

„CRIZA” REPREZENTĂRII ȘI LIMITELE SEMIOTICII: PERFORMANCE CONTEMPORAN²

"... o criză a reprezentării care se dezvoltă prin transformări profunde ale
proceselor și instanțelor implicate în spectacol"
(André Helbo³)

The Crisis of Representation and the Limits of Semiotics: Contemporary Performance Abstract

Prefigured since antiquity (Lucian of Samosata 2009, Augustin 2002), the semiotics of the performing arts is very much indebted, in the 1970s and even after that, to the linguistic paradigm of structuralism. It has the advantage of having changed the perspective on the aesthetic object, but also the disadvantage of not being able to seize some aspects specific to the performing arts. The *Semiotics of performance* emerges with the awareness of its vulnerability, of the methodological risk to which it is exposed by "this tendency to reduce all the problems of sign to language" (Kowzan 1968). However, later contributions ingeniously used some acquisitions of linguistics and structuralism. The transformations of artistic practice – the "avant-garde" after 1960 – imposed an adaptation of theoretical discourse. The new semiology dialogues with performance theory, communication theories, pragmatics and speech acts theory, reception studies, reader-response, theatrical anthropology. In the face of the versatility of its "object", it remains to be seen whether, playing the card of maximum adaptability, semiotics will be able to truly maintain its "universalizing vocation" (Helbo 2016).

Key-words: *crisis, performance, theatre, ritual, drama, semiotics, semiology, communication, speech acts, polyphony*

Un proiect în curs: semiotică și artele spectacolului

Odată cu maniera de a înțelege și practica artele spectacolului, se schimbă firesc abordarea semiotică a acestora, împreună cu întregul domeniu al *Performance and Dance Studies*. Către sfârșitul Antichității greco-latine, Lucian din Samosata⁴ și Augustin al Hipponei⁵ anticipează o semiotică a artelor performative, în special a

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² O versiune mai amplă, în limba engleză, a acestui studiu: Nicoleta Popa Blanariu, "Semiotics in Performance and Dance", in Jamin Pelkey (ed.), *Bloomsbury Semiotics, III: Semiotics in the Arts and Social Sciences* (volume editor, Susan Petrilli), London, Bloomsbury Publishing, 2022 (sub tipar).

³ André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), p. 342.

⁴ Lucian din Samosata, *Scrieri alese*, traducere de R. Hîncu, București, Univers, 1983.

⁵ Augustin, *De doctrina christiana*, ediție bilingvă, traducere de Marian Ciucă, introducere, note și bibliografie de Lucia Wald, București, Humanitas, 2002.

dansului⁶. În opinia lui Lucian⁷, înțelegerea dansului depinde de transparența iconică a semnului coregrafic. Mișcarea descrie acțiuni și pasiuni, precizând sensul cântecelor care o acompaniază. Ea trebuie să aibă o semnificație „clară”, așa încât publicul să o poată pricepe fără ajutorul „cunoscătorilor”. Totuși peste două secole, în Cartagina, Augustin⁸ va sublinia importanța funcției semiotice a comentatorului avizat – a „crainicului” – chemat să dezvăluie sensurile uitate ale dansurilor de pe scenă. Rolul explicativ al „crainicului” – continuat, în epoca modernă, de criticii de teatru și dans – decurge din specificul semiozei coregrafice: semnele sunt „asemănătoare” cu ceea ce desemnează ele, dar „asemănarea” se poate manifesta în felurite chipuri. De aceea este nevoie de un „consens”⁹.

Prefigurată așadar încă din antichitate, semiotica artelor spectacolului este însă mult îndatorată paradigmei lingvistice a structuralismului, mai ales în anii 1930 – 1940, prin teoria teatrală a Școlii de la Praga, și chiar mai târziu, în anii 1970. Structuralismul are avantajul de a fi schimbat perspectiva asupra obiectului estetic, dar și inconvenientul de a nu putea surprinde unele aspecte specifice artelor spectacolului. Acestea nu pot fi reduse la o eventuală componentă textuală (ori la una asimilabilă funcționării limbajului verbal)¹⁰. *Semiotics of performance* se naște având conștiința propriei vulnerabilități, a riscului metodologic la care se expune prin „tendința de a reduce la limbaj toate problemele semnului”¹¹. Noi simptome ale unei crize de identitate vor apărea mai târziu, când natura spectacolului și abordarea lui semiotică vor fi insistent repuse în discuție. Semiotica va încerca, prin urmare, să surprindă turnura performativă a teatrului (*the performative turn*), care debutează în anii 1960. Într-un astfel de context, semiotica se arată în mod special interesată de „criza reprezentării”, criza expresiei corporale, criza textului dramatic (un „invariant” al vechiului teatru)¹², „criza regiei « autor-itare »”¹³. Toate acestea converg cu „ideea unui spectacol” (*performance*) care „nu mai este teatru”¹⁴ în accepția lui clasică și, de

⁶ Nicoleta Popa Blanariu, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26 (2017), pp. 493-509; Popa Blanariu, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași, Fides, 2008, pp 161-169.

⁷ Lucian, *op. cit.*

⁸ Augustin, *op. cit.*, p. 165.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, London, Routledge, 1999/ 2006; Eugenio Barba, Nicola Savarese (2008/ 2012), *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere de Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”.

¹¹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.

¹² "Crisis in representation", "crisis of the body's mediation", (crisis of) "classic textual invariant" (cf. André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 342-345; André Helbo, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, «Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines», in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, p. 100.

¹³ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 238.

¹⁴ "The idea of a performance that isn't theatre", cf. Allan Kaprow, "Nontheatrical Performance", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, edited by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1976/ 2020, pp. 163-180.

asemenea, cu tendința de înlocui „textul dramatic” printr-un „text performativ” (*performance text*)¹⁵.

În ciuda limitelor modelului structuralist, contribuții ulterioare au folosit ingenios unele achiziții ale sale și, de asemenea, ale lingvisticii: Erika Fischer-Lichte își organizează *The Semiotics of Theater*¹⁶ în funcție de trihotomia „systema, norma y habla” din „lingvistica integrală” a lui Eugen Coșeriu¹⁷, iar De Marinis¹⁸ aplică principiul „dublei articulări” la descrierea „acțiunilor fizice” ale actorului. Cu câteva decenii mai înainte, Philippe Hamon¹⁹ vedea personajul ca pe un semn, „un fel de morfem dublu articulat”, manifestat printr-un semnificativ discontinuu care trimite la un semnificat discontinuu. Astfel înțeles, personajul „face parte” din „paradigma” pe care o „construiește mesajul”.

În anii 1970, se pune așadar în discuție „posibilitatea unei semiologii teatrale”²⁰ inspirate de modelele oferite de științele limbajului. Este o perioadă de intense preocupări teoretice, având ca obiect un ipotetic „limbaj teatral”. (Căutarea acestuia îl fascinează, de asemenea, pe Antonin Artaud în anii 1930.) Astfel de preocupări pregătesc terenul pentru o semiologie mai practică și mai versatilă, aptă să contribuie la analiza unor aspecte concrete ale fenomenului teatral: regia, decorul, jocul actorilor. Această direcție prinde contur mai ales în anii 1980, odată cu rezerva față de un „model universal” de semiologie teatrală. Se constituie astfel o „metodă de inspirație semiologică”, prin care semiologia se reconciliază cu vechi modalități de abordare a artelor spectacolului: estetica teatrală, cronică de spectacol, dramaturgia, descrierea mizanscenei²¹. În această etapă, „semiologia teatrală” se dezvoltă mai degrabă „ca un sistem descriptiv”, „de analiză a spectacolului”, decât ca un sistem „axiologic”, „de analiză a sensului”²². Drept urmare, semiologia teatrală își pierde „radicalismul”, preferând un rol federativ, „de epistemolog, de hermeneut, de propedeut”²³.

