

ARTA TEATRALĂ: UN MODEL DE COMUNICARE ARTISTICĂ PRIN EXCELENȚĂ

Alexandru BOHANȚOV
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

Abstract: *Theatre and art (representation, reception, interpretation) specific to it necessitates a special statute among communication sciences as the way the message is constructed, coded through the construction of the show art and the feed-back synchronous with the hic et nunc phenomenon are unrepeatable and incorrigible. Besides, the theatric art is the basic form through which art used to address to the citadel (polis) and, in the same time, to the individualized spectator through the reception act. Consequently, the premises of the artistic communication, statuted even since Antiquity, claim the right to distinctiveness.*

Keywords: *message, theatric poetics, reception, spectacle, theatricality*

Fenomenul artistic este studiat din diferite perspective științifice. Numărul mare de teorii care vizează domeniul artelor este firesc și legitim. Și totuși, natura deosebit de complexă a artei nu poate fi circumscrișă în tiparele unei singure direcții de cercetare, chiar dacă ea are în palmaresul său rezultate destul de notorii. Ne-am putea referi la structuralism, care a încercat să descopere *constantele imanente* ale artei și literaturii, să găsească așa-ziii *invarianți artistici*, dar căruia i s-au detectat și anumite limite.

Actualmente, în multe domenii ale științelor socio-umane este utilizată teoria comunicării. Unul dintre avantaje ar fi că, în comparație cu viziunea sistemică sau structuralistă asupra câmpului cultural, tributară demersului descriptiv, știința comunicării sau comunicologia abordează fenomenul artistic în *procesualitatea* sa. Pe de altă parte, și în teatrologia modernă se observă un interes tot mai sporit pentru relația dintre scenă și sală, în paralel cu raportul tradițional autor – regizor – spectacol. Dar numărul mare de teorii sau modele vehiculate în domeniul comunicării artistice poate deruta (Brânduș [1980]; Parfene [1993]; Dinu [1997]).

Teoria informației a dat naștere la estetica informațională, potrivit căreia procesul de comunicare artistică presupune următoarele elemente constitutive: a) emițător/emitent (E) – subiectul implicat în elaborarea (codificarea) realității artistice; b) receptor/destinatar (R) – cel care percepe (decodifică) mesajul; c) mesaj/text (M) – ceea ce este transmis în procesul comunicării, conținutul combinațiilor de semne și coduri; d) cod/convenție (C) – sistemul de semne utilizat, de natură lingvistică, sonoră, vizuală, gestuală etc., în funcție de tipul de artă; e) în sfârșit, canalul (c), prin intermediul căruia este transmis mesajul (cartea, sala de spectacole, pelicula cinematografică, undele electromagnetice în cazul televiziunii etc.).

O bună funcționare a canalului de comunicare implică existența unui cod estetic comun, adică a unor repertorii de semne și simboluri, cunoscute de ambii parteneri ai dialogului: emițător și receptor. Procesul de comunicare nu trebuie înțeles ca o transmitere mecanică, ci ca un sistem de interacțiuni. În comunicarea obișnuită are loc un transfer de informații (cu caracter utilitar adeseori) de la emitent la destinatar, pe când comunicarea artistică provoacă la receptor *stări* sau *tensiuni*, ale căror surse se află în realitatea sau structura operei, realizată de creatorul de bunuri simbolice în conformitate cu anumite procedee compoziționale. Starea de receptare este *predeterminată* de autori/realizatori în mesajul elaborat, fiind dependentă, într-o oarecare măsură, de contextul socio-cultural în care comunicarea artistică se produce.

