

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI

REZUMAT
TEZĂ DE DOCTORAT

Teatrul – un sistem semiotic

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. Paul Chiribuță

DOCTORAND:

Diana Istina Păcurar

București 2021



CUPRINSUL TEZEI DE DOCTORAT

CUPRINS

CUPRINS.....	2
INTRODUCERE.....	6
CAPITOLUL I.....	9
MODELUL UNUI SISTEM. APARIȚIA SISTEMULUI ORGANIZAT.....	9
1.1. Considerații istorice despre Teoria Generală a Sistemelor.....	9
1.2. Domenii teoretice-suport pentru Teoria Generală a Sistemelor.....	16
1.2.1. Teoria sistemelor vii.....	16
1.2.2. Teoria matematică a sistemelor.....	17
1.2.3. Cibernetica privită ca teorie a sistemelor.....	21
1.2.4. Teoria socială a sistemelor.....	23
1.2.5. Teoria filozofică a sistemelor.....	27
CAPITOLUL II.....	30
STRUCTURALISMUL.....	30
CAPITOLUL III.....	35
STRUCTURALISM ȘI SEMIOTICĂ.....	35
3.1.Triada lui Peirce.....	35
3.1.1.Semnul.....	40
3.1.2.Obiectul.....	40
3.1.3.Interpretantul.....	41
3.2. Taxonomia obiectului și a interpretantului.....	45
3.2.1.Clasificarea obiectului.....	45
3.2.2.Diviziunea Interpretantului.....	46
3.3.ALTE ABORDĂRI SEMIOTICE:ROLAND BARTHES și CHARLES MORRIS.....	51
3.3.1.Perspectiva semiotică a lui Roland Barthes.....	51
3.3.2.Perspectiva semiotică a lui Charles Morris.....	55
CAPITOLUL IV.....	57

7.4.2. Coafura.....	123
7.4.3. Costumul.....	125
7.5. Identitatea personajului – cumul de semne intrinseci și extrinseci. Modele grafice.....	125
CAPITOLUL VIII.....	129
SEMNE SPAȚIALE.....	129
8.1. Elemente spațiale introductive.....	129
8.2. Spațiul teatral și spațiul scenic.....	131
8.3. Decorul.....	131
8.4. Recuzita.....	134
8.5. Semiotica culorii.....	135
8.5.1. Culoarea ca semn.....	135
8.5.2. Sintactica culorii.....	136
8.5.3. Semantica și funcția semiotică a culorii.....	143
8.6. Semiotica formelor.....	151
8.6.1. Forme geometrice elementare și funcția de semn.....	151
8.6.2. Forme și valențe emoționale.....	159
8.7. Semiotica texturii.....	164
8.7.1. Textura tactilă și textura vizuală.....	164
8.7.2. Textura și valențele emoționale.....	170
CAPITOLUL IX.....	175
SEMNE VIZUALE - SEMIOTICA LUMINII.....	175
9.1. Considerații generale despre utilizarea luminii în spectacolul de teatru.....	175
9.2. Semiotica arhitecturală.....	177
9.3. Modele ale semnului arhitectural. Reprezentări grafice.....	180
9.4. Analiza semiotică a iluminatului.....	187
9.5. Procesul de proiectare a sistemului de lumini prin prisma semioticii.....	190
9.6. Iluminatul pictural. Tehnici de iluminat folosite în pictură.....	197
9.7. Semnificația culorii luminii.....	201
CAPITOLUL X.....	205
SEMNE AUDITIVE – SEMNELE ACUSTICE.....	205
10.1. Semne acustice nonverbale.....	205

10.2. Topografia ontologică a muzicii.....	206
10.3. Sistemul de semne muzicale și conotația fiziologică, psihică și spirituală.....	209
10.4. Metafore muzicale iconice calitative.....	214
10.5. Semne iconice în proiectarea tradițională a sunetului.....	220
10.6. Structura taxonomică bidimensională a coloanei sonore.....	224
CAPITOLUL XI.....	230
ESTETICĂ ȘI SEMIOTICĂ.....	230
11.1. Observații generale.....	230
11.2. Procesele compoziționale ale reprezentării estetice și ale formării simbolice.....	236
11.3. Estetica unui spectacol de teatru.....	239
11.4. Semiotica: instrument al esteticii spectacolului de teatru.....	249
CAPITOLUL XII.....	251
TEMA DE CERCETARE APLICATĂ. LEGĂTURA ÎNTRE SISTEMUL SEMIOTIC TEATRAL ȘI PERCEPȚIA ESTETICĂ.....	251
12.1 .Elemente semiotice teatrale și relațiile matematice teoretice folosite pentru demonstrarea ipotezei de cercetare.....	251
12.2. Prelucrarea emoțională a imaginilor și a sunetului.....	254
12.3. Direcții importante în studiul analitic al percepției estetice. Exemple practice.....	258
CONCLUZII.....	276
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	279
ANEXE.....	288

CUPRINSUL REZUMATULUI TEZEI DE DOCTORAT

CUVINTE CHEIE.....	6
INTRODUCERE.....	6
□ Motivația cercetării.....	7
□ Obiectivele cercetării.....	7
□ Metodologia cercetării.....	8
PREZENTAREA SINTETICĂ A CAPITOLELOR TEZEI DE DOCTORAT.....	9
CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI FINALE.....	39
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....	39



CUVINTE CHEIE

Sistem, semiotică, teatru, semn, indice, icon, simbol, semnificant, semnificat, cod, semne lingvistice, paralingvistice, mimice, gestuale, proxemice, machiaj, costum, recuzită, decor, iluminat, culoare, textură, formă, spectacol, spațiu, diegetic, senzație, percepție, estetică.



INTRODUCERE

Scopul principal al acestei lucrări constă în examinarea posibilității defalcării semiotice a unui spectacol de teatru și de a sugera posibile direcții pentru cercetări viitoare, aplicate într-un teritoriu cultural considerat esențial. Metodele semioticii, în general, sunt guvernate de o preocupare globală comună, aceea de a descoperi o mai bună înțelegere a propriilor acțiuni și comportamente, descoperindu-le de fapt sensul. Chiar dacă în științele comunicării, s-a produs această revoluție numită “Analiză Semiotică”, teatrului i s-a acordat mult mai puțină atenție, în ciuda paletelor incomensurabile de forme teatrale existente. Astfel, se impune o abordare similară și în cazul analizei teatrale, supusă incontestabil perspectivei semiotice. Cu certitudine, această formă de artă, teatrul, care reprezintă fără echivoc un sistem semiotic în primul rând prin generoasa cantitate de semne pe care le transmite, conturează o puternică zonă de investigație semiotică.

Motivația cercetării

În prezent există, pe de o parte, un dialog redus între semioticianul care cercetează codurile artei teatrale și practicianul al cărui interes principal îl reprezintă conceperea unei viziuni personale, de cele mai multe ori înclinată spre empirism. Este foarte dificilă, pe de altă parte, conceperea unei abordări semiotice adecvate, care să nu țină seama de canoanele ce ghidează structura fiecărui element prezent în spectacol, generat cu scopul de a fi înțeles. Dacă această îmbinare dintre înțelegerea semiotică și viziunea practicianului nu se petrece, spectacolul are puține șanse să fie ceva mai mult decât o anexă excentrică a literaturii, ori o desfășurare de acțiuni, incomprehensibilă plenar.

Semnele care sunt utilizate atât în teatrul practic, cât și în predarea și învățarea acestuia sunt, cel mai adesea, de natură vizuală și acustică. Semnificația semiozei, din perspectiva educației teatrale, poate fi percepută și prin implementarea utilizării în cultura teatrală a conceptelor oferite de imagini, din ce în ce mai frecvent. Lucrul cel mai interesant pentru introspecția noastră asupra semioticii teatrului, îl reprezintă saltul incomensurabil al tehnologiei, care a introdus metode foarte sofisticate, pentru studiu, pentru construirea de noi imagini vizuale și auditive, capabile să genereze emoții noi în rândul spectatorilor.

Trecând prin cele douăsprezece capitole, lucrarea de față nu dorește să ofere o rețetă brevetată și nici nu vrea să transmită ideea că un spectacol de teatru se limitează la un calcul matematic pragmatic. Actul artistic presupune, în primul rând, talent și inspirație, creativitate. O opera de artă se bazează pe meșteșugul actorului de a-și folosi resursele intime inspiraționale, coordonate de talentul și gândirea regizorului, folosind ca vehicul toate mijloacele extrinseci puse la dispoziție de ceilalți practicieni ai echipei proiectului. Aceștia din urmă aleg tocmai acele mijloace care îi diferențiază de cotidian, datorită creativității și capacităților deosebite de care dau dovadă.

Lucrarea propune o abordare analitică a structurii și sub nici o formă nu dezbate calitatea elementelor componente ale unui spectacol. Descoperirea unei structuri clare, generatoare de înțelesuri, poate deveni o formulă oarecum matematică, utilă pentru înțelegerea necesităților practicianului, ajuns în fața unei noi provocări teatrale.

Obiectivele cercetării

Cercetările ce fac obiectul tezei de doctorat, bazate pe o analiză atentă a studiilor și a teoriilor formulate până în prezent, înglobează propunerea de a concepe și de a examina o serie

de modele grafice ce pot fi utilizate în înțelegerea și construcția spectacolului de teatru. Folosirea avantajelor modelelor grafice care ordonează într-o oarecare măsură cantitatea de semne teatrale necesare, permite mult mai facil, înțelegerea mecanismului de percepție estetică. Este la fel de importantă precizarea legăturii dintre estetică și semiotică. Studiul analitic al percepției estetice și folosirea exemplelor practice, argumentează teoriile care susțin că emoțiile sunt cele care generează mecanismul de producere a percepției estetice.

Am încercat în lucrarea de față o analiză semiotică preocupată de descoperirea unei game posibile de reguli grafice, care guvernează înțelegerea noastră despre teatru-semn, dar fără a pretinde că acesta constituie un câmp intelectual confortabil stabilit. Domeniul de anchetă are o complexitate care poate fi descurajantă, dar însăși această devoalare îl face deosebit de primitor și provocator. Pe parcursul capitolelor am demonstrat că teatrul nu doar că își îndeplinește funcția primordială, aceea de generatoare de înțelesuri, dar poate fi, fără echivoc, inclus în rândul sistemelor culturale.

Metodologia cercetării

Aplicația practică a studiului teatrului privit prin prisma unui sistem semiotic, expusă în partea finală a lucrării, demonstrează matematic importanța construirii codului de citire, adică a codului prin care spectatorii reușesc să perceapă, cât mai exact, semnificațiile pe care practicianul dorește să le transmită publicului, prin intermediul spectacolului de teatru. Demonstrația matematică are la bază un cumul impresionant de studii efectuate de cercetători de-a lungul timpului. Consecințele teoretice ale acestora sunt folosite în formularea ipotezei de lucru, a demonstrației și participă la formularea concluziilor aplicației practice. Percepția estetică nu este întotdeauna generată de emoții pozitive, dar este important ca spectatorul să poată citi corect codul de semnificații, construit de practician.

O astfel de abordare devoalează, clarifică și deschide posibilitățile construcției spectacolului de teatru, atât din punct de vedere semiotic, cât și din punct de vedere al percepției estetice. Existența unui sistem de semne clar, vizual și auditiv, inteligibil, oferă traseului realizat de practician, repere clare și obiective, care conduc la finalitatea fericită a procesului.

Scopul lucrării a fost încercarea de a oferi un instrument de informare, de atenționare, poate chiar de ajustare, util în construirea unui act artistic, bazat pe utilizarea paletelor largi de semne teatrale. Nu am vorbit aici de secretul producerii unui spectacol frumos, de succes, ci despre

importanța alegerii unei căi corecte de transmitere a unui mesaj, folosind doar acele semne care ne sunt utile pentru producerea semnificațiilor dorite.



PREZENTAREA SINTETICĂ A CAPITOLELOR TEZEI DE DOCTORAT

Multiplele definiții formulate în jurul cuvântului Teatru sugerează, fără echivoc, complexitatea fenomenului conturat în cadrul unei societăți. Stimulat de metamorfozele temporale, spațiale, economice, teatrul a ajuns să reprezinte unul dintre pilonii cei mai importanți ai culturii. În acest context, perspectiva conturării unei noi definiții, care vizează încadrarea acestei forme de artă într-un subsistem al unui sistem organizat, devine indispensabilă.

Pentru atingerea acestui obiectiv, în **primul capitol** al tezei de doctorat, denumit **MODELUL UNUI SISTEM. APARIȚIA SISTEMULUI ORGANIZAT**, am trecut în revistă considerațiile istorice despre Teoria Generală a Sistemelor și contribuțiile teoretice despre la înțelegerea și funcționarea unui sistem. Un sistem este o reprezentare simplificată a realității. Cuvântul sistem, fiind, de cele mai multe ori, considerat banal atunci când este folosit, are, în mod normal, o semnificație slabă. Dar, pentru că în lumea reală un sistem poate părea, uneori, o serie nesfârșită de elemente conectate, ne referim aici la un sistem ca la un grup de elemente selectate, alese (fapt care descrie o primă simplificare a termenului și, prin urmare, o presupunere implicită), cu limite specificate (o a doua simplificare și presupunere implicită), care prezintă caracteristici de timp predeterminate (o a treia simplificare și presupunere implicită).

Este esențial să ne concentrăm pe componentele unui sistem, pe structura sistemului, pe relațiile dintre componente și pe comportamentul sistemului modelat. Această taxonomie generează un model de simulare dinamică. La fiecare pas starea sistemului se schimbă, în funcție de influențele intrinseci și extrinseci la care este supus.

Pentru a înțelege mai bine funcționarea unor sisteme, s-a impus indubitabil construirea unor modele care testează, verifică, simulează și, nu în ultimul rând, prognozează utilitatea acestor entități. Modelul poate actualiza starea sistemului, fiind astfel construit încât să ia în considerare evenimentele posibile ce aparțin etapei de timp următoare, mulându-se pe noul statut pe care sistemul tocmai l-a dobândit. Structura de bază a obiectului supus cercetării este aceeași, iar ceea ce se modifică este rețeaua internă și cea externă de legături generate de metamorfoza mediului din care face parte sistemul.

