

---

# SEMIOLOGIA TEATRAL\*

*Patricia Pavis*

Mètode d'anàlisi del text i/o de la representació que estudia l'organització formal del text o de l'espectacle, l'organització interna dels sistemes significants de què es componen el text i l'espectacle, la dinàmica del procés de significació i d'instauració del sentit per l'encreuament dels professionals del teatre i del públic.

Generalitzant, ditem, amb M. Foucault, que la semiologia és: «el conjunt dels coneixements i de les tècniques que permeten de distingir on es troben els signes, de definir què és allò que els institueix com a tals, de conèixer llurs lligams i les lleis de llur encadenament» (1966:44). La semiologia no es preocupa per la localització del sentit (qüestió que pertoca a l'*hermenèutica* i a la crítica literària) sinó pel mode de producció d'aquest sentit tot al llarg del procés teatral, que va des de la lectura del text que fa el director fins al treball interpretatiu de l'espectador. És una disciplina al mateix temps «antiga» i «moderna»: la idea del signe i del sentit es troba al cor de tota interrogació filosòfica, però l'estudi semiològic *stricto sensu* es remunta a Peirce i a Saussure. Aquest darrer resumia d'aquesta manera en el *Cours* el seu immens programa: «Una ciència que estudia la vida dels signes en el si de la vida social (...) ciència que ens ensenyaria en què consisteixen els signes, quines són les lleis que els regeixen» (SAUSSURE, 1971: 32-33). Pel que fa a la seva aplicació als estudis teatrals, es remunta a tot estirar (almenys en tant que mètode conscient d'ell mateix) al Cercle lingüístic de Praga dels anys trenta (Veltrusky, Mukarovsky, Honzl, Burian, Bogatyrev; sobre la història d'aquesta escola vegeu: Elam, Slawinska, Matejka i Titunik. Des de fa una vintena d'anys, en l'actual concert dels estudis semiòtics, aquesta ciència experimenta un interès creixent.

\* Traducció del francès: Teresa Parramon.

La diferència no es redueix a una simple baralla de mots, ni és cap resultat de la lluita terminològica franco-americana, entre la *semiotics* de PEIRCE (1978) i la *sémiologie* de Saussure. La diferència, més profunda, rau en l'oposició irreductible de dos models del *signe*: Saussure limita el signe a l'aliança d'un *significat* i un *significant*. Peirce afegeix a aquests termes (que ell anomena *representamen* i *interpretant*) la noció de *referent*, és a dir, de realitat denotada pel signe.

Curiosament, en la utilització que a partir dels treballs de GREIMAS (1966, 1970, 1979) sembla establir-se, la *semiologia* designa, segons aquest autor, la *semiotics* de Peirce, mentre que les seves pròpies recerques, les quals s'atribueixen a Saussure i a Hjelmslev, prenen el nom de *semiòtica*: «d'aquesta manera s'obre una fossa entre la semiologia per un costat, per a la qual les llengües naturals serveixen d'instruments de paràfrasi en la descripció dels objectes semiòtics, i la semiòtica per l'altre, que té com a tasca essencial la construcció d'un metallenguatge de la primera» (...) «la semiologia postula, de manera més o menys explícita, la mediació de les llengües naturals en el procés de lectura dels significats que pertanyen a les semiòtiques no lingüístiques (imatge, pintura, arquitectura, etc.), mentre que la semiòtica la recusa» (GREIMAS, 1979:338). Hi hauria molt a dir sobre aquesta desqualificació *a priori* de la semiologia (teatral, per exemple) que només seria un estudi dels discursos sobre el teatre. Sens dubte és del tot legítima, dins la perspectiva greimassiana, que només s'ocupa de les estructures (profundes) *sémió-narratives*, deixant per a més endavant l'examen de les estructures (superficials) *discursives*. Greimas vol retre compte de l'aparició i de l'elaboració de qualsevol significació; s'aplica a separar les formes semiòtiques mínimes (relacions, unitats) comunes als diferents dominis visuals» (GREIMAS, 1979:282). Des d'aquest moment, el teatre, entès com a manifestació discursiva exterior, no és l'objecte de la seva recerca. Ara bé, el teatròleg no podria estar-se de descriure allò que percep a l'escenari, no renuncia a establir el lligam entre els signes i llur referent (sense que per això faci del teatre una imitació més o menys icònica de la realitat, i de la *iconicitat*, el criteri d'apreciació dels signes teatrals).

