

Contraste semiotice între teatru și film

Cit de intimă este legătura dintre limbaj și formele nelingvistice de expresie apare cu o deosebită pregnanță din analiza contrastivă a teatrului și filmului, arte care se lovesc printre mijloacele lor de comunicare și vorbirea. De creație artistică nu sunt capabile decât ființele cuvintătoare, deoarece arta nu poate fi decât secundă față de primordialitatea vorbirii. Vorbirea este singurul mijloc de comunicare în stare să producă, prin energia abstractizantă a semnificantului ei, semnificații cu denotații din ce în ce mai generale și cu conotații mereu mai ample. Înțelesul nu se află niciodată „în“ imaginea artistică, ci doar în vorbirea, rostită sau nu, a artistului și a spectatorului. Denotație nu pot să aibă decât expresiile verbale; toate celelalte sunt create pentru a scoate la iveală conotațiile condensate în cuvinte. În actul creației, semnificantul prim produce semnificația care conduce articularea semnificantului secund capabil să expună conotația enunțată în actul de recepție, semnificantul secund trimite la semnificantul prim care re-produce semnificația înțeleghitoare.

Reprezentarea teatrală și spectacolul cinematografic sunt două modalități estetice diferite de „ărătare“ a conotației vorbite, gândite și transcrise în textul dramatic și în scenariul de film. Atât textul dramatic, cât și scenariul cinematografic sunt serieri avide de imagini în mișcare. Însă imaginile care trec prin mintea celor care citesc o piesă de teatru sau un scenariu de film sunt vagi și nu au încă un stil definit. Este necesară arta unui regizor pentru a actualiza într-un anumit stil ceea ce există doar virtual în conotațiile literale. „intonarea și în general toate calitățile senzoriale ale unui semn iconic nu interferează ele cu semnificația literală?“¹, se întreba nu demult o cercetoare din Franța. Evident, de vreme ce orice „semn iconic“ este, de fapt, un semnificant secund menit să exprime conotația unei semnificații verbale. Sunt semioticieni care susțin că și imaginile au denotații. Copacul dintr-o imagine filmică ar avea ca referent copacul real care a fost filmat. Însă copacul din realitate nu ajunge în film decât după ce a trecut prin vorbire, abia după ce vorbirea a transformat perceperea lui în conotația și denotația unei expresii verbale. În film, imaginea unui copac sensibilizează un înțeles constituit în și prin vorbire. Copacul din realitate este referentul unei semnificații verbale identificatoare, nu al fotogramei. Christian Metz este de părere că „în vreme ce imaginile filmului au ca referenți obiecte, efectele optice au ca referenți înseși imaginile sau cel puțin pe acelea cu care vin în atingere, în înlățuire“², desigur, în altă parte, se apropie mai mult de adevar, cind spune că „sensul literal al imaginilor face oficiu de instanță denotată, arta filmului, de instanță conotată“³. Imaginile nu pot să vizualizeze și să sonorizeze decât conotațiile unor denotații imposibile în afara semnificațiilor verbale.

Teatrul și filmul nu au însă aceeași semioză. Deosebirea dintre semnificantul teatral și cel filmic determină și diferența dintre aceste două modalități estetice de a redresa conotațiile așternute în cuvinte. Reprezentarea teatrală, datorită prezenței simultane a actorilor și spectatorilor, este, în esență, o contemporaneizare, în vreme ce spectacolul cinematografic, din pricina absenței alternative a spectatorilor și a actorilor, este, mai ales, o evocare. În timp ce semnificantul teatral este tridimensional și eterogen, cel filmic este bidimensional și omogen. Spre deosebire de film, în care toate elementele