O trecere în revistă rapidă, tinde să arate că ideea și conceptul de sistem nu s-au născut ieri, ci au apărut din întrebările generate de problemele perene, identificate de-a lungul secolelor și discutate în limba disponibilă la acea vreme. Noțiunea de teorie generală a unui sistem a fost formulată, pentru prima dată, de Ludwig von Bertalanffy, în anul 1930, când a descris teoria complexităților organizate. Sistemul viu, concept formulat de James Grier Miller, include nu numai sistemul biologic organic, ci toate sistemele care au bioritmul binecunoscut – se nasc, trăiesc și mor – incluzând, astfel, și sistemele sociale. Trei cercetători, Mihajlo D. Mesarovic, A.Wayne Wymore și George J. Klir, prin studiile efectuate au avut contribuții majore în crearea unor noi abordări care stau la baza teoriei matematice a sistemelor. Apariția și dezvoltarea ciberneticii ca știință a generat un important flux de informații utile în analiza generării și funcționării unui sistem. Talcott Parsons a fost primul care a formulat o teorie structurată a sistemelor sociale, ca parte a paradigmei sale, AGIL. El definește un sistem social ca o rețea de interacțiuni între actori, comparând funcțiile sistemului și rolurile subsistemului cu structura organelor și funcțiilor corpului uman. Walter F. Buckley susține că sistemul socio-cultural este, în esență, un model teoretic construit pe tipurile de caracteristici identificate. Sistemul socio-cultural este un sistem adaptativ de înalt nivel, capabil să cartografieze rapid, rafinat și uniform mediul social și cel non-social, dar și să țină seama de propriul statut intern. Niklas Luhmann afirma că fiecare societate este împărțită în diverse subsisteme separate – cum ar fi sistemul juridic, sistemul politic, cel educațional, științific sau economic – care sunt capabile să orienteze acțiunile. Elementul de bază, în teoria lui Luhmann, îl reprezintă comunicarea privită ca unitate. Ervin Laszlo a propus o filozofie a sistemelor care integrează cunoștințele dobândite prin studiul despre lumea naturală. Teoria ar trebui să conțină, în cele din urmă, toate observațiile relevante, cu o precizie cantitativă și predictivă. Laszlo propune un limbaj al sistemului, care permite o anumită înțelegere stabilită între disciplinele științifice, acum separate de concepte și de termeni specializați. Mario Bunge observă că există o deosebită distincție de făcut între sistem și mecanism. În viziunea sistemică, mecanismul este constrâns și motivat de structură, iar, la rândul său, aceasta din urmă este menținută sau modificată de acțiunea individuală.

Deși curente teoretice implicate în studiul sistemelor, discutate în acest capitol, nu au oferit un canon general acceptat ca teorie care să se aplice tuturor sistemelor, fiecare identifică o serie de propuneri și de reguli aplicabile unor sisteme individuale, dar și perspective care sunt relevante pentru o formulare practică și comună pentru teoria generală a sistemelor.

Capitolul II, STRUCTURALISMUL, analizează abordarea teoretică a conceptului de structură, în cadrul analizei unui sistem social. Structuralismul studiază structurile neobservabile care au efecte observabile asupra comportamentului, societății și culturii. Conceptele de structură și structuralism reprezintă obiecte de studiu ofertante pentru oamenii de știință, indiferent de perioada istorică de care aceștia aparțin.

Considerat a fi unul dintre fondatorii structuralismului, Emile Durkheim elaborează două ipoteze importante: prima presupune că diferite instituții sociale au funcții precise, pe care le îndeplinesc în societate, iar a doua ipoteză susține că societatea are o anumită structură. Când o parte a societății este translatată, întreaga structură se schimbă. Cercetarea lui Durkheim este exploatată de Fernand de Saussure care moștenind viziunea tradițională descrie faptul că lumea privită ca un sistem, este alcătuită din planuri existente în mod independent, capabile însă să fie observate, analizate și clasificate în mod obiectiv și precis. În ceea ce privește lingvistica, această perspectivă generează o nouă viziune asupra limbajului, acesta fiind privit ca un agregat de unități separate, numite cuvinte. Fiecare dintre acestea are, într-un fel, atașat un sens separat, întregul existând într-o dimensiune diacronică sau istorică, ce îl face supus legilor schimbării – legi observabile și înregistrabile. Una dintre cele mai fructuoase încercări de definire a conceptului de structură a fost făcută însă de Jean Piaget. Structura, în accepțiunea lui, poate fi observată într-un aranjament de entități care este guvernat de următoarele idei fundamentale: ideea de integritate, ideea de transformare și ideea de autoreglare. Prin integritate se înțelege sensul coerenței interne. Structura nu este statică – legile care o guvernează acționează astfel încât să o facă nu numai structurată, ci și structurantă. Antropologul francez Claude Lévi-Strauss, considerat, în general, a fi figura principală a structuralismului, a formulat teoria care s-a bazat pe o opoziție binară între natură și cultură, între societățile la scară mică, tehnic simple, care au existat în primii ani de istorie umană și civilizația modernă. El credea că umanitatea, în starea sa naturală, este adaptată mediului, în timp ce societățile civilizate pun în pericol mediul și anulează variația culturală.

În consecință, structuralismul reprezintă o tendință intelectuală care urmărește să înțeleagă și să explice realitatea socială în termenii unor structuri sociale. Disciplina semioticii joacă un rol important în teoria literară structuralistă și în studiile culturale.

Apariția acestei noi științe, marchează necesitatea celui de **al treilea capitol** al lucrării, **STRUCTURALISM ȘI SEMIOTICĂ**. Fragmentul tezei de doctorat punctează elementele

semiotice esențiale, semn, obiect, interpretant, privite din perspectiva lui Charles Sanders Peirce, Roland Barthes și Charles Morris.

Pentru Peirce, atunci, orice instanță de semnificație conține un semn-vehicul, un obiect și un interpretant. Acest lucru ne permite să înțelegem mai bine obiectul semnului ce explică, astfel, orice analiză semiotică, atât din universul lingvistic, cât și din cel nonlingvistic.

Orice semne care se bazează pe calități abstracte simple se pot numi qualisemne (semne-calitative). Semnul care se bazează pe conexiuni existente cu obiectul său este numit de Peirce un sinsemn (evenimentul ce cuprinde o existență reală – orice sinsemn cuprinde unul sau mai multe qualisemne). Al treilea tip de semn este unul al cărui element semnificativ crucial se datorează, în primul rând, convenției, obiceiului sau legii, cercetătorul numind semnele care funcționează în acest fel, legisemne (forma abstractă a sinsemnului). Dacă semnul determină un interpretant, concentrându-ne pe înțelegerea semnului prin prisma trăsăturilor calitative pe care le folosește pentru a-și semnifica obiectul, atunci semnul este denumit semn rhematic (existența unei posibilități de aprecieri calitative). Dacă, pe de altă parte, un semn determină un interpretant la care ne concentrăm asupra trăsăturilor existente pe care le folosește în semnificarea unui obiect, atunci putem numi semnul semn dicent (afirmă existența prezentă, fizică a obiectului). În cele din urmă, dacă un semn determină un interpretant, concentrându-ne înțelegerea asupra unor trăsături convenționale sau legiferate, utilizate în semnificația obiectului, atunci semnul este un argument (susține veridicitatea obiectului). Primul efect al evaluării lui Peirce, în urma paralelei făcute între activitatea de cercetare și teoria personală a semnelor, îl reprezintă distincția dintre obiectul semnului, așa cum îl înțelegea la început, și obiectul semnului, așa cum se află la sfârșitul procesului semiotic de studiu. Pe primul îl denumește obiectul imediat și pe cel de mai târziu îl numește obiectul dinamic. În mod clar, obiectele imediate și dinamice ale unui semn sunt strâns legate și Peirce le descrie și le introduce împreună, în mod consecvent. Peirce identifică trei moduri distincte în care înțelegem modalitatea în care un semn reprezintă un obiect. El numește aceste trei tipuri de interpretați: interpretantul imediat, interpretantul dinamic și interpretantul final, introducând și trei grade de claritate sau niveluri de înțelegere.

Interpretantul dinamic concretizează interpretarea sau înțelegerea reală pe care o facem sau o avem, la un moment dat, în procesul semiotic și constituie, de asemenea, împreună cu interpretatorii dinamici anteriori, obiectul imediat sau înțelegerea parțială pe care o avem asupra obiectului dinamic, în orice punct particular al procesului semiotic.

Interpretantul final reprezintă înțelegerea noastră despre obiectul dinamic, la sfârșitul anchetei, în cadrul cercetării, dacă ajungem la o înțelegere adevărată a obiectului dinamic.

Un rol important în analiza și cercetarea schimbului de mesaje și a sistemului de semne care se află la baza lor, permițându-ne să înțelegem și să exprimăm semnificațiile semnelor, l-a avut și Roland Barthes. Stilul lui Barthes este caracteristic, tocmai pentru că oferă analize detaliate ale textelor scurte, ale pasajelor și ale imaginilor individuale, astfel încât dă posibilitatea reală unei explorări a modului în care acestea funcționează. Charles Morris consideră semiotica o bază pentru înțelegerea principalelor forme ale activității umane și a interrelației acestora, deoarece semnele mediază toate activitățile și relațiile umane. El propune o clasificare triadică a unui semn, care să conțină un semn-vehicul, un designatum (obiectul) și un interpretant. Morris descrie trei relații bilaterale ale acestor trei elemente: dimensiunea sintactică a semnului (relația dintre semn și un alt semn-vehicul), dimensiunea semantică (relația dintre semn și obiectul care a fost proiectat) și dimensiunea pragmatică (relația dintre semn și interpretant). Această trihotomie a semioticii asigură un mijloc de a explora semnificația semnelor, structura dintre semne și răspunsurile induse de semne, contribuind, astfel, la o mai bună înțelegere a semnelor ca vehicule de comunicații. Trebuie să studiem orice semn, vizual sau verbal, din toate cele trei perspective ale semioticii, deoarece nicio dimensiune nu explică, de la sine, natura complexă a semioticii. În consecință, teoriile s-au dezvoltat dintr-un context politic, transformat și recontextualizat, într-un altul, în care acestea funcționează folosind diferite tehnologii, pentru înțelegerea diferitelor sisteme.

Capitolul IV, *IMPORTANȚA MODELELOR GRAFICE ÎN ÎNȚELEGEREA STRUCTURALISMULUI ȘI A SEMIOTICII* subliniază faptul că folosirea unei scheme sau a unui model simplificat în procesul de comprehensiune și analiză a unui anumit fenomen, reprezintă concretizarea gândirii logice bazată în esență pe mecanismul fiziologic simplu, cauză – efect. Filozoful Patrice Maniglier pune provocarea structuralistă sub forma unei întrebări: Cum se pot studia elemente ce aparțin obiceiurilor culturale (chestiuni de vorbire, ritual, mit, etc.) care nu sunt evidente? Jaques Bertin găsește soluția și oferă răspunsul: prin sistemul de semne grafice care vizualizează aceste relații neobservabile.

Randall Dipert a avansat o teorie structuralistă grafică referitoare la particularitățile fundamentale ale unui sistem complex. În 1997 formulează teoria prin care susține că lumea concretă este o singură structură mare, determinată de o relație simetrică unică, dintre două locuri

– relație care poate fi analizată, cel mai bine, pe un anumit tip de grafic – un grafic format din noduri și margini, unde nodurile sunt stații amplasate de-o parte și de alta a relației fundamentale, și marginile sunt legăturile dintre nodurile care aparțin acestei relații.

Marginile, adică legăturile dintre noduri și, mai ales, generarea sensului acestora, trebuie identificate și realizate extrem de riguros, cu o mare finețe și sensibilitate, pentru a putea realiza, în final, legătura dintre cele două puncte – subiectul-text și privitorul-spectator. În acest context, este evidentă importanța folosirii modelelor grafice și stabilirea, cu ajutorul acestora, a ponderii pe care o au elementele necesare și suficiente pentru realizarea unui spectacol de teatru.

Grafica este nivelul monosemnic al lumii imaginilor. Semnificația unui anumit proces sau fenomen ajunge să fie percepută într-o manieră cât mai exactă dacă obiectul supus percepției poate fi simplificat. În acest context, două domenii ale semnificației sunt reprezentate de grafică și pictografie.

Percepția este procesul prin care oamenii devin conștienți de obiecte și de evenimente din lumea exterioară. Percepția are loc în cinci etape: stimulare, organizare, interpretare-evaluare, memorie și rechemare. Pentru a percepe o pictogramă, un indicator rutier, de exemplu, este nevoie doar de o etapă unică a percepției:

1. Ce înseamnă semnul?

Spre deosebire de o pictogramă, pentru a percepe un grafic este nevoie de două etape de percepție:

1. Ce reprezintă elementele în cauză?

2. Care sunt relațiile dintre aceste elemente?

Grafica și matematica: două sisteme de percepție. Analogie între grafică și matematică, subcapitol al celui de al IV-lea capitol al lucrării de doctorat, aduce argumente teoretizării procesului de concepere și analiză al unei reprezentări grafice.

Matematica utilizează două dimensiuni ale pictogramei și devine, astfel, un semn liniar, plan – deci un sistem definit de timp. În acest sens, notele muzicale, cuvintele și matematica sunt doar formule pentru memorarea sistemelor fundamental auditive și aceste formule fac apanajul sistemelor liniare, cu caracter temporal. Transcrierea relațiilor cu ajutorul teoriilor matematice, se realizează fără ambiguitate, iar variabilele vizuale sunt monosemnice. Asemănarea, ordinea și proporția matematică sunt cele trei elemente semnificative în realizarea sau citirea unui model grafic.

În concluzie, orice tip de interacțiuni pot fi codificate natural, dar și artificial, astfel încât să devină instrumente utile pentru a reprezenta și a manipula datele într-un mod structurat, realizând, în timp, eliminarea incertitudinilor generate inițial.

