

*În amintirea luminoasă a mamei mele,  
Vera Bohanțov (născută Lupașcu)*

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII  
AL REPUBLICII MOLDOVA

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

**ALEXANDRU LUPAȘCU-BOHANȚOV**

**TEATRUL DE TELEVIZIUNE**  
**între canonul modern și formatul postmodern**

*Aprobat de Comisia de selecție pentru editarea cărții naționale și editat cu contribuția Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova*

Monografia a fost recomandată pentru editare de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural (proces-verbal nr. 06 din 05 decembrie 2019)

Imagini din fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova, din arhiva Teatrului „Lucașfărul”, precum și din fondul de înregistrări al Televiziunii publice Moldova 1.

© 2019: Alexandru Lupașcu-Bohanțov

© 2019: Editura Epigraf

Toate drepturile rezervate.

Redactor: *Ala Rusnac*

Machetare computerizată: *Dorina Grigoriu*

Coperta: *Veronica Mariț*

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

**Lupașcu-Bohanțov, Alexandru.**

Teatrul de televiziune: între canonul modern și formatul postmodern / Alexandru Lupașcu-Bohanțov; Inst. Patrimoniului Cultural. – Chișinău: Epigraf, 2019 (R.E.-P. “Tipografia Centrală”). – 248 p.

Bibliogr.: p. 244-248 (113 tit.). – 350 ex.

ISBN 978-9975-60-337-9.

792.9

L 93

ISBN 978-9975-60-337-9

## CUPRINS

Cuvânt-înainte.....	7
INTRODUCERE.....	9
<b>1. TEATRUL DE TELEVIZIUNE: DESTINUL UNEI STRUCTURI AUDIOVIZUALE.....</b>	<b>13</b>
1.1. Comunicare teatrală <i>versus</i> comunicare televizuală .....	15
1.2. Privire retrospectivă asupra teatrului de televiziune.....	28
1.3. Tipologii ale spectacolelor de teatru TV .....	45
<b>2. PROBLEME DE POETICĂ A TEATRULUI DE TELEVIZIUNE.....</b>	<b>53</b>
2.1. Spectacolul/filmul de televiziune: structură și compoziție.....	53
2.2. Problema cronotopului în teatrul de televiziune.....	62
2.3. Poetica „punctului de vedere” .....	72
2.4. Opera literară în versiune audiovizuală.....	83
2.5. Universul cărții în filmul serial de televiziune .....	90
2.6. Discurs și metadiscurs în arta teatrului de televiziune .....	101
2.7. Spre o poetică a docudramei.....	115
<b>3. PRACTICI DISCURSIVE ÎN SPECTACOLELE DE TEATRU TV ALE REGIZORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA.....</b>	<b>125</b>
3.1. Valori naționale și repere etern-umane în creația de televiziune a regizorului Ion Ungureanu.....	125
3.2. Personaje biblice în viziunea regizorală a lui Sandri Ion Șcurea .....	139
3.3. Structuri hibride de spectacol/film în regia lui Vitalie Țapeș .....	147
3.4. Monodrama și spectacolul de poezie pe micul ecran .....	157
<b>4. TEATRUL ȘI TELEVIZIUNEA ÎN SPAȚIUL MEDIATIC POSTMODERN .....</b>	<b>173</b>
4.1. Emergența televiziunii-spectacol.....	173

4.2. Transmisiunea în direct sau realitatea ca spectacol mediatic .....	182
4.3. Triada proiect-format-rating și triumful strategiilor de marketing în cultura audiovizuală .....	189
4.4. Două formule emblematice: talk-show și reality-show .....	197
4.5. Crize identitare și/sau identități prefabricate în cultura media .....	208
<b>5. METAMORFOZE ESTETICE ȘI AXIOLOGICE ÎN MORFOLOGIA NEOTELEVIZIUNII .....</b>	<b>221</b>
5.1. Amurgul emisiunii de autor .....	222
5.2. Valori și nonvalori ale câmpului televizual de azi .....	232
CONSIDERAȚII FINALE .....	241
BIBLIOGRAFIE .....	244

## Cuvânt-înainte

Importanța subiectului acestei monografii este în recrearea unei culturi de către televiziune și înlesnirea circulației vizuale a culturii. Acțiunile stereotipe din scenariile de mare consum cedează tot mai mult, cum demonstrează autorul lucrării, modelelor deschise, integrative, sugerate de studiile interdisciplinare și transdisciplinare.