sint *fotografice*, si de literatură, în care toate clementele sint *fonografice*, teatrul este alcătuit, în același timp, atât din actori în carne și oase, cu glasul, mimica și gesturile lor, cât și din decoruri cu pereți de pînză și false dulapuri. „Actorul de teatru nu se află în același spațiu cu decorul, ci e în același spațiu cu spectatorul... La cinema... actorul nu se află în același spațiu cu spectatorul, ci în același spațiu cu decorul...“⁴. Teatrul e o aducere a absentului în prezent; filmul e o aducere a prezentului în absent. „Timpul specific actului dramatic e actualitatea“⁵. Teatrul exprimă, îndeobște, iritarea, indignarea, repulsia față de tarele prezentului; filmul, dimpotrivă, este expresia nostalgiei, a regretării trecutului și a speranțelor în viitor, a jînduirii absențului. Dominat de prezență, teatrul este o artă eminentă critică; dominat de absentă, filmul este, înainte de toate, o artă a adeziunii. André Bazin susținea că teatrul „presupune o conștiință individuală activă, în timp ce filmul nu cere decât o adeziune pasivă“.⁶ În fața prezentului, arta nu poate fi decât critică. Nu împăcarea cu prezentul, ci nemulțumirea față de el a dus omenirea de la adorarea totului la respectarea celuilalt. Apologia este compatibilă numai cu absentul, iar apologia absentului este, indirect, tot o critică a prezentului. De aceea, reprezentând absentul, teatrul stimulează gîndirea critică a spectatorului, în timp ce filmul, deschizînd prezentului calea spre absent, satisfacă simțirea spectatorului. „Cinematograful liniștește spectatorul, teatrul îl excita“⁷, serie A. Bazin. Că, la teatru, spectatorul se opune eroilor, în vreme ce la cinema se identifică cu ei, o dovedește și dezamăgirea care urmează, adesea, după terminarea filmului. De la teatru se pleacă discutînd, de la cinema, visind. Semnificantul teatral, alcătuit din rostirea replicilor, mimică, gesturi, costume, decoruri, lumini, sunete, este destul de *real* ca să permită o punere în scenă mai *simbolică*, însă semnificantul filmic este prea *iluzoriu* — mișcarea unor imagini pe un ecran — ca să îngăduie un grad prea mare de *abstractizare*. Teatrul poate fi mai abstract; filmul suportă mai greu abstracțiunile. Spre deosebire de teatru, filmului îi este mult mai dificil să „arate“ conotațiile unor denotații prea abstracte. Fiind singurele arte audio-vizuale care pot folosi și vorbirea printre mijloacele lor de expresie, teatrul și filmul pot exprima și denotația. În teatru, datorită importanței pe care o are textul, denotația poate căpăta o pondere îndearjuns de mare: sacrificiul creatorului în actul de creație (*Meșterul Manole*), gregarismul (*Rinocerii*), tensiunea dramatică a trecerii experienței în expresie (*Sase personaje în căutarea unui autor*). În film, însă, din pricina că vorbirea joacă un rol mult mai mic, denotația nu poate depăși primele trepte de generalitate. Filmul se îndepărtează de esența lui dacă vrea să fie psihanalitic, ca literatura, critic, ca teatrul, sau