

# DIDASCALIILE – PUNȚI DE LEGĂTURĂ ÎNTRE NIVELUL TEXTUAL ȘI CEL AL REPREZENTĂRII UNEI PIESE DE TEATRU

## *The Didascalia – Bridges Between the Textual Level and the Representation of a Theater Play*

Ioana-Tatiana CIOCAN, Ph.D. Candidate,  
“Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: A stage play doesn't embody a mere conversation, a mere string of lines from active characters with a defined existence and whose actions determine more or less complex situations. A complete understanding of the message is possible only through taking into consideration all the signals offered by the playwright in his creation. Therefore one also has to consider the didascalia (the stage directions), which offer valuable information not only for the representation, but also for the actual reading. The present paper conducts an analysis on these stage directions, determining the purpose they fulfill within the text, as well as the bridges they create between this theatrical work and its representation. By considering examples from the Romanian contemporary comedy, we will observe that the didascalia – the stage directions (both the external ones, those to be found outside of the dialogues, as well as the internal ones) do not only offer suggestions for the representation of the plays they are part of, but more than that, they are real images of the text's message, they are an integrated part illustrating the characteristics of their genre as well as the authors' personal worldview.*

*Keywords: Contemporary comedy, didascalia, stage directions, dramatic text, representation of a theater play*

### 1. Didascaliile – aspecte teoretice

O piesă de teatru nu reprezintă numai o conversație, numai o înlănțuire de replici ale unor personaje active, cu o existență definită, ale căror acțiuni determină situații mai mult sau mai puțin complexe. O înțelegere completă a mesajului se poate face numai urmărind toate semnalele date de către dramaturg în creația sa. Astfel, trebuie ținut cont și de *didascalii* (de *indicațiile scenice* sau de *regie*), care conferă informații prețioase nu doar în reprezentare, ci și în lectura propriu-zisă. În contemporaneitate, acestea iau forme diverse, au scopuri diferite, iar analiza lor ne relevă diferitele tipuri pe care autorii le însușesc pentru a ilustra viziunea proprie asupra lumii.

În general, didascaliile sunt percepute ca indicii clari ai scenicității, ai teatralității unei piese. Termenul provine din grecescul *didaskalia*, care desemna „caiete cu consemnări date actorilor înaintea reprezentației”<sup>1</sup>, care le coordonau jocul. Noțiunea de *didascalii* a apărut relativ târziu în literatura de specialitate. Într-un dicționar dedicat teatrului este semnalată numai în 1980, de către Patrice Pavis, care definea didascaliile drept: „Des instructions données par l'auteur à ses acteurs (...) pour interpréter le texte dramatique. Par extension dans l'usage commun: des indications scéniques.”<sup>2</sup> Teoreticianul oferă și câteva explicații,

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași, Editura Institutul European, 1999, p.32

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Edition Dunod, 1980, p.121: „Instrucțiuni date de către autor interpreților/ actorilor săi (...) pentru a interpreta textul dramatic. Prin extensie în uzul modern: indicații scenice.” (trad.n.)

subliniind faptul că în teatrul grec, când autorul era și regizorul și actorul propriilor piese, didascaliile erau numai indicații referitoare la timp, spațiu, și nu la modul de joc sau la elementele distinctive de rostire a replicilor. În teatrul latin au apărut listele de personaje și mici sugestii despre piesă. De asemenea, Patrice Pavis susține denumirea de *indicație scenică*, aceasta fiind mai apropiată de rolul și utilitatea unui asemenea text „secundar”. Ulterior, dicționarele dramatice introduc termenul *didascalie* și semnificația sa. Pentru Anne Ubersfeld, noțiunea desemnează „tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit de scriptor.”<sup>3</sup> Rolul general al didascaliilor este de a ilustra condițiile de enunțare și cele imaginare. Analizând teoriile care vizează aceste structuri, am întâlnit și raportarea la non-verbalizare, și anume faptul că ele apar doar în forma textuală, transformându-se ideatic în reprezentare. În critică, „indicațiile de regie” au fost, de cele mai multe ori, definite prin negație, și anume ca elemente ce se află în afara dialogului personajelor, fiind marcate și tipografic ca exterioare.<sup>4</sup> În textul dramatic, regăsim diferențe între utilizarea lor abuzivă, sau, dimpotrivă, folosirea sporadică sau chiar lipsa acestora. Dificultatea lecturii unei piese de teatru este dată și de existența acestor indicații, pentru că lectorul trebuie să execute o dublă citire, dar care să fie simultană, pentru a înțelege în totalitate mesajul textului aflat în fața sa: „Didascaliile pot avea o dublă semnificație – vizuală sau auditivă - și concretizează, la nivelul textului, starea de artă sincretică a teatrului unde vom regăsi, pe scenă, corespondentele vizual-auditive ale textului: muzica, poezia, epica (fabulația) și dansul, sculptura, pictura.”<sup>5</sup> Identificarea didascaliilor duce și la apariția celor două tipuri de receptare ale unui lector: direct, prin intermediul acestora, și indirect, prin dialogul personajelor, care reprezintă o comunicare *imediată* a autorului cu cititorul. Avem de-a face cu un *dialog* (discursul personajelor) integrat în alt *dialog* (indicațiile). Situația de comunicare este, astfel, duală: atât elementele care conturează scenariul dramatic și sunt extrem de utile în punerea în scenă, dar și dialogul/ monologul, care (re)prezintă lumea ficțională existentă între personaje.