És, doncs, de *semiologia*, i no de *semiòtica*, que parlarem en aquest examen dels descobriments teòrics i dels blocatges d'aquest mètode. Però parlar d'aquesta manera de *semiologia teatral* pressuposa que hom pot aïllar i especificar el fenomen teatral, cosa que, en l'actual context d'explosió teatral, esdevé evidentment problemàtic. Això no obstant, no sembla pas necessari resoldre primer la qüestió estètica de l'*especificitat* o no especificitat de l'art teatral per a postular una semiologia teatral; només cal concebre aquesta semiologia com a *sincretètica* (semiòtica que utilitzen diversos llenguatges de manifestació), (GREIMAS, 1979:375) i fer-ne lloc de confluència amb d'altres semiologies (de l'espai, del text, de la gestualitat, de la música, etc.).

Una primera fase —necessària i de la qual seria poc elegant riure-se'n— ha reflexionat, abans que res, sobre els fonaments d'una semiologia teatral i s'ha trobat amb les dificultats metodològiques següents:

### Recerca del signe mínim

Els semiòlegs s'han lliurat a la recerca de les unitats necessàries per a una formalització de la representació, seguint així el programa dels lingüistes: «tot l'estudi semiòtic, en el seu sentit estricte, consistirà en identificar les unitats, a descriure'n les marques distintives i a descobrir criteris cada vegada més afinats sobre la distintivitat» (BENVENISTE, 1974:64). En canvi, en teatre, de res no serviria dividir el contínuum de la representació en microunitats temporals segons la transformació dels diferents sistemes; això no faria més que «fer pols» la posta en escena i descuidar-se la globalitat del projecte escènic. Seria preferible separar un conjunt de signes que formessin una Gestalt, significant globalment, i no pas una pura addició de signes (*unitat mínima*). Respecte a la distinció entre signes fixos i signes mòbils (*decorat vs. actor, elements estables vs. elements mòbils*), ja no és pertinent en la pràctica contemporània.

Veiem que el *signe* no constitueix pas un *a priori* per a la constitució d'una semiologia del teatre i que fins i tot pot bloquejar la recerca, si comencem per voler-ne definir els límits al preu que sigui.

### Tipologia dels signes

De la mateixa manera, una tipologia dels signes (d'inspiració peirciana o altra) no és pas una qüestió prèvia a la descripció de la representació. No solament perquè el grau d'iconitat o de simbolisme no és pertinent per a explicar la sintaxi i la semàntica dels signes, sinó també perquè, sovint, la tipologia resulta massa general per a donar compte de la complexitat de l'espectacle. En comptes de parlar de tipus de signes (com la icona, l'índex, el símbol, el senyal, l'índici) preferirem parlar, amb U. Eco, de *funció significant*: el signe és concebut com el resultat d'una *semiosi*, és a dir, d'una correlació i d'una pressuposició recíproca entre pla de l'expressió (significant saussurià) i pla del contigut (significat saussurià). Aquesta correlació no es produeix d'entrada, sinó que ve donada per la lectura-producció «legible» del director i la lectura «productiva» de l'espectador. Aquestes funcions significants, en acció durant la representació, donen una imatge dinàmica de la producció del sentit; reemplacen un inventari de signes i una visió mecanicista de codis de substitucions entre significat i significant; per-

252 meten un cert joc a l'hora de retallar els significants i assenyalen un mateix significat o un significat tot al llarg del desenvolupament de l'espectacle.

### «Automatismes» d'una semiologia de la comunicació:

Sovint hem pres al peu de la lletra l'analogia barthesiana, segons la qual el teatre és «una mena de màquina cibernètica» (...) que «es posa a enviar al vostre enginy un nombre determinat de missatges» (...) «simultanis i, al mateix temps, de ritme diferent» (...) de tal manera que rebem «al mateix temps, sis o set informacions (que vénen del decorat, del vestuari, de la il·luminació, de la localització dels actors, de llurs gests, llur mímica, llurs paraules...» (1964:258). Efectivament, en gran part per causa d'aquesta constatació, hom ha volgut aplicar a l'emissió teatral l'aparell conceptual d'una semiologia de la comunicació, tot intentant de definir l'intercanvi teatral com un procés recíproc, de traduir automàticament aquest significat per aquest significat, i d'arribar fins i tot a fer de la posta en escena el significat (quasi excessiu) d'un significat textual —aquest conegut i primordial—, tot preguntant-se com «conciliar la presència de significants múltiples amb la d'un significat únic». (GREIMAS, COURTÈS, 1979: 392).