plastic, ca pictura. Există și filme „de artă“, dar „filmul de artă“ din 1900, opereta filmată dintre cele două războaie, literaturizarea prin exces de dialog, practicată de o parte dintre cineastii «noului val» al cinematografiei franceze, au fost și sunt prea puțin film⁸. Arta filmului este altceva decât „filmul de artă“. Cineastii care au încercat să exprime idei filozofice au realizat mai mult filme deosebit de interesante decât capodopere cinematografice. Deși sint singurele arte spațio-temporale capabile să exprime și denotația, teatrul și filmul nu pot participa în aceeași măsură la dezbatările ideologice ale vremii noastre. Prin dezvoltarea dialogului și reducerea decorului la simbol, teatrul este mai apt să fie teoretic decât filmul, silit să arate lumea dorințelor și a spaimelor noastre ca pe o realitate de netârgăduit. În timp ce fără dialog teatrul se reduce la pantomimă, filmul rămîne, totuși, film. „Teatrul fără oameni nu există, însă drama cinematografică poate să se dispenseze de actori“⁹. Există filme despre farmecul florilor, despre viața diverselor animale, despre zbuciumul orașelor. Teatrul concentreză atenția spectatorilor în jurul conflictului dintre oameni, filmul îi plimbă în lumea largă. Scena de teatru este *centripetă*; ecranul de cinema e *centrifug*. În opoziție cu teatrul, filmul îl cheamă pe spectator să suie, să coboare, să privească de sus sau de jos, de departe sau de aproape, să alerge în toate direcțiile. Filmul și-a cîștigat definitiv autonomia artistică odată cu mobilizarea camerei de luat vederi. Ca artă, filmul nu este o îrlănituire întimplătoare de fotograme, ci o operă unitară, alcătuită, prin selecție și compoziție, pentru a exprima atitudinea emoțională a unui artist. O operă de artă este, mai presus de toate, un monument, nu un document. Nici o artă nu copiază realitatea, ci exprimă atitudinea artistului față de ea, dar filmul este în stare să prezinte drept realitate un trecut pe care îl regretem, un viitor la care aspirăm, împrejurări pe care le dorim. Spre deosebire de teatru, care întește să realizeze un echilibru între trăire și gîndire, prin calitățile poetice ale vorbirii, filmul se adresează în primul rînd simțirii, prin fidelizearea față de realitate a imaginilor în mișcare. Importanța deosebită pe care o dobîndește mișcarea în cinematografie rezidă în însușirea ei de a spori impresia de realitate. Un lucru în mișcare pare mult mai real decât un lucru neclintit. Cantitatea de informație pe care o transmite mișcarea lucrurilor este considerabil mai mare decât aceea pe care o comunică lucrurile nemîscăte. Cunoașterea lumii este mult mai alertată în fața mobilității decât a imobilității. E mult mai grea adaptarea la mișcare decât la imobilitate. O imagine pierde o bună parte din caracterul ei iluzoriu de îndată ce e pusă în mișcare. „Secretul cinema-ului este și acesta: a injecta în irealitatea imaginii realitatea mișcării și a realiza astfel imaginarul pînă la un punct încă niciodată atins“¹⁰.

