

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/215484116>

Pentru o semiotica a spectacolului teatral (Towards a Semiotics of Theatre performance)

Book · January 2005

CITATIONS

0

READS

641

1 author:



[Miruna Runcan](#)

Babeş-Bolyai University

47 PUBLICATIONS 12 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Editing collective volumes [View project](#)



Critical Discourses and Theatre History [View project](#)

Miruna Runcan

Pentru o semiotică a spectacolului teatral

**Editura Dacia
2005**

Cuprins

1. Teatrul, o problemă de comunicare

- 1.0. Este teatrul comunicare ?**
- 1.1. Definiții de câmp**
- 1.2. Multiplicarea factorilor comunicaționali**
- 1.3. Informația în comunicarea teatrală**
- 1.4. Conceptul de teatralitate. Ostensiunea sau desemnarea**
- 1.5. Concluzii**

2. Generalități cu privire la discursul dramatic și discursul teatral

- 2.1. Textul dramatic și textul reprezentației**
- 2.2. Continuumul reprezentației și speranța percepției integratoare**
- 2.3. Sisteme și coduri teatrale**

3. Convenția teatrală: tranzacție și/sau pact

- 3.1. Paradoxul actorului/paradoxul spectatorului. Dubla articulație a discursului teatral**
- 3.2. Efectul de denegare**
- 3.3. Miza convenției teatrale: identificarea**
- 3.4. Convenția teatrală, determinări psihice și efecte estetico-stilistice**

4. Semne, iconi, semnificație. Funcțiile discursului teatral

- 4.1. Semnul în teatru**
- 4.2. Segmentarea textului reprezentației**
- 4.3. Semnul iconic și caracterul ostensiv al discursului teatral**
- 4.4. Denotație, conotație: referentul ca metaforă epistemică**
- 4.5. Funcțiile limbajului în actul teatral**

5. Elemente de sintaxă narativă. Principii de analiză actanțială

- 5.1. Conceptul de macrostructură și "tratamentul fabulatoriu" al textului reprezentației**
- 5.2. Predicație, predicat, secvență/clasă evenimentțială**
- 5.3. Tipuri de actanți**
- 5.4. Funcțiile modelului actanțial**

Bibliografie

1. TEATRUL, O PROBLEMĂ DE COMUNICARE

1.0. Este teatrul comunicare ?

Iată o întrebare la care răspunsul semioticii (semioticienilor). chiar și în perioadele de maximă înflorire a disciplinei, nu a fost deloc atât de unitar pe cât am crede. La prima vedere, orice spectator de teatru, consecvent sau accidental, ar tinde să dea un răspuns afirmativ. Luînd-o ca-n viață, de la efecte spre cauze, dinspre ceea ce simțim spre ceea ce ne-a structural modalitățile de judecată și interpretare, "știm" că teatrul umple o anumită parte din noi care ține –într-un fel sau altul- exact de nevoia noastră de a comunica unii cu alții, referindu-ne la zone comune de univers.

Însă noi, cei care vedem teatru, cei care pășim pragul sălii de spectacol pentru a ieși, cîteva ore mai tîrziu, triști ori bucuroși, satisfăcuți sau dezamăgiți, cu mare chef de vorbă sau, dimpotrivă, de a tăcea evaluînd, noi comunicăm cu teatrul (sau comunicăm la teatru) ? Desigur, comunicăm cu însoțitorul/însptătorii noștri încă dinainte de a intra în sala de spectacol ori, dacă suntem singuri, încercăm să ne informăm din materialele explicative (pliante, caiete program etc.) asupra lucrurilor pe care urmează să le vedem. Cautăm din ochi potențiali parteneri de dialog. Dacă nu-i găsim, ori dacă am veniți hotărîți să ne tipim cu concentrare singurătatea în clareobscurul sălii, nu ne simțim, în fond, deloc singuri. În pauze, comunicăm iarăși între noi, fie că vorbim despre ceea ce am văzut, fie că ne împărtășim lucruri complet nelegate de teatru. Dacă suntem singuri, chiar fără să vrem, tragem cu urechea, aprobăm, dezaprobăm, încercîm să ne verificăm observațiile și judecățile în raport cu cele ale altora, ori continuăm să acumulăm informații din program. Cădem uneori pe gînduri.

La final, transmitem grupului de realizatori (în primul rînd actorilor care vin să salute la rampă) emoția sau insatisfacția noastră în mod codificat: aplaudînd, fluierînd, tropăind, strigînd "Bravo!" E adevărat, moravurile s-au schimbat, eticheta de spectacol e azi oarecum mai strictă și mai ambiguă, un anume soi de sinceritate brutală a dispărut: în urmă cu un secol doar, o premieră risca și bătaia cu roșii sau ouă, dar actorii adorați puteau avea parte, la ieșirea din teatru, și de bătaia cu flori.

Totuși, lucrurile nu sunt deloc așa simple cum par la prima vedere. Fiindcă, în ordinea sistemelor de comunicare, cel teatral este, probabil, cel mai enigmatic, cel mai încăpățînat atunci cînd e vorba să-i transcriem, cît de cît coerent, structurile și mecanismul de funcționare în drumul către producerea semnificațiilor. Ceea ce în mod intuitiv pare o certitudine, în mod analitic ajunge, de foarte multe ori, un soi de goană după himere: pe măsură ce ai senzația că te apropii, dimensiunile se schimbă, devin transparente, se depărtează fără speranță.

Acesta pare a fi motivul pentru care esteticile clasice dar și cele moderne (hegelieni și posthegelieni) au eșuat de cele mai multe ori când au încercat să aplice teatrului norme de structurare sau de analiză echivalente cu cele ale literaturii (indiferent de "genurile" literare avute în vedere) sau artelor plastice. Pereții înconjurători, mereu permeabili pentru celelalte arte, -cel al lumii sociale și cel al universului sufletesc individual- au devenit cu ostentație, în ceea ce privește teatrul, ori atât de rigizi ori atât de transparentți încât lucrarea unei abordări estetice propriu-zise a alunecat, într-una, ori către un artificial pat al lui Procust, ori către un soi de vârtej în gol.

Este teatrul cu adevărat abordabil printr-o analiză formală riguroasă, care să-i pună în lumină mecanismele de generare și pe cele de receptare a ansamblului semnificațiilor, deosebindu-l astfel de celelalte câmpuri de manifestare a comunicării artistice ? Dar dacă răspunsul este afirmativ, atunci el ar trebui să se supună, într-o anume măsură, descompunerilor de diferențiere, asemenea oricărui proces comunicațional.

Este el preponderent abordabil doar în termeni de discurs cutumiar-etic? După experiența modernității, mai ales a celei târzii, ar fi de crezut că mai degrabă nu. "*O îndrăcire a umanului*", cum spunea în chestionarul său Alexandru Dabija...Asta ar presupune faptul că reprezentarea teatrală s-ar afla undeva, cu anume elemente constante, la granița etico-estetică; menită să conțină, cu încăpăținare, și fibrele tari ale unei forme adânc înrădăcinată în convențiile de discurs și de schimb social, dar și nucleele de uraniu ale unei eterne contestări a acestora. Pe calea asta, asumarea unui răspuns are o plajă atât de mare încât ea se întinde, cel puțin în modernitate, de la afirmații entuziaste la negații fără drept de apel. Să fie teatrul nimic altceva decât un reziduu ultim, conjunctural (fie și în "conjunctura" a peste două mii de ani, ce contează ?) al *celebrării* ? Greu să te opui acestei teze, căreia ultimul secol i-a dedicat atâtea energii și care a făcut să curgă un belșug de cerneală, pînă la sleire...Dar atunci, ce-l desparte de parada militară, de circ sau de concertul rock ? Ne descifrează psihologia individuală și psihosociologia maselor granița dintre criteriile cantitative și cele calitative ale acestor celebrări laice, de naturi și cu forme atât de diverse?

Cred că, spre binele nostru, o abordare semiotică a spectacolului teatral ar trebui să plece, azi, în noul mileniu, cu sinceritate, de la ansamblul elementelor și mecanismelor receptării. Fiindcă, în fond, produsul cultural care este spectacolul este o unitate în fond indivizibilă. Textul literar e analizabil ca literatură, dar el suferă în raport cu montarea scenică modificări, actualizări, decupaje care-i alterează în mod fericit independența "literară". Diverse tipuri de spectacol, mai vechi sau apărute în ultimul secol, se definesc pe sine drept independente de un suport literar, chiar dacă au un scenariu intențional preexistent. Or, dacă vrem să vorbim despre teatru ca proces de comunicare, această formă finită, comunicată e de avut în vedere, și nu cea a lecturii individuale, care presupune un ansamblu diferit de proceduri. În pofida dificultăților evidente, uneori chiar capabile să înpăimînte și să blocheze efortul unui decupaj riguros științific, teatrul poate și trebuie cercetat ca o piesă de rezistență în ansamblul practicilor de comunicare umană. O asemenea perspectivă "*se referă în același timp la producerea textului și la regie(...), ca și la receptarea de către lector și/sau spectator sau, mai bine zis, la dialectica dintre acestea în interiorul unei semiologii care ar descrie mecanismele de comunicare (între teatru și public) și înscrierea lor într-o semiotică a culturii*"¹. Plecînd dinspre reprezentarea ca dat în percepția și judecățile destinatarului/spectator, parcurgerea drumului invers poate să ne lămurească, presupun, atât asupra structurilor de discurs sincretic cît și asupra sistemelor de interpretare minimale pe care actul reprezentării le pune în joc.

1.1. Definiții de câmp

¹ Pavis, Patrice, **Dictionnaire du Théâtre**, Paris, Éditions Sociales, 1980, pag. 97

Înainte de a purcede pe calea specificității discursurilor teatrale, sunt de defrișat conceptele cu care operăm. În primul rând, trebuie să ne lămurim în ce măsură drumul pe care îl avem de parcurs aparține de teoria generală a informației (și atunci e, mai mult sau mai puțin, independent de prezența intrinsecă a factorului uman, avînd drept punct de start producția de informație, de oricare tip), de teoria comunicării (și atunci fundamentele asupra cărora ești obligat să te concentrezi au a face cu traseele sistemice ale mesajelor, și nu cu producția de mesaje), ori de semiotica propriu-zisă (și atunci accentul va cădea, fără îndoială, pe construcția și reciproc pe interpretarea mesajelor). Nu e ușor de luat asemenea decizii, iar semiotica teatrală a fost, mai ales în prima jumătate de secol, în care – sporadic sau consecvent – cercetătorii s-au ocupat de ea, mereu în postura de a genera confuzii tocmai pentru că decizia asupra punctului de start rămînea ambiguă.

Vrînd nevrînd, cea dintîi dintre direcții pare oarecum auto-exclusă, din pricină că teoria informației face abstracție cu obstinație de palierul, pentru noi esențial, al prezenței umane. Poate auto-exclusă nu e termenul cel mai potrivit, ar merita mai degrabă să spunem că instrumentele analizei formale-informaționale se potrivesc în prea mică măsură unei investigații ca aceea de care ar fi interesat cercetătorul asupra teatrului. În această ordine de idei, putem reține ca sensibile pentru analiza discursurilor teatrale abia regularitățile de natura logicii sintactice, și nu amplele dezbateri asupra conținuturilor și transmisiei de informație: teoretic vorbind, transmisia de informație își elaborează sistemele de funcționare independent de natura conținuturilor, în rigori cantitative și calitative care acoperă – aparent fără rest – atît lumea biologică propriu-zisă (de la moștenirea genetică la, să zicem, sistemele de hrănire a plantelor ori funcționarea sistemului nervos) cît și pe cea umană, sau derivînd tehnologic din aceasta.

În plus, ceea ce e deja evident, e că fenomenul teatral nu poate fi studiat în structurile și sistemele sale decît într-o raportare directă și fără spații de derapaj cu ansamblul culturii de care aparține, lucru la care vom reveni de mai multe ori pe parcursul acestei călătorii. Și atunci, desigur, o aburdare comunicațională, pe de-o parte, și o abordare semiotică propriu-zisă, pe de alta, ar putea să își producă reciproc corecțiile necesare; astfel încît să putem, în cele din urmă, să ne lămurim atît asupra procedurilor cu care și prin care construim semne și mesaje inteligibile, la nivel teatral, ca și asupra felului în care circulă și se percep/interpretează aceste mesaje. În această ordine de idei, probabil cea mai simplă și mai greu de contestat definiție de câmp rămîne cea a înainte-mergătorului C.S. Pierce, care înțelegea prin semiotică "*doctrina naturii și varietăților oricărei semioze posibile*"²; el traducea conceptul de semioză într-o foarte elastică definiție, greu de combătut, azi ca și ieri: "*Prin semioză înțeleg o acțiune, o influență care să constituie sau să implice o cooperare între trei elemente – ca de exemplu un semn, obiectul său și interpretantul său – o asemenea acțiune nefiind în nici un caz reductibilă la o acțiune între perechi*"³.

Un asemenea punct de plecare are avantajul că plasează semiotica într-o postură care poate îngloba cu simplitate și teoria/teoriile comunicării, deoarece relația tripartită de mai sus e una strict conceptuală, independentă de prezența sau absența factorului uman, dar și implicîndu-l ori de cite ori restîngem raza de acțiune a sistemului către zona producției și comunicării de mesaje intențional-umane. Ori, cum cu mare pertință ne atrage atenția Eco, "*Triada lui Pierce poate fi aplicată și fenomenelor care nu au emițător uman, cu condiția ca ele să aibă un destinatar uman, cum se întîmplă de exemplu în cazul fenomenelor meteorologice sau a oricărui alt tip de indice*"⁴.

² C.S.Pierce, **Collected Papers 1931-1958**, Cambridge: Harvard University Press, vol V, p. 488

³ idem, vol.V, pag. 488

⁴ Umberto Eco, **O teorie a semioticii**, Editura Meridiane, București, 2003, pag. 22

Ordonînd deci, pentru început, cîmpul în care urmează să ne mișcăm, ar fi de spus că studiul sistematic al inferențelor de semnificație nu e identic cu semiotica, ci formează doat o parte posibilă a ei, cîtă vreme există semne naturale (indicii meteorologici la care făcea referire Eco, sau fumul în comunicarea unor populații străvechi) care primesc o anume codificare în ciclul de relații cauză-efect. Ceea ce e, simultan, și obiect al semioticii dar și al teoriei comunicării, împăcînd lucrurile, este analiza producției, de către om, a unor sisteme de corelații între obiecte ori acțiuni – naturale ori artificiale – care reprezintă, "stau pentru" alte obiecte și acțiuni. Norii negri nu sunt produși de om, ci sunt interpretați de om ca posibil semnal al unei furtuni. Cum, la celălalt capăt al drumului, sunetul "Au!", însoțit de un anume ton, e, atît volunar cît și involuntar, o marcă comunicațională, dar și semnificativă, a unei dureri iminente, într-un sistem strict de codificare (în alte spații, fiind tot o interjecție, are conținuturi fonetice diferite).

1.2. Multiplicarea factorilor comunicaționali

S-o luă abrupt. Georges Mounin afirma⁵ în vremea în care gîndirea de tip structural se afla în plin proces de înflorire, că teatrul ar trebui exclus de la tratamentul firesc de analiză cu care sunt îndeobște abrodiate sistemele de comunicare. Pricina ar fi aceea că, înlăuntrul articulațiilor fundamentale ale acestor sisteme, dinspre emițător spre receptor și invers, transmiterea informației este continuă, egală cu timpul însuși al comunicării. În teatru, sugera Mounin, nu există un răspuns concret al destinatarului, nu există un schimb viabil și recognoscibil de mesaje. Prin decodificări imposibil de cunatificat, destinatarul ar trebui să întoarcă în discurs un alt material informațional, ceea ce, vizibil, nu se întîmplă. Prezența sa este, de aceea, teoretic, indiferentă emițătorului.

Sigur, destinatarul nu întoarce, propriu-zis, un ansamblu de mesaje organizat în discurs. Dar, acum știm foarte bine asta, nici telespectatorul, nici spectatorul de film, cu atît mai puțin destinatarul publicității (pe baza căruia se pun în joc uriașe sume de bani azi, prin intermediul unor produse culturale din ce în ce mai demne să-și revendice artisticitatea) nu au, la rîndul lor, un discurs-răspuns fixat prin serii de informații-mesaje. Cu ce s-ar deosebi, în fond, pictura sau sculptura de un astfel de "răspuns mut" ? Ori fotografia artistică ? Niciuna să nu poată intra în vederea analistului comunicațional? Niciuna nu îndeplinește, prin sistemele sale de producere și receptare, condițiile comunicării ?

Mai toți cercetătorii ulteriori care s-au aplecat asupra fenomenului teatral au sărit imediat în apărarea teatrului ca proces de comunicare. Eco⁶ însuși îi reproșează lui Mounin această exilare forțată: faptul că un răspuns punctual, imediat, nu este organizat în discurs nu presupune, prin definiție, că nu va fi rostit ulterior, asta pe de-o parte. Pe de alta, făcînd abstracție de modalitățile teatrale care au încercat să activeze răspunsuri directe, colective sau individuale, din partea spectatorului, e pur și simplu o defecțiune de percepție să nu sesizezi că, în orice sală de spectacol, publicul transmite permanent spre scenă semnale, adesea precis codificate. Altfel spus, grupului de personae care alcătuiesc un discurs, cu un anume conținut de mesaje, într-un text finit pe care îl numim reprezentație, grupul de spectatori îi răspunde fără un discurs organizat în text, ci doar printr-un sistem, la rîndul său codificat, de semnale-stimul, de confirmare sau infirmare, de acceptare sau refuz, de asumare sau detașare în raport cu ansamblul reprezentației. Avem, deci, un răspuns diferit structurat atît în linie semiologică cît și în ce privește sistemul de transmitere, tipurile de canale și tipurile de coduri. Dar el e imposibil de scos din joc, rămîne un răspuns permanent, fără de care reprezentația e imposibil de conceput. De altfel, cum spune

⁵ Mounin, Georges, **Introduction à la Sémiologie**, Editions Minuit, Paris, 1968

⁶ v. Umberto Eco, **Tratat de semiotică generală**, Ed. Politică, 1982

Franco Ruffini⁷ "dacă emițătorul și receptorul își cunosc reciproc codurile, nu e necesar, pentru a obține comunicarea, ca cele două coduri să coincidă, nici să-și traducă reciproc mesajele cu exactitate, și nici ca această comunicare dublu orientată să se efectueze de-a lungul aceleiași canal".

De la spațiu la spațiu, de la epocă la epocă, spectatorul își concentrază atenția, tace cu solemnitate, râde bogat sau doar chicotește, aplaudă, tropăie, ovaționează, aruncă cu roșii și huiduie etc. În plus, aş remarca faptul că "răspunsul mut" nu face cu necesitate dialogul unul strict convenționalizat, nici nu-i obliterează vivacitatea. Ansamblul produselor culturale presupune din partea destinatarului o reacție care se actualizează printr-un ansamblu de semnale, judecăți și acțiuni, și nu printr-un discurs de tip interpersonal tipic, văzut în litera sa. Poate mai degrabă în spiritul său. Detașarea întârziată a acestui răspuns este specifică tuturor comunicărilor de tip simbolic, și nu cred nicicum că le orbește, le face să semene cu tenisul la zid; dimpotrivă, are majore consecințe legate de strategiile de producere a discursului (dar și de plurisemantificare a lui) de către emițător.

Să ne întoarcem însă la bazele minimale ale comunicării, oricărei comunicări. Un model simplu al mecanismului comunicării, utilizând schema primară a lui Keir Elam⁸, ar putea fi descris după cum urmează:

Zgomot↓

Sursă → Transmițător → Semnal → Canal → Primitor → Mesaj → Destinatar

Cod↑

Orice asemenea modelare simplificatoare trebuie să-și asume, în mod fățiș, atât vecinătățile cât și pierderile "pe rețea". Primejdia este, pe de-o parte, că orice figurare grafică mecanizează într-o anumită măsură fenomene comunicaționale altminteri naturale. Pe de altă parte, orice schemă este tributară unui originar cibernetico-lingvistic, utilizat punctual, prin transgresie.

Firește, teatrul utilizează și limbajul natural, ori chiar se joacă cu mai multe straturi lingvistice. Dar e un lucru demonstrat (fie și în situații limită), că el se poate dispensa de cuvânt, sau îl poate concentra extrem : pantomima, teatrul dans, teatrul imagine, etc, sunt tot atâtea expresii teatrale care pun în relativă paranteză structurile vorbirii. Este și pricina pentru care suntem datori să atragem atenția asupra faptului că fiecare poziție din modelul mai sus amintit nu permite, atunci când e vorba despre spectacol, stabilirea unui unic element menit să fie actualizat în continuumul acțiunilor teatrale. Ci presupune, de fapt, o multiplicare, o serie de elemente paralele sau conjugate. Avem deci de-a face cu o "*multiplicare a factorilor comunicaționali*"⁹

⁷ Franco Ruffini, **Semiotica dell teatro**, Biblioteca teatrale, nr.9, 1972

⁸ Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, London, Methuen, 1980

⁹ Keir Elam, op. cit., pag.38

Vrînd nevrînd, oricît de fixați în prejudecăți literare am fi, fenomenul teatral este mereu autocrat, produsul său complet și real este reprezentația scenică. *"Reprezentăția este –cu cuvintele lui Abraham Moles - produsă din mesaje multiple, în care diverse canale sau diverse modalități de a folosi canalele sunt utilizate în mod simultan, într-o sinteză estetică și/sau perceptivă. Spectatorul va interpreta acest complex de mesaje –vorbit, gest, continuum scenic etc. –ca pe un text integral, în cord cu codurile teatrale, dramaturgice, culturale de care dispune și, în schimb, își va asuma rolul de transmițător al semnalelor către interpreți (rîsete, aplauze, batai din picioare, fluierături etc.) pe canalele acustice și vizuale pe care ambii –interpreți și public – le vor interpreta în termeni de aprobare, ostilitate etc."*¹⁰

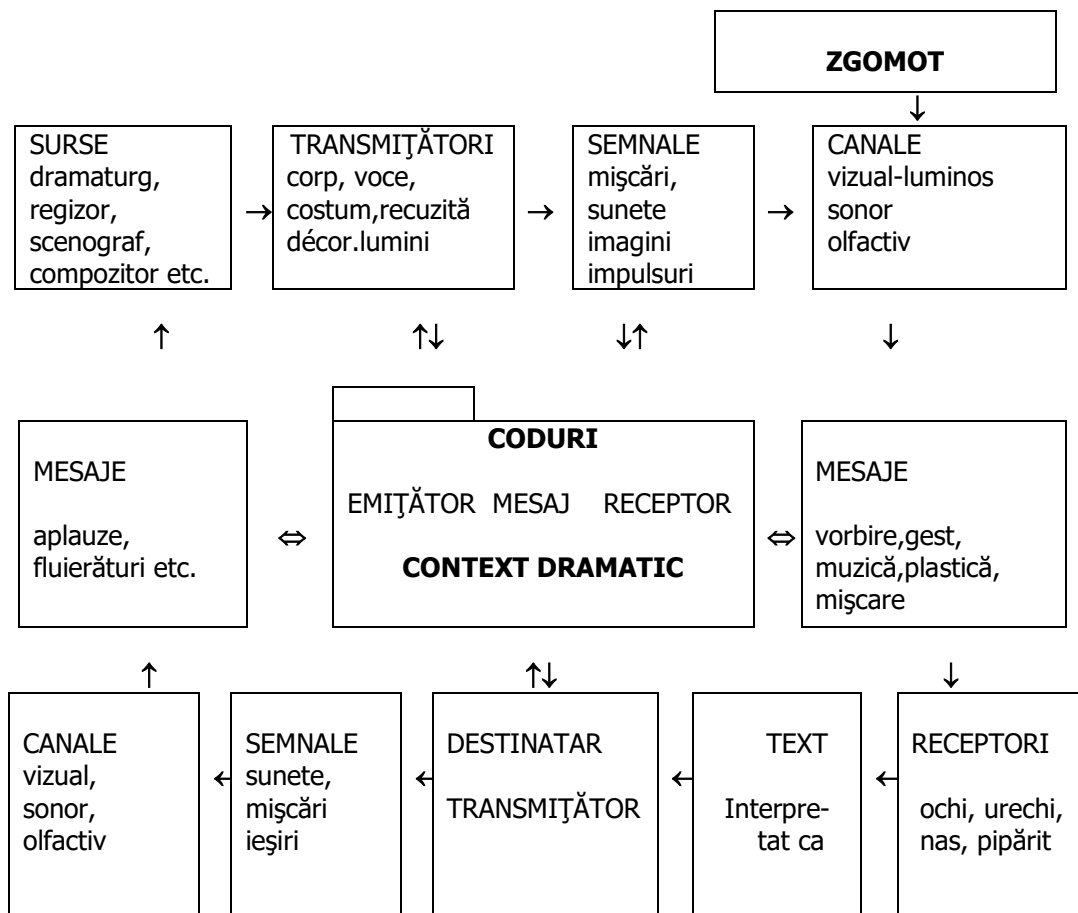
În această ordine de idei aș porni de la o primă distincție necesară în ce-l privește pe destinatarul-spectator. Într-o primă instanță, suma percepțiilor, reacțiilor emoționale și judecăților sale este **"comunicabilă" codificat**, exclusiv pe calea ansamblurilor de semnale, în acel rudiment de discurs descris de Moles mai sus. Într-o a doua instanță, avem de-a face cu un soi de revizitare – memorială - a ansamblului de percepții și judecăți, răcite de contactul emoțional direct, și organizate individual în **discursuri de natură descriptiv-evaluatoare**. Nu e neapărat obligatoriu ca destinatarul să elaboreze în mod concret aceste discursuri în succesiune, să le "producă" în lăuntrul unei relații interpersonale anume (discutînd cu familia, cu prietenii, cu artiștii admirați, etc.) Ele, virtualmente, există atunci cînd spectatorul a avut cu adevărat și în profunzime o reacție psihică și mentală, care să depășească simpla satisfacere securizată a unei plăceri cu scenariu preexistent.

