

# Ce pot învăța oamenii de teatru de la lingviști

O analiză sistematică a domeniului teatral (deși exemplele ilustrează exclusiv teatrul francez) care mi-a atras atenția este un articol de 140 de pagini al doamnei Sanda Golopenția, profesor de limbă franceză la Universitatea Duke, SUA\*.

Autoarea pornește de la o foarte interesantă distincție între lectura literară și lectura operatorie. În primul caz, piesa e citită ca un roman. Lectura literară e autoficientă, completă și reflexivă (Proust, în „La Recherche“: „En réalité, chaque lecteur est le lecteur de soi-même“). În timpul ei simți parcă briza singurătății textului. Dar piesa poate fi citită și ca o sumă de indicații, de semnale semiotice implicite sau explicite (didascalii) pentru echipa alcătuită din regizor și actori, care trudesă împreună la punerea ei în scenă. Acest al doilea tip de lectură, intitulat operatorie, e insuficient, incomplet și subordonat produsului final, spectacolul.

Un număr infim de spectatori citesc teatru, majoritatea absolută merg la teatru. Dar cei care citesc piesa înainte de spectacolul propriu-zis se apropie de domeniul criticii de teatru (G. Banu numea această influență a textului scris asupra spectacolului în carne și oase „teatrul memoriei“). Polemizând puțin cu d-na Sanda Golopenția, aș putea spune că în chiar cartea domniei-sale analizele punctuale, operatorii ale unor fragmente din piesele lui Ionescu, Beckett, Jarry sau Marguerite Duras mi se par dublate de o primă analiză, de tip literar.

Gradul zero al didascaliiilor îl reprezintă cele din teatrul clasic francez. Acestea, fie că sunt macrodidascalii spațiale sau temporale (dau informații la începutul piesei despre locul și timpul acțiunii), fie că sunt simple didascalii gestuale, au toate drept caracteristică faptul că sunt neutre, obiective, descriptive. La un moment dat, autoarea precizează că funcția didascaliiilor este similară celei a descrierilor din romane. Acestea au caracter absolut obiectiv în romanul balzarian, dar sunt puternic subiectivizate în cel proustian (studiul lui Camil Petrescu „Noua structură și opera lui Marcel Proust“ lămurește întrucâtva pe cei nelămuriți). Aceași situație este observabilă și în teatrul secolului XX. Autorii dramatici preferă acum didascalii evaluative (apar în acestea foarte multe superlative, care dau multă libertate regizorilor). Jarry, de pildă, scrie didascaliiile în idiolectul personajului. Dar cazul cel mai evident al acestei subiectivizări îl constituie didascaliiile unor autori ca Federico Garcia Lorca. Sanda Golopenția exemplifică acest tip

cu didascaliiile din deschiderea piesei **Cinema Eden** de Marguerite Duras: pe o scenă, mama se leagănă într-un balansoar, iar cei doi copii, Susanne și Joseph, singurii care au dreptul la cuvânt în timpul reprezentației, o mângâie. Mama va continua să se leagne toată piesa, iar absența ei verbală are pentru Sanda Golopenția sens: e chiar absența dramaturgului din piesa sa! Didascaliiile ușurează enorm munca lectorului, fie că acesta practică o lectură literară sau una operatorie; fără ele, informațiile ar trebui extrase din replici și lectura ar necesita cel puțin câteva reveniri. De asemenea, nu există didascalii obligatorii, în afara titlului și a celor ale sursei locutoare – cele care marchează schimbarea de voce și care adesea înlocuiesc, în teatrul modern, numele personajelor prin litere sau cifre.

Dacă în secolul 17 dispozitivul didascalie era simplu, redus la câteva indicații de regie, în teatrul modern, o dată cu reînțoarcerea autorului în piesă, el devine foarte complicat, încărcat de detalii. Universul dramatic care se deschide printr-o macrodidascalie spațio-temporală inițială se închide printr-o macrodidascalie finală ce conține o viziune retrospectivă, astfel încât ultima imagine ce moare poartă de obicei întreaga semnificație a unui text. Mecanismul care produce transferul spectatorului în lumea ficțională a unei piese de Cehov se bazează pe curiozitatea acestuia.

