



Un model structural al teatrului de televiziune

Radu NECHIT

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
“Lucian Blaga” University of Sibiu
Personal e-mail: radunechit2000@yahoo.com

A Structural Model of the Television Theatre

In this article we intend to impress the status of the television theatre on the basis of the most important concepts from the theory of language, theatrical semiotics and communication theory. As a result of our inquiry, we advanced a structural model, which aims to capture the specificity of “tele-theater” in relation to the dramatic genre, to theater as art of performance and to the media, but also in relation to new theories of performative and, in the same time, televisual reception.

Keywords: theatre, television, semiotics, communication, reception, representation



Teatrul de televiziune poate fi considerat un gen sincretic, avându-și polii de putere în literatură, spectacol și media. Dacă literatura, prin genul dramatic, îi oferă materia, conținutul, forma și mecanismele sale de difuzare și receptare, dar și tehnicile de realizare țin de artele spectacolului și de media.

Ne propunem în articolul de față să enunțăm, cu ajutorul schemelor funcționale ale comunicării și semiologiei limbajului, un model structural al teatrului de televiziune care să abordeze, pe de o parte, relația bidirecțională dintre emițător și receptor și, pe de altă parte, calitatea și proprietățile conținutului său, care, în cazul nostru, fiind vorba de un produs cu multiple valențe, devine unul structurat pe mai multe niveluri de înțelegere semiologică. Până acum au existat numeroase demersuri de tratare a teatrului ca sistem de semne deschis teoriilor receptării și decodificării, venite, în general, din partea teoreticienilor structuraliști ai teatrului, dar și ai limbajului sau ai literaturii (Roland Barthes, Anne Ubersfeld, Monique Martinez, Charles S. Peirce etc.)¹. Ineditul abordării noastre rezidă, însă, tocmai în explorarea interdeterminărilor științelor limbajului, comunicării, teoriilor receptării și analizelor de spectacol ca instrumente de explorare a teatrului de televiziune.

Semiologia comunicării nu a ajuns să stabilească încă o teorie unitară a receptării spectacolului, în ciuda încercărilor ei de a atașa artei teatrale o *artă a spectatorului* sau a receptorului, dacă e să aplicăm terminologia din științele comunicării. În cadrul diverselor teorii, reprezentarea teatrală e percepută sub forma unui *mesaj*, a

unui *conținut* ce regrupează sisteme de semnale transmise intențional prin intermediul reprezentației și se adresează unui receptor înzestrat cu aptitudinile de decodare al acestora². Mai mult sau mai puțin familiarizat cu sistemele de semne reprezentate pe scenă, acest receptor decodifică semnalele primite, fără nicio intenție selectivă sau combinatorie, pe o axă structuralistă și sistemică. Prea puțin contează, în aceste teorii, *contextul* fizic al spectatorului unei reprezentații teatrale (frontală, laterală, mediană, fragmentară etc.); ceea ce este determinant pentru o decodare corectă este capacitatea receptorului de a *modeliza* prin generalizări, teoretizări, abstractizări propria sa situație, în comparație cu modelele fictive propuse de scenă³.

Dacă termenii fundamentali ai comunicării – emițător, receptor, mesaj, canal, cod – se regăsesc în majoritatea definițiilor comunicării teatrale sau a comunicării în teatru, unii semioticieni ai teatrului, cum ar fi Marco De Marinis⁴ și Patrice Pavis⁵, au produs modele și scheme comunicaționale mai complexe. În paginile următoare, vom încerca să propunem, la rândul nostru, un model adecvat pentru teatrul de televiziune. Înainte de aceasta, însă, pe baza luărilor de poziție ale lui Luis J. Prieto și Georges Mounin, ni se pare important să operăm o distincție între *comunicare* și *semnificație*: „actul sau procesul comunicării se referă la transmiterea unei informații, a unui mesaj de la emițător la receptor și este, prin definiție, un fenomen dinamic. Semnificația, considerată când proces dinamic, când o stare statică, se referă la funcționarea conjugată între semnificant și

semnificat și se află în raport antinomic sau complementar cu noțiunea de sens.⁶ Deducem din această distincție că atât comunicarea, cât și semnificația au legătură cu semnul. Prima se referă la aspectul mecanic, automat al funcționării sale, iar a doua la semnificația profundă. Dacă noțiunea de comunicare implică producătorul de semne (creatorul, emițătorul), a doua noțiune indică consumatorul (receptorul, decodificatorul).

