luminozitate, de formele privite, respectiv de „decorul sonor” care învăluie spectatorul. Organizarea acestora în structuri conținând contraste și relaționări determină transformarea evenimentelor fiziologice trăite de public în impresiuni psihologice, acestea influențabile la rândul lor de reperele și de gustul fiecăruia dintre receptori. Cele două fenomene artistice, plastic și muzical, rezonază în același fel în care un spectacol de teatru care le cuprinde pe amândouă modifică lumea emoțiilor spectatorului, personalitatea sa, intelectul și spiritualitatea acestuia.

Muzica, pictura, scenografia, ca și literatura, poezia, toate sunt arte ale construcției, ale organizării materialului propriu în forme convingătoare, coerente artistic, puternice și pline de expresivitate. Construcția presupune intuiție și rațiune. Opera rezultată va depăși primele trepte ale percepției fiziologice, senzoriale, pentru a ajunge la dimensiunea psihică, implicând teritorii noi, afective. Vibrațiile culorilor, cele ale unor coarde de vioară sau de pian ori cele ale coloanelor de aer care curg prin instrumentele de suflat ajung astfel să fie vibrații sufletești.

³ J. J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 27 și 50.

Culorile ajung să locuiască formele desenate sub ele, iar sunetele se împrăștie într-o arhitectură sonoră grăitoare și semnificativă. Mai departe, spre deosebire de arta plastică, muzica adaugă sensibilității compozitorului temperamentul artistului interpret, forța sa de convingere, talentul și cultura implicate în viziunea sa, un plus de expresivitate care o sporește pe cea a fondului general emoțional descris în partitură de compozitorul ei.

Dacă efectele psihice, asemenea celor fiziologice, variază de la un spectator la altul în funcție de nivelurile lor de educație, sensibilitățile lor mai mult sau mai puțin elevate, stările de dispoziție în care aceștia se află în minutele receptării operei, ele sunt în aceeași măsură alterate și de situl plastic sau muzical în care se află sursa emitentă în acel moment (raportul în care se află culoarea respectivă cu cele din jurul ei, locul acesteia pe pânză, sau armonia verticală în care se află sunetul respectiv, împreună cu fraza muzicală care îl conține, măsurile precedente și următoare lui). Continuând parcursul spre rădăcina întregului, metodologia cercetării trebuie să încadreze fraza melodică studiată în arhitectura sonoră a lucrării din care ea face parte, iar lucrarea între opusurile contemporane cu ea, pentru buna înțelegere a respectivei perioade de creație din viața compozitorului ei, după cum un decor este al unui spectacol semnat de un regizor, pe un anumit text.

2.3. Cel de al treilea capitol organizează atât materialul construcțiilor sonore, cât și pe cel al realizărilor plastice din perspectiva creatorului de teatru, arta care le însumează într-o formă sau alta și pe celelalte două. Astfel, scara generală sonoră (mai precis, înșiruirea treptelor armonice tonale) este alcătuită similar parcursului cercului cromatic, după cum intervalul (atomul materiei muzicale) se definește asemănător raportului la care se referă orice contrast plastic, prin *contrast* înțelegând orice relaționare cromatică, valorică sau cantitativă ce implică interacțiuni și influențe reciproce. Capitolul propune transpuneri în organizarea muzicală a tipurilor de contraste întâlnite în construcții plastice, precum contrastul *culorilor complementare*, *clar-obscur-ul*, *cel rece – cald*, *de cantitate*, contrastul *de calitate* și cel *simultan*. Pentru aceasta, metoda propusă este analiza corespondenței „intervalului”, așa cum apare el în fiecare dintre cele două arte.

„Atomul muzical”, așa cum este el definit de Leonard Bernstein, este compus din cel puțin două „particule atomice”, două sunete. O singură notă izolată este asemănătoare unei culori imponderabile. Ea poate avea un efect fiziologic asupra spectatorului (este descrisă de o înălțime, intensitate, timbru, atac și coadă, după cum culoarea are un ton, o valoare, textură), dar pentru a căpăta o semnificație impune necesitatea unei relaționări. „O notă singură este ca un proton, sau ca un electron, care, luați în sine, singuri, sunt lipsiți de semnificație. Avem nevoie de cel puțin doi din fiecare pentru a crea un atom. Și exact în același fel avem nevoie de cel puțin două note ca să putem începe să vorbim despre un atom de muzică. Pentru că doar cu o notă singură, izolată, nu se petrece nimic”⁴. Dacă o pictură, o sculptură sau un decor pot fi descrise ca sume de relaționări între particule colorate (așezate și ele într-un anumit țesut compozițional), atunci *intervalul* în plastică presupune în mod firesc relaționarea cromatică. Culorile percepute de privitor interacționează una cu alta, influențându-se reciproc. Același tip de relaționare inductivă în ambele sensuri o au și asupra formelor, în țesătura cărora sunt așezate, după cum și formele se influențează una pe alta, într-un complex de nenumărate relaționări care ajunge să constituie în final, asemenea sumei de intervale orizontale și verticale dintr-o sonată, un ansamblu unitar. Două culori alăturate se pot atrage (într-o relație de apropiere cromatică), după cum două (sau mai multe) sunete pot fi în armonie. Sunetele pot fi și disonante, așa cum și culorile se pot afla într-o situație contrastantă de distanțare. Contrastele plastice produc acțiuni asupra cortexului vizual, în timp ce intervalele muzicii (relaționările, contrastele muzicale) produc acțiuni audibile echivalente.

Sunt cercetate astfel efectele rezultate din posibilitățile de suprapunere a acestor tipuri de contraste într-o expresie multiplicat potențată, atât în fiecare dintre cele două lumi artistice, plastică și muzicală, cât și în desenul construcțiilor artei teatrale. Acordul cromatic din lumea plasticii se traduce în limbajul sunetelor prin disciplina *armoniei*. Organizării culorilor de-a lungul circumferinței cercului cromatic îi este propusă o corespondență a tonalităților muzicale, în urma cercetării unei posibile parități a senzațiilor produse de mijloacele expresive ale celor două lumi. Lumea culorilor reci se separă de cea a culorilor calde în același fel în care tonalitățile minore se așează în colțul opus celor majore, axele care împart cele două lumi artistice (plastica și muzica) suprapunându-se.

⁴ Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*, trad. Mircea Ivănescu, București, Ed. muzicală, 1982, pp. 37

2.4. Metodologia celui de al patrulea capitol se bazează pe corespondența dintre imaginile generate de audiția unui concert, cele născute de contemplarea unui tablou ori a unei instalații plastice și cele imprimate de vizionarea unui spectacol de teatru. Înțelegerea unei structuri muzicale este comparată cu trăirea poveștii petrecute pe scenă, jucate de actori în decor. Pentru aceasta, structurile generatoare de configurații ale imaginilor muzicale, plastice și teatrale sunt așezate față în față comparându-se experiențele finale ale contemplărilor sonore, picturale sau volumetrice cu cele spectaculare. Sunt discutate apoi relaționările și interpretările imaginilor imprimate spectatorilor acestor arte precum și particularitățile lor referitoare la densitatea, continuitatea sau concretețea materialului expus.

Faptul muzical se poate cerceta considerându-l alcătuit tripartit. Primul său fragment cuprinde structura partiturilor, următorul se referă la actul interpretării acestora, iar cel de al treilea este al efectelor pe care execuțiile acestor partituri le imprimă conștiinței publicului. În timp ce alcătuirea manifestărilor plastice omite categoria care se referă la interpret, actul teatral o cuprinde într-o măsură asemănătoare muzicii. În plus, actorilor, „interpreți” neîndoielnici ai artei teatrale, li se adaugă regizorii, scenograful, lighting designerii, compozitorii muzicii de spectacol etc. Atunci când o piesă de teatru este montată, repetată și apoi reprezentată, avem de a face mai degrabă cu o suprapunere a mai multor arte, altele decât cea originală a dramaturgiei în cauză. Cu toate acestea, teatrul este o artă care consumă prezentul, publicul „trăiește” același timp cu cel al personajelor de pe scenă, receptarea sa fiind mult mai directă decât cea muzicală. Muzica apelează la memorie⁵. Înțelegerea unei structuri muzicale presupune amintirea unei întregi serii de momente parcurse anterior, relaționarea acelor măsuri - cântate cu mai mult sau mai puțin timp în urmă - cu măsura intonată acum. Trăirea aceluși „acum” al unui spectacol de teatru de către ascultătorul *dezvoltării* unei părți de sonată presupune amintirea temelor expuse anterior, în *expoziție*. Prelucrarea acestora în *dezvoltare*, acțiunile de întretăiere, rupere, salt sau transformare a ideilor muzicale inițiale capătă sens numai în raport cu poziția, culoarea și strălucirea pe care acestea le aveau la timpul primei lor apariții în discursul muzical respectiv. La acele măsuri trecute ale *expoziției* ascultătorul *dezvoltării* face apel, conștiința acestui „acum” fiind rezultatul relaționării prezentului ascultat cu memoria materialului muzical parcurs. Rezultatul, atât în cazul artelor plastice ori cel al reprezentărilor teatrale, cât și în cel al audiției muzicale, este

⁵ v. Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, pp. 12

nașterea *imaginii*. Desigur, ca și în cazul formării imaginii teatrale în conștiința spectatorului, aceasta este influențată atât de puterea de impact a măsurilor muzicale intonate atunci (după cum imaginea teatrală este influențată de desfășurarea scenei, a actului, pe care actorii îl joacă în acea clipă) cât și de întregul complex, nedefinibil, al stărilor psihice ale ascultătorului (privitorului), întâlnite la recepție.

