

LBRIS

We know
books

SANDA GOLOPENȚIA

*Perspective noi
în studiul teatrului*

Traducere din limba franceză de Doina Jela și Sanda Golopenția

Traducere din limba engleză de Nicoleta Dascălu

Spandugino

CUPRINS

Cuvânt-înainte.....7

TEATRU ȘI EPOCĂ

Teatrul și scena publică în Franța din Belle Époque.....15

Kynismul feminin în piesele lui Feydeau.....24

Claudel: *Cumpăna* viceconsulului.....41

Război și spectacol.....68

Revenire incognito a unui film din anii negri?

– De la *Oaspeți de seară* la *Lol V. Stein*.....72

Oaspeți de seară – o bătaie a lui Hernani?.....72

Oaspeți de seară sau *Copiii Paradisului*?.....75

Așadar, în frumoasa lună mai 1485.....82

Sintaxa filmului.....85

Câteva izotopii.....97

Oaspeți de seară – o alegorie politică?.....107

Balul înghețat.....114

„L'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein”.....128

Teatrul francez în ultimele decenii ale secolului XX.....141

Anii '70 și riscul sfârșitului.....141

Teatrul ca practică minoritară.....147

Un teatru al enunțării.....152

Utopia formei teatrale.....157

Către o teorie a didascaliiilor.....	163
I. <i>Două modalități de lectură a teatrului</i>	163
II. <i>Didascaliiile și replicile</i> . Lectura didascaliiilor.....	170
Didascalii implicite și replici implicite.....	173
Didascaliiile replicilor.....	179
III. <i>Clasificarea didascaliiilor</i> . Didascalii obiective și didascalii subiective.....	188
Didascalii obligatorii și didascalii opționale.....	194
Clasificare sintactică a didascaliiilor.....	196
Este posibilă o tipologie semantică a didascaliiilor?.....	199
Analiza pragmatică a didascaliiilor.....	205
IV. <i>Nișa dramatică</i> . Titlul piesei.....	210
Subtitlul piesei.....	221
Didascalia dimensiunii dramatice.....	227
V. <i>Lista de personaje</i> . Un act de enumerare.....	231
Liste elementare și liste complexe de personaje.....	235
O listă gemelară.....	239
Majestatea sa Masculul: <i>Doamna de la Maxim</i> și <i>Boubouroche</i>	243
Vârsta dominațiilor: <i>Topaze</i>	245
Bric-à-brac cinic: <i>Ubu Rege</i>	248
O listă afectuoasă: <i>La Musica Deuxième</i>	250
Personaje în căutare de autori.....	254
VI. <i>Spațiul și timpul înglobante</i> . Macrodidascaliiile spațiale.....	259
Intermezzo: macrodidascaliiile spațiale ale lui Molière.....	265
Acest <i>undeva interogativ</i>	268
Macrodidascalia temporală.....	270
VII. <i>Încheierea textului și a spectacolului teatral</i> . Postludiul didascalic.....	276
Macrodidascalia de încheiere a spectacolului.....	278
Macrodidascalia încheierii textuale.....	289

VIII. <i>Didascaliiile sursei locutorii</i> . Surse locutorii emergente.....	293
Didascalii ale sursei locutorii și enunțare.....	296
Vorbitorii colectivi.....	300
Dialog de voci.....	303
Spațiul locutoriu din <i>Le Dindon</i>	305
IX. <i>Intrările și ieșirile</i>	316
X. <i>Alte decupaje</i> . O franjă mesodidascalică.....	326
Decupaje, desfășurări, înfășurări.....	328
Marcarea actelor, locurilor și timpurilor alveolare.....	329
Mărci de scenă și liste parțiale de personaje.....	343
XI. <i>Didascaliiile acționale</i> . Didascalii pregătitoare.....	345
Didascalii gestuale.....	351
Didascaliiile acțiunii non-verbale.....	354
Didascalii dialogice.....	358
Didascalii locutorii.....	368
Didascalii ilocutorii.....	375
Didascaliiile perlocutorii.....	382
XII. <i>În chip de concluzii</i>	384
Textualitatea didascalică (în colaborare cu	
Monique Martinez Thomas).....	396
Ubersfeld, Pavis și didascaliiile.....	396
Didascaliiile – un spațiu textual.....	402
Didascaliiile și studiul pragmatic al teatrului.....	405
Jocuri didascalice și spații mentale.....	409
Jocuri didascalice, jocuri dialogice.....	409
Jocuri didascalice ale autorului dramatic.....	418
Jocuri de sincretism: tirada auto-didascalică.....	420
Jocuri de rescriere didascalică ale regizorului.....	427
Jocuri didascalice ale autorului-regizor.....	438
Jocuri didascalice și spații mentale.....	450
Cuvânt-înainte la Cipriana Petre, <i>Didascalia în opera lui</i>	
Camil Petrescu (<i>ca o paranteză dezolată</i>).....	457