În lucrarea lui Alain Couprie<sup>6</sup>, didascaliile sunt văzute ca discurs exclusiv al autorului și ele presupun existența unui loc și a jocului scenic. Pot fi împărțite ținând cont de funcțiile lor, și anume: *didascalii inițiale* (care oferă informații despre personaje și despre adresabilitatea replicilor lor), *didascaliile funcționale* (cele care ne dau sugestii despre cronotopie și uneori se referă la lumini și muzică), *didascaliile cu valoare expresivă* (acestea au importanță în jocul actorilor, aduc sugestii referitoare la modalitatea de exprimare a acestora). Didascaliile au un rol diferit pentru lector – ajutându-l să-și reprezinte imaginativ situațiile existente, pentru spectator – sunt redată vizual prin reprezentarea scenică, pentru regizor – sunt un suport al punerii în scenă (*au o valoare injonctivă*).

Autorii dramatici completează dialogul cu indicațiile scenice/didascalii, tocmai pentru a oferi un sprijin atât lectorului, cât și regizorului, deoarece acestea aduc explicații suplimentare care nu pot întotdeauna să fie exact exprimate prin vorbire, ci trebuie să fie materializate obiectual. Didascaliile relevă și o cronologie factuală, care poate să pună în

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, op.cit, p.31-32

<sup>4</sup> A se vedea Thierry Gallèpe, *Didascalies – Les mots de la mise en scène*. Paris, Edition L’Harmattan, 1997, p.72

<sup>5</sup> Marian Popescu, *Teatrul ca literatură*, București, Editura Eminescu, 1987, p.41

<sup>6</sup> Alain Couprie, *Le Théâtre: texte, dramaturgie, histoire*. Paris, Edition Armand Colin, 2009, p.12

ordine întreaga acțiune și să illustreze conflictele fără a se pierde sensul. Aceste indicații de regie funcționează ca unități constitutive ale textului teatral, dar și ca structuri ele însele constituite, create. Fiind parte a textului dramatic, pot deveni ele-însele elemente descriptiv-narative, apropiindu-se de genul romanesc. Astfel, nu aduc numai sugestii pentru regizor și actori, ci dimpotrivă, reprezintă „o tulburare” a dihotomiei text romanesc/ text teatral.

Didascaliile asigură trecerea de la nivel textual la cel al reprezentării, de la scriptural la scenă. Atât cititorul, cât și spectatorul, au nevoie de aceste indicații pentru a-și reprezenta lumea ilustrată în piesă și pentru a interpreta sensurile acesteia. Pentru lector, aceste didascalii pot să reprezinte și piste greșite de lectură, pentru că dramaturgii moderni mizează pe ironie și parodie în creațiile lor, sugerând alte direcții de interpretare. Chiar și pentru regizori, indicațiile pot fi *false*, dar într-o altă notă, deoarece „ele corespund *regiei interioare*, proprii dramaturgului care, odată cu scrierea piesei, își imaginează, primul, propriu-i spectacol.”<sup>7</sup> Marian Popescu apreciază interesul pentru indicațiile scenice drept o caracteristică a dramaturgului modern: „Dramaturgul contemporan se gândește din ce în ce mai mult nu numai la cititorul său, dar și la viitorul regizor sau chiar actor care vor interpreta, la rândul lor, piesa de teatru.”<sup>8</sup> Este important și planul receptării, punând în discuție spectatorul și posibilitatea sa de înțelegere a textului. O creație construită dintr-o multitudine de didascalii denotă și o scenicitate sporită, pentru că depășește nivelul de reprezentare prin cuvinte. Există și situații în care didascaliile sunt aproape imposibil de redat, iar atunci se apelează la sugerare și la simbolistică gestuală. Didascaliile trebuie cercetate pe două paliere distincte: ca elemente paradigmatiche, și anume acestea sunt reprezentative ca acte de limbă, realizează anumite enunțări, dând naștere la micro-structuri, și ca elemente sintagmatice, ca un nivel secundar celui dialogat, paralel cu acesta.