Fie că este alcătuită dintr-un șir de acorduri, o frază melodică, o temă (principală sau secundară), un pasaj contrapunctic al mai multor voci sau un mic fragment orchestral, imaginea muzicală are un caracter sintetic, evenimentele sonore înșiruite suprapunându-se unul peste celălalt într-o anumită configurație abstractă⁶. Momentul în care aceasta își capătă forma este cel în care discursul sonor ajunge într-un punct de repaus. Succesiunea tensionărilor și detensionărilor muzicale ale șirului respectiv se delimitează printr-un punct al începutului său și unul de încheiere - ambele intermediare, subordonate întregului mișcării care le conține -, final care marchează începutul repausului. Suma imaginilor astfel conturate formează experiența finală a contemplării „obiectului sonor”, așa cum un tablou dintr-o expoziție își va forma imaginea în conștiința vizitatorului abia după ce acesta își va fi mutat privirea la următorul tablou, în același fel cum o instalație plastică își conturează imaginea abia după ce a fost parcursă integral de privitor, prin ea și de jur-împrejurul ei. Imaginea spațiului unui spectacol de teatru cuprinde atât portrete ale actorilor în costume, secvențe vizuale ale tuturor decorurilor diferitelor acte ale spectacolului, feluritele situații în care acestea au fost luminate, ordinea schimbării lor, cât mai ales ansamblul împrejurărilor dramatice pe care actorii le-au jucat în aceste decoruri, scenă cu scenă, de-a lungul întregii reprezentații teatrale. Momentele în care imaginile intermediare se formează sunt - la fel ca în muzică - cele de repaus, ale concluziilor tranzitorii. Imagini puternice se pot forma și brusc, la apariția neașteptată a unui semn puternic. Este situația unei fotografii epatante ori a semnalelor muzicale frapante (deschiderea Simfoniei beethoveniene în do minor - cunoscuta temă „a destinului” -, semnalul Simfoniei „Jupiter” a lui Mozart etc.), asemănătoare șocului dezvăluirii bruște, la ridicarea cortinei, a unui decor impresionant. Pentru a prinde contur în conștiința spectatorului, imaginea nu necesită în aceste cazuri apariția unui moment de repaus. Cristalizarea ei se face instantaneu.

⁶ v. Ibidem, pp. 24

Atât în muzică, cât și în artele plastice, teatru, dans, cinematografie, se poate vorbi despre două componente structurale. Prima dintre ele, macrostructura, conține formele largi, fie că acestea se referă la parcursuri muzicale, fie la compoziții plastice (volumetria, desenul care susține cromatica unei reprezentări). Cea de a doua componentă a formelor artistice se referă la configurația particulară a elementelor morfologice, microstructurile în care acestea sunt organizate în vederea asamblării lor ulterioare în formele mari. Dacă în cazul artelor plastice componenta timpului este una relativă, subiectivă, având o posibilă referire la durata descoperirii integrale a acestor forme, cuprinderea sa obiectivă și implicită în cazul artelor cu parcurs temporal este indiscutabilă. Parcursul melodic al unei sonate, decupajul regizoral al unui film sau al unui spectacol de teatru se petrec într-un anumit timp, la capătul căruia structura se descoperă ca „un număr variabil de raporturi logic determinabile între elementele componente”⁷. Plusul pe care artele spectaculare îl aduc în organizarea structurilor pe aceste două paliere constă într-o a treia componentă structurală, cea care se referă la actul interpretativ. Pentru a deveni muzică, o partitură - conținând macro și microstructuri - trebuie organizată de către dirijor, studiată și apoi intonată de către instrumentiști, într-un fel asemănător abordării unui text dramatic de către actorii conduși de regizor să evolueze în spațiul imaginat de către scenograf. Structura partiturilor devine astfel una acustică, iar cea dramaturgică devine structură spectaculară.

2.5. Cel de al cincilea capitol se ocupă de analiza elementelor compoziționale comune artelor spectaculare din perspectiva celei teatrale, care le întregeste. Sunt comparate aici organizările materialului sonor, plastic și teatral, fiecare după legile compoziționale proprii, descoperindu-se relaționările ascunse dintre acestea. Expoziția, dezvoltarea și repriza unei sonate se translatează în perimetrul abstract al respirației unei lucrări plastice ori în cel marcat de arlechinii care încadrează expunerea arhitecturii unui decor de teatru. Simetria, proporția de aur, contrapunctul, ritmul și „asamblarea *Gestalt*” a întregului sunt regăsite în alcătuirile feluritelor forme de expresie artistică ale fiecărei arte în parte.

Metodologia organizării materialelor cu care artele în discuție operează se organizează în acest capitol în jurul paradoxului cel mai intens scânteietor al creației artistice, cel al alăturării

⁷ Ibidem, p. 32

inexorabile în însăși esența acesteia a două concepte aflate, la prima vedere, într-o implacabilă contradicție: libertatea deplină a expresiei - conținută de orice operă autentică - și forma organizațională a arhitecturii care susține opera artistică - întâlnită chiar și acolo unde ea este negată, cum este cazul celor mai avangardiste lucrări dadaiste. Oricât de liber s-ar manifesta o expresie artistică, pentru a putea fi comunicată, ea se va enunța într-o anumită formă, fie ea și aleatorie. O înfățișare întâmplătoare va fi - mai devreme sau mai târziu - într-o anumită relație cu întregul din care face parte, singularitate care va fi imediat susceptibilă de reprezentări unice, generate de imaginile formulate. La cealaltă extremă, o formă relaționată voit cu întregul din care face parte se va remarca cu atât mai viguros ca parte „obligată” a unui ansamblu intransigent organizat. „Libertatea creației tinde mereu la o adresă dialectică. Ea se recunoaște *pe ea* în legături; se realizează în subordonarea într-o lege, regulă, construcție, sistem”⁸ (Thomas Mann, *Doctor Faustus*). Enunțate cu robustețe sau contrazise cu furie de-a lungul șirului istoric al felurilor curente artistice, formele de organizare a materialului cu care operează muzica, arta plastică, teatrul sunt indispensabile oricărei formule - oricât de liberă - de comunicare a imaginilor generate de aceste arte în public.

2.6. Capitolul al șaselea cercetează cu atenție cea mai delicată dintre dimensiunile artelor în discuție, aceea a timpului, clarificarea deplină a implicațiilor acesteia fiind esențială în vederea aducerii artelor - temporale (ale succesiunii explicite) sau nu - la același numitor comun. Timpul desfășurărilor muzicale este transpus într-un timp abstract, presupus ca fiind necesar parcurgerii conținuturilor artelor plastice, pentru a revela apoi - translatând dimensiunea temporală în lumea teatrală - expresia acestuia în subtilitățile înlănțuirii „întâmplărilor” care se petrec într-un spectacol de teatru.

Dacă ritmul se referă în arta sunetelor la „pasul” osaturii (tramei) unei piese muzicale, la tipologia acestui modul (care se aseamănă cu cel al unei travee a unui plan de arhitectură), timpul - noțiune care implică deja în alcătuirea sa morfologică „timpul” - se referă la viteza cu care este parcursă această piesă, altfel spus, la timpul necesar audiției ei. Referirea la timp este în acest caz una mai abstractă, întrucât nu se poate spune că o lucrare muzicală care durează un

⁸ Cornel Ailincăi, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, București, Ed. Polirom, 2010, p. 157

timp scurt are un tempo rapid. Ea poate fi mai scurtă, dar să impună parcurgerea sa într-un tempo lent. Situația inversă este, de asemenea, posibilă. Așadar „timpul” se referă în această descriere a tempoului mai degrabă la un raport al cantității de evenimente sonore petrecute într-o unitate de timp.

Încercând translatarea acestei noțiuni în lumea artelor plastice, unde însuși „timpul” curge în alte împrejurări - mai subtile decât cele fizice, ale audiției muzicale sau ale vizionării unui spectacol de teatru -, cercetarea poate porni de la descrierea tempoului ca raport între numărul de evenimente parcurse în unitatea (fizică) de timp. Așa cum audiind o lucrare ce se desfășoară într-un tempo rapid ascultătorul înregistrează mai multe evenimente (sonore) pe minut, s-ar putea spune că un tablou plin de „întâmplări” plastice are un „tempo” rapid. Un decor plin de evenimente precum elementele de ornamentație ori conținând o mare cantitate de recuzită amănunțită va transmite spectatorului care îl citește mult mai multe informații pe minut decât un spațiu „gol”, aerat, în care recuzita sau ornamentația sunt sublimate la esență. Tempoul acestuia din urmă pare să fie unul mai lent.

Tot astfel un spectacol care parcurge cu repeziciune textul dramaturgic apare spectatorilor asemenea unei mișcări muzicale interpretate într-un tempo rapid, și invers. Textul piesei de teatru poate fi, la rândul său, unul în care acțiunea, evenimentele povestite, se petrec mai rapid sau mai lent, iar „tempoul” său poate fi în acord sau nu cu cel al spectacolului regizat pe scenă. Presupunând că regizori diferiți montează textul original integral (fără a opera tăieturi), două spectacole cu aceeași piesă pot dura diferit, iar desfășurarea scenelor cuprinse în text se poate petrece cu viteze diferite.

2.7. Ultimul capitol este cel al analizei comparative a modalităților producerii emoțiilor în lumi artistice diferite. Sunt studiate alcătuirii comune ale structurilor care stârnesc stări asemănătoare într-o înșiruire de subcapitole care debutează cu cel al construcțiilor comice - de la compunerile primare, imitative, până la cele satirice sau grotești - și ajunge până la cel al conținuturilor patetice care trezesc în rândurile publicului o largă panoplie de sentimente, de la durere la extaz.