Povestea unui verdict superlativ – Nathalie Sarraute: <i>Ich sterbe</i>	463
<i>Eh! Allez donc! C'est pas mon père!</i> (Ei, hai, că doar nu e tatal!).....	486
Proust-Françoise și glumele noi.....	488
Vatelin cel prost-crescut.....	491
Expresia „Eh! allez donc!” și clonele ei.....	492
Ucenicia unui clișeu.....	495
„Studiază, draga mea! studiază!”.....	505
Reciclaje.....	507
Nu e nici tatăl Generalului.....	515
„Dacă nu sunt învățătoare...”.....	518
Ritmuri ternare și ritmuri binare.....	521
Stânga-mprejur.....	526
„Decoafarea” bărbaților.....	529
Fotolii și ambreiori, Freud poate?.....	532
Gândirea teatrală.....	534
O teorie pragmatică a vorbirii, a tăcerii și	
a intersubiectivității în teatru.....	538
De la replici la conversațiile teatrale.....	543
Istории conversaționale sau scene, acte, tablouri?.....	551
Nefericirile replicilor.....	558
Statutul ilocutoriu și tipologia didascalilor.....	561
Spațiile dramatice și statutul personajelor.....	567
Psihodrame și impromptu-uri.....	572
Un teatru al vorbirii și al intersubiectivității.....	575
Vorbire interioară și durată vorbită.....	580
Conversații și serii conversaționale.....	580
Lungimea și durata conversațiilor.....	582
Vorbire și conversație interioară.....	585
Conversații interioare și sub-conversație.....	593
Patru sfârșituri de piese în teatrul contemporan.....	599
Sfârșitul neagă „codul” subiacent al piesei:	
<i>Lunes</i> de Noëlle Renaude.....	601

Sfârșitul fără piesă: <i>Le silence</i> de Nathalie Sarraute.....	614
Piese cu două sfârșituri.....	619
PERSONAJ	
Cyrano și Roxane.....	641
Figura mamei în teatrul francez contemporan scris de femei.....	644
Transfigurarea Travaliului și a Nașterii – Chawaf:	
<i>Chair chaude</i>	644
Mamă postumă, adevăr de nerostit – <i>À cinquante ans</i>	
<i>elle découvrait la mer</i>	650
Maternitatea discontinuă și reproducerea ei fericită – Bellon:	
<i>De si tendres liens</i>	654
Exercițiile de maternitate cu copil închiriat ale lui Madame Sarah	
– Laïk: <i>Transat</i>	657
Eclipsă de mamă – Bonal: <i>Passions et prairie</i>	662
Personajul în <i>DRAMA</i>	670
ETAPA A.....	671
Etichetele personajului Vorbitor: „p”, „r”, „v”, „v1” și „v2”	673
Partitura de rol și profilul de limbaj	
al personajelor Vorbitori.....	675
Numerotare automată a replicilor și trasee discursive	
ale personajelor.....	677
Ponderea verbală a personajelor Vorbitori.....	679
Etichete pentru personajele Destinatar și Auditor:	
„adr”, „aud”	681
Grup Destinatar și Grup Auditor.....	686
Partituri de roluri pentru personajele Destinatar și Auditor....	687
Schimburi monotone de replici în piese cu două personaje....	689
Marile etichete didascalice: „ma”, „me”, „mi”, „ti”	691
Intrările și ieșirile personajelor: „entr” (entr0, entr1, entr2,	
entr3), „sort”, „pres”, „abs”	692
Etichete didascalice diverse centrate pe personaj: „gest”, „act”,	
„actV”, „sil”, „sign”, „gag”	700

ETAPA B: ARHIVAREA PERSONAJELOR.....	711
Lista de personaje în format digital.....	713
ETAPA C.....	713
Concluzii.....	714
Etichetele personajului de teatru (în colaborare cu Monique Martinez Thomas și Matthieu Pouget).....	718
1. Personajul în spațiul-timp scenic.....	722
2. Personajul citit.....	724
3. Partitura actorului.....	726

IMPROMPTU-UL TEATRAL

De la Versailles la Yvelines sau despre impromptu-uri, renunțări
 și eliberări interioare.....

