

Daniela Rovența-Frumușani, 2001, „La sémiotique théâtrale” in Daniela Rovența-Frumușani & Romain Gaudreault (ed.), *Pour connaître la science des signes*, Craiova, Ed. Fundației Meridian, pp. 214-262 (variantă tradusă și prescurtată).

SEMIOTICA TEATRALĂ

Introducere

Practică semiotică totalizantă (în terminologia Annei Ubersfeld), teatrul este mai puțin un text literar (Lorenzaccio este unul dintre rarele exemple de piese de teatru scrise pentru a fi citite și nu jucate) și mai mult o prezență, o experiență (“trebuie să acceptăm faptul că realitatea literară, imaginară a artei este diferită de realizarea ei fizică în timpul și spațiul scenic”. T. Kantor în “Le théâtre de la mort”). De aceea se consideră că o abordare semiotică (orchestrală) a codurilor și semnelor teatrale contribuie în egală măsură la o mai bună înțelegere a obiectului – teatru, cât și la dezvoltarea teoriei generale a semnelor. “Noțiunea de semn poate facilita înțelegerea fenomenului complex care este spectacolul de teatru și rezultatul demersului semiologic poate îmbogăți, la rândul său, înțelegerea noțiunii de semn” (Kowzan, 1992:60).

Semiotica teatrului urmărește să deceleze “diverselor nivele posibile de lectură și să arate modul lor de articulare” (Ubersfeld, 1981:34), printre care narativul (povestea de pe scenă sau miturile), discursivul (performativitatea actelor de vorbire) și semicul (cofuncționalitate a elementelor spectacolului). Obiectivul semioticii teatrale nu este atât acela de a izola semnele (problematica unității minimale), cât de a construi cu ele sau prin ele o semnificație globală, rezultantă a unei duble lecturi: liniară (narativă și discursivă) și tabulară, “poetică” (muzicală, iconică, auditivă etc.).

1. Teatralitatea teatrului și teatralitatea cotidianului

Construirea obiectului teatru trebuie să țină cont de paradigma spectacularului. Duvignaud, Baudrillard, Debord, Goffman au arătat că spectacolul nu este excepția, ci însăși trama culturii noastre: biologia comportamentală a lui Henri Laborit este construită în termeni teatrali, sociologia lui Duvignaud analizează teatralitatea cotidiană și spectacularul în cadrul unei retorici universale, lingviștii investighează mecanismele de limbaj și deicticele, ostensiunea, actele de limbaj pe care scena le idealizează.

Teatrul sau, mai degrabă, teatralitatea concepută ca o configurație semiotică specifică apare drept principiu explicativ în cadrul multor domenii: de la viziunea existenței în filosofie (celebrul “être là” heideggerian), la perspectiva “dramatică” a interacțiunii sociale (“Life itself is a dramatically enacted thing” – Goffman, “The Presentation of Self in Everyday Life”).

Emergența teatralității în alte locuri (multimedia, *happening*, *performance*) constrânge teatrul la o acțiune de redefinire.

Doi oameni vorbesc pe stradă pe un ton ridicat, mai multe persoane se opresc pentru a-i asculta: este acesta teatru? Putem admite că este vorba despre fragmente spectaculare (transfer al unei “scene” private în spațiul public, în spațiul privirii). Este vorba despre teatralitatea negativă a lui “a se da în spectacol” pentru că atitudinea normală ar consta fie în tăcerea protagoniștilor, fie în plecarea spectatorilor constituiți într-un public *ad hoc*. Această teatralitate negativă apare în situația semiotică a lui “a face să pară” (“faire semblant”), exemplul clasic fiind acela al copilului care, bănuind prezența mută a autorității parentale, mimează atitudinea model, potrivită normei (concentrare în pregătirea lecțiilor, lectură impusă etc.). O altă situație de disimulare apare în contextele familiale de replici “cu adresă falsă”: un reproș (de tipul “De ce nu ai făcut x?”) adresat copilului de către unul dintre membrii cuplului poate constitui în realitate o secvență adresată celuiilalt adult.

