

licentiaatsverhandelingen

madeleine sergooris

Toneel en communicatie : proeve tot een descriptieve analyse van het communicatief gebeuren in het theater.

Fac. Soc. et., Leuven, 1975, 118 blz.
(Promotor : Prof. Dr. J.M. Peters).

Wat is theatrale communicatie : aspecten en omschrijving

Van communicatiewetenschappelijk standpunt uit bekeken is het fenomeen theater een communicatiesysteem dat bestaat uit een hele reeks communicatieprocessen.

De «esthetische» of «artistieke» communicatie legt hierbij echter wel een bijzonder communicatiecircuit bloot dat meermaals afwijkt van het lineair communicatiemodel en wezenlijk verschilt van de communicatie beschreven in de communicatietheorie, nl. als een proces, waarbij door een zender informatie overgedragen wordt om bij een ontvanger een reactie uit te lokken (1).

Deze bedenking zette ons aan tot een dubbele probleem- of vraagformulering :

1. een omschrijving en een beschrijving geven van de theatrale communicatie die tijdens een toneelvoorstelling actueel, concreet en reëel wordt ;

2. onderzoeken welke de maatschappelijke relevantie van de theatrale communicatie is, m.a.w. hoe artistieke communicatie «sociale» communicatie wordt of hoe een esthetisch feit een sociaal feit wordt. Verschillende auteurs omschrijven het theatrale communicatie-evenement als een *metacommunicatief* gebeuren, gekenmerkt door *irrationaliteit* en *transcendentie*.

Het theater creëert nl. een imaginaire maar zinvolle realiteit die analoge trekken vertoont met de reële werkelijkheid. Wie echter beweert dat het toneel louter een nabootsing is van deze werkelijkheid, begrijpt de natuur van deze kunstvorm niet. Het mimetisch karakter van het theater is één aspect, het expressief en betekenisgevend aspect is een ander en refereert aan de theatrale symboliek die een theatrale realiteit op een artistieke wijze zin geeft.

Esthetische communicatie is ook veel meer dan een «overdracht van informatie». Een toeschouwer komt niet in de eerste plaats naar een

Maar vermits die esthetische taal waarin een gegeven inhoud op de scène geformuleerd wordt geen gewone rationale en begripsmatige decodering toelaat, is het aantal «storingen» die een teatraal communicatieproces bemoeilijken of onmogelijk maken soms aanzienlijk. Theatrale communicatie betekent echter niet alleen geestelijk contact tussen scène en zaal, ze impliceert tevens een directe fysieke betrokkenheid tussen de theatrale partners. We noemen deze betrokkenheid «theatrale interactie». Elke toneelmanifestatie wordt immers gekarakteriseerd door een voortdurend groeiend interactiesysteem tussen de theatermakers en het publiek. Deze interactiestructuur steunt op een rollenverhouding. Het publiek speelt de toeschouwersrol, waarvan de centrale eigenschap de «Erwartung» is, dit is de verwachtingsstemming bij het begin van de opvoering, de gespannenheid tegenover het niet-voorzien, de nieuwsgierigheid, de verwachtingen tegenover de spelers, enzovoort.

toneelvoorstelling kijken om te vernemen wat de makers (auteur, acteur, regisseur, decorbouwer,...) van de theaterproductie zoal denken en voelen. De schouwburgbezoeker komt wel om te participeren aan dat creatief en artistiek gebeuren. Uit het simultaan hier-en-nu contact tussen de twee entiteiten, zaal en scène, wordt een gemeenschapsgevoel geboren dat gekenmerkt wordt door een gezamenlijk *emotioneel*, *niet-rationeel* beleven, in plaats van door een gezamenlijk begrijpen.

We zeggen dus dat theatrale communicatie *overdracht is van emotie* en dat de communicatieve betekenis van het theater als artistiek medium juist ligt in de genotsbeleving van de formeel-esthetische kwaliteiten, wat we de artistieke inhoud van de voorstelling noemen. Hieruit volgt dat een toneelvertoning slechts dan communicatief is voor het publiek, als dit laatste over een artistiek en esthetisch vermogen beschikt om de artistieke en semantische rijkdom van de toneelcreatie te vatten. In dit geval mengen wij ons niet in de communicatiewetenschappelijke discussies of communicatie altijd geslaagde communicatie betekent, met andere woorden : of de boodschap bij de ontvanger overkomt zoals de zender ze bedoelde.