Oricît de dificil ne-ar fi să stabilim cu oarecare grad de generalitate cînd ia sfîrșit poziția *sursă* și cînd începe poziția *transmițător* (ambele subsumîndu-se strategiilor de emiterie), oricît ne-ar fi de incomod să exemplificăm concret unde se plasează *receptorul* care decodifică mesajul și unde *destinatarul* global, în practică e evident că avem de-a face atît cu două grupuri cît și cu două proceduri distincte: Emițătorii și Destinatarii. Care, măcar parțial, "se înțeleg" și își adaptează reciproc reacțiile. Gradul de "înțelegere" este, firește, unul fluctuant. Dar, privind comunicarea teatrală în evoluția ei istorică, e evident faptul că stratul canalelor și cel al codurilor își păstrează, pe felii temporale, un anume soi de stabilitate de ambele părți: acesta este palierul pe care, alături de cel al structurilor dramaturgic-narative ale discursului, se instituie inevitabilele *convenții comunicaționale* specifice actului teatral. Interesul emițătorilor față de destinatari și invers, al destinatarilor față de emițători, ca și interesul ambilor față de suma discursurilor și acțiunilor exterioare comunicării E-D, care funcționează ca *univers referențial*, se întemeiază pe o unitară curiozitate de cunoaștere.

De unde vine această curiozitate de cunoaștere reciprocă ? Iată o întrebare căreia, probabil, nu semiotica ar trebui să-i răspundă...

Să refacem, deci, urmînd aceeași schemă, modelul comunicațional, rafinîndu-l acum conform propunerilor lui Elam, prin concentrarea către *contextul dramatic* precis, propriu oricărui text de reprezentație, fie el preponderent verbal fie el nonverbal:

¹⁰ idem, pag.38



1.3. Informația în comunicarea teatrală

În general, orice tip de comunicare, oricât de simplă, se bazează pe un transfer minimal de informații dinspre cel care transmite către cel care primește, inducându-i acestuia din urmă necesitatea unei reacții comunicaționale, fie ea și una zero, de indiferență selectivă. Nu e obligatoriu ca transferul să fie organizat complex, în sisteme ample, nici măcar în mesaje: ajunge doar să funcționeze pentru ambii parteneri un cod, să se pună în mișcare stimulii selectivi care să actualizeze și să selecționeze înăuntrul acestui cod, iar destinatarul să aibă conexiunile suficiente capabile să primească și să "traducă stimulii corect". Când un polițist din mijlocul intersecției ridică brațul la 90 de grade, cu palma așezată frontal spre raza ta vizuală și apoi îți face semn spre marginea trotuarului, informația codificată este "Oprește-te! Ai făcut ceva incorect!" Când mașina care vine spre tine pe o șosea națională îți clipește din faruri, informația pe care ți-o traduci imediat e: "Șase, în fața ta e radarul!"

În mod colocvial, înțelegem prin informație o ofertă de date minimale (*intelligence given* cum spun englezii) referitoare la un anumit lucru. E mai mult decât un semnal (dacă polițistul nu

făcea și semnul de "tragere pe dreapta" putea fi un simplu semnal, adresat atât ție cât și celorlalți automobiliști; succesiunea de gesturi lansează o relație între semnale care ține un mesaj virtual), dar mai puțin decât un mesaj complet, organizat sintactic. Fiind însă totdeauna *despre ceva*, având adică și *referință* și *semnificație*, ambele egal activate, informația minimală e subiect al unei *semantizări*.

În teatru, avem de foarte multe ori de-a face și cu semnale și cu semne, adică cu informații susceptibile de semantizare¹¹. Nu e deloc simplu să diferențiem în ce măsură un semnal, în fluxul continuumului scenic, rămâne doar la stadiul de semnal sau se încarcă treptat; el poate evolua într-un șir de repartiții ritmice și relații, căpătând funcții diverse și devenind semn, uneori chiar cu greutate simbolică independentă la nivelul sintaxei reprezentației.

Desigur, cea dintâi dintre judecățile de destinatar pe care suntem capabili s-o facem la ieșirea din sala de spectacol se referă la "ceea ce am aflat", adică la inventarul (relativ și în mare măsură ficțional) de informații primite. Ele se organizează atât linear, pe axa acumulărilor sintagmatice verbalizate în plan narativ (printr-o poveste oarecare, mai mult sau mai puțin originală, mai mult sau mai puțin palpitantă). Pe de altă parte, aceste "informații", acest inventar organizat retoric al "aflatului" este și o construcție mentală personală, rod al întâlnirii, mai mult sau mai puțin reușite, dintre codurile (și calalele pe care acestea circulă) reprezentației și propriile noastre coduri și canale. Construcția mentală, fie ea aceasta, primară, depinde nemijlocit de emotivitatea noastră, de puterea noastră asociativă, de interesul cognitiv, de orizontul cultural și de limba naturală specifică în care ne mișcăm cu o anume competență.

Să nu fim naivi : în pofida oricăror iluzii – mereu renăscute pentru că avem veșnic nevoie de ideal - de deschidere, de democratizare, de "popularizare" a teatrului, actul de percepție și analiză al destinatarului este mereu descentrat în raport cu ansamblul reprezentației. Cel care vine la teatru e o persoană individuală, vine acolo numai dacă *vrea* (fie că sunt mulți fie că sunt puțini spectatori alături de el), rămâne numai dacă i se împlinește într-un anume grad *motivația* cu care e încărcat de acasă și "înțelege" numai în măsura în care dorința lui "*de a-și confirma știutul*" și dorința lui "*de a fi extras și mutat din știut*" intră într-un anume echilibru emoțional-cognitiv. El nici nu vede tot ceea ce reprezentația încearcă să-i pună înaintea, nici nu preia cu strictețe, apropiindu-și-le, ansamblul informațiilor, nici nu rescrie prin interpretare discursul fidel în semnificații pe care emițătorii i l-au propus.

Vreau să subliniez aici ca destinatarul, orice destinatar, este selectiv în raport cu suma absolută a stimulilor, dar și mai selectiv când e vorba de ansamblul stratificat al informațiilor primite prin discursul teatral. Fiindcă, vezi bine, informațiile puse în articulație, pe diverse canale, de către spectacol, nu țin exclusiv de stratul narativ esențial. Pastica de ansamblu a reprezentației transmite la rândul ei un set de informații organizate într-un discurs: ele se referă la contextul istoric al timpului diegetic (timpul intrigii), la atmosfera specifică, socială sau psihologică, reală sau fantastă. Dar tot atât de bine se poate referi și la alte câmpuri de referință,

¹¹ "Ce este teatrul? Un soi de mașină cibernetică. În stare de repaos, această mașină e acoperită de-o cortină. Însă de îndată ce o îndepărtăm, mașina începe să trimită spre noi un anume număr de mesaje. Aceste mesaje au particularitatea că sunt simultane și totuși au ritmuri diferite; într-un anume moment al spectacolului, primim în același timp șase sau șapte informații (venind dinspre décor, costum, lumini, poziția actorilor, gesturile lor, mimica, vorbirea lor). Însă unele informații rămân statice (în cazul decorului), în timp ce altele sunt în mișcare (vorbirea, gestul); avem deci de-a face cu o veritabilă polifonie informațională, și tocmai asta e teatralitatea: o densitate majoră a semnelor (vorbesc aici raportându-mă la monodia literară și lăsând de-o parte problema cinematografului). (...) Se poate spune chiar că teatrul constituie un obiect semiologic privilegiat, câtă vreme sistemul său e aparent original (polifonic) în raport cu cel al limbii (care e liniar)". Roland Barthes, "*Éléments de sémiologie*", în **Communications**, nr.4, 1964, pag. 258

nondiegetice: esteica scenografică a perioadei istorice pe care o traversăm, ori o anume stilistică specifică unui curent cultural, și câte și mai câte.

Același lucru se poate spune și despre palierul luminilor, despre comentariul sonor-muzical, etc. În toate aceste paliere destinatarul are de înfruntat, pe de-o parte, un anume număr de semnale, fixe sau în devenire simbolică, de semne care au și caracter de informație dar și caracter ambiental ori metaforic, ba chiar de mesahe care intră în complementaritate sau în disjuncție cu fluxul narativ, cu mesajele interpersonale verbale, și așa mai departe, în inficite combinații. A presupune despre un spectator, fie el și foarte specializat, că la o singură vizionare a spectacolului își poate ascuți atenția și memoria pentru a înregistra și pentru a reanaliza apoi, semantizînd creator, tot acest ansamblu, e de-a dreptul o utopie.

Pentru omul zilelor noastre mi se pare evident că a merge la teatru –și mai ales a te reîntoarce la teatru– e o acțiune comunicațională care ține doar într-o anumită măsură, probabil nu chiar esențială, de motivația obținerii de informații propriu-zise. *"E însă clar"* scrie Keir Elam¹² *"ca nu mergem la teatru numai pentru a fi informați asupra altor lumi, oricît de puternic ar fi tipul de cunoaștere pe care acest act l-ar putea produce.(...) Faptul că interesul nostru asupra unei piese sau asupra unui spectacol nu ia sfîrșit în clipa în care s-a îndeplinit oferta de date (intelligence given, n.a.) sugerează faptul că există alte nivele informaționale în care funcționează mesajul teatral"*.

1.4. Conceptul de teatralitate. Ostensiunea sau desemnarea

Cu mult înainte ca științele limbajului și cercetarea sistemelor comunicaționale să își înceapă lucrarea, oamenii au descoperit că existența fiecăruia dintre noi este reglată și este pusă în cadru de un ansamblu de reguli codificate, menite să reducă frica și agresivitatea și să fluidizeze ansamblul relațiilor sociale. De altfel, știința comportamentelor, etologia, nu acoperă în nici un caz numai societatea omenească, ci s-a născut prin Konrad Lorenz și urmașii săi, în cîmpul biologiei. Relația dintre comportamente și comunicare e, în mod evident, de neseplat, iar studiile îndelungate ale școlii lui Lorenz ori, ulterior, ale Școlii de la Palo Alto, au pus treptat în evidență complexitatea comunicațională, și chiar a ceremoniilor a zeci și zeci de specii de animale, mai ales a celor care trăiesc socializat. Ruptura iluministă dintre animalitate și om a fost astfel, pe drept cuvînt, demontată sistematic, cu enorme beneficii atît pentru studiul și înțelegerea unora cît și pentru demitizarea ideii greșite că omul merită supremația pentru că a îmblînzit "sălbăticia naturală" prin limbaj. Rațele și gîștele sălbatice (studiate de Lorenz decenii în șir, ca și stăncuțele¹³) au relații de schimb și de rudenie precise, forme de comunicare intra-specifice și ceremoniale geometrice structurate de apărare în fața inamicilor extraspecifici sau din comunități concurente. Se vorbește, pe bună dreptate, despre un strigăt de război al rațelor și gîștelor sălbatice, despre dansuri de împerechere, despre rituri de cunoaștere și de apărare în comunitățile de manguste ori în cele de cimpanzei. Delfinii și alte cetacee au "școli militare" pentru tinerii masculi, și execută ample ceremonii de curte în perioadele de împerechere, canidele, sălbatice sau domestice, au sisteme precise de semnalizare a raporturilor ierarhice dintre indivizii din aceeași comunitate, ca și în raport cu indivizii din alte comunități. Ș.a.m.d.

Dacă științele naturii și etologia secolului XX au descoperit o infinitate de sisteme de codificare și transmitere a informației și chiar a mesajelor complexe în cîmpul ființelor vii, tot lor le revine meritul de a fi legat cu finețe aceste descoperiri de cîmpul antropologiei, mai ales prin intermediul studiului comportamentelor cu caracter spectacular, adresate altor indivizi dinlăuntrul

¹² v. Keir Elam, op.cit., pag.40

¹³ v. Konrad Lorenz, **Așa-zisul rău. Eșeu despre agresivitate**, București, Humanitas, 1996

propriei familii sau comunități, ca și indivizilor - din aceeași specie sau din specii diferite - care tentează să invadeze teritorialitatea optimă stabilită de fiecare comunitate în parte. Or, câtă vreme putem vorbi de o organizare codificată de semnale, semne și practici comportamentale cu caracter spectacular, adică menite să impresioneze un alt individ de același fel sau total diferit, avem din start un nucleu relațional între unul sau mai mulți actanți și unul sau mai mulți destinatari, deci un nucleu de **teatralitate**¹⁴.

Să ne imaginăm că suntem la o petrecere care combină prieteni și necunoscuți. Oaspeții sosesc pe rind, și sunt primiți de gazdă cu un anume comportament și cu anume saluturi, cu atât mai complexe și mai speciale cu cât aceștia nu fac parte dintre obișnuirile casei. În fond, atât cei care intră cât și cei care primesc și fac prezentările, voluntar sau involuntar, sunt concentrați la maximum asupra felului în care se prezintă și sunt percepuți de către ceilalți. De la modalitatea vestimentară aleasă, care de cele mai multe ori răspunde unui cod nescris al solemnității petrecerii (altfel ne îmbrăcăm și ne comportăm la un cocktail de ambasadă și altfel la un chef de ziua celui mai bun prieten), până la frazele care se rostesc și la gesturile care se fac, o bună bucată de vreme "jucăm rolul" pe care am ales să-l interpretăm în fața partenerilor de-o seară, din multitudinea de roluri pe care le interpretăm, mai cu voie mai obligați, în fiecare zi.

Să ne imaginăm acum că, pe parcursul petrecerii, doi sau trei invitați așezați într-un colț, pe o canapea, captează cu farmecul sau cu agresivitatea conversației lor atenția mării majorități a participanților. Muzica se dă mai încet, toate privirile sunt atrase și, eventual, unii dintre convivi încearcă, de cele mai multe ori fără mare succes, să intre în respective conversație. "Uite-i pe ăia cum se dau în spectacol!", va remarca în șoaptă, la un moment dat, vreun invitat frustrat. Sau "Ce teatru mai face și cutare!" Aceste tipuri de situații, pe care le-am întâlnit fiecare și le întâlnim zilnic, angrenează ansamblul determinărilor noastre psiho-fizice, fie că suntem temporar actorii sau spectatorii momentului. Erwing Goffman¹⁵, celebrul sociolog și comportamentist german, ca și Edward Hall¹⁶, au demonstrat și au analizat cu minuție faptul că ansamblul existenței noastre, indiferent de cultura din care facel parte, e reglat de un set coerent și complex de codificări ale expresiei verbale și nonverbale, într-o sintaxă complexă pe care cel dintâi a numit-o dramaturgia cotidianului, și beneficiind de reguli se organizează spațială (proxemice) și gestuală per care cel de-al doilea le-a numit "limbajul tăcut".

În această ordine de idei, fiecare tip de cultură (în sensul antropologic al noțiunii) are propriile sisteme de salut, propriile sisteme rituale de prezentare a unui tânăr în fața unui adult sau bătrîn ierarhic superior, de organizare a raporturilor cu străinii prin intermediul unor ceremoniale specifice, ca să nu mai vorbim de ritualurile propriu-zise, impletite adînc cu temeiurile religioase (nuntă, prezentarea și acceptarea noului născut, inițierea tinerilor bărbați și cea a tinerelor fete, etc). Chiar și într-o lume atât de flexibilă și aparent eliberată de prejudecăți ca a noastră, aceste nuclee ale teatralității cotidiene sunt răspîndite difuz în toate clipele sociale ale existenței. Există un comportament de rol al secretarei, al plutonierului, al polițistului de la circulație, cu denotațiile și conotațiile lor subtile, uneori chiar complex codificate gestual. Fiecare dintre noi ne schimbăm într-o anume măsură înfățișarea și ne controlăm prezența și vorbirea atunci cînd ne prezentăm la un examen sau cînd solicităm un post; cînd, altfel spus, ne pregătim să fim văzuți și să creăm în cei care ne vor vedea o imagine favorabilă, firește în funcție de ceea ce ne imaginăm că se așteaptă de la noi.

Nu e foarte comod, dar nici foarte dificil să recunoști faptul că teatralitatea nu este "o caracteristică" a actului teatral sticto sensu, ci un soi de constantă comportamentală care se

¹⁴ v.I.Eibel-Eibelsfeld, **Agresivitatea umană**, Editura Trei, 1998

¹⁵ Erwing Goffman, **Prezentarea sinelui în viața cotidiană**, Editura Comunicare.ro, 2003

¹⁶ vezi E.T. Hall, **La Dimension cachée**, Paris, Seuil, 1971 și **Le Langage silencieux**, Paris, Seuil, 1973

pierde la infinit pe măsură ce coborîm pe scara evoluției viului. Ceea ce se schimbă fundamental atunci cînd ne lăsăm pătrunși de această constatare, este faptul că, brusc, studiul semiologic al teatrului nu mai poate conceput ca un proces închis, sieși suficient, într-o fericită autonomie "artistică", de turn de fildeș. Fiindcă, în fond, ni se schimbă complet perspectiva dinspre actantul ca atare, (actor, ansamblu acto-regizor-scenograf, etc), către funcțiile fundamentale ale acesti tip de practică comunicatională. De altfel, a doua jumătate a secolului trecut a pus cu putere în lumină faptul că teatralitatea este mai degrabă, pentru societatea omenească, o complexă țesătură cuprinzînd invariante și variabile, în care societatea, orice tip de societate, aparținînd oricărui tip de cultură/civilizație, se structurează și își negociază permanent devenirea. În acest sens, semiotica teatrală poate oferi, firește fără a face abstracție de ansamblul celorlalte discipline umane cum ar fi antropologia ori sociologia, o modalitate coerentă de a reordona raporturile dintre teatralitatea existențială, (*"Viața însăși a un lucru înscenat dramatic"*, cum spunea Goffman) și ansamblul strict, mult mai restîns dar și mult mai dens de organizări textuale ale spectacolului de teatru propriu zis; ea ar fi "*cîmpul unei retorici sociale, o gramatică simbolică ce captează jocurile de sens care guvernează societatea*"¹⁷

Dacă acceptăm – și cum am putea nega – că interesul față de teatru depășește, în bună măsură, transferul simplu de informație dinspre cei care exprimă către cei care primesc, dacă suntem de acord că mulți dintre noi așteptăm cu nerăbdare o premieră a unui text clasic a cărui "poveste" o cunoaștem pe de rost, se pot trage de aici macar două concluzii elementare. Cea dintîi ar fi că, în accepția modernă asupra fenomenului teatral (dar desigur și în alte epoci sau tipuri de culturi chestiunea rămîne valabilă) orice *text literar*, o dată înscris în memoria colectivă, patrimonializat, este un permanent subiect de semantizare și resemantizare. El poate fi "citit", cu mai mult sau mai puțin spirit critic, de fiecare actualizare scenică, de fiecare spectacol nou montat. Destinatarul își rememorează activ povestea, își verifică propria "lectură" anterioară, și așteaptă să capete prin noua punere în scenă o perspectivă (emoțională și intelectuală) diferită, cu valoare întrucîtva revelatorie.

Pentru că, știm bine, teatru este ceea ce se petrece în fața noastră, nu ceea ce citim în carte. Textul de pe hîrtie este codificat cultural, prin dialoguri și didascalii, segmentat în scene și acte, dar rămîne un fapt literar, solicitîndu-ne înscenarea în imaginar, prin proceduri de aceeași natură cu orice alt gen al literaturii.

A doua concluzie asupra căreia merită să insistăm este aceea că în teatru, paralel cu dar și perpendicular pe informația organizată verbal, primim informații pe diverse alte canale, care se cer la rîndul lor selectate, stocate și interpretate. De cele mai multe ori aceste informații însoțesc continuumul narațiunii, dar alteleori în secționează, îl opresc, fixînd pentru intervale mai lungi sau mai scurte, ori prin acumulare, noduri de semnificație de natură asociativ-paradigmatică, care cer cu insistență să fie interpretate.

Teatrul *arată*. Din această pricină elementele de discurs paralele sau perpendiculare în raport cu fluxul verbal propriu-zis funcționează în simultaneitatea mereu negociabilă semnal/semn. Arătăm prin intermediul unor elemente specifice de limbaj verbal sau de limbaj vizual, unele dintre ele simple forme de actualizare a relației dintre emițător și receptor, numite **elemente deictice**, sau **deixis** (pronume personale, adverbe de timp ori de loc, pronume și articole demonstrative etc. În spectacol, intervenția sonoră a unei frîne de mașină din off poate fi un simplu deixis pentru ca spectatorul să perceapă că încăperea reprezentată e în apropierea străzii, dar și că, poate, a sosit cineva. Deixisul sonor capătă, astfel, și alte funcții, conform multiplicării comunicatională de care vorbeam anterior. Acest fenomen complex, al

¹⁷ Helbo, André, "*Evidences et stratégies de l'analyse théâtrale*", în Kesteren & Schmidt (eds.) **Semiotics of Drama and Theatre**, Amsterdam, John Benjamins, 1984

arătării, pe cît de greu în materialitatea sa pe atît de complicat de analizat în ansamblul aspectelor și strategiilor sale, este numit de Umberto Eco **ostensiune**, termen care ar putea fi tradus prin desemnare, dar traducerea l-ar împuțina în bună măsură.

Atunci cînd cineva te întreabă ce loc preferi la masă și tu, în loc să răspunzi printr-o propoziție faci gestul nepolitic de a arăta cu mîna sau cu mișcarea capului, ai transmis, evident, o informație codificată, într-un limbaj diferit, cel gestual. Mesajul tău, foarte scurt și simplu, perfect recognoscibil pentru partener, cuprinde în esență actul desemnării. De la această foarte simplă situație pînă la dezvoltarea unei componente cu funcție ostensivă în lăuntrul mesajelor complexe, sau chiar a discursurilor în ansamblul lor, nu mai e decît un pas. Probabil că cel mai vizibil spațiu de manifestare a funcției ostensive e moda vestimentară, în care, alături de funcționalitatea utilitară, discursul (vizual și uneori tactil ori olfactiv) pune în joc un set întreg de coduri cu o anume valoare în procesul de semnificare: apartenența socială, distribuția de vîrstă, distribuția profesională și ierarhică, eticheta în funcție de practicile comunitare ritualizate (îmbrăcăminte menajeră, îmbrăcăminte de primire, de serviciu sau de ocazie, de sărbătoare etc.). Baza acestui limbaj în eternă (și rapidă) schimbare este însă oferită de funcția ostensivă aplicată și întărită, printr-o diversitate de deixisuri dar și de semne propriu-zise, la nivelul aspectului general al persoanei, care trebuie, în ansamblul vieții sale sociale, "să se arate" pe sine, să trimită semne/semnale asupra propriei sale identități recognoscibile.

Eco susține că **ostensiunea**, în elementaritatea ei, reprezintă pentru teatru o plajă dinamică dar constitutivă oferită producerii de semnificație, în orice caz "*cea mai adîncă instanță a spectacolului*"¹⁸. Asta presupune, în ordine de consecință, că, la aproape orice nivel al spectacolului, indiferent de tipul de limbaj, de structura de discurs sau de canal, funcția ostensivă este prezentă. Ea poate fi pusă intențional în stare activă de către emițători sau nu, cum poate fi perceptibilă sau latentă din punctul de vedere al receptării. Orice obiect, semn ori vehicul de semnificare lucrează scenic nu doar în dinamica sa (utilitară și/sau simbolică) primară, ci și, mai-nainte de orice, arătîndu-se pe sine.

Ființe, imagini sau evenimente au, scenic, nu doar rostul lor stimulatîv față de întregul și partea mesajelor complexe ce pot și trebuie percepute și interpretate, ci și valori ostensive; ori, mai bine zis, au mai-nainte de a funcționa pe alte paliere pe care se produc fluxurile de semnificare, în primul rînd o valoare ostensivă. "*Arătarea*", spune Eco¹⁹, "*(...) obiectelor și evenimentelor (ca și spectacolul în ansamblul său) către un public semiotizează mult mai mult decît descrierea, explicarea ori definirea lor*".

Mai mult decît atît, în comunicarea obișnuită, informațiile, fie ele simple semnale sau semantizate (adică referitoare la ceva, despre ceva) au totdeauna un caracter distanțat, de sine stătător în ansamblul mesajelor. Pe cînd în teatru informațiile, chiar și cele de tip semnal, sunt pe de-o parte desemnate (se arată pe sine), iar pe de altă parte devin la rîndul lor sursă de semnificații, producînd un flux ulterior de semantizare și resemantizare în raport cu receptarea.

"*Ceea ce numim semantizare a calităților materiale ale semnelor vehicul ori ale semnalelor -lucru comun oricărui text estetic (în poezie, de exemplu, structura fonetică a unui text devine la fel de încărcată de semnificație ca și mesajul propriu-zis)- creează o punte între semnal și informația semantică. Valoarea (conotațiile) semantică a informației semnal, spre deosebire de informația direct dependentă de textul dramatic, se naște dintr-un sistem specific: ea nu poate fi translată de la un nivel de mesaje la altul, pentru că derivă tocmai din stratul de ostensiune al mesajului însuși, în propria sa formalizare și textură compozițională*"²⁰.

¹⁸ Umberto Eco, *Semiotics of Theatre Performance*, în **The Drama Review**, nr.21, 1977

¹⁹ idem

²⁰ Keir Elam, op. cit., pag.42

De aici și sentimentul, transcris aforistic de Tadeusz Kowzan²¹, că *“totul este semn în reprezentăția teatrală”*, asupra căruia vom reveni într-un capitol următor.

1.5. Concluzii

Ce comunică și mai ales cum comunică teatrul, înțeles deci integrator, ca reprezentăție? Ar fi stupid să răspundem celei dintâi întrebări despărțind, cum adesea procedau esteticile primei jumătăți de veac, conținuturile socio-culturale de impulsurile și motivațiile psihologice, fie ele individuale sau de grup. O reprezentăție teatrală transferă mesaje rațional decodificabile, mai mult sau mai puțin disponibile pentru a fi conceptualizate? Idei? Sau e preponderent, la rîndul ei, vehicul pentru transferuri psihice, prin intermediul ansamblului de mesaje organizat în discurs? Iată o dilemă, majoră desigur: dar în bună măsură asemănătoare celebrului exercițiu sofistic cu Ahile și broasca țestoasă.