Există, în același timp, teatralitatea pozitivă a ritualurilor interpersonale (metaforic, putem spune că salutul din cadrul conversației cotidiene funcționează ca cele trei lovituri de gong și cortina din teatru sau ca acel “a fost odată” al narațiunii). Scuza (chiar și simulată, nu în întregime sinceră) asigură același fundament teatral pozitiv, “îi scoate cu fața curată” pe interlocutori.

Se pare că experiența noastră, pentru a se înrădăcina în noi, are nevoie de reprezentare, de impunere ca spectacol, pentru a fi resimțită ca emoție, ca pasiune, că viața noastră interioară este jucată ca dramă și că fapt “Nimeni nu scapă spectacolului sau teatralizării existenței” (Duvignaud, 1970: 12).

Spectacularul sau teatralitatea *largo sensu*, incluzând comunicarea ludică, ceremonialul, negocierile în prezența unei a treia persoane implică instituirea unei lumi orientată în sens dublu (versus ficțiunea și universul real), vizând eliberarea și practica imaginarului. Spectacolul teatral *stricto sensu* nu este nimic altceva decât o formă a spectacularului, o formă instituționalizată istoric și cultural. Teatrul manipulează în mod sistematic repertoriul procedeelelor spectaculare pe care le folosesc “în stare primară” locutorii: deixis și ostensiune, funcții ale limbajului și polifonie enunțiativă (cf. Helbo, 1984: 8).

Dacă infrastructura spectacularului cotidian este esențialmente de natură lingvistică, cea a spectacularului scenic este pluri semiotică (decor, lumini, costume, muzică etc), care se adaugă la situația semiotică arhetipală de dialog dublu: la nivelul reprezentării (între autor, regizor și public) și la nivelul ficțiunii (între actorii în calitate de personaje din lumea ficțiunii):

[Autor – Regizor (Actor1... Actor2) – Public]

2. Text și punere în scenă

Nici o reflecție asupra specificității teatrale nu poate scăpa paradoxurilor sau tensiunilor multiple:

- paradoxul subiectului (subiectul individual auctorial, actorial sau receptiv este condamnat la delegări succesive și la dizolvarea în subiectul colectiv în momentul ceremoniei teatrale);
- paradoxul referentului (realitatea spectacolului nu are decât o existență semiotică; este lipsită de realitate în afara cadrului spectacular care o provoacă);
- paradoxul performativ, efect al iluziei teatrale și actualizare a pseudo-performativelor (pseudo-aserțiuni, pseudo-directive etc. în interiorul lumii posibile în realitatea hic et nunc a scenei);
- paradoxul conceptualului și al corpului sau alianța dintre simbolic și semiotic. Tradiția occidentală privilegiază suportul lingvistic, în timp ce spectacolul oriental se axează pe dans, uniune yogină, ritmuri ale corporalității – redescoperite de un Artaud, Grotowski, P. Brook, Barba, Bob Wilson etc. (cf. și Helbo 1984a: 99-100).

3. Convențiile teatrale

Raportate la codurile culturale “naturalizate”, convențiile teatrale sunt coduri mai degrabă tehnice, care necesită o învățare și o codare/descifrare specială (determinată de genul de teatru: epic/vs/dramatic, de epocă și de cultură: teatru occidental/vs/teatru oriental).

Alături de convențiile generale de reprezentare teatrală (suprapunerea persoană – personaj, obiect real – obiect al lumii posibile a ficțiunii) și de convențiile particulare legate de autor (Ionesco, Marivaux, Pinter etc.) sau de cele care depind de un anumit gen (Commedia dell’arte), sunt întâlnite, de asemenea, convențiile singulare care transgresează cadrele existente și care ajung adesea la o codificare particulară (piesele lui Brecht sau ale lui Beckett).