Literatura apare în lucrare ca un pretext de spectacol. Competiția cărții și a teatrului cu televiziunea (problemă fariseică în fond, deoarece rezultatul e cunoscut din start și autorul acestui studiu monografic nu prognozează o schimbare a ecuației) propune totuși o conciliere fericită în formula teatrului TV – gen complex cu valențe multiple. Într-o epocă post/postmodernă a culturii divertismentului, realitatea, literatura și teatrul dispar tot mai mult în spatele unui ecran. Au mai multe șanse de reușită genurile mixte, printre care teatrul TV este o nouă modalitate audiovizuală de a privi și interpreta lumea și cultura sub aspect ludic. Impactul teatrului de televiziune nu este fuga de teatru sau de bibliotecă, ci căutarea lor prin efectul de publicitate și de provocare intelectuală.

Dincolo de pericolul gândirii stereotipate și manipulate, de pericolul uniformizării și dezintegrării culturale, autorul analizează nivelul profunzimilor (cum teatrul de televiziune are posibilitatea de a pune în fața spectatorului problemele omului ca ființă socială). În spatele unei lucrări de specialist în arta teatrală și comunicarea audiovizuală, găsim o poziție etică și civică a artistului, dublată de cea a savantului neliniștit, preocupat de o filosofie a teatrului de televiziune.

Unul din meritele esențiale ale lucrării este, deci, de a fi dezvăluit mecanismul formării conștiinței în stare a genera atitudini critice. Anvergura social-istorică, estetică și psihologică a acestui studiu monografic vorbește despre o lucrare de specialist, care vede dincolo de micul ecran marele ecran al „vieții ca spectacol”, pentru a prelua un concept de Erwing Goffman și dincolo de „societatea spectacolului”, pentru a polemiza cu Guy Debord.

Considerăm că importanța și potențialul teatrului de televiziune sunt departe de a se fi epuizat conceptual sau experimental. Astfel, marele regizor francez Antoine Vitez considera că se poate face teatru din toate textele, intertextul fiind infinit. Ar fi interesantă aducerea în discuție a contrapunerii viziunii textocentrice/scenocentrice a montării spectacolelor. Sub acest aspect poate figura reactualizarea

nicării audiovizuale. Dacă formulele „teatrului în teatru”, „filmului în film” au mai fost, în principiu, examinate, apoi *metateleviziunea* – „televiziunea în televiziune” – este ceva singular și merită să fie consemnată, alături de celelalte forme metateatrale. Metadiscursul îndeplinește multiple funcții (analitică, informativă, estimativă), căpătând accente mai personalizate, dând naștere la o prestigioasă secțiune din audiovizualul contemporan – **televiziunea de autor**.

Luând în considerare faptul că, actualmente, are loc o intensă comercializare a producției TV, lucrarea poate trezi un imbold real în determinarea unor parametri acceptabili pentru buna funcționare a televiziunii publice. Odată cu punerea în circuit a lucrării, ea poate fi de folos pentru profesorii și studenții de la facultățile de profil ale instituțiilor de învățământ superior din republică.

Autorul nutrește speranța că și publicul larg va găsi suficiente indicii pentru a lua cunoștință de ea. Aspectul cel mai complicat al receptării unui spectacol audiovizual este legat de limbajul plastic. Deși trăim într-o vreme a proliferării nemaipomenite a tot felul de surse de imagini (un adevărat imagocentrism), școala noastră continuă să-și exercite instrucțiunea mai mult pe baza textelor literare, lăsând oarecum în umbră lectura mesajului iconic (a imaginii teatrale, cinematografice, televizuale). Micul ecran ar putea oferi un sprijin masiv școlii în această direcție, invitând în studio actori și creatori de dincolo de lumina rampei (autori și critici dramatice, directori de scenă, scenografi etc.), care ar deschide „laboratoarele lor de creație” în fața iubitorilor de teatru, povestindu-le despre lungul drum al spectacolului scenic – de la conceptul inițial și până la opera teatrală propriu-zisă. Evident, doar o abordare polivalentă a conținutului comunicării simbolice poate reduce în mod considerabil numărul decodificărilor parțiale și irelevante.