### Universalitat del model semiològic:

Després del període d'efervescència teòrica —marcat per una necessitat de desmarcar-se de la lingüística, tot elaborant un model semiològic universal—, hom es veu forçat, si vol ser just amb la diversitat de formes teatrals, a adaptar el metallenguatge descriptiu al tipus de representació estudiada. És a nivell de la semiosi i per la disposició dels signes i dels sistemes escènics que hom podrà diferenciar els mètodes. L'escena no es concebrà com un sistema que imita la realitat, sinó que hom intentarà de comprendre el procés de simbolització pel qual es passa del món representat a la representació. En aquest mateix sentit, els models actancials inspirats en PROPP (1965), SOURIAU (1950), GREIMAS (1966) han estat sovint aplicats de forma massa esquemàtica i indiferenciada, de tal manera que la multiplicitat de sentits de les obres donava la impressió d'assemblar-se estranyament. Si s'utilitza segons l'esperit estrictament greimassià, el model actancial guarda el seu caràcter abstracte i no figuratiu; des que hom l'aplica massa específicament a l'univers dramàtic d'un text i que els actants deixen de ser «un tipus d'unitat sintàctica, de caràcter netament formal, anterior a qualsevol investiment semàntic i/o ideològic (GREIMAS, 1979: 3) tornem a trobar-nos de seguida entorn la noció de *personatge* i d'*intriga*.

Sense desqualificar aquest tipus de *semiòtica* no figurativa, hom preferirà seguir el procés de la *recepció* per part d'un públic determinat en unes condicions

determinades, i efectuar així una semiologia *in situ* que lligui els seus esquemes explicatius amb els recorreguts interpretatius de l'espectador. «Qui veu l'espectacle no fa semiòtica, en el sentit de la teoria semiòtica, mentre que els processos gràcies als quals veu, sent, capta, es converteixen en processos d'avaluació, els quals són sempre processos de naturalesa semiòtica» (NADIN, 1978).

### Fetixisme del codi

La freqüent confusió entre material escènic —és a dir objecte real— i codi —és a dir objecte de coneixement, noció teòrica i abstracta— ha portat les semiologies a establir una llista limitadora de codis específicament teatrals. Així mateix, la jerarquia que proposen (el codi dels codis) immobilitza peremptòriament l'espectacle i s'accontenta amb rebutjar el problema del funcionament de la representació, tot afirmant que el sistema dels signes teatrals és traduïble a un conjunt de codis.

En comptes de rebuçar *a priori* una taxonomia dels codis, seria preferible d'observar com cada espectacle inventa o amaga els seus codis; com evolucionen al llarg de l'obra, com es passa de codis (o convencions) explícits a codis implícits. Per comptes de considerar el codi com un sistema incrustat dins la representació i destinat a ser posat al dia per l'anàlisi, seria més just parlar de *procés d'instauració de codi* per part de l'interpret, ja que és l'hermeneuta —ja sigui crític o simple actor— qui decideix de llegir aquest aspecte de la representació segons aquest codi que ha estat lliurement escollit. El codi, concebut d'aquesta manera, és més un mètode d'anàlisi que no pas una propietat de l'objecte analitzat.

### Límits d'un «deliri connotatiu»:

Una branca important de la semiologia s'ha dedicat, després de BARTHES (1957, 1970), a trobar les connotacions que un signe podia evocar al receptor. És fàcil d'adaptar aquest joc d'associacions a la lectura de l'espectacle, tot encoratjant l'espectador-semiòleg a establir les sèries de signes associats a un signe central. El resultat d'això és una producció de sentits derivats, la qual producció és un mitjà legítim per a analitzar i comentar una representació.