Reprezentăția unui spectacol de teatru, parcurgerea publică a unei simfonii sau expunerea unui tablou pe simeză, toate par să aibă în comun scopul primordial al comunicării, dinspre artiști spre public, a unei povești. Deși mijloacele cu care aceștia povestesc sunt specifice fiecărei arte, parcursurile narrative ale poveștilor lor impun în aceeași măsură elocvența, iar meandrele străbătute în timpul reprezentației ori în cel al contemplărilor plastice sunt presărate cu trăiri profund umane, asemănătoare unele cu altele, indiferent de arta care le produce. Mecanismele prin care câteva măsuri muzicale ale unei sonate, așezarea unor personaje sau a unor piese de recuzită pe suprafața de pânză a unui tablou sau intercalarea unor replici într-un dialog al unui text dramatic stârnesc hazul, suspansul, amărăciunea, ridicolul, nervozitatea, melancolia par să fie proiectate asemănător, deși fiecare dintre aceste mecanisme producătoare de emoții prelucrează elemente ale morfologiei propriiei sale arte.

Cercetarea sociologiilor muzicale, plastice și teatrale conduce până la urmă - prin aprofundarea similitudinilor raporturilor acestor forme de artă cu publicul - spre domeniul vast al sociologiei culturii. Aceasta din urmă reprezintă locul comun de unde fiecare dintre artele puse în discuție își procură metodele de investigare și principiile compoziționale, sociologia culturii cuprinzând întreaga gamă a atitudinilor și reacțiilor spectatorilor în fața producțiilor artistice în general. Deși putem întâlni situații în care muzica sau pictura sunt lipsite de specificul unei rosturi educative - aparent acestea fiind eliberate de orice fel de constrângere, de orice limită -, totuși ambele forme de expresie subsumate teatrului se desfășoară într-un perimetru de gândire și sensibilitate până la urmă socialmente precizat. Ele parcurg până la momentul aplauzelor un anume traseu ideatic conturând din ce în ce mai nuanțat locul pe care operele rezultate ajung în final să-l ocupe într-un anumit mediu social. O simfonie, o sonată sau un spectacol de teatru ajung să se decanteze în știința și înțelegerea publicului după cum „obiectele făcute de oameni pătrund în conștiință și o modelează cu un anumit impact psihologic, stabilind relații cu aceștia, influențându-le simțul de continuitate sau discontinuitate, jucând un rol important în structura situațiilor”⁹.

Deși aparent complementare, arta plastică și cea a sunetelor, arte pe care le avem în vedere din perspectiva cercetării teatrale, ajung astfel să se topească într-un tot unitar, asemenea

⁹ Alvin Toffler, *Șocul viitorului*. București, Ed. Politică, 1973, p. 62.

cărților dintr-o bibliotecă, alcătuind un univers de cunoștințe care „se ocupă de lumea ca rezultat al acțiunii omului, o lume care nici n-ar exista în afara acțiunii omenești”¹⁰.

3. Principalele concluzii ale tezei

3.1. În urma cercetărilor corespondențelor morfologice ale celor două limbaje, cel muzical și cel plastic, se constată în primul rând că întâlnirea dintre arta sunetelor și cea plastică se petrece mai înaintea oricăror presupuneri teoretice, încă din momentul debutului, la nivelul originii lor, materia primă cu care amândouă lucrează fiind cea mai simplă mișcare oscilatorie. Aceasta ajunge să se transpună în plan fiziologic urmând un parcurs caracteristic uneia sau celeilalte lumi, sonoră sau vizuală. Prima concluzie a studiului concordanțelor dintre exprimările muzicale și cele vizuale vizează psihologia senzorială: atât sunetele, cât și imaginile care alcătuiesc audiția unei sonate, contemplarea unei instalații, a unui tablou ori a unei fotografii, urmărirea unui film artistic sau a unui spectacol de teatru, înseamnă de fapt un șir de senzații produse asupra organelor receptoare, cel auditiv și cel al vederii, senzații determinate de vibrațiile materiale ale corpurilor și undelor atmosferice. Așezând cele două lumi (cea a sunetelor și cea a plasticii) una lângă cealaltă sub lupa cercetărilor fizice, presupunând oscilația ca numitor comun, prima analogie care se conturează este cea dintre înălțimile sunetelor și tonurile culorilor. Astfel, dincolo de faptul că atât sunetele, cât și culorile capătă sens doar locuind structuri arhitecturale elocvente (muzicale, respectiv plastice), o altă concluzie a primului capitol al acestei lucrări justifică și confirmă coincidența remarcată pentru prima oară de Isaac Newton dintre numărul notelor (unei game tonale) și numărul culorilor curcubeului.

Cercetările unui posibil transfer al noțiunii *timpului* din lumea artelor secvențiale în cea a artelor spațiale concluzionează că *durata* ar face referire - în cea de a doua formă de expresie, plastică - la parcurgerea temporală a „întâmplărilor” plastice (volume, contraste, culori, accente

¹⁰ Bauman Zygmunt și May Tim, *Gândirea sociologică*, București, Ed. Humanitas, 2008, p. 11.

etc.), acțiuni care se petrec într-o anumită ordine a remarcării lor de către privitor, succesiune deloc întâmplătoare, ci imaginată într-o anumită măsură de către însuși creatorul operei admirate. Într-un fel asemănător, un decor de teatru, fie el și unic pe tot parcursul spectacolului, necesită un anumit timp pentru parcurgerea informațiilor pe care le conține. Acestea nu sunt dispuse deloc întâmplător de către scenograf, ci se află într-o poziție anume desenată de acesta în limitele „ramei” oglinzii scenei, determinând (asemenea ritmului din muzică) un anumit conținut emoțional conturat de gustul și personalitatea artistului creator al spațiului scenic respectiv.

În vreme ce concluziile privind *dinamica* expresiei vizează noțiunea intensității - amplitudinea vibrațiilor - în ambele lumi (volumul sunetelor și luminozitatea culorilor), cele privind *timbrul* se referă la armonicile sunetelor care își află corespondențele plastice în nuanțe secundare conținute în tonuri principale, nuanțe care le desaturează într-o măsură mai mică sau mai mare, texturându-le. Fiindcă așa cum fiecare sunet le poartă în rezonanță sa pe toate celelalte (armonicile sale), fiecare culoare este compusă din altele, aparent fără vreo legătură cu ea, culori care ajung de multe ori să fie localizate oriunde pe circumferința cercului cromatic, ajungând uneori până la punctul diametral opus poziției culorii principale. La fel ca în muzică, tonul acelei culori este un rezultat atât al acestor poziții (intervalele muzicale) cât și al cantităților acestor culori secundare care o compun în raport cu cea a culorii principale (intensitatea cu care se aud armonicile în raport cu nota fundamentală).

Corespondențele texturale ale celor două lumi concluzionează că alegerea materialelor elementelor unui decor ori a celor care alcătuiesc o lucrare plastică - luând în aceeași măsură în considerare felul în care ele sunt aplicate în operă (tușa, pensulația etc.) - au pentru spectatorul de teatru ori pentru vizitatorul unei expoziții aceeași însemnătate pe care o are orchestrația pentru meloman. „Îmbrăcarea” melodiilor cu straturile marcate de diverse texturi ale instrumentelor muzicale trebuie să fie una potrivită acelei piese simfonice, aceea care reușește să facă auzită muzica în cel mai elocvent și convingător mod. Textura decorului, tușa pensulei și timbrul instrumentului muzical sunt în aceeași măsură semne alese pentru determinarea unui anumit raport între receptor și obiectele determinate de acestea. Alegerea lor de către scenograf, pictor sau compozitor urmărește același scop, trezirea unor anumite reacții în public, a unor stări afective speciale.

Concluzia cercetărilor privind *spațiile* - muzical, plastic sau teatral - se referă la implicarea publicului. „Spațiul imaginat” al oricărei arte presupune astfel preocuparea pentru stimularea prezenței (fizice sau mental-creative) în interiorul său a celui care dorește să-l descopere, din dorința de a evita privitul „ca la teatru” al acestuia, adâncit în catifeaua roșie a unei săli elegante.

3.2. Concluziile referitoare la psihologiile muzicii și artelor plastice se fundamentează pe aceeași implicare a spectatorului în povestea care se petrece pe scenă, asemenea unei participări la desfășurarea unui joc imaginar inițiat de către personajele aflate înaintea lui: „Așadar, ceea ce se întâmplă în fața noastră nu este doar ceea ce vedem în timpul și spațiul scenic, ci și ceea ce ne amintește de o lume posibilă, o lume care, pentru a exista, în chiar irepetabilitatea sa, are nevoie de *jocul* nostru imaginativ și de re-cunoașterea noastră”¹¹. Evantaiul efectelor percepției operei de artă de la un spectator la altul se lărgeste și mai mult dacă spectacolul trece de la arta figurativă la cea nonfigurativă ori din sistemul muzical tonal în cel dodecafonic. Formele abstracte ale sculpturilor lui Brâncuși, *dripping*-ul suprafețelor stropite de Jackson Pollock, subtilitățile dreptunghiurilor plutitoare ale lui Mark Rothko, rapița pictată de Țuculescu care crește sub ochii privitorilor, toate își transformă destinatarii din vizitatori pasivi (care doar „se uită”) în participanți activi, ademenindu-i spre demersurile tentante ale completărilor, pentru împlinirea și rezolvarea într-un fel sau altul a impulsurilor inițiate. Lucrările ajung să fie considerate drept sume ale stimulilor conținuți.

Arcul trecerii de la fiziologie la psihologie în impresionarea spectatorului se elonghează poate cel mai grandios la receptarea unui spectacol de teatru. În sala de spectacol, actorii de pe scenă devin personaje vii, împrăștiate într-o problematică pe cât de fictivă, pe atât de consistentă. Elementele de decor aflate în jurul lor, oricât de convenționale ar fi în realitate, devin un spațiu pe cât de imaginat, pe atât de concret al poveștii reprezentate. Acesta poate fi unul mai împlinit, care își adaugă amănuntele și detaliile plăsmuite diferențiat în imaginația spectatorilor, ori altul complet deosebit de cel real, până la situația extremă a unei scene goale, care poate fi închipuită oricum. Pentru înfiriparea acestor remarcabile fantezii care nu se limitează doar la simpla

¹¹ Sorin Crișan, *Sublimul trădării. Pentru o estetică a creației literare*, București, Ed. Ideea Europeană, 2008, p. 85

interpretare a unei expuneri, ci nasc o spectaculoasă implicare emoțională a publicului, este nevoie ca toate elementele participative să fie organizate într-un complex elocvent (fără a fi explicit, tezig) de relații pline de sens.

