

SENS ȘI SEMNIFICAȚIE ÎN ARTA TEATRULUI

Sabin Sabados

DOI 10.46522/CT.2023.01.09

Abstract

Sense and Meaning in the Art of the Theatre

From its beginnings, the existence of the theatre has been marked by its sense and meaning. However, most of the time, in everyday discourse, as well as in critical discourse, the two terms are used with *the same meaning*. Depending on the directions of study, specific to linguistics (traditional, pragmatic, discursive, structural, etc.), semiotics, aesthetics, philosophy, the translations we use for sense and meaning differ, overlap, replace each other, intertwine or noticeably distance themselves. Our attempt is to outline some of the features of sense and meaning, in the context of the performing arts and an artistic “conduct” that gives theatre both the depths of being and an ontological value.

Keywords:

theatre, sense, meaning, becoming, language.

In abordarea teatrului ca fenomen existențial, dificultatea apare în clipa în care încercăm să plasăm opera scenică (mult înaintea celei dramaturgice) pe versantul creațiilor însemnate cu datele ființei. Am spus-o și cu alte ocazii, atuul teatrului este acela că, fiind *viață* mai mult decât oricare altă artă, se subiectivează și parcurge traseul *devenirii*. Or, între ființă și devenire se naște o tensiune pe care filosofia s-a grăbit să o judece, rățacind, vrând-nevrând, într-un labirint de concepte și noțiuni. În *Nașterea tragediei*, Friedrich Nietzsche considera

că arta sau, mai bine, devenirea artei este legată de dualismul dionisiacului și al apolinicului¹ și de modul în care creatorii i-au înțeles evoluția, prin încercarea, aproape disperată, de a aloca devenirii caracteristicile ființei. Ieșirea din „beția voinței“, cum ar spune Nietzsche, și părăsirea paradigmei apărute pe urmele celor două divinități antice ne-ar conduce, pe de o parte, la o manifestare anti-artistică, la „producții“ sărăcite în imagini, fiind profitabile, pe de altă parte, noilor formule dramaturgice și capriciilor reprezentărilor scenice de astăzi. Iar locul median pe care spectatorul îl ocupă între extrema sacralității și cea a individualității (și a individualizării) necesită precizări cu privire la acest *continuum* al istoriei teatrului, materializat prin *memorie*, *sens* și *cunoaștere*. Este vorba de un trecut (al memoriei) și de un viitor (al cunoașterii) care se precipită într-un „acum“ în care totul ne apare ca un spațiu al „deschiderii“ creației, cu alte cuvinte, al sensului. În acest fel, în artă, timpul se spațializează. Iată și motivul pentru care creația este nevoită să treacă prin atâtea încercări ale timpului, în urma cărora remarcăm – confirmând spusele lui Ortega y Gasset din *Dezumanizarea artei* – că valorile care-i consacră perenitatea nu sunt străine de cele ale ființei². Dar în ce constă mișcarea coperniciană pe care creatorii scenici (regizorii, actorii, performerii) au realizat-o – o mențin oare și astăzi? – în jurul acestor poli, pe de o parte, ai mitului și ai istoricității, pe de alta, ai eternității și ai temporalității? Iată două întrebări care credem cu tărie că merită cercetate cu mai multă atenție de toți cei care sunt preocupați de artele spectacolului de teatru. Mai credem că vom găsi cu greu răspunsurile potrivite, atâta timp cât folosim o vedere din afară, fie ea și una atotcuprinzătoare. E nevoie să privim teatrul ca pe un fenomen existențial, pentru a putea primi un răspuns încărcat cu sens. Să nu uităm faptul că, în centrul acestei arte a ființării, stă mereu prezent omul care este



1. V. Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, introducere de Richard Wagner, traducere și postfață de Lucian Pricop, București, Editura Cartex, 2018, p. 30.

2. Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.

un altul – personajul. Or, tocmai această stare de fapt subiectivizată este cea care înscrie creația pe traseul *devenirii*. Cu siguranță, problematica legată de pendularea artei teatrului între ființă și devenire este o marcă distinctivă a unei contemporaneități care s-a îndepărtat nepermis de mult de cele două principii amintite de Friedrich Nietzsche. Înțeles drept „izvor vital al fiecărei opere de artă“, dionisiacul și apolinicul (acesta din urmă fiind înlocuit, ulterior, de socratic) fac din posibilă actuală opera scenică și ne obligă să admitem frumusețea, magia și necunoscutul creației artistice, cel puțin cu aceeași doză de interes și deschidere arătată oricărui alt fenomen existențial. Faptul e cu atât mai surprinzător, cu cât sensul tradițional al acestui gen de artă a fost diluat atât de mult, încât conținutul original, *catharsis*-ul sau experiența elevată pe care o facilitează publicului s-a denaturat. Atâta timp cât energia spectacolului de teatru prezintă, cu fiecare manifestare, un vitalism ce poate satisface simțul frumosului, mișcarea coperniciană la care creatorii scenici apelează este mereu acolo, chiar și atunci când nu se arată. În fond, ce este procesul de creație artistică, dacă nu un act creator-revelator al voinței atinse de inspirație și călăuzite de o intenție sinceră? Dar, pentru a înțelege toate acestea, e nevoie să disociem între sensul unei reprezentării și semnificația care rodește din miezul acțiunii scenice.

Prin sens, căutăm să ne apropiem de intenția creatorului scenic, de modul în care sunt corelate semnele reprezentăției (indiciile și iconice, intenționale, lingvistice, non-verbale, simbolice, ideatice etc.), cu alte cuvinte, de *conținutul* pe care îl desprindem din ansamblul expresiei teatrale³. Sensul unei



3. Pentru expresie, preluăm înțelesul pe care i-l alocă Wittgenstein: „Expresie este tot ceea ce este esențial pentru sensul propoziției, ceea ce propozițiile pot să aibă în comun una cu cealaltă. Expresia indică o formă și un conținut. Expresia presupune forma tuturor propozițiilor în care poate să apară. Ea este trăsătura caracteristică comună a unei clase de propoziții“, Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, București, Editura Humanitas, 2001, 3.31, p. 89.

reprezentății teatrale este, cel mai adesea, multiplu, ieșind în afara cadrului scenic și împânzind lumea, în măsura în care arareori avem o coincidență între sensul rezultat în urma „interpretării“ reprezentăției de către spectator, cel al creatorilor (al actorilor, al regizorului, al scenografului etc.) și cel al dramaturgului. În cotidian, „omul trăiește într-o lume semnificantă. Pentru el, problema sensului nu se pune, sensul există, se impune ca o evidență, ca «sentimentul de a înțelege», în mod foarte firesc”⁴. În teatru – și în arte în general –, sensul este mereu căutat, invocat, afirmat (sau, dimpotrivă, contestat), drapat cu însemnele metaforei, înțeles sub auspiciile conotației și/sau pretins de ceea ce opera denotă, ca și cum singurul „sens“ al producerii și receptării unui spectacol ar fi acela de a-i descoperi sensul.

Efortul de a defini sensul alături de (sau în opoziție cu) semnificația unei reprezentății – termeni ce, adeseori, își fură unul celuilalt înțelesul sau măcar părți ale conținutului – se dovedește, în egală măsură, lingvistic și metalingvistic, ca urmare a dorinței de a prinde în formă adecvată ceea ce este supus dinamicii acțiunii scenice și unei interpretări „fluide“ a cuvintelor și a gesturilor actorilor. Diferitele definiții date de lingvistica structurală, lingvistica distribuțională, gramatica generativă, logica simbolică, semiotica teatrală etc. nu fac altceva decât să îngreuneze înțelesul pe care îl putem da sensului reprezentăției teatrale, pe de o parte, și semnificației acesteia, pe de alta.

Lingvistica structurală atrage atenția asupra unei posibile coincidențe a sensului cu *semnificatul* (așa cum propunea F. de Saussure și cei care i-au continuat tezele) sau, mai bine, cu unitățile minimale semnificative⁵. Aceasta a condus la o definire mai clară a noțiunii de sens, dar și la o eliminare a realului (a referentului) din ceea ce este înțeles a fi, cu alte



4. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, text tradus și prefațat de Maria Carпов, București, Editura Univers, 1975, p. 27.