Tanmateix, també cal estructurar les sèries obtingudes d'aquesta manera intrínsecament i en relació amb els diversos sistemes escènics, ja sigui en funció d'un sentit «constructible» a partir de les connotacions, ja sigui en funció d'un text latent comparable al treball simbòlic del somni, tal com l'analitzà FREUD (1973) o BENVENISTE (1966:75-87). D'aquesta manera, hom ultrapassa el simple nivell de les unitats mínimes i dels signes individuals i de llurs connotacions i reconstitueix algunes figures de base del simbolisme teatral, tal com és realitzat en el treball escènic (ERTEL, 1978).

La relació no s'ha aclarit realment, ja que les recerques s'han endinsat paral·lelament en la vida d'una semiologia del text i en la de la representació, sense tenir cura sempre de comparar els resultats de les dues aproximacions. A més a més, la semiologia textual sovint s'ha acontentat amb realitzar una funció de salvament del text considerat com a part fixa i central de la representació; o, ben al contrari, el text s'ha trobat banalitzat i relegat a la categoria d'un sistema enmig dels altres, sense que s'hagi tingut en compte la seva posició privilegiada en la formació del sentit. Del lligam entre text i representació, o no se n'ha dit res —d'aquí vénen les sorpreses des que comparàvem els resultats de les dues aproximacions semiològiques!— o bé s'ha simplificat massa: és així que la recerca de signes «a cavall» del text i a l'escena —les icones, els indicis i símbols, per exemple— es troba amb un bon nombre de problemes a l'hora de proposar una tipologia de signes que sigui suficientment flexible i precisa per a donar compte de l'especificitat d'una representació o d'un estil.

També aquí sembla que sigui molt més recomanable el recurs a un *text espectacular*, mena de participació on s'articulen en l'espai i en el temps tots els sistemes escènics de la representació. Molt sovint és possible, d'aquesta manera, posar en evidència les contradiccions entre els sistemes. Una de les contradiccions més freqüents i fonamentals és la de l'*actor*, en tant que cos material exhibit i iconitzat, i el *text* en tant que sistema simbòlic que necessita la mediació de la representació mental de l'espectacle. J. Veltrusky va donar prova de la «tensió dialèctica entre el text dramàtic i l'actor, tensió que es basa essencialment en el fet que els components sonors del signe artístic són una part integral dels recursos vocals utilitzats per l'actor» (MATEJKA, 1976:115).

Fins i tot en certs semiòlegs trobem la idea que la posta en escena d'un text no és res més que una transcodificació d'un sistema a un altre —cosa que és una monstrositat semiològica! A vegades, fins i tot el text és considerat com a significat invariant, susceptible de ser expressat més o menys «fidelment» en significants de l'escenificació. Aquestes concepcions són sens dubte errònies: no és pas perquè el text romangui igual, quan és dit pels comedians de Planchon, de Vitez o de Brook, que ell conserva la mateixa significació. La *posta en escena* no és la plasmació d'una evidència textual, ans al contrari, és l'enunciació del text en una escenificació particular, l'actualització dels seus pressupòsits, dels seus implícits i dels seus enunciadors que li confereixen aquest o aquell sentit. Això no obstant, les possibilitats de posta en escena (les interpretacions) no són verament en nombre il·limitat, ja que el text imposa certes normes al director, i recíprocament. Per llegir un text dramàtic, cal tenir una lleugera idea de la seva *teatralitat* i la representació no sabria fer abstracció total d'allò que diu el text. Com digué ELAM (1980) a la conclusió del seu llibre: «En aquests moments sembla que hi hagi poc diàleg entre els semiòtics que treballen en la representació i en llurs co-

dis i aquells que s'interessen principalment pel text dramàtic i les seves regles. Però, d'altra banda, és molt difícil concebre una veritable semiòtica del teatre que no tingui en compte per a res els cànons dramàtics, l'estructura de l'acció, les funcions del discurs i de la retòrica del diàleg, a l'igual que una poètica del text dramàtic, que no faci cap referència a les condicions i als principis de la representació, té poques probabilitats de ser quelcom més que un annex de la semiòtica literària.»