Teatrul mimesis-ului	Teatrul anti-mimesis-ului Ionesco a dat piesei sale “Cântăreața cheală” subtitlul “Anti-piesă”, etichetă care înglobează manifestări foarte variate, printre care teatrul absurdului, Sprechtheater-ul, ce suprimă orice sistem axiologic, mai ales valorile eroice, cât și cauzalitatea în favoarea hazardului, actualizând un scepticism la adresa puterii politice și didactice a scenei.
Teatrul aventurii, al reprezentării	Teatrul aventurii metafizice, al simulacrului

<p>Reprezentarea destinului (J. Derrida) – mare unitate și omogenitate a materialelor și a compoziției acestora (Lukàcs vorbește despre teatru ca reprezentare a totalității, totalitate concentrată în jurul unui centru solid)</p>	<p>Destin al reprezentării – acțiune fragmentată, discontinuă, heterogenă, una dintre mărcile heterogenității fiind colajul gestual (parodie a diverselor moduri de a juca sau desincronizarea text / gest), colajul verbal (construcție de tip “coq-à-l’âne” a teatrului absurdului) și colajul intersemiotic (scena ca dispozitiv pictural, actanții umani funcționând ca element de décor)</p>
<p>Teatrul conflictului (fundamental în teatrul dramatic, de exemplu în cel clasic) și al deznodământului (ca singură ieșire posibilă)</p>	<p>Teatrul circularității (cel al absurdului care refuză rezolvarea, închiderea sau dramaturgia epică a lui Brecht)</p>
<p>Teatralitatea iconică – teatrul carusel, spectatorul este implicat într-o poveste (un manej) pe care nu o controlează și își construiește o imagine asupra persoanelor și peisajelor pe care le întâlnește</p>	<p>Teatralitatea simbolică – teatrul planetariu (în opoziția lui Brecht) și al Verfremdung-ului (distanțare)</p>
<p>Teatrul lui a face – “Quand dire c’est faire” (Zisul urmat de făcutul adecvat)</p>	<p>Teatrul performativ, discursul este singura acțiune a piesei (Adamov, Beckett, Ionesco, deja fragmente la Marivaux) – “Quand dire c’est n’est rien faire”</p>
<p>Concepție esențialistă a mișcării: se caută o consistență și o esență psihologică și morală dincolo de acțiunile concrete ale intrigii Întâietatea acțiunii: “O piesă de teatru înseamnă să arunci oamenii în miezul lucrurilor” (Sartre, “Un théâtre de situations”)</p>	<p>Fără căutare, fără acțiune, doar o agonie interminabilă, o așteptare disperată, rar fulgerată de iluminări.</p>
<p>Teatrul produsului (finit)</p>	<p>Teatrul producției: regia spune o poveste și propune o reflecție asupra teatrului (Brecht care prezintă indicațiile scenice afișate pe panouri sau rostite de o voce din off). Astfel practica teatrală devine o activitate autoreflexivă, metateatrală.</p>
<p>Absența didascaliiilor în teatrul grec, maximă economie în teatrul clasic</p>	<p>Dezvoltare a didascaliiilor până la invadare completă (Beckett – “Act</p>

	fără cuvinte” sau Handke)
Personaj-persoană dotată cu profunzime psihologică	Personaj-fanțoșă (clovn la Beckett, mască carnavalescă la Genet, marionetă la Ionesco)
Obiectul – auxiliar, metonimie a personajului	Obiectul – personaj complet care invadează scena (obiecte-metafore al singurătății, ale vinovăției) și personajul imobil (cu statut de obiect)