Evident, orice reprezentăție teatrală comunică prin simplul fapt că angrenează, între ambele laturi ale oglinzii scenei, un permanent schimb de acțiuni de discurs și reacții, de naturi extrem de diverse. În plus, chiar dacă recursul modernității la teatrul codificat de tip oriental a făcut modă pentru multă vreme, discursurile care declanșează aceste acțiuni și reacții sunt mereu în mișcare. Materialul brut al schimburilor de mesaje organizate în discurs este, în fond, la fel de inepuizabil ca universul referențial al tuturor actelor noastre comunicaționale; și, în bună măsură, disponibil oricărei conceptualizări. Și poate și mai vast decît atîta, cîtă vreme posibilul e un teritoriu, logic vorbind, infinit în raport cu cognoscibilul. Caragiale, să ne amintim, avea obrăznicia să afirme că nu există “subiect” despre care nu se poate scrie literatură, dacă ai cu adevărat talent. Și tot astfel am putea privi și teatrul, cu unicul amendament că, pentru a deveni spectacol, o minimă comunitate de destinatari trebuie să răspundă provocării “în timp real” și *in praesentia*..

Primim la teatru, cu siguranță, o mulțime de informații structurate în discurs verbal și nonverbal. Ele sunt necesare dar nu sunt, niciuna în parte, obligatorii pentru desfășurarea ansamblului organizat al comunicării, ci doar pentru actualizarea unui anume canal al acestei comunicări. În mod specific, spectacolul de teatru asociază informației intenționate, pe care emițătorii o transmit și destinatarii doresc s-o primească, un ansamblu de strategii de discurs cu puternică încărcătură emoțională, laborios construit. În mod limpede însă, el nu e decît o parte din ansablul activităților spectaculare ritualizate ale fiecărei societăți (unele cu dimensiune artistică asumată, altele nu, de la parade militare și ceremonii de înscăunare la sporturi olimpice ori concerte în piața publică). În acest sens, structura discursului teatral este deja profund diferită de teatralitatea cotidianului, în primul rînd prin dimensiunile sale poli și chiar plurisemiotice, fiecare dintre tipurile de libaj (vizual, plastic, muzical, verbal) beneficiind de o organizare specifică dar și de o tensiune integratoare, paradigmatică, fără de care ansamblul ar fi ininteligibil. Ca atare, ne vom concentra atenția, de aici mai departe, asupra felului în care comunică spectacolul, din ambele perspective, și cea a emițătorilor și cea a receptării.

²¹Tadeusz Kowzan, *Semnul în teatru*, **Diogenes**, nr.61, 1968

2. Generalități cu privire la discursul dramatic și discursul teatral

2.1. Textul dramatic și textul reprezentației

Între autorul dramatic și autorul reprezentației teatrale (regizor sau director de scenă, cum vrem să-l numim), secolul care a trecut a introdus o tensiune care adesea a luat aspecte de război, temporar învingător ieșind cel din urmă. Acest război s-a bazat, o bună bucată de vreme, pe iluzia unor echivalențe posibile și obligatorii între inventarul de coduri utilizate în construcția de discurs literar și inventarul de coduri specifice teatralității; sau, pentru a fi mai riguroși, pe iluzia translării sugestiilor codificate prin didascalii și chiar prin discursul verbal cuprins în piesa de teatru, necesare fixării unui anume cronotop (spațiotemporalității acțiunii dramatice) pe canalele simultane ale spectacolului, în forme codificabile „universal valabile”.

În termeni mai simpli, autorul dramatic a pretins, și uneori continuă s-o facă, o anume fidelitate, mai mult sau mai puțin strictă, nu doar în raport cu fluxul continuu al discursului verbal ce conduce narațiunea dramatică prin intermediul replicilor, ci și, mai ales, în raport cu ansablul condițiilor contextuale, de situație și atmosferă, de spațialitate, de decor și costume, ori chiar de gestualitate sau mimică. Reciproc, regizorul a început, încă din primele decenii ale secolului trecut, să-și aroge o din ce în ce mai sporită libertate în interpretarea acestor condiții de ansamblu, renegând cu brutalitate și hotărâre condiția sa de traducător/interpret fidel al unei parituri fixe. De aici și pînă la eliberarea totală în raport cu textul, adică la pretenția de inducție personală de semnificații operată de către regizor în raport cu textul „pretext”, pasul a fost foarte ușor de făcut.

Această iluzie a traducerii ideale (nutrită îndelung de moștenirea solidă a unui „realism” în fond imposibil de definit în absența unor perpetue corecții care țin de lumea față de care producem discursul) conservă o eroare fundamentală: aceea că un limbaj poate fi translat integral prin alt limbaj, în discursuri cu structuri definitive. Or, de la Steiner citire²², chiar și între două limbi naturale visul unei traduceri desăvârșite și ireversibil fixate s-a spulberat fără drept de apel. Cu atît mai mult, chiar scoțînd pentru moment în afara discuției creativitatea mai mult sau mai puțin fantezistă a regizorului, iluzia traducerii „fidele” a discursului literar într-un discurs ce folosește canale simultane, coduri și limbaje simultane, cu percepție multidimensională, devine imposibil de susținut. Ca atare, în centrul războiului acesta, probabil nu atît de legendar ca cel troian dar foarte prezent încă pentru noi, se află o naivitate: aceea că „materia” intențională, ca și întregul context motivațional, ca și ansamblul semnificațiilor unui discurs artistic de un anume tip (în speță cel literar) poate fi echivalată fără rest și fără devieri într-o altă formă de discurs. La rigoare, e ca și cum ai pretinde cu naivitate ca *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și *Nunta lui Figaro* a lui Mozart să fie, în cele din urmă, identice, cu diferența că cea de-a doua are și muzică...

*„Or, această echivalență riscă să fie în bună măsură o iluzie tocmai pentru că ansamblul semnelor vizuale, auditive, muzicale create de regizor, decorator, muzician, actori, constituie un sens (sau o pluralitate de sensuri) **dincolo** (s.n. M.R.) de ansamblul textual. Și reciproca: În*

²² v.George Steiner, **După Babel**, Editura Univers, 1979

*infinitatea structurilor virtuale și reale ale mesajului (poetic) al textului literar, multe dispar și nu pot fi percepute, pentru că sunt șterse de însuși sistemul reprezentăției*²³.

Însuși procesul de virtuală traducere în tridimensional a textului autorului dramatic poate să se bazeze pe didascalii, dar le poate și ignora. El presupune totdeauna umplerea unor goluri aperceptive dinlăuntrul construcției dramatice sau, cum ar spune Victor Hugo, întrupează "*ceea ce nu trebuie să se audă*". Globalitatea construcției spațio-temporale pe care o numim reprezentăție teatrală nu numai că actualizează fluxul linear al discursului literar, dar nu poate opera această actualizare fără a umple aceste goluri; ori fără a crea alte distanțe de respirație spațio-temporale, specifice atât intenției comunicaționale și sistemului estetic-argumentativ al emițătorului, cât și dinamicii aperceptive și interpretative a destinatarului. Sau, ca să folosim un termen mediatic, "ale publicului țintă". Rezultă de aici că, pînă și în cazul celor mai fidele și mai lipsite de imaginație reprezentății, *ceea ce vedem pe scenă, în ansamblu, este de fapt un discurs organizat, diferit de cel literar, tratat în fond ca text*. Spectacolul este, deci, un text aparținînd regizorului, bazat într-o măsură mai strictă sau mai liberă pe textul literar.

2.2. Continuumul reprezentăției și speranța percepției integratoare

O reprezentăție teatrală poate fi pentru noi egal de puternică, de interesantă sau de entuziasmantă și dacă are și dacă nu are un discurs verbal direct. Absența cuvintelor rostite nu înseamnă că spectacolul nu este, în fond, un discurs organizat global ca text, nici că acest text nu ar fi avut o construcție prealabilă de natură dramaturgică.

Să ne gîndim la pantomimă. Un spectacol de pantomimă, fără a folosi cuvinte rostite, își construiește textul într-un continuum temporal, adresîndu-se pe canale diverse (preponderent pe cel vizual și auditiv), pe baza unor codificări gestuale (sugerarea prin exagerare a anumitor mișcări tipice care simbolizează acțiuni, sugerarea pe baza unei imaginare tactilități, a obiectelor sau persoanelor cu care mimul intră în contact, etc.), adresate și recognoscibile pentru destinatarul spectator. Chiar dacă avem o scenă complet goală și pe ea se află un singur actor, acesta transmite un întreg ansamblu de mesaje, organizate în situații, mici sau ample natațiuni, iar costumul, lumina, un set minimal de obiecte, efectele sonore ori muzicale "umplu golurile", determinîndu-ne și dirijîndu-ne percepțiile și reacțiile interpretative.

Acest ansamblu de mesaje, care sub ochii noștri devine discurs artistic, se întrețese prin stimuli și semne cu multiple încărcături simbolice ce ne parvin, fie simultan, fie cu bine proporționate discontinuități, însă într-un flux coerent. Orice incoerență e percepută de noi, destinatarii, ca "zgomot", ca bruiaj, și ne disturbă jocul interpretativ, sistemul de reconstrucție textuală care s-a declanșat din momentul în care luminile s-au stins.

Interrelaționarea nivelurilor reprezentării, care se transmit pe canale diferite, nu este un rod al hazadului ci este subiect al unor constîngeri globale, semantice și sintactice, al căror efect - dorit de ambii parteneri la comunicarea teatrală - este producerea unei structuri unitare, de sine stătătoare, pe care o vom numi convențional *textul teatral*²⁴.

Cîteva caracteristici elementare trebuie precizate, încă de la început, în ce privește articularea acestui discurs al reprezentăției ca unitate textuală. În primul rînd, "arhitectura vie" a spectacolului se bucură de o *maximă densitate a semnelor*, tocmai din pricină că mesajul - în zona sa informațională - conține această dublă încărcătură de fundamentare: semantică și ostensivă. "Despre ceva", și "despre sine" totodată.

²³ Anne Ubersfeld, **Lire le Théâtre**, Editions Sociales, Paris, 1978, pag.16

²⁴ v. Keir Elam, op. cit., pag.44

Apoi, e de precizat faptul că diversele mesaje, ce ne parvin pe canale heterogene, se manifestă *discontinuu*: dacă decorul e unic, sau de-a dreptul absent ori indiferent (scenă goală, spectacol stradal, în spațiu natural etc.) spațiul – creat sau nu - își actualizează structura și sistemul de semnificații numai în raport cu celelalte tipuri de mesaje care intervin pe celelalte canale. Tot astfel, fluxul sonor capătă greutate diferită în raporturile sale cu spațiul, în anume sevențe. Comentariul muzical tinde să se independentizeze în zone precise, în funcție de secvențele imagistice, uneori căpătînd rol de punctuație, alteori avînd valoare sintactică, ș.a.m.d. *„Nu toate sistemele angrenate sunt operative în orice punct al reprezentației: fiecare mesaj ori semnal va cădea, în anumite momene, la nivelul zero, astfel încît, în vreme ce discursul teatral e, în mare, constant, înfățișările sale actuale sunt subiectul unei permanente modificări”*²⁵

Se poate lesne înțelege de aici că, în vreme ce, în intenționalitatea sa, textul reprezentației și direcțiile sale semnificative sunt structurate ca un continuum polivalent orchestrat, la nivelul destinatarului globalitatea (comunicațional-semnificativă) e mai degrabă proiecția unui ideal, o permanentă speranță. Speranță spunem, și nu iluzie, cîtă vreme nimeni nu poate demonstra imposibilitatea sa practică, ci doar parțială sa înfăptuire. Pentru că, așa cum modelul comunicațional încearcă să ne demonstreze, „înțelegerea” ca și reacția psiho-emoțională se constituie în spectator printr-un soi de bombardament simultan al analizatorilor.

Spectatorul reconstruiește, în funcție de capacitatea sa proprie de a sesiza în simultaneitate și de a interpreta pe fluxuri semnificative diferențiate, ca atare în funcție de acuitatea propriilor canale și de puterea asociativă cu care e, natural dar și prin educație, dotat. Ca să nu mai vorbim de ansamblul zgomotelor exterioare și interioare căruia trebuie să-I facă față: fișitul nedorit al unui ambalaj pe rîndul din față, șosoteala unor îndrăgostiți pe rîndul din spate, stare de spirit, confort, oboseală, prejudecăți care trebuie înfrînte etc. Dacă marea majoritate a celorlalte comunicări artistice (scoatem aici din joc cinematograful și artele video, firește, pentru că ele pun în joc aceleași sisteme de percepție și implicare) privilegiază o anume omogenitate a proceselor de decodificare, prin apelul la un număr limitat de discursuri care ajung la noi pe unul sau două canale, în teatru omogenitatea apercceptivă este, de fapt, rodul unui travaliu aproape compact, în care destinatarul recrează quasi simultan cu emițătorul ²⁶²⁵.

În această ordine de idei, în ansamblul stimulilor și mesajelor organizate în discurs pe care spectatorul le are de interpretat în continuumul reprezentației, intră în același timp elemente coerente de raportare referențială la un real cunoscut sau cognoscibil, cît și un sos ideologic cuprins parte în textul propriuzis literar, în cel al reprezentației, ori în amîndouă, fie această ultimă situație una de natură omogenă (referințele ideologice sunt congruente), sau paradoxală (referințele ideologice ale textului reprezentației intră în opoziție sau în contradicție cu cele ale textului literar).

²⁵ idem, pag. 45

²⁵ Keir Elam, op. cit., pag. 46: *„Textul reprezentației, ca să concluzionăm, e caracterizat de slăbiciunea și densitatea semnificativă, de heterogenitatea și discontinuitatea sa spațio-temporală, manifestă pe diverse niveluri. El este, în același timp, un text de înaltă ambiguitate, fiind la fiecare punct supra-determinat și relativ non-redundant. În aceeași ordine de idei, nefiind deloc o sumă de 'informații despre' sau de 'ofertă de date', ci un act estetic determinat ca structură materială formalizată.”*

E, deci în firea lucrurilor să vorbim de un ansamblu de interacțiuni comunicative care au loc, simultan, în timpul reprezentației teatrale. Passow²⁷ a identificat și clasificat o triadă de interacțiuni, după cum rumează:

- interacțiunea scenică (între actorii/actanții scenici, fie ei personaje în sens strict ori elemente care se "personalizează")
- interacțiunea actori/public (în sensul producerii și obținerii unei reacții emoțional-intelective a acestora din urmă, efectul de "iluzie comică" la Corneille, de catharsis la Aristotel etc)
- interacțiunea spectatorilor (inducția și expresia unei reacții simultan individuale și colective, aplauze, huiduieli, tropăieli, reglarea liniștii prin atenționarea vecinilor, etc. Dar și tentativele spectatorului, atunci când convenția teatrală permite – cum se întâmplă la happening, la unii urmași ai lui Pirandello, ori la reprezentațiile pentru copii – de a interveni interactive în reprezentație, de a-și anula pentru moment condiția de martor, devenind actant)

2.3. Sisteme și coduri teatrale

Vom numi *sistem*, urmînd de fapt o definiție pertinentă a lui Eco²⁸ un anume repertoriu de semne și semnale, ca și regulile sintactice interne ce guvernează selecția și combinarea acestora, într-o dinamică activă și într-un spațiotimp dat. Rețeaua semnelor și semnalelor se ordonează ca o structură cu sintaxă autonomă, independentă de semnificațiile pe care această funcționare sistemică poate și trebuie să le producă.

De asemenea, vom numi *cod* mecanismul de asociere a unei unități dintr-un sistem semnatic (unei anume unități materiale I se asociază o semnificație) la o unitate a unui sistem sintactic (între unitățile a, b și c se stabilesc relații de ierarhie și modelare reciprocă, devenite regulă, în scopul producerii unei unități complexe și constante de funcții). Codul reprezintă, deci, un ansamblu de corelații.

*"Privit în comparație cu alte sisteme cu care poate fi corelat, s-codul [codul văzut ca sistem organizat în mod intenționat, spre deosebire de sistemele de natură electro-mecanică, ori de codul genetic etc. N.n. M.R.] este o structură (...) în care fiecare valoare este instituită de poziții și diferențe și care este pus în evidență doar atunci când fenomene diferite sunt comparate între ele, prin referirea la același sistem de relații"*²⁹

Evident, orice reprezentație teatrală cunoscută sau imaginată de noi, din sfera europeană sau de aiurea, nu poate să se întrupeze fără a pune în mișcare un anume număr de asemenea coduri, (semantice, sintactice și comportamentale, cum ar zice Eco) cu un grad mai mic sau mai mare de fixare în memoria colectivă, cu un grad mai compact sau mai difuz de acceptare socială în rîndul grupurilor de destinatari etc. O reprezentație medievală utiliza o canava situațională, pe fluxul narativ, în care "surpriza" de natură informațională se apropia de zero (povestea fiind dată, cunoscută ambilor parteneri ai comunicării); atît la nivelul formalizării imaginilor care întrupează cît și la nivelul semnificațiilor globale discursul e de presupus a fi fost intens codificat. Fixitatea și rezistența în timp a acestor coduri este, firește, pentru noi atît subiect de fascinație cît și frînă interpretativă atunci cînd ne ciocnim de reziduuri ale unor asemenea tipuri "teatralitate".

²⁷ V. Wilfried Passow, "The Analysis of Theatrical Performance", în **Poetics Today**, nr.2/3 1981, apud Daniela Roventă Frumușani, Romain Gaudreault, **Pour connaître la science des signes**, Editura Fundației Meridian, Craiova, 2001

²⁸ Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, Bloomington, Indiana U.P., 1976, pag. 83

²⁹ Umberto Eco, **O teorie a semioticii**, București, Editura Meridiane, 2003, pag. 47

Să ne gândim o clipă la seducția exercitată pentru gândirea teatrală de tip european de diversele forme de teatru oriental: din punctul de vedere al spectatorului neautohton, simpla explicare, printr-un sinopsis, a acțiunii legendare reprezentate e complet inoperantă. Redundanțele, gestică, ritmul, dilatarea sau condensarea temporalității, și cîte altele, nu intră nicicum în grila de verosimilitate cu care teatrul nostru, în milenara sa evoluție, ne-a familiarizat. Dacă se petrece cu adevărat un transfer între spectacol și spectator, acesta este, în fond, la nivelul sugestiilor imaginare, spectatorul european fructificînd exact distanța – exotica – pe care e obligat s-o ia în mod natural față de reprezentația autentică indiană, japoneză ori africană. E și motivul pentru care "japonezările" sau "indianizările", să zicem, ale spectacolelor europene au în ele ceva profund artificial, maimuțărind o colaborare comunicațională în fapt inexistentă, tocmai prin absența codurilor comun asumate și a "gramaticii" operaționale care să pună în stare de interpretant spectatorul.

Amploarea stratificării codurilor, complexitatea construcției sistemice a spectacolului contemporan de tip european este atît de mare încît – cu siguranță – ea face simultan și farmecul incontestabil al acestei teatralități, dar reprezintă și primejdia cea mai acută în raport cu comunicarea teatrală vie. Semiotica, atîta cîtă se apleacă asupra fenomenului, nu poate decît să înregistreze această... "deplasare spre margini": *"Reprezentăția teatrală va angaja un amplu nivel de reguli corelative de acest fel, - în fapt, în mod virtual, toate codurile operative în societate sunt factori potențiali în teatru. Unele dintre aceste coduri (kinestezic, scenic ori lingvistic) sunt specifice și unor sisteme particulare, în timp ce altele (convențiile teatrale, dramaturgice sau anumite coduri culturale aparte) se vor aplica numai discursului teatral luat ca atare"*³⁰.

Aceasta este și una din explicațiile faptului că teatrul nu poate fi gândit decît ca *sistem de sisteme, subcodificate* (de la stilistica modei vestimentare la particularitățile de comportament locale și/sau etnice), sau *supracodificate* (vezi elementele de clasificare estetică și evoluția lor istorică: genuri, structuri dramaturgice sau de decor, presiunea unei anume retorici fixe, cum se întîmplă în teatrul boulevardier, ori în cazul finalurilor moralizatoare, etc.). Toate aceste coduri, cu substructurile și suprastructurile lor contextuale, sunt direct dependente de coabitarea socială precisă dintre emițători și publicul lor, aruncînd un soi de blestem al efemerității asupra unei arte care se dăltuiește cu efort și cu pretenții de eternizare. Să ne gândim numai la ritmul major al răsturnărilor de "stilistică", și la filozofia fiecărei opțiuni de estetică teatrală în parte, cu rezonanță de-un secol, de-un deceniu, de-un sezon...

În fine, cîtă vreme în teatrul oriental, chinez, japonez, balinez etc., ca și – virtualmente – în teatrul antic sau medieval, existau și continuă să existe (acolo unde fenomenul e viu) anumite *"reguli de echivalență între două sisteme de opoziții"*³¹, detectabile și interpretabile termen cu termen, teatrul contemporan de tip european s-a depărtat treptat de această distribuție binară regulată care încorsetează dar și regularizează simbolic comunicarea emițător-destinatar. Echivalențele noastre nu sunt de imaginat ca "traduceri" sistematice ale textului dramaturgic în tridimensionalitatea reprezentației, ci ca un sistem complex de corelații situaționale, expresive, caracterologice, gestuale, comportamentale sau intraculturale, cu un grad major de libertate, însă înscrise într-un soi de supracodificare care admite și chiar solicită cu vehemență ambiguitatea alternativelor. Specificitatea teatralității (în sensul strict artistic) dezvoltate în lumea de tip european în secolul care tocmai s-a încheiat se fundamentează, probabil, pe valorificarea distanței dintre ceea ce este determinat prin discursul literar și indeterminarea conceptuală a ansamblului posibilităților de valorificare (flexibilă dar fidelă totuși în raport cu normele referențiale ale destinatarului) ale acestui discurs văzut ca dat.

³⁰ Keir Elam, op. cit., pag.50

³¹ Umberto Eco, *Semiotics of Theatrical Performance*, în **The Drama Review**, 1977, pag.109

Luînd, să zicem, cazul teatrului Kabuki , mişcarea actantului scenic numit "tînăra fată", gesturile, mimica, surîsul, prinderea unei flori în păr, sunt extrem de codificate şi ca atare perfect inteligibile pentru destinatarul nativ, familiarizat cu tipul respectiv de cod; ele nu pot fi subiect al improvizaţiei decît în limitele stricte ale unei anume intensităţi expresive. Şi spectatorul de tip european ştie că Hamlet moare la final otrăvit de inofensiva tăietură a sabiei lui Laertes. Dar atît motivaţia reprezentaţiei cît şi cea a spectatorului se vor baza nu pe intensitatea cu care, într-o gestică fixă, interpretul lui Hamlet îşi retrăieşte suferinţa, ci pe un ansamblu conceptual care reordonează atît ansamblul semnificaţiilor cît şi ansamblul spaţio-temporal şi situaţional al poveştii atît de cunoscute. Vrem nu vrem, teatrul de tip european e un continuu exerciţiu – protejat, securizat, fireşte - de practicare a libertăţii intelectual-imaginative.

Problema deschisă de stratificările de discurs puse în joc prin sistemul de sisteme al codificării teatrale nu se poate încheia, fie şi temporar, decît tot prin recursul la destinatar. Pe făcătorul de teatru îl putem interoga asupra motivaţiilor sale, şi chiar putem primi, direct ori indirect, răspunsuri legitime. De la pulsiunea exhibării histrionice, una de altfel întemeiată genetic şi mai veche decît omul, la tentaţia sacralizării cotidianului, de la nevoia de a ordona dezordinea la curiozitatea frenetică de a construi lumi paralele, şi de aici la banala foame de glorie, tot atîtea motivaţii posibile...Misterios rămîne, totuşi, spectatorul, martorul, celălalt, către care se direcţionează şi în care se împlineşte, în fond, discursul teatral. Motivaţiile şi disponibilităţile lui sunt mereu în umbră.

3. Convenția teatrală: tranzacție și/sau pact

3.1. Paradoxul actorului/paradoxul spectatorului. Dubla articulație a discursului teatral

Diderot, îndelung comentat nu numai de estetica teatrului, ataca frontal situația atât de ciudată a condiției existențiale a actorului, acest *material artistic* definit tocmai prin negația de sine; tată al Enciclopediei dar și al gândirii autodubitative, acest strămoș direct al lui Béranger numea acțiunea actorului, (și deci, grosso modo, teatralitatea) *minciună*, fiindcă ea funcționa spre arătarea (desemnarea ostensiunea) adevărului prin abisala negare a ființei care *acceptă că este ceea ce nu este*. Adică, logic privind lucrurile, acceptă –fie și pentru o perioadă determinată– că nu este.

Și totuși nici spectatorul nu e o ființă mai puțin paradoxală. Să ne gândim: ce-l atrage pe el în această capcană a uitării de sine care e sala de teatru ? E o întrebare care ne conduce fiecare pas.

Luînd-o pe căi foarte simple, vom fi obligați să spunem că, în afara cazurilor accidentale, spectatorul vrea să participe direct la comunicarea teatrală. Acest caracter volițional presupune, în adînc, motivații foarte complexe ce unesc, de fiecare dată într-un echilibru pe cît de personal pe atît de fragil, apetitul cognitiv și cel de juisare. Plăcerile, știm bine, sunt periculoase, nu mai puțin cunoașterea. A trăi prin delegație, a te confunda, securizat și oarecum în taină, în umbra protectoare a sălii, cu toate că în mijlocul unei colectivități, cu alte experiențe și alte destine, a împărtăși de parc-ar fi ale tale spaima, bucuria, iubirea, hazul enorm, extazul altuia, într-o spirală continuă care te desființează dar te și recompune: iată și aici un paradox nu mai puțin demn de meditație ca cel al actorului.

