

## *THE SPECTACULAR PREMISES OF TELEVISION THEATRE*

**Radu Nechit**

**PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

*Abstract: In this paper we aim to re-establish the relationship between theatre and the other adjacent arts – literature, visual arts and cinematography – relationship that becomes more and more obvious in the contemporary theatre, broadly speaking, and in the television theatre, in particular. In the analyses of the television theatre concept the spectacular dimension has a distinguished relevance, especially concerning the opposition emphasizing, on the one hand, and on the other hand, the relevance concerning the subtle resemblances that can be remarked inside the same genre and even the transition from one genre to another. The television theatre is based on the theatricality of spectacular act and not only, generating numerous dramatizations originating from the literary dramatic texts. Thus, the television has the function of dissemination, getting accessible through the influence of theatrical representation, and also through the qualities and functions that are specific to the media products: accessibility, penetrability and social receptors differences smoothing.*

*Keywords: television theatre, spectacular, dramaturgy, theatrical representation, theory of genres.*

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.

Progresele înregistrate de zona literară înspre o autonomie a genurilor fac în așa fel încât la finele secolului al XIX-lea, în funcție de criteriile specifice ale judecării receptorilor, ierarhia între genuri și autori să fie aproape inversă cu cea a succesului comercial, după cum sesiza Pierre Bourdieu în celebrul său volum *Les règles de l'art*<sup>1</sup>. Din punct de vedere economic, ierarhia este simplă și aparent constantă, pentru că teatrul, cu investiții culturale minore, asigură profituri importante. La baza de jos a ierarhiei se află poezia care, cu rare excepții, generează un profit slab unui număr mic de producători. Situat într-o poziție

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Editions Seuil, Paris, 1998, p. 194.

intermediară, romanul poate asigura profituri importante unui număr relativ mare de autori, cu condiția ca aceștia să-și extindă publicul dincolo de zona literară.

*Putem înțelege că structura de schismă a acestui spațiu în care ierarhia, în funcție de profitul comercial (teatru, roman, poezie), coexistă cu o ierarhie a sensului în funcție de prestigiu (poezie, roman, teatru) printr-un model simplu ce ține cont de două principii de diferențiere. Pe de o parte, diferențele între genuri – considerate ca întreprindere economică – se disting sub trei raporturi: în funcție de prețul produsului sau al actului de consum simbolic, relativ ridicat în cazul teatrului sau al unui act de consum concret, slab în cazul unei cărți, al unei vizite la muzeu sau într-o galerie de artă [...], în al doilea rând, în funcție de volumul calității sociale a consumatorului, adică de importanța profitului economic, dar și simbolic (ce ține de calitatea socială a publicului) care asigură aceste întreprinderi; în al treilea rând, în funcție de lungimea ciclului de producție și, în special, în funcție de rapiditatea cu care se obțin profituri atât material, cât și simbolice, dar și de durata de timp în care acestea din urmă sunt asigurate.<sup>2</sup>*

O astfel de analiză susține, de altfel, și delimitarea mutațiilor sociologice pe care le-a presupus trecerea în postmodernism. Dacă în modernitate, genurile care presupuneau o seducție a cititorului prin intermediul unui fir narativ captivant erau în centrul atenției publicului (cele mai importante astfel de elemente fiind romanul, pentru proză, și comedia, pentru teatru), odată cu postmodernismul, balanța înclină spre artele vizuale, spre delectarea imagistică a spectatorului. Tranziția dinspre text spre imagine denotă specificul unei generații a vitezei care înlocuiește parcursul câteodată anevoios al unei structuri cu radiografia instantanee a acestei structuri, cu vizualizarea ei momentană, în încercarea de a surprinde specificul unui act artistic. Pentru publicul consumist desprins din postmodernism, firul epic devine videoclip, așa cum orice text se preschimbă automat într-o proiecție vizuală.

Dacă corelăm la această schemă a lui Pierre Bourdieu privind separația genurilor în cultură alte trei dimensiuni ale analizei noastre (fiindcă nu putem disocia teatrul de televiziune de valența lui dramaturgică ce ține de genul dramatic prin forma lui primordială – cea textuală, dar nici de teatru ca instituție, prin dimensiunea lui vizuală – reprezentarea spectaculară, și nici de media – ca formă de comunicare), remarcăm întrepătrunderea și contaminarea lor estetică

---

<sup>2</sup> *Ibidem.*

și conceptuală. Instituțional și economic, în termeni de profit, teatrul de televiziune este supus aceluiași reguli ca oricare alt produs media, dezvoltarea lui urmând-o îndeaproape pe aceea a televiziunii ca societate comercială. Statutul financiar al Televiziunii Române era asigurat, în perioada la care se referă analiza noastră, pe de o parte, de bugetul de stat alocat anual, iar pe de altă parte, de abonamentele plătite lunar de toți deținătorii de aparate de recepție. Grație ariei mari de răspândire și numărului mare de utilizatori, Televiziunea Română a avut, până la un punct, un statut economic privilegiat.