Dar poate cel mai interesant capitol al studiului este cel dedicat titlului piesei. Pornind de la studii celebre aparținând lui Genette, celebrul naratolog, pragmaticienii s-au ocupat de titlurile pieselor de teatru (un nume pentru cei interesați de domeniu este cel al lui Annie Richard). Cu permisiunea dnei Golopenția voi cita, parțial, clasificarea domniei-sale. Titlurile pieselor trimit la: un personaj, tip sau individ; timpul intra(extra)diegetic, subiectiv sau obiectiv; evenimente, episoade ale ficțiunii dramatice; un obiect din piesă sau un element de decor; actori, regizori, personaje; timpul sau locul reprezentării; tema piesei sau măcar atitudinea generală. Nu știu cât de exactă este această clasificare, dar, mai ales, dacă e exhaustivă. Oricum ar sta lucrurile, cred că elemente minime de titrologie ar trebui să fie cuprinse în cursuri de teoria literaturii la Filologie sau chiar în cursurile studenților de la Teatrologie. Foarte important pentru studenții de la Actorie mi se pare capitolul dedicat didascaliiilor non-verbale. Pe vremuri exista un curs de semiotică non-verbală la Litere și, vă

asigur, era foarte interesant. (Tot americanii au o întreagă literatură pe tema comunicării non-verbale.) Uneori, în teatrul modern, se parodiază titlul urmat de subtitlu sau titlurile foarte lungi: puțină lume știe că titlul complet al piesei lui Caragiale este **O noapte furtunoasă sau numărul nouă**, evidentă parodie a titlurilor pieselor care se jucau, poate, la „Junion“! Pentru a explica cea de-a doua situație, voi cita titlul unei piese de Vișniec: **Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă în actu' întâi**.

Spre deosebire de studiile de sintaxă, pragmatica poate fi înțeleasă cu un efort minim de publicul larg. Iar aplicarea grilei de didascalii teatrului lui Caragiale sau Camil Petrescu va aduce celui care se va hotărî să cerceteze domeniul mari satisfacții (un student își poate pregăti o lucrare de licență, iar un doctorand poate chiar să aleagă tema aceasta pentru o cercetare mai sistematică). Limba unui popor a fost comparată de Saussure cu o tablă de șah. Limbajul are, prin însăși structura lui, o dimensiune ludică. Iar teatrul are la rândul lui un strămoș străvechi: mascarada. Teatrul e tot un joc, cu reguli fixe în perioada clasicismului și mult mai mobile în prezent, un joc bazat pe convenție, pe a „face să crezi“, pe filosofia lui „ca și cum“. Teatrul e și el o tablă de șah, o lume în care regii, caii și nebunii, îmbrăcați în minunate costume de epocă, sunt cuprinși de „Marea Trăncăneală“ (M. Iorgulescu) sau recită „Trăncăniciada“, unul dintre poemele scrise de Lewis Carroll. Poate că, dacă toate caietele lui Ferdinand de Saussure ar fi rămas în cușorul lor, descoperit postum de câțiva studenți, n-ar fi existat nici cartea doamnei Golopenția, nici pretextul acestei recenzii. Poate că n-ar fi existat nici școala lingvistică de la București, recunoscută în toată lumea, nici cercul de stilistică pe care îl conducea Tudor Vianu și la ședințele căruia participau Sanda Golopenția, Liliana Ruxăndroiu, Toma Pavel, Mihai Zamfir, Virgil Nemoianu, Cezar Tabarcea, Mihaela Mancaș ș.a. Și cum pe toți acești oameni i-am cunoscut, direct sau indirect, pot spune că recenzia mea e un modest omagiu adus tuturor lingviștilor de la Universitatea din București sau de la universitățile din SUA, de la care, vă asigur, mai avem multe de-nvăța.

Și, dacă vreți să înțelegeți spiritul teoriei lui Saussure, recitiți **Lecția** lui Eugen Ionescu.

IULIAN BĂICUȘ

\* Sanda Golopenția, **Voir les didascalies**, „Iberica“ no. 3/1994, editată de CRIC (Centre de recherche sur la Péninsule Ibérique à l'époque contemporaine).