Slaba realitate a semnificantului filmic — joc de umbre și lumini — cere neapărat ca ceea ce se vede și se aude să pară cit mai real. Filmul izbutește, ca nici o altă artă, să unească imaginarul cu realul: statuia nu se mișcă, simfonia nu se vede, dansul n-a glas, iar teatrul are trei pereți. „Într-adevăr, ceea ce place publicului în fantasticul cinematografic este, evident, realismul lui, vreau să spun contradicția dintre obiectivitatea de necontestat a imaginii fotografice și caracterul neverosimil al evenimentului“¹¹. Însă mișcarea, prin pregnanța realității ei, nu îngăduie imaginilor să depășească expresia unor semnificații figurabile. Mișcarea conceptelor nu este accesibilă fotogramelor, ci doar fonogramelor, literelor alfabetice. „Filmul“ unui raționalism nu poate fi decât fraza scrisă alfabetic. Cu cît denotația este mai generală, cu atât conotația este mai transfigurată și iconografia ei mai infidelă față de realitate. Istoria reprezentării vizuale se desfășoară între pictografie, care încă nu e o artă, și alfabet, care încetează să fie artă, între transcriția unor conotații care acompaniază concepte de extremă generalitate, între picturile rupestre și formulele algebrice.

Prin natura semnificantului lor, nu toate artele pot să atingă același grad de denotație; depinde de autonomia semnificantului față de realitate: literatura uai mult decât plastică, plastică mai mult decât muzica, teatrul mai mult decât filmul. Nici chiar $\frac{8}{12}$ al lui Fellini nu poate ajunge la denotația dramei lui Pirandello *Astă seara se joacă fără piesă*, și cu atât mai puțin la aceea a romanului lui Thomas Mann „Doctor Faustus“, deși este vorba, în toate trei operele, tot de procesul creației. Așa să se explice, oare, că drumul de la literatură la teatru și apoi la film este parcurs mult mai des decât calea inversă? Istoria culturii, *condusă de vorbire*, înaintează spre idei mereu mai generale; artele nu pot decât să recupereze, într-o măsură mai mare sau mai mică, fiecare după posibilitățile ei, o parte din conotația în curs de estompare din semnificația cuvintelor. Valoarea unei opere de artă depinde de gradul de generalitate atins de denotația semnificațiilor verbale care au patronat producerea ei, precum și de puterea semnificantului de a sugera conotația. Numai vorbirea poate să producă și să exprime denotații; celealte forme de expresie nu pot să comunice decât, mai mult sau mai puțin percutant, acompaniamențul lor conotativ. *Oul de șarpe* al lui Ingmar Bergman poate înfățișa spaima stîrnită de incepiturile nazismului, dar nu poate explica esența fascismului, ca teatrul lui Bertolt Brecht și, cu atât mai puțin, ca romanele lui Kafka. Cu cît crește ponderea vorbirii, cu atât sporește și forța explicativă. Prin film, obiectul se *îripune* subiectului, prin teatru, subiectul se *opune* obiectului. Filmul poate fi documentar, teatrul, niciodată. Teatrul este lucid, filmul este fascinant. Filmul poate să dea o atit de puternică impresie de realitate, deoarece prezentul nul mai poate atinge și, eventual, contrazice, ca la teatru. Ca și realitatea, povestea unui film lasă impresia că se află dincolo de adevar și de fals și nu poate fi contestată.

Desigur, cultura contemporană are de-a face mai rar cu un teatru pur sau cu un film pur. Spre deosebire de teatrul antic, în care pînă și mimica și gesturile erau reduse la maximum în avantajul vorbirii, și de filmul mut, în care vorbirea era redusă la inserții în favoarea gesturilor și a mimicii, astăzi există și film în teatru și teatrul în film. Nu este aici vorba de teatru filmat și nici de utilizarea filmului în teatru, ci de *filme „teatrale“* care trezesc conștiința critică și de spectacole de teatru care încîntă, alină, consolează. Comedia cinematografică aparține primei categorii, iar feeria, celei de-a doua. André Bazin observa că „formele comice constituie în istoria teatrului filmat o problemă aparte, probabil deoarece risul permite sălii de cinema să capete conștiință de sine și să se sprijine pe această conștiință pentru a regăsi ceva din contradicția teatrală“¹². Publicul de cinema este o masă de oameni singuri și visători, publicul de teatru este o colectivitate de individualități gînditoare și apreciatore. Visezi singur, dar rizi împreună cu ceilalți. Singurătatea este, probabil, faza, mai mult sau mai puțin îndelungată, care desparte masa nediferențiată a mulțimii de o societate alcătuită din personalități. Toamă într-un asemenea moment al istoriei a apărut filmul. De aici și vremelnica lui dominație în paguba teatrului și a literaturii. Restabilirea echilibrului dintre societate și individualitate, precum și dintre simțire și gîndire, va reechilibra și raporturile dintre diferitele arte.

In orice caz, principalul instrument al înțelegerei rămîne vorbirea. Si, dacă prin vorbire se înțelege *semnificantul verbal* și prin limbaj se înțelege *semnul lingvistic*, atunci artele vizuale nu sunt „limbaje“, ci *forme nelinguistice* de expresie, prin care omul încearcă să recupereze și să păstreze atitudinile senzorial-afective cristalizate în conotația cuvintelor. Nu cred că au dreptate cei ce susțin că cinematografia este un limbaj, sau mai precis o scriere ideografică. Pier Paolo Pasolini crede chiar că limba cinematografică nu este scrisă nici cu simbolurile evocatoare ale literaturii, nici cu imitațiile mimeticice ale teatrului, nici cu copiile picturii și sculpturii, ci cu lucruri și evenimente reale. După părerea lui, „unitatea minimală a limbii cinematografice sunt diversele obiecte reale care