## 1. TEATRUL DE TELEVIZIUNE: DESTINUL UNEI STRUCTURI AUDIOVIZUALE

*Teatrul trebuie să-și recunoască propriile sale limite. Dacă nu poate să fie mai bogat decât cinematograful, atunci să fie mai sărac. Dacă nu poate să fie tot atât de risipitor ca televiziunea, atunci să fie ascetic. Dacă nu poate să fie o atracție tehnică, atunci să renunțe la orice tehnică. Ne rămâne astfel un actor „sfânt” într-un teatru sărac... Nu există decât un element pe care cinematograful și televiziunea nu pot să-l răpească teatrului: proximitatea organismului viu.*

Jerzy Grotowski

Teatrul de televiziune s-a născut la confluența artelor spectacolului și a televiziunii. Cea de-a șaptea artă – filmul – și-a configurat rolul substanțial în această sinteză estetică pe măsură ce televiziunea și a perfecționat mijloacele de expresie. De aceea, pentru ca analiza teatrului TV să fie cât mai consistentă și la obiect este necesar să luăm în considerare natura estetică a fiecărei componente din triada **artă scenică/cinematografie/televiziune**. Mai mult chiar: trebuie să cunoaștem elementele convergente și divergente în cazul interferențelor și confluențelor artistice dintre aceste tipuri distincte de comunicare.

Din rațiuni lesne de înțeles, teatrul a fost cel mai des comparat cu literatura, dar și desconsiderat în raport cu ea, ca fiind un gen hibrid, fără un limbaj propriu. Numai odată cu impunerea figurii regizorului, când s-a purces la elucidarea problemei specificului teatral, arta scenică și-a dobândit, ca să zicem așa, independența artistică. „Oare teatrul este literatură?” – se întreba marele Caragiale, acum un secol și mai bine, în titlul unui articol, anticipând nenumăratele polemici care aveau să se declanșeze. Și răspundea tranșant: „Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție, și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui dreptul de egalitate pe propriul lui teren”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ion Luca Caragiale. *Despre lume, artă și neamul românesc*. Selecția textelor și Cuvânt-înainte de Dan C. Mihăilescu. București: Humanitas, 1995, p. 42.

Odată cu nașterea cinematografului, teatrul a devenit obiectul unor noi controverse. Câtăva vreme a fost vehiculată ideea dispariției iminente a teatrului, întrucât noua artă preluase multe din atribuțiile spectacolului scenic, beneficiind, în plus, de reproducerea mecanică a imaginilor. Dar iluziile aveau să se spulbere iremediabil, fiindcă doar la teatru publicul se află în contact direct cu ființa vie a actorului, cel care justifică dintotdeauna teatrul. Este interesant de menționat faptul că însuși cinematograful a cunoscut o ascensiune fulminantă numai după ce s-a eliberat de confuzia cu teatrul. Este providențială în acest sens viziunea pionierului criticii de film, teoreticianului și regizorului francez Louis Delluc, autorul unui concept fundamental al cinematografului – fotogenia, care îi îndemna pe cineasți să nu caute mijloacele de expresie în arta spectacolului scenic, adică să nu se „cramponeze de teatru, de care ar trebui, de fapt, să se ferească”<sup>4</sup>.

În fine, dezvoltarea impetuoasă a televiziunii, penetrarea sa rapidă în sfera cotidiană datorită mării sale accesibilități, a modificat substanțial raporturile oamenilor cu „marea” artă. Rețelele tradiționale de difuzare a culturii – cărți, muzee, spectacole etc. – au fost temeinic zdruncinate, civilizația cuvântului fiind substituită cu cea a imaginii. Estetica spectacolului a fost supusă iarăși unei reconsiderări, solicitându-se reînnoirea limbajului teatral în noul climat sociocultural.

O interesantă observație referitoare la relația teatru/televiziune expune teoreticianul și criticul dramatic George Banu<sup>5</sup>. Se știe că orice înregistrare TV prezentată în reluare pe micul ecran rămâne, în fond, neschimbată, dacă nu operăm unele modificări la „masa” de montaj electronic. La teatru, însă, spectacolul e o structură artistică deschisă, susceptibilă de noi și noi îmbunătățiri, pe care interpretii o valorifică estetic chiar în prezența publicului. Prin urmare, ceea ce pentru Gordon Craig constituia punctul vulnerabil al actului teatral – instabilitatea spectacolului și a interpretării actoricești – se recunoaște astăzi ca un element definitoriu al artei teatrale.