Dit teatraal «rollenspel» wordt hierbij enerzijds herkenbaar door zijn symbolisch en anderzijds door zijn dwangvrij karakter. Het «symbolisch» interactiemodel normeert het handelen niet zoals in de sociale werkelijkheid, het gaat hier veeleer om een «alsof»-handelen. Dit «alsof»-rollenspel kan zowel een progressieve als een conservatieve functie vervullen. In het ene geval kan het een leersysteem zijn dat het menselijk handelen als model dient en in het tweede geval impliceert dit rollenspel een bewustmaking van de sociale rollen. Het bewerkt dan sociale integratie en het theater wordt middel tot sociale controle.

Zonder diep in te gaan op de eigenschappen van de massacommunicatie willen wij toch ook door middel van de meest voor de hand liggende kenmerken een vergelijking maken met theatercommunicatie.

Terwijl massacommunicatie gekarakteriseerd wordt door technische reproduceerbaarheid (2), blijft bij theatercommunicatie het «eenmalige» bewaard. Iedere voorstelling is anders en dit vanwege meerdere aanwijsbare factoren, waaronder het zich telkenmale wijzigende hier-en-nu contact scène en zaal één van de belangrijkste is. Ulf Birbaumer (3) zegt dat de communicatiesituatie bij theater en TV bijvoorbeeld fundamenteel verschillend en anders is: theater schept een communicatierijke toestand, terwijl TV een communicatie-arme en alledaagse situatie tot stand brengt. De argumentatie voor deze scherpe tegenstelling wordt ondermeer gezocht in de «ontvangstsituatie», in de «publieksgroep», enzoverder. Wat die ontvangstsituatie betreft, kan men zeggen dat uit het direct hier-en-nu contact een proces volgt dat nu niet zo onmiddellijk aanwezig is bij massamedia als film en TV, we bedoelen hier de feedback. Het is vooral dit tweerichtingsverkeer dat distinctief is en de communicatie-«rijkdom» van een theatergebeurtenis bepaalt.

Beschrijving van het communicatief gebeuren van het theater van binnen uit.

Het hanteren van communicatiemodellen lijkt zeer handig om door de complexiteit van het theatergebeuren een rode draad te trekken. Achtereenvolgens wordt het theaterfenomeen structureel benaderd, d.w.z. in zijn samenstellende componenten, en dynamisch-functioneel, d.w.z. als een proces dat evolueert tussen een zender en een ontvanger.

Het communicatiesysteem in het theater dekt de componenten zender, boodschap, ontvanger, effect, kanaal en tekensysteem. Verschillende auteurs zijn het erover eens dat de constanten in het theaterproces, acteurs, drama en publiek zijn. Toch mag daaruit niet geconcludeerd worden dat de *communicator* bijgevolg de acteur is.

Integendeel, het communicatieproces is ingewikkelder dan dat. Het communicatieorgaan dat bij de realisatie van een artistieke boodschap betrokken is, bestaat uit een ketting van personen en groepen die als schakels aan elkaar vastzitten. We zouden in dit verband van «theatermensen» en «niet-theatermensen» kunnen spreken. Tot de eerste groep van zenders behoren de auteur, de regisseur, de acteurs en nog zoveel anderen (dramaturgen, technici,...). De niet-theatermensen die een vinger in de pap hebben (soms een heel grote) zijn onder andere theaterdirecteurs, beheerders, subsidiërende overheidsorganen, belangengroepen, enzovoort. Een tweede factor in het theatercommunicatieproces is de *boodschap*. De boodschap is zeker geen reeds van tevoren vastliggende «geformuleerde mededeling», met de klemtoon op het informatieve karakter. Maar de boodschap van een kunstvoorwerp en bijgevolg dus ook van het theater is «iets dat voortdurend in wording is», «un état de constitution» zoals R. Berger (4) het noemt en dat de instanties van voortbrenging, overbrenging en ontvangst in zich draagt. Een «content analysis» van de toneeltekst bijvoorbeeld kan ons in dit geval maar matig bevredigen, want zij reveleert maar een gedeelte van de boodschap. Op de eerste plaats laat de boodschap zich analyseren in twee essentiële aspecten die we theoretisch de «esthetische» en «semantische» boodschap noemen. De esthetische boodschap dekt de vormgeving als belangrijk constitutief element van de boodschap; in en door zijn vormstructuur bestaat en ontstaat de inhoud van een kunstwerk.