5. Cf. Angela Bidu-Vrânceanu, „Sens“, în Angela Bidu-Vrânceanu [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 472.

cuvinte, o îndepărtare a oricărui element extra-lingvistic parazit. În semiotică, dacă „sensul este tocmai această posibilitate de *transcodare* [de semnificații - n.m.]”⁶, semnificația s-ar afla la întretăierea a două drumuri, al semnificantului (adică al rostirii) și al semnificatului (adică al imaginii pe care o creează semnele utilizate), valoarea sa constând tocmai în raportul de schimb dintre cele două unități și în trecerea de la un limbaj la un altul. În cadrul filosofiei limbajului, este admisă existența unui singur sens original, din care se pot desprinde sensuri de grad secund (metonimice, figurate etc.), subiacente, contextuale și sistemice. Tipurile de sens, afirmă François Rastier, „diferă în funcție de practicile sociale în care sunt implementate”⁷, dar și de concatenarea semnificanților. Pe urmele lingvisticii logice, am putea spune că, în teatru, sensul creației se detașează de referentul obiectului figurat scenic (exact ceea ce ar fi căutat să evite structuraliștii!) –, obiect devenit unicul reprezentant *obiectiv* al limbajului. Jacques Derrida căutase sensul diferențial al lucrurilor printr-un joc abil de preschimbare a termenului *différence* într-unul inventat, *différance*. Într-un cuvânt, *diferaanța* nu ne conduce doar la o abandonare a unei gândiri ce punea preț pe structurile originare ale gândirii, pe un semnificat (sau referent) transcendental, nu reprezintă doar dezacordul cu o cultură a identității, ci ne apare ca o „dizlocare” ce face posibilă întâlnirea cu un Altul (într-un proces continuu al recunoașterii), în urma căruia se învață jocul semnificanților, al înțelegerii realității, al deconstrucției imaginilor și al reconstrucției permanente a acestora în afara oricărui cadru ontologic.

Dacă vorbim de sensul unei montări scenice, ne referim, în egală măsură, la normele (multe, puține, acceptate, contestate etc.) cu privire la regia unui spectacol și a unei interpretări actoricești, adică la orientarea sau, altfel, la o *direcție* (de aici și sintagma „direcție de scenă”, aducând cu sine *intenționalitatea* și calitatea la care aspiră, cea de *instanță a expresiei teatrale*),



6. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit. p. 27.

7. Cf. François Rastier, „Problématique du signe et du texte”, în *Intellectica*, nr. 2 (23), 1996, pp. 11-52.

care, în cele din urmă, va face posibilă afirmarea unei semnificații. Totuși, sensul a ceea ce este reprezentat ne apare, adeseori, în opoziție cu ceea ce denotă obiectul lingvistic: în *Fedra* lui Jean Racine, *regina Atenei și mama vitregă a lui Hippolit* nu au o valoare comună, în ciuda faptului că avem de-a face cu o aceeași referință. Așadar, se poate afirma că există un sens primar al textului teatral și un sens al reprezentației, în constantă evoluție, produs de multiplele „actualizări” și denotații ale referentului și nu doar de conotațiile acestuia, sensul unui semn „nefiind – așa cum afirma Anne Ubersfeld – constituit odată pentru totdeauna”⁸. Polisemia semnului teatral „este legată de acest proces de constituire a sensului: alături de sensul principal, numit denotativ (legat, în general, de istoria principală), sens în general «evident», orice semn (verbal sau non-verbal) aduce cu sine semnificații secundare, detașate de primul sens”⁹. Inexistența unui „semn teatral” pur, așa cum sunt semnele lingvistice, ne obligă la o interpretare (și, în consecință, la o semnificare) a textului scenic în funcție, pe de o parte, de regulile lingvisticii, pe de alta, de procesul comunicării (în care codul receptorului/ al spectatorului nu coincide în mod necesar cu cel al emițătorului/ al actorilor și al reprezentației, în ansamblul ei)¹⁰. Sensul unui semn teatral – incluzându-l aici și pe actorul-personaj – nu se poate constitui în afara reprezentației, fiind condiționat de intenția creatorilor scenici, în raport cu elementele intrinseci ale textului dramatic/ textului scenic, cu condițiile spectaculare (tehnice) și cu publicul cărui i se adresează. În funcție de organizarea elementelor scenice, semnul teatral devine semnificantul unui alt semn, distinct de cel cu care suntem obișnuiți în viața cotidiană. Arma cu care trage Vanea, în piesa lui Cehov, încercând să-lucidă pe profesorul Serebriakov, devine un semn al unei ultime ratări, al modului în care personajul eșuează în dorința de pune capăt ambițiilor intelectuale ale protejatului său. Mai mult: cel pe care îl vedem pe scenă este actorul X, dar, în



8. Anne Ubersfeld, „Le Lieu du discours”, în *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, no. 15-16, 1977, p. 11.