Considerațiile semiotice teatrale generale, primul subcapitol al celui de **al V- lea capitol, TEATRUL CA SISTEM SEMIOTIC**, familiarizează cititorul cu noțiunile generale semiotice utilizate în contextul analizei acestui subsistem social, teatrul.

Sistemele culturale nu produc înțelesuri în sine – ele generează elemente care pot fi încărcate cu diferite sensuri: sunete, obiecte, culori, acțiuni, ale căror semnificații pot fi conectate cu un anumit context. Definim aici codul ca fiind un sistem de reguli pentru producerea și interpretarea semnelor sau a unui cumul de semne. În cadrul unui sistem se pot regăsi două tipuri de coduri: codurile interne și codurile externe

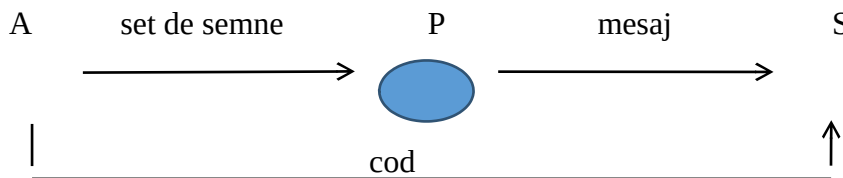
Teatrul se referă la complexul de fenomene asociate tranzacției interpret-public – adică producerea și comunicarea sensului în spectacol și asocierea cu sistemele care stau la baza acestuia (teatral). Pe de altă parte, prin piesa de teatru se înțelege acel mod de ficțiune conceput pentru reprezentare scenică și construit conform convențiilor particulare (dramatic).

Întrebări de teorie literară, semiotică, sociologia literaturii, estetică generală și istorie literară au fost abordate de Cercul lingvistic din Praga, fondat în 1926 în atmosfera fertilă instalată după Primul război mondial. **ANALIZA SEMNULUI TEATRAL ȘI CEA A SEMIOTIZĂRII TEATRALE** prin prisma școlii pragheze se regăsesc în următoarele subcapitole din cadrul **capitolului V** al tezei.

Aplicarea inițială a definiției saussuriene, dată semnului de către Mukařovsky, a constat în identificarea operei de artă ca atare (de exemplu, spectacolul teatral în întregime) ca fiind o unitate semiotică, al cărei semnificator sau semn-vehicul este opera în sine, ca lucru sau ansamblu de elemente materiale, al cărui semnificat este obiectul estetic ce locuiește în conștiința colectivă a publicului. Textul spectacolului devine, din această perspectivă, un macro-semn, sensul său fiind determinat de efectul său total. Acest prim principiu al teoriei teatrale pragheze poate fi numit, cel mai bine, principiul de semiotizare al obiectului. Aplicarea acestuia pe scenă suprimă funcția practică a fenomenelor, în favoarea unui rol simbolic sau semnificativ, permițându-le obiectelor participarea la reprezentația spectacolului. Singura cerință indispensabilă este aceea că semnul-vehicul de pe scenă trebuie să reprezinte, cu succes, semnificatul.

Teatrul epic brechtian s-a folosit foarte bine de dualitatea rolului actorului pe scenă, ca semn-vehicul prin excelență, legat într-o relație simbolică, făcându-l astfel transparent și, în același timp, prezent fizic și social

Pornind de la definiția oferită de Brook și încercând să formulăm o *definiție semiotică a spectacolului de teatru*, am putea stabili premisa că actul teatral se petrece când o persoană A, actorul, reprezintă un P, personajul, în timp ce S, spectatorul, privește. Următorul pas este să stabilim repertoriul de semne, minim și maxim, izvorât din această definiție rudimentară a teatrului.



Pentru ca A să îl poată reprezenta pe P, A trebuie să se comporte într-un anumit fel, să arate asemeni lui P și să existe într-un anumit spațiu.

Felul în care A se comportă poate, în primul rând, influența atât mișcarea corpului, cât și a capului, formându-se, astfel, semnele generatoare de mișcare, și anume semnele chinestezice și ale mimicii. Semnele ce țin de mimica actorului includ toate mișcărilor faciale, executate controlat și, în raport cu exteriorul scenic, ele se realizează strict la nivelul feței. Semnele chinestezice realizate prin intermediul corpului, dar nu și cele generate de contracția mușchilor mimicii, ar trebui să fie diferențiate în două categorii: semne gestuale (fac referire la mișcările corpului care nu presupun mișcarea în spațiu) și semne proxemice (care includ mișcarea prin spațiu). Prin vorbire sau cântec se pot diferenția două sisteme de semne diferite: semne lingvistice (acestea introduc sens lexical și contextual situației teatrale) și semne paralingvistice (fac referire la felul în care actorul interpretează textul: timbrul, muzicalitatea, volumul). Pe lângă aceste două categorii, trebuie amintite și denumite semnele sunetelor și semnele muzicale care construiesc acustica spectacolului și care pot sau nu pot avea legătură cu dezvoltarea comportamentului lui A.

Înfățișarea asumată de A pe parcursul spectacolului generează, la rândul ei, o serie de semne, pe care le-am putea clasifica în două mari categorii: semnele înfățișării naturale (fac referire la modificările de natură fizică, realizate cu scopul asemănării cu P) și semnele înfățișării artificiale

(cuprind toate elementele construite deliberat pentru a portretiza înfățișarea personajului: costum, mască, machiaj).

Semnele ce țin de conceptul spațial sau de locul în care actorii relaționează cu publicul, indiferent dacă acesta din urmă este așezat într-un cerc în jurul actorilor, pe o latură, două sau trei, trebuie definite și diferențiate de semnele decorului ce cuprind obiectele mari (acele elemente care sunt introduse în scenă și rămân acolo pentru un timp îndelungat). Semnele conceptului spațial pot cuprinde sau pot fi generate de către celelalte semne atribuite spațiului: elementele de recuzită, lumina, proiecția – în speță, toate elementele vizuale sau auditive care apar cu scopul configurării unui spațiu existent. Decorul poate arăta atât spații naturale, cât și spații realizate de om, în ultimul caz făcându-se referire la semnele sistemului cultural care aparține picturii sau arhitecturii. Decorul care reconstruiește un spațiu natural, privit ca semn, poate genera posibilități de interpretare date de cultura respectivă, căreia aparține spațiul.

Capitolul VI, SEMNELE INTRINSECI ALE PERSONAJULUI. CONSTRUCȚIA SEMIOTICĂ, analizează, structurează și în final conduce la realizarea unei serii de modele grafice în care tipurile de semne taxonomizate în capitolul anterior, ocupă o anumită poziție în construcția spectacolului de teatru și stabilesc o serie de relații cu consecințe importante în transmiterea unui mesaj teatral corect.

Semnele lingvistice, apanajul primului subcapitol, sunt cercetate pornind de la constatarea că de-a lungul secolelor sau chiar al mileniilor, teoriile lingvistice, retorica și poetica (arta poetică) au încercat să răspundă la întrebările cum, în ce fel, în ce raport sau cu ce reguli limbajul generează înțelesuri. Influența semnelor lingvistice în conturarea personajului prin asumarea acestora de către actor, este reprezentată grafic, arătând astfel importanța atingerii celor trei niveluri de înțelegere: subiectiv, intersubiectiv și obiectiv.

Rezolvarea de către actor, prin intermediul limbajului, a problemelor generate de aceste paliere, furnizează structura de bază, primară, a personajului P.

Prin urmare, limbajul poate să funcționeze ca un substitut pentru toate celelalte sisteme de semne teatrale, cu excepția sistemului de semne chinestezice care apare simultan cu cel al semnelor lingvistice.

Semnele paralingvistice sunt conectate atât cu semnele lingvistice, cât și cu alte semne nonverbale, folosite în demersul comunicării directe, cu scopul producerii de sensuri. În timp ce suntem obișnuiți să investigăm semnele lingvistice, izolat de situația comunicativă și separat de

semnele paralingvistice, cele ale mimicii și cele chinestezice utilizându-se simultan la nivel sistematic, această abordare asociativă de analiză este relativ nouă. Motivul pentru care investigația nu se poate realiza în profunzime, constă în imposibilitatea de a distinge și de a analiza unitățile mici distincte, specifice sau izolate, din structura semnelor paralingvistice. Există trei categorii diferite de semne paralingvistice, pe care le vom examina îndeaproape: calitatea vocală, semne paralingvistice care se formează exclusiv în combinație cu semnele lingvistice și semnele paralingvistice care nu sunt însoțite de vorbire, cum ar fi râsul, plânsul, strigătele sau chiar onomatopeele.

Semnele lingvistice sunt organizate, ordonate, subliniate și accentuate prin intermediul semnelor paralingvistice. Astfel prezența acestora din urmă modelează și întărește informația oferită de semnele lingvistice.

Existența semnelor paralingvistice, prezentă în toate cele trei nivele diferențiate, face ca structura personajului, oferită și livrată prin intermediul textului, să devină mai complexă, mai inteligibilă pentru spectator, generându-se astfel, structura secundară a personajului P. Prezența lor exclusivă formează baza unei structuri simplificate a personajului P. Absența semnelor paralingvistice oferă textului și, prin extensie, personajului, un caracter pur informațional care nu poate reprezenta baza unei structuri solide.

Semnele chinestezice, defalcate în următorul subcapitol, includ toate mișcărilor feței și ale corpului. Vom împărți semnele chinestezice în grupuri de semne mimice, gestuale și proxemice. Vom trata, inițial, fiecare grup separat, chiar dacă, în marea majoritate a situațiilor care țin de comunicare, se utilizează o combinație de semne din toate cele trei grupuri.

Fața umană produce neîncetat semne cărora li se pot atribui cele mai variate semnificații. Prin urmare, în această discuție despre *semnele mimice* ne vom preocupa doar de acele semne mimice care sunt percepute și interpretate ca expresie a afectelor primare, acesta fiind singurul grup de semne mimice cărora le-au fost dedicate studii speciale. Varianta dezvoltată de Ekman, care se limitează la un minim de așa-numite emoții de bază, s-a dovedit a fi cel mai gestionabil catalog. Clasificarea lui Ekman decurge din șase afectări primare, care pot lua toate forme de intensitate diferită: fericire, surpriză, frică, tristețe, enervare, revoltă. Putem enumera patru tipuri de reguli, cu privire la semnele mimice care susțin, de asemenea, validitatea semnelor paralingvistice generate de emoții: reguli de exagerare, de subevaluare, de neutralizare și regula care maschează o emoție printr-o expresie facială ce denotă o altă emoție.

Prezența semnelor mimice are o importanță aparte, deoarece, pe lângă informațiile de tip decodificator ale personajului, ele reușesc să pună bazele uneia dintre cele mai importante și urmărite reacții în teatru – empatia. Prezența sau absența empatiei reprezintă, de cele mai multe ori, motorul oricărei înțelegeri de tip teatral.

Incluzând semnele mimice în graficul de analiză al structurii unui personaj, acestea ridică pe o treaptă superioară gradul de complexitate a acestei structuri, generându-se astfel varianta terțiară a lui P. Este la fel de importantă precizarea că prezența în exclusivitate a semnelor mimice nu produce decât o structură primară de personaj.

Semnele gestuale au o importanță deosebită pentru teatru – în timp ce teatrul este, cu siguranță, posibil fără limbaj, muzică sau sunete, costume, decorațiuni, recuzită sau iluminat, nici o formă de teatru nu poate renunța complet la prezența fizică a actorului, la semnele sale gestuale. Gestul se referă la mișcărilor mâinilor, care sunt direct legate de vorbire. Acestea pot modifica ritmul vorbirii, indică referenții vorbirii sau pot exploata imagini, pentru a elabora conținutul vorbirii. Evocarea gesturilor de exprimare a unui gând, apare simultan, căutând cuvintele potrivite.

În sfera teatrală, un actor întruchipează un personaj, dezvoltând o înțelegere despre comportamentul său, așa cum a fost scris de dramaturg. Întruchiparea, în acest caz, se referă la dezvoltarea unei imagini corporale, a unui sistem de percepții, atitudini și credințe aferente propriului corp, sau, în acest caz, care să aparțină corpului personajului. Este un proces complex și intensiv, care folosește analiza și repetiția pentru a descoperi motivațiile pentru comportamentul personajului.

Semnele gestuale reprezintă un criteriu sine-qua-non al existenței fizice, în spațiul teatral, a actorului. Ele asigură, cu certitudine, conturarea unui anumit nivel structural de dezvoltare a personajului, începând cu structura simplificată și terminând cu cea terțiară. P începe să existe, indiferent de prezența sau de absența celorlalte semne generatoare de sens. Influența semnelor gestuale în conturarea personajului P prin asumarea acestora de către actorul A, urcă cu încă o treaptă gradul de complexitate, ajungându-se astfel la structura cuaternară a personajului P.

Ultimul grup de semne analizat în capitolul VI, este cel reprezentat de *semnele proxemice*. Este dificil să clasificăm semnele proxemice și să le alocăm un loc în codul teatral, deoarece, pe de-o parte, acestea sunt realizate ca semne gestuale și astfel, fiecare lucru pe care l-am afirmat despre semnele gestuale, este valabil și pentru ele. Cu toate acestea, pe de altă parte, ele

constituie o categorie separată de semne chinestezice, deoarece un sens li se poate atribui numai dacă sunt raportate la spațiul care le înconjoară. Semnele proxemice pot fi împărțite în două grupe: semne care iau forma distanței dintre părți, în momentul interacțiunii, ca spațiu gol și ca schimbare a distanței, și semne care iau forma mișcării prin spațiu. Prin urmare, semnele proxemice pot construi un întreg demers teatral, plasându-se în centrul acestuia și oferind toate informațiile necesare decodificării mesajului său. Un exemplu în acest sens ar fi spectacolele de teatru-dans, în care semnele proxemice apar în peste 70% din situațiile create. Absența semnelor proxemice plasează actorul într-un spațiu ambiguu, incert, rupând legăturile dintre el și locul în care se află. În același timp această absență duce la alterarea relațiilor dintre personaje, care devin, astfel, incomplete. Nivelul de acțiune al spectacolului este profund lezat, lipsa semnelor proxemice plasând atât personajul, cât și acțiunea spectacolului, într-un cadru static, înghețat.