Teatrul de televiziune are dubla funcție de a tezauriza versiunile scenice mai importante din repertoriile teatrelor și de a realiza

4 Louis Delluc. *Fotogenia*. În: *A șaptea artă. Scrieri despre arta filmului*. Antologie îngrijită de Ervin Voiculescu. Volumul I. București: Editura Meridiane, 1966, p. 28-32.

5 George Banu. *În căutarea specificului teatral*. În: Michaela Tonitza-Iordache, George Banu. *Arta Teatrului*. Ediția a II-a revăzută și adăugită. București: Editura NEMIRA, 2004, p. 196-197.

propriile spectacole în platourile studiourilor TV, folosind scenarii elaborate în acest scop sau diferite adaptări pentru micul ecran. Tocmai aici, însă, se iscă o serie de probleme. În primul rând, autorii unui spectacol de teatru TV utilizează mijloace de expresie specifice atât teatrului „de scenă”, cât și televiziunii (elemente ale limbajului cinematografic), căutând să elimine discrepanțele dintre convențiile scenei și specificul micului ecran. În al doilea rând, există diferențe substanțiale între aceste două tipuri de comunicare. „Spre deosebire de imaginea înregistrată pe peliculă, care e iremediabilă – scrie istoricul și teoreticianul literar Paul Cornea –, imaginea teatrală e fiabilă, ea atârnă de imponderabilitatea inspirației și de dispoziția de joc a trupei (variabile de la spectacol la spectacol) ca și de caracterul colectiv și reactiv al receptării (simpatia, indiferența sau ostilitatea publicului influențează calitatea performării)”<sup>6</sup>.

## 1.1. Comunicare teatrală versus comunicare televizuală

Fenomenul artistic este studiat din diferite perspective științifice. Numărul mare de teorii care vizează domeniul artelor este firesc și legitim. Totuși, natura deosebit de complexă a artei nu poate fi circumscrisă 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 *invarianti artistici*, dar căruia i s-au detectat și anumite limite. Actualmente, în multe domenii ale științelor socioumane este utilizată **teoria comunicării** care, într-un stadiu inițial, s-a caracterizat prin încercarea de a extinde **teoria informației** și bazele ei ingineresti la domeniul comunicării interumane în general<sup>7</sup>.

Unul dintre avantajele ar fi că, în comparație cu viziunea sistemică 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, alături de raportul tradițional autor – regizor – spectacol. Dar numărul mare de teorii sau modele vehiculate în domeniul comunicării artistice

6 Paul Cornea, *Teatrul publicului sau publicul teatrului. Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca pașoptistă*. În: Paul Cornea. *Regula jocului*. București: Editura Eminescu, 1980, p. 244-245.

7 Tim O'Sullivan, John Hartley et al. *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*. Iași: Editura Polirom, 2001, p. 337.

poate deruta. Schema canonică a comunicării a fost utilizată de mai mulți cercetători<sup>8</sup>.

Semioticianul și teoreticianul literar rus Iuri Lotman a aplicat modelul comunicării verbale al savantului Roman Jakobson pentru a disocia natura narațiunii filmice<sup>9</sup>. 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.).

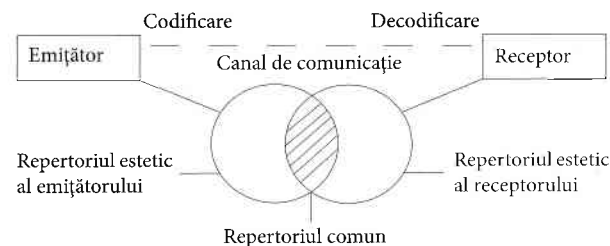
O bună funcționare a canalului de comunicare artistică implică existența unui *cod estetic comun*, a unor repertorii de semne și simboluri, cunoscute de ambii parteneri ai dialogului cultural: emițător și receptor<sup>10</sup>. Procesul de comunicare nu trebuie înțeles ca o *transmitere mecanică*, ci ca un *sistem de interacțiuni* (funcționează așa-zisul *feedback* – conexiunea inversă). În plus, dacă în comunicarea obișnuită are loc un transfer de informații (cu caracter utilitar adesea) de la emitent la destinatar, 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

8 Vladimir Brânduș. *Artă și critică în perspectivă comunicatională*. București: Editura Eminescu, 1979; Mihai Vasiliu. *Specificul receptării în teatru*. În: *Arta Modernă și problemele percepției estetice*. București: Editura Meridiane, 1986; Constantin Parfene. *Teorie și analiză literară. Ghid practic*. București: Editura Științifică, 1993; Mihai Dinu. *Comunicarea. Repere fundamentale*. București: Editura Științifică, 1997.