4. Semnul în teatru

Din momentul în care teatrul a fost conceput ca diadă text/reprezentare, perspectiva semiotică s-a dovedit abordarea cea mai adecvată, având în vedere că ea poate fi împărțită într-o lectură narativă (transpusă din discursul monologic – cf. Propp, Bremond, Greimas, Todorov inter alii.), o lectură enunțiativă (Helbo, Ubersfeld, de Marinis) și o lectură a codurilor non verbale (specifică sau nespecifică teatrului). Acest gen de demers a fost determinat de însăși natura obiectului și de tipul specific de receptare pe care acesta îl stabilește (proiecție de fantasmă, plăcere a conștiinței și a pulsionilor, catharsis și distanțare sau “c’était et ce n’était pas”). Sinteza argumentelor asupra pertinentei abordării teatrale în termeni semiotici îi aparține lui Barthes: “Ce este teatrul? Un fel de mașină cibernetică. În repaos, această mașină este ascunsă în spatele unei cortine. Dar când este descoperită, ea începe să vă trimită o serie de mesaje. Aceste mesaje au particularitatea că sunt simultane și totuși au ritm diferit; într-un asemenea punct al spectacolului primiți în același timp șase sau șapte informații (de la decor, costume, lumini, locul actorilor, gesturile lor, mimica acestora, cuvintele). Dar anumite informații rămân (este cazul decorului), pe când altele se schimbă (cuvintele, gesturile); avem, deci, de a face cu o adevărată polifonie informațională, și aceasta e teatralitatea, o densitate de semne (acest lucru în raport cu monodia literară și lăsând la o parte problema cinematografului (...)) Orice reprezentare este un act semantic extrem de dens: raportul dintre cod și joc (adică dintre limbă și vorbire), natură (analogică, simbolică, convențională) a semnului teatral, variații semnificative ale acestui semn, constrângeri de legătură, denotație și conotație a mesajului, toate aceste probleme fundamentale ale semiologiei sunt prezente în teatru; putem chiar spune că teatrul constituie un obiect semiologic privilegiat, întrucât sistemul său este aparent original (polifonic), în comparație cu cel al limbii (care este liniar).” (Barthes, 1964: 258)

5. Teatrul ca sistem semiotic sincretic

Exact ca cinematografia, dar beneficiind de corporalitatea prezentificatoare a actorilor, practica teatrală este construită pe o strategie globală de comunicare sincretică, cu alte cuvinte pe sincretizarea paradigmatică a elementelor care aparțin codurilor semiotice specifice (machiaj, costume etc.) și nespecifice (pictură, arhitectură).

CADRU	CODURI CULTURALE	CODURI TEATRALE
COMPORTAMENT	Kinezică	Convenții care impun gestualul în termeni de tip, caracter;
	Proxemică	Convenții spațiale acronice care reprezintă raporturi de înțelegere/neînțelegere sau egalitate/inegalitate; Convenții de gen (poziția în retragere a confidentei în teatrul clasic)
	Vestimentație (legată de simbolică culorilor, cum ar fi negru=doliu în tradiția occidentală sau alb=doliu în tradiția orientală)	Convenții legate de costum și de conotațiile sale: istorice, geografice, sexuale etc.
	Cod cosmetic	Convenții de machiaj (tipologie acronică: cocheta, ingenua etc. sau istoricizată: Arlechin, Colombina)
SPAȚIU	Coduri tipologice: deschis/vs/inchis; sus/vs/jos;	Opoziția natură/cultură (palat/pădure în Macbeth) Scenă italiană/vs/elisabetană (corelată cu un anumit tip de regie)
	Coduri arhitecturale	Convenții legate de decor (teatrul realist) /vs/ simbolism (teatrul expresionist, simbolist)

LIMBAJ	Insertia umanului	Relația dintre rol și localizarea sa scenică (locul corului în teatrul antic sau locul cuvântului în teatrul Nô)
	Reguli sintactice, semantice și pragmatice care aparțin sistemului limbii	Convenții pragmatice legate de discurs (dialogul absurd al lui Beckett)
	Reguli retorice	Pronuntiatio (declamare psihologică în teatrul iluzionist / vs / declamare retorică în teatrul teatralizant)
	Reguli sociolectale	Constrângeri sociologice geografice, istorice Determinări idiolectale (caracteristici idiosincratice ale actorilor: ticuri verbale, curba melodică etc.)
REFERENT	Principiu mimetic sau anti-mimetic	Teatru iluzionist / vs / teatru teatralizant care implică proceduri de autentificare mimetică (decor iconic, actor – icon al personajului etc.) sau de distanțare (decor simbolic)
EPISTEMĂ	Model de organizare a lumii – enciclopedie	Recunoaștere a performanței în raport cu tipul pe care ea îl actualizează sau îl deconstruiește

Modelarea semiotică a comunicării teatrale impune, așadar, examinarea funcționării tuturor sistemelor semiotice (verbale și non verbale), a fuziunii iconicitate/simbolism, a specificității de îmbinare a sistemelor de semne, întrucât “ce qui porte sens, c’est une combinatoire de signes” (Ubersfeld, 1981: 322).