Analizând grafic evoluția personajului P prin asumarea sistemelor de semne de către actorul A, prezența semnelor proxemice face ca structura simplificată a personajului să dispară, crește complexitatea acestuia și se poate ajunge astfel la o structură completă a personajului.

Capitolul VII denumit **SEMNELE EXTRINSECI ALE PERSONAJULUI. CONSTRUCȚIA SEMIOTICĂ** conține în partea introductivă noțiuni din sfera semnaticii interpretative fondată de François Rastier. Analiza semică interpretativă se efectuează pe un act semiotic – un text sau o imagine, de exemplu – prin identificarea semnelor, adică a elementelor de semnificație (părți ale semnificatului), definirea grupurilor de seme (izotopii și particule) și determinarea relațiilor dintre acestea (relații de presupuziție, comparație etc.).

În semantica interpretativă, planul semantic al textelor și al imaginilor este alcătuit din patru componente: tematică (conținutul investit), dialectică (stări, procese, și actorii pe care îi implică acestea), dialogica (evaluări modale, veridice – adevărat/fals), evaluările timice pozitive/negative) și tactica (secvențierea liniară a conținutului).

Microsemantica este asociată cu nivelurile inferioare ale textului (de la morfem la cuvânt), mezosemantica este asociată cu nivelurile intermediare (de la sintagma funcțională până la perioadă; acest nivel poate depăși propoziția) și macrosemantica este asociată cu nivelurile superioare ale textului (dincolo de perioadă și până la nivelul textului). Pentru a simplifica, vom asocia cele trei niveluri cu următoarele noțiuni: cuvântul, propoziția și textul.

Semnificația oricărei unități semantice poate fi împărțită în seme sau în caracteristici ale conținutului. Un mic fragment generic indică faptul că sememele aparține unei clase semantice

(o paradigmă semantică, formată din seme). Semele specifice disting anumite sememe de toate celelalte sememe ale aceleiași clase. Semele specifice unui semem constituie semantemul său; sememele generice alcătuiesc clasema sa. Există trei tipuri de sememe generice: microgenerice, mezogenerice și macrogenerice. Acestea corespund la trei tipuri de clase semantice: taxeme (clasele minime prin care sememele sunt interdefinite), domenii (care sunt legate de contextul social și corespund sferelor activității umane) și dimensiunea (cea mai generală dintre clase, grupată pe opoziții).

Interpretarea este procesul de atribuire a sensului unui lanț lingvistic sau unei succesiuni de imagini. Interpretarea intrinsecă relevă sememele prezente și produce fie o lectură descriptivă, fie o lectură metodologic reductivă (adică una restricționată în mod intenționat). Interpretarea extrinsecă adaugă semem, indiferent dacă este intenționat sau nu (lectură productivă) sau lasă la o parte, în mod eronat, semele (reducere).

Pentru ca noțiunile teoretice ale semanticii interpretative, destul de alambicate și în același timp greu de perceput, să beneficieze de înțelegerea rolului pe care îl dețin în transmiterea nuanțată a unui mesaj, se impune o aplicație practică a acestora. Astfel se poate demonstra semiotic importanța alegerilor scenografice în realizarea transmiterii corecte a mesajelor formulate în cadrul unui spectacol, analizând unul din tablourile lui Magritte pictat în 1930, *The key to dreams*. Înțelegerea și aplicarea semanticii interpretative are un rol covârșitor în dezvoltarea semioticii scenografiei. Nu este mai puțin important faptul că publicul generează diverse semnificații semantice ale obiectelor de pe scenă, care pot modifica intenția inițială a unui scenograf. În consecință, ar trebui luată în considerare și cultura societății din care face parte spectatorul. Această observație este importantă pentru a înțelege cum un scenograf trebuie să se informeze și să convingă, în mod eficient, un public, indiferent de mediul din care provine fiecare membru al audienței. La nivel de scenografie, se raportează, astfel, informațiile fizice la interpretarea obiectelor de pe scenă, permițând fiecărui membru al publicului accesul la semnificația fiecărui obiect. Înțelegerea semnelor care ajută la o comunicare vizuală eficientă este importantă pentru a dezvolta mesaje clare sau persuasive pentru public. Iconul este, probabil, unul dintre cele mai utilizate elemente semiotice în scenografie, deoarece este mult mai frecvent înțeles decât elementele unui semn, care, de multe ori, apar ca fiind subtile.

Keir Elam a avut una dintre primele intervenții despre retorica vizuală în teatru, examinând, în mod specific semiotic, elementul care se concentrează pe studiul semnelor și al simbolurilor,

adică pe interpretări semnificative ale diferitelor aspecte ale imaginii vizuale. În sensul comunicării vizuale, din cadrul retoricii vizuale teatrale, termenul semn include obiecte care au un sens diferit de cel pe care îl reprezintă fizic. Organizarea, proiectarea și construcția elementelor unui spațiu scenic, reprezintă apanajul profesiei de scenograf, ale cărei mijloace de comunicare vizuală sunt cuprinse într-un singur cuvânt – decorul.

A realiza performanța transmiterii unui anumit mesaj publicului, prin intermediul decorului, reprezintă o acțiune complexă, care presupune, în primul rând, abilitatea de a comunica eficient. Scenografiile pot atenua riscul ca un spectacol să nu fie înțeles, utilizând imagini subtile, dar precise, pentru a descrie situații, a transmite emoții și a conecta, vizual, atenția privitorului cu tensiunea generată de spectacolul propus.

Capitolul VII, *SEMNELE EXTRINSECI ALE PERSONAJULUI. CONSTRUCȚIA SEMIOTICĂ*, începe cu o explicație extrem de nuanțată a microelementelor semiotice pentru ca acestea să poată deoala, în a doua jumătate a capitolului, importanța înfățișării actorului ca semn. În momentul în care un actor apare pe scenă, publicul a primit deja informații care îi permit să identifice personajul prezentat ca un anumit gen de personaj. Această identificare se poate referi, în termeni destul de generali, la vârstă și la gen, sau, mai precis, la o anumită poziție în societate și o anumită categorie socială, într-o anumită perioadă sau chiar la figuri istorice individuale. Se oferă, astfel, audienței, posibilitatea unor previziuni referitoare la relațiile dintre personaje și anticipări ale comportamentului lor, a căror valoare prognostică este, fără nici o îndoială, susținută de convenția aleasă.

Pentru a putea descrie și detalia această funcție mai în profunzime, vom împărți acum semnul aspect exterior în cele trei componente ale sale: cofură, mască și costum. Înțelegem că *masca* actorului înseamnă acel set de semne care arată chipul și figura personajului. Deoarece *masca* actorului denotă chipul și figura personajului P, ea poate fi produsă și interpretată, în primul rând, ca un semn al vârstei, al sexului, al rasei, al stării de sănătate a lui P; în al doilea rând, ca un semn al statutului social și, în al treilea rând, ca semn al personalității sale. *Masca* teatrală, pe de altă parte, nu se referă doar la stereotipurile sociale predominante în societatea înconjurătoare, ci și la celelalte coduri culturale. Poate fi, astfel, un indicator al contextului unei anumite perioade de care aparține personajul sau se poate referi la un cod mitologic, care guvernează apariția unor figuri vizionare precum cea a morții, a diavolului, a îngerilor, a animalelor etc. Se poate

identifica cu exactitate personajul, numai dacă recurgem la codul cultural care stă la baza măștii personajului respectiv.

Prin *coafură* se înțelege aranjamentul special al podoabei capilare. Inițial, poate fi o surpriză să se identifice coafura ca un sistem de semne independent, deoarece părul este tratat, de obicei, în legătură cu masca, în măsura în care cele mai multe studii de istorie ale teatrului nu o menționează separat. Sunt situații în care coafura devine singura trăsătură distinctivă legată de aspectul exterior – identitatea personajului fiind oferită de culoarea perucii. Coafura poate servi și drept semn al apartenenței purtătorului la o anumită clasă socială. Cu toate acestea, în majoritatea cazurilor, performanța tuturor acestor funcții de semne generate de coafură este susținută, în mod evident, de semnele oferite de machiaj și costum.

Dintre toate elementele care constituie aspectul exterior al actorului, *costumul* este, fără îndoială, componenta cea mai importantă. Deși măștile și perucile pot fi schimbate la fel de ușor ca și costumul, acesta este predominant ca semn, chiar dacă este mai ușor de perceput, în termeni pur cantitativi, față de primele două. Prin urmare, de regulă, prima identificare a personajului de către public se bazează pe costum. Funcțiile costumului teatral coincid, în mare parte, cu funcțiile pe care purtătorul acestuia le poate îndeplini în viața socială. Hainele indică rolul social al purtătorului și funcționează, în acest fel, ca o variabilă importantă, în procesul de stabilire și stabilizare a identității ascunse.

Al VII-lea capitol tratează în final, consecințele melanjului dintre factorii intrinseci și extrinseci descriși în capitolele anterioare și realizarea unui grafic sugestiv în acest sens. Acest cumul de semne conturează în esență, identitatea personajului. Concretizarea este realizată de actor prin acțiunile sale. Semnele lingvistice și paralingvistice, mimice, gestuale și proxemice, pe care le produce, umplu rolul subliniat de apariția externă, cu viață concretă, individuală. Creată prin activitatea sa, în consecință, identitatea unui personaj nu poate fi pe deplin constituită dacă spectatorul ia în considerare doar semnele care îi conferă aspectul, nu și acele semne produse de activitatea actorului.

Atunci când segmentul periferic al analizatorului vizual care aparține spectatorului, receptează un anumit stimul, impulsul nervos generat este condus, prin căi specifice, până la nivelul scoarței cerebrale, unde este transformat în senzație. Acestei senzații vizuale îi corespunde o anumită informație, care ajunge, astfel, să fie deținută de privitor. Cantitatea de informații pe care individul o are în raport cu ceea ce vede, aude sau simte în cadrul spectacolului, este direct

proporțională cu cantitatea de stimuli oferită. Astfel, apariția vizuală a actorului oferă, în funcție de cantitatea elementelor sale exterioare constitutive (costum, coafură, mască), o mai mare sau o mai mică amplitudine a informației. Am numit actorul cu machiaj/mască generatorul de stimul vizual I, masca/machiajul aflându-se în relație directă cu zona de producere a semnelor lingvistice, paralingvistice și mimice. Acest stimul vizual poate potența sau poate diminua un anumit semn ce ține de structura comportamentului actorului. Stimulul vizual II apare prin completarea primului, datorită coafurii. Imaginea care ține de extremitatea cefalică a actorului poate sau nu poate fi clară, în percepția spectatorului. Prin apariția costumului se trece la cea de a treia categorie, stimulul vizual III. Costumul completează imaginea vizuală a actorului și întregeste informațiile referitoare la personajul P.

Capitolul al VIII-lea, SEMNELE SPAȚIALE, dezvoltă, prin contrast, modul în care aceste semne influențează triunghiul teatral actor (A) – personaj (P) – spectator (S), într-un mod fundamental diferit. Ele se aplică, în primul rând, răspunzând la prima întrebare generală, care pune în discuție locul unde se află A/P/S și rezolvă problema plasării reprezentației. A doua întrebare implicată în problema semnelor spațiale se referă la modul în care este împărțit spațiul în care sunt A/P/S. În cele din urmă, a treia întrebare legată de semnele spațiale este cea care se referă la segmentul special de spațiu, în care A acționează pentru a-l înfățișa pe P – segment numit scenografie sau spațiu scenic.

Deoarece semnele spațiale pot semnifica teatrul într-o mare varietate de moduri, are sens analiza funcțiilor sistemului de semne arhitectonice, pe care teatrul este, în general, capabil să le îndeplinească, înainte de a trece la al doilea pas al examinării specificului. Fiecare spațiu poate fi privit ca un mediu potențial uman, indiferent dacă este un spațiu natural (marea, pădurea etc.) sau unul creat de ființe umane (clădiri, piețe, poduri etc). În această calitate, poate fi considerat un câmp potențial al activității umane, prin faptul că fiecare spațiu sau fiecare obiect spațial, dă naștere sau permite anumite activități. Semnificațiile pe care spațiul, ca sistem generator de sens, este capabil să le producă, se pot referi, astfel, la funcțiile practice și simbolice ale locului tridimensional în cauză. Cu alte cuvinte, spațiul face, cu adevărat, posibile activitățile, dar fără a le cere categoric sau a le specifica. Atunci când este aplicată teatrului această calitate a spațiului capătă semnificații deosebite. În principiu, putem distinge două tipuri de locuri: acele spații care au fost amenajate în mod expres pentru a servi drept clădiri de teatru și acele spații care au fost create pentru a îndeplini o funcție practică diferită, dar sunt utilizate temporar sau în mod repetat,

ca teatru. Spațiul în care se află A/P/S, precum și alocarea anumitor secțiuni de spațiu la A și S – cu alte cuvinte întreaga utilizare subiacentă a spațiului într-un teatru – pot fi înțelese ca un semn pentru funcția socială a teatrului. Această funcție devine concretă în cadrul statutului social al teatrului și în panoplia de valori sau idei propagate de teatru.

Precizând mai sus funcțiile spațiului, următorul subcapitol introduce noțiunea de spațiu scenic, acel segment de spațiu în care A acționează pentru a descrie P. Aceasta înseamnă că spațiul scenic nu trebuie să fie un loc special selecționat, ci mai degrabă el este situat oriunde A acționează pentru a descrie P. Definiția aceasta implică atât o funcție practică cât și o funcție simbolică: acest loc înseamnă spațiul în care acționează A, dar și spațiul în care se găsește P. Spațiul scenic este definit atât ca mediu sau câmp de activitate pentru A, cât și ca mediu și câmp de activitate pentru P. Acțiunile și mișcările efectuate de A în acest spațiu înseamnă acțiuni și mișcări efectuate de P. Dat fiind că actorul, fiind un corp tridimensional, are întotdeauna nevoie de un loc în spațiu sau de o încăpere, spațiul scenic reprezintă un element ireductibil al codului teatral. Celelalte moduri în care spațiul scenic poate semnifica lucrurile, prin decor, recuzită și iluminare, ar trebui considerate doar elemente potențiale, dar nu necesare codului teatral ca sistem.