Pornind de la statutul financiar al spectacolelor televizate, apare și problematica de tip etic a realizatorilor, aceea de a decide între poliile de putere impuși, pe de o parte, de aspectul estetic, de valoarea culturală a actului artistic, iar, pe de altă parte, de potențialul său mercantil, comercial. Aici putem vorbi fie de compromisuri în favoarea aspectului comercial, fie de sacrificii financiare în numele crezului estetic, fie de accidente fericite care înglobează ambele aspecte. Fiind un element proaspăt apărut în cadrul televiziunii naționale, teatrul televizat avea nevoie de o susținere financiară. Astfel, decizia realizatorilor de a monta piese cu un caracter mai degrabă comercial decât estetic poate să explice, în prima parte a dezvoltării acestui produs media, motivația alegerii. Fără spectator nu există spectacol, dar fără un spectator bine ancorat într-o viziune lucidă asupra actului dramatic, nu avem nici spectacole de calitate.

Toate aceste considerații vin să nuanțeze opozițiile majore dintre genuri, dar și diferențele subtile care se remarcă în interiorul aceluiași gen și, totodată, formele diferite pe care le îmbracă considerația acordată genurilor și autorilor. Dramaturgia, deși un gen cu precădere bazat pe textul dramatic, cu reguli și cu scriitură specifică bine conturate, nu se poate disocia de latura sa teatrală și vizuală – reprezentarea teatrală. Genul dramatic este mai degrabă un gen destinat a fi văzut și auzit, nu neapărat a fi citit, dedicat unui număr redus de consumatori. În opoziție, teatrul de televiziune se bazează exact pe teatralitatea actului spectacular și nu numai, generând astfel numeroase dramatizări după textele literare dramatice. Astfel, teatrul de televiziune are această funcție de popularizare, de a se face accesibil prin forța reprezentăției teatrale, dar și prin calitățile și funcțiile specifice produselor de tip media: accesibilitate, penetrabilitate, uniformizare a diferențelor sociale ale receptorilor. În concluzie, genul dramatic, dintr-unul de nișă, cu un număr redus și privilegiat de receptori, devine, prin intermediul modalităților de transpunere artistică specifice teatrului de televiziune, un produs de larg consum.

Parafrazându-l pe Camil Petrescu din studiile sale dedicate teatrului cu mai bine de o jumătate de secol în urmă și care se refereau la natura „estetică” a teatrului, teatralitatea nu

poate fi definită dintr-un punct de vedere științific nici în termeni de sincretism între arte, nici de orizont psihologic (contabilizând cantități de emoții implicate de o parte și de alta a oglinzii scenei) și cu atât mai puțin în termeni statistico-publicitari (succesul la public). Studiind condițiile obiective ale actului teatral, ca și necesitățile pe care le impun aceste condiționări, Ion Sava a ajuns la concluzia că teatrul trebuie să aibă *un limbaj* al său, *teatral*<sup>3</sup>. Spectacolul teatral ne oferă, însă, mult mai mult: rostirea textului e însoțită de succesiunea unor imagini, iar esențială pentru aceste imagini este prezența oamenilor vii de pe scenă, realizând astfel un construct sincretic și, totodată, o comunicare aparte cu publicul din sală. Orice spectacol implică aceste elemente, aflate, la modul ideal, într-un raport de adecvare (chiar și în teatrul radiofonic, unde lipsesc imaginile vizuale, se urmărește ca prin amplasarea și deplasarea vocilor, prin alternanțele de volum să ajungem să realizăm mental spațialitatea, acțiunile și imaginile pe care optic nu le avem în față)<sup>4</sup>.

Odată cu începuturile perioadei moderne, teatrul iese dintr-o zonă autoreferențială, autocontemplativă, din care, în funcție de inventarul ideologic și cutumiar al unei epoci istorice sau al alteia, el s-a străduit să răspundă, să reflecte, să illustreze și să reprezinte, în varii forme, tipuri și genuri, dramele și metamorfozele realității la care se referea. În afară de întrebările majore „Cum e teatrul?”, „Ce e teatrul?” și „Cum se face teatrul?”, la care au încercat să răspundă periodic teoreticienii și practicienii din artele spectacolului, rămâne de soluționat problema receptării („Pentru cine se face teatru?”) și a finalității sale estetice („De ce facem teatru?”). În ceea ce privește receptarea teatrală, teatrul și-a dobândit și și-a conservat în secolul trecut un anumit pact de receptare, altfel spus, câteva tipuri de public care aveau se defineau printr-o anumită limitare numerică, dar și de gust, de preferințe, de consum al produsului teatral. În pofida multiplelor experiențe, experimente ce vin din zona teatrului alternativ, a teatrului de stradă, musicalului, operei rock, *living-theater*-ului, cabaretului, teatrului social etc., și care toate vizează recucerirea publicului larg, receptarea sa a fost mereu una fluctuantă și inegală.