Impromptu-ul lui Molière.....	735
Când succesul e prea rapid... ..	737
Plăcerea hârjoanei, frații Corneille și „marele” Montfleury.....	742
Un public setos de colaborare.....	751
Portretul autorului în piesele lui.....	753
Bătălia literară și nu numai a Școlii nevestelor.....	755
Arhitectura <i>Impromptu-ului de la Versailles</i>	769
<i>Camionul</i> , un film de Marguerite Duras.....	774
Impromptu-ul din camion?.....	780
Molière, Duras, impromptu-uri.....	803
Improvizația și ocazia festivă.....	809
Cuvântul <i>impromptu</i>	809
Cum recunoaștem impromptu-ul teatral?.....	812
Improvizația/Impromptu-ul și ocazia festivă.....	815
Impromptu-ul metateatral.....	835
Giraudoux: <i>Impromptu-ul de la Paris</i> și pragmatica teatrală.....	845

ANEXĂ

Chestionar pentru Întâlnirea Didascaliei (Toulouse, mai 1993).....	869
Proiectul DRAMA (Toulouse 2004).....	871

Sumarul volumului *Les propos spectacle*.

Études de pragmatique théâtrale.....875

Comunicări, conferințe și proiecte privind teatrul.....877

LBRIS

We know
books

Teatru și epocă

Teatrul și scena publică în Franța din Belle Époque

Piesa care a cunoscut cel mai răsunător succes în nu atât de frumoasa Belle Époque – e vorba de *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand – debutează cu un prim act în care teatrul și publicul se află față în față. Pe scenă, un actor gras recită fără har primele versuri dintr-o piesă irelevantă pe care au venit să o vadă academicienii și un bunic cu nepotul său. În sală, mânat de motive care ni se vor dezvălui treptat și în care capriciul, estetica, iubirea și teribilismul se cumpănesc *sui generis*, Cyrano protestează plin de vervă contra spectacolului înecăcios și a actorului neinspirat, provoacă la duel pe oricine l-ar sprijini pe acesta din urmă și compune compensator, pentru cei cărora le-a schimbat programul și le-a răpit rutina bucuriei, tirada nasului gigant și balada sincronizată cu duelul care i-au câștigat instantaneu publicul francez. E clar că ceea ce se petrece în sală, la modul *impromptu* și gratuit este cu mult mai interesant decât ceea ce urma să fie jucat laborios pe scenă și fusese, ca atare, plătit de spectatori. Concurat de viață, nesemnificativ, butaforic, teatrul bate în retragere. Ceva din teatralitatea irepresibilă a răstimpului cuprins între anii 1890 și Primul Război Mondial ajunge astfel până la noi, dacă nu în conținut – căci piesa optează pentru un alt moment istoric –, cel puțin în forma și sugestiile implicite ale spectacolului. Dar, în același timp, scena publică reală, cu micile și marile ei hoții și co-

rupții sau aranjamente tacite, se retrage la rândul ei în fața *panașului* cu care individul Cyrano își apără libertatea de a fi singur și superb, curajos și inspirat, reamintindu-le francezilor debusolați ai vremii nu atât de omonimul din secolul al XVII-lea, cât de idealuri – artificiale, la scară strict personală și scump plătite, dar până la urmă preferabile cinismului ambiant – care îi puteau extrage măcar și pe o clipă din marasmul cotidian. Vibrația aceasta a celor două scene, fiecare negând-o pe cealaltă, e de reținut, în ea se ascunde secretul succesului fără precedent și fără egal al piesei, care i-a adus lui Rostand nu numai Legiunea de onoare, ci și capacitatea de a dăinui prin ani triumfător, în ciuda criticilor de teatru, care vedeau în ea mai degrabă o sinteză retroactivă decât punctul de plecare al unei înnoiri dramatice. Piesa era un răspuns de vis urmat de trezie. Soluția lui Cyrano, de a constitui o masculinitate fără umbră, desăvârșită, pe măsura neasemuitei feminități a prețioasei și înflăcăratei Roxane, era imposibilă, declarată astfel, și ca atare lucid transfiguratoare.

Nu de înnoire dramatică e vorba, într-adevăr, în piesa lui Rostand, ci de *dialogul implicit*, unic în felul lui, pe care ea îl deschide cu scena publică a momentului.