5.1. Mimica

Semnele reprezentate de expresia feței (sinsemne indiciale rematice) însoțesc mesajul verbal, întărindu-l sau atenuându-l și exprimă emoțiile și sentimentele cele mai diverse; uneori iau locul supremației logosului (commedia dell'arte, momentele de pantomimă din teatrul contemporan). Fundamentală în teatrul realist și naturalist, mimica este neutralizată în anumite forme dramatice moderne în favoarea kinezicii, prin utilizarea măștii (reală sau obținută prin machiaj) și prin rigidizarea expresiei (Grotowski). Semn stabil, invariabil în timp, masca reifică actorul, face personajul ireal, contribuind la efectul de distanțare.

5.2. Gestualitatea

Semnele gestuale cunosc nenumărate actualizări: iconice-coverbale (sinsemne rematice iconice) care redau calitățile formale ale referentului și simbolice averbale (simbol dicent), ideograme în terminologia lui Grotowski. Gestualitatea iconică coverbală este fie pictomimetică (evocare a referentului prin gesturi), fie kinemimetică (ilustrare motrice a acțiunii evocate verbal).

Gestualitatea indicială paraverbală poate fi “intonativă” (mișcări ale capului sau ale mâinilor în ritmul discursului verbal) sau “logico-discursivă” (mișcări care subliniază structura logică a discursului: urcare/vs/coborâre, cuvânt tematic/vs/periferie discursivă. Există, de asemenea, o gestualitate simbolică metaverbală care subliniază izotopia pe baza căreia trebuie citit mesajul (mod ironic, parodic și de citare).

5.3. Proxemica

Sistemul de semne proxemice (qualisemne indiciale) funcționează ca infrastructură a gestualității, ca limbaj tăcut (Hall) care diferențiază distanța intimă (0 – 0,45m), distanța personală (0,45 – 1,20m), distanța socială (1,20 – 3,60m) și distanța publică (3,60 – 10m). Percepția corectă a evenimentului teatral trece prin recunoașterea distanțelor, ipso facto, a rolurilor sociale desemnate: de exemplu distanța intimă va fi proxemica cuplului (erotică sau conflictuală – agent/anti-agent); distanța personală va defini afilierea la grup (familie, grup socio-profesional, personaje secundare). Este evident că proxemica teatrală va trebui să ia în considerare și distanța scenă – sală care influențează în mod hotărâtor receptarea mesajului teatral (scena ca afișaj la distanță – al patrulea perete – mimesis sau scenă de bâlci ca dezvăluire a artefactului). “Teatrul este într-adevăr această practică ce calculează locul unde lucrurile sunt privite: dacă plasez spectacolul aici, spectatorul îl va vedea, dacă îl plasez în altă parte, nu-l va vedea, iar eu voi putea profita de această ascundere pentru a crea o iluzie.” (Barthes apud P Pavis, 1980: 294). Semnificația semnelor proxemice este precizată de către sistemul kinezic: un

demers precipitat va sugera agresivitate sau tulburare, un mers împleticit – oboseală sau beție. Semnificația clară a unui semn nu poate fi descifrată decât în funcție de contextul general al spectacolului, de indicațiile furnizate de ansamblul semnificant al reprezentației.

5.4. Costumul

Sinsemn dicent, legisemn iconic sau simbol rematic, costumul are o grea încărcătura semică, având în vedere că indică atât coordonatele biologice (sex, rasă, vârstă) și sociale ale personajelor (meserie, statut social), cât și coordonatele piesei. În afara variantei iconice coverbale (indici în conformitate cu textul dramatic), costumul are, de asemenea și o variantă simbolică (absența costumului în “théâtre pauvre” al lui Grotowski sau anumite reprezentații actuale de teatru clasic).