3.3. În urma cercetării corespondențelor între feluritele tipuri de contraste care alcătuiesc lumile muzicii și plasticii, se concluzionează că evoluția felurilor curente artistice a imprimat o desfășurare contradictorie în aplicarea conceptului armonic. Marea trecere operată de Arnold Schönberg la începutul secolului trecut de la organizarea tonală a gamei fundamentale, care cuprindea numai șapte sunete, la cea „cromatică” (atonală) a celor douăsprezece se regăsește și în vizual, unde echilibrul cromatic ajunge să fie curând spulberat. „În al doilea manifest futurist (1910), semnat de Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Gino Severini, se declară: «În pictură, complementaritatea înăscută constituie o necesitate absolută, tot așa ca metrul liber într-o poezie și polifonia în muzică». Dar peste numai câțiva ani, apar păreri contrare: « Armonia nu are nimic de a face cu complementarele. Toate culorile, fără excepție, pot fi îmbinate armonic» (A.E. Dinet, *Flagelurile picturii*, 1926)”¹². Explozia raporturilor tonale (însoțită de distrugerea celor cromatice) se va plia dezorganizării formale orizontale în muzică (corespunzătoare celei volumetrice din artele plastice). Întrucât expresivitatea nu mai poate fi determinantă de niciunul dintre principiile echilibrate ale consonanței, iar *dezagreabilul* este îndreptățit să fie conținut în operă în aceeași măsură ca *simpaticul*, noțiunea de „armonie” va ajunge să se refere la un criteriu exclusiv al autenticității instinctului, al *sincerității* demersului artistic al creației. Teoria complementarelor, ca și cea a armoniei tonale, nu va fi însă niciodată contrazisă, nefiind vorba despre anularea acestei dimensiuni ci, dimpotrivă, de adăugarea uneia noi, multiplicatoare a expresivității, așa cum matematicile superioare caută același adevăr părăsind rigorile spațiului euclidian în care două drepte paralele nu se vor întâlni niciodată, într-un context al posibilităților nesfârșite.

¹² Liviu Lăzărescu, *Culoarea în artă*, București, Ed. Polirom, 2009, pp. 203

3.4. Capitolul referitor la corespondențele imaginilor și reprezentărilor muzicale, plastice și teatrale conduce cercetarea spre încercarea de a defini o *mărime de stare* comună, care să se poată manifesta ca un posibil fundament al studiului comparativ propus. Întrucât deprinderea umană cea mai comună este aceea de a asocia cele mai multe valori măsurabile după criterii spațiale, faptul muzical poate fi descris în același fel, spațial: „Reprezentările spațiale ca atare sunt cele mai curente, legate fiind de cea mai mare parte a experienței noastre biologice. Tindem de fapt la reprezentări spațiale cu referire la cele mai variate domenii: perioade artistice, curente artistice, terminologie în logică sau psihologie. Ceva mai mult: socotim că cunoaștem un fenomen când am reușit să-i dăm o expresie spațială (de ex: cardiograma, gradația termometrului, curba de atac a unui sunet etc.). Nimic mai firesc deci ca și faptul muzical să se transforme în reprezentare spațială, înscriindu-se între două coordonate clare: dimensiunea orizontală (timpul) și dimensiunea verticală (înălțimea sunetelor, cuprinsă între pragul de jos și cel de sus al audibilității). A supra unei a treia coordonate care să transforme spațiul bidimensional în spațiu tridimensional sunt ezitări”¹³. Pascal Bentoiu propune pentru această a treia dimensiune fie intensitatea sunetului emis, fie tensiunea expresiei muzicale a acelui moment: „Muzica a fost văzută și ca o succesiune de stări de tensionare și relaxare, ca o succesiune deci de stări calitative, uneori chiar (E. Kurth) ca o energie cinetică ce se manifestă prin sunete și prin raport la care pozițiile succesive (sunetele) sunt numai stațiuni prin care circulă un «ce» destul de misterios”¹⁴. Printre cele trei dimensiuni ale acestui spațiu existând și timpul, imaginea finală a unei sonate, sau a unei simfonii audiate, implică, deci, și memoria. În situația în care „tensiunea” despre care scrie Pascal Bentoiu se referă atât la măsura expresiei emisiei muzicale (a interpretării), cât și la cea psihologică generată de recepția unică a publicului spectator al acelui moment, rezultatul acestui posibil desen spațial al lucrării audiate este unul irepetabil, unic, imagine completă a întregului act artistic petrecut în respectiva sală de concert. Se cuvine însă menționat că măsura „timpului” care descrie una dintre cele trei coordonate ale spațiului muzical (ca de altfel și a spațiilor celorlalte arte) este una relativă, care implică alături de timpul obiectiv - cel al desfășurării respectivei lucrări audiate - și pe cel subiectiv, un timp al trăirilor unice ale spectatorilor. Spațiul muzical astfel creat nu este unul „newtonian”, obiectiv,

¹³ Ibidem, p. 16

¹⁴ Ibidem, pp. 16

cadru al manifestării artistice, ci unul „einsteinian”, neuniform, creat de însăși respectiva manifestare¹⁵.

Luând în calcul și alte determinări muzicale - precum timbrul instrumentelor, numărul vocilor, registrele în care evoluează melodia - numărul dimensiunilor spațiului muzical ar crește. Natura acestuia ar rămâne însă asemănătoare spațiilor celorlalte arte, cum ar fi cel al scenografiei, care, la rândul ei, conține mai multe dimensiuni decât cele trei, clasice, ale spațiului newtonian. Cuprinderea și a acestora (spațiul dramaturgiei, cel al jocului actoricesc, al relațiilor dintre personaje etc.) în descrierea sa este tocmai ceea ce face ca o „sculptură” - un produs artistic care altfel ar putea fi considerat pur plastic (chiar dacă este așezat într-o lumină de teatru) - să devină *scenografie*. Coordonate care la prima vedere sunt lipsite de mare importanță își dovedesc în același fel exigența și în cazul spațiului fizic bidimensional al unui tablou, și al celui tridimensional al unei sculpturi ori al unei instalații plastice.

Așa cum în subcapitolul precedent prin „spațiu” se înțelege o noțiune care transcende înțelesul omonimului său fizic, cuprinzând suma faptelor și senzațiilor care se petrec pe parcursul actului artistic, *imaginea* se referă la un întreg complex de factori având mai mult sau mai puțin corespondență cu o eventuală senzație vizuală. Dacă în situația artelor temporale imaginea finală a actului artistic pare să fie alcătuită așa cum *imaginea* un film este compusă din cadre memorabile, conturarea unei *imagini* plastice, a unui tablou, spre exemplu - imagine care să rămână vie în memoria privitorului, ani de zile de la contemplarea lui în expoziția unde se afla - pare o întreprindere ce nu suportă vreo comparație cu maniera în care se cristalizează imaginile artelor de durată (teatrul, muzica, filmul etc.). „Văzând” un tablou, o sculptură, sau chiar un decor de spectacol deodată, dintr-o singură privire, s-ar putea crede că aceea este *imaginea* sa. Este adevărat că ceea ce s-a văzut la prima vedere se va constitui cu siguranță într-o imagine. Aceea va fi însă numai una dintre cele care o vor compune pe cea finală. Ea va conține multe altele: puternice amănunte dezvăluite ulterior, un șir de senzații, trăiri puternice sau diverse raportări subiective. Pentru imaginarea acesteia, cea completă, integrală, este astfel nevoie de timp. Eventuala diferențiere dintre imaginile artelor care implică sau nu durată ține de obiectivitatea timpului în care acestea se formează. Astfel, dacă timpul necesar parcurgerii unei

¹⁵ v. Ibidem, p. 19

reprezentații teatrale este același pentru toți spectatorii, cel necesar cristalizării imaginii unui tablou ori a unei fotografii artistice, (prin „imagine” înțelegând un complex conținând dimensiuni multiple, care se adaugă celor două sau trei dimensiuni, fizice) este diferit de la un privitor la celălalt.

Configurația pe care o imagine artistică o capătă în conștiința consumatorului de artă este unică, incertă, fiind provocată atât de structura obiectivă a fragmentului artistic generator, cât și de natura personală a sensului pe care spectatorul i-l atribuie, relaționările - conștiente sau nu, aplicate sau involuntare - pe care acesta le inițiază, ideile pe care le generează, sentimentele de moment sau propria lui sensibilitate.

Structura operei artistice este dictată de necesitatea reformulării imaginii intuite de către creator într-o formă cât mai asemănătoare celei inițiale¹⁶. Invers, întâietatea gratuită a structurii în procesul compozițional se întâlnește fie în academismul epigonic al înșiruirilor de forme goale, lipsite de substanță, fie în forme fals-avangardiste, unde inovația la nivelul structurii nu are o motivație sinceră, nefiind un rezultat al unor căutări de configurație. Valoarea oricărei structuri se determină numai prin cea a configurației imaginilor rezultate.

