

Din: Reprezentarea emancipată (seria "TIMPUL TEATRULUI" - coordonată de George Banu - Ed. Actes Sud, 1988)

BERNARD DORT TIMPUL ÎN JOC

BERNARD DORT LA REPRÉSENTATION ÉMANCIPÉE



ESSAI

LE TEMPS DU THÉÂTRE

ACTES
SUD

Cînd se vorbește despre teatru, se înțelege, în primul rând, spațiu. Este teatru ceea ce se petrece într-un anume spațiu, separat de un altul din care se privește primul. Dar acest decupaj spațial nu poate fi separat de un alt decupaj, acela temporal. Este teatru ceea ce are un început și un sfârșit, ceea ce ocupă o anume durată, diferită de durata comună, zilnică.

Ceea ce se înnoadă și se deznoadă. Ceea ce are loc într-un timp determinat și, de aceea, pare ireversibil.

E bine cunoscut faptul că timpul teatral nu este simplu. Este un timp-marionetă. Henri Gouhier definește creația teatrală drept "o creație în trei timpuri: timpul reprezentării, timpul intrigii, timpul acțiunii" (H. Gouhier - *L'Oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958). Fără îndoială, cuvintele *acțiune* și *intrigă* ar putea fi înlocuite sau ar putea fi completate cu altele: ficțiune, istorie sau eveniment, de exemplu... Dar esențialul se află exact în această suprapunere a mai multor temporalități. În jocul pe care teatrul îl presupune între acestea: un joc căruia i se datorează, poate, însăși existența teatrului.

Să ne întoarcem la Aristotel. Când acesta distinge poezia dramatică de poezia epică este necesar să se precizeze încă o distincție: în timp ce poetul epic "imită povestind (sau povestește cu vorbele altuia, cum face Homer, sau își păstrează personalitatea fără să și-o schimbe)", poetul dramatic face aceasta "prezentând toate personajele ca active, ca în acțiune" (Aristotel - *Poetica*, Paris, 1952). Timpul epopeii este trecutul; cel al teatrului este prezentul. Totuși, obiectele imitației sînt aceleași pentru Sofocle ca și pentru Homer: personaje "cu un caracter înal" (Aristotel - *Poetica*). Ele au trăit sau se consideră a fi trăit altădată. Acesta este paradoxul fondator al teatrului: el *reprezintă* ceea ce a avut loc. Aduce în prezent ceea ce s-a petrecut. Și acest prezent este scurt, limitat: într-un scurt interval de timp se produc acțiuni care au fost de lungă durată, pentru a căror desfășurare a fost necesară o durată considerabilă. Aristotel vede în aceasta chiar superioritatea tragediei față de epopee: "Ea mai are avantajul de a realiza imitația cu o minimă intensitate: căci e mai plăcut ceea ce e mai restrîns decît ceea ce este dispersat într-o lungă perioadă de timp" (Aristotel - *Poetica*).

A face teatru înseamnă, deci, a aduce în prezent ceea ce este trecut și a-l înscrie într-o durată, dacă nu prea scurtă, în orice caz limitată, închisă, care are un început și un sfârșit, se desfășoară sau se consideră că s-ar fi desfășurat într-un spațiu de timp mult mai extins și mai puțin strict organizat.

De aici, o necesitate dramaturgică ce nu poate fi evitată: aceea de a regla relațiile între durata reprezentării și timpul de referință.

Teatrul clasic rezolvă aceasta prin instituirea unui intermediar: ziua sau cele douăzeci și patru de ore ale tragediilor noastre. Timpul acesta pur fictiv era ca un mediator între durata reală a reprezentării și timpul efectiv al povestirii, cel în care ea ajunge la punctul culminant și se și rezolvă. Autorului îi rămînea întotdeauna posibilitatea de a umple cu înțîlniri fatale și neașteptate, cu epuizante alergări de colo-colo toate spațiile sau pauzele care rezultau din neconcordanța între această durată și



spațiul fictiv. De altfel, acesta din urmă, așa limitat, era organizat astfel încât să trimită înapoi, simbolic, la un timp cu mult mai amplu: acela al marilor instanțe ale existenței umane. Alternanța dintre zi și noapte, dimineață, prânz, seară... reintroducea în acest spațiu temporal neutru o respirație pe măsura vieții, chiar a istoriei.