5.5. Obiectul scenic

Subsumă în metalimbajul contemporan noțiunea de accesoriu (+ dinamică) și de decor (+ statică). În teatrul realist obiectul (ca și costumul) are rol de ancorare centripetă a mesajului (din punctul de vedere al iluziei), în timp ce în teatrul nou rolul său este mai curând centrifug, având în vedere că propune mai multe izotopii și conotații (la Ionesco scaunele însemnând absență, singurătate, alienare, imposibilitate de a comunica). În general distanța dintre obiectul real și cel semiotizat prin utilizarea scenică este mai mare în spectacolele strict codificate (în teatrul chinezesc un steag poate însemna un regiment întreg și o cravașă în mâna unui actor – faptul că personajul este pe cal).

Diacronic, decorul a cunoscut aceeași evoluție simptomatică; de la decorul ca ilustrare, eminentă iconic, la decorul simbolic și chiar la non-decor (existând exclusiv în gestică actorilor sau decorul verbal).

5.6. Luminile

Semnificația decorului și a jocului actorilor este stabilizată de lumini (qualisemn rematic iconic): de exemplu o iluminare slabă a scenei indică crepusculul, în timp ce o iluminare puternică semnalează prânzul sau o dimineață însorită. Ca sinsemn indicial, lumina subliniază un element de decor, o anume mimică, un personaj dintr-un grup. “În acest sens ea coordonează și supradetermină celelalte materiale scenice, punându-le în relație sau izolându-le” (Pavis, 1980: 143). În sfârșit, ca legisemn simbolic, lumina poate crea o atmosferă sau recrea un anume spațiu. Un pătrat luminat poate semnifica, chiar și în absența decorului și a accesoriilor, un spațiu închis: celulă de închisoare, mansardă în închisoarea familiei etc. Alături de non-decor (scena goală), de non-costum (actorul în costum de gimnastică sau gol), teatrul contemporan a

introdus non-iluminarea (de fapt iluminarea continuă a scenei sau a sălii) ca modalitate de a respinge crearea unei iluzii (Brook).

5.7. Muzica

Integrată în spectacolul teatral, muzica cunoaște o triplă funcționalitate semiotică: de ilustrare – crearea unei anumite atmosfere (dominantă iconică), de semnalizare anaforică prin utilizarea leit motivului ca legătură (dominantă indicială) și de efect de contrapunct, de distanțare (muzică preponderent simbolică).

Al doilea sistem sonor al spectacolului (efectele sonore) funcționează în corelație cu sau autonom față de alte sisteme, pentru a evoca sau sublinia (funcționalitate substitutivă sau cumulativă) momentele sintagmaticii narative.

6. Personajul

Personajul este noțiunea dramatică cea mai evidentă, dar care prezintă, în același timp, cele mai mari dificultăți teoretice. Latinescul *persona* (mască) traduce cuvântul grec care înseamnă rol. Prin utilizarea sa gramaticală (la persoanele eu, tu, el) conceptul va dobândi semnificația persoanei. În comparație cu teatrul grec (persoana ca mască, deci disociere de actor și de personaj) evoluția teatrului occidental va marca o schimbare de perspectivă: personajul se va identifica din ce în ce mai mult cu actorul care joacă rolul, identificare care va fi transmisă și receptorului (punctul culminant va fi atins într-o dramă barocă precum *Saint Genet de Rotrou* în care actorul Genet îl joacă pe martirul din *Adrien* ca pe propria sa aventură existențială sau în *Lorenzaccio* de Musset). Dacă în timpul Renașterii și clasicismului personajul se definea ca esență pură care tinde spre universal, în secolele XVIII și XIX se afirmă ca individualitate determinată din punct de vedere sociologic (forma extremă va fi personajul naturalist – efect al mediului care îl predetermină).

Element structural, armătură a povestirii, personajul–semn concentrează în el un fascicol de seme, în opoziție cu cele ale altor personaje (femeie/bărbat, adult/copil, rege/sărac, erou/personaj negativ). Personajul se integrează în sistemul global în calitate de mecanism în ansamblul mașinăriei de caractere și acțiuni. “El are valoare și semnificație datorită diferenței într-un sistem semiologic de unități corelate (...) Anumite trăsături ale personalității sale sunt comparabile cu trăsăturile altor personaje și spectatorul manipulează aceste caracteristici ca un dosar unde toate elementele trimit la altele”. (Pavis, 1980: 291) Placă – turnantă a evenimentialității, personajul este suportul acțiunii care nu se va opri decât atunci când personajul își regăsește starea sa originală sau când conflictul încetează.