Transformările practicii artistice – „avangarda” de după 1960 – au impus o adaptare a discursului teoretic²⁴. Pe de o parte, creatorii postmoderni își teoretizează

¹⁵ Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la Performance Theory », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, p. 25.

¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

¹⁷ Eugen Coșeriu, „Sistema, norma y habla”, in *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, 1952/1967.

¹⁸ Marco De Marinis, „Travaliul asupra acțiunilor fizice: dubla articulare”, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, traducere de Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012, pp. 182-185.

¹⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6 (6), 1972, pp. 86-110.

²⁰ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène : essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² Fernando De Toro, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, p. 80.

²³ Pavis, *Voix et images...*, p. 9; André Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique. Introduction », *Degrés : Sémiotique(s) et propédeutique I*, 2021, pp. 184-185, pp. 1-6.

²⁴ Paul Bouissac, « L'Invisible et l'impensable du spectacle vivant », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 103-114; Paul Bouissac, *The Semiotics*

propria practică artistică, teatrală sau coregrafică, iar, pe de altă parte, ei valorifică teoria (inclusiv cea structuralistă, precum Kirby) în activitatea lor de creație. Poate rezulta astfel o „*nonsemiotic performance*”²⁵. Semiologia mizanscenei, potrivită cu spectacolul clasic, lasă loc unei fenomenologii a *performance*-ului²⁶. Prima împrumută ceva din spiritul celei de-a doua cu care încearcă o reconciliere sub forma unei semiotici „experiențiale”²⁷. Aceasta din urmă caută o apropiere a experienței, a trăirii, de conceptualizarea sa. Ea este mai adecvată spectacolului contemporan, cu extrema lui subiectivizare și punere în valoare a percepției (publicului și performerului), cu rolul central pe care îl acordă corpului, prezenței, (imprevizibilului) interacțiunii spectator-performer, cu disoluția vechii structuri narativ-dramatice (și a reperelor clasice de spațiu-timp). Aceasta reclamă o „depășire a clivajelor între producere și receptare”, între „abordarea imanentistă a semnificației” (preocupată de „producerea mesajului, de semnificația obiectului de decriptat”) și, respectiv, „o abordare constructivistă” (vizând receptarea, în măsura în care „eu construiesc un mesaj, iar el mă construiește în funcție de ceea sunt eu însumi”)²⁸.

Discursul teoretic se schimbă odată cu corpusul său de analiză, acum refractar la vechile constrângeri ale unei estetici așa-zis elitiste. În el se regăsesc, în virtutea naturii lor „spectaculare”, teatru, dans, operă, circ, artă stradală, *happening*, *performance*, ritual, folclor. Noua semiologie dialoghează cu *performance theory*, cu teoriile comunicării, pragmatica și teoria actelor de limbaj, teoria lecturii și a receptării, antropologia teatrală. În fața versatilității „obiectului” său, rămâne de văzut

of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter, London, Bloomsbury, 2015; Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980; Josette Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *Théâtre/ Public*, 2008, 190, pp. 28-35; Josette Féral, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 37-52; Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, op. cit.; Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. Saskya Jain, London, Routledge, 2008; Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, op. cit.; Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », op. cit.; André Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », in Amir Biglari (ed.), *La Sémiotique en interface*, 2018, Paris, Kimé, pp. 451-470; Marco De Marinis, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993; Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre nouvelle théâtrologie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 53-63; Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1980/ 1996; Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007; Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014; Richard Schechner, *Performance Studies*, London, Routledge, 2002; Richard Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la Performance Theory », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 13-35; Fernando De Toro, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre (Toronto Studies in Semiotics and Communication)*, Toronto, University of Toronto Press, 1995; Fernando De Toro, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 65-102.

²⁵ Michael Kirby, "Nonsemiotic Performance", in *Modern Drama*, 1982, 25 (1), pp. 105-111.

²⁶ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit.

²⁷ André Helbo, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 341-350.

²⁸ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », op. cit.

dacă, jucând cartea maximei adaptabilități, semiotica își va putea într-adevăr menține „vocația universalității”²⁹.

Spectacolul contemporan: *mimesis* vs *performance*

Performance este un produs simptomatic al postmodernismului. El domină artele spectacolului în secolul al XX-lea și își anexează o bună parte a domeniului social. Erving Goffman³⁰ studiază “*the presentation of self in everyday life*”. Richard Schechner³¹ asimilează unui *performance* toate comportamentele sociale organizate. André Helbo³² subliniază „procese performative complexe” care chestionează frontiera dintre viață și spectacol. Patrice Pavis³³ recomandă folosirea atentă a cuvântului „teatru”, pentru a nu aplica „o concepție grecească sau occidentală” la manifestări performative (“*cultural performances*”) de care prima se deosebește mult. Caracteristica esențială a unui *performance* este aceea că anume „acțiune”/ „eveniment” este „realizat(ă) prin chiar acel *performance*”³⁴.

Ca un gen „spectacular”, *postmodern performance* refuză stabilitatea unei forme prestabilite, fixate prin repetiții și apoi reluate fără modificări semnificative, de la o reprezentare la alta. *Postmodern performance* preferă, dimpotrivă, flexibilitatea procesului creativ, oricând deschis la imprevizibilul contextului de joc și la interacțiunea cu publicul – așadar irepetabil. Asistăm la o schimbare de paradigmă, la o transformare a formei estetice și a definiției „esteticului”, care tind spre o „estetică relațională”³⁵. Aceasta implică trecerea de la operă la *proces*, de la re-prezentare la *prezentare*, de la forma multiplicabilă la evenimentul unic, de la „sens la senzație”³⁶. De la limbajul „alograf” (al operei reglementate prin norme de creație și de execuție, care asigură acuratețea transmiterii) la un limbaj „autograf” (al artei ca o configurație irepetabilă, inseparabilă de cadrul producerii ei, *hic et nunc*)³⁷. Prin urmare, se trece „de la o dramaturgie a semnificatului, a producerii de sens”, la o (post)dramaturgie „a semnificantului, a receptării și analizei formale a ritmurilor, gesturilor sau vizualului”³⁸.

„Epoca mizanscenei” începe în secolul al XIX-lea, odată cu naturalismul și estetica „efectului de real”. Începând cu anii ‘60, *performance* renunță la imitația verosimilă și se inserează în spațiul nonfictțional din jur. Odată cu „cotitura pragmatică” (*pragmatic turn*) în filosofie și în științele limbajului, artele spectacolului pun insistent în valoare relația semnului cu „utilizatorii”, cu un context din care se desprind semnificații profund subiectivizate. Spectacolul postmodern își aduce publicul pe scenă sau coboară el însuși în sală, pe stradă, în spații neconvenționale. Bine apărută altădată de poeticile clasice, frontiera dintre sală și scenă se

²⁹ Helbo, “Semiotics and performing arts...”, *op. cit.*

³⁰ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959.

³¹ Schechner, *Performance studies*, *op. cit.*

³² Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, *op. cit.*

³³ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, *op. cit.*, pp. 16-17.

³⁴ *Ibidem*, p. 17.

³⁵ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

³⁶ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 238.

³⁷ Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1968/ 1976.

³⁸ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 239.

(între)deschide, toată lumea este invitată să performeze: publicul, inginerul de sunet, designerul de lumini etc. Rolurile (al dansatorului, al actorului, al publicului) se confundă, iar spectacolul se amestecă în viața reală care îl înconjoară. Rezultă forme „spectaculare” hibride, împărțite între teatru și un fel de *reality-show*, între *mise en scène* și *mise en perf* sau *performise*³⁹, între dans, teatru și spectacol multimedia, între prezență și reprezentare, cu elemente de „teatru fizic” și „teatru postdramatic”⁴⁰. *Performance* și genurile interactive postmoderne sunt forme artistice deschise, strâns dependente de context și mult îndatorate prezenței publicului, aici și acum.