Perioada de treptată instituționalizare a democrației odată cu instalarea celei de a Treia Republici, cu compromisurile de rigoare, creșterea economică de excepție, dezvoltarea științei și tehnicii, modernizarea desfășurată, dar și scandalurile politice, corupția, criminalitatea „apașilor” și „mohicanilor” parizieni, conflictul zgomotos dintre Ordine și Dreptate, spionita din care a rezultat afacerea Dreyfus, separarea dintre biserică și stat, anti-clericalismul, revanșa colonială în mers – pe scurt, ceea ce numim Belle Époque – a fost comparată de jurnaliști și istorici cu un roman. În volumul *Le roman vrai de la III^{ème} République*, un grup de autori, jurnaliști și istorici, s-a aplecat atent asupra aspectului pe care l-a considerat romanesc, dar care e în fapt, după mine, de esență dramatică, al epocii. Într-adevăr, perioada e plină de lovituri de teatru. Dialogul social e intens, cu valorile în ciocnire liberă pe o mulțime de planuri. El e hrănit de presă, în care încep să se facă auzite de acum și vocile jurnalistelor (e suficient să ne gândim la Séverine, de plidă, sau la Rachilde). Se abordează în ziare

legea recent emisă a divorțului, mutațiile în structura familiei, extinderea învățământului obligatoriu pentru băieți și pentru fete, cazul Dreyfus, scandalul Panama, sau cel cu vânzarea decorațiilor, terorismul etc.

Teatrul e înrolat în aceste bătălii și le reflectă. Realitatea, la rândul ei, se teatralizează văzând cu ochii. E suficient să ne gândim la dragostea cu lovituri de șis a apașilor Leca și Manda pentru Aurélie Hélie (zisă Casque d'Or), la palatul roz pe care-l construiește și inaugurează fastuos (cu 3.000 de invitați, un covor de 15 km spre a-i feri de umezeala ierbii, 20.000 de lanterne venetiene, 600 de valeți de 1,90 m îmbrăcați în livrele roșii și purtând torțe, 200 de muziceni plus întreg corpul de balet al Operei etc.) preafrumosul aristocrat Boni Castellane, proaspăt căsătorit cu Anna Gould, cea mai bogată partidă din America acelor ani, la aparițiile nu mai puțin colorate ale lui Sarah Bernhardt, Edmond Rostand, Anna de Noailles.

Piese de boulevard la care se înghesuie parizienii reflectă situația relativ plat. Nu le putem însă nega o calitate fundamentală: ele îl odihnesc pe spectator de tumultul, prea adesea steril al scenei publice, cu războiul franco-francez care se poartă în această perioadă de tranziție/mutație (după cum alegem să vedem paharul pe jumătate gol sau pe jumătate plin). Uneori ele pun în scenă elemente care nu au intrat încă în dezbateră publică. Un caz superlativ e reprezentat de vodevilul monumental al lui Feydeau, în care funcția de diversiune e amplificată cathartic la proporții pe care teatrul francez nu le cunoscuse încă. Prin Feydeau, teatrul de boulevard din Belle Époque cunoaște un episod pe care l-aș numi *structuralist*, în care logica absurdului și absurdul logicii, scoase din hotarele lor firești, hrănesc mașinării comice care ating cu ușurință 40–50 de scene și pun pe fugă deseori până la o sută de personaje (nu degeaba se construise de curând uriașul turn Eiffel și se intrase în era vitezei, cu bicicleta, metroul, trenul și avionul). Dar lucrul nu reprezintă o pură risipă comică, întrucât spectatorul asistă, chiar dacă nu o remarcă pe loc, la o confruntare glumită între piesă și scena publică surprinsă în absurditatea ei de netăgăduit grație oglinzilor deformante imaginate de un autor genial. Totul se mișcă prea repede, personajele vor prea mult și pot prea puțin, adevărul e de

tot maltratat și asta în văzul tuturor, nimic nu se încheie și nimic nu se schimbă. După lanțul de belele neverosimile, publicul e vaccinat și le va întâmpina, pe cele nu mai puțin bizare și nici mai puțin numeroase din viața de zi cu zi, cu stoicism avertizat. Piesa reface energia vitală a spectatorului pe care scena publică nu poate decât să-l demoralizeze când nu îl îmbolnăvește de-a binelea. Pe acest plan, distanța pragmatică dintre vodevilurile galopante ale lui Feydeau și piesele prețioase ale lui Rostand (mă gândesc, alături de *Cyrano de Bergerac*, la *Vulturășul / L'Aiglon* sau la *Cea din urmă noapte a lui Don Juan / La dernière nuit de Don Juan*) este minimă. Și unele, și altele sunt grandioase leacuri de descurajare, publicul pare a o fi înțeles, criticii nu. Mai exact, criticii judecă prin prisma comunității teatral-literare, făcând abstracție de scena publică și astfel pierd din vedere faptul că succesul piesei a fost impus dinafară, dinspre spectatori, și din rațiuni care nu țin de codul dramatic, ci de un mesaj liminal la care publicul se descoperă subscriind obscur.