Spectatorul de teatru (la fel cu cel de film ori de spectacole muzicale de amploare) este simultan singur dar și în grup, împărtășind prin acumulări insesizabile reacțiile emoționale ale celorlalți spectatori. El renunță însă conștient la libertatea sa contextuală, în căutarea – probabilă dar negarantată de nimic - a unui alt tip de libertate. În același timp, el devine, în chiar momentul în care lumina s-a stins, o pradă: pe de-o parte o pradă pentru complicatul sistem de argumentare/impulsionare ce-i parvine dinspre emițător, obligîndu-l să intre în procesul interpretativ-empatic care-i anulează momentan eul (sinele?!); pe de alta, o pradă în raport cu energiile empatice care-i parvin periferic, înlăuntrul grupului de spectatori.

În mod evident, aceste două condiții paradoxale în care, de ambele părți ale comunicării, eul individual suportă o maximă restricție în libertatea de manifestare în raport cu lumea realului, este una dintre cele mai subtile experiențe construite voluntar de om. Ea depășește cu mult spațiul de definiție al esteticului, angrenînd aproape integral ansamblul psihocognitiv al fiecărui participant dar și ansamblul experiențelor extrateatrale. Ea este, în fond, simultan extensivă și intensivă. Însă ea nu s-ar putea niciodată înfăptui, dincolo de evoluția istorică determinată, ori de cutume, dacă undeva, la rădăcină, nu ar funcționa permanent o înțelegere comună asupra

metodelor și țințelor (organizate la rîndul lor sistemic) prin care cele reprezentate de emițători pot și trebuie să fie decodificate și recompuse interpretativ de destinatari. Vorbim deci despre necesitatea primară de a accepta și fixa –temporar- o anume "*convenție teatrală*", sau un întreg set simultan de asemenea convenții.

"*Tranzacția actor/spectator, ca și contextul ei teatral, este mediată de contextul dramatic*" (aparținînd sistemului situațional al textului reprezentației, **n.n. M.R.**), "*în care un vorbitor ficțional se adresează unui ascultător ficțional. Aceasta e situația comunicării dramatice și ea e desemnată spectatorului, iar această stranie oblicitate a relației dintre actor și public trebuie reprezentată în orice model*"³². De altfel, Elam o fixează precis și în modelul extins pe care l-am prezentat și descris în primul capitol.

3.2. Efectul de denegare

Spre deosebire de celelalte arte ale spectacolului, inclusiv filmul, opera, etc., comunicarea teatrală presupune faptul că tranzacția asupra convenției se petrece *hic et nunc*. Orice spectacol e o întîlnire directă, în fond irepetabilă în esența ei, chiar dacă același spectacol se repetă seară de seară, de sute de ori. E o întîlnire între gurpuri de oameni vii. Convenția teatrală, propusă de ansamblul emițătorilor, negociată pas cu pas pe parcursul primelor momente ale desfășurării acțiunii scenice și, eventual, adimisă parțial sau integral de destinatari, e funcțională numai în situația coezistenței reale a partenerilor comunicării: *in praesentia*.

În mod evident, tot ceea ce se întîmplă pe scenă sau în locul ales și delimitat convențional ca fiind al reprezentației, este un cumul de *fapte reale*, în care se întîlnesc spre a se exprima persoane și obiecte concrete, alegînd și producînd o formă concretizată/actualizată în discurs teatral. De asemenea, publicul are o existență reală, colectivitatea formată accidental, din individualități disparate, este omogenizată într-o bună măsură, volițional, tocmai pentru că acceptă și se acceptă în postura de public.

Există o enormă cantitate de confuzie în jurul accepțiunilor termenului de convenție teatrală. Și asta mai ales pentru că, în vreme ce cîteva elemente și relații rămîn constante în procesul comunicării teatrale încă de la începutul începuturilor (alegerea și delimitarea unui spațiu de joc, antagonismul acestuia cu spațiul dedicat receptării, împărțirea mai mult sau mai puțin specializată a celor două grupuri de persoane în emițători și destinatari, anumite modalități de a semnala transferurile de mesaj dinspre unii spre ceilalți etc.), definițiile conceptului de convenție cînd intersectează, cînd doar ating tangent organizarea intrinsecă a codurilor prin care mesajele se elaborează și se transmit. În plus, în plan extrateatral, ele au o anumită importanță asupra comportamentelor sociale care implică în diverse feluri reprezentația, o preced, o succed, etc.

Să ne gîndim doar la tipurile de reprezentații teatrale ale contemporaneității: la spectacolele marilor teatre de repertoriu, sau al companiilor de pe Broadway, publicul – selectat din anume zone ale straturilor sociale care-și permit costul unui bilet scump - se îmbracă și se comportă în cu totul alt fel decît, să spunem, publicul spectacolelor de teatru cabaret, ori de cel al avangardei underground. Unul și același individ, în funcție de opțiunea din acest weekend, își schimbă vestimentația și tipul de atitudine în funcție de tipul de spectacol/companie, orizontul său de așteptare fiind diferit nu numai în raport cu oferta spectacologică propriu-zisă, ci și în raport cu "convențiile" comportamentale ale "spectacolului publicurilor"; lucru care ține, cum precizam la începutul demersului nostru, de teatralitate în sens larg, a cotidianului.

³² Keir Elam, op.cit., pag.38

Coborînd în timp, vom vedea că aceste proceduri ritualistice de semnalare și asumare comportamentală a condiției de spectator erau, pe de-o parte, mai puțin diferențiate în raport cu oferta tipologică de spectacole, pe de alta mai stricte. Cu doar patruzeci, cincizeci de ani în urmă, pretutindeni, spectacolele aveau pauze mai lungi, teatrele își funcționau foaierele și bufetele cu mai multă opulență. Într-o pauză puteai bea și o cafea dar și o bautură alcoolică, se putea susține o conversație de curtoazie sau serioasă, se putea chiar servi o gustare frugală. Cu o sută de ani în urmă, diferența dintre stal și loji era infinit mai pregnantă decît ne-o putem noi azi închipui, iar cea dintre acestea două și balcoane se manifesta nu doar la nivelul vestimentației (trădînd statutul social), ci și la acela al reactivității în raport cu reprezentația. "A fi înjurat de galerie", sau "a face galerie" nu erau metafore ci reprezentări lingvistic-comportamentale concrete, greu de regăsit azi, cînd politețea publicurilor (infinit mai omogene social) exclude fluieratul deschis, bataia cu ouă sau cu roșii, intervențiile obraznice din sală spre scenă, chiar și atunci cînd spectacolul e infinit de prost sau plicticos. Convențiile comportamentale asumate de publicurile contemporane sunt, pe de-o parte, mult mai stricte (și cît de răcoritor ar fi măcar să pleci brutal, cu zgomot, pe banii tăi, cînd ceea ce vezi te nemulțumește profund!); pe de altă parte mult mai laxe (fiindcă nici măcar pe Broadway nu te mai judecă nimeni dacă n-ai avut bani decît pentru balconul doi, și nu îți interzice nimeni să intri în pulover și bocanci).

Inevitabil totuși, publicurile de teatru, oricît de diferite între ele etnic și social, continuă să își conserve și azi o anume codificare comportamentală, dar și anume modalități de a se pregăti fizic și psihic în vederea reprezentației. Nu zadarnic se vorbește adesea, și asta nu numai cu superficialitate mondenă, despre "spectacolul sălii".

În altă ordine de idei, spectatorul ca individ, ca și colectivitatea organizată accidental ca public în ansamblul ei, știu, în fiecare moment al reprezentației, că urmăresc și își asumă o *realitate paralelă, relaționată semantic cu realitatea propriei existențe, alta decît cea a schimbului în praesentia*. Este ceea ce numim, în termenii unei semiotici clasice, *efectul de denegare*, adică încărcarea consecventă, de către spectator, a produsului (real și concret) reprezentat de discursul scenic cu marca non-realității în raport cu "existența cotidiană". Ansamblul discursului, recunoscut ca "realitate concretă formalizată" aparține totuși ordinii ficționalului, față de care spectatorul reactiv este atras cu fascinație, dar își conservă și o permanentă distanță securizantă.

"Din punctul de vedere al lui Freud, visătorul știe că visează chiar și atunci cînd nu crede că visează, sau nu vrea să creadă că visează. Teatrul are (experiențial, pentru spectator, n.n.M.R.) același statut ca și visul: e o construcție imaginară despre care spectatorul știe că e radical separată de sfera existenței cotidiene. Totul se petrece ca și cum pentru spectator ar exista o dublă zonă, un sapțiu dublu.(...) Este cazul catharsisului: în același mod în care visul împlinește, într-un anume fel, dorințele celui care doarme, constituind fantasme, la fel și construcția unui real concret, care este în același timp obiect al unei judecăți care neagă inserția în realitate, eliberează spectatorul, care vede astfe împlinindu-se sau exorcizîndu-se propriile sale spaime sau dorințe, fără ca el să le cadă victimă și în același timp fără să fie privat de participare³³.

Ar fi interesant de atras atenția, în acest punct, **asupra faptului că efectul de denegare este una dintre pietrele de temelie ale oricărei convenții teatrale, înțelegînd de acesată dată conceptul într-un sens cît de cît mai strict: ca sumă a tranzacțiilor de natură socio-psigologică și deontică (permis-nepermis) negociate și acceptate de ambele părți ale comunicării (scenă vs. sală).** Efectul de denegare este prezent atît în reprezentațiile indirect legate de ceremonialele laice sau sacre, cît și în așa-zisul teatru codificat, atît în reprezentațiile dominate de iluzia naturalistă a "feliei de viață", cît și în spectacolele de tip simbolist, oniric etc.

³³ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, ed. cit. pag. 47

Obsesia verosimilității atît de prezentă în ultimele două secole de teatru de tip european (întărită de mereu reluatele discuții mai mult sau mai puțin teoretice despre vitalism, veridicitate, autenticitate, firesc etc.) este direct proporțională cu deplasarea teatrului dinspre condiția sa de practică comunicațională/socială cu adresabilitate mai degrabă fixă în raport cu publicurile, spre condiția sa "democratic burgheză". Nu e de aceea de mirare că maxima înflorire a iluziilor realiste coincide cu aproape întregul parcurs al secolului al XIX-lea, reîntărindu-se ideologic în primele decenii ale secolului douăzeci, simultan cu avangardele demolatoare-eliberatoare.

După Anne Ubesfeld³⁴, "*nu există iluzie teatrală, ea e de fapt o extensie perversă a denegării*". De altminteri, această iluzie a *realului reprezentativ eșantionat* a fost, în secolul care tocmai s-a încheiat, de nenumărate ori spulberată tocmai pe calea exhibării marcate a efectului de denegare, prin tehnicile multiple ale *teatralizării*, prin supramarcarea condiției ficționale a lumii reprezentației scenice, prin ostensiunea directă a unor grupuri de convenții, prin rupturi și alterări ale ordinii "de verosimilitate", și cîte altele.

"În interiorul spațiului scenic, chiar și în teatrul grec ori în cel shakespearian, se construiește o zonă privilegiată unde teatrul se declară ca atare (prin *tretouri, cîntece, coruri, monoloage cu adresă la spectator etc.*) (...) ori prin eterna modalitate a teatrului în teatru". Printr-un fel de răsturnare algebrică de semn, ostensiunea, desemnarea teatrului prin teatralizare, produce tocmai o asumare a faptului ficțional ca reprezentativ și investit cu valoare de adevăr, cu corespondență precisă, la nivel analogic, în realitatea existenței cotidiene. "*Mecanismul acestei răsturnări a semnului este foarte complex; el operează, în mare parte, din pricină că scena cuprinde **actori** care sunt în același timp și **spectatori**, privesc și interpretează ceea ce se întâmplă în aria internă a teatralizării, și trimit mesajul pe care l-au primit, gata inversat, către public*"³⁵.

În anii '70, cînd tentativele semiotice ale școlii franceze erau la apogeu, primejdiile acestei persistențe a supramarcării efectului de denegare nu erau încă foarte vizibile, entuziasmul creatorilor și a unor bune părți din publicurile "culturale" față de aparenta libertate interpretativă și de comentariu a actului de formalizare spectacologică era, încă, neștirbit. Azi, efectele complexe ale mesajului inversat, exhibarea denegării, par să fi trimis treptat comunicarea teatrală către o devitalizare muzeistică în raport cu publicurile vii. Dar asta este, desigur, subiect al unor considerații ulterioare.

3.3. Miza convenției teatrale: identificarea

Ar fi, deci, o greșeală să confundăm convențiile teatrale, din grabă sau din neatenție, cu mecanismele de utilizare a codului/codurilor în procesul comunicării. Folosindu-se constant de canale diferite, sincretic organizate, cu codificări comune de durată lungă, dependente de codurile sociale ale teatralității cotidianului, dar și de codificări cu circulație efemeră, ori precis marcată zonal, negocierea și funcționalizarea convenției teatrale e un proces mult mai amplu, atît în adîncime cît și în suprafață. Convențiile teatrale nu vor fi niciodată egale cu inventarul codurilor utilizate pentru producerea și interpretarea mesajelor din fluxul continuu al discursului teatral. Ba chiar, într-o anume măsură, ele pot continua să existe, ca o coadă de cometă, și mult timp după intervenția unor mutații cu rădăcină socio-estetică. Palierile umanului pe care convenția teatrală le angrenează sunt simultan foarte largi într-o epocă sau alta, pe plan comportamental și estetic, dar și extrem de simple și relativ constante pe plan psihic și ontologic. Să încercăm, pentru moment, lansarea unor ipoteze de lucru în această spinoasă problemă.

³⁴ op.cit., pag. 48-49

³⁵ op.cit. pag. 53

În măsura în care convenția teatrală este supusă transformărilor viziunii despre lume a unui ansamblu social dat, ea devine o *tranzacție cu mecanism acceptat* între cei ce produc textul reprezentației și cei ce-l primesc și interpretează. Ca în orice tranzacție, regulile și limitele de negociere par oarecum fixe, dar ele pot fi în principiu extinse sau restinse pe de-o parte conform unui principiu ordonator (*investiție de încredere*), pe de altă parte ținând seama de anumite condiții conjuncturale. Procesul însuși de normare a regulilor și de practicare a negocierii cuprinde, la bază, "viziunea despre lume", fiindcă el induce în esență, de ambele părți ale comunicării, o *reducere ori chiar o anulare temporală a angoasei entropice*. Dezordinea lumii va fi astfel ordonată, va deveni inteligibilă.

Această perspectivă de definiție (mai degrabă pragmatică) asupra convenției teatrale are, deci, o orientare mai degrabă referențială, în pofida faptului că din ea fac parte, integral sau doar parțial, sumedenie de habititudini comportamentale, de coduri lingvistice, estetice, stilistice, etc. Convenția devine, de fapt, un acord mai mult sau mai puțin fluctuant asupra felului în care ne raportăm la lume prin teatru: "cum e lumea realității", iată ținta sa ultimă.

Caracterul de vehicol lent al convenției teatrale, văzută ca tranzacție, se bazează însă pe procese complexe de identificare (dezvoltate retoric și stilistic de către propunerea textului reprezentației) în raport cu universul extrateatral ales să semnifice. Viziunea "construită" de spectacol este argumentată și trebuie (în principiu) să se regăsească, să producă identificare, în reacția destinatarului. Fie punctual: "*asta e*", "*așa cred și eu*", "*asta parc-ar fi (sau seamănă) cu povestea mea*", "*și mie mi se poate întâmpla asta*". Fie conștientizată printr-un proces de deducție care cere timp, după sfârșitul reprezentației.

Zona oarecum constantă a mecanismelor de instituire și funcționare a convenției ar putea fi numită *pact*, finalitatea sa fiind o investire a sinelui. Ea antrenează un soi de competiție dialectică, la nivel psihic, între efectul de denegare și cel de recunoaștere punctuală. În mod convențional, teatrul, mult mai pregnant decât celelalte arte, produce în individ o *revelație a alterității ca eu potențial*. Prezența fizică a actorului, a spectatorului și a vecinului de fotoliu se organizează spontan ca mediu suprasaturat de "omenesc", în care limitele tactile dintre parteneri se anulează temporar la nivel ficțional.

3.4. Convenția teatrală, determinări psihice și efecte estetico-stilistice

În genere, ființa umană nu e ușor permeabilă în raport cu conștientizarea unui eu străin, care să nu fie perceput cu suspiciune ca adversar potențial. E unul din corectele și solidele noastre armamente instinctuale de autoprotecție, moștenite genetic, încă dinainte de a fi devenit ființe raționale și sociale. Scurtcircuitarea acestor mecanisme de autoprotecție, fie și la nivel pur imaginar, în mod spontan, pe baza convenției teatrale, e unul dintre marile câștiguri pe care artele spectacolului, și teatrul mai mult ca oricare alta, le face posibile.

Eu - adică Tu, ființa mea echivalentă cu ființa ta, cel de alături, martor similar ca și mine, investim, conștient dar și instinctual totodată, printr-un act volițional (denegarea) în ființa străină dar echivalentă a ALTUIA. Recunoscând deci simultan că ALTUL, acest NON-EU, există și este virtualmente un Eu. Această identificare are grade de asumare diverse, în funcție de o serie complexă de sisteme dependente atât de capacitatea sinelui de a se pierde cu generozitate (spre a-și regăsi o formă de libertate cognitivă și emoțională) în ansamblul reprezentației ca text, ca și de calitățile expresive și cognitive ale reprezentației înseși.

Investiția de identificare ce urmează pactului asupra convenției se poate produce, sau poate să nu se producă defel. E riscul major, împărtășit în fond de ambii parteneri ai comunicării:

emittătorul riscă să nu primească înapoi nici o reacție, sau să primească una complet inadecvată, destinatarul riscă să fie total dezinteresat, complet dezamăgit sau plictisit de moarte. (Fiindcă, vezi bine, indignarea nu e semn al dezinteresului, ea nu traduce ca semn al faptului că identificarea nu s-a produs. Indignarea e o formă de apărare, ori de refuz al identificării, și uneori semnalează tocmai faptul că identificarea a apărut în pofida voinței destinatarului).

Se poate concluziona aici că textul reprezentației (fie el dotat sau lipsit de suportul unui text verbal) se organizează pe baza unor constingeri convenționale, pe baza unor procese de codificare și pe baza unor strategii de discurs a căror intenție, de ambele laturi a comunicării, este aceea de a produce judecăți, convingeri dar și stări emoționale-vehicol, fără de care percepțiile nu s-ar putea organiza adecvat la nivel intelectual. Fie-ne însă permisă o nouă ipoteză de lucru : *gradul de complexitate al stratificării codurilor și strategiilor retorice de discurs e însă invers proporțional cu încrederea pe care ambii parteneri ai comunicării o au față de limpezimea și percutanța codurilor comun acceptate*. Mai clar spus, strategiile retorice ale discursului teatral sunt cu atât mai complexe cu cât încrederea spectatorului și a autorilor reprezentației în forța sincretică a codurilor comun acceptate de a incorpora o viziune completă asupra realității e mai mică.

A reduce însă, a "limpezi" sistemele de codificare și a curăța canalele de zgomot spre o virtuală funcționare monovalentă, mono-semantică a discursului reprezentației e o iluzie la fel de mortală ca și supraîncărcarea semantică. Pentru că, mai presus de orice limbaj natural, care are capacitatea de a-și conserva cu încăpăținare ambiguitatea (adică echilibrul fragil dintre denotație și conotații), discursurile teatrale își exhibă (prin ostensiune) și își fixează treptat, într-o destul de rapidă codificare, ambiguitățile originare. Asta exact în măsura în care o bună parte din referințele contextuale la real se pierd, intră în inadecvare, "nu mai pot fi traduse". Bivalența aceasta (ceva care referă la realitate se vaporizează, în timp ce altceva care ține de teatralitate se cimentează îngreunând fluiditatea comunicării) face din convenția teatrală, la nivel scenic, un permanent proces, ciclic, de renegociere a teatralității în sensul strict scenic.

În această ordine de idei, legătura între "viziunea asupra lumii" și reordonarea în ritm rapid a sistemelor de instituire și funcționare a convențiilor de natură expresivă propuse de "produsul" care e spectacolul e, cel puțin în teatrul de tip european de la Renaștere încoace, una indisolubilă. În fond, o tipologie a convențiilor renegociate, la nivel estetic, poate fi egală cu însăși istoria curentelor și tendințelor estetice care domină scena într-o epocă sau alta. E și motivul pentru care adesea se vorbește despre posibilitatea de a disocia între convențiile generale (fără de care orice tip de reprezentație teatrală ar fi imposibilă (despărțirea spațială, fie și imaginară, a performerilor de spectatori, sistemele de delimitare convențională a spațiului de joc, "luarea în posesie" a acestuia de către echipa de performeri, sistemele convenționale de răspuns ale spectatorilor în raport cu reprezentație etc.) și convenții specializate (în funcție de un anumit gen de reprezentație, de un anumit stil al autorului dramatic, ori al unui anumit regizor etc.)³⁶

S-au putut opera astfel diverse tipuri de opoziții plecând de la forma de raportare a textului literar și a celui al reprezentației la convenție. **Teatrul mimesisului** (adică tipul de teatru care își acoperă mai mult sau mai puțin "imitativ" raportările referențiale la lumea reală) poate fi opus estetic, pe baza convenției, **teatrului anti-mimesisului** (acel tip de teatru în care ținta produsului literar-spectacologic este preponderant filozofico-simbolică, ori ideologico-simbolică). **Teatrul dramatic**, de tip realist-conflictual, **teatrului epic**, de tip brechtian. Însă, cred că cea mai operațională dintre dihotomiile de acest fel, deoarece rămâne și încadrată estetic dar și, în

³⁶ v. Daniela Roventă Frumușani, cap. "Semiotica teatrală", în Daniela Roventă Frumușani, Romain Gaudreault, **Pour connaître la science des signes**, Editura Fundației Meridian, Craiova, 2001, pag. 223-225

bună măsură, acoperă procese complexe atât de ordin literar cât și spectacologic, ori de receptare, e opoziția tipică celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: cea între **teatrul iluzionist** (acela care conservă și propagă iluzia participăției la "lumea realului" paralel, printr-un soi de proces metonimic) și **teatrul teatralizant** (acela care deconstruiește și arată, pune în ostensiune, mecanismele artefactuale ale teatralității în genere, cu încărcătură metalingvistică netă. V. capitolul despre funcțiile limbajului în teatru).

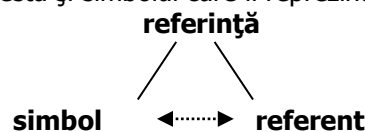
4. Semne, iconi, semnificație. Funcțiile discursului teatral

4.1. Semnul în teatru

În orice tip de abordare semiotică ori semiologică asupra unui teritoriu în care se produce semnificație – în cazul nostru teatrul – cea dintâi obligație este aceea de a reaminti care sunt definițiile de bază ale semnului. Firește, modelul de la care plecăm rămîne tot cel lingvistic, definit clasic de Saussure:

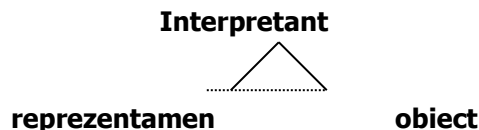
$$S = \frac{\text{semnificat}}{\text{semnificant}}$$

relația dintre ele fiind, în cazul limbajului natural, una arbitrară. Această legendară fracție e concurată, la rîndul ei, de viziuni cu mai mare încărcătură "materială", cum e cea a lui Ogden și Richards, prezentînd triunghiul semnificării, care leagă imaginea mentală a obiectului la care se face referirea, de relația plană dintre acesta și simbolul care îl reprezintă



arbitrariul fiind acela dintre fracția semnificativă și referință.

Triunghiul de mai sus poate fi însă interpretat și ca o versiune mai puțin pragmatică a ipotezei lui Pierce, după care semnul este produsul unei relații tripartite între un interpretant, un reprezentamen (adică ceva care ține locul obiectului) și obiectul propriu-zis.



Presupoziția logică obligatorie a semioticii de tip saussurian este, însă, aceea că semnificatul este o construcție mentală care trimite oblic spre referent, cu care însă relația nu este una motivată, ci una aleatorie, fixată convențional. Asemenea fețelor unei foi de hîrtie, ca să folosim comparația propusă de Saussure, semnificatul și semnificantul sunt indisolubil legați, dar funciarmente diferiți.

În afara *arbitrariului* asociației dintre semn și referent, o altă caracteristică a semnului este *linearitatea* sa, adică faptul că el nu poate fi decodificat decât în succesiunea temporală presupusă de fluxul comunicării. Din acest unghi de vedere, schematizările de mai sus au cedat treptat locul uneia mult mai complexe, care revalorifică conceptele mult mai vechi de **conținut** și **expresie** a oricărei forme de comunicare semiotică, cele două paliere avînd, la rîndul lor o subdiviziune în substanță și formă, ce trimit indirect la universul material. În varianta lui Hjelmslev, nu mai avem de-a face pur și simplu cu o fracție unitară, mediată strict arbitrar, ci de o stratificare:

Conținut	(Materie)
	<u>Substanță</u>
	Formă
Expresie	Formă
	<u>Substanță</u>
	(Materie)

Desigur însă că, dincolo de semnele lingvistice propriu-zise, lumea înconjurătoare propune un infinit inventar de semne și semnale, la rîndul lor codificate, dar neapartinînd exclusiv registrului verbal. Folosind terminologia lansată de Pierce, putem clasa semnele non-verbale în trei categorii: **indici**, **iconi** și **simboluri**. *Indicele* (sau *marca*) este conectat cauzal cu referentul sau chiar cu obiectul propriu-zis (așa cum fumul marchează prezența unui foc, fie el și incipient, invizibil). Raportul dintre indice și obiect este de contiguitate. Să presupunem că, într-un spectacol, un personaj poartă pe mîneca hainei sale foarte banale o banderolă. Contextual, din ansamblul narativ-plastic, vom asocia banderola respectivă cu faptul că personajul e în doliu (dacă ea e neagră), cu statutul revoluționar, dacă ea e roșie, sau cu cine știe ce altă funcție semnificativă de *marcare* a personajului.