De semantische boodschap daarentegen verwijst naar het strict «inhoudelijk» gedeelte. Hiermee wordt zonder omwegen bedoeld: de ideeën, fictieve situaties, gevoelens, ervaringen, kortom de denk- en leefwereld van de theaterproducenten. De theaterlijke boodschap ligt in de toneelvoorstelling zelf, in de actuele opvoering en laat zich dus niet isoleren van de andere factoren zoals tekensysteem, kanaal, ontvangers... De volgende component in het communicatieproces is het *tekensysteem*.

De uitbeelding van een verhaal komt niet zomaar tot stand, maar wordt gerealiseerd door een systematisch gebruik van tekens: zij wordt esthetisch gecodeerd.

Deze tekens worden geput uit een voorraad mise-en-scène middelen, zoals stem, muziek, geluiden, decor, rekwisieten, menselijk lichaam (en alle bewerkingen hierop: grime, kostumering, coiffure), verlichting en belichting, enzovoort.

Deze mise-en-scène elementen kunnen als «tekens» op twee wijzen gebruikt worden.

Het «mimetisch» gebruik betreft het representeren, m.a.w. het uitbeelden van het verhaal. Het verhaal wint aan geloofwaardigheid en realiteitswaarde door zijn materiële analogie met de werkelijkheid. Naakte nabootsing verandert niets aan het verhaal. Maar door een «expressief» gebruik van deze middelen gebeurt wel wat. Door een bepaalde selectie en combinatie van *enscèneringseenheden* wordt een «surcode» uitgewerkt die het uitgebeelde verhaal een symbolische en esthetische waarde geeft. Die connotatieve coderingsactiviteit is dan ook de belangrijkste creatieve daad van de theatermakers bij de dramatisering van een toneelstuk.

De boodschap zit niet alleen in de uitzending en de vormgeving, maar ook in de overbrenging, en hier bevinden we ons dan middenin de factor *kanaal*. Dit is echter een term met een dubbele bodem. Enerzijds kan de «materiële drager» bedoeld worden en dan moeten we toegeven dat de scène, begrepen in de zin van *enscènering*, als kanaal kan aangeduid worden. Immers, het zijn acteurs, decor, verlichting,... die het toneelstuk zicht- en hoorbaar maken en het «dragen». In de eerste betekenis is de toneelopvoering het kanaal. Anderzijds kan kanaal betekenen «het transportmiddel» en dan worden we verwezen naar de zaal, als tijdelijk/ruimtelijke omstandigheid waarbinnen een toneelvoorstelling «vervoerd» wordt.

De communicatie-act komt maar tot stand door en bij de *ontvanger*. Ontvangen betekent dat de toeschouwer in het theatergebeuren opgaat. Deze hoofdzakelijk gevoelsmatige betrokkenheid kan eveneens in twee essentiële facetten gesplitst worden. Primo, de toeschouwer verliest zich totaal, er is sprake van «complete identificatie». Secundo, er is geen volledig opgaan in de illusie, maar de toeschouwer blijft actief-denkend en reflecterend aanwezig. Toepasselijk is hier een voorbeeld uit het brechtiaans theater. Het was er de grote theatervernieuwer om te doen zoveel mogelijk vervreemdingsprocedures in zijn spektakels in te bouwen, juist om die totale identificatie tegen te werken.