Așadar, de-a lungul perioadelor sale de evoluție, de mutații estetice, dar și istorice, ce țin în mare parte și de o istorie a literarului, teatrul și-a format și și-a consolidat un public specific. Dar, conform unei expresii politico-sociologice astăzi la modă, aceea de „electorat

<sup>3</sup> Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 159.

<sup>4</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 34.

captiv”<sup>5</sup>, publicul său a devenit și el „captiv”, instituționalizat, ideologizat, auto-alimentat, perpetuat în aceiași parametri de la o generație la alta. Pe de altă parte, în paralel cu conștientizarea unor fenomene precum „teatrul mort” al lui Peter Brook<sup>6</sup> sau cu soluția „teatrului sărac” al lui Grotowski<sup>7</sup>, criteriul estetic al actului teatral și-a văzut progresiv diminuat rolul său în separarea teatrului de celelalte arte – literatura, artele vizuale și cinematografia. Tendința ultimilor ani s-a situat într-o zonă ce ține de transformarea criteriului estetic, uniformizant și generalist, într-un exercițiu stilistic individualizat, ce ține mai degrabă de amprenta stilistică a unui regizor sau a altuia. Nu mai putem vorbi astăzi de modele teatrale unificatoare, de spații teatrale occidentale, africane sau americane, ci de varii viziuni regizorale, de un *remix* creator în care se dizolvă toate valențele culturale, conceptuale, vizuale, mitice și ritualice ale civilizațiilor și culturilor umane.

Dar, pentru a ajunge la aceste noi valențe ale teatrului de astăzi, ale *teatralității* noilor forme teatrale, este necesar să facem un pas înapoi, o regresie în istoria teatrului, cu precădere în „actualitatea” teatrului postbelic. Și aceasta întrucât cultura teatrală din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost – în ciuda unei aparente omogenități – supusă unei duble determinări, ce ține de situarea de-o parte sau de alta a „Cortinei de Fier”.

Astfel, în Occident, autorii de teatru, dar și regizorii erau constrânși de o tendință mercantilă, de „comercializare” a actului teatral, devenit o marfă din ce în ce mai scumpă pentru cumpărătorul „consumator”, dar, din nefericire, din ce în ce mai „ieftină” în ceea ce privește valoarea ei artistică. Teatrul se dezburghezește și aspiră să coboare în straturile de jos ale publicului. Se observă o tendință de a popula teatrul cu modele umane actuale, cu tipologii ușor recognoscibile de către categorii sociale cât mai diferite, de coborâre a teatrului din zona „plătitorilor de lojă” în cea a locurilor de la parter. O altă tendință, intelectualizantă, caracteristică stângii occidentale, viza combaterea esteticilor convenționale consumiste sau academice printr-o încercare de redefinire a mesajului teatral. Valoarea estetică a actului teatral, definită până acum prin conceptul de „teatralitate”, s-a transformat într-o tendință de „spargere” și de „răsturnare” a codurilor artistice, printr-o contaminare permanentă cu elemente ce aparțin celorlalte zone din sfera artisticului, dar nu numai, cu o intenție vădită de a șoca, de

---

<sup>5</sup> Noțiunile de *public captiv/ electorat captiv* țin de noile teorii ale comunicării media și a politizării societății de consum, precum și de filozofia rolurilor sociale deținute de individ, care nu mai are autonomia gesturilor volitive, ci acțiunile sale devin instituționalizate, impuse din exterior (vezi Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003).

<sup>6</sup> vezi Peter Brook, *Spațiul vid*, Editura Nemira, București, 2014.

<sup>7</sup> vezi Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual – Scrieri esențiale*, Editura Nemira, București, 2014.

a scandaliza receptarea actului teatral, închistată prea mult timp în zona de confort estetic și intelectual a unui convenționalism al obiceiurilor de receptare adânc înrădăcinat în conștiința spectatorului de teatru. La acestea se adaugă și valoarea participativă a spectatorului de teatru, care, din consumator pasiv, se presupune că devine participant activ în actul teatral. Teatrul devine interactiv, iar actul teatral se construiește pe sine în fața noastră, direct pe scenă, uneori cu participarea noastră ca public creator și activ<sup>8</sup>.