(1) În ceea ce privește interpretarea semnelor din comunicarea teatrală, trebuie ținut cont de dubla valență a destinatarului/receptorului (care poate fi multiplu) și a emițătorului: pe de o parte, întâlnim personajul căruia îi este atribuit un potențial semantic de către autoritățile textuale, regizorale și actoricești, în cadrul a ceea ce numim situație dramatică, iar, pe de altă parte, avem de-a face cu spectatorul, chemat să decodifice ansamblul de semne cu care personajele au fost investite. În actul comunicării teatrale, vom ține astfel cont nu numai de emițătorul semnelor (actorul), ci și de creatorul semnelor (autorul dramatic și, după caz, regizorul, care devine, în acest mod, producător de semne). Din perspectiva receptării, este important să disociem destinatarul de receptorul semnelor teatrale, destinatarul fiind un receptor virtual, iar receptorul fiind destinatarul efectiv al mesajului. În cazul teatrului, este vorba despre diferența clasică între public și spectator. Dacă ne-am limita la limbajul teoriei a comunicării mediatice, atunci cei doi termeni pot fi înlocuiți prin acela de *consumator*. În cazul în care mutăm analiza din perspectiva celor doi poli ai comunicării înspre mesaj, atunci am avea, pe de o parte, un codificator, iar, pe de altă parte, un decodificator. Distincția între emițător și receptor ne permite să facem o altă, între specificitatea fenomenului teatral și alte domenii artistice. Literatura scrisă, chiar și cea dramatică, artele plastice, muzica nu sunt condiționate de simultaneitate, pe când actul teatral presupune o reactivitate și un consum imediat al conținutului artistic. Tadeusz Kowzan vorbea despre iminența „consumului teatral”⁷. Comunicarea are loc aici în direct, iar durata emisiei este egală cu aceea a percepției. Reprezentația teatrală face parte din categoria produselor artistice efemere, fiind un obiect estetic unic și irepetabil, a cărui existență ia sfârșit la finele montării scenice, dar care poate fi preluat în parametri de canal, situație, context diferite cu prilejul altor puneri în scenă. Autorul unui text dramatic îl destinează unor receptori (lectori/ spectatori) de cele mai multe ori necunoscuți, pe când realizatorii reprezentației teatrale o dedică unui public virtual și el, dar care poate fi identificat cu ocazia fiecărei reprezentații.

Oprindu-ne asupra modalității în care instanțele emițătorului și receptorului se redimensionează în cadrul teatrului de televiziune, perspectivele tind să capete niște proporții mult mai laxe, tinzând spre o generalizare inevitabilă. Astfel, în timp ce în cadrul unei reprezentări teatrale e vorba despre o receptare trăită *pe viu*, în sala de spectacol, publicul telespectator tinde să devină, cel mai adesea, un grup mult prea vast, o masă de anonimi,

aproape ireperabili. În această situație, fiind privilegiat de distanțarea fizică față de momentul artistic, de medierea care-i permite detașarea și libertatea de a reacționa în cadrul propriului context la receptarea mesajului artistic, *receptorul* devine o entitate aproape imposibil de cartografiat: este fie un receptor pasager ori accidental, fie unul dedicat, fidelizat. Așa cum în teoria literară putem vorbi despre un lector ideal, ca instanță imaginară, capabilă să deslușească cu adevărat intenționalitatea textului literar, fără a uita și de celelalte tipuri de intenții pe care textul le aduce cu sine, în cadrul spectacolului televizat putem folosi sintagma de *telespectator ideal*, ale cărui coordonate nu se distanțează cu mult de cele ale lectorului analog. Telespectatorul ideal definește, așadar, o instanță fictivă, un potențial intangibil, dar inconștient proiectat în procesul de creație al fiecărui demers artistic, întrucât definește barometrul înțelegerii și asimilării mecanismului teatral. Deși un astfel de receptor nu există încarnat în persoana vreunui spectator, el reprezintă un prototip spre care publicul tinde, în încercarea de a surprinde adecvat toate fațetele semantice ale discursului și ale spectacolului la care asistă (pe viu sau de la distanță – în cadrul contextului conferit de televiziune).