Iconul este deja un semn plin, obținut pe baza unei relații de asemănare între vehiculul imagistic și semnificat. Imaginea conceptualizată prin semnificant a referentului e construită pe baza unor elemente analogice standardizate, care "evocă" referentul. Cea mai cunoscută formă, astăzi, de discurs iconic este cea a semnelor de circulație.

Cît privește *simbolul*, el se bazează pe o relație convențională între semnificat și semnificant, natura acestei convenții fiind anterior reglementată. "*Un simbol este semnul care se referă la obiectul denotat în virtutea unei legi, ori în virtutea unei asociații generale* (complexe, **n.n. M.R.**) *de idei*"³⁷.

În această ordine de idei, semioticele derivînd de la Pierce tind să dea aceeași încărcătură conceptuală simbolului cu a semnului, în sensul său complet. Un semn plin ar fi deci o asociație completă, convențională, dintre o formă substanțiată de expresie și o formă substanțială de conținut mental, care este înțeleasă și utilizată coerent și consecvent, în urma unui corelații standardizate. Eco ne atrage atenția că, în această privință, corelația este cheia problemei, cu consecința imediată și obligatorie că semnul nu e o entitate fizică propriu-zisă (un obiect în sens kantian), și nici o entitate fixă, "*ci mai degrabă locul de întîlnire a unor elemente reciproc independente, provenind din două sisteme diferite și asociate printr-o corelație codificantă*"³⁸.

Inutil, aproape, să mai precizăm că în teatrul văzut ca reprezentare semnele pe care le folosim pot fi, succesiv sau simultan, indici, iconi sau simboluri, cu toate că, de cele mai multe ori, suportul lingvistic al textului uzează și de semnele sale caracteristice. În procesul de

³⁷ Charles Peirce, **Semnificație și acțiune**, Humanitas, 1990

³⁸ Umberto Eco, **O teorie a semioticii**, București, Editura Meridiane, 2003, pag.57

producere a semnificației, ca și în cel de interpretare a ei, ceea ce la un moment dat e văzut ca indice poate deveni, prin acumulare și asociație liberă, icon, ori, pe măsură ce convenția proprie reprezentăției se instalează la nivelul ambilor parteneri, poate căpăta valoare de semn/simbol.

Pe de altă parte, ar trebui să avem în vedere, mai ales în lăuntru discursului teatral complex care e reprezentația, și distincția făcută de Luis Prieto privitoare la intenționalitate, care complică într-o mare măsură perspectivele de clasificare a semnelor de pînă acum. Prieto ne propune să distingem între semnele non-verbale *neintenționale*, pe care el le numește, în cu totul altă accepțiune decît Pierce, *indici*, și cele *intenționale*, pe care el le numește în mod convențional *semnale*³⁹. O asemenea diviziune atrage atenția supra unei procesualități a producerii semnificației, bazată pe voința de a semnifica la nivel minimal, adică pe baza unui cod rudimentar. Ea pare, cel puțin la acest nivel al discuției noastre, foarte importantă în teatru, fiindcă aici sistemele de semne, motivate sau arbitrar, care intră în relații unele cu altele, alcătuiesc coduri și subcoduri concurente și degajă o permanentă presiune intențională. În funcție de presuposițiile destinatarului cu privire la intenționalitatea de semnificație, pozițiile pe care semnele, mai ales cele non-verbale, le ocupă în ierarhia de clasificare codificată, ca și în sintaxa discursului, pot să se schimbe, într-o dinamică foarte alertă.

Dacă structura discursului dramaturgic se desfășoară linear, structura de discurs a textului reprezentației își înlanțuie codurile și producția de mesaje în așa fel încît percepția spectatorului este, pe anume secvențe, simultană și chiar discontinuă. Semnificația se produce în relaționarea sistemică (inteseție) a două axe, **axa sintagmatică** (orizontala succesiunii semnelor) și cea **paradigmatică** (verticala relaționării asociative dintre semne, în relații de opoziție, de continuitate, de alternanță etc).

Atît la nivelul emițătorului cît și la cel al destinatarului, reprezentația teatrală așează pe axa sintagmatică, în straturi suprapuse, mesaje codificate a căror interpretare (decodificare) este, punctual și în durată, comună la nivel paradigmatic; sau, uneori, această interpretare poate să se dovedească divergentă pe axa asociațiilor, adică pe paradigmă. Avem de-a face cu un proces extrem de complex în care aceste stratificări de semne înlanțuite în mesaje pot funcționa și ca *stimuli* pentru inducerea unor semnificații conotative asociate semnificației denotate de întregul ansamblu:

"Se vede astfel cum stivuirea verticală a semnelor simultane din reprezentație (semne verbale, gestuale, plastice, auditive) permite un joc extrem de suplu între cele două axe, cea paradigmatică și cea sintagmatică, de unde și posibilitatea teatrului de a spune mai multe lucruri în același timp, de a urmări mai multe povestiri simultane sau întrețesute. Stivuirea semnelor este și ceea ce permite contrapunctul"⁴⁰.

Să ne aplecăm asupra unui exemplu posibil. Să presupunem că, în deschiderea unui spectacol cu *Livada de Vișini* al lui Cehov, în centrul scenei, spre fundal, se găsește un dulap. Vreme de cîteva clipe, în tăcere, vom lua cunoștință de prezența dulapului, alături de celelalte elemente de décor, sortindu-le linear, ca piese care circumscriu referențial un anume moment istoric (în funcție de stilul mobilierului și obiectelor ar putea fi începutul de secol XX), un anume loc geografic (o casă burgheză, eventual rusească, fiindcă am venit să vedem Cehov) etc. Acest prim proces de decodificare ne va obliga să dăm fiecărei piese de mobilier sau de decorație înșiruită sintagmatic de privirea noastră o valoare asociativă logică, cît mai coerentă, pe axa asociațiilor, adică pe cea paradigmatică. La prima vedere, obiectele, inclusiv dulapul nostru au o funcție indicială, în sensul pierce-an, strict dependentă de contextual pe care încearcă să îl figureze convențional. Noi, spectatorii, vom pune pentru asta în funcțiune ansamblul

³⁹ Luis Prieto, **Messages et Signaux**, PUF, 1972, pag. 25

⁴⁰ Anne Ubersfeld, op. cit., pag.32

cunoștințelor, percepțiilor și judecăților noastre socio-culturale, pentru a produce un prim strat de orientare semnificativă în câmpul percepțiilor viitoare.

Scena odaie este însă populată treptat de personaje care inter-relaționează, vorbesc, încearcă să umple cu existența lor acest spațiu, dându-i o direcție semnificativă. Dulapul nostru va deveni subiect al unor replici anume (Ania, somnoroasă și-l amintește cu drag, Ranevskaia face diverse referiri poetice la vechimea lui etc.) decupat de referințele textului literar la el, dulapul va prinde treptat mai întâi o încărcătură mai degrabă iconică, de element codificat într-un ansamblu de semne vizuale construite pe o țesătură de asemănări cu obiecte propriu-zise (dulap, samovar, pian, gramofon, într-un fel de subcod teatral al "lumii cehoviene"), pentru ca, treptat, dacă regia va încerca să îl separe în raport cu ansamblul, luminându-l special, imprimându-i anume predicății-acțiuni scenice particulare (să zicem că din dulap pot fi scoase diverse obiecte caudate, sau poate ieși fum, sau la un moment dat chiar un personaj mut, fantomatic), respectivul obiect scenic poate căpăta pe axa paradigmatică valori simbolice majore, chiar de metaforă globală în raport cu ansamblul reprezentației. (Am folosit în această exemplificare cel puțin trei sugestii din spectacole românești diferite cu *Livada de vișini*, cel al lui Gyorgy Harag din 1985, cel al lui Dominic Dembinski din 1987). Evident, caracterul ambiguu și fluctuant al valorizărilor asociative pe axa paradigmatică face ca orice producție de semnificație inserată prin clasificarea ierarhică a semnelor să fie direct dependentă de capacitatea de percepție, experiența socială și competența estetică a spectatorului.

Consistența și congruența funcțională a axelor sintagmatică și paradigmatică în producerea unei hărți mentale a semnificației sunt, deci, în cazul reprezentației teatrale (ca și în cazul oricărei experiențe artistice) acțiuni intersectate comunicațional între sistempul de emisie (estetic dar nu numai) și cel de receptare-interpretare. Daniela Roventă-Frumușani are, de aceea, perfectă dreptate să sublinieze că *"În această perspectivă, a înțelege un text sau orice altă acțiune umană înseamnă 'a construi un model funcțional', câtă vreme receptarea textuală e o operație de transformare a literarității (și/sau a teatralității, n.n.M.R.) și literaritatea e văzută ca o dispoziție spre transformare, și nu ca o proprietate textuală. Orice activitate de construcție e dependentă de subiect, dar e posibil ca două sisteme (individul producător și individul sau indivizii re-producător(i)) să stabilească un domeniu de consens în cazul în care au traversat o istorie similară de socializare* ⁴¹".

Întorcându-ne la straniul caracter de stimul al semnelor teatrale, trebuie să atragem atenția că orice abordare semiotică este în permanență pîndită de primejdia de a evalua funcțiile și greutatea semnului cînd de pe poziția emițătorului, cînd de pe cea a destinatarului. Ce puțin teoretic, am văzut că o suprapunere identică de valorizare între o poziție și cealaltă e imposibilă; cel mult fluxul semnificativ poate avea o anume omogenitate, un spațiu consensual, între emisie și receptare. Pe de altă parte, suntem sițiji să plecăm, axiomatic, de la ipoteza că **însăși materialitatea (la nivelul formei expresiei) unei bune părți a acestor semne determină glisarea lor, în fluxul reprezentației, spre valori diferite, atît la nivelul emiterii cît și la cel al receptării**. Uneori, să zicem, emițătorul dă semnului valoare iconică, în timp ce percepția și analiza destinatarului încarcă același semn cu valoare abia indicială, ori dimpotrivă, cultural-simbolică.

*"Orice semn teatral", scrie Anne Ubersfeld⁴², "fie el foarte puțin indicial ori pur iconic, este pasibil de o operație pe care aș numi-o **resemantizare**: orice semn, fie și în mod accidental, funcționează ca o întrebare pusă spectatorului și care reclamă una sau mai multe interpretări; un simplu stimul vizual, o culoare de exemplu, capătă sens prin relația sa*

⁴¹ Daniela Roventă-Frumușani, Romain Gaudreault ed., **Pour Connaître la Science des Signes**, Craiova, Editura Fundației Meridian, 2001, pag. 221

⁴² Anne Ubersfeld, op. cit., pag. 33

paradigmatică (dublare sau opoziție) ori sintagmatică (raport cu alte semne în suita reprezentației), ori prin simbolismul său. La acest nivel, opozițiile de tip semn-stimul, indice-icon, sînt încontinuu depășite de însăși funcționarea reprezentației: trăsătura distinctivă a teatrului este aceea de a sări peste bariera opozițiilor”.

4.2. Segmentarea textului reprezentației

Una dintre cele mai dilematice probleme ale studiului analitic aplicat asupra teatrului este aceea a izolării unor unități minimale, secvențial detectabile, ale textului reprezentației, care să provină dintr-un cod constituit și să dea seamă asupra specificității înseși a „limbajului teatrului”. În cursul vremii, atît în teatrul oriental (Katakali, cu un număr fix de idei-afecte, ori Kabuki, etc.) cît și în cel occidental (să ne amintim de „scriitura teatrală” a lui Brecht care, în mod ideal, ar fi trebuit să aibă aspectul și configurația unei partituri muzicale), s-au încercat și temporar au funcționat anumite codificări metatextuale, uneori cu material grafic, care să cartografieze convențional „limbajul reprezentației”.

Fără a nega în principiu posibilitățile elaborării artificiale și răspîndirii convenționale ale unor asemenea codificări, trebuie însă spus de la bun început că utilizarea însăși a temenului de „limbaj teatral” e nu numai ambiguă, ci poate produce în mod fățiș confuzii majore. Asta în primul rînd deoarece un limbaj, fie acesta natural sau artificial, este obligat să utilizeze un inventar precis de sisteme/reguli de codificare, omogen-complementare. Aceste coduri ne vor parveni în mod constant pe un anume canal distinct. Ceea ce, așa cum am încercat să demonstrăm în capitolul închinat comunicării, este neadevărat în privința teatrului; teatrul își are toate sursele și toate elementele multimplicate, mesajele parvenind pe un număr divers de canale (uneori suprapus, alterori în tensiune opozitorie), interrelaționate în formă discontinuă.

Une dinte cauzele fundamentale pentru care discursurile teatrale sunt obținute prin stratificarea unor limbaje interconectate și nu prin intermediul unui „limbaj” (chiar dacă noi folosim – metaforic firește - un asemenea termen pentru a desemna imaginarul cumul al acestor limbaje), este inexistența „unității discrete”, a elementului ultim minimal care, organizat pe calea diferențelor de poziție sintagmatică și cărora le corespund asociații corelate paradigmatic. Ca să păstrăm clasică comparația între limbajul natural și cel „teatral”, întrebarea ar fi cum diferențiem și care anume este consistența unui corespondent teatral al fonemului. Or, suntem în situația de a recunoaște imposibilitatea noastră momentană de a disocia asemenea unități, pe care să le numim *semne teatrale minimale*.

Desigur, Tadeusz Kowzan are în principiu dreptate atunci cînd reclamă de la orice semiotizare a textului reprezentației „*mai întîi determinarea unităților semnificative (sau semiologice) ale spectacolului.(...) Unitatea semiologică a spectacolului*”, spune el, „*e o felie ce conține **toate semnele emise simultan** (s.n.), o felie a cărei durată e egală cu aceea a semnului cel mai scurt*”⁴³.

Este aceasta o ipoteză de lucru posibilă, dar este ea una cu adevărat pertinentă și aplicabilă? Greu de acceptat, cîtă vreme însăși chestiunea stabilirii limitelor spațio-temporale ale unei asemenea segmentări devine independentă, în ultimă instanță, de producerea unei semnificații unitare. Semnul „cel mai scurt” în timp poate fi de o greutate nesemnificativă față de un alt semn sau chiar stimul cu dominanță evidentă; ca să nu mai spunem că înlăuntrul unei asemenea „felii” secvențiale semnele și stimulii pot genera în mod independent semnificații contradictorii, între care tensiunea creată poate rezona armonic ori dizarmonic. Și, în fond, în

⁴³ Tadeusz Kowzan, *Semnul în teatru*, ed. cit., pag. 57

mîna cui e foarfeca? Ce ne garantează că selectarea duratei "semnului celui mai scurt" se petrece, dacă nu identic, măcar cu un anume tempo echivalent între emițător și destinatar?

*"Problema centrală cu aceste propuneri – în afara faptului că anumite semne sunt mai mult sau mai puțin permanente, e.g. decorul static - e aceea că unitățile discrete ale fiecărui mesaj individual, mai ales cele lingvistice, nu sînt ele însele lesne de definit, astfel încît durata semnalului produs este adesea și mai greu de determinat"*⁴⁴.

Altă cauză a dificultății de a opera o segmentare pertinentă care să izoleze și să definească semnul teatral minimal rezidă tocmai din articulația dublu referențială a textului teatral, despre care vom vorbi mai târziu. În fapt, între textul dramaturgic și textul reprezentației se stabilește o relație biunivocă, fiecare trimițînd obiectiv la celălalt; însă discursul verbal, organizat ca text, și cel al reprezentației așijderea au, la rîndul lor, un referent imaginar plasat în lumea extrateatrală. Însăși această dublă articulație referențială îngreunează în mod evident orice încercare de a reduce la unitatea semnificativă discretă una sau alta dintre secvențele spectacolului.

În lumea teatrală se utilizează în mod convențional un termen care a circulat cu abundență în deceniile 6-8 ale secolului trecut: cel de "imagine teatrală", plecînd de la constatarea lui Gordon Craig, de la începutul secolului trecut, că teatrul e mai întîi văzut și abia apoi auzit. O astfel de segmentare intuitivă, într-un soi de ideograme teatrale (echivalentul eventual al cadrelor din film), pe de-o parte devine complet inoperantă în cazul unor tipuri de teatru strîns convenționalizate (cum se întîplă în teatrul oriental de exemplu), pe de altă parte e aproape imposibil de aplicat riguros în cazul tipurilor de reprezentație care utilizează preponderent suportul verbal, ori improvizatia actoricească. Teatrul radiofonic nu mai e teatru, sau tebuie segmentat, la rîndul său, în "imagini auditive"?

Merită totuși notat că, în acord cu virtualele "felii" ale lui Kowzan, "imaginile" idiolectului teatral ar presupune ca setul de semne aparținînd codificărilor vizual-plastice să constituie fundamentul selecției secvențelor, pe baza "semnului cu cea mai scurtă durată". Dar atunci, cum despărțim ceea ce este secvență vizuală activă, de ceea ce este structură vizuală de durată mare (decor, ansamblul de construcție a luminilor, suprapunerile a două sau mai multe mesaje vizuale aflate în simultaneitate)? Mai ales că între acestea se stabilește, pe scenă, un set întreg de relații semnificative...

Chestiunea fundamentală rămîne, deci, aceea de a nu putea stabili niște criterii valabile pe baza cărora să putem organiza un decupaj coerent și inatacabil al textului reprezentației. Sau, cum spunea Marcello Pagnini, "*oricine devine imediat conștient asupra acestui **punctum dolens** al oricărei cercetări semiologice, și anume asupra segmentării continuumului în unități discrete*"⁴⁵.

În ultimă instanță, fie că am fixa baza segmentării în oricare dintre codurile actualizate - în mod simultan sau în mod succesiv - pe parcursul continuumului reprezentației, operația de segmentare rămîne una mai degrabă artificială, iar această artificialitate odată resimțită împiedică orice efort generalizator. "*Dacă discursul teatral era în mod organic articulat în unități coezive și bine definite, asemenea limbajului însuși, atunci asemenea unități ar fi fost recognoscibile intuitiv atît de către interpreți cît și de către public drept vehicule convenționale ale comunicării. Dificultățile implicate în definirea corectă a acestor categorii sugerează că nu este cazul (...) Pînă cînd nu vom ști mai mult asupra nivelurilor și regulilor comunicării teatrale, unitățile discrete ale teatralității rămîn, din punct de vedere semiotic, o piatră filozofală*"⁴⁶.

⁴⁴ Keir Elam, op. cit., pag. 48

⁴⁵ Marcello Pagnini, "*Per una semiologia dell teatro clasico*", în **Strumenti critici**, nr.12, 1970

⁴⁶ Keir Elam, op. cit., pag. 48

Paradoxal, din rațiuni operaționale, vom putea prelua totuși ipoteza lui Kowzan referitoare la segmentarea în "felii", corectînd-o exclusiv din rațiuni analitice: **ansamblul de semne, semnale și indici prezentat în sincronie poate fi decupat de către emițător și/sau destinatar, secvențele primind o anume valoare actualizată de unitate minimală; aceste secvențe sunt – ipotetic - alese de ambii parteneri pe baza unei omogenități semnificative născute din relațiile create între elemente, iar omogenitatea este fixată de către semnul cu cea mai mare forță de dominare contextuală în raport cu fluxul discursului.** Altfel spus, segmentarea în elemente minimale a discursului teatral, ca și investirea cu calitate specifică de „limbaj teatral” a discursurilor dominante într-un anume spațiu și timp sitoric determinate, depind nemijlocit de capacitatea ambilor parteneri, artiștii teatrali și spectatorii, de a opera cu sisteme consensuale de înfeliere și deconstrucție. Spectacolul ar fi, astfel, folosind o metaforă culinară, un soi de tort uriaș, din straturi suprapuse de coduri și limbaje, emițătorii propunînd ca tăietura verticală a feliilor să fie executată de către interpretul destinatar conform unei reguli de dominație contextuală în care, la un anume moment dat, unul dintre straturi contaminează cu valoare simbolică straturile celelalte.

Vedem, deci, de aici, că teatralitatea nu poate fi întemeiată pe unități discrete constante și fixate codificat, asemenea celorlalte limbaje (naturale sau nu); însă are în schimb avantajul că-și poate genera, chiar pe parcursul fluxului comunicațional, o secvențializare sincronică a ansamblurilor de semne, în unități de semnificație cu valoare de semn complex, dar ale căror "margini" sunt fluide, mereu supuse interpretării/negocierii între cei doi parteneri ai schimbului de mesaje. Chiar dacă o asemenea opțiune e departe de a avea o aplicabilitate absolută, incontestabilă, pentru moment cred că ea ar putea funcționa mult mai suplu ca ipoteză de lucru, utilă în demersurile noastre analitice cu privire la semn și la teatru.

4.3. Semnul iconic și caracterul ostensiv al discursului teatral

Stabileam în capitolul anterior, urmărind o observație esențială a lui Eco, faptul că, paralel cu fluxul informațional din continuumul reprezentației, discursul teatral are constant un caracter ostensiv, prezent la toate nivelurile sale. Am spune chiar că, de la un anumit moment dat, în raport cu publicurile constante de teatru, codurile însele capătă, în paralel cu funcția lor firească de angrenaje ce pun în mișcare vehiculele comunicării, cu o dimensiune "narcisică" independentă în raport cu funcția, devin din instrumente "invizibile" ansambluri vizibile și –prin aceasta- oarecum autoreferențiale.

Cum se explică un asemenea fenomen? Ar exista cel puțin două drumuri către cauzele sale, însă aceste drumuri nu sunt, în fond, foarte diferite. Seamănă mai degrabă cu rigolele unei șosele.

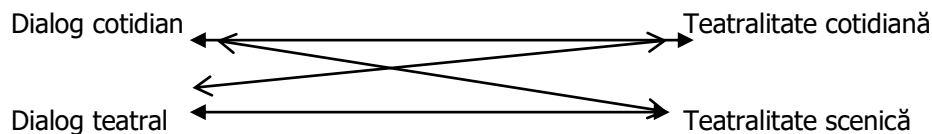
Una dintre cauze consta, recurgînd la o psihologizare aparent vulgară, în acumularea materială a elementelor subsumate fiecărei categorii de piese din ansamblul procesului comunicațional. Teatrul, în manifestarea sa vie, recurge probabil la cel mai mare număr de sisteme de semnificare produs în simultaneitate în mod direct. El capătă astfel o materialitate extremă care, prin simpla se expunere într-un timp limitat, provoacă o dublare a funcțiilor organice ale fiecărui strat-limbaj.

Mai limpede spus, comentariul muzical al unui spectacol își depășește, vrînd nevrînd, funcția de însoțitor al imaginii și al situației verbalizate, și poate căpăta – în diverse circumstanțe, caracter independent, ce *poate fi sesizat în sine*. El însă nu e numai muzică, chiar dacă, în cazuri precise, poate fi decupat din context și poate primi ulterior o existență de sine stătătoare (cum e cazul comerțului înfloritor cu sound track-uri provenind din industria de film). Rostul său, încă din construcție (atunci cînd nu e vorba doar de simple piese selectate din patrimoniul muzical mai vechi sau mai nou, cusute între ele , avînd doar rol de stimul secvențial) este acela de a "vorbi"

într-un limbaj diferit de cel vizual sau de cel al limbii naturale despre lumea reprezentației. Tendința sa materială de a se independentiza, de a domina celelalte limbaje funcționând de sine stătător vine de acolo de unde, în mod obligatoriu, comentariul muzical se exhibă pentru a se lăsa perceput și interpretat. Se arată pe sine.

Tot astfel, la fiecare palier al reprezentației, mesajele manifeste prin intermediul unei codificări anume, ordonate în limbaj, transgresează într-o măsură mai mică sau mai mare funcționalitatea lor intrinsecă, de vehiculi semnificativi, într-o constantă ostensiune. *"Spectacolul transformă semnele naturale în semne artificiale (o rază de lumină, de exemplu) astfel încât el poate "artificializa" semnul. Chiar atunci când sunt doar reflexe ale veștii, devin în teatru semne voluntare. Chiar dacă nu au nici o funcție comunicațională în viață, o capătă în mod necesar pe scenă"*⁴⁷.

Vorbeam într-unul dintre capitolele introductive despre caracterul trans estetic al teatralității, pe care o recunoaștem, de la Goffman încoace, ca o constantă de socializare, de „îmblânzire” a existenței noastre cotidiene, în proceduri, ritualuri și comportamente standardizate care reduc conflictualitățile și ordonează semiotic relațiile interpersonale. Plecând de la o asemenea perspectivă pragmatică, Daniela Roventă-Frumușani⁴⁸ propune, cu îndreptățire, un model al teatralității văzut din perspectiva comunicării dialogate, interpersonale. Modelul ne e foarte util în acest moment, în care artificializarea semnelor naturale, aflate în sincretism, se revelează a fi unul dintre efectele în același timp dinamice cât și constrângătoare în raport cu teatrul propriu-zis.



Este un mare privilegiu acordat acestei vrăjitorii la vedere a artefactului uman, acela de a repeta, modelînd, imagini ale lumii, prin intermediul sistemelor de comunicare. Însă, ca orice privilegiu, el conține, nevăzută, și partea sa de blestem. Pentru că în orice tip de societate omenească, teatralitatea ca și teatralizarea sunt dublu percepute: ca înaltă formă de terapie dar și ca josnică scamatorie. Nu există, cred, limbă naturală modernă în care expresia "a face teatru" să nu fie utilizată în mod general și cu sensul peiorativ, acela de a marca excesiv, ostentativ, fapte, obiecte, gesturi personale, acțiuni.