9. V. *idem*, *Lire le théâtre*, I, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 26.

10. V. *ibidem*, p. 20-21.

același timp, avem „convingerea“ că ne aflăm și în fața personajului Vanea, căruia actorul i-a dat viață. Anne Ubersfeld concluzionează că, atunci când vorbim de sensul unui semn teatral, putem spune: „1. că acest sens este dublu; 2. că el este articulat cu alte semnificații (duble); 3. că nu putem elimina noțiunea din planul conotației¹¹. La rândul său, Patrice Pavis consideră că există un sens literal sau „denotativ“ al textului dramatic și un sens „conotativ“, propriu textului scenic, mai bogat și mai complex decât cel de origine, care include asocieri culturale și individuale¹². Fiind pus în relație cu alte semne artistice, semnul teatral va transmite un „mesaj intelectual“¹³, rațional, va genera, prin calitatea sa de *stimul*, reacțiile emoționale ale spectatorilor și, în cele din urmă, va deschide calea spre planul estetic al creației.

În teatru, dacă adoptăm o perspectivă semantică, sensul se opune semnificației: cel dintâi dobândește atributele viului, ale acțiunii, ale *procesului scenic*, iar cea din urmă se manifestă ca element static în structura actanțială a reprezentației. Perspectiva pare a fi complet răsturnată la O. Guiraud, care susține că semnificația „este procesul care asociază un obiect, o ființă, o noțiune, un eveniment unui semn susceptibil să îl evoc; semnificația este o cunoaștere a realității, fiind un proces psihologic, spre deosebire de sens, care este o valoare statică, o imagine mentală rezultată din proces“¹⁴.

În primă instanță, definițiile glisează de la un pol la altul, însă grăbesc înțelegerea faptului că lucrurile nu au fost tranșate până în ziua de astăzi și că tot ceea ce putem face este doar să ne asumăm un punct de vedere. De altfel, să ne amintim că, pentru



11. *Idem*, *Lire le théâtre*, II: *L' école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 25.

12. Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 4^e édition augmentée, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2019, p. 495.

13. Sintagma este folosită atât de Anne Ubersfeld, în *Lire le théâtre*, II, p. 26, cât și de Patrice Pavis, în *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et image de la scène*, 4^e édition revue et augmentée, Ville-neuve d'Ascq, 2007, p. 282.

14. Angela Bidu-Vrânceanu, „Semnificație“, în Angela Bidu-Vrânceanu [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, ed. cit., p. 472.

Platon, semnificația se află la baza sensului, în timp ce, la Marx, sensul este fondatorul semnificației. Într-un cuvânt, sensul și semnificația reiau disputa primordialității oului sau a găinii.

Însumarea semnificațiilor – care sunt dependente de contextul situațional sau lingvistic (supoziție amendată de E. Coșeriu, care consideră că semnificația „nu are același tip de obiectivitate ca lucrurile și ca fenomenele fizice“, ci una „care justifică constituirea cuvintelor abstracte“¹⁵) – face posibilă depășirea propriului cadru de abstractizare, cu scopul de a împlini un sens/ sensuri concret/e al/ ale reprezentației. Distincția dintre sens și referința unui enunț – inaugurată de G. Frege la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin trimiterea, în cazul sensului, la ceea ce *exprimă*, și la referință, prin ceea ce *denotă* obiectul vizat¹⁶ – a fost preluată de B. Russell, cel care considera semnificația un simbol al unei imagini proprii gândirii conștiente, o „realitate“ ce poate fi exprimată doar în urma observației și a unui proces de tip cauză-efect (ceea ce, desigur, ne aduce în lumină poziția behaviorismului)¹⁷. Se instituie, astfel, un acord între semnul simbolic (sonor sau gestual) și obiectul (sau lucrul) la care trimite. Ca urmare, „când înțelegem un cuvânt, există o asociere reciprocă între acesta și imaginea a ceea ce el «semnifică». Imaginile ne pot determina să folosim cuvinte care le dă o semnificație, iar aceste cuvinte, auzite sau citite, pot provoca, la rândul lor, imaginile adecvate. Astfel, vorbirea este un mijloc de a produce în ascultătorii noștri imaginile care se găsesc în noi“¹⁸.