(2) În ceea ce privește *emițătorul* din cadrul teatrului televizat, ne confruntăm iarăși cu o suprapunere a mai multor instanțe: pe de o parte, autorul textului dramatic (creatorul fundamentului narativ și, totodată, instanța care codifică în operă mesajul artistic), iar, pe de altă parte, suita regizorală (regizorul artistic, care pune în scenă piesa, precum și regizorul de montaj, cel care din spatele camerelor de filmat, își manifestă propria intenționalitate, propriul decupaj vizual, pe care încearcă să-l imprime telespectatorilor), care înlesnește manifestarea mesajului artistic presupus original sau procedeează la reinterpretarea acestuia. Atât în cadrul reprezentației, cât și în cadrul televizualului (și cu atât mai mult în cadrul acestuia din urmă), emițătorul devine un pluri-emițător, un conglomerat de intenții catalizate de un singur scop, acela de a pune în valoare potențialul artistic al piesei montate.

(3) În aria mai largă a teatrului, *mediul* sau canalul de transmisie este reprezentat de toate codurile scenice și interpretative angajate în reprezentație: discursul oral, interpretarea gestuală, mimica, contextul acustic, raportul scenă-sală, spațiul teatral în care are loc reprezentația și toate celelalte raporturi stabilite între spațiul scenei și cel al publicului. În cadrul teatrului de televiziune, mediul este unul strict condiționat de detaliile tehnice implicate în transmisie, dar și de datele ce configurează spațiul de receptare a transmisiei (acesta din urmă fiind un element la decizia telespectatorului). Mediul dat de coordonatele televizualului vizează aceleași elemente pe care le-am amintit anterior cu privire la participarea pe viu la spectacol, cu precizarea că ele sunt limitate de perspectiva regizorală, în primul rând la nivel vizual. Dacă decupajul acustic este o acțiune mai rar întâlnită,

decupajul vizual este, de cele mai multe ori, indispensabil în televiziune. Limitarea pe acest palier a perspectivei scenice care i se oferă telespectatorului poate avea, însă, și aspecte pozitive, funcționând asemenea unei lupe care ne ajută să percepem mai bine detaliile unei picturi. Cu alte cuvinte, regizorul evidențiază elementele vizuale decisive în înțelegerea spectacolului, sugerându-i telespectatorului să asimileze mecanismul artistic prin privilegierea acestor cadre. Dacă creatorul se inspiră în conturarea semnului teatral dintr-un un referent ce ține de realitatea sa exterioară, intertextuală sau imaginară, atunci când decodifică semnul spectatorul vede prima oară realitatea referentului pe care o suprapune cu propria sa realitate și istorie subiectivă, care îi condiționează astfel propria percepție. Abia ulterior el încearcă să confere sens semnului teatral perceput, organizându-și un soi de retrospectivă a decriptării, prin care recompune parcursul semantic al actului artistic.

(4) Atunci când vorbim despre un text, indiferent dacă e vorba despre unul literar sau non-literar, *referenții* semnului lingvistic se găsesc fie în text (intratextual), fie în alte texte (intertextual) sau în universul referențial exterior al operei. Când, însă, e vorba despre un spectacol teatral, straturile referențiale sunt mult mai diversificate. Avem, pe de o parte, semnele lingvistice ce țin de textul dramatic, indicii textuali, iar, pe de altă parte, semnele lingvistice ce țin de referenții non-lingvistici, percepuți în reprezentare (intrascenici, extrascenici, intrafrecționali și extrafrecționali) și care formează indicii reprezentăției. În teatrul de televiziune, putem vorbi, de asemenea, despre indicii textuali oferii de textul dramatic original (didascalii, personaje, situație dramatică, modalități de organizare a discursului teatral în versiunea lui de scenariu adaptat mediului televizual etc.), de indicii intrascenici, ce țin de spectacolul propriu-zis (interpretare, costume, machiaj, lumini, decor etc.), dar și de cei extrascenici, specifici mediului televizual, precum tehnicile de transmisie (decupaj, cadraj, montaj, postprocesare sunet, alb-negru vs. color, luminozitate, alternanța planurilor de filmare etc.).