9 Юрий Лотман. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Издательство «Ээсти раамат», 1973.

10 Max Bense. *Mică estetică abstractă*. În: *Estetică. Informație. Programare*. Antologie, prefață și note de Victor Ernest Mașek. București: Editura Științifică, 1972. Limitele esteticii informaționale sunt pertinent analizate într-o lucrare fundamentală – Юрий Боров. *Эстетика. В 2-х томах*. Том 1. Смоленск: Издательство «Русич», 1997, p. 326-328.

este *predeterminată* de autor în mesajul elaborat, fiind dependentă, în oarecare măsură, de contextul sociocultural în care comunicarea artistică se produce.



Procesul comunicării în teatru este cu mult mai complex decât în arta cinematografică sau televiziune. Se poate spune fără exagerare 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 întregă 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”<sup>11</sup>.

S-ar putea concepe și elabora o istorie a teatrului 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 anume 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 de vreme, cu atât mai puțină cronică și iconografie ne stă la dispoziție. Facem uz de diferire măturii, fatalmente parțiale și aproximative. Dar trebuie să reconstitu-

11 Anne Ubersfeld. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași: Editura Institutul European, 1999, p. 22.

im natura relației dintre teatru și public, dacă dorim să înțelegem arta spectacolului până în cele mai intime resorturi.

Aportul cinematografului și televiziunii în conservarea multor spectacole de referință ale artei scenice contemporane este indiscutabil. Și totuși, tipul de interacțiune dintre actori și public din sala de spectacole diferă radical de cel din cadrul teatrului TV. În timp ce telespectatorii care au optat pentru vizionarea unui spectacol televizat nu pot influența cu nimic jocul actorilor, spectatorii din sala de teatru „reglează reprezentarea scenică”, cum scria marele regizor german Bertolt Brecht.

În această seară, să presupunem, 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** (HIC ET NUNC). În aceasta rezidă farmecul actului teatral, dar de aici și caracterul vremelnic. Cartea o lași de-o parte dacă ai obosit sau te-ai plictisit, sau te-au copleșit alte gânduri, sau ții cu tot dinadinsul să reflectezi asupra celor întâmplare cu câteva pagini mai în urmă, dar spectacolul curge, ești solicitat încontinuu să descifrezi și să asimilezi un limbaj scenic complex, constituit din elemente ale unor sublimbaje diverse și trebuie să fii numai „ochi și urechi” dacă dorești să nu-ți scape bogăția ideatică a piesei și găselnițele regizorale, să savurezi jocul actoricesc și secvențele muzicale...

„Ce este teatrul?, încerca să definească natura lui intrinsecă ilustrul critic, filosof și teoretician al literaturii, semioticianul 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, din care și rezidă fenomenul teatralității,

cu alte cuvinte, o extraordinară **densitate a semnelor** (une épaisseur de signes)<sup>12</sup>.

Se resimt 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 calchiam după modelul lingvistic, știindu-se că semiotica discursului teatral se confruntă încă cu numeroase dificultăți (de ordin sintactic, semantic și pragmatic). Chiar dacă spectacolul teatral îl vom înregistra pe peliculă video (la sediu sau pe platoul televiziunii) și-l vom multiplica prin canalele mass-media, totuși, va trebui să recunoaștem că avem de-a face cu obiecte estetice distincte, cu alte cuvinte – spectacolul de teatru nu poate fi tirajat, fiecă reprezentare scenică ține de unicat. Nu putem vorbi de o „industrie teatrală” asemeni producției de carte sau a filmului, sau chiar a reproducerilor în masă ca în cazul picturii. Prin urmare, distribuția mesajelor teatrale prin intermediul televiziunii (de fapt, prin utilizarea oricărui tip de media) are drept consecință pierderea unuia din atributele esențiale ale comunicării teatrale: interacțiunea actori/spectatori. Comunicarea devine unidirecțională, acest lucru afectând activitatea realizatorilor TV, care nu pot avea o imagine clară despre impactul spectacolului asupra publicului în momentul producerii sale. Unii teoreticieni ai artei scenice (George Banu) consideră că teatrul TV nici n-ar trebui să existe. O televiziune poate avea în oferta sa culturală, cel mult, „citate” din spectacolele mai interesante, care să atragă publicul în săli<sup>13</sup>.