Procesul comunicării în teatru este cu mult mai complex decât în artele tehnologice (fotografie, cinematografie, televiziune). Se poate spune că sistemul teatral este un model de comunicare artistică *sui-generis*, în care pot fi identificate mai multe tipuri de interacțiuni: actor/personaj, personaj/personaj, scenă/sală, spectacol/spectator, spectator/spectator... În primul rând, vom consemna comunicarea dintre emitentul E (autorul textului) și receptorul R (publicul). Această comunicare se realizează prin intermediul unor mesaje care au drept surse o serie întreagă de emitenți E1, E2, E3... – regizorul, scenograful, maestrul de lumini, actorii. Este evident că nu se mai știe cu siguranță cine este emitentul principal (autorul, regizorul sau actorii). Această incertitudine face din teatru „nu un *medium* prin care un individ vorbește unui alt individ, ci o *activitate* prin care un grup de *artiști*, uniți de același proiect, vorbește unui grup de indivizi uniți de aceeași *activitate*, receptarea teatrului” (Ubersfeld [1999]; pp. 22-23).

S-ar putea concepe și elabora o istorie a artei teatrale din punctul de vedere al teoriei comunicării. Anumite contribuții s-au profilat deja. Spre exemplu, George Banu și-a susținut doctoratul în estetică cu lucrarea *Modalități de comunicare teatrală în secolul al XX-lea*. Ar fi o întreprindere tentantă, nu lipsită de anumite surprize, dar și de multiple riscuri. Pentru că arta Thaliei e una la timpul prezent (*hic et nunc*) și celebrul aforism al lui Mihail Bulgakov „*Manuscrisele nu ard...*” nu poate fi, metaforic vorbind, extrapolat la creația scenică. Cu cât coborâm mai adânc în negura vremilor, cu atât mai puțină cronică și iconografie ne stă la dispoziție.

Facem uz de diferire mărturii, fatalmente parțiale și aproximative. Dar trebuie să reconstituim natura relației dintre teatru și public, dacă dorim să înțelegem arta spectacolului până în cele mai intime resorturi.

Apariția cinematografului, iar mai apoi a televiziunii, a deschis drumul conservării multor spectacole de referință ale artei scenice contemporane. Și totuși, tipul de interacțiune dintre actori și public din sala de spectacol diferă radical de cel din cadrul artelor tehnologice menționate. În timp ce publicul care a optat pentru vizionarea unui spectacol audiovizual nu poate influența cu nimic jocul actorilor, spectatorii din sala de teatru reglează reprezentarea scenică (Bertolt Brecht). În astă seară, să zicem, se joacă comedia lui Caragiale *O noapte furtunoasă*. Măine seară, să admitem, se va juca aceeași piesă, dar va fi un *alt* spectacol. Bineînțeles, scenografia nu se va schimba, coloana sonoră așijderea, actorii vor apărea în aceleași costume, desenul regizoral, pus la punct pe parcursul a zeci și zeci de repetiții, va fi respectat întocmai, dar... în scenă jupân Dumitrache și Nae Ipingscu, coana Veta și Spiridon vor fi mai *altfel* decât în seara precedentă, fiindcă actorul creează *aici* și *acum*.

„Ce este teatrul?, încerca să definească natura lui intrinsecă ilustrul semiotician francez Roland Barthes. Un fel de mașină cibernetică. În cazul în care mașina nu funcționează, cortina ne împiedică s-o vedem, dar imediat ce cortina se ridică, ea începe să emită în direcția dvs. o serie întreagă de mesaje. Particularitățile acestor mesaje consistă în faptul că ele sunt transmise simultan și totodată în ritmuri felurite; în fiecare moment al spectacolului dvs. primiți informații *concomitent* de la șase-șapte surse (decor, costume, lumini, amplasamentul actorilor, gesturile lor, mimica, vorbirea), în plus unele semnale ne parvin în *permanență* (de exemplu, decorul), iar altele au o *natură instantanee* (vorbirea, gesturile). Așadar, avem în fața noastră o adevărată polifonie informațională, în care și rezidă fenomenul teatralității, cu alte cuvinte o extraordinară *densitate a semnelor* (une épaisseur de signes)” (Barthes [1964]; p. 105).