Reprezentarea presupune un discurs mediat și, în general, asumat ca ficțional. Un *performance* este mai degrabă nonficțional și subiectiv. El reclamă prezența unui performer care se manifestă de o manieră ne-mediată (de alteritatea personajului), printr-un discurs verbalizat sau nu – adesea autobiografic, care contestă ideea de reprezentare⁴¹. Astfel, începând cu anii 1960, *performance* devine o alternativă la *mimesis*. Adesea, spectacolul postmodern are o componentă metaficțională și autoreferențială, de deconstrucție și „dedoxificare”⁴². El chestionează codurile și limbajele artistice – ansambluri de convenții, constrângeri și forme de expresie prestabilite. *Performance* postmodern înseamnă trecerea de la narațiunea bine încheiată și purtătoare de sens – din teatrul clasic – la un „eveniment” care se adresează corpului, senzației, proprioceptivității publicului. Aspectul predominant exterior, vizual al (re)prezentării este abandonat în favoarea „introspecției proprioceptive”⁴³. Se restrânge astfel „distanța contemplativă”⁴⁴ dintre public și scenă, dintre viață și ficțiune, dintre corp și imaginea lui culturală. În acest simț interior al mișcării, Kandinsky⁴⁵ vedea, încă din 1912, materia și sfârșitul dansului în viitor.

Toate acestea pun problema adaptării instrumentelor semiotice la un corpus de fenomene mult diversificat, pe care conceptele și metodele vechii semiologii nu-l mai pot gestiona mulțumitor.

Semnificare și comunicare în artele spectacolului: modelul funcțional, modelul orchestral

Este bine cunoscută disocierea dintre semiologia semnificării și cea a comunicării. Ultima este intențională și se bazează pe un cod pe care îl împărtășesc emițătorul și destinatarul. Prima solicită doar existența unui destinatar capabil să interpreteze semnele. Acestea nu sunt neapărat intenționale. În opinia lui Eco⁴⁶, tocmai intenționalitatea face posibilă deosebirea dinre comunicare și semnificare. Totuși, odată cu Noua Comunicare (o paradigmă propusă de Școala de la Palo Alto),

³⁹ Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 55.

⁴⁰ Lehmann, op. cit.

⁴¹ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, op. cit., pp. 14-15.

⁴² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.

⁴³ Annie Suquet, „Scene. Corpul dansând: un laborator al percepției”, în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (ed.), *Istoria corpului*, III, traducere Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Art, 2006/ 2009, pp. 454-483.

⁴⁴ Suquet, op. cit.

⁴⁵ Apud Suquet, op. cit.

⁴⁶ Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, trad. Anca Giurescu, Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975/ 1982, pp. 26-29.

comunicarea își anexează domeniul semnificării involuntare: comunicarea nu mai înseamnă doar „transmiterea de mesaje explicite și intenționale”, ci include toate acele „procese prin care indivizii se influențează reciproc”⁴⁷. „Orice acțiune și orice eveniment prezintă aspecte comunicaționale, îndată ce sunt percepute de o ființă umană”⁴⁸. Ruesch și Bateson „pleacă de la receptor” și de la perceperea acelor „impresii” pe care i le provoacă acestuia „alți indivizi”, „el însuși, evenimentele, mediul din jur”⁴⁹. Noua Comunicare, zis „orchestrală”, depinde de o „interacțiune *hic et nunc*”⁵⁰. Ea integrează și un aspect non-intențional: prin natura sa de „animal social”, omul este „biologic constrâns” să comunice⁵¹.

Tocmai acest aspect orchestral și non-intențional îl exploatează adesea *postmodern performance*: publicul intervine în timp real și (co)participă, comunicându-se chiar mai mult decât și-ar dori. Această particularitate de concepție a spectacolului antrenează o schimbare de optică a receptării. Într-un spectacol clasic, spectatorul privește din exterior, nu se amestecă pe scenă, în timp ce într-un *performance*, spectatorul este parte activă a sistemului spectacular. „Nu putem să nu comunicăm” este axioma Noii Comunicări. Ea se verifică atât în interacțiunea cotidiană, cât și în circumstanțele unui *performance* postmodern. Pe scenă și în afara ei, gestul comunică, corpul „vorbește”⁵², spațiul transmite mesaje⁵³, ritmul și muzica de asemenea. „Un individ nu comunică, el ia parte la o comunicare al cărei element devine”⁵⁴.

O performativitate implicită, nonintențională rezidă în fenomene de toată ziua: zgomotul ploii, al respirației, claxoanele de pe stradă sau aparatul de radio. John Cage, fondatorul artei performative, le-a valorificat în *Imaginary Landscape No. 4* (1951). În același mod, comportamente nonintenționale ale publicului sau ale artiștilor pot deveni „performative” în spectacolul postmodern. În *Points in Space* (1986), Cage și Cunningham compun muzica și coregrafia fără un raport inițial de motivare (în sens saussurian). Ele se vor completa însă reciproc îndată ce vor fi așezate împreună, în momentul întâlnirii cu publicul. Înaintea lui Cage, Artaud⁵⁵ a sesizat, de asemenea, valența „performativă” a componentelor sonore și vizuale ale spectacolului. Descoperirea unui strat „pre-expresiv”, non-intențional în jocul actorului este centrală în „antropologia teatrală”⁵⁶.

Modelul funcțional al limbajului, propus de Bühler și Jakobson, derivă dintr-o viziune „telegrafică” asupra comunicării, diferită de modelul „orchestral”. Schema jakobsoniană poate servi la o sistematizare a domeniului coregrafic. De la Lucian din

⁴⁷ Gregory Bateson, Jurgen Ruesch, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1951/ 1988.

⁴⁸ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹ Yves Winkin (ed.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2001, p. 55.

⁵⁰ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p.18.

⁵¹ Bateson, Ruesch, *op. cit.*, p.19.

⁵² Edward Sapir, “The unconscious patterning of behavior in society”, in D. G. Mandelbaum (ed.), *Selected writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1927, pp. 544-559.

⁵³ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966/ 1971.

⁵⁴ Birdwhistell, *apud* Yves Winkin (ed.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1984/ 2001, p. 75.

⁵⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1938/ 1964.

⁵⁶ Barba, Savarese, *Arta secretă a actorului...*, *op. cit.*

Samosata și Augustin, până la practicile coregrafice contemporane, de la *Kathakali* la *Tanztheater* și *(post)modern dance*, de la „baletul abstract” (Ballanchine) la dansul expresionist, pot fi identificate două trasee ale dansului: dansul „pur” (care se sustrage *mimesisului*) și dansul „teatral” (bazat pe iconicitate și logica narativă a mișcărilor). În India, de pildă, dansul tradițional ia diferite forme: dans pur (*nritya*), dans dramatic (*natya*), gesticulație cu acompaniament muzical și însoțită, eventual, de cuvinte cântate (*nritya*).

În dansul pur, funcția prioritară este cea metalingvistică, eventual însoțită de funcția poetică. În dansul teatral, predomină funcția referențială. În baletele romantice, se împletesc echilibrat funcțiile referențială, poetică și emotivă. În dansul postmodern, fondat pe inovație și dimensiunea interacțională, se detașează funcțiile expresivă, fatică (privind solidaritatea intersubiectivă a publicului și performerilor), conativă (mai ales în genurile interactive inspirate de *happening*, care caută să transforme spectatorul în dance(acto)r). Funcția conativă traversează istoria dansului de la baletul politic francez al secolului al XVI-lea până la *Thingspiel* și genurile performative postmoderne, influențate de *agit-prop*. Astăzi ca întotdeauna, valoarea estetică a dansului este concurată de cea socială.