Este evident că toate aceste tehnici ale provocării înțelegerii și stimulării participării, independent de premisa teoretică ori ideologică a mișcării teatrale care le-a generat, au un substrat comun, fie el voluntar sau involuntar, conștient sau inconștient: teatrul vrea *să se comunice* pe sine (adică să comunice ceva specific), nu doar *să se arate* drept teatru; altfel spus, *funcția ostensivă* (sau de desemnare, specific teatrală, după cum remarca Umberto Eco)<sup>9</sup> începe să fie din ce în ce mai mult concurată de *funcția referențială* a teatrului, adică de încercarea de a transmite un mesaj prin care teatrul se dorea un catalizator al unor modificări substanțiale în conștiința individului-receptor al actului teatral.

De cealaltă parte a „Cortinei de Fier”, asemenea fenomene au dobândit o cu totul altă dimensiune. După anii '60, odată cu consumarea ultimelor ecouri ale brechtianismului, autonomia esteticului a fost concepută ca un imperativ al libertății. „Omul revoltat” al doctrinei socialiste, prins în chingile unei propagande impuse și în tendințele „modelatoare”, ideologizante ale unei literaturi programatice, educative și formative, a asimilat fenomenele agitatorice ale teatrului occidental pe un portal strict stilistic, diluată în substanța intimă a textului dramatic. În teatrul românesc din perioada comunistă, mesajul era fie unul abscons, fie ridicat la rang de „universalitate”, de „general uman”, la un ideal mitologic implicit. Prin urmare, refuzul academismului a apărut în dramaturgia statelor din blocul comunist ca urmare a normativelor aduse de realismul socialist cu rol modelator. Textul dramatic s-a încărcat astfel cu straturi succesive de codificare, ce a făcut ca dubla semantizare a reprezentației teatrale să devină un produs rafinat, încifrat, aproape simbolic. Publicul a deprins obiceiuri de decodare a mesajului abscons sau aluziv, încercând să descifreze în text sau în imaginea scenică un demers agitatoric sau persuasiv, spectacolul devenind astfel un adevărat prilej de hermeneutică teatrală. În orice caz, în ambele spații culturale (cu diferențele de rigoare), teatrul a asimilat, pentru a se

<sup>8</sup> Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992, p. 64.

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 23.

elibera de propriile sale determinări (de literatură, de muzică, de ideologie și propagandă, de comercial), lecția autonomiei esteticului, adică a importanței lui „cum?”.

Statutul teatrului în cadrul esteticii a depins de natura care i-a fost atribuită, pornind de la definirea sa și de la clasificarea sa drept artă<sup>10</sup>. Atât forma, cât și conținutul discursului estetic se construiesc în jurul întrebării „Ce este teatrul?”. Fie că se situează de partea textului sau de partea reprezentației, fie că se încearcă o definiție a sa pe baza dualității textuale și scenice, discursul estetic și-a schimbat forma și funcția. În general, discursul despre teatru a luat forma unei poetici a textului sau a unei teorii a reprezentației. El s-a integrat astfel într-un sistem normativ sau a relevat aspecte ale pluralității și diversității opiniilor contemporane despre teatru. Jean-Jacques Roubine, în lucrarea *Introduction aux grandes théories du théâtre*, vorbea despre „dezvoltarea oricărei practici teatrale pornind de la premise teoretice implicite sau explicite”<sup>11</sup>.

În opinia lui B. Dort, „teatrul a fost definit o lungă perioadă de timp doar prin dimensiunea sa textuală”<sup>12</sup>. Multă vreme el a fost asimilat literaturii și a făcut obiectul unor speculații estetice doar în versiunea sa textuală, iar cea scenică era restrânsă la zona artizanatului, a tehnicii. Totuși, în epoca actuală asistăm la o răsturnare de situație, întrucât regizorul devine dramaturg, autor dramatic, iar scena își afirmă supremația în fața textului dramatic. Acționând asemenea unui autor dramatic, regizorul exploatează astfel toate resursele teatralității. Teatrul este supus impactului unor modele perceptive și mediatice care acționează atât asupra actorului, cât și asupra spectatorului. Prin noile tehnologii, actorul a devenit acel „zeu protetic” despre care vorbea Freud în *Angoasă în civilizație*: „Omul a devenit un fel de zeu protetic, un zeu cu siguranță admirabil, înzestrat cu toate aceste organe auxiliare, dar cum acestea nu au apărut odată cu el, îi creează de multe ori probleme”<sup>13</sup>. Această trecere de la text la scenă a condus la o estetică teatrală modernă, în care teatrul este perceput ca un obiect complex, ca un construct polifonic. În noul discurs despre teatralitatea teatrului trebuie să ținem seama de pluralitatea și de polivalența scenei moderne și să înțelegem acest concept atât în dubla sa dimensiune, cât și în corelație cu celelalte domenii ale artei sau ale literaturii.