Dar, unitatea aceasta de timp nu a avut niciodată, din plin, putere de lege în teatrul occidental. Ea a fost însă o obsesie permanentă; și continuă să fie (să ne gândim la "cele două zile" din Așteptându-l pe Godot). Convenția zilei nu s-a impus, însă, niciodată fără rost, spre deosebire de spațiul scenic de tip italian.

O dovadă de absurd: visul naturalist al feliei de viață. Adică, a face să coincidă exact durata reprezentării și timpul ficțiunii. Este aici ceva scenic absurd: pe o scenă totul se desfășoară mai repede sau mai încet decât în viață. Valorile temporale nu mai pot fi aceleași. Dacă se realizează această coincidență ideală, ca în Huis clos (Cu ușile închise) de Sartre, atunci se întoarce spatele, feliei de viață: este o durată nouă, sui generis, fără referire la timpul efectiv al ficțiunii pe care ne-o propune scena. Iar această dovadă nu este decât o parte dintr-o infinită repetiție. Pe de altă parte, în ceea ce se cheamă felia de viață nu mai există timp. Felia de viață nu este posibilă decât sub ghilotina morții. Prezentul riscă să devină, astfel, etern. Dramaturgii anilor '50 au înțeles foarte bine acest lucru. Ei au urmărit naturalismul până în pânzele albe. L-au condamnat la o minuțioasă cercetare metafizică.

De cealaltă parte se află teatrul epic de tip brechtian. Se poate spune că este vorba în același timp de prezent și de trecut - ceea ce ar obliga spectatorul să-și imagineze (și nu, cum ar trebui, să-și dorească și să-și decidă) viitorul. Aici, prezentul este intensificat și opacizat doar pentru a fi inclus într-o povestire a trecutului. Coexistă, astfel, permanent, două temporalități: aceea a lui "a fost odată" sau "a fost altădată" și aceea a lui "așa este chiar în această clipă". Din șocul produs între aceste două temporalități opera epică își extrage eficacitatea. Acest șoc este, de altfel, cel care provoacă spectatorul și-l incită să ia o decizie. Mutter Courage se încorporează să trăiască din plin momentul prezentului: aici este ea suverană, de o inteligență și o luciditate exemplare. Este o eroină în acțiune. Dar acțiunea ei planează și-ntr-o altă temporalitate, istorică, a cărei cunoaștere îl este interzisă. Atunci, ceea ce era luciditate și inteligență devine orbire și presupunere. Destinul ei - și de aceea e el dramatic în ambele sensuri ale cuvântului, savant și vulgar - este de a fi sfârșită între aceste două temporalități. Fără remediu, în universul operii.

Contabilitatea temporală a teatrului epic are două coloane. Câștigurile și succesele dintr-o coloană devin tot atâtea pierderi și înfiorări în cealaltă coloană. În spectator ele se ascund sau se divizează, dar nu se va ajunge niciodată la o sumă.

Suprapunerea parțială a trecutului în prezent poate să fondeze și mai explicit acțiunea dramatică. Nu este oare una dintre cele mai importante figuri dramaturgice ale teatrului occidental aceea a procesului sau judecății? Se aduce la lumină, în prezent, ceea ce s-a petrecut, ceea ce este trecutul. Jocul teatral reține ceea ce a avut loc. Repetă acest ceva și, astfel, îl modifică, îl transformă. Acțiunea dramatică este tributară trecutului. Totodată acest trecut o supune exigențelor prezentului. Astfel, și

ea se schimbă. Devine o consecință, un produs. Dar reprodusă ceea ce a produs-o, ea reface. Pentru a înregistra ceea ce ar fi fost o verigă într-un lanț de evenimente deja realizate, scena nu mai este doar un loc și un moment al libertății și al deciziei: prezentul a decis asupra trecutului. Devine judecătorul timpului.