Personajul întruchipat de actor este un semn motivat care se aseamănă cu modelul său (actorul este un semn iconic nu numai din punct de vedere fizic, dar și psihic: el seamănă cu caracterul pe care îl joacă, având în vedere că îi

performează acțiunile; de aici reacția naivă de a respinge actorul X pentru că l-a jucat pe Iago sau pe J.R. din “Dallas” – efect al realității și al identificării).

7. Spațiul teatral

Spațiul scenic se definește ca inscripționare ficțională în spațiul orașului ca un alt univers, ca posibilă lume alternativă de o rară complexitate: i) spațiu fizic concret (Palat al Papilor din Avignon, Comedia Franceză, dar de asemenea Cartoucherie sau teatrul străzii) și ii) ansamblu mai curând abstract (acela al semnelor reale și virtuale ale reprezentării – cf. și Ubersfeld, 1981: 52). Aparent fondat pe diferențele ireconciliabile: oraș/vs./scenă sau sală/vs./public, spațiul teatral deschide nenumărate căi de explorare semiotică: semiotizarea orașului (spectacol teatral într-o arhitectură predeterminată: muzeu, parc, stradă, stadion etc.), politizarea scenei (teatrul politic al lui Piscator cu inserțiile lui documentare filmice sau teatrul epic al lui Brecht), integrare reciprocă a actorilor și a publicului etc.

Spațiul teatral este în același timp iconul unui spațiu sau al altuia (social sau sociocultural) și ansamblu semiotic construit, comparabil cu o pictură abstractă și în acest spațiu dintre cei doi poli se desfășoară activitatea de regie. Având în vedere dubla funcționare (mimetică și teatralizantă) există mai multe posibile abordări ale spațiului: i) un punct de plecare textual (didascaliiile și replicile personajelor); ii) un punct de plecare scenic (spațiul teatral construit pornind de la o serie de coduri de reprezentare și cu ajutorul unui loc scenic specific preexistent jocului teatral – scena elisabetană, scena à l’italienne etc.); iii) un punct de plecare al receptării (perspectiva pe care receptorul o poate avea asupra spațiului scenic). O problemă importantă de semiotică și estetică teatrală este cea a raportului spațiu teatral/tip de regie (de exemplu, pe o scenă circulară, nu este potrivită o supraabundență de obiecte, la fel cum o gestică de clown pe o scenă à l’italienne). Adesea, alegerea unei anumite puneri în spațiu antrenează după sine puneri în scenă radical diferite (în sec. XIX se juca “Fedra” în spațiul iconic al palatului, astăzi se preferă spațiul informal construit prin gesturile și raporturile fizice ale actorilor). Se pare că tratarea spațiului scenic furnizează criterii pentru o tipologie a dramaturgiilor (Pavis, 1980: 158): spațiul abstract al tragediei clasice; spațiul exotic sau istoricizant al teatrului romantic; spațiul profund materialist al teatrului naturalist; spațiul subiectiv sau oniric al teatrului simbolist, expresionist etc.

În fine opoziția clasică a spațiului teatral, adică circularul și rectangularul sau spațiul-scenă de bâlci și spațiul cutie trimite la o funcționare diferită: “Cercul este spațiul jocului, al performării, pe când pătratul este cutia mimetică. Opoziție pe care regia contemporană o dinamitează frecvent: spațiul rectangularul poate fi o scenă de bâlci cu spectatori în jur.” (Ubersfeld, 1981: 97) Schimbarea paradigmatică în istoria spațiului este obsesia contemporană a spațiului gol, spațiu încărcat de semne și semiotizabil prin activitatea interpretativă a receptorilor. Spațiul gol oferă actorilor posibilitatea de a extinde

taxinomia și combinațiile gestuale, poate fi citit, pe de o parte, ca o nouă investiție semiotică și, pe de altă parte, ca absență totală de semnificare a celuiilalt (spațiul gol din “Regele Lear” a lui Strehler semnifică rătăcirea regelui detronat într-o lume asemantă).