Parcurgând istoriile artelor, se pot remarca cu ușurință compatibilități majore între imaginile generate de acestea - considerând „imaginile” ca fiind „recompuneri ale elementelor disecate analitic într-o entitate simbolică ce se integrează cu acest titlu specific unui sens general (...). Imaginile poartă *undeva* și spun *ceva*”¹⁷. Dacă percepția corectă a artei - mai ales a celei contemporane - impune spre purificarea ei minimizarea eventualelor relaționări ce conduc spre concluzii pripite, atunci travaliul analizei - care poate fi efectuată fie ulterior, fie concomitent cu actul percepției - este determinant pentru calitatea imaginii generate. Această decodare a informațiilor primite este cu atât mai complexă cu cât fondul cultural al ascultătorului de muzică, al privitorului unui tablou ori al spectatorului de teatru este mai bogat, mai dezvoltat.

Înlănțuirea sunetelor și acordurilor pe un anumit ritm, întocmai asamblării de forme și culori pe un schelet compozițional, se face într-o anumită ordine purtătoare de sens. Aceasta este

¹⁶ v. Ibidem, pp. 28

¹⁷ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, pp. 39

rezultatul unei înșirui de *semne* cu o anumită identitate estetică, semne care se manifestă asemenea unor punți între reprezentările existente inițial în psihicul creatorilor lor și cele imaginate de receptori. Între semnele muzicale și cele plastice ori teatrale, se pot descoperi corespondențe purtătoare de sens similar.

3.5. Concluziile cercetărilor referitoare la feluritele principii de organizare a materialelor sonore, plastice și teatrale - cuprinzând alcătuirile simetrice, cele ale proporției de aur, organizările contrapunctice și implicațiile ritmului în ambele lumi de expresie - se îndreaptă spre revelarea principalei calități a artei teatrale, unitatea artelor conținute și sintetizate în expresivitatea elocventă a unui spectacol. Astfel, dacă muzica este un sistem de organizare a sunetelor în compoziții muzicale melodice, armonice și ritmice, iar artele vizuale se ocupă cu aranjarea formelor, culorilor, texturilor în structuri compoziționale, în același fel și regizorul lucrează cu materialul teatral al scenografiei, actorilor, muzicii de spectacol, coregrafiei, luminilor. Formele de organizare sunt trasate intuitiv de către directorul de scenă, urmând în același timp un parcurs rațional, logic și rotund, a cărui elocvență reprezintă însuși suportul comunicării de sens către public. Înfațișându-se ca o sinteză a artelor, teatrul reușește să aducă la un numitor comun formele de expresie ale tuturor acestor arte, aparent incompatibile: actoria, expresivitatea facială și corporală, formele, culorile și texturile decorului și recuzitei, luminile și umbrele spațiilor de joc, melodiile, armoniile și ritmurile muzicale însoțitoare. Principii compoziționale comune determină sinergii multiplicatoare de randament al comunicării de sens contribuind în același timp la instituirea unei norme a unității, caracteristică oricărui produs artistic autentic. Simetria, proporțiile, polifonia discursurilor se regăsesc în toate alcătuirile artistice, după cum ritmul unei scenografii funcționează pe aceleași principii care determină arhitectura lucrărilor muzicale. „Distincția clasică dintre artele duratei și artele spațiale pleacă, de fapt, de la condiția specifică a limbajului «abstract» (în sensul că nu reprezintă niciun obiect) în muzică și poezie, și «concret» (bazat pe reprezentări ale lumii vizibile) în artele vizuale”¹⁸. Ritmurile „înghețate” în arhitectura scenică a decorului și recuzitei se suprapun peste cele „abstracte” ale dramaturgiei (ritmul vorbelor scrise în text sau cel al poveștii care se deapănă mai

¹⁸ Ibidem, p.139

lent sau mai alert) și regiei spectacolului (ritmul acțiunilor actoricești - care pot fi singulare sau paralele - ori cel al mișcărilor actorilor pe scenă - ornamentate sau nu cu dansuri).

3.6. Capitolul care cercetează implicațiile timpului în lumile artelor comparate în cadrul acestei teze de doctorat reduce problema care se pune în stabilirea tempoului (vitezei de derulare a evenimentelor - fie acestea plastice, muzicale sau teatrale) la una singură, a compatibilității produsului final cu natura profundă a spiritului uman. Alegerea unui eventual tempo greșit ar scurtcircuita acest demers, iar rezultatul creației (opera artistică) ar apărea publicului ca fiind unul fals, trecător, lipsit de orice interes, ca urmare a simplei incompatibilități a acestuia cu firea umană. Tempoul corect se alătură celorlalte componente ale întregului artistic - în muzică melodiei, armoniei și ritmului, în teatru ritmului și parcursului sinuos al poveștii montate pe scenă - într-un complex unitar a cărui elocvență este de fapt rezultatul turnurii ferme a direcției sale de asamblare spre originarul „unu” al spiritului uman.

Citirea întregului text și armonizarea lui cu departamentele unui spectacol spre încheierea lor ulterioară într-un „unu” elocvent este prima condiție ca acesta să poată fi nu doar însușit, asimilat, dar și ulterior transcens de către spectatorul unei viitoare puneri în scenă a lui. Iar transcenderea sa este condiția disponibilizării spectatorului pentru o viitoare însușire, care se adaugă șirului de acumulări pe care orice parcurs artistic îl presupune: „Rezumându-ne la ceea ce urmărim, putem traduce situația, de fapt, prin analogie cu «natura non-dualistă a conștiinței libere». Dacă spiritul nu ar cuprinde și apoi nu ar părăsi ceea ce și-a însușit - iar asta se cheamă a putea transcende - atunci nu ar exista nici o altă posibilitate a unei următoare însușiri trăite printr-o corelare. Prin transcenderea punctuală întru aici și acum (transcenderea imanentei însușiri), spiritul își dobândește iarăși imparțialitatea, care, pentru următoarea însușire, este *conditio sine qua non*. Singura săvârșire posibilă a spiritului nostru este dată de asocierea diferențelor, de eliminarea fiecărei forme de dualitate. Prin urmare, el trebuie să întrunească aspectele oricărei diversități, o stare de fapt ce sieși apare drept închisă. Eliminarea tuturor diferențelor, integrarea tuturor părților într-un întreg, o numim «reducere»”¹⁹. Tempoul care susține parcursul cumulativ al determinărilor melodice, ritmice și armonice ale unei partituri muzicale - asemenea celui care

¹⁹ Ibidem, pp. 29

stabilește viteza ritmului meandrelor unui spectacol - este condiția esențială ca evenimentele întregului să poată fi asimilate și apoi transcense, unul câte unul, așa cum sunt ele așezate pe firul povestirii, de către consumatorii acestor produse artistice.

3.7. Cercetarea ultimului capitol al acestei lucrări care încearcă să „convertească” modalități de impresionare a spectatorilor dintr-o lume într-alta a expresiilor artistice conduce cititorul spre formularea concluziilor finale. Spectacolul de teatru apare mai explicit decât oricând ca o imagine a unei „arte a artelor”. Desigur că primordial rămâne jocul actorilor. Căci dacă teatru fără decor poate exista, un spectacol fără actori pare la fel de absurd precum ar fi „Tristan și Isolda” fără partiturile lui Wagner deschise pe pupitrele din fosă. Un decor fără actori - sau în care actorii ar deveni privitorii care îl parcurg - poate deveni un „happening”, un „performance” al unei experiențe singulare trăite de fiecare spectator în parte, însă aceasta, fie ea chiar formă artistică, este departe de a fi considerată o formă teatrală. Căci teatrul presupune mai înainte de orice o poveste povestită de actori.

Decorul în care aceștia se află are însă valențe mult mai largi decât cele de primă mână, care se referă la originea lui semantică, „*decorative*”. Muzica însoțitoare a spectacolului, lumina în care personajele evoluează, obiectele cu care ele se joacă sunt mult mai aproape de importanța textului sau a poveștii decât este la operă jocul scenic în comparație cu partitura „Inelului Nibelungilor”. Chiar și la Bayreuth, în teatrul lui Wagner, fie și transportându-ne în secolul al XIX-lea, când un spectacol de operă „modern” ar fi însemnat un șoc progresist greu de imaginat de către spectatorul obișnuit până la plictis de modernitate, muzica scrisă în partituri rămânea de o importanță colosală față de orice se mai afla în jurul ei. Iar dacă în ceea ce privește teatrul liric situația nu s-a schimbat considerabil de atunci, teatrul a devenit din ce în ce mai mult o sinteză a celorlalte arte care (lângă și printre actori) se află pe scenă.

Un spectacol de teatru reușit pare să fie tot mai des descris ca o realizare izbutită a *acordării* acestor arte care se petrec concomitent pe scenă, iar un decor bun pare să fie acela cât mai puțin decorativ (inactiv), cel mai bine „acordat” cu povestea celor care îl locuiesc, cel care „se vede cât mai puțin” devenind astfel paradoxal cel mai „activ”, talentat participant la întâmplările care curg neîntrerupt pe scenă.

Din perspectiva cercetării teatrale, **funcția praxiologică** a acestui studiu constă în descoperirea întâlnirii dintre artele care întregesc spectacolul de teatru spre încurajarea scenografilor, regizorilor, lighting designer-ilor, eliberându-le mintea de șabloane prin deslușirea universalității principiilor compoziționale, stimulându-le imaginarea unor lumi noi, vii și intense, care altfel le-ar rămâne ascunse într-o existență intuitivă, fără a se naște vreodată într-o formă concretă. Lucrarea „Recunoașterea principiilor arhitecturale sonore în plastica scenei de teatru” se dorește a fi mai mult decât un morfem al acțiunilor creative ale scenografilor. Pe de altă parte, ea nu-și propune nici să devină vreo completare „muzicală” în sine a compoziției vreunui decor imaginat de către aceștia. Întrucât fiecare proces de creație este profund înrădăcinat în universul cultural și afectiv al autorului său, cercetarea de față își propune să constituie un impuls - prin prezentarea cititorului scenograf, regizor ori coregraf a unui unghi mai puțin obișnuit de contemplare - în așteptarea unui nou tip de gest creativ al acțiunilor sale, după cum gestul actorului pe scenă e de așteptat să se nască din interiorul corpului său, ca o mișcare ce nu este altceva decât concretizarea unui impuls din afară: „De obicei, când actorul vrea să facă un gest, îl construiește de-a lungul unei linii care începe de la mână. În schimb, în viață, când un om se află în relații vii cu ceilalți, impulsul se pregătește undeva în interiorul corpului și abia în faza finală apare gestul mâinii care este punctul final al impulsului; linia aceea duce din interior spre exterior. Într-o relație vie cu ceilalți, mai întâi se primește stimulul și apoi se dă răspunsul”²⁰.