Firește, orice fel de judecăți morale sunt superflue în demersul analitic propus aici. Cu toate acestea, nu ne putem continua analiza cu pretenții de seriozitate fără a constata că enorma putere de fascinație a reprezentației teatrale e compensată mereu de absoluta sa efemeritate, iar acest fenomen se întemeiază tocmai pe condiția sa specială: **presiunea exercitată de ostensiune în raport cu fiecare dintre limbajele simultane ale discursului teatral, care produce voluntar sau involuntar autoreferențialitatea codurilor, determină și o foarte rapidă uzură a acestora.**

Sau, pentru a utiliza iar un exemplu, un actor – care e unul dintre vehiculele comunicaționale ale discursului teatral - se poate înscrie în conștiința publicului cu întreaga intratextualitate a unui anumit rol; el se va "emblematisa", cu sau fără voința sa, din pricina

⁴⁷ Tadeusz Kowzan, op. cit. pag. 60

⁴⁸ Daniela Roventă-Frumușani, "Où commence la communication théâtrale? Théâtralité du théâtre et théâtralité du quotidien", în **Revue Roumaine de Linguistique**, vol.XXXV, 1990

presiunii exercitate de materializarea (ostensivă) a elementelor de discurs pe care le întrupează. În plus, el poate cădea victimă propriei condiții "emblematic", construindu-și un subcod, un idiolect verbal, gestual și imagistic, a cărui aură funcționează, de la un anume punct al evoluției sale, mai puțin ca strategie de comunicare, cât ca semnal al unei ostensiuni fără suport. Într-un moment ulterior, conștiința sensibilă a publicului sesizează această încărcătură fixă, redundantă, a strategiilor expresive. Iar aura ostensivă justificată de emblematizare va distorsiona percepțiile destinatarului, care va citi în actorul nostru clișeu în defavoarea mesajului potențial. Mii de exemple pot fi servite aici, fiecare cu propria sa tristă poveste, de la Bela Lugosi, să zicem, la Toma Caragiu, de la Florin Piersic mestecînd semințe la cutare june actor talentat înscris în memoria cotidiană dtep marcă pentru cine știe ce detergent.. Cu cât prezența actorului de teatru este fixată de film sau de televiziune într-un anume subcod de "emploi", cu atît complicațiile fluidizării mesajelor pe care el trebuie să le transmită sunt, paradoxal, mai mari. Treptat, actorul se „iconizează”, rămînînd captiv în armura unei tipologii redundante, ca un gîndăcel într-o picătură de chihlimbar.

Există redundanțe care se propagă, dicolo de necesitățile strategice ale discursului propriu al reprezentației, pe anumite cicluri, mai mici sau mai mari, de timp, din pricină că ele ușurează, dinamizează receptarea în veșnică luptă de selecție cu bombardamentul semiologic cotidian. Dar, în fapt, uzura semnului prin desemnare ostensivă este una majoră, cel puțin în cazul teatrului modern și postmodern de tipă euro-american. Am utilizat deja termenul de clișeu. Un clișeu ar fi, într-o traducere aproximativă, un semn sau un ansamblu de semne care își pierde treptat, prin utilizare redundantă în contexte similare, arbitrariul genuin, se osifică și tinde să capete, în locul încărcăturii sale semantice complexe, o greutate pur iconică (dacă semnul e vizual) sau una strict denotativă (dacă el e propriu-zis lingvistic). Vitalitatea sa, provenită tocmai din raportul stabilit accidental între semnificat și semnificant se atrofiază, el intrînd într-un soi de relație de contiguitate cu referentul. Este o osificare specifică oricărui tip de comunicare complexă, pe straturi supraetajate de coduri; dar în teatru fenomenul e deosebit de vizibil.

Am ales să folosim, mai sus, exemplul actorului care își vede imaginea și tehnicile expresive subcodificate devenind clișeu, cu gîndul la o subtilă considerație a lui Jan Kott, de altfel un shakespeareolog și un eseist de înaltă ținută dar deloc interesat de analiza semiotică. El spunea că "*în teatru, iconul de bază este trupul și vocea actorului*"⁴⁹. Este evident vorba despre o extensie maximă, de natură metonimică, a noțiunii de icon, dar ea focalizează într-un anume fel atenția analistului asupra faptului că, în orice tip reprezentație teatrală, vehicolul comunicațional, uneori cu valoare de semn, alteori cu valoare de mesaj sau chiar de secvență semnificativă de discurs, asupra căruia se concentrează prrferențial atenția destinatarului, este omul viu.

Iconizarea actorului poate surveni în anume momente ale reprezentației în mod intenționat, într-o primă fază împărțirea pe categorii de sarcini (emploi-uri), castingul de orice fel, funcționează pe o anume tipologie normată a imaginii individului actor. Pe de altă parte, în anume secvențe ale decupajului regizoral actorul este fixat într-o atitudine emblematică, cu funcție sporit simbolică. Ea poate fi ulterior utilizată în ansamblul proceselor de publicitate și marketing.

Însă iconizarea clișeizantă e un fenomen mult mai complex, neintenționat, atît la nivelul emițătorului cât și la cel al destinatarului. E un soi de selecție comodă de ambele părți: producătorii "se folosesc" de imaginea gata osificată, care a devenit practic independentă de forța expresiv semnificativă a actorului. Iar publicurile continuă și perpetuează jocul ăsta mortal selecționînd produsele artistice în funcție de imaginea preexistentă, în iluzia unei false comunicări cu actul artistic. În fond, publicurile care pun în joc preferențial opțiuni de "vedetă", reduc la minim propria curiozitate de cunoaștere, înlocuind-o cu plăcerea – sterilă de cele mai multe ori -

⁴⁹ Jan Kott, *The Icon and The Absurd*, **The Drama Review**, nr.14, 1969, pag. 17

a (auto)confirmării. Este aici la mijloc un soi de bruij ambiental, foarte util pentru procesele de marketing și publicitate, extrem de periculos prin continuitate, pentru că înlocuiește cunoașterea cu o falsă pre-cunoaștere, și juisarea cu o pre-juisare în cele din urmă producătoare de frustrări.

Să nu fim rău înțeleși: nu am luat actorul drept exemplu pentru osificarea semnului decât pentru că la acest nivel fenomenul e atât de vizibil, industrial vizibil așa zice. Orice alt tip de semn, dar și orice alt tip de utilizare a semnului, în mod corelativ, în lăuntru unui cod, este, în mod real sau potențial, subiect al iconizării clișeizante. Pe asta se bazează, de altminteri, orice lectură parodică: pe devierea neașteptată a unui semn "patrimonializat" sociocultural, sau pe devierea sistemică a discursului clișeizat în întreaga sa structură (subiect, retorică, stilistici particulare, etc.). Semnificatul deviat, ca și relația acestuia cu referentul, sunt utilizate de către parodist ca tehnici de resemnificare cu efect comic. Miza cade, evident, pe distanța dintre semnul osificat și punctul de resemnificare în care destinatarul întâlnește imaginea răsturnată a semnificatului în referent.

În fiecare moment în care echilibrul armonic pare a se fi instalat între emițători și destinatari, teatrul modern presează către o destructurare a consensului, mîinîndu-l către o galopantă degradare a valorilor de semnificare ale fiecărui semn în parte: demonul emfazei tinde să înghită îngerul revelator.

E acesta, probabil, un indiciu asupra faptului că relația indicial-ostensivă, de-semnarea, e mai puternică decât în-semnarea? Ori e doar o confirmare a intuiției că, pentru fiecare dintre noi, configurarea unei imagini a lumii e mai degrabă un produs al spaimei în fața infinității decât al speranței cuprinderii? La acest nivel, discuția se cere deplasată spre referent.

4.4. Denotație, conotație: referentul ca metaforă epistemică

Nu există o mai cumplită eschivă, în nici una dintre științele configurate ale umanului, decât aceea a semiologilor (și a cercetătorilor din domeniile care utilizează metode de extracție structuralistă) față de referent. Școlile semiotice se contrazic ori se completează reciproc optînd fie pentru o interpretare materială a referentului, văzut ca obiect al denotării prin relația convențională cu un cuplu semnat-semnificant, fie pentru o interpretare intelectuală ideatică: referentul ar fi, în acest sens, imaginea conceptualizată asupra unui obiect al realului, imagine ce se denotă prin ansamblul producător de semnificație dintre semnat și semnificant. Într-un rezumat extrem de reduționist, conflictul ar fi între obiectul material și imaginea conceptuală. Cum vedem, el rezumă într-o proiecție restrînsă perspective filozofice față de care semiologia e oarecum firesc să fie reticentă.

Din punctul de vedere al acestei încercări de abordare semiotică a fenomenului teatral, problema rămîne, în fapt, nesoluționată, cîtă vreme am constatat că adesea, în lăuntru uneia și aceleiași teorii, referentul e utilizat fie în sensul de obiect material, fie în sens conceptual. Ni se pare însă că mult mai important decât soluționarea acestei opoziții de tip "oul sau găina" este să stabilim de la bun început că referentul este plasat în afara perimetrului de semnificare propriu-zis. Mecanismul care produce sensul este acela care pune în tensiune semnatul și semnificantul (din perspectiva lui Hjelmslev ambele posedînd simultan și formă și substanță). Ca atare, orice cod prin intermediul căruia elaborăm și transmitem mesaje către destinatar declanșează un proces de semioză orientat referențial. Mai limpede spus, circuitul emițător-destinatar, în principiu, nu e o mașinărie închisă, un perpetuum mobile în care partenerii își semnaleză prezența reciproc prin intermediul unor structuri mai mult sau mai puțin complexe de semnificare reciprocă, ci **se întemeiază pe un permanent transfer reflexiv către referența din afara sistemului de semnificare.**

Conceptual, după Peirce, orice semioză cuprinde semnul, obiectul și interpretantul, exterioritatea extrasistemică a ultimelor două elemente în raport cu producerea intrasistemică a semnului fiind de domeniul evidenței.

Numim procesul de relaționare dintre semn și referentul său *denotare*. Nu trebuie să uităm că acest proces este unul care pune în joc analiza și selecția, de către destinatar, a sensurilor potențiale pe care semnul le poate emana. Semnul lingvistic, ca și majoritatea celorlalte semne care ne înconjoară în universul nostru de fiecare zi, își orientează energia atât pentru a exterioriza unul sau mai multe sensuri aparente, cât și pentru a ascunde, a învălui, un număr de sensuri implicite, fie determinate de contextul sintactic ori semantic, fie conținute în însăși devenirea istorică a semnului ca atare. Acest proces de relaționare referențială subiacentă e numit *conotare*. Atât în ordinea limbajului natural cât și, mai ales, în cea a organizării artistice a limbajelor de orice fel, jocul dintre forța denotativă și cea conotativă a semnelor constituie unul dintre fundamentele comunicării vii. Cu cât capacitatea destinatarului de a-și actualiza interpretanții pentru a se adapta la codurile emițătorului e mai mare, cu atât procesul de "traducere" simultană a denotațiilor și conotațiilor va fi mai profund.

Nu trebuie să uităm că, mai ales în lăuntrul discursurilor de tip artistic, jocurile de poziție dintre denotație și conotații sunt extrem de complexe. De aici derivă și faptul că ambiguitatea bipolară a orientării referențiale – care în limbajele și discursurile științifice ori juridice este atât de primejdioasă încât tinde să fie redusă voit către un soi de spațiu al "conotației zero" – e în discursul artistic de orice fel monedă curentă. A nu se confunda, însă, ambiguitatea intențională, în care denotarea și conotarea sunt într-o permanentă stare de competiție selectivă pentru producerea unui fascicol complex dar unitar de semnificații, cu ambiguitatea "logoreică", în care implicațiile accidentale ale sensurilor ascunse saturează mesajul și anulează efectiv șansele destinatarului de a-și ordona referențial denotările. E, de altfel, un soi de impas în care artele contemporane par adesea să cadă, iar teatrul nu a fost nici el scutit de asemenea capcane.

Fără îndoială că, în discursurile teatrale, atât emițătorul (autor, regizor, actor, scenograf, muzician etc.) cât și destinatarul (individual și colectiv) pot privilegia în anume situații o direcție preferențială de dezvoltare a încărcăturii conotative, creind, prin strategii repetitive, o dublare sau chiar o triplare... "tematică" a palierelelor de semnificare. În asemenea situații, de altfel nu foarte rare în secolul trecut, forța oarecum haotică a conotației tinde să fie îmblânzită și disciplinată, astfel încât referentul denotat principal, evident la prima "lectură", este concurat de un referent secund sau chiar de către unul terț. Aș susține că în acest proces de îmblânzire disciplinată strategic, în care conotatul (posibil) ajunge să fie un denotat potențial (probabil), energia conotativă a semnului e treptat transferată – pentru un anume tip de destinatar antrenat- în denotare, asemeni transformării energiei potențiale în energie cinetică.

O chestiune foarte interesantă de discutat aici este cea introdusă de Anne Ubersfeld cu privire la dublul statut al referentului⁵⁰. Interesul central al cercetătoarei franceze fiind acela de a lumina raporturile dintre textul dramaturgic și cel al reprezentației, teza pe care o introduce Ubersfeld este aceea că referentul reprezentației nu e niciodată unic. Pe de-o parte, reprezentația trimite constant la textul dramaturgic, care se poziționează astfel (chiar în cazul în care e un simplu scenariu-canava) ca referent potențial. Pe de altă parte, referentul reprezentației este prezent și în mod material, pe scenă, deoarece tendința semnelor teatrale este aceea de a se solidifica iconic, astfel încât spectacolul are și un vadit caracter autoreferențial.

"Continuumul reprezentației se prezintă într-o situație aproape monstruoasă", spune Ubersfeld; referentul textului dramatic este un sistem de ordonare a sensurilor *"față de lumea*

⁵⁰ Anne Ubersfeld, op. cit., pag. 38

înconjurătoare”, dar și egal cu “semnele care îl reprezintă pe T (text dramatic) în P (text al reprezentației); semnele textuale fiind astfel constituite încît trimit la două realități, cea a lumii și cea a scenei⁵¹”.

E ceva adevărat aici, dar e și multă confuzie. În primul rînd, referentul textului reprezentației, al “scriiturii spectacolului” cum ar zice Brecht, nu e niciodată exclusiv textul dramatic. Acesta din urmă poate funcționa în lăuntrul modelului comunicațional fie ca sursă, fie ca sistem corelat cu alte sisteme codificate, în sistemul de sisteme producător de semnificații. (Vezi în acest sens modelul propus de Daniela Roveța-Frumușani, citat în capitolul anterior). Semnele sale trimit orientat către referentul exterior sistemului, exact în același fel și de la aproximativ aceeași distanță ca semnele produse de textul reprezentației. Că între cele două texte se stabilește o relație de suprapunere în orientarea referențială, ori o tensiune disjunctivă, asta e mai degrabă o chestiune depinzînd de natura deciziilor estetice ale ambilor parteneri, emițător și destinatar.

Pe de altă parte, desigur, semnele textului dramaturgic trimit la un referent exterior, “al lumii”, însă “referințele” sale la lumea scenei nu sunt părți ale unui proces propriu-zis referențial. Didascaliile, ori sistemele complexe de marcare a “indicațiilor”, reprezintă mai degrabă un context actualizat în discurs, oarecum asemănător incidențelor sintactice: “Foarte bine”, spuse Vasile, “hai să facem pace”, etc...

Ceea ce Ubersfeld numește referință la scenă este de fapt un discurs în mare măsură standardizat (subcodificat), al cărui proces de semnificare se plasează pe alt palier contextual, favorabil condiției de ostensiune a textului reprezentației, în nici un caz echivalent cu referentul care e reprezentația. De aici și constatarea extrem de pertinentă a lui Keir Elam că “în teatrul elisabetan limbajul nu funcționează doar pentru a transmite acte de vorbire, ci are și o largă funcție iconic descriptivă⁵²”. Explicația constă tocmai în maxima parcimonie a utilizării de către autorii elisabetani a didascaliilor. De altminteri, această situație specifică discursului dramaturgic – dar prezentă firește și în alte tipuri de literatură, e numită de Patrice Pavis, în celebrul său dicționar, *topografie*⁵³.

Și în sens invers confuzia persistă, chiar și mai dificil de sesizat. “În fiecare moment al istoriei, fiecare reprezentare nouă reconstituie P (textul reprezentației) ca pe un nou referent al lui T (textul dramaturgic), pe care îl reconstruiește, ca pe un nou ‘real’ referențial (în mod necesar puțin decalat), cu un referent secund r, diferit, în măsura în care acest referent este actualizat (în *hic et nunc* al reprezentației)⁵⁴”.

Nu cred că la mijloc e o eroare terminologică, ci mai degrabă una de percepție în raport cu cele două texte convențional numite T și P. Sisteme de semne fiecare, între ele există, permanent, un raport natural de actualizare a lui T în P. Dar acest raport, glisant din punct de vedere diacronic dar nu numai, se stabilește la nivelul producerii interne a semnificațiilor. Actualizarea textului dramaturgic de către cel al reprezentației este un prim interpretant, de natură estetică, oferit destinatarului. Această actualizare e doar un nivel în procesul de structurare a semnificațiilor discursurilor reprezentației. Destinatarul nu “citește rapid și fără efort” textul dramaturgic prin întruparea sa în spectacol, căutînd în acesta din urmă semnificațiile care să refere ordonat la real. El se supune unui proces cu mult mai complex dar și cu mult mai simplu, în care relația dintre cele două texte produce un soi de shortcut în demersul interpretativ.

⁵¹ Idem, pag.38

⁵² Keir Elam, op. cit., pag. 24

⁵³ Patrice Pavis, **Dictionnaire de Théâtre**, Paris, Editions Sociales, 1980

⁵⁴ Anne Ubersfeld, op. cit. pag. 38

Desigur, atît referentul textual al lui T cît și referentul textual al lui P au, în anume momente istorice (vezi de exemplu în naturalism) tendința de a reduce, prin instaurarea unei convenții "de verosimilitate", proiecția semnificatului către o "obiectualizare" forțată în raport cu referința la lume. Intența de a echivala artificial pe Rt cu Rp (referentul textului dramaturgic cu referentul textului reprezentării), altminteri utopică, favorizează un alt soi de ambiguitate: ea se instalează de această dată din pricina saturației denotative, care leagă atît de puternic forma expresiei de context (în ambele texte), încît fluxurile de semnificație tind foarte repede să se înscrie într-un soi de insectar ininteligibil: cîți dintre noi, să zicem, mai putem recunoaște în "monologul teatral" al Ninei Zarecinaia, din actul I al *Pescărușul*, cumulul de nihilism blazat, de anarhism politic și simbolism artistic, acuzat ca decadent de către Cehov? Ceea ce era referință la real în ansamblul textului literar, și simultan în montările epocii, cu speranța unei perfecte suprapunerii, e pentru noi o simplă ciudățenie gongorică, exemplificînd talentul precar al lui Treplev; o ciudățenie căreia trebuie și nu trebuie să-i construim un referent în „cotidianul imaginar”: acesta e în ultimă instanță indiferent.

Atît Rt cît și Rp sunt, deci, **exteriori structurilor celor două sisteme de producere și interpretare a semnificației** dar, măcar într-o anume măsură, și transtemporali acestor sisteme. Fiindcă, în materie de expresie artistică, suntem obligați să gîndim referentul **ca preexistent dar și ulterior procesului de semnificare**. În vreme ce semnele minimale ale teatrului, ca și sensurile produse în mod linear ori punctual, sunt determinate temporal, glisante, însă **perpetuu ulterioare structurării și emiterii lor**⁵⁵.

Cel puțin în cazul spectacolului (cîtă vreme textul teatral e încă, într-o bună măsură, literatură), suntem astfel obligați să privim referentul drept un fel de *metaforă epistemică*, adică drept o "image asociativă accidentală", bazată pe dorința de cunoaștere configurativă a lumii, împărtășită simultan de către emițător și de către destinatar.

4.5. Funcțiile limbajului în actul teatral

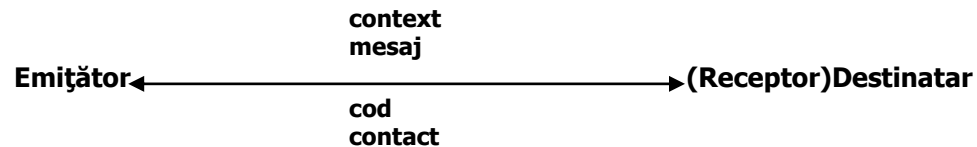
Să luăm cunopștință, (sau să ne reamintim, după caz), care sunt funcțiile limbajului, în viziunea lui Roman Jakobson⁵⁶, funcții general admise și astăzi și, într-o măsură precumpănitoare, transferabile și asupra materiei sincretice a discursului teatral. Vom încerca să urmărim mai apoi în ce măsură devin ele evidente sau se particularizează în continuumul comunicării teatrale. trebuie însă să ne aducem aminte că, în capitolul anterior, am căzut de acord asupra faptului nu se poate vorbi în mod riguros despre un limbaj teatral echivalent limbajului verbal, lucru întărit și de constatarea că, pentru moment, nu putem izola prin segmentare unitățile minimale ale teatralității. În principiu însă, utilizăm conceptul de limbaj teatral într-un sens metaforic, înțelegînd prin asta produsul codificărilor și decodificărilor instaurat ca articulație comunicațională prin procesul viu de negociere a convenției între emițători și destinatari.

⁵⁵ În schimb, dacă aserțiunile comentate mai sus sunt discutabile, Ubersfeld are perfectă dreptate atunci cînd concluzionează că *"teatrul își e sieși referent (...) el este pentru spectator un dat al cărui caracter iconic e dominant: teatrul e văzut înainte de a fi înțeles"* (pag.40). E aici, un nod de reflecție foarte puternic azi, după epuizarea aparentă a resurselor teatralizării. Autoreferențialitatea teatrului e mai pregnantă, probabil, ca cea prezentă în orice alt tip de discurs artistic, dar ea nu trebuie văzută ca unică referențialitate. Referentul oricărui produs cultural e dublu orientat, spre afară și spre sine. Schizofrenia paranoidă a autoreferențialității ca "scop" e unul dintre cele mai jalnice simptome ale rupturii dintre expresia artistică, în definiția ei tardomodernistă, și lumea de oameni a contemporaneității, oricum ar arăta această lume.

⁵⁶ Roman Jakobson, **Essais de Linguistique Générale**, Editions de Minuit, 1966

Vom urmări, astfel, felul în care se actualizează funcțiile limbajului, plecând de la ipoteza că, în cazul specific al reprezentației, discursul se constituie într-un text cu mesaje orientate semantic și referențial, prin intermediul unor strategii coerente de armonizare sincretică a unor limbaje particulare.

Schema generală a lui Jakobson pentru constituirea mesajului, fie acesta verbal sau nonverbal, cuprinde șase elemente constitutive:



Observăm că, în lăuntrul comunicării lingvistice obișnuite, a pune accentul asupra unuia dintre cele șase elemente produce o direcționare atitudinală și, mai ales, cognitivă care se imprimă asupra direcției semantice a mesajului însuși. Se constituie astfel, prin marcare, cele șase funcții fundamentale, după cum urmează:

- Funcția emotivă**, centrată pe emițător
- Funcția conativă**, centrată pe destinatar
- Funcția referențială**, centrată pe context
- Funcția poetică**, centrată pe mesaj
- Funcția metalingvistică**, centrată pe cod
- Funcția fatică**, centrată pe contact

Desigur, orice echivalare a acestor funcții esențiale, devine (din pricina multiplicării factorilor comunicaționali despre care vorbeam în capitolul dedicat modelului comunicațional) un fel de ridicare la cub, un fel de expansiune tridimensională a funcției la nivelul limbajului/limbajelor sintetizate în discursul teatral.

Fiindcă, evident, vom înțelege că *funcția emotivă*, cea care capacitează, care provoacă expresia, se răsfrânge asupra tuturor surselor și emițătorilor, nu doar asupra actorului; asta în pofida iluziei că el este (vizualizat ca) emițător primar, esențial. De asemenea, nu ar trebui să pierdem din vedere că, în lăuntrul reprezentației, destinatarii sunt ordonați pe două paliere ale comunicării. Pe de-o parte destinatarii aparenti din cadrul contextului dramaturgic (pe care ulterior îi vom citi ca *actanți*, în măsura în care ei se constituie ca "personaje" cu greutate semnificativă în structurile narrative). Pe de altă parte, destinatarul/destinatarii reali, spectator/publicuri, către care ansamblul mesajelor organizate în discurs trimit fascicule de semnificație. Este și motivul pentru care funcția conativă, aceea centrată pe destinatar, operează în (măcar) două trepte paralele, pe de-o parte în raport cu ansamblul construcției (nativ-spectacologice) a contextului dramatic, pe de alta de la acest nivel către sistemele de interpretare/referențiere ale destinatarului propriu-zis.

O excepțională importanță o capătă, în comunicarea teatrală, *funcția fatică*, cea de stabilire a contactului. Indicii, semnalele și mărcile ei pot deveni aparente, în lăuntrul și în defășurarea oricăruia dintre limbajele particulare care constituie discursul teatral, (décor, muzică, proxemică, gestualitate, etc.), sau se pot organiza în și prin strategii diverse de implicare a spectatorului în contextul dramatic (prin intermediul unei noi negocieri de convenție). Ieșiri din spațiul scenic determinat, provocări în dialog ale spectatorilor, schimbări ale direcției de iluminare dinspre scenă spre sală, zgomote nondiegetice (adică din afara contextului dramaturgic) anume, și câte altele pot fi și manifestări ale funcției fatice, chiar dacă în foarte rare situații rămân doar la stadiu de recontactare a relației emițător-destinatar.

Ca să înțelegem mai bine această situație specială, merită să ne amintim o anecdotă celebră despre una dintre primele simfonii beethoveniene. Se povestește (și un film nemțesc mediocru din anii șaizeci a exploatat legenda într-o secvență) că, întrebând de un admirator ori de un prieten cum de a avut inspirația de a introduce într-un andante o intervenție brutală a instrumentelor de percuție, Beethoven ar fi răspuns că, de zeci de ori, a sesizat cum "melomanii" din înalta aristocrație așteptau la pasajele lirice. Și atunci și-a propus să-i trezească.