Pentru studiul nostru sunt importante distincțiile dintre teatru, film și televiziune la cel de al doilea pol al comunicării artistice: receptarea. 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<sup>14</sup>. Cum funcționează *feedback*-ul în cazul comunicării teatrale? Prin intermediul a trei canale distincte:

12 Roland Barthes. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва: Издательство «Прогресс», 1989, с. 276.

13 Cf. Ion Bucheru. *Fenomenul televiziune. Limbajul imaginii. Publicistică. Producție. Programare TV*. București: Editura Fundației României de Măine, 1997, p. 114.

14 Abraham A. Moles. *Sociodinamica culturii*. București: Editura Științifică, 1974, p. 268-275.

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 însăși 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 sofisticăți. Iată, spre exemplu, ce scria Constantin S. Stanislavski: „Spectatorul creează, ca să spunem așa, o acustică spirituală”. Sau în altă parte: „Două curente 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”<sup>15</sup>. 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 dâșii 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:

<sup>15</sup> Apud Horia Deleanu, *Dileme și pseudodileme teatrale*. București: Editura Eminescu, 1972, p. 30.

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 spectacolului – atât de oportună în Europa – aci nu mai avea nicio semnificație”<sup>16</sup>. E 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.

Ce se întâmplă în cazul micului ecran? Spectatorul este privat de contactul direct cu actorii și atmosfera sălii, adică este lipsit de dreptul instantaneu la „replică”. Se resimte absența unui *feedback* spontan. Poșta redacției, reacțiile criticii de specialitate, sondajele de opinie etc. sunt canale de legătură inversă cu ecouri tardive care, în fond, nu schimbă esența problemei. Deci, în acest proces comunicational telespectatorului îi revine un rol pasiv, de consumator taciturn al unor mesaje în serie: informative, distractive, stimulative – „orice alienare este posibilă”, cum spune, în alt context, criticul și teoreticianul de artă elvețian René Berger. Depinde de tipul de televiziune. Tabloul modelelor TV este, în mare, următorul: a) modelul comercial (american); b) modelul public cu o anume concurență (mixt); c) modelul public fără concurență; d) modelul guvernamental (legat de puterea executivă); e) modelul instructiv-educativ. Ei bine, începând cu ultimul pătrar al secolului al XX-lea, viziunea emisiunilor acaparează partea leului din timpul liber al oamenilor. Bunăoară, în Statele Unite ale Americii, din cele „37 de activități **esențiale** ale unei zile obișnuite, urmărirea programului la televizor este a treia, după somn și muncă”<sup>17</sup>. **O primă concluzie:** televiziunea a democratizat lumea artei, „demitizând-o” dintr-un anumit punct de vedere (ca domeniu unde are acces numai un public ales, inițiat). **A doua concluzie:** s-a schimbat brusc raportul dintre experiența estetică directă și experiența estetică mediată, cu alte cuvinte, dintre contactul cu arta care se-ntâmplă în sala de spectacole (aici și acum) și consumul exorbitant de *succedanee artistice*, care ne parvin direct la domiciliu prin unde electromagnetice, scutindu-ne de anumite eforturi sau, poate, menajându-ne lenea noastră funciară. În limbaj medical, succedaneul este un produs farmaceutic care poate înlocui la nevoie un alt produs cu proprietăți asemănătoare.

<sup>16</sup> Питер Брук. *Пустое пространство*. Москва: Издательство «Искусство», 1976, c. 52-53.

<sup>17</sup> Carlo Sartori. *Ochiul universal*. În: *De la silex la siliciu. Istoria mijloacelor de comunicare de masă*. București: Editura Tehnică, 1989, p. 198.