În loc să afirme, autorul își dorește mai degrabă să ridice - artiștilor, în aceeași măsură ca și spectatorilor - semne de întrebare. Ceea ce îi apare însă tot mai limpede și mai neîndoielnic (cu fiecare proiect pe care îl adaugă șirului *opus*-urilor sale) oricărui creator de teatru este esențialul acordării cu măiestrie a fiecăreia dintre artele spectacolului, una cu cealaltă și fiecare dintre ele cu întregul.

Cercetând tot mai amănunțit fenomenologiile muzicală, plastică și teatrală, șlefuirea tot mai măiestrită a percepției artistice poate atinge o limită transfiguratoare. Acolo formele de expresie se diluează într-un singur „tot”, un tot care conține în integralitatea lui, în fiecare parte constitutivă a sa, ansamblul legilor universale ale compoziției. Un tot asemănător celui despre care Mozart, referindu-se de fapt la sinonimia artelor, exact tema lucrării de față, scria într-una

²⁰ Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual*, București, Ed. Nemira, 2014, p. 156.

dintre scrisorile sale: „Pot vedea întreaga bucată muzicală cu o singură privire a ochiului meu spiritual, așa cum aş vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. Nu aud atunci opera ca o succesiune, aceasta va veni mai târziu, ci o aud oarecum întreagă și în același timp”²¹.

²¹ Sorin Petrescu, *Ce se aude și ce nu se aude*, Timișoara, Ed. Brumar, 2014, p. 43.

Bibliografie generală

- Adorno, Theodor W., *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, London, Ed. Routledge, 1973
- Augusti, Lluís Bonet I, *Diversitat Cultural I Politiques Interculturals A Barcelona*, Barcelona, CIDOB, 2006
- Augusti, Lluís Bonet I, *Externalització deservéis culturals públics*, Barcelona, Quaderns de cultura, 2008
- Augusti, Lluís Bonet I, *L'avaluació externa de projectes culturals*, Barcelona, Quaderns de Cultura, 2010
- Augusti, Lluís Bonet I, *Perfil ireptes del gestor cultural*, Barcelona, Quaderns de Cultura, 2010
- Allenou, Michel, *Guide professionnel des artistes*, Rieux, Magma, 1998
- Barron, Frank, *Creativity and Personal Freedom*, New Jersey, Ed. D. Van Nostrand Co., Princeton, 1968
- Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Ed. Comunicare.ro, 2005
- Băleanu, Andrei, *Actorul în căutarea personajului*, București, Ed. Meridiane, 1971
- Biet, Christian; Triau, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Ed. Gallimard, 2006
- Bismuth, Hervé, *Histoire du théâtre européen*, Paris, Ed. Honoré Champion, 2005
- Bloom, Harold, *Canonul occidental*, trad. Ungureanu, Delia, București, Editorial Art, 2007
- Carriere, Jean-Claude; Eco, Umberto, *Nu sperați că veți scăpa de cărți*, București, Ed. Humanitas, 2010
- Călinoiu, Gina, *Jerzy Grotowski - metafizica artei actorului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2011
- Câmpeanu, Pavel, *Oamenii și teatrul*, București, Ed. Meridiane, 1973

- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, vol.1, 2, 3, București, Ed. Artemis, 1995
- Chubbuck, Ivana, *Puterea actorului, metoda Chubbuck*, trad. Nistor Irina-Margareta, București, Quality books, 2007
- Cîrstea, Cornelia, *Teatrul European în secolul al XIX-lea*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 2005
- Clark, H.Barret, *Teorii europene asupra dramei*, Ed. Crown Publisher, 1947
- Cole, Tob, Krich Chinoy, Helen, *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*, New York, Ed. Three Rivers Press, 1995
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă, o introducere în teoriile contemporane*, București, Ed. Meridiane, 1999
- Constantinescu, Marina, *Cronică dramatică*, Revista România Literară, nr.13/2009
- Coquelin, Constant, *L'Art du comédien*, Paris, Ed. Ollendorff, 1894
- Crișan, Sorin, *Jocul nebunilor*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003
- Crișan, Sorin, *Sublimul trădării. Pentru o estetică a creației literare*, București, Ed. Ideea Europeană, 2008
- Crișan, Sorin, *Teatrul de la rit la psihodramă*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2007
- Crișan, Sorin, *Teatru și cunoaștere*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2008
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2004
- Delbono, Pippo, *Le corps de l'acteur*, Besançon, Ed. Les Solitaires Intempestifs, 2004
- Della Stora, Atlante, *Maschere italiane nella Commedia dell'arte*, Prato, Ed. Demetra, 2000
- Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Ed. Gallimard, Folio BD, 1994
- Diogenes, Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, ed. Minerva, 1997
- Dodin, Lev, *Călătorie fără sfârșit*, București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, 2008

Duvignaud, Jean, *L'acteur, Esquisse d'une sociologie du comedien*; NRF, Gallimard, 1965

Dürrenmatt, Friedrich, *Dramaturgice și critice*, trad. Forna Petru, București, Ed. Libra, 2001

Eliade, Mircea, *Arta de a muri*, Iași, Ed. Moldova, 1993

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, București, Ed. Univers, 1987

Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, București, Ed. Științifică, 1991

Eliade, Mircea, *Întoarcerea din rai*, București, Ed. Litera, 2010

Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, trad. Duțescu Dan, București, Ed. Meridiane, 1994

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Ed. Amarcord, 1998

Freedman, A.M., Kaplan, H.I., Sadock B.J., *Psychodrama. Comprehensive Textbook of Psychiatry*, London, Williams Wilkins, Baltimore, 1976

Freud, Sigmund, *Opere, vol.1, Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Ed. Trei, 1999

Gabrea, Iosif, *Școala creatoare*, București, Ed. Casei școalelor, 1924

Gasparik, Attila, *Catedra din scenă*, București, Ed. ASA, 2007

Gilbert, K. E., Kuhn H., *Istoria esteticii*, trad. Mărculescu, Sorin, București, Ed. Meridiane, 1972

Golu, Mihai, *Natura și bazele neurofiziologice ale psihicului*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980

Gordon, William, J.J., *Sinética. El desarrollo de la capacidad creadora*, Mexico, Editorial Herrero Hermanos Sucesores, 1963

Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual*, București, Ed. Nemira, 2014

Guilford, J.P., *The Nature of Human Intelligence*, New York, Ed. Mcgraw-Hill, 1967

Guiraud, Bernard, *Entracte-Petit revue des mots du spectacle*, Paris, Jbz & C, 2011

Guiraud, Pierre, *La stylistique*, Paris, PUF, 1972

Hegel, G.W.F, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Academiei Române, vol.II, 1966

Hostein, Patricia, *Le guide du théâtre*, Paris, Dixit, 1999

Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, București, Ed. Humanitas, 1992

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol. 1, 2. București, Ed., Humanitas, 1992

Iorga, N., *Teatru și societate*, București, Ed. Eminescu, 1986

Jarvis, Simon, *Adorno: A Critical Introduction*, Cambridge, Polity, 1998

Jung, Carl Gustave, *Opere complete*, vol.1, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Verescu Dana, Zamfirescu Vasile Dem, București, Ed. Trei, 2003

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros, 1983

Klein, Jean-Pierre, *L'Art-thérapie*, Paris, PUF, 1997

Knebel, Maria, *L'analyse-action*, Paris, Actes Sud, 2006

Koestler, Arthur, *The Act of Creation*, New York, Penguin Books, 1964

Krutch, Joseph Wood, *The American Drama Since 1918*, New York, Random House, 1939

Lacombe, Robert, *Le spectacle vivant en Europe*, Paris, La Documentation Française, 2004

Lorenz, Konrad, *Cele opt păcate capitale ale omenirii civilizate*, București, Ed.Humanitas, 1996

Marcus, Solomon, *Artă și știință*, București, Ed. Eminescu, 1996

Marcus, Stroe, *Imaginația*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc*, vol.1, București, Ed. pentru Literatură, 1961

Mašek, Victor Ernest, *Arta de a fi spectator*, București, Ed. Meridiane, 1979

- Mašek, Victor Ernest, *Literatură și existență dramatică*, București, Ed. Meridiane, 1983
- Mašek, Victor Ernest, *Pariul cu teatru*, București, Ed. Tehnică, 1998
- Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947
- Menger, Pierre-Michel, *La profession de comédien*, Paris, Dag, 1997
- Menger, Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005
- Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002
- Meyer, Michel, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie Générale Française, 1993
- Michalco, Michael, *Secretele creativității - Fii genial!*, trad. Soare Ligia Ileana, București, Ed. Amaltea, 2008
- Minet, Serge J., *Du divan à la scène*, Sprimont, Mardaga, 2006
- Moisescu, Valeriu, *Însemnări contradictorii*, București, Ed. Unitext, 1999
- Morariu, Mircea, *Foi de parcurs, 2013*, Oradea, Ed. Universității din Oradea, 2014
- Modorcea, Grid, *Istoria gândirii estetice românești de film*, București, Ed. Eminescu, 1997
- Moreno, Jacob Levy, *Psychothérapie de groupe et psychodrame. Introduction théorique et clinique à la socianalyse*, trad. de l'allemand Rouanet-Dellenbach, Jacqueline, trad. de l'anglais et rev. Ancelin-Schützenber, Anne, Paris, Presses Universitaires de France, 1965
- Negreț, Ion, *Psihologia genetică și educație*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980
- Noiriel, Gérard, *Histoire, Théâtre & Politique*, Marseille, Agone, 2009
- Oida, Yoshi; Marshall, Lorna, *Actorul invizibil*, Colecția Prezențe și Metode, Oradea, Artspect, 2009
- Oprea, Ștefan, *Chipuri și măști*, Iași, Ed. Cronica, 1996