Noțiunea de teatralitate a apărut în modernitate și a fost teoretizată mai riguros începând cu anii '60. Conceptul provine de la practicienii și teoreticienii artelor spectacolului, dar în

<sup>10</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, ed. cit., p. 378.

<sup>11</sup> Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, ed. cit., p. 1.

<sup>12</sup> B. Dort, *Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance*, P.O.L., 1995, p. 245.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, *Malaise de la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 38-39.

ultima vreme el apare în special în artele vizuale. Construcția unui discurs istoric și critic în jurul noțiunii de teatralitate a fost determinată de deplasările ce au avut loc în artele spectacolului și în discuțiile privitoare la locul spectacolului. Ne aflăm în fața unei duble intenționalități: pe de-o parte, teatralitatea este folosită ca un cadru (a pune în scenă = a instala în timp și spațiu), iar, pe de altă parte, ea semnalează proces de disoluție a cadrului (a teatraliza pentru a „integra” spectatorii).

În 1971, în lucrarea *Dictionnaires des mots nouveaux*, Pierre Gilbert consacră un articol în care propune definiția plurală și destul de imprecisă de „calități teatrale ale unei opere”. Ceea ce reiese din analiza lui Gilbert este că teatralitatea nu poate fi raportată la un singur model teatral și că ea s-ar referi în principal la scenă: comentariile care vizează „mijloace specifice scenei” fac referire la lumini, la decor, la gestică, la tonalitate, la elementele stilistice și structurale ale scenei și reprezentației teatrale și nicidecum la textul de teatru în calitate sa de formă literară<sup>14</sup>. Ansamblul definițiilor converge înspre o abordare venită din zona curențelor sociologice și semiotice, în care teatralitatea apare ca fiind plurală, compusă dintr-un ansamblu de elemente care, luate împreună sau separat, conferă dimensiune teatrală operei.

În zona teatrului, ideea de teatralitate apare în momentul în care cinematograful vine să bulverseze specificul teatral și în care acesta din urmă încearcă să iasă de sub incidența literarului. Astfel, în 1908, Nicolas Evreinoff este unul dintre primii practicieni ai teatrului care acordă atenție acestei noțiuni în eseu *Apologia teatralității*, unde este aproximată ca un fel de instinct pre-estetic apărut chiar înainte de noțiunea de teatru și a cărui formă cea mai înaltă ar corespunde raportului dintre om și societate la cel mai înalt grad<sup>15</sup>. Teatralitatea a devenit, prin creațiile practicienilor din artele spectacolului, obiectul unei perpetue căutări, iar „a reteatraliza” teatrul a constituit în modernitate un deziderat al scenei teatrale, al cărui apogeu a fost atins de teatrul rus al anilor 1920 – 1930, prin lucrările lui Meyerhold. Unul dintre cei mai mari regizori ai secolului al XX-lea, Vsevolod Meyerhold<sup>16</sup> contrazicea teoriile maestrului său Stanislavski și, în numele conceptului de „teatru teatral”, refuza să încadreze teatrul în mimetismul impus de tradiția naturalistă. Virtuozitatea gestului și a corpului, acrobația și dansul devin, în detrimentul „recitării” și al „declamării”, instrumentele esențiale ale reprezentației teatrale. Decorul se transformă într-un dispozitiv scenic, iar tehnicile de joc decurg din principiile *biomecanicii*.

<sup>14</sup> Pierre Gilbert, *Dictionnaires des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971, pp. 11-19.

<sup>15</sup> Nicolas Evreinoff, introducerea lucrării *Le Théâtre dans la vie* (2<sup>e</sup> édition), Stock, Paris, 1930.

<sup>16</sup> Vsevolod Meyerhold, *On theatre*, Bloomsbury Methuen Drama, 1978.