Se resimte în viziunea lui Roland Barthes anume reminiscențe ale modelului cibernetic de comunicare, care a fost criticat pentru *linearitatea* lui, dar aici important e altceva: reliefaarea complexității deosebite a mesajului teatral. Acest fapt ne îndeamnă să utilizăm cu mai mult discernământ noțiunile de cod teatral sau limbaj scenic, să nu le calchiem după modelul lingvistic, știindu-se că semiotica discursului teatral se confruntă încă cu numeroase dificultăți.

Chiar dacă spectacolul teatral îl vom înregistra pe peliculă video (la sediu sau pe platoul de televiziune) și-l vom multiplica prin canalele mass-media, va trebui să recunoaștem că avem de-a face cu obiecte estetice distincte, cu alte cuvinte – spectacolul de teatru nu poate fi tirajat, fiecare reprezentare scenică ține de unicat. Nu putem vorbi de o „industrie teatrală” asemenea producției de carte sau a cinematografului, sau chiar a reproducerilor în masă ca în cazul picturii.

Prin urmare, distribuția mesajelor teatrale prin intermediul televiziunii are drept consecință pierderea uneia din atributele esențiale ale comunicării teatrale: interacțiunea dintre actori și spectatori. Comunicarea devine unidirecțională (de la

emittător la receptor), iar acest lucru afectează activitatea realizatorilor de televiziune, care nu pot avea o imagine cât de cât clară despre impactul spectacolului asupra publicului în momentul producerii sale. De aceea, unii dintre teoreticienii artei scenice contemporane, între care și George Banu, consideră că teatrul TV nici n-ar trebui să existe. Un post de televiziune poate avea în oferta sa culturală, cel mult, „citate” din spectacolele mai interesante, care să atragă publicul în săli.

Unul dintre primii promotori ai aplicării teoriei informației la psihologia percepției obiectului estetic a fost savantul Abraham A. Moles. Deși demersul analitic din *Sociodinamica culturii* e cam tehnicist, totuși, esteticianul francez disociază în termeni accesibili aspectele esențiale ale circuitului teatral (Moles [1974]; pp. 268-275). Cum funcționează *feedback*-ul în cazul comunicării teatrale? Prin intermediul a trei canale distincte:

1. Reacția mută sau zgomotoasă a sălii asupra actorilor.
2. Reacția criticii dramatice din coloanele ziarelor cotidiene sau specializate.
3. Casa teatrului (prețul locurilor) – un canal de reacție difuză.

Evident, primul canal – direct, imediat, „spontan” (în sensul psihosociologului american Jacob Moreno, precizează A. Moles) – rezumă însași chintesența artei teatrale.

Este cazul să subliniem că marii reformatori ai artei scenice au revelat adeseori că între actori și public are loc un schimb de mesaje de un anumit tip, dar au făcut-o, bineînțeles, în termeni mai puțin sofisticati. Iată, bunăoară, ce scria Stanislavski: „Spectatorul creează, ca să spunem așa, o acustică spirituală”. Sau în altă parte: „Două curenți care se întâlnesc, unul mergând dinspre scenă și celălalt dinspre sala de spectacol, produc scânteia de contact a comuniunii vii care însuflețește, în același timp, mii de inimi”.

Un exemplu clasic despre felul cum publicul modelează actul teatral, infiltrându-se prin fire nevăzute în jocul actorilor, determinând succesul sau căderea unui spectacol, este cel descris de regizorul englez Peter Brook în volumul său teoretic *Spațiul gol*. Când *Royal Shakespeare Company* a efectuat un turneu în Europa cu spectacolul *Regele Lear*, cele mai bune interpretări au fost înregistrate între Budapesta și Moscova. În memoria spectatorilor era încă vie experiența amară a vieții postbelice, fapt care i-a predispus către tematica tragică a piesei. Deși publicul cunoștea slab limba engleză, totuși, atenția lui era de o calitate deosebită; în consecință, jocul actorilor a iluminat cele mai obscure pasaje din text, care au fost interpretate cu o mare bogăție de nuanțe semantice și cu o aleasă mânăuire a limbii engleze, calități pe care puțini spectatori puteau să le aprecieze efectiv, dar toți le intuiau. Actorii au rămas profund emoționați și stimulați și au sosit în SUA cu dorința fierbinte să prezinte unui public de limbă engleză tot ceea ce dobândiseră în urma acestei experiențe europene.