15. Eugeniu Coșeriu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004, pp. 255, 260.

16. V. Anthony Kenny, *O nouă istorie a filosofiei occidentale*, vol. IV, *Filosofia contemporană*, traducere din limba engleză de Doru Căstăian, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2018, pp. 123-126.

17. Bertrand Russell, „On Denoting“, în *Mind*, vol. XIV, nr. 56, oct., 1905, pp. 479-493; V. și Ferdinand C.S. Schiller, Bertrand Russell, H.H. Joachim, „The Meaning of Meaning: A Symposium“, în *Mind*, nr. 116, oct., 1920, pp. 385-414.

18. Bertrand Russell, *Analysis of Mind*, Londra, Allen and Unwin, 1921, p. 173.

Dacă, la Russell, problema semnificației este legată de semnificația imaginilor¹⁹, cu alte cuvinte, de imaginație și de producțiile „descriptive“ și creatoare ale gândirii (*de o reprezentare a ceea ce a fost gândit*, am spune noi, ceea ce face din teatru o *operă semnificativă* în sine), la Ferdinand C.S. Schiller, aceasta nu ar reprezenta proprietatea intrinsecă a cuvintelor și nu ar trimite nici la relația dintre subiect și obiect, ci mai curând la o *atitudine* pe care o adoptă subiectul în raport cu obiectul²⁰. Distincția dintre sens și semnificație devine, la Schiller, majoră: „Sensul este ceea ce reprezintă cuvântul, în timp ce semnificația este ceea ce acesta indică. [...] Semnificația este referința cuvântului la obiect, în timp ce sensul este ceea ce se atașează cuvântului“²¹.

Ludwig Wittgenstein adoptase, în bună măsură, poziția lui Russell – al cărui discipol a și fost –, afirmând că sensul este reprezentat de o structură de simboluri și că „numai faptele pot exprima un sens“, „numai propoziția are sens“²². De exemplu, propoziția „actorul se află pe scenă“ are același înțeles logic cu „scena se află sub actori“. Însă pretenția lui Wittgenstein, de verificare empirică a semnificației, are consecințe dramatice din punct de vedere etic și metafizic, întrucât aceasta ar conduce la o neîncetată interogare a veridicității actului dramatic și a reprezentației în ansamblul ei. La sfârșitul *Tractatus*-ului, Wittgenstein conduce critica sensului (și a limbajului, în cele din urmă) până la o întoarcere împotriva propriului demers, considerând-o absurdă și concluzionând, cu o propoziție care va face o lungă carieră, că „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă“²³. Într-o interpretare trecută prin filtrul gândirii lui Wittgenstein,



19. Bertrand Russell, *Logic and Knowledge. Essays: 1901-1950*, ed. Robert Charles Marsh, New York, Putnam's Sons, 1971, pp. 302-303.

20. Ferdinand C.S. Schiller, Bertrand Russell, H.H. Joachim, „The Meaning of Meaning: A Symposium“, art. cit., p. 389.

21. Ferdinand C.S. Schiller, *Formal Logic: A Scientific and Social Problem*, Londra, Macmillan and Co., 1912, p. 122.

22. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., 3.142, 3.3, pp. 87, 89.

23. *Ibidem*, 7, p. 159.

ulterioară *Tractatus*-ului, cea din *Cercetări filosofice* (1953), expresia teatrală ne poate apărea modelată de convențiile sociale și de cele culturale, fiind strâns legată de *contextul* în care este utilizată (adică, de o comunitate specifică) și de *jocul limbajului scenic*. Or, în timp ce sensul reprezentației capătă „sens“ în funcție de *modul* în care se construiește jocul limbajului scenic, neputând fi izolat de practica utilizării expresiei și având o mișcare centripetă, de restrângere a câmpului semantic, semnificația lărgeste aria de *semnificare* dincolo de aria scenei, favorizând o mișcare centrifugă. Aceasta ne conduce la ideea că „semnificația unui cuvânt este folosirea lui în limbaj“²⁴. În teatru, semnificația ar însemna relația semnelor cu expresia lor scenică în unitatea ei (prin convertirea unităților minimale semantice în imagini!), în timp ce sensul „ca formă a sensului, poate fi definit ca posibilitate de transformare a sensului“²⁵.