## NOVES TENDÈNCIES I ORIENTACIONS

### Posta en escena i semiologia

Després dels primers esbarjos i debats teòrics dels semiòlegs que proposaven un model «ben untat d'oli», però sovint massa general i abstracte, tornem a topar-nos —com al principi del Cercle lingüístic de Praga (Honzl, Veltrusky, Mukarovsky, Bogatyrev)— amb una interrogació molt més pragmàtica de l'objecte teatral. D'ara endavant, tot funcionament significant ha de poder explicar-se dins el context particular de la representació teatral estudiada, i la posta en escena és concebuda com una «semiologia en acció», la qual esborra parcialment les traces del seu treball, però segueix reflexionant sobre la col·locació i el desxi-frament dels seus signes. El director propens a la semiologia (ex. R. Demarcy) «pensa» en sèries paral·leles de signes, és conscient de la dosificació dels materials i sensible a les redundàncies, a les correspondències entre els sistemes: música «plàstica», dicció «espacial», gestualitat atenglerada sobre el ritme soterrani del text, etc. (PAVIS, 1979b). Potser a poc a poc ens dirigim vers una retòrica generalitzada de la posta en escena (almenys d'una posta en escena particular). La semiologia hauria d'assenyalar (i dibuixar) les figures retòriques que regulen la producció del sentit com a resultat dels sistemes de signes.

L'oposició metonímia/metàfora i els principis que aquesta oposició comporta són un bon punt de partida, però aquesta retòrica no haurà de limitar-se.

### Estructuralització dels sistemes de signes:

La semiologia estudia les oposicions significants entre signes que pertanyen a sistemes diferents, binaritza els codis, proposa una jerarquia entre els materials en aquest o aquell moment de l'espectacle. La posta en escena focalitza cap a certs signes, n'allunya d'altres fatalment, «punta» l'espectacle pel sistema d'il·luminació, els «atrets de jeu», aïlla una seqüència. Observa particularment els desfasaments entre els sistemes escènics i es complau en la percepció d'aquests decalcatges: un text contradit per una música o una entonació, un de-

256 corat que es nega a expressar el més mínim sentit quan el text i el joc no l'il·lustren, etc. La semiologia es preocupa pel *discurs de la posta en escena*: el ritme de l'espectacle segons l'encadenament dels episodis, dels diàlegs, dels elements visuals i musicals. Recerca l'organització del *text espectacular* (DE MARINIS, 1978), és a dir, l'estructuració de la seva parcel·lació. Arriba a la intuïció que entendre un espectacle significa ésser capaç de retallar-lo segons tot tipus de criteris: narratius, dramaturgics, gestuals i rítmics. De tant en tant se situa el nivell del paradigma (anàlisi de tot el sistema en un moment donat) i del sintagma (evolució d'aquest sistema al llarg de la representació) (PAVIS, 1979b). Es deixa guiar per la recerca de noves *isotopies* i temàtiques, d'elements redundats o correlats, la posta en perspectiva dels quals permet una lectura coherent de l'espectacle.

### Darrers desenvolupaments

La tendència actual ja no és exclusiva ni aïllada; ben al contrari, la semiologia recupera a poc a poc tot allò que havia exclòs del seu camp metodològic. D'aquesta manera, s'interessa per la problemàtica del *discurs*, dels actes del llenguatge, per la teoria dels mons possibles (ELAM, 1980), dels pressupòsits (DUCROT, 1972), de la sociosemiòtica (HAYS 1977 - VAN ZYL, 1979, 1980). Aquests darrers desenvolupaments assenyalen una flexibilització de la metodologia purament lingüística i una voluntat deliberada de fundar una poètica o una retòrica de les formes teatrals, de no deixar-se intimidar ja més pel gènere específicament teatral, sinó d'englobar totes les manifestacions espectaculars. Més que no pas una nova ciència o un domini d'estudi verge, la semiologia teatral apareix en la seva accepció més àmplia com una propedèutica i una epistemologia de les *ciències de l'espectacle*, una reflexió sobre el lligam entre un projecte dramaturgic i una realitat escènica (PAVIS, 1978b).

Per a una ampliació bibliogràfica sobre el tema, vegeu: PRIETO, 1966; LEPSCHY, 1967; PAGNINI, 1970; UBERGSFELD, 1977a; KOWZAN, 1968; GULLI-PUGLIATI, 1976; PFISTER, 1977.

Bibliografies a: HELBO, 1957; DE MARINIS, 1975, 1977, 1979; RUFFINI, 1978; SERPIERI, 1978.

Números especials de revistes: *Langages*, 1963; *Versus* 1975, 1978; *Degrés*, 1978; *Drama Review*, 1979; *Poetics Today*, 1980.