compon un plan".¹³ Cinematografia ar fi o limbă scrisă în care secvențele ar fi compuse din planuri și planurile din cincic, tot așa cum, în vorbire, sintagmele sunt compuse din moneme și monemele din foneme. Ceea ce este sintaxa pentru vorbire ar fi montajul pentru cinematografie. Cinemele sunt, în concepția lui Pasolini, lucrurile, împrejurările, evenimentele filmate și integrate într-un plan, adică a doua articulație a limbii cinematografice, echivalentă cu articulația fonemică a vorbirii. Pasolini nu ignoră distincția dintre fonemele limbii și cinemele filmului, dar o consideră prea puțin importantă ca să poată antrena după ea delimitarea dintre limbaj și mijloacele nelinguistice de comunicare. Deși observă că „în vreme ce «natura» fonemelor este în noi, un fapt subiectiv al subiectului vorbitor, adică al corpului său, «natura» cinemelor este, dimpotrivă, în realitate, în afara noastră, în lumea socială și fizică”,¹⁴ el rămâne, totuși, la părerea „că există o adevărată «limbă» audio-vizuală a cinema-ului și că i se poate descrie și schița o gramatică (desigur, non-normativă !)”.¹⁵

Numai că deosebirea dintre fonemele vorbirii și cinemele filmului nu este doar cantitativă, ci și calitativă. Faptul că numărul de foneme este totdeauna finit și restrins, având o semnificație exclusiv relațională, în vreme ce cinemele sunt nenumărate, reale și cu o semnificație de sine stătătoare, face ca vorbirea să fie principalul instrument de săvârșire a oricărei idei. Pentru rostirea fonemelor, omul n-are nevoie decât de propriile sale organe, însă pentru imprimarea cinemelor are nevoie și de lucruri, și de oameni, și de cameră, și de peliculă. Prin caracterul lor mereu mai arbitrar, numai fonemele îngăduie formarea, abstractizarea și generalizarea denotației pînă la universal. Cinemele sunt mult prea motivate ca să permită altceva decât transcrierea conotației. Lucrurile, evenimentele, împrejurările, oamenii nu capătă semnificație decât din clipa în care intruchipează, ca semnificantii secunzi, conotația unor cuvinte. „Dacă vreau să denotez un cal care aleargă, dau imaginea fotografică a unui cal care aleargă”,¹⁶ crede Pasolini. Însă imaginea din film transcrie conotația care însoțește denotația sintagmei verbale: „Cal care aleargă“. Denotația oricărei imagini cinematografice se află în vorbirea care a condus trecerea realității în film. Denotația calului din film nu este calul din realitate, ci noțiunea de cal, formată în și prin cuvîntul „cal“. Numai ființele cuvîntătoare pot fi creațoare și spectatoare, deoarece numai ele sunt capabile să ţie că un cal, fie că aleargă în realitate, fie că aleargă în film, este „un cal care aleargă“. Dealtfel, sub impactul vorbirii, lucrurile devin semnificative chiar înainte de imprimarea lor pe peliculă. Nici măcar un obiect expus într-un galantă nu se reprezintă chiar pe sine însuși, ci înfățișeză conotația unui cuvînt care desemnează un gen de mărfuri. Expus într-o vitrină, orice obiect devine un semnificant secund, evident, mult mai „iconal“ decât o fotografie și cu atît mai mult decât o ideogramă. Între realitate și film se situează neapărat denotația și conotația unor cuvinte. De aceea, filmul, ca semnificant secund, chemat să exprime doar conotația unor semnificante produse totdeauna de vorbire, n-are nevoie de o a doua articulație. „Gramatica” cinematografiei nu poate fi decât cel mult o stilistică. În cinematografie nu există nimic asemănător cu deosebirea dintre limba comună și cea a scriitorilor. „Când un om folosește limbajul vorbit pentru a intra în comunicare cu semenii săi, se servește de un limbaj deja constituit... Dimpotrivă, cind filmez o istorie, am a-mi inventa limbajul”.¹⁷ Nu există o limbă cinematografică; fiecare cineast este silit să și-o inventeze. Cu toate acestea, Pasolini a rămas convins că „cinema-ul este limba scrisă a acestor realități ca limbaj”.¹⁸