„Am constatat spre marea mea surprindere și consternare – menționează Peter Brook, că jocul lor își diminuase în mare măsură calitatea. Mă gândeam să-i critic vehement, dar era evident că dânsii făceau tot ce le sta în putere. Pur și

simplu ei pierduseră contactul cu spectatorii. Publicul din Philadelphia înțelegea limba engleză la perfecție, dar în majoritatea lui era alcătuit din oameni pe care nu-i interesa cu adevărat Regele Lear. Mulți veniseră la teatru din motive convenționale: pentru că au fost invitați de prieteni, pentru că insistaseră soțiile lor ș.a.m.d. Există, desigur, o manieră de a stârni interesul acestui gen de public pentru Regele Lear, dar maniera noastră nu era nicidecum cea adecvată. Austeritatea acestui spectacol, atât de oportună în Europa, aci nu mai avea nici o semnificație” (Brook [1997]; pp. 27-28). Este un exemplu deosebit de concludent în ce privește calitatea relației teatru/public, fiind în consens cu estetica teatrală modernă, care vede în spectator un coparticipant la actul scenic și nu un simplu privitor.

Relația teatru/public mai depinde de sistemul de convenții (coduri) teatrale utilizat în arta spectacolului. În acest sens putem consemna mai multe variante:

1. Teatrul realist și efortul lui de a-și iluziona spectatorul, facilitându-i identificarea cu personajele din scenă.

2. Teatrul epic al lui Bertolt Brecht. Demistificarea scenei ca lume de iluzii prin efectul de distanțare lucidă al spectatorilor, de integrare a sălii în desfășurarea acțiunii.

Este poate momentul să prezentăm un caz mai puțin cunoscut din biografia de creație a directorului de scenă german, în care se relatează despre reacția lui Brecht la conținutul unei legende. Într-un teatru se juca piesa lui Shakespeare *Othello*. Actorul-protagonist intrase atât de profund în rol, încât începu s-o stranguleze pe actrița care evolua în rolul Desdemonei. Un spectator n-a mai putut suporta această scenă și a tras un foc de armă în actor. Se spune că actorului i-a fost ridicat un monument, pe care au fost gravate cuvintele: „Celui mai bun actor de la cel mai bun spectator”. Acest fapt era tratat în felul următor: actorul a fost genial, el a uitat că joacă teatru și s-a identificat pe deplin cu personajul. Iar spectatorul, fire hipersensibilă, a uitat că se află la teatru și s-a implicat totalmente în realitatea de pe scenă. Luând cunoștință de mesajul inscripției, Brecht ar fi zis: „Actor incapabil și spectator slab”. Celebrul regizor considera că actorul trebuie să păstreze un control lucid asupra mijloacelor sale de expresie, iar publicul să privească spectacolul cu un ochi investigator și critic.

Demersul teoretic al lui Brecht este orientat spre un actor polivalent, stăpân pe mai multe registre de interpretare. În particular, el menționa că actorul nu trebuie să admită o identificare totală cu personajul din scenă. El nu-i nici Lear, nici Harpagon, nici Svejik, el pe acești oameni doar îi re-prezintă. Dacă actorul s-a dispensat de identificarea integrală, atunci el rostește textul nu ca pe o improvizație, ci ca pe un citat.

3. Formule de teatru modern (experimental): *teatrul sărac* al lui Jerzy Grotowsky, teatrul documentar, tehnica *happening*-ului, experiența Living Theatre etc.

Așadar, trei sunt caracteristicile fundamentale ale comunicării teatrale care complică procesul transmiterii/receptării mesajului: sincretismul imaginii scenice,

lucru desemnat de Roland Barthes prin sintagma „polifonie informațională”, codurile teatrale („regulile de joc”) și faptul că mesajul trebuie recepționat direct și imediat, nu există posibilitatea revenirii ca în cazul lecturii, eșecul sau reușita comunicării fiind instantanee.