8. Limbajul este teatru. Teatrul este limbaj

Teatrul este limbaj dar nu numai limbaj verbal, este un dispozitiv energetic complex în care semioticul și simbolicul se unesc: “Sunetele, zgomotele, țipetele sunt căutate mai ales pentru calitatea lor vibratorie și numai după aceea pentru ceea ce ele reprezintă.” (Artaud apud Helbo, 1982: 101).

Iluzia realistă i-a atribuit dialogului teatral caracterul de mimesis al vorbirii cotidiene, întrucât există într-adevăr numeroase puncte comune între conversația curentă și dialogul teatral: unitatea de bază este replica, luarea de cuvânt este strict determinată de statutul social al interlocutorilor, interacțiunea conversațională scoate în evidență caracterul (pozitiv sau negativ) actanților. Dar există cel puțin trei deosebiri esențiale: i) acel “Quand dire c’est faire” limitat la performative în discuția curentă este hiperbolizat în teatru unde cea mai mare parte a actelor sunt realizate verbal (teatrul ca “azione parlata” la Pirandello sau ca efect al buneicuviențe clasice care interzice reprezentarea evenimentelor violente). Hipertrofia limbajului în teatru a fost subliniată pertinent de Roland Barthes: “În teatru a vorbi înseamnă a face. Logosul preia acțiunile praxisului și i se substituie.” (Barthes, 1963: 66); ii) având în vedere dublul circuit enunțiativ (al ficțiunii și al reprezentării), dialogul teatral trebuie să satisfacă exigențele simultane, uneori contradictorii, a două categorii de receptori: receptorii direcți (personajele) și receptorii indirecti (publicul), de aici denaturalizarea maximelor conversaționale griciene (demonstrare in vitro a strategiilor discursive disociate de eficacitatea lor cotidiană – cf. Helbo, 1985: 43), mai ales în teatrul absurdului – cf. D. Roventă-Frumușani, 1987; iii) ținând cont de conținutul propozițional dedublat (aserțiunea unei convenții – prezentă în teatrul brechtian – și pseudo-aserțiuni ale personajelor în interiorul lumii posibile construite de ficțiune) asistăm în teatru la focalizarea pe orizontul așteptărilor receptorilor, macroactul de limbaj, în timp ce dialogul cotidian este dominat de informativitatea și eficacitatea replicilor care nu sunt pseudo-aserțiuni decât în situații speciale (glume, minciuni, insinuări – așadar situații de teatralitate cotidiană).

9. Dublă necesitate de totalitate și semnificare

În epoca unei estetici de producție/receptare, cu alte cuvinte a unui du-te – vino abductiv între o producție legată de activitatea interpretativă a spectatorului și receptarea anticipată de producție și de o sociosemiotică îmbogățită de o antropologie culturală care înglobează dimensiunea interculturală și relațională a reprezentării (cf. și Pavis, 1996: 28), abordarea

spectacolului devine ca și practica teatrală însăși, “performance”, parcurs semnificativ, circuit energetic, întrucât “<<mettre en scène c’est mettre en signe>>, a juca înseamnă a deplasa semnele, a institui, într-un spațiu și într-un timp definit, mișcarea adică deriva acestor semne” (Dort apud Pavis, 1996: 297).

BIBLIOGRAFIE

DUVIGNAUD, Jacques, 1970, Spectacle et société, Paris, Denoël.

HELBO, Andréé, 1984, “Regards sur la pratique théâtrale”, în Kodikas Code 7, nr. 1/2.

KOWZAN, Tadeusz, 1992, Spectacle et signification, Montréal, Éd. Balzac.

PAVIS, Patrice, 1976, Problèmes de sémiologie théâtrale, Montréal, Les Presses de l’Université du Québec.

PAVIS, Patrice, 1980, Dictionnaire théâtrale, Paris, Éd. Sociales.

PAVIS, Patrice, 1996, L’analyse des spectacles, Paris, Nathan.

UBERSFELD, Anne, 1981, L’école du spectateur. Lire le théâtre 2, Paris, Éd. Sociales.