Nici scriere ideografică nu poate fi considerată cinematografie, căci ideograma este un mijloc de încunoștiințare, nu de emționare, ca fotograma. Ca reprezentare grafică a unei sintagme identificatoare, *ideograma* este statică, constantă, schematică, abstractizantă, generalizantă, uniformizantă și instituționalizată; *statică*, deoarece nu se referă la dezvoltarea lucrurilor, ci la proprietățile lor relativ stabile, *constantă*, pentru că trebuie să informeze despre însușirile prin care lucrurile rămîn de același fel, *schematică*, deoarece vizualizează reprezentarea simplificată din conotația cuvintelor, *abstractizantă*, fiindcă reține numai trăsăturile iterative, *generalizantă*, pentru că țintește toate lucrurile de același gen, *uniformizantă*, fiindcă toți cititorii trebuie să înțeleagă același lucru, *instituționalizată*, deoarece întreaga comunitate lingvistică trebuie să o folosească în același mod. Dimpotrivă, *fotograma*, exprimînd atitudinea emoțională condensată în conotația semnificațiilor verbale, este dinamică, variabilă, complexă, concretizantă, individualizantă, diferențiatore și liberă, deoarece urmărește mișcarea lucrurilor, se schimbă mereu, variază de la un cineast la altul, înfățișează realul ca atare, cuprinde nenumărate detalii, reproduce lucrurile în individualitatea lor și nu trebuie să asculte de nici o normă. În vreme ce fotograma privește spre realitate, ideograma este atrasă de alfabet. Fiind lipsită de o a doua articulație, adică nelegată de un număr restrîns de elemente minimale și de reguli gramaticale, expresia cinematografică este mai puțin dominată de axa paradigmatică decât de cea sintagmatică. Filmul este, în primul rînd, o artă „metonimică”, în care „sintagmele” sunt „stileme” mai mult sau mai puțin „gramaticalizate”, cum este, de pildă, „o ușă bătută de vînt” pentru a sugera o casă pustie... Încercînd să delimitizeze cinematografie de ideografie, Christian Metz afirmă că „textul global al cinematografiei, în materialitatea lui, se adresează și urechii, în vreme ce ideografia n-are nimic auditiv.

În consecință, ivirea «vorbitorului» a îndepărtat cinematograful de ideografie.¹⁹ Deoarece ideografia se adresează vizualui pentru a ajunge la ureche, nu mi se pare că filmul „mut” a fost mai ideografic decât cel „vorbitor”. Ideogramele se citesc pentru a fi înțelese. Ideogramele sunt expresii grafice ale unor cuvinte. De fapt, ele sunt „monogramme”. Altfel cum s-ar putea ajunge la ideea de „pustnic” privind o ideogramă care înfățișează „un om și un munte”? Ceea ce deosebește ideografia de cinematografie ține de opozitia dintre scopurile acestor două mijloace de comunicare: *a înțîțință și a emoționa*. Mai apropiat de adevăr pare punctul de vedere al lui Jean Mitry, care consideră arta cinematografică drept „un limbaj de gradul doi”.²⁰ Neobservând că filmul este un semnificant secund al limbajului și nicidcum un nou limbaj, Mitry rămâne la convingerea „că filmul, ca și poemul și romanul, este totodată artă și limbaj”.²¹