Această fascinație pentru teatralitatea pură va bântui mereu teatrul european și va repune periodic în atenția lumii spectacolului un ideal teatral care va oscila între nevoia de „dezgolire”, aspirația către nuditate, către o puritate care visează să aducă teatrul la nucleul său fondator (actorul), și tendința barocă de a mobiliza în slujba teatralității diverse tehnici teatrale: principiul montajului, regula heterogeneității, o estetică a rupturii ce pune în scenă cele mai variate tehnici de joc, pantomima, clowneria etc. Fascinația pentru teatralitatea pură a fost o constantă a teatrului occidental: Copeau și Vitez considerau că „se poate face teatru din orice”, iar Ronconi sau Artaud vizau o separare totală a teatrului de actualitate: „Teatrul [...] trebuie să se rupă de realitate [...], obiectivul său nu este să rezolve conflicte sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătaie pasiunilor morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete...”<sup>17</sup>. Totodată, memoria teatrală se perpetuează în special prin anumite forme și practici de scenă. Este pregnant, pe tot parcursul secolului al XX-lea, mitul *commediei dell'arte*, care constituie, în viziunea teatrală a unor Craig, Copeau, Meyerhold, Strehle, și Mnouchkine, nostalgia unui teatru pur și perfect.

Așa cum preciza M. Corvin, de-a lungul secolului al XX-lea „o nouă teatralitate se naște, paradoxal, prin tensiunea unui text care se reinventează în contact cu narațiunea și a unui joc care își asumă riscul de a încredința unui singur actor întreaga partitură și de a avea un rezultat strălucitor sau dezastruos, metamorfoza scriiturii în obiect scenic”<sup>18</sup>. Astfel, admirația pentru dramaturgie și pentru opera lui Wagner l-au condus pe Adolphe Appia să conteste regia realistă care devenise o regulă la finele secolului al XIX-lea, încercând să conceapă, pornind de la punerea în scenă a libretelor lui Wagner, un teatru cu o puternică dimensiune mistică, prin care să o rupă definitiv cu mimetismul și historicismul. Tot astfel, Edward Gordon Craig condamna atât decorativismul, cât și mimetismul scenografic, urmărind să perfecționeze tehnicile scenografice. Pentru Craig, actorul ideal trebuie să fie un instrument lipsit de afecte, care să atingă o stăpânire absolută a tehnicilor de joc, iar regizorul trebuie să devină un creator.

În deceniul al treilea al secolului al XX-lea, Artaud redactează textele care vor compune lucrarea *Le Théâtre et son double*. Teatrul lui Artaud visa la (re)sacralizarea reprezentației, la o eliminare a textului și a ideologiei mimetice în favoarea gestului și a mișcării. Artaud credea că o condiție primordială pentru realizarea acestui text (re)sacralizat era ca un regizor demiurg să reunească toate forțele teatrului în mâinile sale: „Pentru mine nimeni nu are dreptul să se

<sup>17</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double, Théâtre oriental et théâtre occidental*, Oeuvres complètes, tome IV, Gallimard, Paris, 1964.

<sup>18</sup> M. Corvin, *Une écriture plurielle*, in *Le Théâtre en France*, A. Collin, 1989, p. 449.

considerare autor, adică creator, decât cel ce manevrează totul pe scenă.”<sup>19</sup> Inspirați de textele lui Artaud, regizorii americani din anii '60 pun în practică ritualuri ce țin de nostalgia unei violențe sacrificiale (*Living Theatre*) sau de reunificarea mistică a lumii (*Bread and Puppet Theatre*). Imensele păpuși sculptate de la *Bread and Puppet Theatre*, recursul la arta manechinului, a supramarionetei (*surmarionette*) țineau tot de arta artaudiană. Manechinele respective aparțineau unei populații de figuri disproporționate și enigmatice care urmăresc să scoată teatrul din mimetism și să-l aducă la originile sale liturgice. Pe aceeași linie se situează și lucrările lui Bob Wilson<sup>20</sup>.

De fapt, toate experiențele teoretice și teatrale din secolul al XX-lea, de la Artaud la Grotowski (cu conceptul său de „teatru sărac”), încercau să redefinească finalitatea dramei, exploataând relația actor-spectator. Artaud reactualizează, prin intermediul actorului, acea „cruzime” a teatrului menită să-l aducă pe spectator într-o stare de transă colectivă, unificată prin muzică și dans. Actorul lui Grotowski se oferă spectatorului fără nicio mediere, printr-un act de *dezvăluire* totală. Grotowski elimină *personajul* – o capcană a mimetismului, dar nu renunță la *rol* – născut ca o formă structurală, codificată. Nu putem să nu amintim în această încercare de sinteză a evoluției teatrului din secolul al XX-lea importantele mutații aduse în spațiul occidental de lucrările lui Vitez, Vilar, Mnouchkine, Peter Brook, Chéreau, Carmelo Bene sau Dario Fo, care au condus la existența unor adevărate școli de regie.