Conturând modelul tripartit al semioticii – care include sintaxa, semantica și pragmatica –, Charles Morris găsisese semnificația compromisă din punctul de vedere al „semnificației“, incluzând-o în câmpul analizelor semiotice doar în măsura în care ajută la clarificarea relației dintre semne, limbaj și comunicare²⁶, așa cum și Saussure, în *Cursul său de lingvistică generală*, atrăgea atenția asupra faptului că limbajul este, mai curând, asociat semnelor decât cuvintelor care le desemnează. În absența sensului, semnele nu s-ar putea referi la nimic din această lume, iar, în lipsa semnificației, semnele nu ar putea să comunice nimic lumii. Semnificațiilor nu li se pot alocă un loc anume, „ci trebuie caracterizate



24. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004, 43, p. 117.

25. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit. p. 30.

26. „În general, este bine să se evite acest termen în discuția despre semne; teoretic, el poate fi ocolit cu totul și nu ar fi nevoie să fie încorporat în limba semioticii“, Charles Morris, *Fundamentele teoriei semnelor*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003, p. 102.

în termenii acestui proces ca întreg²⁷. Sensul, în opinia filosofului american, se referă la relația dintre semn și referentul său, în timp ce semnificația ar fi condiționată de relația dintre semn și utilizatorul sau interpretul acestuia (adică, este intersubiectivă). Într-o primă concluzie, putem spune că semnificația „este în principiu determinabilă exhaustiv prin cercetare obiectivă”²⁸, constând în capacitatea semnelor de a evoca și de a determina comportamentul uman, de a transmite și de a afirma valorile umane, dar și de a crea și conserva realitatea socială în care semnele se manifestă²⁹.

Adam Schaff a căutat să ajungă la o definiție a semnificației, amendând teoria actelor intenționale a lui Husserl, conform căreia ne-am afla în fața unei „entități ideale obiective“, imuabile, independente de actele de judecată: „Ele [semnificațiile, afirmă Husserl – n.m.] formează o mulțime ideal închisă de obiecte generale (generice), pentru care a fi gândite sau exprimate reprezintă ceva accidental. Există deci nenumărate semnificații care, în sensul comun și relativ al cuvântului, sunt doar semnificații virtuale, întrucât nu au fost niciodată exprimate, iar din cauza capacității limitate a cunoașterii umane nu pot fi niciodată exprimate”³⁰.

Poziția lui Schaff – distinctă de cea metafizică, proprie lui Husserl – este tributară materialismului dialectic (marxist, în bună măsură) și traduce semnificația ca „o relație între semne, o relație între termenul de definit (*definiendum*) și termenul definitor (*definiens*)“, sau, mult mai vag, aduce noțiunea pe tărâmul practicii sociale, unde are loc „o anumită relație între oameni care comunică“ sau, încă, o definește ca „sistem de relații între oameni pe plan psihologic”³¹. Heidegger stabilise deja existența unei triade funcționale, numind un *sens al conținutului*, un *sens al relației* (referențial) și un *sens*



27. *Ibidem*, p. 104.

28. *Ibidem*, p. 108.

29. V. Charles Morris, *Writings on the General Theory of Signs*, Paris, De Gruyter Mouton, 1971, p. 203 sqq.

30. *Apud* Adam Schaff, *Introducere în semantică*, traducere din limba poloneză de [...], București, Editura Științifică, 1966, p. 252.