- Pavis, Patrice, *Dictionnaire de theatre*, Paris, Ed.Gallimard, 1982
- Penciulescu, Radu, *Maestri ai teatrului românesc în a doua jumătate a secolului XX*, București, U.A.T.C., 1999
- Piéron, Henri, *Vocabularul psihologiei*, trad. Gavrilu Leonard, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2001
- Pintilie, Lucian, *Bricabrac*, București, Ed. Humanitas, 2003
- Popescu, D. Radu, *Teatru*, București, Ed. Eminescu, 1985
- Popescu, Marian, Interviu. *Trăim o stare de haos și de ciumă – ea este producătoare de artă*, Semnal teatral, nr.1, 1995
- Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010
- Prut, Constantin, *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, București, Ed. Meridiane, 1991
- Radu, Nicolae, *Pedagogia comportamentului uman*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981
- Reboul, Olivier, *Introduction a la rhetorique*, Paris, PUF, 1991
- Robert, Fritz, *Creating: A Practical Guide to the Creative Process and How To Use It To Create Anything*, Ballantine Books, 1993
- Roșca, D.D., *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1995
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008
- Săvulescu, Silvia, *Retorică și teoria argumentării*, București, Ed. Comunicare.ro, 2004
- Schechner, Richard, *Performance, introducere și teorie*, trad. Ieronim, Ioana, București, Ed. Unitext, 2009
- Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, București, Ed. Științifică, 1976

- Serreau, Geneviève, *Histoire du „nouveau théâtre”*, Paris, Gallimard Idées, 1966
- Seyler, Oliver M., *În teatrul de Artă din Moscova*, New York Bretano's, 1925
- Silvestru, Valentin, *Jurnal de drum al unui critic teatral*, vol.,1, 2, 3, București, Ed. Palimpsest, 2004
- Souiller, D., Fix, F., Humbert-Mougin, S., Zaragoza, G., *Etudes théâtrales*, Paris, PUF, 2005
- Stan, Sandina, *Tehnica vorbirii scenice*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1967
- Stanislavski, Constantin Sergheevici, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot/Rivages, 2001
- Stanislavski, Constantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, trad. Demetrius, Lucia, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1951
- Stanislavski, Constantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, ediția a II-a, trad. în colectivul de redacție al editurii, București, Ed. Cartea Rusă, 1951
- Steiner, Rudolf, Marie Steiner-Von Sivers, *Modelarea vorbirii și Arta Dramatică*, Cluj-Napoca, Ed. Triade, 1999
- Șerban, Andrei, *Lumea magică din spatele cortinei*, București, Ed. Unitext, 1999
- Șușală, Ion N., Bărbulescu Ovidiu, *Dicționar de artă, termeni de atelier*, București, Ed. Sigma, 1993
- Tatai, Alexandru, *Creativitatea actorului. Dimensiunea formativă*, Tg. Mureș, Ed. Universității de artă teatrală, 2009
- Toboșaru, Ion, *Arta teatrului contemporan*, vol.1, 2, 3, 4, București, Ed. A.O.A.I.T.M., 1989
- Toboșaru, Ion, *Consemnări, arta teatrului contemporan*, vol.1, 2, 3, 4, București, Ed. A.T.M., 1982
- Toboșaru, Ion, *Contururi teatrologice*, București, Ed. A.T.M., 1983
- Tonitza-Iordache, Mihaela; Banu, George, *Arta Teatrului*, București, Ed. Nemira, 2004

- Țopa, Leon, *Creativitatea*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1980
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Education, 1996
- Varlam, Luminița, *Silviu Purcărete, Între magie și realism*, Teatrul azi, nr.1, 1994
- Vassiliev, Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, Ed. P.O.L., 1999
- Vianu, Tudor, *Arta Actorului*, București, Ed. Revistei Vremea, 1932
- Villiers, André, *La scène centrale - Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris, Éd. Klincksieck, 1977
- Villiers, André, *L'Art du comédien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953
- Wald, Henri, *Puterea vorbirii*, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1981
- Zamfirescu, Florin, *Actorie sau magie*, București, Ed. Privirea, 2003
- Zamfirescu, Vasile Dem., *Între logica inimii și logica minții*, Bacău, Ed. Cartea românească, 1985
- Zaragoza, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006

Bibliografie selectivă

- Ailincăi, Cornel, *Introducere în gramatica limbajului vizual*, București, Ed. Polirom, 2010
- Allain, Paul; Harvie, Jen, *Ghidul Routledge de teatru și performance*, trad. Modreanu, Cristina, Todoruț, Ilinca Tamara, București, Ed. Nemira, 2006
- Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală*, București, Ed. Polirom, 2011
- Arnheim, Rudolf, *Forța centrului vizual, un studiu al compoziției în artele vizuale*, București, Ed. Polirom, 2012
- Baker, Annie, *Circle Mirror Transformation*, traducerea Bogdan Budeș, New York, Dramatist Play Service, Inc., 2009
- Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, București, Ed. Nemira, 2011
- Banu, George, *Shakespeare lumea-i un teatru*, București, Ed. Nemira, 2010
- Banu, George, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, București, Ed. Nemira, 2010
- Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral*, trad. Voicu Delia, Pitești, Ed. Paralela 45, 2003
- Banu, George, *Yannis Kokkos, scenograful și cocostârcul*, București, Ed. Curtea Veche, 2009
- Barba, Eugenio, *Casa în flăcări*, trad. Cozma, Diana, București, Ed. Nemira, 2011
- Barba, Eugenio, *Teatru, singurătate, meșteșug, revoltă*, trad. Derer, Doina Condreea, București, Ed. Nemira, 2010
- Baricco, Alessandro, *Barbarii. Eseu despre mutație*, trad. Cojocaru, Dragoș, București, Ed. Humanitas, 2009
- Bartos, M.J., *Compoziția în pictură*, București, Ed. Polirom, 2009
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, București, Ed. Meridiane, 1985

Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973

Bernstein, Leonard, *Cum să înțelegem muzica*, trad. Mircea Ivănescu, București, Ed. muzicală, 1982

Brook, Peter, *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*, trad. Andronescu, Monica, București, Ed. Nemira, 2012

Brook, Peter, *Spațiul gol*, trad. Popescu, Marian, București, Ed. Unitext, 1997

Câmpan, Florica T., *Povestiri cu proporții și simetrii*, București, Ed. Albatros, 1985

Cehov, Mihail A., *Stanislavsky's Method (Metoda lui Stanislavski)*, Ed. New Theatre, 1935

Celibidache, Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală*, București, Ed. Spandugino, 2012

Chekhov, Mikhaïl, *L'imagination créatrice de l'acteur*, Paris, Ed. Pygmalion, 1995

Ciulei, Liviu, *Cu gândiri și cu imagini*, București, Ed. Igloomedia, 2009

Clark, Kenneth, *Revolta romantică*, trad. Gramatopol, Mihai, București, Ed. Meridiane, 1981

Cojar, Ion, *Inițiere în arta actorului*, revista Teatrul, nr.7-8

Constantinescu, Grigore; Boga, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2007

Constantinescu, Marina, *Les Danaïdes, Histoire d'un spectacle*, București, Ed. Nemira, 1996

Cosma, Viorel, *60 de ani în loja operei*, București, Ed. Muzicală, 2008

Cosmovici, Andrei, *Psihologie generală*, Iași, Ed. Polirom, 1996

da Vinci, Leonardo, *Tratat despre pictură*, București, Ed. Meridiane, 1971

Davis, Gary A., *Creativity is forever*, Dubuque IA, Kendall / Hunt., 2004

Dediu, Dan, *Radicalizare și Guerrilla*, București, Ed. Muzicală, 2004

Döring, Mirka; Müller-Tischler, Ute, *Setting the stage*, Berlin, Theater der Zeit, 2015

Donnelland, Declan, *Actorul și ținta - Reguli și instrumente pentru jocul teatral*, trad. Stănescu Saviana, Eronim Ioana, București, Ed. Unitext, 2006

Dumitrescu Bușulenga, Zoe; Sava, Iosif, *Muzica și literatura*, București, Ed. Cartea Românească, 1987

Ebrahimian, Babak, *Sculpting space in the Theater*, Hove, Focal Press, 2006

Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, trad. Sălișteanu, Oana, București, Ed. RAO, 2012

Ehnes, Barbara, *Starting over*, Berlin, Theater der Zeit, 2015

Faure, Élie, *Istoria artelor, spiritul formelor*, trad. Mavrodin, Irina, București, Ed. Meridiane, 1990

Focillon, Henri, *Viața formelor urmată de elogiul mâinii*, București, Ed. Meridiane, 1977

Gassner, John, *Formă și idee în teatrul modern*, București, Ed. Meridiane, 1972

Gauguin, Paul, *Noa-noa și alte scrieri*, București, Ed. Meridiane, 1977

Giuleanu, Victor, *Tratat de Teoria Muzicii*, București, Ed. Muzicală, 1986

Giuleanu, Victor, *Ritmul în creația muzicală clasică*, București, Ed. Muzicală, 1990

Gompertz, Will, *O istorie a artei moderne*, București, Ed. Polirom

Grenier, Jean, *Eseuri asupra picturii contemporane*, trad. Runcan, Irina, București, Ed. Meridiane, 1972