În 1976, Michel Vinaver<sup>21</sup> propune o abordare epistemologică a problemei și consideră teatralitatea drept o proprietate a corpului aflat în joc: dinspre categoria elementelor scenice conceptul se deplasează, așadar, spre actor. În zona *performance*-ului, teatralitatea este percepută dintr-o perspectivă estetică și antropologică și tot ceea ce termenul reprezenta inițial (elementele teatrale legate de actor și scenă) este anulat, izolat, reinserat și reinventat până la a-și pierde orice semnificație. Teatralitatea a devenit astăzi, prin lucrările artiștilor vizuali și ale performerilor, o formă de interogație socială și antropologică, marcând întoarcerea la sau menținerea unui dispozitiv frontal voluntar, care i-ar permite spectatorului să-și păstreze ipostaza de spectator prin accentuarea frontierei dintre privit și privitor.

Roland Barthes discută și el „teatralitatea”, în care vede un concept format de la adjectivul *teatral* pentru a desemna proprietatea fenomenului situat în densitatea sensului și

<sup>19</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre e son double, Lettre sur le langage, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>20</sup> vezi Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*

<sup>21</sup> Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes sud, 1993.

care caracterizează reprezentarea scenică. Ce este teatrul? Pentru Barthes, un fel de mașină cibernetică, una care emite mesaje și care comunică. În stare de repaus, această mașinărie stă în spatele cortinei. Dar, de îndată ce este descoperită, ea începe să transmită un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje au ca particularitate faptul că sunt simultane, dar cu un ritm diferit; la un anumit moment al spectacolului, primim în același timp 6 sau 7 informații (venite dinspre decor, de la lumini, de la actori, gesturi, mimică, rostire scenică), dar câteva dintre informații sunt fixe (decorul), iar altele mobile (rostirea, gesturile); ne aflăm în fața unei reale polifonii informative și tocmai acest fapt ar constitui teatralitatea, „o multitudine de semne”<sup>22</sup>.

Roland Barthes pare să nege teatralitatea textului de teatru, asemenea lui Artaud. Asemenea considerații au prefigurat un teatru de acțiune gestuală radicalizat până la formularea teoriei potrivit căreia teatralitatea ar șterge toate formele artei contemporane. Conceptul de teatralitate apare la Barthes într-o strânsă legătură cu ideea de proximitate și distanță, care, în mod ideal, domină în teatru relația între actori și spectatori, așa cum apare în literatură între scriitor și lector. Pentru Barthes, conținutul aparține dimensiunii create de reprezentare, o dimensiune asertivă, unde se întâlnesc spațiile și personajele create de către autor. În cadrul unei comunicări estetice (literatură sau teatru), între un scriitor sau un regizor și un lector sau un spectator, nu scrisul sau piesa, ci scriitura și regia (care poate fi înțeleasă ca o „lectură” a scriiturii unui scriitor dramatic) contează.

Teatralitatea teatrului de televiziune poate fi corelată și cu noile teorii de analiză spectaculară sau *performance studies*, cum mai era numită scriitura *performativă*<sup>23</sup>. În viziunea acestor abordări semiologice ale fenomenului teatral, este important nu atât evenimentul, în semnificația sa directă, cât forța afectivă a acestui eveniment spectacular, așa cum se manifestă el ca receptare reactivă din partea spectatorului. Teatrul de televiziune se pretează prin excelență la o analiză a receptării, a mutațiilor formale și estetice, dar și a obiceiurilor ori a ritualurilor de receptare ale unui public extrem de eteroclit, aflat într-o permanentă evoluție numerică și suspus regulilor societății de consum, mai puțin unei analize ce ține de teoriile teatrale ce se mulează, în general, pe conținutul dramatic și pe teatrul în componenta sa reprezentativă de scenă<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Littérature et signification*, in *Essais critique*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>23</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, ed. cit., p. 348.

<sup>24</sup> Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002. În această lucrare, autoarea a sintetizat rolul critic al spectatorului în mai multe epoci ale evoluției conceptului de teatru.

Când vorbim despre un specific al teatrului de televiziune, aducem, inevitabil, în atenție legăturile predeterminate pe care acesta le are cu spectacolul de teatru autentic, nedeterminat de constrângerile ori de posibilitățile de transmisie pe care le oferă televiziunea. Mai mult, termenii ce definesc relația teatru pur – teatru televizat sunt interconectați la termenii relației esențiale a schemei de receptare, spectator – telespectator. Contextul teatrului de televiziune adoptă o serie mai largă de trăsături, care derivă din specificul spectacolului teatral într-o formă mult mai variată. Astfel, pe de o parte, ne confruntăm cu aspectul legat de coordonata spațiu-timp, așa cum se reinventează aceasta în mecanismul televizualului, iar, pe de altă parte, cu statutul montajului regizoral al televizualului, dar și cu statutul telespectatorului.