(5) *Conținutul sau mesajul* teatrului de televiziune vizează două dimensiuni complementare într-o receptarea integrală a spectacolului: conținutul plural și conținutul intercultural. Prima dimensiune vizează pluralitatea mijloacelor prin care televizualul interacționează cu montarea scenică, diversitatea mecanismelor tehnice care fac posibilă transmiterea mesajului artistic, condiționate de aparatul regizoral (îmbinarea vizualului conferit de spectacol vs. vizualul ca produs al decupajului tehnic, propus pentru versiunea filmată, de pildă). Conținutul plural devine astfel o componentă intrinsecă a transmiterii adecvate, denumind ancorarea unei multitudini de tehnici și de aparate specifice, cu scopul de a captura pe micul ecran demersul teatral. Conținutul intercultural acoperă, în schimb, proprietatea textului, dar și a actului artistic de a fi inevitabil interconectat la alte opere de aceeași factură. Este un proces asemănător principiului

intertextualității care se manifestă la nivel literar, o interdependență predeterminată între procesele artistice care definesc specificul fiecărei piese de teatru, indiferent de coordonatele actuale în care acestea se realizează.

(6) Cel din urmă aspect al modelului structural prezentat aici este *contextul*. Ca și celelalte componente ale schemei, și contextul acceptă o paletă mai largă de semnificații, acoperind, pe de o parte, sfera ideologică în cadrul căreia are loc spectacolul (fie stimulat, fie condiționat, constrâns de exigențele ideologice), iar, pe de altă parte, raporturile dintre referința internă și actualitatea reală asupra căreia se răsfrânge mesajul artistic. O punere în scenă a unei piese shakespeariene, de exemplu, își schimbă mecanismele de receptare în funcție de momentul istoric în care se produce, fiind condiționată de percepția individuală a spectatorului, dar și de mutațiile ideologice și culturale care definesc masele de spectatori.⁸

Considerăm util un asemenea un asemenea demers semiologic, fiindcă el ne permite să pătrundem mai bine în textura reprezentației teatrale, în special în cadrul teatrului de televiziune, să descifrăm mai bine corespondențele dintre compartimentele unui spectacol, să percepem și să interpretăm mesajul, dezvăluit sau nu, al creatorilor produsului teatrului de televiziune și să îl transmitem, la rândul nostru, spre descifrare, altor categorii de receptori, cum ar fi publicul privilegiat, specializat, format din critici, teoreticieni, practicieni ai artelor spectacolului, ai literaturii, dar și ai genului mediatic. Scopul principal al acestui model structural este de a oferi o grilă de interpretare a unui concept care, prin întindere și specific, tinde să devină un supragen ce înglobează atât calitățile, cât și constrângerile părților sale componente.

În cadrul acestei lucrări, pornind de la aspectele teoretice privind semiologia spectacolului de teatru, am realizat un model structural aplicat pe exigențele teatrului de televiziune, în care am surprins modul în care elementele sale (autorul, mediul, conținutul, receptorul, contextul) își modifică structura și finalitatea. Oportunitatea acestui demers teoretic se justifică, pe de o parte, prin legăturile predeterminate care conectează lumea spectacularului și universul televizualului, prin modalitățile în care cea dintâi se revalorifică în contextul conferit de coordonatele celeilalte, iar, pe de altă parte, prin nevoia constituirii unui sistem stabil de sondare, a unui suport teoretic pe baza căruia analiza de spectacol televizat poate fi realizată.