În cazul tuturor semnelor teatrale discutate până acum, am demonstrat că teatrul este capabil, în mod uzual, să dezvolte coduri specifice pentru semnele chinestezice sau pentru semnele aspectului exterior. Dar analizând o anumită mișcare sau o bucată de costum, acestea pot fi, în principiu, folosite și interpretate identic, atât în viața cotidiană, cât și în teatrul culturii societății respective, fără nicio modificare de structură și pe baza aceluiași cod. În cazul semnelor decorului, această posibilitate duală nu există, din motive evidente. Decorul care califică locația ca fiind specifică unui moment particular, funcționează simultan ca semn pentru situație și semn pentru acțiune.

Semnele de decor formează un melanj cu semnele proxemice, care pot fi potențial materializate. Decorul poate funcționa în raport cu personajele, ca un semn care este capabil să genereze sens, atât la nivelul obiectului mișcărilor, cât și la nivelele subiective și intersubiective. Decorul scenic este capabil să formeze elementul dominant într-un cod teatral – cel de-al doilea element, mișcarea sau costumul, fiind construit ca parte integrantă a efectului scenic general. Pe de altă parte, decorul poate fi înlocuit complet cu alte sisteme de semne, ca în teatrul elisabetan, unde a fost creat, cu mijloace lingvistice sau în Opera din Beijing și în pantomima contemporană, unde

decorul este semnificat, în întregime, prin semne gestuale. Statutul decorului în structura ierarhică a unui cod teatral și selecția pe care o face, în principiu, din repertoriul posibilelor semnificații disponibile, pot fi, la rândul lor, interpretate numai pe baza contextului general al codului teatral și pot fi înțelese prin realizările lor specifice, prin scopurile, prin funcțiile și intențiile adiacente.

Recuzita este dificil de clasificat ca fiind un grup de semne teatrale, deoarece obiectele folosite pentru realizarea lor pot funcționa și ca elemente ale altor sisteme de semne teatrale. Un element din recuzită este utilizat, în primul rând, pentru funcția primară de semn – adică aceea de a semnifica un anumit obiect. Întrucât obiectul semnificat poate fi înțeles ca semn al anumitor funcții practice și simbolice, recuzita ar trebui interpretată ca semnul unui semn.

A doua funcție a recuzitei este aceea care face referire la personajul care o folosește. În acest sens, poate funcționa ca semn pentru acel personaj. O recuzită poate fi interpretată ca semn pentru acțiunea pe care P o execută. Aceste acțiuni apar, de cele mai multe ori, în interacțiunea cu alte personaje. În consecință, recuzita poate fi interpretată și ca semn al relației dintre personaje. Culoarea, forma și textura elementelor considerate unități ale decorului teatral pot genera semnificații individual dar și ca urmare a interacțiunilor dintre acestea.

Culoarea poate funcționa ca semn pentru un fenomen fizic, pentru un mecanism fiziologic sau pentru o asociere psihologică. Observarea culorilor va avea întotdeauna un impact emoțional și organic asupra observatorului. Culoarea afectează starea fiziologică, prin urmare evocarea emoțiilor declanșează mecanismele psihologiei culorilor, ale semanticii acestora dar și mecanisme fizice. Extrapolând studiile sintactice la nivelul culorilor, fiind necesară identificarea unităților elementare, a regulilor de transformare și a legilor de combinare, pentru a forma alte unități cu sens, teoria culorii atinge realizări majore. Fiecare aspect mai sus menționat, face, în acest context, posibilă o gramatică a culorii.

În percepția culorii este larg acceptat faptul că sunt necesari trei termeni: culoarea de bază, luminozitatea și nuanța. Aceste trei atribute sunt, de obicei, combinate, pentru a descrie culorile. Cu toate acestea, unii cred că sunt necesare cinci dimensiuni perceptive pentru a descrie complet aspectul unei culori: strălucirea, luminozitatea, culoarea, fundalul și nuanța. În domeniul sintacticii culorii, pe lângă posibilitatea definirii culorilor unice prin intermediul celor trei atribute, se ridică, de asemenea, problema posibilităților abstracte și logice care guvernează

combinațiile de culori și amestecul de culori. În acest sens pentru combinațiile obținute din două culori, putem evidenția trei cazuri posibile:

1. O culoare este aplicată peste și în interiorul alteia (interioritate)
2. Ambele culori se suprapun parțial (suprapunere)
3. Sunt juxtapuse una lângă alta (juxtapunere).

În dimensiunea semanticii, unde semnele au capacitatea de a reprezenta sau de a semnifica alte lucruri, de a transmite informații sau concepte care sunt dincolo de semnul în sine, un cuvânt-cheie este substituția, adică învestirea culorii ca semn ce poate înlocui alte lucruri. Sunt explorate, astfel, relațiile dintre culori și semnificațiile acestora, codurile și asocierile stabilite prin culori, dar și modul în care se schimbă sensurile culorilor în funcție de contextul apariției și în raport cu factorii umani, cultura, vârsta, sexul etc.

Culoarea nu aparține materiei fizice și nici radiației luminoase – ea este o imagine, un semn produs în mintea unui organism dotat cu un sistem senzorial, ai cărui receptori reacționează la o anumită cantitate a acelei radiații. Aceasta reprezintă funcția elementară pe care culoarea o îndeplinește ca semn, adică acea funcție prin care ea funcționează ca mesager al radiației fizice, pentru a transmite creierului informații utile despre lumea externă. În acest sens, culoarea este un index. Magariños de Morentin subclasifică semnele indexice în trei tipuri: semnale, indici și simptome. Semnalul este un semn care apare în fața obiectului său, indiciul, un semn care rămâne după ce obiectul care l-a generat dispare și simptomul este reprezentat de semnul care se întâmplă simultan cu evenimentul ce reprezintă obiectul său.

Semnificațiile care sunt asociate cu diferite culori sunt instrumentele de comunicare ale creatorului produsului. Cu alte cuvinte, utilizarea greșită a semioticii culorilor duce la un răspuns greșit din partea privitorului, ceea ce va scădea interesul publicului. Spectatorii judecă atributele produselor pe baza propriei experiențe și a propriilor sentimente legate de designul specific prezentat.

Formele geometrice sunt cele mai la îndemână atunci când facem referire la conceptul de semiotică a formelor. Acestea includ pătrate, dreptunghiuri, triunghiuri, stele, cercuri, ovale etc. Ele sunt ușor de identificat și au fost denumite în mod specific. Formele cu linii drepte și unghiuri simbolizează, de obicei, structura și ordinea, în timp ce formele curbe sunt mai maleabile, reprezentând conexiunea și comunitatea. Alături de formele geometrice mai sus

menționate, în spațiul înconjurător există și formele organice, cele ce țin de natura vie a universului. În natură acestea sunt forme neregulate și sunt, cel mai adesea curbate sau inegale.

Percepția formelor contribuie la generarea emoțiilor provocate de imagini, prin intermediul proprietăților vizuale date de rotunjimea, liniile drepte, unghiurile și simplitatea acestora. Formele sunt influențate de context, modificându-se, astfel, percepția lor individuală. Emoțiile trezite de imagini sunt subiective, pentru că este posibil ca indivizii să nu aibă același răspuns la o anumită imagine, extragerea și inserarea formelor regăsite în imagini complexe fiind extrem de dificilă.

Din perspectiva studiilor din domeniul neuroștiinței, s-a demonstrat că abordarea tridimensională este direct proporțională cu modul în care creierul este organizat pentru a procesa emoțiile la un nivel de bază. Principalele contribuții ale acestor cercetări sunt:

- Investigarea sistematică a corelației dintre formele vizuale și emoțiile provocate de imagini;
- Evaluarea cantitativă a folosirii conceptelor de rotunjime-liniaritate și simplitate-complexitate, din perspectiva formelor, utilizând o abordare tridimensională;
- Identificarea imaginilor cu conținut emoțional puternic de cele cu conținut emoțional slab;

Separarea imaginilor cu conținut emoțional puternic de cele emoțional neutre, poate ajuta în multe domenii ale artei, inclusiv în teatru, îmbunătățind performanța actelor artistice prin folosirea unor cuvinte-cheie legate de formă. Zona de înțelegere a emoțiilor din imagini este încă la început, iar analiza emoțiilor, folosind caracteristicile de bază ale formelor identificate în imaginile respective, reprezintă primul pas către rezolvarea acestei probleme.

Fiecare parte din decor, din costume sau din orice alt element vizual folosit, reprezintă o strategie de citire vizuală și spune propria lui poveste. Astfel, conștientizând și analizând codul semiotic pe care îl conțin formele în structura lor, putem oferi spectatorilor indiciile pentru citirea corectă a mesajului spectacolului.

Termenul textură se referea, inițial, la arta țesutului și la calitățile materialelor țesute, dar treptat s-a extins pentru a cuprinde calitatea tactilă sau materială a obiectelor, în general, și interacțiunea sinestezică a trăsăturilor tactile, vizuale și auditive. Atunci când este utilizată în descrierea imaginilor, textura sugerează o iluzie de tangibilitate, provocată vizual, prin schimbări de focalizare și culoare, datorită modelelor de linii și forme. Aplicată sunetului, textura se referă la calități timbrale graduale, cum ar fi tensiunea, rugozitatea, vibrato-ul și registrul de înălțime. Pe scurt, textura, așa cum este folosit termenul acum, se aplică pe diferite medii cu densități diferite

și poate avea manifestări tactile, vizuale și auditive, jucând un rol din ce în ce mai important în peisajul semiotic. Limita neclară dintre textura tactilă și cea vizuală este evidentă în discuțiile despre textură, în cadrul designului și al artelor plastice. Fiind unul dintre cele cinci elemente ale designului (alături de linie, formă, culoare și valoare), textura este întotdeauna complementară și, prin urmare, este dificil de separat de lumină și culoare (textură ușoară vs. întunecată) sau modele vizuale (textură pestriță). Calitățile simbolice au o reprezentare convențională, ca și în cazul în care sunt folosite culori calde sau reci pentru a descrie suprafețe calde sau reci. Astfel de reprezentări convenționale sunt susceptibile să evoce aceleași semnificații ca și calitățile tactile pe care le sugerează. Textura poate fi utilizată într-un spectacol pentru a crea interes vizual sau un punct focal într-o compoziție, cu scopul de a crea un contrast în cadrul unei imagini și pentru a ajuta la echilibrarea vizuală a unei scene. Cuvântul textură se referă, inițial, la modul în care se simte un obiect atunci când îl atingi, deci în acest context, implicația cuvântului sugerează un element tactil. Cu toate acestea, suntem automat impresionați de textură, doar prin simpla privire a unui obiect sau a unui model, acest mecanism ajungând să devină un principiu important în domeniul artei. Textura, privită ca o caracteristică vizuală a percepției, a fost studiată acordându-se o atenție deosebită procesului de segmentare a texturii – adică studiului condițiilor în care sistemul vizual poate separa, fără efort, două regiuni ale scenei, pe baza diferențelor texturale. Rămâne însă de necontestat faptul că, în ciuda descoperirii unor parametri suplimentari, culoarea este o caracteristică de ghidare foarte puternică. Texturile joacă un rol extrem de important în scenografia unui spectacol. Un obiect bine texturat și, pe de altă parte, bine poziționat, indiferent de tehnica folosită pentru realizarea lui, va fi literalmente adus la viață prin iluminare, iar calitățile tridimensionale vor fi puse în joc prin utilizarea luminii și a umbrelor. Textura vizuală este iluzia sau reprezentarea texturii fizice, fiind creată de manipularea luminii și imitând, astfel, experiența vizuală a acesteia din urmă. Ca o concluzie, textura vizuală este un atribut al unei figuri bidimensionale sau o redare bidimensională a unui obiect tridimensional, care descrie caracteristicile sale de suprafață și este utilizată pentru a deduce adâncimea și înclinarea unui spațiu bidimensional și pentru a amplifica percepția imaginilor, generând emoții.

Capitolul IX, SEMNELE VIZUALE. SEMIOTICA LUMINII, este dedicat în exclusivitate luminii. Am adus în discuție iluminatul ca fiind o a treia categorie de semne, capabilă să adauge spațiului scenic semnificații posibile. Deoarece iluminatul se referă atât la instalațiile tehnice care produc anumite tipuri de lumină pe scenă, cât și la calitatea luminii în sine, vom folosi, în

cele ce urmează, termenul lumină atunci când ne referim la lumină în sensul unui anumit tip, și termenul iluminare, pentru facilitățile tehnice care servesc la generarea acestor semne în teatru. Atât lumina naturală, cât și cea produsă artificial – in extenso, spațiile naturale și cele create artificial – se pot interpreta în raport cu funcțiile lor practice și simbolice. Dacă dorim să analizăm din punct de vedere semiotic iluminatul teatral, trebuie, mai întâi, să facem o trecere prin ramurile artistice vizuale care sunt surse de inspirație ale scenografiei și, prin extensie, să analizăm felul în care lumina își găsește aplicabilitatea în acestea. Crearea unei imagini scenice este rezultatul melanjului dintre arhitectură, pictură, grafică, sculptură și multe alte segmente diverse, luând în calcul domeniul vast al artelor vizuale.

Semiotica arhitecturii a apărut ca o ramură a semioticii comunicării vizuale și permite interpretarea clădirii ca semn și a privitorului/utilizatorului ca receptor. În mod similar, ferestrele, corpurile de iluminat și modelul de iluminare din spațiu întruchipează semne. Extinzând aceste analize în aria teatrală și privind decorul scenic ca o construcție arhitecturală, putem înțelege de ce și cum iluminatul scenic este perceput ca un element semiotic în structura sistemului teatral.