Grigorescu, Dan, *Pop Art*, București, Ed. Meridiane, 1975

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. Banu George, Nedelcu-Patureanu Mirella, București, Ed. Unitext, 1998

Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, trad. Moga, Vasile, București, Ed. Nemira, 2014

Hagemann, C., *Die Kunst der Buhne*, Stuttgart-Berlin, Deutsche Verglas-Anstalt, 1992

Hasan, Yvone, *Paul Klee și pictura modernă*, București, Ed. Meridiane, 1999

Hindemith, Paul, *Inițiere în compoziție*, trad. Lucian Grigorovici, București, Ed. Muzicală, 1967

Huyghe, René, *Dialog cu vizibilul*, trad. Râpeanu, Sanda, București, Ed. Meridiane, 1981

Kandinski, Vassily, *Spiritualul în artă*, trad. Pavel, Amelia, București, Ed. Meridiane, 1994

Lardinois, Brigitte, *Magnum*, London, Thames & Hudson, 2009

Lassaigne, Jacques, *Pictori pe care i-am cunoscut*, București, Ed. Meridiane, 1973

Lăzărescu, Liviu, *Culoarea în artă*, București, Ed. Polirom, 2009

Levitin, Daniel J., *Creierul nostru muzical*, București, Ed. Humanitas, 2013

Lhote, André, *De la paletă la masa de scris*, trad. Nanu, Adina, București, Ed. Meridiane, 1974

Lipps, Theodor, *Estetica, bazele esteticii*, trad. Popa, Grigore, București, Ed. Meridiane, 1987

Mamet, David, *Teatrul*, trad. Monica Botez, București, Ed. Curtea Veche, 2013

Mann, Thomas, *Pătimirile și măreția lui Richard Wagner*, București, Ed. Humanitas, 2013

Marquis, Alice Goldfarb, *The Pop revolution*, London, Tate Publishing, 2013

Măciucă, Constantin, *Motive și structuri dramatice*, București, Ed. Eminescu, 1986

Mencarelli, Mario, *Creatività*, Brescia, Ed. La Scuola, 1976

Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W., *Muzica omului*, trad. Arsenescu, Adina, București, Ed. Muzicală, 1984

Micheli, Mario De, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. Constantin, Ilie, București, Ed. Meridiane, 1968

Mihăilescu, Dan, *Limbaajul culorilor și al formelor*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980

Mocanu, Titus, *Morfologia artei moderne*, București, Ed. Meridiane, 1973

- Mouloud, Noël, *Pictura și spațiul*, trad. Matei, Dumitru, București, Ed. Meridiane, 1978
- Müller, Stéphane; Lang, Patrick, *Celibidache. Întâlniri cu un om de excepție*, trad. Hopârtean, Andreea, București, Ed. Spandugino, 2012
- Napoleone, Caterina, *Zeffirelli at The Met*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2008
- Nattiez, J. J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975
- Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală, 1983
- Neumann, Bert, *Imitation of life. Bühnenbilder*, Berlin, Theater der Zeit, 2001
- Nicolescu, Mircea, *Sonata*, București, Ed. muzicală, 1962
- Pappelbaum, Jan, *Dem Einzelnen ein Ganzes*, Berlin, Theater der Zeit, 2015
- Parret, Herman, *Sublimul cotidianului*, trad. Jeanrenaud, Magda, București, Ed. Meridiane, 1996
- Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, București, Ed. Cultura Națională, 1937
- Petrescu, Sorin, *Ce se aude și ce nu se aude*, Timișoara, Ed. Brumar, 2014
- Popescu, Gabriela, *Psihologia creativității*, București, Ed. Fundației România de Mâine, 2004
- Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Științifică, 1972
- Roland, Romain, *Beethoven: Marile epoci creatoare / De la Eroica la Appassionata*, trad. Papu, Letiția; Parocescu, Nicolae, București, Ed. Muzicală, 1962
- Roland, Romain, *Beethoven: Marile epoci creatoare / Ultimele cvartete*, trad. Papu, Letiția; Parocescu, Nicolae, București, Ed. Muzicală, 1962
- Roland, Romain, *Călătorie în țara muzicii*, trad. Călin, Vera; Iosifescu, Silvian, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964
- Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, trad. Mașek, Victor Ernest, București, Ed. Meridiane, 1984

- Roșea, Al, *Creativitatea*, București, Ed. Enciclopedică, 1972.
- Saiu, Octavian, *În căutarea spațiului pierdut*, București, Ed. Nemira, 2003
- Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern*, București, Ed. Muzicală, 2004
- Sava, Iosif, *Prietenii Muzicii*, București, Ed. Albatros, 1986
- Schöffner, Nicolas, *Noul spirit artistic*, trad. Baci, Alexandru, București, Ed. Meridiane, 1973
- Stürmer, Helmut, *Scenografii*, Cluj, Ed. Koinónia, 2007
- Sylvester, David, *Interviuri cu Francis Bacon*, București, Ed. Art, 2010
- Stravinski, Igor, *Poetica Muzicală*, București, Ed. Muzicală a U.C.M.R., 1967
- Șerban, Andrei, *Călătoriile mele. Teatru*, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2008
- Șerban, Andrei, *Călătoriile mele. Opera*, București, Ed. Institutului Cultural Român, 2008
- Șevțova, Maria, *Robert Wilson*, trad. Kaufman-Blumenfeld Odette, Cîntec Oltița, București, Ed. Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2010
- Tiberian, Mircea, *Sunetul de referință, și arca muzicii occidentale*, București, Ed. Nemira, 2013
- Toffler, Alvin, *Șocul viitorului*, București, Ed. Politică, 1973
- Tonitza, Nicolae, *Scrieri despre artă*, București, Ed. Meridiane, 1964
- Truică, Ion, *Arta compoziției*, București, Editura Polirom, 2011
- van Gogh, Vincent, *Scrisori*, București, Ed. Meridiane, 1970
- Vassiliev, Anatoli, *L'Art de la composition*, Paris, Actes Sud, 2006
- Viebrock, Anna, *Das Vorgefundene erfinden*, Berlin, Theater der Zeit, 2011
- Viebrock, Anna, *Bühnen / Räume*, Berlin, Theater der Zeit, 2000

Vieru, Andrei, *Ecleziastul vesel. O privire asupra artei*, București, Ed. Curtea Veche, 2013

Weisberg, R.W., *Creativity: Understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*, John Wiley, NJ, Hoboken, 2006

Wagner, Richard, *Opera și drama*, București, Ed. Muzicală, 1983

Zola, Émile, *Saloanele mele*, trad. George, Alexandru, București, Ed. Meridiane, 1976

Zygmunt, Bauman; Tim, May, *Gândirea sociologică*, București, Ed. Humanitas, 2008

Cărți și articole de specialitate

Anosov, N. P., *Citirea partiturilor simfonice*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1963

Grigoriev, S.; Müller, T., *Manual de polifonie*, trad. Rusu, Liviu, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963

Jeppesen, Knud, *Contrapunctul*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967

Kramer, Jonathan D., *Postmodern music, postmodern listening*, New York, Bloomsbury Academic, 2016

Negrea, Marțian, *Tratat de Armonie*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1958

Niculescu, Ștefan, *O teorie a sintaxei muzicale*, București, Revista „Muzica”, N. 3/1973

Pașcanu, Alexandru, *Armonia*, Vol. I, II, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1974

Rimski-Korsakov, N.A., *Principii de orchestrație*, Vol. I, II, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1959

Toop, David, *Into the maelstrom: music, improvisation and the dream of freedom*, New York, Bloomsbury Academic, 2016

Vartolomei, Luminița, *Ghidul cititorului despre muzică*, București, Ed. Muzicală, 2008

Vartolomei, Luminița, *Stop cadru în sonor*, București, Ed. Muzicală, 2001

Wiegand, Chris, „Thomas Ostermeier: Richard III? He's a rock star, a standup comedian”, în *The Guardian*, 2016, 6.05

Link-uri Web

Andrei Irimia, „(Despre) Simfonia Fantastică de Hector Berlioz”, <http://www.art7.fm/despre-simfonia-fantastica-de-hector-berlioz>

Bernstein: Mozart and Symmetry / Norton Lectures: Musical Syntax,
<https://www.youtube.com/watch?v=yIwVc3yfYYA&index=74&list=PL4FD4FD02CF41DF4C>

Daniel Barenboim, „5 Minutes On... Beethoven - Piano Sonata No. 7”,
<https://www.youtube.com/watch?v=wh-pcrWG3Mg>

Daniel Barenboim, „5 Minutes On... Mozart Piano Concerto No. 27”,
<https://www.youtube.com/watch?v=DDGnnHKpVFo>

Daniel Barenboim, „Courage in music / Deconstructed”,
<https://www.youtube.com/watch?v=04YmzdmTUSI>

Daniel Barenboim, „Music & Conversation”, <https://www.youtube.com/watch?v=rZQp9rQrBek>

Daniel Barenboim, „Sound / Deconstructed”,
<https://www.youtube.com/watch?v=wKUi0c7bg2Q>

Daniel Barenboim, „Rhythm & melody, rhythm & harmony / Deconstructed”,
<https://www.youtube.com/watch?v=yfhd6J5asao>

„Is John Cage’s 4’33” music?: Prof. Julian Dodd at TEDx University of Manchester,
<https://www.youtube.com/watch?v=WTCVnKROlos>

John Cage, *Fontana Mix*, http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=79

Percepția vizuală și principiile Gestalt, <http://sincretix.com/2014/04/29/perceptia-vizuala-si-principiile-gestalt.html>

Teatrul Național București, „Comedie Roșie”, <http://www.tnb.ro/ro/comedie-rosie>

Treatise: An Animated Analysis,

<http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/pages/anim.html>