31. *Ibidem*, pp. 265, 283, 284.

al împlinirii. El abordează temele conținutului, ale relației și ale împlinirii în *Ființă și timp*, prin problema sensului ființei și a modului în care aceasta este legată de *ceva*-ul esențial al existenței, de „experiența ontică a ființării“. Heidegger susține că existența umană este caracterizată de o relație unică cu ființa, pe care o numește *Dasein*; iar sensul devine „un existențial al *Dasein*-ului“ (și nu un atribut sau o proprietate a ființei), altfel spus, el aparține *Dasein*-ului grație deschiderii, fiind „acel ceva «către care» se îndreaptă proiectul primordial al înțelegerii ființei“³². Unul dintre conceptele-cheie din această lucrare este cel de „grijă“ (*Sorge*), care se referă la modul în care *Dasein*-ul este întotdeauna orientat spre propria ființă și spre lume, iar sensul grijii face posibilă constituirea ființei ca ființă.

La Heidegger, deschiderea aparține prin excelență *Dasein*-ului. Or, în timp ce spațiul public ne închide între limitele condițiilor pe care ni le impune un *altul*, deschiderea din artă – și, mai cu seamă, cea din teatru – ne apropie de noi înșine, de ceea ce este autentic în ființa noastră.

Hannah Arendt se înscrie pe linia lui Heidegger doar pentru a se îndepărta de acesta, depășind stadiul *autenticității* și valorizând particularitățile lui „împreună“, pentru a crea o lume în care fiecare îl ascultă pe celălalt și se adaptează la condiția celuiilalt. La Hannah Arendt, în absența pluralității, autenticitatea își pierde sensul. Lăsând deschidă calea întâlnirii – chiar și cu riscul declanșării unei lupte agonice –, se creează condițiile *stării-de-neascundere*, mai degrabă decât a *faptului-de-a-fi-în-lume*, cum propunea Heidegger. În acest sens, putem continua ideea lansată de Hannah Arendt, semnaland „rolul“ teatrului prin acțiunea și rostirea care o descrie (întocmai cum arătase Aristotel în *Poetica* sa) și, prin aceasta, în dezvăluirea problemelor majore ale omului și ale esenței sale. Așa cum sublinia Rüdiger Safranski, „pentru că relațiile dintre oameni prezintă atributele scenei, chiar



32. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 208, 428.

și întreaga lume ce ne apare poate deveni pentru ei o scenă. Doar pentru că ies în evidență și se pot arăta, oamenii capătă impresia că și natura lucrurilor stau tot astfel și că și aceasta vrea să se «arate»³³.

În teatru, intrarea și ieșirea din scenă a ideilor nu au doar un sens metaforic, conotativ, ele prind contur, devin o evidență, capătă autenticitate și vitalitate, așa cum demonstrează personajele aduse pe scenă de Pirandello, care se înscriu în starea originală de deschidere. La rândul său, spectatorul dezvăluie acest mod original de *a-fi-în*, în sensul *griii* cu care întâmpină personajul și al preocupării cu care tratează perspectiva *închiderii*. Pentru creatorul scenic, a fi laolaltă cu spectatorul înseamnă a face posibil limbajul – vorbirea și gestul –, adică expresia teatrală, căreia îi incumbă *exprimarea de sine*: „Faptul-de-a-sălășlui-în și situația afectivă ce-i corespunde sunt făcute manifeste în discurs și au drept indice lingvistic intonația, modulația, ritmul discursului, «felul de a vorbi». Comunicarea posibilităților existențiale ale situației afective, adică deschiderea existenței, poate să devină un țel propriu al discursului «poetic»³⁴.

Mult mai aproape de înțelegerea rolului pe care îl are semnificația în aria teatrului se află definiția dată de George H. Mead, prin prisma interacționismului simbolic pe care l-a inaugurat: „În semnificație se conține legătura dintre gestul unui individ dat și actul social pe care îl indică, sau pe care îl începe acest gest, și care apare ca rezultat al reflexului adaptativ al altui individ; acest reflex adaptativ este semnificația gestului³⁵. Pe de altă parte, sensul – fiind o *valoare* – nu este inerent obiectelor și cuvintelor și nici măcar nu este rezultatul unor reprezentări (nu apare în urma unei „puneri în scenă“, cum am fi tentați să spunem), însă determină constituirea de reprezentări în cadrul unor procese sociale. Fără a urmări crearea de înțelesuri sau de reprezentări mentale,



33. Rüdiger Safranski, *Un maestru din Germania. Heidegger și epoca lui*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu-Spielberg, București, Editura Humanitas, 2004, p. 373.