Pentru semnul arhitectural, modelele comportamentale diadice, glosematice și triadice joacă un rol central:

1. Modelul comportamentalist al lui Morris

Modelul comportamentalist are ca fundament teoriile lui Morris și a fost formulat de Koenig, în 1964. Semnul arhitectural este considerat un stimul pregătitor pentru comportamentele specifice, rezultate ca răspuns.

2. Modelul diadic al lui Saussure

Modelul lui Saussure – în care semnul este o reprezentare a semnificantului în sensul imaginii, iar simbolul acesteia reprezintă semnificatul – a fost încorporat de Renato De Fusco în analiza sa semiotică despre arhitectură, în care a interpretat arhitectura ca fiind un mediu adresat maselor.

3. Modelul glosematic al lui Hjelmslev

Pe lângă modelul comportamental al lui Morris și abordarea diadică a lui Saussure, Nöth a identificat modelul glosematic al lui Hjelmslev. Acesta din urmă denumesc latura semnificatului – conținut, și latura semnificantului – expresie. Organizarea conținutului și a expresiei este realizată după același principiu, ambele fiind formate din unități distinctive (gloseme), dar care au trăsături specifice.

4. Modelul semnului triadic al lui Peirce

Al patrulea model pentru Nöth a fost modelul lui Peirce, format din semn, obiect și interpretant. Analiza semiotică a sistemului de lumini, în domeniul arhitecturii, conduce la construcția unor modele, a căror utilizare este benefică și în alte domenii, unde lumina poate juca un rol decisiv. Lumina generează, astfel, un anumit tip de atmosferă, și, în plus față de aspectul funcțional al vizibilității, transmite un anumit sens. Studiul sintaxei procesului de folosire a luminilor – adică cercetarea gramaticii și a modului în care elementele ușoare pot fi combinate – ar putea îmbunătăți calitatea designului vizual. Pornind de la contextul arhitectural, semiotica iluminării spațiilor devine esențială în spațiul teatral. Analiza semiotică a iluminării scenice a devenit utilă în stabilirea comunicării dintre actor și public, pentru identificarea și înțelegerea mesajelor transmise de fasciculele de lumină transformate în semne, în cadrul producțiilor de teatru. Appia a stabilit o ierarhie tridimensională a iluminatului scenic, renunțând la ideea unui fundal imobil, tern, pentru mișcările vii ale actorilor. Această viziune spațială include un tip de iluminare care unifică actorii și decorul, evocând un răspuns emoțional din partea publicului – valoarea interpretativă a iluminatului dinamic, colorat și iluminarea care evidențiază fiecare actor în parte.

Producțiile de teatru folosesc o serie variată de stiluri, iar proiectul iluminatului scenic trebuie să răspundă stilului general al producției. Pentru ca privitorul să poată identifica acest stil, trebuie să înțeleagă și să perceapă corect sistemul de lumini propus. Producțiile realiste încorporează elemente care sunt menite să arate ca în viața reală. Realismul poate să fie total sau parțial – iluminatul folosit pentru cel total trebuie să producă, în rândul spectatorilor, o percepție a faptelor și a lucrurilor, care să fie similară cu percepția celor din viața reală. Producțiile simboliste sunt mai interesante, comunicând publicului o idee, în locul reprezentării vieții reale. Producțiile fantastice îi permit designerului de lumini să creeze o lume nouă, utilizând o gamă variată de lumini colorate, lumini difuze, active, practice sau stroboscoape pentru a crea efecte magice. Publicul citește lumina, se identifică cu elemente importante ale iluminatului și, mai ales, reperează ceea ce crede el că transmite acele lumini.

Pictura face parte din categoria artelor vizuale, indiferent dacă este exprimată într-o formă abstractă sau clasică, iar în lumea reală lumina este cea care dă lucrurilor forma vizibilă, valoarea, textura și culoarea. Dacă în paragrafele de mai sus am argumentat posibilitatea aplicării iluminatului arhitectural în conceperea spațiului scenic (acesta reprezentând, în esență, o

adeverată construcție), consider că este la fel de important să subliniez detaliile influenței luminii în pictură, pentru că există elemente importante ale unui spectacol – pânzele, pereții, costumele, sau actorii –, care pot fi modificate cu ajutorul acestei arte. Unul dintre cei mai buni termeni pentru a descrie și a înțelege utilizarea iluminatului în pictură este clarobscurul. În termeni generali, clarobscurul realizează efectul declanșat de o sursă puternică de lumină, provenită din afara pânzei, care țintește direct subiectul tabloului, producând iluminatul acestuia și separându-l vizual de restul tabloului.

Extrapolând clarobscurul, iluminatul artificial se dovedește a fi un instrument versatil care poate fi utilizat pentru a transforma un spațiu. Asigurarea unui sistem de lumini eficient presupune înțelegerea nevoilor producției și interpretarea creativă a acestora, cu scopul final de a realiza o percepție vizuală cât mai exactă a spectatorului, care să capteze mesajele transmise prin intermediul luminii.

SEMNELE AUDITIVE, SEMNELE ACUSTICE au o importanță considerabilă în semiotica teatrală și în generarea semnificațiilor dorite, prin urmare am alocat **Capitolul X** pentru investigarea acestora. Funcția de semne denotative de bază, a semnelor teatrale discutate până acum, este invariabil legată de caracterul lui P: semnele verbale și chinestezice produse de A funcționează ca semne pentru activitățile efectuate de P; semnele care formează imaginea exterioară a lui A, aspectul, funcționează ca semne pentru aspectul extern al lui P, iar semnele care se aplică spațiului scenic funcționează ca semne pentru spațiul în care se află P. Acest lucru acoperă, în principal, toți factorii care pot rezulta din relația dintre A și P, căci, pentru a descărca P, A acționează într-un anumit mod, cu un aspect specific și într-un anumit spațiu. Întrucât nu se poate presupune că există un alt factor constitutiv, semnele acustice nonverbale, în măsura în care sunt utilizate ca semne teatrale, trebuie, prin urmare, să fie incluse în factorul menționat, ca semne care trebuie folosite și interpretate, fie pentru activități, fie pentru apariția lui P sau a spațiului în care se află el. Prin urmare, înainte de a continua să examinăm în detaliu semnificațiile potențiale ale semnelor acustice nonverbale ca semne teatrale, vom începe prin a stabili care dintre acești factori – sunetele și muzica – sunt, în principiu, atribuiți.

Mediul în care trăiesc oamenii este construit, pe de-o parte, prin elemente spațiale și, pe de altă parte, prin sunete și muzică, ambele componente fiind direct legate între ele și referindu-se una la cealaltă. Se poate concluziona, astfel, că sunetele și muzica, în măsura în care sunt folosite ca semne teatrale, vor forma o relație strâns legată de semnele spațiului.

Semnele acustice nonverbale pot funcționa, în general, ca un sistem care creează sens, pe baza unităților de ton, melodie, ritm și metru. Combinația realizată ori ca sintagmă muzicală sau ca un complex acustic de trăsături, reprezintă diferența de principiu dintre muzică și sunete. Aceasta este o diferență crucială, prin faptul că muzica trebuie întotdeauna produsă în mod intenționat, în timp ce sunetele pot apărea și ca produs al proceselor naturale sau ca subproduse unitare ale activităților umane.

Muzica se bazează pe o gamă largă de realități. Ele pot fi grupate la nivel fizic, mental și psihic. Diferențierea realităților este crucială pentru a evita neînțelegerile pe scară largă, despre natura faptelor muzicale. Prin utilizarea partiturilor extrem de dezvoltate sau a notațiilor muzicale, precum și prin însăși intenția de exprimare muzicală, muzica este structurată ca un sistem complex de semne. Aspectul precizat presupune o analiză amănunțită, deoarece muzica reprezintă unul dintre cele mai dezvoltate sisteme non-lingvistice de semne. Un lucru este foarte clar, muzica tratează, în mod esențial și ireductibil, semnele. Muzica împărtășește o interconectare complexă a straturilor de denotație/conotație. Această articulare în subsisteme de tipuri de semne relativ autonome, face ca mecanismele de motivație să fie cruciale și constructive în sistemul muzical.

Într-un spectacol, muzica coexistă cu imagini vizuale și narrative, iar descoperirea sensului legăturilor dintre acestea se bazează pe abilitățile noastre de a descoperi o anumită similitudine între ele. Pentru a le distinge de zgomot, sunetele au o frecvență a undei sonore, care este clară și stabilă. Percepția subiectivă a fiecărei persoane asupra unei unde sonore nu poate fi măsurată direct, spre deosebire de frecvența acesteia, care are unitate de măsură. Cu toate acestea, chiar dacă a ajuns să reprezinte o metaforă conceptuală, percepția subiectivă a sunetului este însoțită de expresiile lingvistice înaltă și scăzută.

Noțiunea de metaforizare iconică în muzica unui spectacol, analizează interacțiunea parametrilor neliniari muzicali cu vizualul și/sau narațiunea. Semnele iconice acustice sunt stabilite prin semnificațiile acustice ale coloanei sonore, iar sensul (adică semnificația lor) este stabilit prin intermediul parametrilor esențiali ai unui sunet. Acești parametri, care înzestreză o coloană sonoră cu caracteristici necesare pentru a funcționa ca semn iconic, sunt: reverberația, egalizarea și volumul, amplasarea sursei sunetului, spectrul și durata sunetului.

Onomatopeea, reprezentată de sunetul individual sau de grupuri mici de sunete, permite muzicienilor să reprezinte elemente muzicale, prin intermediul caracteristicilor sonore. Întrucât

relația dintre semnificant (sunetul muzical) și semnificat (sunetul real) se bazează pe similitudinea stabilită într-un domeniu conceptual (sunetul, în acest caz) relația este considerată o funcție semiotică și nu o metaforă iconică de tip calitativ. Astfel, relațiile de asemănare (bazate pe iconicitate) sunt rezultatul funcțiilor semiotice și corelațiile sunt rezultatul proceselor metaforice. Funcția iconică a sunetului pare incontestabilă. Termenii diegetic și non-diegetic fac distincție între sursele sonore active, pornite sau închise, folosite într-un spectacol. Acestea pot fi denumite câmpuri. Există trei elemente principale care constituie coloana sonoră: voce vorbită, muzica și zgomotele (care includ efectele sonore). Elementele coloanei sonore pot fi considerate planuri. Aplicând o structură taxonomică pe coloana sonoră este posibil să putem clasifica fiecare element sonor ca aparținând unui câmp specific și unui plan specific. În cazul elementelor diegetice, funcția muzicii este să adauge un plus de realism, dar nu să comenteze narațiunea. În celălalt caz, există o voce non-diegetică care preia, pe scurt, controlul narațiunii. Într-un spectacol aceste câmpuri și planuri reprezintă dimensiuni cognitive diferite. S-a stabilit, o singură dată, o polaritate diegetică clară versus cea non-diegetică și o distincție clară între voce, muzică și zgomot. Astfel, orice anomalie va deveni un eveniment marcat. Prin stabilirea unor interacțiuni între aceste categorii, regizorul, compozitorul sau editorul de sunet creează ferestre de interpretare, prin care narațiunea poate fi privită într-o nouă lumină.

Diferențierea clară a câmpurilor sonore și a planurilor, precum și experimentarea ulterioară, folosind interacțiunea între categorii, prin tehnicile de suprapunere, înlocuire și tranziție, ne pot ajuta să ne lărgim înțelegerea, atât a convențiilor, cât și a potențialului muzicii de a servi o resursă narativă valoroasă. Modelele oferă astfel o coajă taxonomică sub care se pot descrie, înțelege și interpreta interacțiunile muzicale și proiectarea sunetului.

Artefactele simbolice ale creației umane își întind puterea asupra imaginației și, prin acest fapt, ea devine magică, iar arta și reprezentările naționaliste ale acesteia exemplifică acest lucru. Din perspectiva propusă de lucrare, formele și procesele simbolice se reduc la obținerea sensului și la stabilirea influenței lor. Acestea se manifestă, în analiza realității concrete, cumva în afara simbolicului și în capacitatea simbolicului estetizat de a obscuriza ideologic lumea materială.

Prin urmare, **Capitolul al XI - lea** denumit ***ESTETICĂ ȘI SEMIOTICĂ*** aduce argumente teoriei care susține că sensul și influența pot inversa forțele reale și semnificația realităților obiective, ca în diferitele orientări materialiste. În timp ce importanța acestor perspective nu

trebuie niciodată negată, procesele estetice și simbolice sunt, în general, ferm blocate de opozițiile subiectiviste/obiectiviste.

Procesele estetice evidențiază nu doar faptul că realitățile sunt construcții simbolice, ci că în acestea există viață care comandă, solicită sau invocă modul în care realitatea este trăită. Estetica, privită ca o compoziție simbolică, poate fi concepută obiectiv sau reprezentativ. Imanent în dinamica compozițională simbolică a construcției estetice este modul în care ființele umane își imaginează și își formează circumstanțele existențiale, pentru ei și pentru ceilalți.

Termenul estetică a suferit profunde metamorfozări de-a lungul timpului. Considerată ca știința percepției subiective în 1750, estetica a ajuns în secolul XX parte a limbajului comun, suferind o transformare semantică, prin trecerea de la subiect la obiect. În loc de eul estetic a ajuns să se spună că ceva este esthetic. Sensul cuvântului a devenit din ce în ce mai vag, iar estetica a început să descrie totalitatea obiectelor proiectate sau create, neutralizând astfel conceptul de frumusețe.

Semiotica a intrat în discuție în anii '60, considerată a fi o știință complet nouă, dar, de fapt, fiind mult mai veche decât filosofia estetică. Atât timp cât s-a demonstrat existența limbilor scrise, avem dovezi că omul a fost preocupat dintotdeauna de problema semioticii.