Teoria actelor de vorbire: teatru și dramă rituală

Pentru a analiza comparativ drama rituală și spectacolul de teatru, putem recurge la o abordare unitară, pragma-semiotică, în special la teoria actelor de limbaj. Teoria actelor de vorbire se integrează într-o teorie a acțiunii⁵⁷. Aceasta se confirmă nu numai prin enunțarea lingvistică, ci, de asemenea, prin expresia multimodală a performativității rituale (mișcare, gest, cuvânt, incantație, costume, accesorii). Prin dans ritual, se pot îndeplini diferite acte ilocuționare: directive (a invita, a cere, a ruga), promissive, expresive (a mulțumi, a felicita, a saluta). Asemenea vorbelor, gestul și întreaga mișcare rituală au o eficiență imediată: din punctul de vedere al participantului, ele determină o schimbare cât se poate de reală a lumii. În afara contextului ritual, expresia coreo-dramatică își pierde funcția pragmatică – de „modificare” a realului. Totuși, ea este în măsură să manifeste o alta, esențial „estetică”⁵⁸. Actul ilocuționar este atunci înlocuit de un „act ficțional”, o categorie descrisă deja de Searle⁵⁹ și Genette⁶⁰. În ceea ce privește procesul de „estetizare”, Lévi-Strauss⁶¹ observa că „acolo unde dominația gândirii magice tinde să slăbească și atunci când riturile capătă caracter de *vestigiu*, cea de a doua funcție îi supraviețuiește primeia”. În termenii lui Austin, această înseamnă că funcția „constativă” o înlocuiește pe cea „performativă”. Actele ilocuționare realizate pe scenă (*ludus aestheticus*) sunt acte „reale”, petrecute într-un univers ficțional și asumate ca atare de către actori⁶². Însă actele ilocuționare performate în cadrul ritului sunt percepute de către participanți ca niște acte reale, întâmplate în lumea reală. Pentru participant (nu

⁵⁷ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

⁵⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mitologie* I, trad. Ioan Pânzaru, București, Babel, 1964/ 1995, p. 410.

⁵⁹ John R. Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, trad. J. Proust, Paris, Minuit, 1979/ 1982.

⁶⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁶¹ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 410.

⁶² Searle, *Sens et expression...*, *op. cit.*; Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*

și pentru un simplu observator), ritul nu este o ficțiune în marginea realului, ci acțiune pe deplin reală⁶³.

În schimb, specificul actului „estetic” – „ficțional” – rezidă în natura lui de „*simulacru*”⁶⁴. În acest caz, performerul (protagonist al jocului estetic) își asumă ficționalitatea propriului discurs. Aceasta este regula jocului. Dacă o acceptă, spectatorul, la rândul lui, participă la jocul ficțional, unul al iluziei. Implicit sau explicit, ficțiunea își anunță spectatorul că pătrunde într-un univers aparte, altul decât lumea „reală”. Autorul ficțiunii (actorul sau dansatorul, de pildă) pretinde că realizează anumite acte ilocuționare, pe care însă nu le împlinește în realitate⁶⁵. Sprijinindu-se pe această structură de simulacre, interpretul realizează un act ilocuționar specific: „actul ficțional”, vădit diferit de oricare altul. Într-o operă de ficțiune, actul ilocuționar este simulat, dar actul de enunțare este într-un tot real⁶⁶. Așa cum, pe bună dreptate, remarca Searle⁶⁷, ficțiunea nu este nici adevăr, nici o „minciună” oarecare, ci e mult mai sofisticată decât minciuna.

Pe scurt, *simulacru* este un cuvânt cheie pentru felul în care Searle înțelege „actul ficțional”. Din punctul meu de vedere, aceasta permite o disociere importantă între drama rituală, pe de o parte, și, pe de altă parte, tradiția clasică a teatrului și dansului din Europa, Japonia, China, India etc. Din perspectiva publicului, actele ilocuționare performate pe scenă, într-o piesă de teatru, sunt acte reale dintr-un univers imaginar. Însă în drama rituală, din perspectiva practicantului (a „observatorului”, în termenii antropologiei), se îndeplinesc niște acte reale în lumea reală. Drama rituală are această forță performativă, ea este un mijloc de a acționa asupra lumii extraficționale⁶⁸. În această privință, ea are ceva în comun cu un *performance* contemporan: ambele caută să se așeze în afara câmpului ficțiunii. De pildă, în forme extreme de *performance art*, performerul (care nu mai înfățișează alteritatea, personajul, ci se expune pe el însuși) se supune unei „autotransformări” ireversibile, în fața publicului: „automanipulare fizică” adesea „violentă, dureroasă”⁶⁹. Sub diferite forme, *contemporary performance* atrage atenția asupra naturii problematice a simulacrului teatral și asupra „limitei spectacularului”, care separă realitatea și ficțiunea, actorul și rolul⁷⁰. Spectacolul poate fi creat prin „semiotizarea intențională

⁶³ Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal, 1982; Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, trad. W. R.Trask, New York, Harper Torchbooks, 1964.

⁶⁴ Searle, *Sens et expression...*, *op. cit.*, pp. 111-113.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁸ Nicoleta Popa Blaniariu, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2017, 26, pp. 493-509.

⁶⁹ Lehmann, *op. cit.*, p. 221; Marco De Marinis, « Représentation, présence, performance: pour un dialogue entre nouvelle théâtrologie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 60-61.

⁷⁰ Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », *op. cit.*; Schechner, « L'avant-garde, la niche-garde et la *Performance Theory* », *op. cit.*; Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, trad. Monika B. Vizedom, Gabrielle L. Caffee, introd. David I. Kertzer, Chicago, University of Chicago Press, 1909/ 2019.

a evenimentialului”, prin transformarea faptului real în act spectacular⁷¹. Aceasta relativizează limita dintre aserțiunile reale și pseudo-aserțiunile ficționale. Nu o dată, tema unui astfel de *performance* este autoreferențialitatea ficțiunii care își produce referentul prin chiar faptul că se referă la el – îl creează prin actele ei simulate⁷².

Cel puțin teoretic, în funcție de criteriul „intenționalității colective”, putem distinge așadar două categorii de „fapte sociale” sau „instituționale”⁷³: drama rituală și spectacolul de teatru. Ultimul are o miză esențialmente estetică și se constituie ca o alternativă ficțională la real, în timp ce prima este un scenariu pragmatic, menit să acționeze direct asupra lumii, să o ia în stăpânire, să o transforme ori s-o păstreze ca atare. (Concepția lui Artaud⁷⁴ despre teatru, convergentă cu *performance art*, este mult influențată de funcția dramei rituale și de modalitățile ei specifice de reprezentare.) Un *performance* contemporan are o natură hibridă, intermediară, care impune o reconsiderare a raportului dintre primele două. (O definire a conceptului de *performance*, la intersecția mai multor maniere de abordare, în De Toro⁷⁵, De Marinis⁷⁶, Bouissac⁷⁷, Pavis⁷⁸, Féral⁷⁹.) Până la urmă, diferența dintre spectacolul de teatru și alte manifestări performative – ceremonii, rituri, jocuri – ridică problema deosebirilor dintre perspectiva „estetică” și cea „antropologică”⁸⁰, ceea ce nu-i atât de simplu pe cât pare.

Interpretarea scenică, enunțare polifonică

Teatrul este, în opinia lui Barthes⁸¹, produsul unei „polifonii informaționale”. Cele trei moduri de interpretare identificate de Gadamer⁸² pot fi văzute ca tot atâtea tipuri de interpretare polifonică: „transformare”, „travesti”, „schimbare”. Schimbarea (*alloiōsis*) este un „accident al substanței”, „dar transformarea înseamnă că ceva este brusc și pe de-a-ntregul altceva”, „în raport cu care ființa sa anterioară este anulată”. După Stanislavsky, teatrul implică o transformare psiho-emoțională a interpretului. Actorul brechtian, adept al *Verfremdungseffekt*, suportă numai o schimbare (*alloiōsis*). Dansa(c)torul ritual care imită zeul este, pe durata ceremoniei, personajul sacru pe care îl întrușipează⁸³. Interpretarea lui este o „transformare”, „transsubstanțiere”. „Dansul sacru” și drama rituală comportă „transformarea

⁷¹ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*; Helbo, « Sémiotique et arts du spectacle », *op. cit.*

⁷² Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1994/ 1996.