Cred că nu se poate vorbi nici de un limbaj teatral, nici de unul cinematografic; ca și teatrul, filmul este o artă audiovizuală, adică un semnificant secund creat pentru a reda simțirii ceea ce trebuie să rămână accesibil doar auzului: conotația unui discurs. Înă teatrul și filmul nu sunt arte concurente: esența primului este să irite, a celuilalt, să măngiie. Opoziția estetică dintre teatru și film este determinată de opoziția ontică dintre semnificantul unuia și semnificantul celuilalt: primul transportă absentul în prezent, celălalt transportă prezentul în absent, primul este eterogen și contradictoriu, celălalt, omogen și neted, primul dialoghează și orizontal și vertical, celălalt monologhează. „În reprezentare, există și prezentă și prezent: acest dublu raport cu existența și cu timpul constituie esența teatrului”.²² Iar un semiotician contemporan al teatrului insistă și el asupra aceleiași idei: „Icoana teatrală se va defini deci nu atât ca un semn al căruia semnificant este analog cu semnificatul, ci ca un semn al căruia referent este actualizat pe scenă”.²³ Dorind să apese asupra faptului că, în teatru, domină prezentul, actualul, contemporaneitatea, Pavis suie pe scenă chiar referentul, cînd, în realitate, coboară în scenă semnificația. Viața nu devine artă decât dacă trece prin vorbere creațoare a unui autor. După ce arată că „între arta teatrală și arta cinematografică diferența este de esență”,²⁴ H. Gouhier conchide: „Cinema-ul nu ne va vorbi niciodată decât prin imagini interpuze; sufletul teatrului este de a avea un corp”.²⁵ Există filme fără actori și chiar fără dialog, teatru, niciodată. Actorii, în film, sunt la fel de reali și de fictivi ca și mediul în care se mișcă; în teatru, se mișcă oameni reali într-o lume artificială. În film, ficțiunea și realitatea coincid, în teatru, ele stau față în față; în film, actorul și personajul ajung să nu se mai distingă, în teatru, ei rămân mereu deosebiți. De aceea este atât de supărătoare dublarea filmului într-o limbă străină actorilor, precum și postsincronul, în general. Distanța dintre realitate și ficțiune face ca teatrul să poată realiza un echilibru între trăire și gîndire, în vreme ce filmul, prin contopirea lor, sporește considerabil mai mult trăirea decât gîndirea.

Filmul nu poate înlocui teatrul. El este încă unul dintre mijloacele expresive nelingvistice ale omului.

¹ Anne-Marie Thibault-Laulan, în *Image et communication*, Éditions Universitaires, Paris, 1972, p. 25.

² Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. II, Ed. Klincksieck, Paris, 1972, p. 173.

³ Ibid., p. 17.

⁴ Ibid., p. 67.

⁵ Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 9.

⁶ André Bazin, *Ce este cinematograful?* Ed. Meridiane, 1968, p. 11.

⁷ Ibid., p. 110.

⁸ Silvian Iosifescu, *Artă și arte*, Edit. pentru literatură, 1965, p. 338.

⁹ Ibid., p. 113.

¹⁰ Chr. Metz, op. cit., t. I, p. 24.

¹¹ A. Bazin, op. cit., p. 16.

¹² A. Bazin, op. cit., p. 129.

¹³ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 171.

¹⁴ Ibid., p. 179.

¹⁵ Ibid., p. 169.

¹⁶ Ibid., p. 33.

¹⁷ Jean-François Counillon, *Le cinéma, langage du XXe siècle*, în *Langages*, 1966, p. 240.

¹⁸ P. P. Pasolini, op. cit., p. 99.

¹⁹ Chr. Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 210.

²⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Ed. Universitaires, 1963, p. 54.

²¹ Ibid., p. 58.

²² Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Plon, Paris, 1943, p. 2.

²³ Patrice Pavis, *Problèmes d'une sémiologie du théâtre*, în *Semiotica*, 15, 3, 1975, p. 251.

²⁴ H. Gouhier, op. cit., p. 10.

²⁵ Ibid., p. 11.