În multe cazuri, protagoniștii esteticii și semioticii erau aceiași. Cu toate acestea, diferența esențială dintre viziunea semiotică și cea estetică a unui obiect, este conturată de faptul că prima ia obiectul ca semn pentru altceva, în timp ce a doua viziune consideră obiectul în sine ca fiind plăcut. Ceea ce este, în mod special, expus riscului, reprezintă efectul causal și instrumental pe care obiectele și procesele simbolice l-ar putea avea asupra realităților către care sunt direcționate, în funcție de propria ordine și de propriul proces compozițional. O atitudine contemporană față de artă și estetică poate fi caracterizată prin faptul că valoarea se află în trăsăturile lor funcționale, lipsite de pragmatism. Cu toate acestea, în perspectiva pe care o urmărim aici, se întâlnește exact funcționalismul pragmatic al proceselor estetice, care condiționează compoziția lor și le conferă capacitatea de intervenție, prin puterea de a acționa asupra mediului lor, modificându-l.

Deoarece teatrul aplicat este folosit ca instrument de comunicare și nu este, pur și simplu, artă de dragul artei, investigarea esteticii trebuie să includă neapărat o discuție despre funcția teatrului. În consecință, se încearcă reuniunea acestor noțiuni de artă și demonstrarea eficacității lor pentru înțelegerea cât mai exactă a mecanismului prin care funcționează munca efectuată de

practicanții de teatru aplicat. Pentru a face ca practicarea teatrului aplicat să aibă un impact semnificativ pentru public, este nevoie de identificarea și de analiza efectelor teatrului asupra publicului său. Teoriile expresive și de comunicare ale esteticii se concentrează pe arta ca expresie și modalitate de transmitere a emoției. Aceste teorii sugerează că arta bună poate fi măsurată prin capacitatea sa de a exprima emoții. Criteriile pentru măsurarea artei sunt reprezentate de semnificația și expresivitatea operei. Acestea sunt evident subiective, întrucât o lucrare va avea o semnificație diferită și va manifesta diferite grade și nuanțe de emoție în rândul publicului. Există un consens general printre esteticienii expresivi că arta este o manifestare a spiritului, a sentimentului sau a stării de spirit și reprezintă un act de creare intenționată a obiectelor cu calități expresive. Această expresie nu oglindește doar autoexprimarea unui artist indulgent, ci capacitatea artistului de a arăta ceea ce el știe despre condiția umană. Prin urmare, arta devine un act de comunicare deliberat, cu scopul de a exprima emoția.

Estetica ar trebui explorată fără preconcepții, prejudecăți sau limitări. Dacă acceptăm că estetica acoperă cele trei preocupări centrale ale creației, ale prezentării și ale recepției unei opere de artă, atunci acestea trebuie să ne ghideze în cercetarea esteticii teatrului aplicat.

În ceea ce privește percepția și reacția, trebuie să explorăm modul în care un public răspunde la spectacol și mai ales, de ce are reacții. Singura modalitate prin care este posibil acest lucru este chestionarea audienței în sine. Dacă publicul poate crea acele legături între ceea ce vede pe scenă și propriile experiențe, dacă regizorul explorează, perseverent și riguros, cum și de ce publicul face aceste legături și reușește să răspundă întemeiat la aceste întrebări, cu siguranță creatorul spectacolului își poate îmbunătăți propria practică, descoperind perspective și tehnici noi de sensibilizare și de percepție.

Unul dintre cele mai importante fundamente ale lingvisticii și ale semioticii o reprezintă capacitatea de generare, adică unitățile componente individuale, mici, ce pot fi combinate pentru a produce semnificații infinite. Procesul generativ al limbajului reprezintă procesul realizat prin interferarea simultană a structurilor fonologice, sintactice și conceptuale. Ambele direcții de dezvoltare presupun obținerea unui produs final nou, diferit, care arată într-un fel și a cărui percepție diferă de percepția produselor anterior create. Pe baza acestor două prezumții, se pare că există argumente prin care estetica să poată fi inclusă într-o anumită structură semiotică. Estetica, privită ca o structură paralelă procesului semiotic, poate deveni tangențială sau chiar se poate suprapune peste acesta din urmă, luându-i locul. Prin urmare, chiar dacă estetica derivă din

partea conceptuală, judecata frumuseții și, mai mult de atât, judecata morală, ajung să fie atât de importante pentru activitățile sociale ale ființelor umane, încât evoluează ca un proces vizibil independent de alte conținuturi conceptuale.

Metaforic vorbind, teatrul este sursa care emană teatralitate. Teatrul și teatralitatea sunt inseparabile, deoarece teatralitatea reprezintă limbajul specific teatrului. Pornind de la ideea că teatralitatea reprezintă centrul creației spectacolului de teatru, și asumându-ne funcția ei științifică, putem reafirma că structura teatralității înseamnă un cumul de concepte pragmatice, ce țin de semiotica teatrului. Dacă funcția teatralității este aceea de a îngloba limbajul specific teatrului, atunci putem spune că acest limbaj poate fi conturat și în direcție semiologică, atât timp cât limbajul, sui generis, reprezintă o structură izvorâtă din semiologie.

Capitolul XII, TEMA DE CERCETARE APLICATĂ. LEGĂTURA ÎNTRE SISTEMUL SEMIOTIC TEATRAL ȘI PERCEPȚIA ESTETICĂ, concretizează cercetarea teoretică efectuată în capitolele anterioare. Conceperea unui spectacol de teatru include mai multe structuri, unele considerate din start a fi forme de artă (ex. textul), iar altele fiind reprezentate de obiecte simple, comune (ex. elemente scenografice), care, dacă sunt reunite, pot declanșa o anumită percepție estetică. În consecință, scopul nostru principal este acela de a investiga condițiile posibile în care percepția estetică și conținutul său minim sunt produse în toate aceste expresii și, în special, în interacțiunile cu forme care nu sunt considerate, în mod obișnuit, ca fiind estetice. Publicului i se livrează, de către echipa implicată în realizarea spectacolului, un cumul de semne auditive și vizuale, cu care acesta interacționează. Cortexul, considerat ca centrul superior de integrare al stimulilor extrinseci și intrinseci, procesează permanent informațiile primite dar chiar dacă acestea sunt livrate într-un ritm constant, răspunsul generat este individualizat și este condiționat de o serie de factori. Elementele esențiale sunt reprezentate de evaluarea informațiilor externe, adică a contextelor senzoriale și evaluarea internă a modulației sincretice, adică prelucrarea codificării cognitive perceptivă. Evaluarea emoțiilor care generează judecata și implicit percepția estetică, fie că ne referim la emoții vizuale sau la emoții auditive, presupun integrarea a trei arii de interes: valența, excitarea și controlul contextului. În acest context, procesele cognitive superioare umane, memoria, interpretarea, învățarea, atribuirea sensurilor etc. ajută la declanșarea mecanismului de anticipare și a celui, nu mai puțin important, de identificare a greșelii. Această capacitate de localizare a unui scurt-circuit produs

într-un șir de evenimente succesive este fundamentală în procesul de formare a percepției estetice.

Respectarea anumitor reguli joacă un rol fundamental în crearea sensurilor. Mai mult decât atât, acum este acceptat în rândul teoreticienilor că emoțiile nu sunt provocate în mod izolat și că joacă un rol important în realizarea sensurilor, chiar dacă privitorii pot să nu fie pe deplin conștienți de aceste procese. Prin urmare, conținutul minim al percepției estetice reprezintă o abordare interactivă cu valoare emoțională, pe baza căreia privitorul simte că este posibil (sau nu) să interacționeze într-un anumit context. Dacă, într-o scenă, se folosesc categoriile de semne într-un anumit procent, furnizându-se astfel un anumit cod, și, în următoarea scenă, modificarea procentuală generează un alt cod de citire, trebuie acordat spectatorului un timp minim de procesare emoțională în care trebuie să se declanșeze mecanismul minim al percepției estetice pentru interacțiunea cu a doua scenă.

Pentru a demonstra practic importanța cantitativă și calitativă a categoriilor de semne utilizate pentru construirea unui cod de citire a unui anumit mesaj dar și pentru a sublinia însemnătatea ordinii folosirii acestor indici, am stabilit convenția prin care necesarul minim de semne reprezintă întregul (100%), fiecare din cele două mari categorii de stimuli, auditivi și vizuali, având ponderea de 50%. Ținând seama de cele discutate în paragrafele anterioare, practicianul alege o suită de semne care au o compoziție procentuală bine stabilită, pe care o folosește la construirea unei scene.

În concluzie stabilirea unei structuri coerente, formate prin utilizarea variabilă a categoriilor de semne, ajută spectatorul să-și canalizeze atenția pe conținutul mesajului și nu pe forma acestuia.



CONCLUZII ȘI RECOMANDĂRI FINALE

Cercetarea noastră a urmărit, în principal, următorul obiectiv primordial: argumentarea veridicității abordării Teatrului ca un sistem semiotic.

Scopul acestei lucrări a fost să schițeze, succint, teritoriul unei întreprinderi dialectice. S-a încercat o analiză semiotică preocupată de descoperirea unei game posibile de reguli grafice, care guvernează înțelegerea noastră despre teatru-semn.

Pe parcursul capitolelor am demonstrat importanța întâlnirii necesare dintre lucrul artistic și gândirea artistică. Astfel că practicianul alege o suită de semne care au o compoziție procentuală bine stabilită, pe care o folosește la construirea unei scene. Prin opțiunea menționată el oferă spectatorului convenția, adică în cazul analizei semiotice, codul de citire. Acest cod reprezintă indicatorul care oferă spectatorului accesul la mesaj. Chiar dacă preferințele acestuia ar putea fluctua (ceva ce îi place astăzi, mâine poate să fie neinteresant), accesibilitatea rămâne invariabilă. Ea nu cauzează comportament, ci îl constrânge sau îl controlează.

Cu ajutorul studiilor de semiotică teatrală aplicată, structurile minuscule ale mecanismului teatral devin vizibile și acest tip de vizibilitate permite ca microelementele să devină subiecte pentru o parte a dezbaterilor științifice. Atâta timp cât aceste structuri nu erau vizibile, puteam doar specula teorii despre ele; acum le putem dezbate și putem discuta despre existența lor reală.



BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- **Referințe critice (studii, eseuri, opere, articole)**

Adam, Jean-Michel – *Lingvistica textuală. Introducere în analiza textuală a discursurilor*, Ed. Institutul European, Iași, 2008

Adam, Jean-Michel – *Textele. Tipuri și prototipuri*, Ed. Institutul European, Iași, 2009

Alter, Jean – *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990

Anscombe, Jean-Claude și Ducrot, Oswald – *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983

Aristotel – *Metafizica (A-E)*, trad. Gheorghe Vlăduțescu, Ed. Paideia, București, 1998

Aristotel – *Metafizica*, trad, com. și note Andrei Cornea, Ed. Humanitas, București, 2001

Argyle, Michael – *Bodily Communication*, International Universities Press Inc, New York, 1997

Artaud, Antonin – *The Theatre and its Double*, Grove Press. New York, 1938

Aston, Elaine și Savona, George – *Theatre as a Sign-System*, Routledge, London, 1991

Barthes, Roland – *Elements of Semiology*, Cape, London, 1967

Barthes, Roland – *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964

Barthes, Roland – *S/Z*, Blackwell, Oxford, 1990

- Barthes, Roland – *Mythologies*, Seuil, Paris, 1970
- Barthes, Roland – *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972
- Barthes, Roland – *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985
- Barthes, Roland – *Romanul scriiturii*, Ed. Univers, București, 1987
- Barton, Ben și Barton, Marthalee – *Simplicity in Visual Representation: A Semiotic Approach*, Iowa State Journal of Business and Technical Communication, vol. 1.1, 1987
- Benedetti, Jean – *Stanislavski: A Biography*, Routledge, London, 1988
- Bentley, Eric – *In Search of Theater*, Alfred Knopf, New York, 1953
- Bertalanffy, Ludwig – *General System Theory: Foundations, Development, Applications*, Braziller, New York, 1968
- Boccia M., Barbetti S., Piccardi L, - *Where does brain neural activation in aesthetic responses to visual art occur? Meta-analytic evidence from neuroimaging studies. Neuroscience & Biobehavioral Reviews*. 2016;60:65–71. doi: 10.1016/j.neubiorev.2015.09.009.
- Bogart, Anne – *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*, Routledge, New York, 2001
- Bourdieu, Pierre – *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press. Cambridge, 1977
- Bourdieu, Pierre – *The Logic of Practice*, CA: Stanford University Press, Stanford, 1980/1990.
- Brânduș, Vladimir – *Artă și critică în perspectivă comunicatională*, Editura Eminescu, București, 1980
- Brecht, Bertolt – *Scrieri despre teatru*, Ed. Univers, București, 1977
- Brook, Peter – *Spațiul gol*, Editura UNITEXT, București, 1997
- Brown, Penelope și Levinson, Stephen. – *Politeness. Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- Brušák, Karel – *Signs in the Chinese Theatre*, Slovo a slovesnost, Praga, 1939
- Bundgaard P. F.- *Feeling, meaning, and intentionality—a critique of the neuroaesthetics of beauty. Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2015;14:781–801. 10.1007/s11097-014-9351-5.
- Buckland Warren. *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Buckland, Warren, *The Film Spectator: From Sign to Mind*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.

Buhler, James, and Caryl Flinn and David Neumeyer, *Music and Cinema*. University Press of New England, London, 2000

Buhler, Karl. *Sprachtheorie*, Ed. Fisher, Stuttgart, 1965.

Bullerjahn, C., & Guldenring, M. "An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis." *Psychomusicology* (1994), 13, 99-118.

Burmeister, Joachim *Musical Poetics* [1606], trad. Benito V. Rivera, Yale University Press, New Haven, 1993.

Burt, George. *The Art of Film Music*. Northeastern University Press, Boston, 1994.