Toate marile opere dramatice conțin, în esența lor, o interogație asupra trecutului. Această interogație este una și aceeași cu întrebarea despre teatru. Adesea ea capătă, cu precizie, forma de teatru în teatru. În mijlocul piesei Hamlet se află, rejucată de comediați, scena morții regelui. Aici este trecutul, prezent ca o ficțiune în plan secund, în prezentul fictiv al curții lui Claudius. Intervenția aceasta a morții în viață preclățește drama, o galvanizează și determină decizia inevitabilă. Trebuie fie să aderi la acest trecut, recunoscându-l și redându-i forța de lege chiar în prezent, fie să-l ștergi pentru totdeauna și să construiești un alt timp. Fie să i te supui, fie să-l consideri definitiv trecut.

Astfel, acțiunea dramatică nici nu rezultă strict dintr-o serie de acțiuni trecute, nici nu e produsă de conflicte prezente: ea se situează la intersecția dintre acestea. Este de fapt nodul. Un nod care trebuie tăiat.

Reprezentarea adâncește structura aceasta temporală, o duce până la culme. Prin interpunerea actorului. Teatrul nu se desfășoară numai în prezent; el se joacă, așa cum fericit afirma Daniel Mesguich, la "mai mult ca prezentul indicativ". Totul este cronometrat, măsurat. O scenă teatrală nu este interminabilă, ea are un început și un sfârșit. Și este pusă în valoare de seria de acte fizice corporale pe care trebuie să le îndeplinească actorul. Ea nu poate depăși rezistența comediaților. Nici pe aceea a spectatorilor - este adevărat însă că aceștia din urmă au posibilitatea de a alege refugiul în somn! Dar actorii, ei trebuie să plătească.

Reprezentarea este hiper-prezentă. Ea redublează prezentul ficțiunii scenice prin acela al jocului. În același timp, însă, ea le amenință pe amândouă. Le împinge în îndolal și tulburare. Reproducând iar o expresie a lui Mesguich, e bine ca actorul, "acum, imediat", să acționeze. Dar el nu o poate face după bunul-plac sau din proprie inițiativă. El execută ceea ce este scris. Interpretează acum ceea ce i se sustrăsese timpului. Astfel, ni se vorbește despre timp, despre întâlnirea prezentului cu trecutul. Prezentul actorului (în consecință și al nostru, al spectatorului) este de două ori mai intens și mai fragil. El ține de rit (se înscrie totdeauna în același spațiu privilegiat și suveran pe care îl deschid și îl închid ridicarea și lăsarea cortinei, cele trei lovituri de gong sau întinerul...) și de performanță (de fiecare dată actorul îndeplinește un nou tur de forță, cu riscurile și pericolele sale). Dar acest unic și miraculos prezent nu-și poate fi sieși suficient: el nu construiește nimic, el trimite mereu către altceva. Exact la acest joc cu timpul, care este miezul oricărei acțiuni dramatice. Trimite către un fel de eternitate, un metatimp căruia, în concepția noastră, îi spunem timp istoric sau metafizic. Totodată, "mai mult ca prezentul" reprezentării și sistemul temporal al operii nu se vor potrive niciodată exact. Potrivirea lor va fi totdeauna o problemă.

În românește de ELENA DRĂGUȘIN-POPESCU

Bernard DORT este unul dintre cei mai cunoscuți critici teatrali francezi. Preocupările de sociologie a teatrului, dar și eseurile sale marchează o dată importantă în estetica teatrală contemporană. Între volumele sale publicate: Lecture de Brecht (1960), Théâtre public, 1953 - 1966 (1967), Théâtre réel 1967 - 1970 (1971), Théâtre (1986).