⁷³ John R. Searle, *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, New York, Basic Book, 1998, pp. 121-134; 113-115.

⁷⁴ Artaud, *op. cit.*

⁷⁵ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*

⁷⁶ De Marinis, « Représentation, présence, performance... », *op. cit.*

⁷⁷ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*

⁷⁸ Pavis, *La mise en scène contemporaine...*, *op. cit.*

⁷⁹ Féral, « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif », *op. cit.*

⁸⁰ Pavis, *La mise en scène contemporaine...*, *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964/ 1991.

⁸² Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, New York, Bloomsbury, 1960/ 2013, pp. 115-118.

⁸³ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, II, trad. J. Lacoste, Paris, Minuit, 1923/1972, p. 61.

conținuturilor exprimate”⁸⁴. Tocmai de aceea, actul de cult este, pentru adepții săi, o „representare autentică”: imaginea rituală „nu manifestă lucrul, ea este efectiv lucrul acela”⁸⁵. O astfel de reprezentare este, prin excelență, performativă (în accepția lui Austin).

Totuși „orice bună punere în scenă” comportă un „efect de distanțare”⁸⁶, *Verfremdungseffekt*. Identificare și distanțare sunt categorii fuzzy. Alternativ la cele două, conceptul de polifonie poate pune în evidență mecanismul reprezentării teatrale. În enunțul polifonic, precum cel ironic, „locutorul își pune în scenă enunțiatorii” care corespund „punctelor de vedere” exprimate în enunțare⁸⁷. Brecht însuși apropie *Verfremdungseffekt* de ironie. Ambele comportă un act de imitare, dar nu și un efect de iluzie. Actorul stanislavskyan își încarnează rolul, caută să reducă dedublarea la o identificare. Dimpotrivă, actorul brechtian subliniază dihotomia, el lasă să se audă polifonic pe scenă atât vocea personajului, cât și cea a actorului. Polifonia brechtiană vine din îndoiala metodică, din circumspecția cu care actorul își tratează personajul (sau punctul lui de vedere). Între actor și personaj, este raportul dintre locutor și enunțiator. Locutorul își poate asuma punctul de vedere al enunțiatorului, până la a se confunda cu acesta, ca în drama rituală – „riturile mimetice” (Durkheim⁸⁸) – și în „metoda” lui Stanislavsky. Sau poate lua distanță, ca în enunțul ironic și în poetica lui Brecht.

Pe de altă parte, jocul polifonic rezultă dintr-o (inevitabil) „dublă codificare”⁸⁹ a prezenței actorului pe scenă. Mă refer la modul dedublat în care este perceput actorul de către spectator: ca un „amestec” între „ființa vie și imprevizibilă” din fața noastră⁹⁰ și „semnele artificiale” pe care le creează ea pentru a „transmite personajul fictiv”⁹¹. Un asemenea mod de receptare evită „hipersemiotizarea”, recunoscând că există întotdeauna elemente ale „realității scenice care nu sunt semnul a nimic altceva decât al lor înseși”⁹². În acest caz, interpretarea polifonică este efectul a două moduri de percepere a scenei și a jocului actorului: lumea ficțională a unei „iluzii fabricate de sistemele de semne” și lumea reală în care se situează spectatorii⁹³. La cealaltă extremă, se poate considera că spectatorul „semiotizează chiar și ceea ce, în sine, este

⁸⁴ Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. Maria Carpov, București, Univers, 1970/ 1975, p. 94

⁸⁵ Cassirer, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶ Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*, Toronto, The University of Toronto Press, 1977/ 1999; Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre*, 2, Paris, Éditions Sociales, 1981.

⁸⁷ Oswald Ducrot, « Énonciation et polyphonie », in *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989, pp. 165-191; Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1929.

⁸⁸ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912/ 2003.

⁸⁹ De Toro, « Performance : quelle performance? », *op. cit.*, p. 81.

⁹⁰ Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹ Passow *apud* Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹² Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 16; Anne Ubersfeld, « Sur le signe théâtral et son référent », in *Travail théâtral*, 31, 1978; Susan Petrilli, ‘Visualizing Theatrical and Novelistic Discourse with Bakhtin’, in *Southern Semiotic Review*, 2019, 11, pp. 97-117.

⁹³ Pavis, *Voix et images de la scène...*, *op. cit.*, p. 16.

lipsit de statut simbolic”⁹⁴. Din acest punct de vedere, totul este semn pe scenă: „semn al unui semn ori semn al unui obiect”⁹⁵.

Încălcarea normei: interacțiune rituală și „dedoxificare” în *contemporary performance*

„Dedublarea” este inerentă condiției semiotice: frazele pe care ni le pune la dispoziție limba constituie o colecție de „măști” sau o „garderobă”⁹⁶. Raportul dintre „reprezentare și reprezentat” este „una dintre cele mai dramatice antinomii ale semnului”⁹⁷. O astfel de înțelegere a semnului se apropie de o particularitate a performativității sociale (*social performance*) pe care Goffman⁹⁸ o descrie prin analogie cu spectacolul teatral (*theatrical performance*): masca socială, *persona*, „fața” (în sens goffmanian) „devine o reprezentare colectivă”⁹⁹. Teatralitatea „transcende” teatrul și se inserează în cotidian¹⁰⁰.

Până la un punct, aceasta ar putea oferi o explicație pentru frecvența unui anume procedeu în spectacolul contemporan. Procedeu se integrează în noua „paradigmă a spectacularului”, în mod special prin „folosirea pragmatică” a (re)prezentării și a performativității¹⁰¹. Confuzia premeditată dintre real și ficțional, dintre scenă și public, dintre „rolul” de actor și cel de spectator urmărește să dezvăluie tocmai ambivalența teatralității și să sublinieze condiția noastră de ființe sociale, *nolens volens...* teatrale: ființe „dublu codificate”, performând pe scena cotidianului, împărțite între exigența autenticității și standardele respectabilității întruchipate de *persona*. Aceasta din urmă este figura idealizată a unui comportament pe care îl adoptăm în public, atunci când știm că alții ne privesc¹⁰². În această privință, spectacolul contemporan experimentează uneori o premeditată abatere de la norma interacțională curentă. De pildă, poate fi încălcat voit principiul „sacralității persoanei”¹⁰³. El se manifestă în „ritualurile” seculare de zi cu zi, prin niște acte și atribute simbolice, precum „ținuta” și „deferența”: „Individul rămâne, cu obstinație, o zeitate de o considerabilă importanță. El pășește cu demnitate și primește un mare număr de mici ofrande. Își apără cu gelozie cultul și totuși, dacă știi cum să-l iei, e gata să-i ierte pe cei ce l-au putut ofensa”¹⁰⁴.

Între „ofensă” și „reparație”¹⁰⁵ poate fi, într-un *performance contemporan*, un echilibru fragil. Obişnuințele de receptare ale publicului sunt bruscate. Dimensiunea intimistă și convenția voaieristă anulează „distanța contemplativă” a sălii de

⁹⁴ De Marinis, « Représentation, présence, performance... », *op. cit.*, p. 55.

⁹⁵ Petr Bogatyrev, « Les signes du théâtre », *Poétique*, 8, p. 518.

⁹⁶ Bally, *apud* Ducrot, *op. cit.*

⁹⁷ Jakobson, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁸ Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 22-27.

¹⁰⁰ Josette Féral, « La théâtralité : la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, 1988, 75, p. 352; De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, pp. 67-68.

¹⁰¹ "the pragmatic use of showing and of performativity", cf. Helbo, "Semiotics and performing arts... ", *op. cit.*, p. 342.

¹⁰² "front stage" behavior, cf. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰³ Erving Goffman, *Interaction Ritual: essays in face-to-face behavior*, with a new introduction by Joel Best, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967, p. 66.