Campbell, Shirley – *The captivating agency of art: many ways of seeing*, în Pinney, C și Thomas, N. – *Beyond Aesthetics: Art and the Technology of Enchantment*, Oxford, 2001

Carlson, Marvin – *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, London, 1989

Carlson, Erik – *Cyclical preferences and rational choice*, Uppsala University, Uppsala, 1996

Carpov, Maria – *Introducere în semiologia literaturii*, Ed. Univers, București, 1978

Ceuca, Justin – *Evoluția formelor dramatice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. Routledge, London, 2002.

Chion, Michael. *Audio – Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994.

Charbonnier, Georges – *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Les Belles Lettres, Paris, 2001

Chatterjee, A. - *Neuroaesthetics: A coming of age story. Cognitive Neuroscience*. 2011; 23(1):53–62. doi: 10.1162/jocn.2010.21457.

Chatterjee, A. - *Prospects for a cognitive neuroscience of visual aesthetics. Bulletin of Psychology and the Arts*. 2004;4(2):55–60.

Chevalier, Jean și Gheerbrand, Alain – *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994-1995

Chomsky, Noam – *Studies on Semantics in Generative Grammar*, Mouton Publishers, Haga, 1972

Cochran, Alfred. *The Spear of Cephalus: Observations on Film Music Analysis*. Indiana Theory Review vol.11, 1990.

- Cohen, Annabel. *Film Music: Perspectives from Cognitive Psychology*. In J. Buhler, C. Flinn, & D. Neumeier (Ed). *Music and Cinema*. Wesleyan University Press, Hanover, 2000.
- Coker, Wilson. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. The Free Press, New York, 1972.
- Colaprieto, Vincent. *Glossary of Semiotics*. Paragon House, New York, 1993.
- Colston, Herbert and Raymond Gibbs, *Are Irony and Metaphor Understood Differently?* in *Metaphor and Symbol*, 17(1), 57–80. Lawrence Erlbaum Associates, 2002.
- Comloșan, Doina – *Teatru și antiteatru*, Ed. Mirton, Timișoara, 2001
- Comloșan, Doina și Borchin, Mirela – *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)*, vol. I-III, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2002-2005
- Corti, Maria – *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, București, 1981
- Culpeper, Jonathan – *Impoliteness in dramatic dialogue* în Culpeper, Jonathan, Short, Mick și Verdonk, Peter – *Exploring the Language of Drama. From Text to Context*, Ed. Routledge, Londra, 1998
- Danesi, Marcel – *Messages, Signs and Meanings. A Basic Textbook in Semiotics and Communication*, Canadian Scholars' Press Inc, Toronto, 2004
- Danesi, Marcel and Paul Perron. *Analyzing Cultures: An Introduction and Handbook*. Indiana University Press, Bloomington, 1999.
- Davis, Richard. *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press, Boston, 1999
- Deely, John – *Bazele semioticii*, Ed. ALL, București, 1997
- Deledalle, Gérard – *Teoria și practica semnului* în Solomon, Marcus – *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, Ed. Politică, București, 1985
- Derrida, Jacques – *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976
- Dipert Randall R. – *The Mathematical Structure of the World: The World as Graph*, *Journal of Philosophy* 94 (7):329-358, 1997
- Dixon, Wheeler, *Film Genre 2000: New Critical Essays*. Albany: State University of New York Press, New York, 2000.
- Douglas, Mary – *Rules and Meanings*, Penguin Books, Harmondsworth, 1973
- Douglas, Mary – *Deciphering a meal*, in Douglas, M. – *Implicit Meanings*, Ed. Routledge, London, 1975
- Donington, Robert. *Opera and its symbols: the unity of words, music, and staging*, 1990.

Ducrot, Oswald și Schaeffer, Jean-Marie – *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Ed. Babel, București, 1996

Duvignaud, Jacques – *Spectacle et société*, Denoël, Paris, 1970

Durkheim, Emile – *The Elementary Forms of the Religious Life*, London, 1915

Durkheim, Emile și Mauss, Marcel – *Primitive Classification*, Cohen & West, London, 1903/1963.

Eco, Umberto – *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976

Eco, Umberto – *Semiotics of the Theatrical Performance*, The Drama Review, XXI, 1977

Eco, Umberto – *Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production iconique*, Communications, 9, 1978

Eco, Umberto – *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982

Eco, Umberto – *Lector in fabula*, Ed. Univers, București, 1991

Eco, Umberto – *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1994

Eco, Umberto – *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeziile contemporane*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002

Ekman, Paul și Friesen, Wallace – *Unmasking the Face: A Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*, Prentice Hall, 1975.

Elam, Keir – *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980

Esslin, Martin – *The Field of Drama*, Methuen Drama, London, 1990

Evseev, Ivan – *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001

Fabb, Nigel – *Linguistics and Literature. Language in the Verbal Arts of the World*, Blackwell Publishers, Oxford, 1997

Foucault, Michel – *The Archaeology of Knowledge*, Tavistok, London, 1972

Foucault, Michel – *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, Penguin, London, 1977

Frye, Northrop – *Anatomia criticii*, Ed. Univers, București, 1972

Gallagher, Shaun – *How the Body Shapes the Mind*, Clarendon Press, Oxford, 2003

Gassner, John – *Formă și idee în teatrul modern*, Ed. Meridiane, București, 1972

Giddens, Anthony – *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Macmillan, London, 1979

Giddens, Anthony – *The Constitution of Society*, Polity Press, Cambridge, 1984

- Glucksmann, Miriam – *Structural Analysis in Contemporary Social Thought: a Comparison of the Theories of Claude Lévi-Strauss and Louis Althusser*, Routledge, London, 1974
- Greimas, Algirdas Julien – *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, 1975
- Greimas, Algirdas Juliens și Courtés, J – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979
- Hall, Edward Twitchell – *Le langage silencieux*, Mame, Paris, 1973
- Hall, Edward Twitchell – *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York, 1966
- Hauser, Frank și Reich, Russell – *Notes on Directing*, RCR Creative Press, New York, 2003
- Hawkes, Terence – *Structuralism and Semiotics*, Methuen, London, 1977
- Hăulică, Cristina – *Textul ca intertextualitate*, Ed. Eminescu, București, 1981
- Helbo, André – *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1983
- Hénault, Anne – *Les enjeux de la sémiotique*, Presses Universitaire de France, Paris, 1979
- Hodder, Ian – *Symbols in Action*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982
- Hookway, Christopher – *Pierce*, Routledge, Londra, 1985
- Jakobson, Roman – *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963
- Jones, Robert-Edmond – *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*, Ed. Routledge, 2004
- Keane, Webb – *Signs are not the garb of meaning: on the social analysis of material things*, în Miller, Daniel – *Materiality*, Durham, Duke University Press, 2005
- Klinkenberg, Jean-Marie – *Inițiere în semiotica generală*, Ed. Institutul European, Iași, 2004
- Kowarsky, Gerry – *Words are Never Enough*, *Sondheim Review* 18.4: 32-33, 2012 (articol web)
- Kowzan, Tadeusz – *The Sign in the Theater. An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle*, 1968 (articol web)
- Kowzan, Tadeusz – *Litterature et spectacle*, Mouton, Haga, 1975
- Kowzan, Tadeusz – *Spectacle et signification*, Éd. Balzac, Montreal, 1992
- Laming, A – *La Signification de l'art rupestre paléolithique*, Picard, Paris, 1962
- Lane, Michael – *Structuralism: a Reader*, Cape, London, 1970
- Lasher, Margot – *The Pause in the Moving Structure of Dance*, *Semiotica* 22, nr. 1-2, 1978
- Layton, Robert – *The Anthropology of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981/1991

- Layton, Robert – *Political and territorial structures among hunter-gatherers*, *Man*, 21: 18–33, 1986 (articol web)
- Le Breton, David – *Antropologia corpului și modernitatea*, Ed. Amarcord, Timișoara, 2002
- Lévi-Strauss, Claude – *Structural Anthropology*, Basic Books, New York, 1963
- Lévi-Strauss, Claude – *Les structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949
- Lévi-Strauss, Claude – *Social structure*, în Kroeber, Alfred Louis – *Anthropology Today*, University of Chicago Press, Chicago, 1952
- Lévi-Strauss, Claude – *The Savage Mind*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1966
- Lévi-Strauss, Claude – *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*, Cape, London, 1970
- Lévi-Strauss, Claude – *The View from Afar*, Penguin Books, Londra, 1987
- Liiceanu, Gabriel – *Tragicul*, Ed. Humanitas, București, 1993
- Lillywhite, Herold. – *The Evolution of the Director in the American Theatre*, *Quarterly Journal of Speech* 27.1, 1941
- Lyons, John – *Semantics*, I-II, Cambridge University Press, Cambridge, 1977
- Marcus, Solomon – *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, Ed. Politică, București, 1985
- de Marinis, Marco – *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Indianapolis, 1993
- McAuley, Gay – *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Michigan, 1999
- McNeill, David – *Gesture and Thought*, University of Chicago Press, 2005
- McQuail, Denis – *Comunicarea*, Ed. Institutul European, Iași, 1999
- Melrose, Susan – *A Semiotics of the Dramatic Text*, The Macmillan Press Ltd, London, 1994
- Morris, Charles – *Fundamentele teoriei semnelor*, Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj-Napoca, 2003
- Morris, Charles – *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, Haga, 1971
- Morris, Charles – *Writings on the General Theory of Signs*, Mouton, Berlin, 2013
- Mounin, Georges – *Introduction à la sémiologie*, Minuit, Paris, 1970
- Nemoianu, Virgil – *Structuralismul*, EPLU, București, 1967
- Oancea, Ileana – *Semiostilistica*, Ed. Excelsior, Timișoara, 1998

- Olsen, Bjornar-Julius – *Roland Barthes: from sign to text*, în Tilley, Christopher – *Reading Material Culture*, Ed. Blackwell, Oxford, 1990
- Parpală, Emilia – *Semiotica generală. Pragmatica*, Ed. Universitaria, Craiova, 2007
- Pavis, Patrice – *Problèmes de sémiologie théâtrale*, PUQ, Montreal, 1976
- Pavis, Patrice – *Dictionnaire du théâtre*, Éd. Sociales, Paris, 1996
- Pavis, Patrice – *Language of the Stage*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982
- Pavis, Patrice – *Études Théâtrales* în Angenot, Marc, Bessière, Jean și Fokkema, Dowe – *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989
- Pavis, Patrice – *Theatre at the Crossroads of Culture*, Ed. Routledge, London, 1992
- Pavis, Patrice – *L'analyse des spectacles*, Ed. Nathan, Paris, 1996
- Peirce, Charles Sanders – *Semnificație și acțiune*, trad. Delia Marga, Colecția Idei Contemporane, Ed. Humanitas, București, 1990
- Peirce, Charles Sanders – *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, 1958
- Peirce, Charles Sanders – *Meaning Preface*, MS [R] 637, 1909
- Piaget, Jean – *Structuralism*, trans. C. Maschler. Ed. Routledge, London: 1971
- Piaget, Jean – *Psychology and Epistemology: Towards a Theory of Knowledge*, Penguin Books, London, 1977
- Piaget, Jean – *Psihologia inteligenței*, ed. Cartier, București, 2012
- Piaget, Jean – *Jean Piaget: Selected Works*, Ed. Psychology Press, East Sussex, 1997
- Popescu, Marian – *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Ed. Meridiane, București, 1990
- Popovici, Vasile – *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
- Prieto, Luis – *Messages et Signaux*, PUF, Paris, 1972
- Prutianu, Ștefan – *Negocierea și analiza tranzacțională*, Ed. Sagittarius, Iași, 1996
- Ransdell, Joseph – *Some Leading Ideas of Peirce's Semiotic*, International Association for Semiotic Studies, 1977
- Richter, David – *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, Bedford, 1994
- Ricoeur, Paul – *Eseuri de hermeneutică*, Ed. Humanitas, București, 1995

- Rovența-Frumușani, Daniela – *A Pragmatic Reading of Literary Texts*, RRL/CLTA, XXIII, nr. 1, p. 41-47, 1986
- Rovența-Frumușani, Daniela – *Semiotică, societate, cultură*, Ed. Institutul European, Iași, 1999
- Rovența-Frumușani, Daniela – *Argumentarea. Modele și strategii*, Ed. BIC ALL, București, 2000
- Ruffini, Franco – *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978
- Runcan, Miruna – *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2005
- Sacks, Harvey și Schegloff, Emanuel – *A simplest systematics for the organization in turn-taking conversation*, *Language*, 50, p. 696-735, 1973
- de Saussure, Ferdinand – *Curs de lingvistică generală*, Iași, Ed. Polirom, 1998
- Savan, David – *An Introduction to C.S. Peirce's Full System of Semiotic*, TSC, Victoria College in the University of Toronto, 1988
- Scânteie, Mihaela – *Introducere în semiotică*, Pitești, Ed. Pygmalion, 1996
- Schmid, Herta și van Kesteren, Aloysius – *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1994
- Shakespeare, William – *Opere*, trad. Dan A. Lăzărescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959
- Taylor, Robert și Strickland, Robert – *Theatre, Art in Action*, Glencoe/McGraw-Hill School Pub, New York, 2008
- Tyson, Lois – *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*, Routledge, Londra, 1999
- Trousdell, Richard – *Directing as Analysis of Situation*, *Theatre Topics* 2.1, 1992
- Ubersfeld, Anne – *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, Iași, 1999
- Veltruský, Jiří – *Man and Object in the Theatre*, Garvin, 1964
- Vlad, Carmen – *Semiotică și poetică. Vol. II. Textul și coerența*, Tipografia Universității, Cluj-Napoca, 1985
- Vlad, Carmen – *Sensul, dimensiunea esențială a textului*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994
- Vultur, Smaranda – *De la analiza structurală a textului la o teorie a discursului*, *Viața românească*, XXXII, nr. 5, p. 169-172, 1980
- Weigand, Edda – *Discourse, Conversation, Dialogue în Concepts of Dialogue Considered from the Perspective of Differend Disciplines*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 49-75, 1991

Woodger, Joseph Henry – *The "Concept of Organism" and the Relation Between Embryology and Genetics*, The University of Chicago Press, Vol. 5, No. 1, 1930