Funcția metalingvistică, aceea centrată pe coduri, devine îndeobște observabilă în situațiile în care anumite limbaje din sincretismul discursului teatral își automarchează voit, sau își comentează existența și funcționarea: decorul se declară și se autoevaluează ca decor, muzica se "prezintă" pe sine ca muzică, etc. Funcția ca atare nu e deloc străină de mecanismele globale ale ostensiunii, dar nici nu trebuie confundată cu aceasta. Ea e manifestă, în mod natural, în orice emisie de mesaj, iar rosturile sale sunt acelea de a preciza și menține omogenitatea codului pentru ambii parteneri la comunicare. Ca atare, ea are totdeauna o încărcătură, simultan explicativă și demonstrativă, oarecum tehnică. Pe când ostensiunea se răsfrânge global asupra obiectului semnificant, care devine simultan referent, ca și asupra ansamblului contextului dramatic. Ostensiunea este un fenomen transcodificat.

În schimb, putem spune că funcția metalingvistică este totdeauna prezentă acolo unde mesajele au în mod marcat caracterul de exhibare a "ceea ce este" ori a felului "cum este" teatrul. Asta face ca orice accentuare voită a artificialității, bruscând convențiile de orice tip, să capăte o netă, foarte puternică, direcționare metalingvistică.

În fine, *funcția poetică* n-ar trebui, în teatru, tradusă drept o expunere exterioară, stilistic liricizantă. Jakobson vrea să atragă atenția, atunci când definește centrarea pe mesaj, asupra forței constructive, coezivă și deschisă totodată, conținută în orice schimb inteligibil de mesaje. În fond, funcția poetică este cea care, pe axa paradigmatică a oricărei acțiuni comunicaționale, imprimă sințeric articulațiile asociative de combinare a elementelor constitutive codului. Poetica discursului teatral nu ar trebui deci, în nici un caz, înțeleasă ca ornamentație tropică sau ca liricizare. În mod logic, funcția poetică devine astfel o focalizare asupra structurii interne și externe a mesajelor *generatoare de semnificație intenționată*. Stilul personal al unei reprezentații, amprenta recognoscibilă (la nivelul conținuturilor și expresiei) a unui curent sau altul, al unui regizor sau altul se fundamentează pe această funcție.

Ar fi de remarcat aici că fenomenele de cunoaștere și reprezentare socio-culturală ale contemporaneității de tip european, bazate pe fragmentarea obiectului reprezentat și pe destructurare, (de la atonalismul din muzica simfonică la pictura abstractă, de la tehnicile de colaj-montaj ale artelor video la textualismul literar, ca să nu dăm decât câteva exemple de reprezentare artistică) privilegiază într-o mare măsură zona de manifestare a funcției metalingvistice în defavoarea celei poetice. Adesea, produsele culturale organizate ca discursuri unitare par a fi terenul de confruntare și de contaminare a acestor două funcții, în bună parte în defavoarea unei orientări coerente a *funcției referențiale*. Pe bună dreptate am putea afirma că arta contemporană, de la avangarde încoace, se direcționează voit sau nevoit către o deplasare dinspre funcția poetică naturală, exploatabilă estetic, spre cea metalingvistică. În traducere ușor vulgarizantă, de pe calitatea internă a producției mesajelor spre tipurile de codificări care fac posibile mesajele.

Nu întâmplător am păstrat-o pe aceasta din urmă la sfârșit. *Funcția referențială* este cea focalizată asupra contextului, asupra universului care înconjoară orice comunicare și din care aceasta face parte. Importanța ei este majoră în procesele de recompunere și interpretare a mesajului de către destinatar, care reconstruiește cu ajutorul ei raporturile vii cu universul în care trăiește și cu sine însuși. Funcția referențială este permanent răspunzătoare în privința celui *ce?*

exterior procesului comunicării, dar asupra căruia comunicarea dă seamă, prin ordonarea de semnificații.

Să luăm câteva exemple. Într-o reprezentație construită clasic cu, să zicem, *Nora* de Ibsen, funcția referențială va dirija interpretarea mesajelor (organizate în discursuri verbale și nonverbale), prin orientarea destinatarului dinspre contextul dramatic propriu-zis spre contextul existențial al fiecărui destinatar în parte. Jocul dintre cele două contexte (proces de referențialitate) se află într-o dinamică simplă, "verosimilă" în limitele convenției dramatice, și pusă în act de poetica particulară a spectacolului dat.

În cazul unei reprezentații de teatru absurd, mecanicitatea discursului verbal și autoreferențialitatea marcată a contextului dramaturgic sunt motivate tocmai ca semnalare a unui referent absent în contextul existențial, sau ca metafore pentru un referent fracturat, (context existențial incoerent, sau nonreprezentabil. Funcția poetică se va plasa tocmai în dinamizarea acestei rupturi, în care destinatarul trebuie să-și recunoască și să-și asume propria condiție.

Una dintre cauzele (conștiente sau nu) ale ostilității multor critici de artă și esteticieni față de analiza semiotică a produselor culturale stă, cred, în tendința frecventă a semiotizărilor artei de a se eschiva în raport cu referentul și cu funcția bazată pe context. "Legea", scrisă sau nescrisă, a autoreferențialității actului artistic, care a dominat timp de un secol și mai bine interpretările estetice și semiotice cu privire la discursurile "marii culturi", supralicitează dimensiunea narcisică atât pentru eul emițător cât și pentru cel al destinatarului. Or, avem convingerea că orice limbaj artistic particular nu poate funcționa cu adevărat decât atunci când toate funcțiile sale sunt activate (adică niciuna nu e suspendată în beneficiul supradimensionării marcate și hegemonice ale alteia. În plus, referențialitatea produsului cultural (adică forța sa de a stabili raporturi coerente cu contextul intra și extradiscursiv) trebuie să fie mereu vie, prin dirijare spre afara limbajului particular și nu către lăuntrul acestuia. Transferul referentului în cod anulează referențialitatea naturală către metalingvismul artificial: acest exclusivism închide comunicarea către un sine care, oricât de logic ar fi articulat, rămîne în cele din urmă steril.

5. Elemente de sintaxă narativă. Principii de analiză actanțială

5.1. Conceptul de macrostructură și "tratamentul fabulatoriu" al textului reprezentației

Am încercat să stabilim în capitolele anterioare că, în pofida unei construcții determinate linear, într-o desfășurare temporală anume, reprezentația teatrală își degajează semnificațiile în destinatar, simultan, atât linear cât și global, prin resemnificare. În fond, fiecare reprezentație trebuie să se supună unor reguli tactice și strategice de coerență care dirijează percepția și interpretarea mereu (în mod intențional-argumentativ) către o inserție în contextul extradramatic (existențial), prin funcția referențială; producția de semnificație fiind, în consecință, rezultanta unei complexe puneri în mișcare a tuturor funcțiilor limbajului, către "viziune" globală. Discursuri individuale se întretaie, se contrapun, pe paliere diverse, se învâluie unele pe altele asemenea foilor unei cepe, pentru a produce un discurs unitar, care concurează reflexiv lumea realului.

Ce știm despre această *simulare in praesentia* care este comunicarea teatrală? În pofida faptului că nu reușim să spunem despre substanța expresiei sale că se poate divide într-o anume unitate minimală definibilă, știm totuși câteva lucruri esențiale. De exemplu, știm că ea beneficiază (ca orice discurs coerent organizat printr-un sistem codificat de semne) de o sintaxă, de un anume sistem de inter-relaționări de poziție în lanțul sintagmatic, care are efect pe paradigmă, adică în asociațiile producătoare de sens.

Mai mult decât atât: știm, fie intuitiv, fie teoretic că, indiferent de prezența sau absența unui suport de vorbire, în fața noastră apar *oameni vii care se identifică prin mimare*: prin instituirea convențională în poziție de exemplaritate. Un pas mai departe, știm că lumea care se construiește în fața percepției noastre, o lume "artificială dar posibilă", o lume secundă, nu poate exista decât dacă *ființele investite cu exemplaritate acționează, ori suportă acțiuni*. Acțiuni care, de fapt, oferă un prim și esențial nivel sintactic de "citire" a realității contextului dramatic. Altfel spus, această globalitate semnificativă a lumii "simulate" prinde viață numai în momentul în care ființele, echivalente cu noi dar investite ca "persona", se inter-relaționează și își determină una alteia devenirea. Putem cădea cu toții de acord, fie și pe baze pur intuitive, că nu există teatru acolo unde, cu sau fără cuvinte, oamenilor vii (care ni se prezintă ca echivalențe dramatice ale propriilor noastre experiențe contextuale) *nu li se întâmplă ceva*.

Oricât de banală ar părea, această definiție evenimentțială îți acoperă adevărul chiar și în situațiile în care "actul", "evenimentul" sunt pur verbale. Desigur, nu e logic să cădem în păcatul de a confunda actul cu fabula, ori în acela de a decreta că acolo unde dispăre nucleul narativ dispăre și actul scenic. Întreaga modernitate teatrală ar striga într-o asemenea situație pentru a ne contrazice.

Ce-ar fi însă dacă am răsturna, pentru o clipă, negația aparentă într-o afirmație? Dramaturgia lui Samuel Becket e considerată, prin definiție, antinarativă. Relația dintre

personajul care vorbește și cel care ascultă, din *Oh, les beaux jours!*, nu e una de determinare. Nimeni, cu excepția fluxului verbal propriu-zis, nu acționează. Și, cu toate acestea, atît din pagina de text (ca sursă intențională primară), cît și din spectacolele văzute ori pur imagine, suntem obligați să "vedem" că ceva se întîmplă. Atît femeia care vorbește cît și partenerul ei sunt implicați în treptata îngropare care, înainte ori după ce a fost interpretată ca metaforă generalizatoare, ca parabolă ori ca alegorie, este un act fizic. Un act investit cu realitate concretă, și transferabil la nivelul unei percepții scenice. Altmineri, nimic din fluxul verbal global nu poate să capete semnificație.

Putem deci pleca de la ipoteza de lucru că, în orice situație, fie cu un suport dramaturgic, fie lipsită de el, reprezentarea teatrală ca discurs finit nu se poate lipsi de o sintaxă narativă minimală. Fie aceasta prezentă și prin intermediul discursului verbal propriu-zis, fie ea transferată situațional, prin articulațiile nonverbale (gestuale, de tensiune între acțiunile personajelor și spațiu, temporalitate, ritm etc.) În această ordine de idei, fabula brechtiană (înșiruire diacronică a evenimentelor) e necesară și obligatorie numai dacă o înțelegem elastic, ca pe o construcție între obiecte care se subiectivează simbolic.

În materie de sintaxă narativă, orice analiză semiologică trebuie să fie, însă, foarte precaută. În pofida faptului că, intuitiv, cădem cu toții de acord asupra necesității existenței unor nuclee narative în orice tip de comunicare teatrală, suntem cu toții supuși unei foarte puternice presiuni din partea propriei noastre istorii de spectator. Pese o jumătate de secol școli, direcții, curente teatrale au încercat să împingă cît mai departe cu putință independența discursului reprezentăției atît față de suportul verbal propriu-zis, cît și, mai grav, față de structurile emergente de natură narativă de care depindem în genere atît de puternic în reprezentările noastre de fiecare zi. Un amplu proces de abstractizare – prezent în mai toate tipurile de expresie artistică - ca și un fenomen de fragmentare discontinuă a a ansamblului mesajelor organizate în discurs, au subminat treptat încrederea în fundamentul narativ al construcțiilor simbolice.

Suspiciunea că teatrul se poate lipsi nu doar de fabulă ci chiar de nucleele sintactice generatoare de semnificație coerentă a părut să prindă o bună bucată de vreme teren, transformînd reprezentarea într-un șir de "imagini picturale" cu legături asociative aleatorii, atît la nivelul emițătorului cît și la cel al destinatarului. Iluzia trans-narativității, una dintre iluziile probabil necesare pentru un timp, tindea să facă din axa sintagmatică a comunicării un fel de teritoriu fluid, perpetuu mișcător, în care semnalele nu apucă să devină semne decît printr-o accidentală (și arbitrară) interrelaționare asociativă.

Experimental vorbind, această iluzie temporară de anulare a sintaxei narative a avut un bun folos în ce privește eliberarea energiilor specifice ale teatralizării. Cuprinderea și dinamica fluxurilor de semnificații s-a rafinat în timp, nu doar stricto sensu pe scenă, ci și prin presiunea și în raport cu celelalte tipuri de expresie artistică. Începutul acesta de veac ne găsește față în față cu reevaluările efectelor revoluției antinarative, tot așa cum ne obligă să luăm în piept prăbușirea iluziilor autoreferențialității absolutizate.

E adevărat că, într-o lume a proliferației informației ieftine, cosmetizată în poveste exemplară, într-o lume a "realității ca spectacol" vîndut la fiecare minut, pactul asupra convenției cu privire la exemplaritatea unei situații-act e infinit mai greu de obținut. Dar dificultatea nu se naște din pricina suspiciunii cu privire la forma expresiei, ci dintr-un complex de factori psiho-cognitivi, care țin de investiția noastră de încredere în relevanța selecției nucleelor narative. Ceea ce e cu totul altă problemă.

Și totuși, iată, prezența suportului sintactic-narativ revine în forță în toate formele noastre de reprezentare: de la obsesia recitirii istoriei la "moda" biografiilor exploatate spectacular, de la transpunerea scenică sau pe ecran a faptelor "excepționale" de viață la

frecventarea mitologiilor întemeietoare, ori inventarea unor mito-ficțiuni eroice, și așa mai departe.

Este de remarcat, din acest punct de vedere, faptul că textul reprezentației este ordonat de către fiecare emițător însărcinat cu autoritate poetice pe baza unui anumit "tratament fabulatoriu" (ca să preluăm aici, cu rang de metaforă definitoare, titlul unui roman celebru al lui Mircea Nedelciu): materialul ideatic-imaginativ, imagistic și verbal, organizat într-o formă a expresiei, se supune unui anume decupaj sintagmatic care se articulează în relații sintactice și determină asociații paradigmatică într-o dinamică a devenirii. În cele din urmă, fie și nuclear, orientarea discursului e epică. Desigur, nu trebuie să înțelegem acest proces, nici la nivelul emițătorului nici la cel al destinatarului, ca pe rațiunea ultimă, ca pe scopul complex și complet al comunicării, ci mai degrabă ca pe unul dintre vehiculele macrostructurale ale discursului teatral, în drumul său (drept sau sinuos) către organizarea unor semnificații complexe.

Ar fi de meditat – dar nu e nici locul și nu avem nici spațiul aici – asupra motivațiilor individuale și colective, psiho-sociale, ale acestei aparente "obligativități" de a utiliza transportoare de tip narativ pentru obținerea unei reacții de interpretare emoțional-cognitivă în destinatar. Este acesta un soi de scurtătură psihologică, asemănătoare reflexului condiționat, care funcționează la nivel cognitiv? Sau e doar o strategie conștientă de reducere a entropiei în raport cu reprezentarea lumii realului? E greu de dat răspunsuri, cel puțin la acest moment.

5.2. Predicație, predicat, secvență/clasă evenimentială

Analogia dintre gramaticile și sintaxele clasice și sistemele de semioză e una, firește, mai degrabă artificială, și o bună parte din gândirea structurală și post structurală și-a consumat o enormă cantitate de energie în reordonarea logică, din ce în ce mai sfârșicioasă a modelelor lingvistice, tocmai din pricina presiunii exercitate de aceste involutare analogii. Când ne referim la o sintaxă narativă, trebuie de aceea să ținem seama de faptul că, spre deosebire de sintaxa în sensul strict lingvistic, e un concept utilizat aici în sensul său original, acela de ordonare/regularizare a relațiilor dintre obiecte. În acest sens, în câmpul expresiei teatrale ne vom întâlni la tot pasul cu straturi suprapuse de „obiecte semnificative”, clasificabile în sine, ca potențialități semnificative și/sau expresive, dar care „devin” tot timpul, își modifică structura și încărcătura semnificativă sub ochii noștri. Clasificarea lor, și apoi interpretarea lor și a devenirii lor este un proces complex, pluristratificat, care nu e nici pe departe unul de simplă „etichetare”, fiindcă ansamblul fasciculelor de semnificație care generează emoțiile și ideile noastre globale este direct dependent de aceste clasificări și interpretări, liniare sau discontinue.

O primă despărțire netă pe care suntem obligați să o operăm la acest nivel, este între ordinea ierarhică în care operează sistemele de generare a discursului scenic, la emițător/emițători, și cea în care operează sistemele de descompunere și recompunere a semnificației la destinatar/destinatari. Roland Barthes observa într-una dintre cele mai stranie și mai complexe în concizie dintre cărțile sale, că autorul clasic (Blazac spre exemplu), își declanșează procesul creativ plecând de la un concept-temă, ce cuprinde în el, simultan, acțiunea esențială și ansamblul semnificației operei⁵⁷. Ca atare, o operă de tip clasic are drept fundament un soi de unitate de adâncime, preexistentă construcției, un soi de piatră unghiulară, în care direcția ultimă (global) semnificativă se lasă generată de un anume eveniment, de „*un predicat*” de bază. Abia ulterior această unitate este descompusă și organizată prin intermediul a ceea ce

⁵⁷ v. Roland Barthes, „S/Z”, Editions du Seuil, Paris, 1970

Dumitru Carabăţ numea, în amplul său tratat dedicat scenariului cinematografic, „**predicate secvenţiale**”⁵⁸.

De cealaltă parte, destinatarul spectacolului de teatru, în bună măsură asemeni cititorului unei piese, este concentrat în interiorul său către luarea în posesie a datelor spaţio-temporale, cu accent pe prezenţa umană. În percepţiile sale, ca şi în ansamblul de relaţii şi judecăţi cu care va opera, acţiunile şi evenimentele generatoare de semnificaţie sunt, în mod răsturnat, derivate din prezenţa actanţilor sau chiar obiectelor scenice, şi numai dinspre actantul surprins în devenirea sa activă se poate degaja ansablul semnificaţiilor.

Desigur, teatrul modern, ca şi arta modernă în genere, a pus adesea sub semnul întrebării această axiomă clasică a unităţii acţiune-semnificaţie. Însă, paradoxal, chiar şi unele modele lingvistice de tip structural tind să recunoască faptul că axul esenţial al producţiei de mesaje frastice este reprezentat de predicţia centrală, din care par a se degaja stelar toate celelalte tipuri de implicaţie, acoperite prin morfeme de diverse tipuri⁵⁹.

5.3. Critica noţiunii de actant

E dificil să ne sprijinim, în cazul teatrului, pe vreunul dintre termenii care desemnează în mod standard povestirea. Atît fabula cît şi naraţiunea sunt concepute pe de-o parte egal de ambigue pentru o semioză teatrală cu pretenţii de seriozitate, iar pe de altă parte prezintă un soi de incompatibilitate funcţională faţă de specificul însuşi al teatralităţii. Vom apela de aceea la noţiunea de macrostructură textuală, în sensul dat de Van Dijk: „*Constrîngerea superficială a prezenţei actanţilor umani şi aserţiunilor nu poate fi determinată decît de structuri textuale adînci: povestirea nu are o prezenţă ocazională (stilistic superficială) de 'personaje', ci reprezintă o dominantă permanentă a actanţilor umani*”⁶⁰. De aici Anne Ubersfeld trage două concluzii ce ni se par foarte riguroase tocmai prin simplitatea lor: aceea că Van Dijk are perfectă dreptate cînd afirmă că „*trebuie definită coerenţa textuală şi la nivel macrotextual*”; şi aceea că se poate stabili o omologie între aceste structuri de adîncime şi cele ale frazei, altfel spus că „*totalitatea textuală poate corespunde unei singure fraze mari*”⁶¹.

Văzută astfel, orice macrostructură textuală (fie ea una a literaturii, cum e cazul textului dramaturgic, fie ea propriu-zis teatrală, cum e cea a textului reprezentaţiei) poate fi redusă, cu o riguroasă aplicaţie a regulilor transformaţionale, la o structură elementară simultan logică şi gramatical ordonată. De aici şi utilizarea termenului de sintaxă narativă, care pare a se aplica cel mai bine unei modelări evenimentiale a discursului.

Legile de bază ale oricărei sintaxe narrative presupun existenţa unor raporturi interactive între anume grupuri nominale, identificabile scenic cu elementele animate. Vom prefera, pentru a identifica logic aceste grupuri, termenul de *actant*, în defavoarea celor clasice (personaj, rol, erou etc.) pentru că el adînceşte în rigoare un concept care, altminteri, are graniţe foarte laxe⁶².

⁵⁸ Dumitru Carabăţ, **Spre o poetică a scenariului cinematografic**, Bucureşti, Editura Pro, 1998, pag. 36

⁵⁹ v. articolul despre '*Predicatul gramatical după Tèsnière şi Martinet*', în Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie, **Noul Dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului**, Bucureşti, Editura Babel, 1996, pag. 293-296

⁶⁰ Van Dijk, *Grammaires textuelles et structures narratives*, în **Sémiotique narrative et textuelle**, Larousse, 1974, pag.204

⁶¹ Anne Ubersfeld, op.cit., pag. 60

⁶² În legătură cu problema actanţilor, vezi A.J.Greimas, „*Les actants, les acteurs et les figures*”, în C. Chabrol (ed.), **Sémiotique narrative et textuelle**, Paris, Larousse, 1973, pag.161-176

Un actant poate desemna un personaj colectiv (cum ar fi spre exemplu corul, ori un grup de personaje care acționează coerent și unitar într-un anumit moment al spectacolului), cum tot atât de bine poate desemna un obiect scenic animat, o abstracțiune, un concept ori un "personaj absent".

Ne ferim să folosim în acest context termenul de personaj și pentru că acesta își poate schimba foarte ușor funcțiile în raport cu predicția sa potențială (tipul de acțiune care îl relaționează cu alte elemente animate); dar și pentru că el poate migra din poziția de individualitate în aceea de grup. Nu numai atât: există situații în care personajul literar se multiplică, asemenea unei clonări; calitatea sa de individualitate activă rămânând însă unică în cadrul structurii, adică implicând un singur tip de predicție. În plus, în raporturile specifice dintre textul dramaturgic și textul reprezentației, ceea ce este desemnat în primul text ca personaj poate fi concurat, la nivelul spectacolului, de prezența unuia sau mai multor actanți care se actualizează scenic în mod independent. Pot apărea – și chiar apar uneori – personaje mute, cu acțiuni de mai mică sau mai mare importanță în economia reprezentației, care schimbă total echilibrul dintre elementele animate propuse de oferta dramaturgică.

Urmînd, pas cu pas, definițiile propuse de Sourieau și Greimas, **vom înțelege prin actant un element (lexicalizat sau nu) care își asumă, în faza de bază a unei macrostructuri narative, o funcție sintactică.** Vom adăuga la aceasta faptul că prin *predicție* nu se va înțelege un element corespunzător unui predicat frastic, ci **tipul de relație activă sau interactivă (implicație) dintre un actant și un alt actant.**

La nivelul spectacolului teatral, predicțiile ar putea fi lesne confundate, din grabă sau din ignoranță, cu "evenimentele scenice". Faptul că o ușă este deschisă sau închisă nu devine predicție decît în măsura în care ușa și-ar depăși poziția de element al decorului și ar fi investită contextual, de către emițător și de către destinatar totodată, cu caracter animat: devenind actant pentru o parte sau pentru întregul reprezentației.

O confuzie similară se poate face între predicție și "situația dramatică". Eroare: situația, indiferent de locul în care o detectăm, proză, text dramaturgic sau reprezentație scenică, e o constelație de relații, identificabilă punctual pe lanțul de determinări (cauzale) ale fluzului narativ. Ea implică un număr variabil de actanți și cel puțin două tipuri de predicții (corespunzătoare deschiderii și închiderii, aș zice, în funcție de poziția sa contextuală).

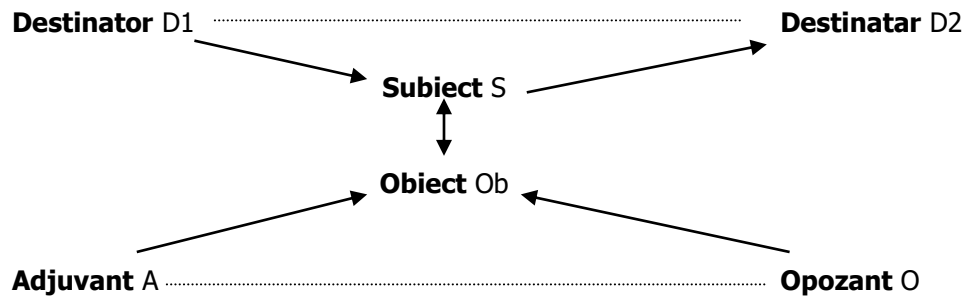
5.3. Tipuri de actanți

Din cele cîteva modalități de a determina tipurile "standard" de actanți, am ales-o pe cea propusă de Greimas, din pricina că simplitatea ei e dublată de o anumită logică operațională⁶³. Corespunzător funcțiilor sintactice fundamentale, putem distinge în cadrul oricărei structuri narative un *destinator* și un *destinatar*, un *subiect* și un *obiect*, un *opozant* și un *adjuvant*. Atunci cînd este actualizat de modelarea actanțială, **destinatorului îi revine rolul de entitate cauzală**, determinantă fie față de subiect, fie față de destinatar prin intermediul subiectului. Ca atare *destinatarul*, atunci cînd este, fie și numai conceptual, actualizat scenic, **reprezintă instanța la care se raportează. într-un fel sau altul, finalitățile, scopurile ultime ale acțiunii subiectului**, direcțiile sale "efective".