¹⁰⁴ Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰⁵ *Ibidem*.

spectacol¹⁰⁶. Registrul percepției se deplasează de la vizual la proprioceptiv. Spectacolul ignoră clasicele *bienséances*. De fapt, „teatrul postmodern nu are nevoie de ‘norme clasice’, pentru că problematica sa e cu totul alta”¹⁰⁷. Dezvăluirea intimității performerilor îl face pe privitor la fel de vulnerabil precum cei care se expun astfel. Spectatorilor li se cere angajarea directă într-o interacțiune „aici și acum”. Performând, ei nu mai reprezintă un rol prestabilit, ci se prezintă, se dezvăluie, se trădează pe ei înșiși, reacționând în timp real la situația concretă din sală. Spectacolul erodează (supra)fața securizantă și demnă, uneori autoritară, a măștii¹⁰⁸ sociale.

Încălcarea normei interacționale se integrează aici într-o logică a „dedoxificării” (*dedoxification*)¹⁰⁹. Un astfel de *performance* își propune să denunțe – să „dedoxifice”, să „denaturalizeze” – o serie de implicaturi acceptate ca *doxa*, adevăruri „de la sine” înțelese. Ele converg cu acele „simulări și modele” care „constituie lumea”, așa încât deosebirea dintre realitate și aparență devine problematică¹¹⁰. Această formulă de spectacol readuce în atenție o temă recurentă în *performing arts*: în ce măsură este spectacolul o reprezentare? Întrebarea poate lua o formă radicală: „oare chiar există obiectul spectacol?”¹¹¹. Poate fi el și altceva? O „prezentare”, de pildă, elaborată în timp real, fără dedublarea impusă de rol și fără imitarea (alt)cuiva. Ca strategie performativă, *transgresarea premeditată a normei interacționale* subliniază, cred, un fenomen definitoriu pentru artele contemporane ale spectacolului: „o criză a reprezentării care se dezvăluie prin transformări profunde ale proceselor și instanțelor implicate în *performance*”¹¹². Spectacolul contemporan se sustrage *mimesisului* aristotelic, refuzând să accepte că reprezentarea ar fi un dublu al „realului” sau că ar exista o „realitate” care face obiectul reprezentării. Cum spune Hutcheon¹¹³, postmodernismul pune la încercare prejudecățile noastre despre natura mimetică a reprezentării. Pe scurt, abaterea de la norma interacțională poate servi la îndeplinirea celor „trei funcții centrale” ale unui „*performance* teatral postmodern”: „funcția estetică, vizând demistificarea actului creativ”, „funcția critică/ reflexivă”, care pune prezentul în relație cu tradiția și, în fine, „funcția politică, axată pe dedoxificarea reprezentărilor”¹¹⁴. Toate acestea implică o reconsiderare a raportului dintre *mimesis* și *semiosis*, în contextul „schismei dintre *Theatre Studies* și *Performance Studies*”¹¹⁵, care a marcat, în ultimii patruzeci de ani, artele spectacolului.

¹⁰⁶ Suquet, *op. cit.*, pp. 454-483.

¹⁰⁷ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁸ Front, în termenii lui Goffman, cf. *The Presentation of Self in Everyday Life*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1972/ 1977.

¹¹¹ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹¹² Helbo, "Semiotics and performing arts...", *op. cit.*, p. 342.

¹¹³ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹⁴ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 83.

¹¹⁵ Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 184.

Artele spectacolului în „era creierului”: neuroștiințele și turnura cognitivă

Depășind primele modele de analiză inspirate de funcționarea limbajului, *semiotics of performance* se arată deschisă față de ceea ce a devenit o preocupare prioritară în artele contemporane, în științele cognitive și neuroștiințe: explorarea mecanismelor creierului, ale percepției, ale emoției. În *Performing Arts*, o temă de mare actualitate este aceea a (depășirii) dualismului dintre fizic și psihic, dintre biologie și conștiință: „Cum anume procesele neurobiologice din creier determină conștiința?”¹¹⁶. Modelul *cognitiv* al lui Lakoff and Johnson este constituit în jurul ideii de „minte în corp” (*embodied mind*). El reconciliază sensibilul și inteligibilul, percepția și conceptul: „corpurile, creierul și interacțiunile noastre cu mediul înconjurător asigură o bază în mare parte inconștientă” a felului în care percepem „ceea ce este real”¹¹⁷. De aici derivă „cine suntem, cum cunoaștem lumea”¹¹⁸. Judith Hanna¹¹⁹ explorează conexiunile pe care le face posibile dansul între procesele cognitive ale creierului, emoție și mișcare.

Procesele de semiotizare ale spectatorului sunt chestionate astăzi printr-o dublă „imersiune”, cognitivă și fizică, senzorială. Prima ține de „mecanismele de adeziune la spectacol”, în timp ce a doua implică pătrunderea spectatorului „într-un mediu tehnologic care îi interoghează percepțiile”¹²⁰. Bruscare a obișnuințelor senzoriale și perceptive ale publicului se obține în diferite moduri. În locul poziționării frontale, din spectacolul clasic, *à l'italienne*, actorii sunt așezați în rândurile publicului, așa încât sunetul vine spre spectator din toate direcțiile, înconjurându-l. Folosirea unui ecran de mari dimensiuni, în imediata apropiere a publicului, poate amplifica efectul de imersiune vizuală, spectatorul având impresia că este absorbit de imaginea proiectată. Alteleori, un *performance* contemporan recurge la „privarea senzorială a spectatorului” pentru a atrage atenția asupra raportului dintre „percepția corporală” și o „reprezentare coerentă” a lumii¹²¹. În împrejurări obișnuite, creăm o reprezentare unitară pe baza stimulilor senzoriali pe care îi primim. Însă prin folosirea tehnologiei digitale, percepțiile pot deveni contradictorii (percepțiile vizuale nu mai corespund, de pildă, senzațiilor kinestezice), simțul echilibrului este perturbat, iar spectatorului îi vine greu să formeze o imagine coerentă a lumii. Publicul experimentează astfel „o conștiință intensificată a percepțiilor sale corporale”¹²². O astfel de (re)prezentare este o „experiență” la care este provocat publicul. Finalitatea

¹¹⁶ “How exactly do neurobiological processes in the brain cause consciousness?”, cf. John R. Searle, *The Mystery of Consciousness*, New York, The New York Review of Book, 1997, pp. 3-5.

¹¹⁷ George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Judith Lynne Hanna, *Dancing to learn: the brain's cognition, emotion and movement*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2015.

¹²⁰ André Helbo, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 94-96; Bonnie Marranca (2008), “Mediaturgy: A Conversation with Marianne Weems”, in *Performance Histories*, New York, PAJ, 2008, pp. 189-206.

¹²¹ Helbo, Bouko, Verlinden, *op. cit.*, pp. 98-100.

¹²² *Ibidem*, pp. 94, 98-100.

ei este „producerea Sinelui”¹²³, prin desprinderea de niște obișnuințe inoculate de tradiția istorică și culturală. Un *performance* contemporan este adesea locul de întâlnire între o „estetică relațională” și o *non-representational theory*. Prima este interesată de analiza operelor „în funcție de relațiile interumane” pe care le înfățișează sau produc ele¹²⁴. Cea de a doua valorizează procesele care precedă gândirea conștientă, reflexivă. Din acest punct de vedere, comportamentul uman este mai degrabă rezultatul interacțiunilor (care facilitează cunoașterea *aici și acum*) decât al unor coduri și reprezentări deja asimilate, controlate rațional. Publicul descoperă astfel o alternativă la spectacolul clasic, fondat pe principiul *mimesisului* și al iluziei teatrale.

Tot din perspectiva neuroștiințelor, Paul Bouissac¹²⁵ formulează premisele unei semiotici a receptării. Ce anume ne determină să mergem la spectacol, care sunt „bazele neurologice ale motivației” în acest caz? Ipoteza lui Bouissac este aceea că starea de bine pe care o creează spectacolul (fie el reușit sau nu) este „strâns legată de nivelul de dopamină produs de creierul spectatorului” în această împrejurare. Studiul primatelor a arătat că producția de dopamină este stimulată atunci când se câștigă ceva, un bun material sau simbolic¹²⁶. Or, spectacolul este un fel particular de joc, în urma căruia publicul obține o recompensă de ordin cognitiv și afectiv. „Plăcerea dramei” – fie ea comedie sau tragedie – este „aceeași în ambele cazuri: este bucuria de a cunoaște”¹²⁷.