Een even belangrijk aspect, naast de zojuist genoemde identificatie, is de «participatie». Op de eerste plaats veronderstelt theater beleven een «opération de reconnaissance». Een herkeningsoperatie, d.w.z. de herkenning van de gelijkenis met de werkelijkheid. Dit is een noodzakelijke maar eenvoudige act. Een meer creatieve act, die trouwens een grotere inspanning vraagt van het publiek en waaruit het theater als artistieke expressievorm vooral zijn kracht haalt, is het «verrassingsmoment». Dit kan spelen zowel op inhoudelijk als op formeel vlak en vraagt van het publiek een constant openstaande houding voor het nieuwe en het andere.

Het *effect* van een toneelvoorstelling zal, als we met het voorgaande rekening houden, bepaald worden door de ontvangthouding. Hoewel ook andere factoren hun zeg hebben; om er een paar te

noemen : de reputatie van de toneelgroep, de fysische gesteldheid, het gezelschap waarin men vertoef, de perskritieken, enzovoort. Zoals eerder al gezegd werd, ontwikkelt een theater-evenement een tweerichtingsverkeer. Zaal en scène beïnvloeden elkaar voortdurend. De spontane en onmiddellijke «live»-reacties van het publiek tijdens de vertoning zijn vormen van *feedback* die het meest opvallen. Een andere, meer indirecte vorm is de kritiek, ofwel interpersoneel (mond-aan-mond reclame, schriftelijk) of verspreid door de massamedia.

Dat was een analyse van het theater in zijn structurele vorm, maar een theateraal communicatieproces - het woord zegt het zelf - is niet zomaar een momentopname, waarbij de samenstellende elementen los van elkaar fungeren. De wederzijdse wisselwerkingen, beïnvloedingen en interacties tussen de componenten onderling zijn niet te tellen. Een dynamisch-functionele benadering is bijgevolg een niet te vergeten onderdeel van deze analyse van het communicatief gebeuren in het theater. Het communicatie- en interactieproces binnen de constante «communicator» bijvoorbeeld verwijst ons naar de relatie auteur-regisseur, acteur-regisseur, auteur-acteur, regisseur-technici, enz... Die wederzijdse beïnvloeding is zeer belangrijk en mag niet uit het oog verloren worden, vermits ze zowel fysisch als geestelijk bekeken de rijkdom of de armoede van het communicatiegehalte bepaalt. Er is ook communicatie tussen publiek en regisseur, tussen publiek en acteur, m.a.w. tussen scène en zaal.

Om de communicatieve aspecten van het theateraal gebeuren af te ronden, kunnen we misschien besluiten door eraan te herinneren dat die «stomme» en «stilzwijgende» dialoog tussen de zenders en ontvangers in het theaterproces helemaal niet zo stom is. De interactionele structuur, het meerrichtingsverkeer dat door wederzijdse verwijzingspijltjes geregeld wordt, is een levende en een praktische gebeurtenis. Om het met de woorden van de Franse toneelspeler Louis Jouvet te zeggen : «het theater brengt niet alleen communicatie, maar is communicatie».

Literatuurlijst

- (1) ARANGUREN, J., *Communicatie in onze wereld*, Utrecht, 1967.
- (2) BENJAMIN, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, SUN, 1970.
- (3) BIRBAUMER, U., *Theater und Fernsehen als Geistermedien*, in «Maske und Kothurn» 1974/1, blz. 403-411.
- (4) BERGER R., *Art et communication*, 1972.
- DUVIGNEAUD, J., *Sociologie du théâtre*, Paris, 1965.
- HEINZE, T., *Theater zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit*, Wien, 1973.
- RAPP, U., *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt, 1973.
- MOLES, A., *Sociodynamique de la culture*, Den Haag, 1967.
- HOLM, I., *Medienforschung innerhalb der Theaterwissenschaften*, in «maske und Kothurn», in 1971/4, blz. 307-320.
- thurn», 1971/4, blz. 307-320.

(ADVERTENTIE)

DELGAY

**audio-visueel didactisch materiaal
C.C.T.V.**

**koningsstraat 219, 1030 brussel
tel. 02. 219 14 59**