În ceea ce privește coordonata spațiu-timp impusă de spectacolele televizate, aici asistăm la o sfidare a logicii temporale clasice, așa cum o percepe teatru pur, întrucât procesul de filmare presupune o imortalizare, o conservare a momentului artistic. Spectacolul televizat are calitatea de a fi reiterat, de a fi revizualizat în diverse momente ale cronologiei obiective, marcând un soi de colaj temporal predeterminat în cadrul temporalității telespectatorului. De acest avantaj nu beneficiază, în schimb, spectatorul clasic, care nu are posibilitatea decât a unei singure vizualizări participative, limitate de contextul spațial al sălii de teatru. Contextul spațial, la rândul său, aduce, în ceea ce privește calitatea de telespectator, o serie de caracteristici mai mult sau mai puțin catalizatoare pentru actul de receptare artistică. Astfel, în opoziție cu limitarea spațială a spectatorului, telespectatorul este un participant de la distanță și, oarecum, unul independent de delimitarea scenică a spectacolului, el fiind un element activ al manifestării teatrale, prin capacitatea de a decide timpul și spațiul alocat acestei interacțiuni. Fie că se află în propria casă, de unul singur sau într-o companie dedicată teatrului, fie că se află într-un loc special amenajat vizualizării de la distanță a spectacolului, telespectatorul are libertatea de a opta pentru a vedea spectacolul, precum și libertatea de a reacționa pe moment, după propriul plac, la modalitățile prin care montajul scenic își duce la bun sfârșit misiunea. E drept că, în ciuda acestor calități, distanțarea mediată de televizual riscă să producă un dezechilibru în cadrul receptării adecvate a emoției spectaculare, atenuând, adesea, emoția artistică<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> În legătură cu comunicarea scenă – sală, extrapolată la comunicarea mediu/context – receptor, Patrice Pavis afirmă că „se instaurează o interacțiune hermeneutică între percepția naivă și percepția *efectului teatral*, fie că e vorba de distanțarea brechtiană, de un procedeu formal sau de trezirea unei conștiințe ideologice. Spectacolul are scopul de a contribui la producerea unei conștiințe noi în spectator, neterminată, dar pusă în mișcare tocmai prin acest caracter de nedesăvârșire. Prin cucerirea acestei distanțări, se deplasează punctul de vedere al analizei instanțelor de producere (autorul) spre instanțele receptării (lector, spectator, telespectator)...” (Patrice Pavis, *Dictionnaire du spectacle*, ed. cit., p. 62).

Privitor la modalitățile prin care calitatea unui spectacol ajunge să fie receptată de micul ecran, este necesar să spunem câteva cuvinte despre montajul regizoral, despre aspectele tehnice legate de preluarea și difuzarea unui spectacol. În cazul înregistrărilor, ne confruntăm cu o suprapunere a două viziuni regizorale: cea dintâi – a regizorului de spectacol, cel care face posibilă montarea scenică a operei dramatice respective; cea de-a doua – a regizorului de televiziune, care coordonează decupajul televizual, cadrajul, montajul tehnic, modalitățile prin care imaginea scenică este decupată și transmisă telespectatorului. În urma acestei suprapuneri, telespectatorul își limitează capacitatea de a surprinde conștient aspectele piesei de teatru, el stând în umbra regizorului tehnic. În această situație, ochiul regizorului devine, oarecum, ochiul telespectatorului sau, altfel spus, telespectatorul privește cu ochii regizorului tehnic.

## BIBLIOGRAFIE

1. Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double, Lettre sur le langage, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1964;
2. Barthes, Roland, *Littérature et signification*, in *Essais critique*, Paris, Seuil, 1964;
3. Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Editions Seuil, 1998;
4. Brook, Peter, *Spațiul vid*, Editura Nemira, București, 2014;
5. Corvin, M., *Une écriture plurielle*, in *Le Théâtre en France*, Paris, A. Collin, 1989;
6. Dort, B., *Le texte et la scene: pour une nouvelle alliance*, Paris, P.O.L., 1995;
7. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006;
8. Evreinoff, Nicolas, introducerea lucrării *Le Théâtre dans la vie* (2e édition), Paris, Stock, 1930;
9. Freud, Sigmund, *Malaise de la civilisation*, Paris, P.U.F., 1971;
10. Gilbert, Pierre, *Dictionnaires des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971;
11. Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.ro, București, 2003;
12. Grotowski, Jerzy, *Teatru și ritual – Scrieri esențiale*, Editura Nemira, București, 2014;

13. Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000;
14. Kowzan, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992;
15. Meyerhold, Vsevlov, *On theatre*, Bloomsbury Methuen Drama, 1978;
16. Naugrette, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002;
17. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du spectacle*, Paris, A. Colin, 2004;
18. Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin, 2012;
19. Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1981.

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.