Note:

1. Această propunere de model structural al teatrului de televiziune se bazează pe modelul structural general al teatrului și pe opozițiile text-reprezentare, atât în teatrul pur, cât și în teatrul de televiziune. Pornind de la schema clasică a comunicării și adaptând noile teorii ale limbajului și ale semioticii teatrale, am ajuns la configurarea acestui model

structural ce include și teoria receptării spectaculare pe care se bazează, în general, orice produs mass-media.

2. vezi Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

3. Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, pp. 169-180.

4. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 157.

5. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, ed. cit., pp. 88-90.

6. Luis J. Prieto, *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Genève, Droz, 1975, p. 130.

7. Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992, p. 50-51.

8. Reperajul teoretic al componentelor schemei comunicaționale a limbajului are ca bază teoriile lui Saussure, Pierce, Pavis, Ubersfeld, Barthes pe care le-am adaptat la modelul teatral, iar apoi la cel televizual, al teatrului de televiziune. La aceste concluzii am ajuns și pe baza experienței personale de spectator, dar și a celei de jurnalist de televiziune – această dublă „specializare” permițându-ne abordare bifrontală a modelului structural.

Bibliography:

ADAM, J.M., *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1984.

ALTERESCU, Simion, și col. *An abridged history of Romanian theatre*, Editura Academiei RSR, 1983.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre e son double*, Œuvres complètes, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, Bucuresti, 1982.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

BAUDRILLARD, J., *Strategiile fatale*, Polirom, Iași, 1996.

BENJAMIN, P., ANDERSON, D., *Investigative Reporting*, Iowa University, 1990.

BHATIA, Vijay K., *Analyzing Genre: Language Use in Professional Settings*, în *Friederich Ungerer* (editor), *English Media Texts-Past and Present*, John Benjamins Publishing Company, 1993.

BLUMLER, Jay G., *Television and the Public Interest: Vulnerable Values in Western European Broadcasting*, SAGE Publications Ltd, New York, 1992.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Editions Seuil, Paris, 1998.

BUCHERU, I., *Fenomenul televizual*, Fundația România de Măine, București, 1997.

BURTON, Graeme, *Media and Society: Critical Perspectives*, Berkshire, Open University Press, 2010.

BURTON, Graeme, *More than meets the eyes*, Arnold, London, 1990.

BUTOR, Michel, *Repertoriu*, colecția Eseuri, Editura Univers, 1979.

CAPELLE, M., *Ghidul jurnalistului*, Carro, București, 1996.

CARANDINO, N., *Radiografii teatrale*, Editura Eminescu, București, 1976.

CHARON, Y., *L' interview a la télévision*, CFPJ, PUF, Paris, 1991.

CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988.

CROUSSY, G., *La communication audiovisuelle, Les éditions d'organisation*, Paris, 1990.

DE MARINIS, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bonpiani, 1982.

ECO, Umberto, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, 2006.

ELLIS, John, *Visible Fictions*, Routledge, 1982

GENETTE, Gerard, *Introducere în arbitext-fictiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994.

GOFFMAN, Erving, *Viata cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003.

HALLORAN, James, *Mass Communication Research and Adult Education*, New York, Vaughan College Papers, 1968.

HARTLEY, J., *Discursul știrilor*, Polirom, Iași, 1999.

KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.

LOCHARD, G., BOYER, H., *Comunicarea mediatică*, Institutul European, Iași, 1998.

MATEI, Alexandru, *O tribună captivantă*, Curtea Veche, București, 2013.

MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2004.

PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, 2^e édition, Armand Colin Éditeur, Paris, 2012.

PRIETO, Luis J., *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Genève, Droz, 1975.

SCANNELL, Paddy, *Media and Communication*, SAGE Publications Ltd, New York, 2007.

SEARLE, John, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

TOMAȘEVSKI, Boris, *Ce este literatura? în Lingvistica modernă în texte*, Editura Științifică, București, 1989.

TOMAȘEVSKI, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1973.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, P.U.F., 1974.

Acknowledgement:

Cercetare finanțată prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară nr. 1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”, Domeniul major de intervenție 1.5 „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”, Titlu: „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală”, Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832.