Show Must Go On: teme deschise

Preocupările semioticienilor converg astăzi către un subiect problematic: este posibilă o „teorie generală a *performance*”¹²⁸, o „viziune teoretică unificată”¹²⁹, o „semiotică unificată”¹³⁰? Dificultatea unei asemenea sarcini provine, în primul rând, din complexitatea și eterogenitatea obiectului de analiză. Or, într-o abordare semiotică, este prioritară delimitarea „obiectului epistemologic pentru a-l transforma apoi în obiect ontologic”¹³¹. Artele spectacolului înglobează astăzi o varietate de manifestări: teatru, dans, teatru-dans, operă, circ, artă stradală, *happening*, ritual, folclor etc. Acumularea (și astfel pulverizarea specificului) fenomenelor analizate pun în dificultate constituirea obiectului. Pe fondul amplei transformări a artelor spectacolului, începând cu a doua jumătate a secolului XX, este într-un totu îndreptățită întrebarea lui André Helbo, oricât de surprinzătoare ar putea părea ea: „Oare există spectacolul ca obiect?”¹³² O încercare de definire și de sistematizare a unor forme „spectaculare” atât de diverse, „pe baza unor structuri profunde sau convergente”¹³³,

¹²³ *Ibidem*, p. 101.

¹²⁴ Bourriaud, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁵ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*, pp. 103-114.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 112.

¹²⁷ Gadamer, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁸ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 75.

¹²⁹ Bouissac, « L’Invisible et l’impensable du spectacle vivant », *op. cit.*, p. 113.

¹³⁰ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³¹ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 76.

¹³² "Does the spectacle exist as object? ", *cf.* Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³³ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, pp. 80-81.

este o provocare majoră. Misiunea este complicată de fragilizarea granițelor dintre diferitele genuri performative contemporane (teatru-dans, teatru postdramatic, *performance*, *postmodern dance*, non-dans) și, de asemenea, dintre profesiile scenei (actor/ dansator)¹³⁴. Practicile transcend deosebirile dintre genuri. Totuși, în opinia lui Helbo¹³⁵, „în ciuda utilizării convergente a unor tehnici hibride” în teatrul de azi, ar fi de preferat ca metodologiile de abordare semiotică a spectacolului să-și păstreze individualitatea și „să-și continue dezvoltarea pe căi separate”. Observația aceasta este, în același timp, un răspuns – unul dintre cele posibile – la întrebarea de mai sus: este posibilă o „semiotică unificată” a artelor spectacolului? De Toro¹³⁶ preferă să formuleze aceeași problemă, a unei „teorii generale a performance”, în termenii unei necesare abordări „integrative”, apte să-și constituie adecvat obiectul (dansul, teatrul etc.). Similar, Pavis¹³⁷ optează pentru studierea teatrului „de artă” (teatrul „estetic” occidental, „teatrul mizanscenei”), dintr-o perspectivă incluzivă, prin situarea lui într-un corpus „lărgit, al *cultural performances* și al performativității”.

Propunându-și inițial să descrie specificul teatrului clasic – bazat pe textul dramatic, pe *mimesis* și pe iluzia referențială –, semiotica se confruntă astăzi cu o importantă mutație a artelor spectacolului. Criza pe care o traversează ea este ecoul unei crize de identitate prin care trec înseși artele spectacolului, teatrul și dansul în mod special. De aici derivă o serie de „obstacole epistemologice”¹³⁸: variabilitatea formelor spectaculare și a tradiției culturale, intenția de a recupera textul și punerea în scenă, pentru a le integra în actualul context al *performing arts* și în obiectul „noi” semiotici. Simptomele crizei nu pot însă anula câteva principii și metode de lucru fundamentale în semiotică. Ele își dovedesc încă validitatea în teoria și practica analizei unui spectacol, fie el clasic sau postmodern: „identificarea semnelor”, „interdependența semnificativului și a semnificatului”, „lectura semnificațiilor și a semnificațiilor”¹³⁹.

Deschiderea interdisciplinară – aportul studiilor (inter)culturale, al fenomenologiei, al *performances studies* și al teoriei performativității, al psihanalizei și neuroștiințelor – ar putea revigora semiotica performativității. Relația cu fenomenologia ar legitima o semiotică a sensibilului, care să integreze în propriul discurs experiența spectatorului, centrală în *postmodern performance*: prezență, corpor(e)alitate, proprioceptivitate, dincolo de percepția vizuală (dominantă în spectacolul clasic occidental, dar nu și în alte culturi). Complementaritatea cu teoria receptării ar fi utilă atâta vreme cât „prezența și corporalitatea reunesă producerea și receptarea”¹⁴⁰. Unele aspecte legate de poziția centrală a spectatorului ar putea fi descrise prin colaborarea semioticii cu psihanaliza (identificare/ denegare) sau cu neuroștiințele (contagiune emoțională)¹⁴¹. Perspectiva performativă ar permite o altă viziune asupra teatrului „de artă” („de regie”) decât aceea „structuralist-semio-

¹³⁴ Barba & Savarese, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹³⁵ Helbo, « Sémiotique(s) et propédeutique... », *op. cit.*

¹³⁶ De Toro, « Performance : quelle performance ? », *op. cit.*, p. 75.

¹³⁷ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, p. 240.

¹³⁸ Helbo, Bouko, Verlinden, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁹ Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁴⁰ Helbo, "Semiotics and performing arts...", *op. cit.*, p. 349.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 349.

analitică”¹⁴². Pe de altă parte, rămâne de văzut în ce măsură cotitura performativă (*the performative turn*) va reuși să contribuie la o teorie generală a teatrului (ca text și reprezentare scenică), a dansului, a spectacolului: una în care să-și găsească locul atât „teatrul estetic”, cât și „toate celelalte *cultural performances*”¹⁴³.

BIBLIOGRAFIE

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1938/ 1964.
- Augustin, *De doctrina christiana*, ed. bilingvă, trad. Marian Ciucă, introducere, note, bibliografie Lucia Wald, București, Humanitas, 2002.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1929.
- Banu, George, Mihaela Tonitza-Iordache, *Arta teatrului. Studii teoretice și antologie de texte*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, L'Entretemps, 2008.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, Trad. Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964/ 1991.
- Bateson, Gregory, Jurgen Ruesch, *Communication et société*, Paris, Seuil, 1951/ 1988.
- Bogatyrev, Petr, « Les signes du théâtre », *Poétique*, 1938/ 1971, 8, pp. 517-530.
- Bouissac, Paul, « L'Invisible et l'impensable du spectacle vivant », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 103-114.
- Bouissac, Paul, *The Semiotics of Clowns and Clowning: Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*, London, Bloomsbury, 2015.
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press, 1972/ 1977.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, II, trad. J. Lacoste, Paris, Minuit, 1923/ 1972.
- Coșeriu, Eugen, “Sistema, norma y habla”, in *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, 1952/ 1967.
- De Marinis, Marco, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- De Marinis, Marco, „Travaliul asupra acțiunilor fizice: dubla articulare”, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arta secretă a actorului. Dicționar de antropologie teatrală*, trad. Vlad Russo, Sibiu, Teatrul Național „Radu Stanca”, 2008/ 2012, pp. 182-185.
- De Marinis, Marco, « Représentation, présence, performance: pour un dialogue entre nouvelle théâtralogie et *Performance Studies* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 53-63.
- De Toro, Fernando, *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre (Toronto Studies in Semiotics and Communication)*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

¹⁴² Pavis, *Dictionnaire de la performance...*, op. cit., p. 240.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 240.