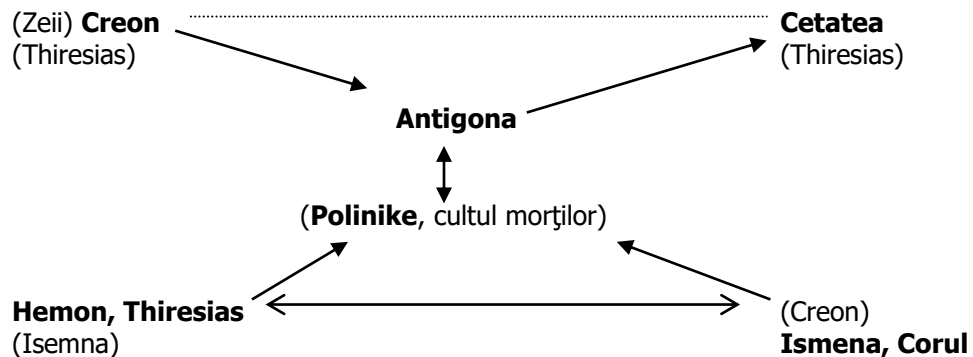
Subiectul se definește într-un raport intrinsec-activ față de *obiectul* acțiunii: dorință, eliminare, înfăptuire, modificare etc. El este însoțit în actualizările virtuale ale modelului sintactic-

⁶³ A.J.Greimas, **Sémantique structurale**, Paris, Larousse, 1966, pag.180-184

narativ de către cuplul, adesea interactiv la rîndul său, format din *opozant* (**cel care manifestă opoziție în raport cu relația subiect/obiect**) și *adjuvant* (**cel care sprijină statuarea sau finalizarea acestei relații**). Urmînd propunerile sintetizate de Anne Ubersfeld⁶⁴, modelul actanțial minimal ar arata astfel:

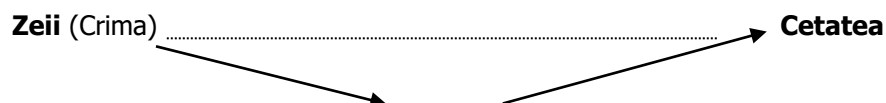


Pentru o mai bună înțelegere, să luăm cîteva, foarte simplificate, exemple din dramaturgia clasică, apelînd la antici tocmai pentru că limpezimea modelului se lasă lesne citită în grila greimasiană. În *Antigona*, spre exemplu, putem figura:

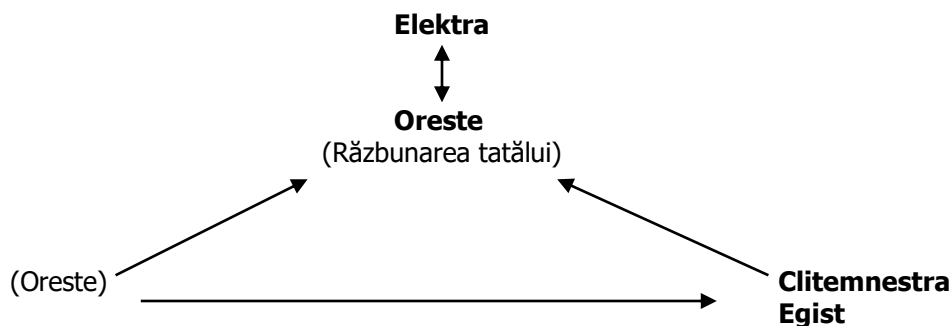


Putem astfel observa din schema de mai sus că, succesiv, și pe paliere diferite de semnificare, în poziția destinatorului avem pe de-o parte un concept la care se face mereu referire, zeii, un destinator marcat, Creon, și un destinator aparent, Thiresias, în măsura în care acesta este purtător al vocii zeiești. Similar, pozițiile adjuvanților sunt, pe rînd, marcate sau aparente, ba chiar, prin succesiunea tipurilor de predicăție, unii dintre actanți (Creon, Ismena etc.) își schimbă statutul, devenind cînd adjuvanți, cînd opozanți.

O schemă similară poate fi operată și în cazul *Elektrei*:



⁶⁴ Anne Ubersfeld, op.cit. pag. 68



Cum lesne se poate sesiza din ambele modele actanțiale, textul reprezentației poate accentua sau poate alege spre actualizare scenică un anume actant potențial, (din seria de doi sau mai mulți, din pozițiile circumstanțiale). Dacă, în cazul *Antigonei*, obiectul nu este o animație prezentă ci un principiu întrupat într-un personaj absent, Polinike, Creon trebuie interpretat fie ca destinatar (cel care stabilește arbitrar o lege inacceptabilă, în contradicție cu voința zeilor) fie ca simplu opozant. O punere în scenă abilă va juca cu finețe pe această dublă poziție, creatoare de ambiguitate interpretativă, a actantului plasat mereu pe diagonală.

Tot astfel, în cazul *Elektrei*, Oreste poate fi actualizat scenic ca obiect al persuasiunii active a Elektrei (Obiect aparent în raport cu obiectul marcat care e răzbunarea), dar și ca adjuvant.

Cîteva precizări trebuie făcute încă din această primă punere în pagină a modelului. Mai întâi: dacă în pozițiile S, Ob și A avem, mai totdeauna, o prezență animată propriu-zisă, fie că ea se actualizează scenic în praesentia fie că este doar referențiată în contextul dramatic (absent, mort, așteptat etc.) D1 și D2 sunt adesea, mai ales în teatrul modern, mai degrabă de natură conceptuală. Instanțele care determină declanșarea acțiunilor și care reprezintă finalitatea lor ultimă sunt desul de rar personalizate. Ele rămân frecvent, atât pentru emițător cît și pentru destinatarul discursului teatral, proiecții paradigmatiche, foarte strîns legate de ansamblul procesului de semnificare și/sau referință.

În al doilea rînd, de cele mai multe ori, cuplul stabil al modelărilor actanțiale este cel reprezentat de S și O, la care se asociază, în așa numitul triunghi activ, ori adjuvantul ori, foarte frecvent, oponentul. Asta chiar și în acele situații în care textul reprezentației are (aparent) doar subiect.

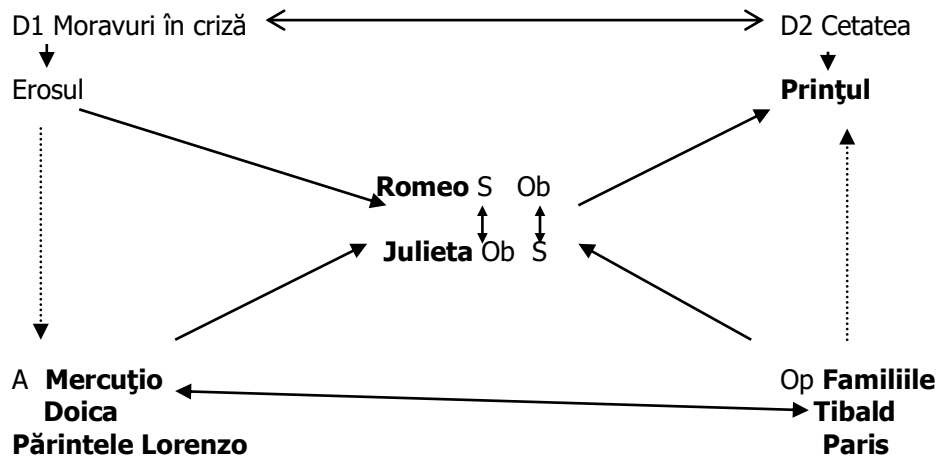
Devine deci evident că, în teatrul postrenascentist, adesea pozițiile modelului actanțial minimal sunt, în fapt, ocupate succesiv, în același text (dramaturgic și/sau al reprezentației) de figurații animate care glisează dintr-o poziție în alta; glisarea fiind simultană cu evoluția evenimentială. Chiar și în construcțiile sintactic-narative în care subiectul nu-și modifică nici o clipă poziția centrală, cum ar fi *Lear* sau *Richard III*, cuplurile A-Op se răstoarnă de mai multe ori. Cordelia trece din oponent în adjuvant, Regen și Goneril invers, Buckingham este pe parcursul piesei mai întâi adjuvant pentru a deveni oponent, etc.

5.4. Funcțiile modelului actanțial

După cum am văzut, zona cea mai ambiguă, atât pentru emițătorul macrostructurii narative cît și pentru cel care o interpretează, este cea superioară, cea a destinatarului și destinatarului. Și asta nu e o întâmplare. Procesele de determinare cauzală și efectivă reprezintă un set evenimential motivat atât din exteriorul cît și din interiorul subiectului. Pe acest palier se

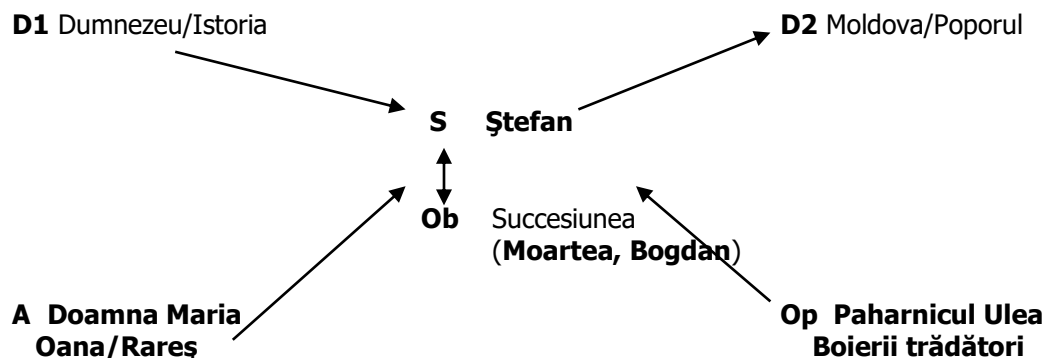
întîlnesc religia, cutumele, morala, ideologiile de toate felurile, ca și determinări psiho-sociale complexe: cum vedem, un palier foarte vast și saturat la nivel conceptual. Actualizările semnificative care pot interveni pe palierul destinator/destinatar sunt, din această pricină, mai degrabă rodul unor procese de interpretare și marcare, de resemnificare (vezi cap. anterior) și la emițător și la destinatar.

Am ales, din aceste pricini, spre exemplificare a modelelor complexe de sintaxă natarivă *Romeo și Julieta*. În această tragedie shakespeariană, chiar și atunci cînd nu sunt în totalitate animate, pozițiile celor șase elemente actanțiale de bază sunt destul de limpede de definit.

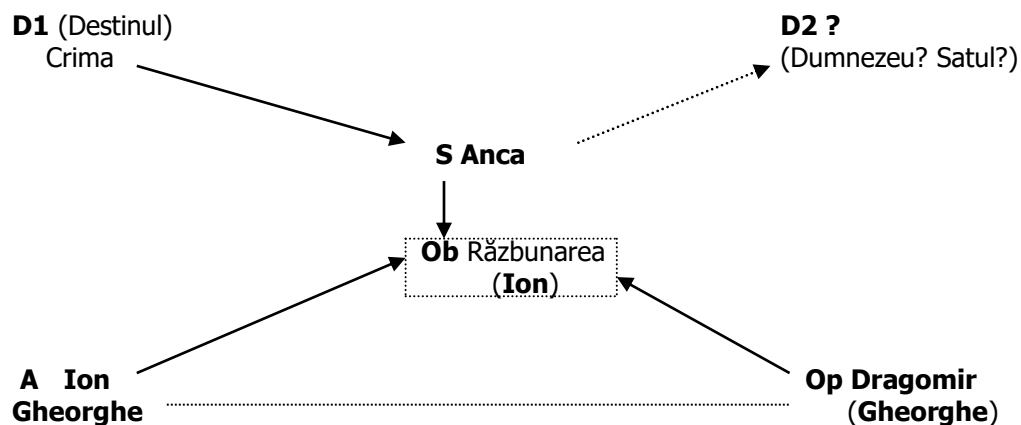


Cum vedem, pe parcursul desfășurării evenimentelor, pozițiile actanților rămîn relativ constante, cu excepția cuplului central care, succesiv, suferă mutații obiect-subiect. În schimb, cuplul D1/D2 este puternic actualizat (ca referință în context dramatic, cu diverse suporturi: erosul și moravurile în criză sacrificială la polul D1, cetatea și reprezentantul său fizic/simbolic, Prințul la polul D2; aceste actualizări lasă o marjă suficientă de "recitare", în plan politic, ideologic, antropologic, sexual etc., pentru orice punere în scenă care s-ar focusa pe cîmpul determinărilor cauzale ale tragediei. Ceea ce se întîmplă, cred, la fiecare dintre punerile în scenă pe care le-am văzut în ultimele decenii.

În alte situații, cuplul D1/D2 este cu mult mai discret, pînă la a fi de-a dreptul dezechilibrat. În *Apus de soare* el e evident marcat ideologic:

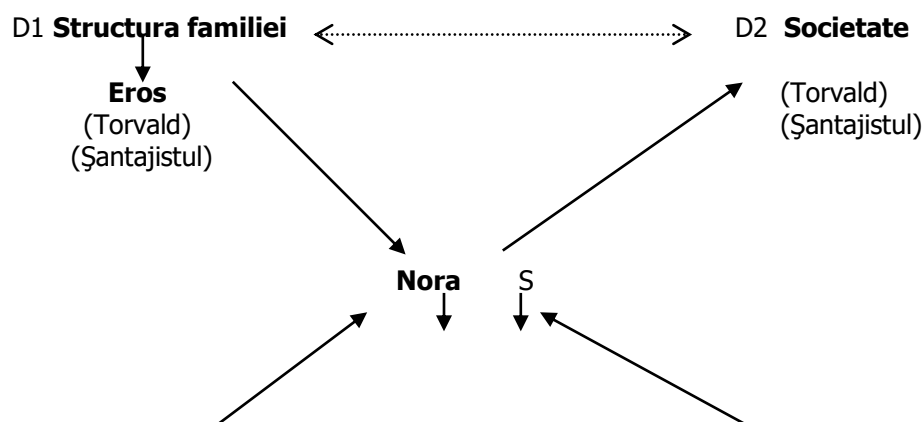


În schimb, în *Năpasta*, destinatorul discret e reprezentat de crimă (asasinarea lui Dumitru), iar destinatarul ar putea fi interpretat fie ca unitate cutumiară a comunității sătești, fie ca Dumnezeu, dacă avem în vedere încărcătura religioasă a unor pasaje, fie chiar imaginea mentală asupra lui Dumitru cel asasinat. Dar asta nu face ca, în fond, poziția sa să fie mai puțin ambiguă, așa zice chiar voit goală, dilematică. Ceea ce se resimte la nivelul oricărei montări, care e silită să răspundă printr-o actualizare oarecare, conceptuală sau fizică, acestei absențe de țintă.

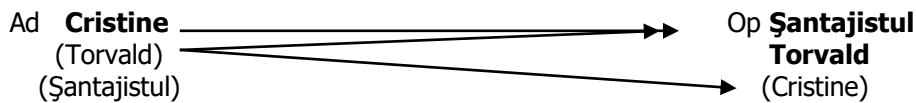


Ca de obicei, am marcat actanții conceptuali cu litere de rînd, iar pe cei animați cu bold, pentru a ține pasul cu procesele de "întropare" actanțială. În cazul de față, relația subiect obiect prezintă un soi de încărcătură supradimensionată a obiectului: în raport cu subiectul, atât adjuvanții cît și opozanții sunt într-o măsură vădită atrași în turbionul construcției de obiect de către subiectul marcat, Anca. Este și pricina pentru care Gheorghe e construit pe o oscilație Ad/Op, iar Ion trece de-a dreptul din adjuvant în obiect și invers.

Un model actanțial deosebit de ofertant este acela în care, pe parcursul decupajului secvențial al continuumului textual actanții își schimbă pozițiile. Cel mai frecvent, adjuvanul și opozantul pot fi interșanjabili, fie în situația în care avem de-a face cu actanți individuali, fie cu personaje colective. Unul dintre cazurile cele mai ofertante de modelare este acela de tip "ruletă": putem concepe astfel o foarte rafinată citire spectacologică a *Norei* lui Ibsen, Torvald ocuînd succesiv toate pozițiile care "dau roată" subiectului.



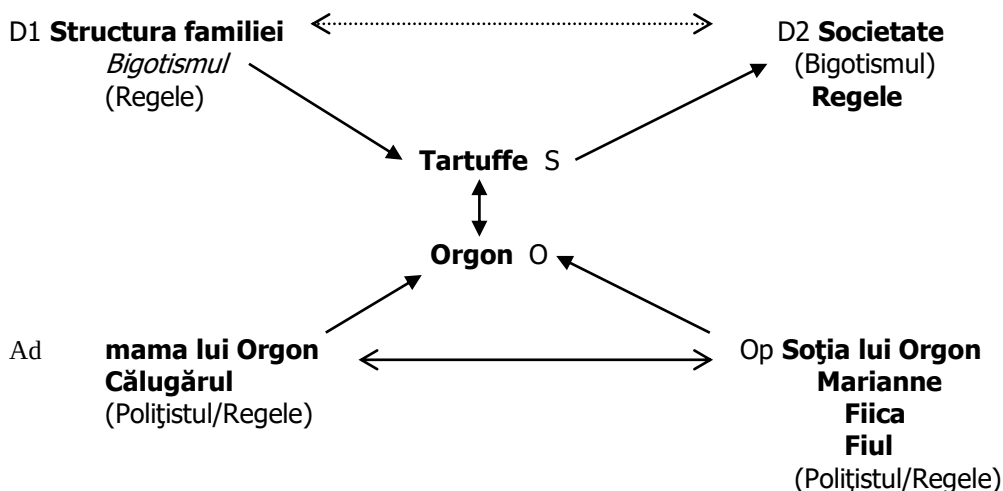
Torvald 0



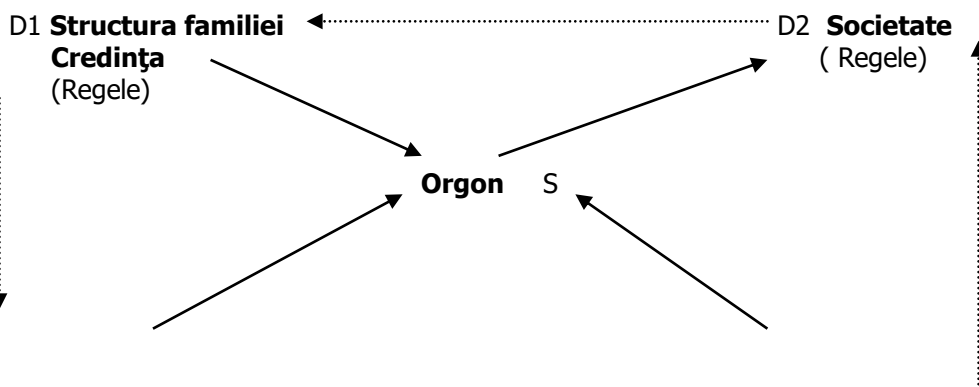
Ceea ce împiedică să înțeleagă din această figurație este maxima densitate evenimentțială și semnificativă a unui text adesea acuzat (și în epocă și mai apoi) de "monotonie". Specificitatea ei provine din faptul că, la nivelul fiecărei poziții actanțiale, predicțiile se dublează, mutînd progresiv același personaj într-o nouă distribuție actanțială.

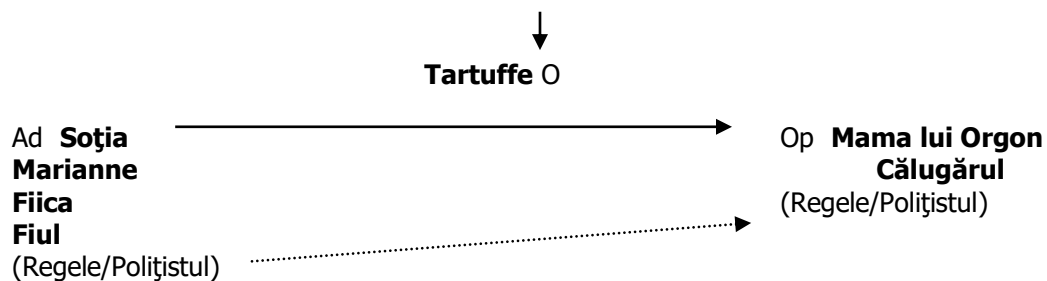
La fel de interesant și de pilduitor este modelul clasicului text molieresc *Tartuffe*, în care o lectură regizorală dinamică poate valoriza răsturnarea relației dintre personajul titular și Orgon, din subiect în obiect. Îngelăciunea motivată de foamea de putere a unuia este contrabalansată la nivelul predicăției de supunerea orarbă a celuilalt, pentru ca, după climax, raporturile de putere să se inverseze. O altă lectură regizorală poate actualiza un model dublu centrat, adică avînd doi subiecți în reciprocă opoziție. În fine, o a treia lectură regizorală ar putea pune în valoare, prin accente succesive, prezența/absența autorității regale, care poate executa din umbră o mișcare de "ruletă". Intre modele, pentru că textul are suficientă complexitate motivațională ca s-o permită, se pot organiza combinații.

Tartuffe, modelul 1

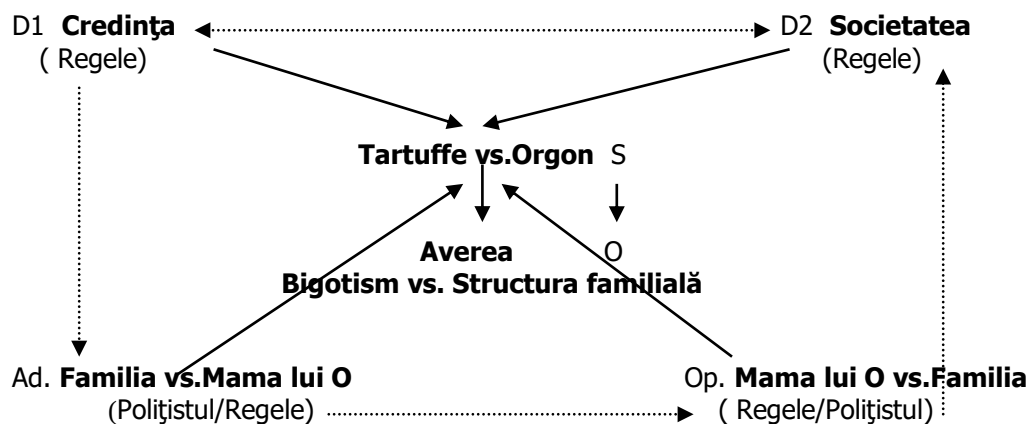


Tartuffe, modelul 2





Tartuffe, modelul 3



Iată cum, dincolo de aparenta ariditate a sistemului de modelare propus aici prin analiza actanțială, atât regizorul cât și interpretul spectacolului, fie el critic sau istoric, ori simplu spectator dotat cu un instrument specializat, pot opera cu îndreptățire, măcar la nivelul relației dintre construcția de imagini și semnificații și preluarea, reflectarea ei de către destinatar. Sper ca lucrarea de față să îndepărteze astfel măcar aburul iluziei "incomunicării" dintre scenă și spectator, chiar dacă despre valorizarea actului scenic ar mai fi multe lucruri de spus, și probabil mult mai subtile decât cele de mai sus..

Bibliografie

- Austin, John, *How to do things with words*, Oxford Clarendon, 1962
- Barthes, Roland, "S/Z", Editions du Seuil, Paris, 1970
- Borcilă, M., MC Lain, R., *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj, Dacia, 1981
- Carabă, Dumitru, *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, București, Editura Pro, 1998
- Dinu, Mihai *Comunicarea*, Editura Mirton, București, 1998
- Ducrot, Oswald și Schaeffer, Jean-Marie, *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel, 1996
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris, Ed. du Minuit, 1984
- Eco Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Editura politică, București, 198
- Eco, Umberto, "Semiotics of Theatre Performance", în *The Drama Review*, nr.21, 1977
- Eco, Umberto, *O teorie a semioticii*, Editura Meridiane, București, 2003
- Eibel-Eibelsfeld, I , *Agresivitatea umană*, Editura Trei, 1998
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theater and Drama*, London, Routledge, 1980
- Goffman, Erwing, *Prezentarea sinelui în viața cotidiană*, Editura Comunicare.ro, 2003
- Goffman, Erwing, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura comunicare.ro, București, 2003
- Greimas, A.J., "Les actants, les acteurs et les figures", în C. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973
- Greimas, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966
- Hall, E.T., *Le Langage silencieux*, Paris, Seuil, 1973
- Hall, E.T., *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971
- Hénault, Anne, *Narratologie. Sémiotique générale*, Paris, PUF, 1983
- Jakobson, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Editions de Minuit, 1966
- Kott, Jan, "The Icon and The Absurd", în *The Drama Review*, nr.14, 1969
- Kowzan, Tadeusz, "Semnul în teatru", *Diogenes*, nr.61, 1968
- Landowsky, Eric, 1997, *Présences de l'autre*, Paris, PUF, 1997
- Lorenz, Konrad, *Așa-zisul rău. Eseu despre agresivitate*, București, Humanitas, 1996
- Mounin, Georges, *Introduction à la Sémiologie*, Editions Minuit, Paris, 1968
- Pagnini, Marcello, "Per una semiologia dell teatro classico", în *Strumenti critici*, nr.12, 1970
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, pag. 97
- Pierce, S.G., *Semnificație și acțiune*, Humanitas, București, 1990
- Prieto, Luis, *Messages et Signaux*, PUF, 1972
- Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, 1973
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990
- Roland Barthes, "Éléments de sémiologie", în *Communications*, nr.4, 1964, pag. 258
- Rovența Frumușani, Daniela, Gaudreault, Romain, *Pour connaître la science des signes*, Editura Fundației Meridian, Craiova, 2001
- Rovența Frumușani, Daniela, *Semiotică, societate, cultură*, Institutul european, Iași, 1999
- Rovența-Frumușani, Daniela, "Où commence la communication théâtrale? Théâtralité du théâtre et théâtralité du quotidien", în *Revue Roumaine de Linguistique*, vol.XXXV, 1990
- Ruffini, Franco 'Semiotica dell teatro', în *Biblioteca teatrale*, nr.9, 1972
- Searle, John, *Les actes du langage*, Paris, Hermann, 1972
- Sebeok, Thomas, *Semnele: O introduce*, Humanitas, 2003
- Steiner, George, *După Babel*, Editura Univers, 1979
- Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977
- Van Dijk, Teun, "Grammaires textuelles et structures narratives", în *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1974, pag.204
- Van Dijk, Teun, *Text and Context*, London, Longman, 1977