Publicul cultural poate fi segmentat în funcție de parametri sociologici (vârstă, sex, venit, locul de trai, nivel de instrucție, stilul de viață etc.), însă poate fi diferențiat și după criterii propriu-zis estetice (predilecție pentru anumite genuri și curente artistice predominante în epocă, preferințe pentru unii autori concreți etc.). Dar categoriile de vârstă și cele socio-profesionale sau stilurile de viață sunt fluctuante și eterogene. De aceea, trebuie să fim prudenți cu „proba pieței”.

Estetica receptării este preocupată de prelevarea *spectatorului implicit*, numit de unii și *ideal* sau *model*. Ea se bazează pe un principiu discutabil, după cum arată Patrice Pavis în cunoscutu-i dicționar de teatru (Pavis [1987]), că spectacolul trebuie să fie recepționat și asimilat în profunzime aproape univoc, că reușita, calitatea receptării actului teatral depinde de acest spectator arhicompetent. Poate că în cazul textului literar aserțiunea e justă, dar referitor la teatru, lucrurile sunt mai complicate. Doar spectacolul nu devine obiect estetic prin concursul unui singur spectator sau chiar ai câtorva, ci datorită unui public, eterogen sub aspectul compoziției și de fiecare dată altul. Spectatorul din sala de teatru se manifestă în dublă ipostază: pe de o parte, ca receptor cu particularități de ordin sociocultural singulare, iar, pe de altă parte – ca un element al publicului (al subiectului colectiv), constituit din zeci și zeci de spectatori, fiecare cu o sensibilitate inconfundabilă și care, numai luați împreună, dau tonul receptării, creează acea *respirație a sălii* atât de necesară unei bune funcționări a comunicării teatrale.

În genere, publicul teatral se structurează în jurul a două noțiuni fundamentale: publicul real, pe de o parte, și publicul potențial – pe de alta. Ultimul include spectatorii care realmente pot beneficia de comunicarea teatrală, venind în sala de spectacole, dar n-o fac din diferite motive, rămânând inerți, impasibili la invitațiile Thaliei sau ale Melpomenei.

Publicul real reprezintă spectatorii care beneficiază efectiv de actul teatral, având o anume identitate culturală și care pot fi studiați pe mai multe căi, dintre care cea mai simplă, mai la îndemână și mai des folosită e metoda sondajului sociologic. Publicul real este neomogen, stratificat, însumând grupuri foarte diversificate de spectatori: de la cei ocazionali (empirici) la cei culți (inițiați). Prin spectatorul empiric subînțelegem o persoană cu experiență estetică minimă, bazată mai mult pe datele emoționale ale percepției actului artistic. Contactul lui cu lumea teatrului e sporadic, ține de circumstanțe. În principiu, diferențierea publicului real își găsește explicație în faptul că oamenii au diferite niveluri de pregătire intelectuală, gusturi diferite, că beneficiază în mod diferit de accesul la mesajul teatral, lucru condiționat și de condiția socială a individului. Spectatorii culți sunt mai puțin influențabili și mai greu de manipulat, cunoscând într-o măsură mai mare sau mai mică „regulile jocului”. Vorbim în acest caz de o *lectură transversală* a spectacolului

(decodificarea care necesită un anume efort intelectual) în comparație cu *lectura orizontală* (la nivelul fabulei). Spectatorul obișnuit e interesat mai mult de ceea ce se întâmplă; iar la cei cu o structură sufletească sensibilă (la copii, mai ales) are loc o reacție spontană de identificare cu viața personajelor din scenă (în sens psihologic e vorba de așa-zisa empatie, când se manifestă tendința receptorului de a trăi afectiv, prin transpunere simpatetică, viața eroilor din opere literare, filme etc.). Spectatorul inițiat, în schimb, ia distanță critică față de spectacol, la el apare o *dedublare* (reacții ba de apropiere, ba de îndepărtare de la cele ce se întâmplă în scenă). Gustul comun se mulțumește cu anecdotică spectacolului, pentru că nu are dezvoltat „simțul” limbajului spectacologic și nu poate să surprindă în profunzime încărcătura semantică a imaginilor teatrale.