În rest, teatrul care pune cu adevărat probleme e fie secret, fie tulbure și, din aceste cauze, combinate cu deficiența criticii dramatice, nu ajunge la confruntarea cu scena publică. Piesele lui Paul Claudel și Alfred Jarry se vor juca cu întârzieri de între patruzeci și cincizeci de ani (mă gândesc la *Partage de midi*, tipărită într-un tiraj confidențial de o sută cincizeci de exemplare în 1906 și jucată pentru prima dată în 1948; la *Le Soulier de satin*, început în 1919, publicat în 1929 și pus în scenă de același Jean-Louis Barrault în 1943; sau, în cazul lui Jarry, la *Ubu Rege*, jucat în total doar de cinci ori în intervalul dintre 1896 și anii 1950). Și *Partage de midi* și *Ubu rege* fuseseră gândite în dialog frontal cu scena publică a momentului. La Claudel, problema lăcomiei colonizatorilor europeni corupți, generatoare de revolte apocaliptice, problema sensului pe care îl poate avea dialogul cu Dumnezeu pentru a înălța raportul trăit distras dintre femei și bărbați la adevărata lui dimensiune („Entre l'homme et la femme la question n'est pas posée”), cea a adulterelor în lanț care exprimă căutarea deznădăduită a unui răspuns, cea a asimetriei dintre existența feminină și cea masculină se întretes într-una din cele mai puternice căutări politice, sociale și spirituale ale momentului. Dacă piesa ar fi fost jucată, dacă

ea ar fi ajuns să fie dezbătută în presă, ideile lui Claudel ar fi adâncit fără îndoială un dialog public rămas, pe aceste teme, în faze rudimentare. Dar tânărul diplomat se teme pentru cariera sa; iar credinciosul catolic se supune directorului lui de conștiință, alegând să nu expună spectatorii la primejdiile interioare pe care piesa le exprimă cu prea mare franchețe. Când, la insistența lui Jean-Louis Barrault, o va face, patruzeci de ani mai târziu, Claudel, în care tumultul vocilor interioare s-a stins și pentru care scena publică nu mai prezintă urgența din anii tineri, simte nevoia de a masca vocile prea autentice ale lui Mesa și Ysé. El va scrie o a doua și o a treia versiune care, atenuate, sărăcite de fluxul sentimentelor și de dialogul autentic cu contextul în care sunt resimțite, nu mai contează. Versiunea care rămâne, autonomizată prin separarea de un context care ne e de acum parțial inaccesibil, dar păstrând în ea ecouri în care ne recunoaștem, este versiunea din 1906. Întâlnirea cu piesa lui Claudel a trebuit deci să aștepte până spre sfârșitul secolului XX, când interesul pentru autoficțiune (și apoi pentru autoteatru), împletit cu preocuparea de a vorbi în sfârșit deschis despre trecutul colonial al Franței și cu cea pentru dialogul adânc dintre masculin și feminin preconizat de gânditoare de talia lui Luce Irigaray, au deschis drum lecturilor vii.

La fel, dezgustul care traversează piesa *Ubu Rege* (1897) era de natură să radiografeze perspectivele epocii și tipul uman încă neștiut pe care aceasta îl plămădea. Purtată în minte de o generație de elevi, reluată de Jarry care nu o putuse uita, piesa are o încărcătură reactivă redutabilă, care o face cu adevărat reprezentativă pentru tendințele obscure din Belle Époque. Dar piesa lui Jarry a rămas practic necunoscută, iar atunci când publicul a întâlnit-o pe scenă, după cel de al Doilea Război Mondial, personajul cunoscuse de acum realizări concrete care facilitau, poate chiar prea mult, receptarea, trimițând la adrese precise un text care, ca și *Rinocerii* lui Ionesco, își depășea mandatul contextual înaintând spre universal.

E simptomatic că autori atât de diferiți cum sunt Claudel și Jarry nu au simțit că e cazul să lupte pentru ca piesele lor să intre în dezbaterile publice, nu au crezut că ele ar putea introduce o notă utilă în cadrul acesteia. Epoca era a neîncrederii în ce poate realiza teatrul