- De Toro, Fernando, « Performance : quelle performance ? », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 65-102.
- Ducrot, Oswald, « Énonciation et polyphonie », in *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Paris, Minuit, 1989.
- Durand, Régis, « Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale », in André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 112-119.
- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1912/ 2003.
- Eco, Umberto, "Semiotics of Theatrical Performance", in *The Drama Review: TDR*, 1977, 21 (1), pp. 107-117.
- Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, trad. Anca Giurescu și Cezar Radu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975/ 1982.
- Eco, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Bernard Grasset, 1994/ 1996.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- Eliade, Mircea, *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*, trad. W. R.Trask, New York, Harper Torchbooks, 1964.
- Féral, Josette, « La théâtralité: la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, 1988, 75, pp. 347-361.
- Féral, Josette, « Entre performance et théâtralité: le théâtre performative », *Théâtre/ Public*, 2008, 190, pp. 28-35.
- Féral, Josette, « De l'événement au réel extrême. L'esthétique du choc », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 37-52.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Semiotics of Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. Saskya Jain, London, Routledge, 2008.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, London, New York, Bloomsbury, 1960/ 2013.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Gennep, Arnold Van, *The Rites of Passage*, trad. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, introd. David I. Kertzer, Chicago, University of Chicago Press, 1909/ 2019.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday, 1959.
- Goffman, Erving, *Interaction Ritual: essays in face-to-face behavior*, introd. Joel Best, Chicago, Aldine Publishing Company, 1967.
- Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, trad. A. Kihm, Paris, Minuit, 1967/ 1974.
- Goodman, Nelson, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1968/ 1976.
- Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. Maria Carpov, București, Univers, 1970/ 1975.
- Greimas, Algirdas Julien, *On Meaning*, trad. Frank Collins, Paul Perron, Minneapolis, Minnesota UP, 1970/ 1987.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1966/ 1971.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 1972, 6 (6), pp. 86-110.

- Hanna, Judith Lynne, *Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1979/ 1987.
- Hanna, Judith Lynne, *Dancing to learn: the brain's cognition, emotion and movement*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2015.
- Helbo, André (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011.
- Helbo, André, Catherine Bouko, Elodie Verlinden, « Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 85-101.
- Helbo, André, "Semiotics and performing arts: contemporary issues", *Social Semiotics*, 2016, 26 (4), pp. 341-350.
- Helbo, André, « Sémiotique et arts du spectacle », in Amir Biglari (ed.), *La Sémiotique en interface*, Paris, Kimé, 2018, pp. 451-470.
- Helbo, André, « Sémiotique(s) et propédeutique. Introduction », *Degrés : Sémiotique(s) et propédeutique I*, 2021, pp. 184-185, 1-6.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989/ 2002.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- Kaprow, Allan, "Nontheatrical Performance", in *Essays on the Blurring of Art and Life*, edited by Jeff Kelley, Berkeley, University of California Press, 1976/ 2020, pp. 163-180.
- Kirby, Michael, "Nonsemiotic Performance", in *Modern Drama*, 1982, 25(1), pp. 105-111.
- Kowzan, Tadeusz, "The Sign in Theatre: An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle", in *Diogenes*, 1968, 16 (61), pp. 52-80.
- Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- Lakoff, George, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 1999/ 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, London, Routledge, 1999/ 2006.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mitologie I*, trad. Ioan Pânzaru, București, Babel, 1964/ 1995.
- Maisonneuve, Jean, *Les Rituels*, Paris, PUF, 1988.
- Marranca, Bonnie, "Mediaturgy: A Conversation with Marianne Weems", in *Performance Histories*, New York, PAJ, 2008, pp. 189-206.
- Marcus, Solomon, « Stratégie des personnages dramatiques », in André Helbo (dir.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975, pp. 73-89.
- Matejka, Ladislav, Irwin R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Massachusetts & London, The MIT Press, 1976.
- Metz, Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1980/ 1996.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène: essai de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982.
- Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine: origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Petrilli, Susan, "Visualizing Theatrical and Novelistic Discourse with Bakhtin", in *Southern Semiotic Review*, 2019, 11, pp. 97-117.

- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării* (When a gesture breaks the silence: Dance and the paradigms of communication), Iași, Fides, 2008.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Towards a Framework of a Semiotics of Dance", *CLCweb: Comparative Literature and Culture*, 2013, 15 (1).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Semiotic and Rhetorical Patterns in Dance and Gestural Languages", *Southern Semiotic Review*, 2014, 4 (2).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Paradigms of Communication in Performance and Dance Studies", *CLCweb: Comparative Literature and Culture*, 2015, 17 (2).
- Popa Blanariu, Nicoleta, „O poetică work in progress: spectacolul (post)modern”, in *Când literatura comparată pretinde că se destramă, II: (Inter)text și (meta)spectacol*, București, Eikon, 2016, pp. 164-205.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2017, 26, pp. 493-509.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Towards a Pragma-Semiotics of Ritual(ized) Gesture and Performance", *Arte, Individuo y Sociedad*, 2019, 31 (1), pp. 41-54.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Theatricalization of the Ritualistic Gesture and Dancing. A Semiotic Approach", *Southern Semiotic Review*, 2019, 10 (6).
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing *Ekphrasis* and Transmedial Narrative", in Asunción López Varela, Ananta Sukla (eds.), *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues*, Champaign (University of Illinois Research Park), Common Ground Publishing, 2015, pp. 130-167.
- Samosata, Lucian din, *Scrieri alese*, trad. Radu Hîncu, introd. Petru Creția, București, Univers, 1983.
- Samosate, Lucian of, 'Of Pantomime', in *The Works of Lucian of Samosata*, translated by H. W. Fowler and F. G. Fowler, 2009, <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lucian/works/chapter31.html>
- Sapir, Edward, "The unconscious patterning of behavior in society", in D. G. Mandelbaum (ed.), *Selected writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1927, pp. 544-559.
- Schechner, Richard, *Performance Studies*, London, Routledge, 2002.
- Schechner, Richard, « L'avant-garde, la niche-garde et la *Performance Theory* », in André Helbo (dir.), *Performance et savoirs*, Brussels, De Boeck, 2011, pp. 13-35.
- Searle, John R., *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, trad. J. Proust, Paris, Minuit, 1979/ 1982.
- Searle, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie linguistique*, trad. H. Pauchard, Paris, Hermann, 1969/ 1972.
- Searle, John R., *The Mystery of Consciousness*, New York, The New York Review of Book, 1997.
- Searle, John R., *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*, New York, Basic Book, 1998.
- Smith, Matthew Wilson, *The Nervous Stage: Nineteenth-Century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Suquet, Annie, „Scene. Corpul dansând: un laborator al percepției”, in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (eds.), *Istoria corpului*, III, trad.

- Simona Manolache, Mihaela Arnat, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Art, 2006/ 2009, pp. 454-483.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal, 1982.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, pref. Richard Schechner, New York, Performing Arts Journal, 1988.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, 1, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, Toronto, The University of Toronto Press, 1977/ 1999.
- Ubersfeld, Anne, « Sur le signe théâtral et son referent », in *Travail théâtral*, 1978, 31.
- Ubersfeld, Anne, *L'École du spectateur. Lire le théâtre*, 2, Paris, Éditions Sociales, 1981.
- Veltruský, Jiří, “The Prague School Theory of Theater”, in *Poetics Today*, 1981, vol. 2, no. 3, pp. 225-235.
- Veltruský, Jiří, “Semiotics and Avant-Garde Theatre”, in *Theatre Survey*, 1995, vol. 36, no. 1, pp. 87-95.
- Winkin, Yves (dir.), *La Nouvelle communication*, Paris, Seuil, 2001.
- Zelinger, Jacob, “Semiotics and Theatre Dance”, in Diana Theodores Taplin (ed.), *New Directions in Dance*, Willowdale, Ontario, Pergamon of Canada, 1979, pp. 39-50.