Este clasică, în acest sens, distincția scriitorului englez Thomas S. Eliot, un mare poet dublat de un excelent critic: *„Într-o dramă de Shakespeare există diferite nivele de semnificație. Pentru spectatorii cei mai simpli există trama, pentru cei mai reflexivi există personajul și conflictul său, pentru cei mai înclinați pentru literatură există cuvintele și construcția expresiei, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical există ritmul și pentru spectatorii de cea mai mare sensibilitate și inteligență există un semnificat care se revelă în mod gradat”* (Corti [1981]; p. 140).

Cum s-a menționat deja, universul artistic al spectacolului scenic este investit de creatori cu un complex de sensuri și semnificații al căror destinatar este spectatorul. Se pune întrebarea, cât de adecvată și de cuprinzătoare este percepția structurilor estetice transmise. De-a lungul vremii s-au înregistrat multiple discuții, unele foarte controversate, aceste dispute fiind marcate predominant de trei atitudini, fiecare totalizând numeroși adepți.

Prima dintre ele respinge cu desăvârșire posibilitatea receptării corecte, fiind ilustrată de versurile pline de amărăciune ale marelui nostru poet: „Ne-nțeles rămâne gândul/ Ce-ți străbate cânturile,/ Zboară vecinic, îngânându-l,/ Valurile, vânturile” (Mihai Eminescu, *Dintre sute de catarge*). O altă atitudine de extremă: receptarea nu poate să nu fie adecvată, deoarece în procesul de creație artistul își prefigurează întâlnirea cu viitorul spectator al operei sale; cu cât mesajul teatral este realizat mai măiestrit, cu atât înțelegerea lui devine mai subtilă. În treacăt fie spus, acest punct de vedere era împărtășit și de marele regizor și teoretician cinematografic rus Serghei Mihailovici Eisenstein.

Între pozițiile extreme expuse se află atitudinea unor cercetători care afirmă că, în virtutea naturii polisemantice a mesajului artistic, a multiplelor conotații ce pot fi desprinse din imaginea teatrală, sunt posibile mai multe variante de tălmăcire a narațiunilor scenice și, prin urmare, în unele cazuri, receptarea poate fi considerată profundă, chiar dacă ea nu este adecvată sută la sută nucleului ideatic preconizat de autor. Deși în ultima jumătate de secol receptarea a devenit obiect de analiză teoretică al psihologilor, sociologilor și, mai nou, al antropologilor, ea rămâne încă învăluită de mistere. În ciuda tehnicilor tot mai sofisticate de sondaj, fenomenul percepției estetice constituie o ecuație cu mai multe necunoscute.

Bibliografie

1. Barthes, Roland [1964]; *Littérature et signification*, in *Essais critique*, Paris, Seuil.
2. Brânduș, Vladimir [1980]; *Artă și critică în perspectivă comunicățională*, București, Editura Eminescu.
3. Brook, Petcu [1997]; *Spațiul gol*, București, Editura UNITEXT, 1997.
4. Corti, Maria [1981]; *Principiile comunicării literare*, București, Editura Univers.
5. Dinu, Mihai [1997]; *Comunicare*, București, Editura Științifică.
6. Moles, Abraham [1974]; *Sociodinamica culturii*, București, Editura Științifică.
7. Parfene, Constantin [1993]; *Teorie și analiză literară, Ghid practic*, București, Editura Științifică.
8. Pavis, Patrice [1987]; *Dictionnaire du theatre*, Paris, Editions Sociales.
9. Ubersfeld, Anne [1999]; *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Institutul European.
10. Vasiliu, Mihai [1986]; *Arta modernă și problemele percepției estetice*, București, Editura Meridiane.