34. Cf. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, op. cit., p. 222.

35. Apud Adam Schaff, *Introducere în semantică*, op. cit., p. 269.

sensul unui „sens“ este acela de a abstractiza (adică, a conceptualiza). În cazul nostru, sensul unei reprezentări este dat de trăsăturile care disting teatrul de alte forme de manifestare artistică, conferindu-i unicitate, ceea ce, de bună seamă, învederează un proces în cadrul căruia apelăm la simboluri pentru a desprinde un sens.

Părăsind cadrul referințelor și al reprezentărilor interioare, sensul devine, astfel, o *proprietate* a expresiei scenice și a simbolurilor care o compun, în timp ce semnificația dezvăluie o valoare comună pentru locutori, grupând *semnificații* într-o unitate semantică determinată. În cadrul aceleiași arii de semnificare, *expresia teatrală* (un semn, un obiect scenic, un lucru, o imagine etc.) poate proba sensuri distincte, în funcție, pe de o parte, de interpretarea actorilor, pe de alta, de „interpretarea“ spectatorilor, ceea ce ne conduce la o „deviere diferențială“ de sens, la „consecințele captării discontinuităților într-o lume despre care nu se știe nimic; [...] devierea se constituie prin stabilirea unei relații, a unei diferențe între aspectele comparabile ale lucrurilor“³⁶. Stând să irumpă din planul semnificantului, sensul teatrului este denotativ și contextual, condensând subiectivitatea dramaturgului, cea a creatorilor scenici și cea a publicului, în timp ce semnificația oferă posibilități semantice nelimitate ale actului scenic și a celui de receptare a operei teatrale³⁷.

Bibliografie

- BIDU-VRĂNCEANU, Angela [et al.], *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- COȘERIU, Eugeniu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004.



36. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens*, op. cit., pp. 23-24.

37. Catherine Détrie, „Théâtre et travail du sens: de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique“, în *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, pp. 51-70 (URL: <http://journals.openedition.org/praxématique/2978>; consultat la 06.04.2023).

- DÉTRIE, Catherine, „Théâtre et travail du sens: de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique“, în *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, pp. 51-70.
- HEIDEGGER, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003.
- KENNY, Anthony, *O nouă istorie a filosofiei occidentale*, vol. IV: *Filosofia contemporană*, traducere din limba engleză de Doru Căstălian, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2018.
- MORRIS, Charles, *Fundamentele teoriei semnelor*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2003.
- MORRIS, Charles, *Writings on the General Theory of Signs*, Paris, De Gruyter Mouton, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, introducere de Richard Wagner, traducere și postfața de Lucian Pricop, Editura Cartex, București, 2018.
- ORTEGA Y GASSET, Jose, *Dezumanizarea artei*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 4^e édition augmentée, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2019.
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et image de la scène*, 4^e édition revue et augmentée, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- RASTIER, François, „Problématique du signe et du texte“, în *Intellectica*, nr. 2 (23), 1996, pp. 11-52.
- RUSSELL, Bertrand, *Analysis of Mind*, Londra, Allen and Unwin, 1921.
- RUSSELL, Bertrand, *Logic and Knowledge. Essays: 1901-1950*, ed. Robert Charles Marsh, New York, Putnam's Sons, 1971.
- RUSSELL, Bertrand, „On Denoting“, în *Mind*, vol. XIV, nr. 56, oct., 1905, pp. 479-493.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Un maestru din Germania. Heidegger și epoca lui*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu-Spielberg, București, Editura Humanitas, 2004.
- SCHAFF, Adam, *Introducere în semantică*, traducere din limba poloneză de [...], București, Editura Științifică, 1966.
- SCHILLER, Ferdinand C.S., *Formal Logic: A Scientific and Social Problem*, Londra, Macmillan and Co., 1912.
- SCHILLER, Ferdinand C.S.; Russell, Bertrand; Joachim, H.H., „The Meaning of Meaning: A Symposium“, în *Mind*, nr. 116, oct., 1920, pp. 385-414.

UBERSFELD, Anne, „Le Lieu du discours“, în *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, nr. 15-16, 1977, pp. 10-19.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, I, Paris, Éditions Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, II: *L' école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, notă istorică și în ajutorul cititorului de Mircea Flonta, note de Mircea Dumitru, București, Editura Humanitas, 2001.