Pentru a evidenția caracteristicile și rolul didascaliilor în dramaturgia contemporană, am ales câteva dintre „formele” comediei românești din ultimele decenii, regăsind aici o diversitate de forme și utilizări. Comedia (ca și oricare piesă de teatru în general) presupune anumite convenții încă de la prima lectură a sa. Pe lângă textul propriu-zis, întâlnim indicațiile necesare punerii în scenă, pe care lectorul trebuie să le ia ca atare, să le accepte. „De la primul impact, ea își vedește natura dramatică în coexistența a două registre, separate tranșant; dialogul, partitura a personajelor și didascaliile, cuprinzând lista lor, numele înscrise în fața replicilor și indicațiile de autor.”<sup>9</sup> Situațiile, contextul, interlocutorii, toate acestea sunt cele care creează o formă anume a indicațiilor scenice. Vom utiliza o grilă de lectură modernă, punctând tipurile de indicații scenice (didascalii) în funcție de poziționarea lor în text și apoi vom urmări rolul și semnificația fiecărei modalități, ca liant între nivelul textual și cel al reprezentării piesei de teatru.

## **2. Indicații de regie/ didascalii ale interacțiunii (extra-replici/ indicații externe)**

### **2.1 Indicații paratextuale**

Primele indicii care fac parte din indicațiile de regie, care aparțin didascaliilor și sunt identificate de Thierry Gallèpe în lucrarea cu denumire omonimă, sunt titlurile – cele dintâi

<sup>7</sup> Marian Popescu, op.cit., p. 39

<sup>8</sup> Ibidem, p.38

<sup>9</sup> Maria Vodă Căpușan, *Teatru și actualitate*. București, Editura Cartea Românească, 1984, p.10

elemente care vin în fața lectorului sau pe afișul stagiunii, ca purtătoare de sens și ducând la o reprezentare imaginară a subiectului.

Valeriu P. Stancu realizează în volumul *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*<sup>10</sup> o analiză asupra tipologiei titlului. În ceea ce privește clasificarea titlurilor, teoreticianul apelează la studiile lui Leo H. Hoek și Gérard Genette. Astfel, el inventariază anumite funcții ale titlurilor, și anume: funcția de *desemnare* sau *identificare* (singura obligatorie, dar cu neputință de separat de celelalte), cea *descriptivă* (care poate fi *tematică, rematică, mixtă* sau *ambiguă*), funcția *conativă* și cea de *seducție* (care nu își atinge întotdeauna scopul, ci, uneori, merge chiar până la simularea non-seducției)<sup>11</sup>.

În dramaturgie, avem de-a face adesea cu titluri determinate de nume proprii. De obicei, acestea sunt caracteristice tragediilor, unde ne duc la ideea eroului tragic, istoric sau mitologic. În teatrul contemporan, comedia împrumută asemenea mijloace, adesea în mod ironic. De asemenea, întâlnim elemente parodia(n)te ale intertextualității (*În căutarea sensului pierdut* a lui Ion Băieșu), folosite cu tot cu un scop parodic. În una dintre piesele lui Vlad Zografi, regăsim cele două tipuri amintite prezente într-un singur titlu: *Petru sau Petele din soare* - numele propriu, Petru, țarul Rusiei, cuceritor, puternic, dar aici caracterizat prin instabilitate, dar și trimiterile intertextuale interesante, *Petele din soare* - acelea care apar în volumul lui Jonathan Swift, unde Gulliver va avea o echipă de astronomi ce fac această descoperire tragică. „Petele din soare” sunt, de asemenea, intruziunile tragice care „întunecă” o comedie. Ironia este identificată și sub forme alegorice, voalate, cum se întâmplă, de exemplu, la Ion Băieșu (*Boul și vițeei, Gărgărița*), la Marin Sorescu (*Răceala, A treia țeapă*). Titlurile ilustrează și ceea ce sunt personajele (*Domnul vrea să știe tot*, al lui Zografi; *Dresoarea de fantome* – Ion Băieșu; *Proștii sub clar de lună, Acești nebuni fățarnici*, de Teodor Mazilu) sau ceea ce vor deveni, dar și anumite situații sau obiecte, marcante în scenariul dramatic – *America și acustica*, al lui Vlad Zografi; *Preșul* de Băieșu, comediiile maziliene *Aventurile unui bărbat extrem de serios (Somnoroasa aventură)* sau *Pălăria de pe noptieră*. Spațiul (*Crimă pe palier* a lui Băieșu, *Frumos e în septembrie la Veneția* – Mazilu), timpul sau, mai rar, anumite citate întregesc seria denumirilor titlurilor textelor dramatice. Astfel, acestea sunt caracterizate de complexitate, ducând la o multitudine de direcții: „À la fois prospective, dans la mesure où le titre crée des attentes, fixe des cadres à l'intérieur desquels les processus de compréhension vont se dérouler; et en même temps rétrospective, dans la mesure où la signification du titre ne prendra véritablement corps qu'après avoir lu la pièce dans son ensemble.”<sup>12</sup>

## 2.2 Indicații generice

Așa-numitele *indicații generice* coordonează receptorul, fixându-i cadrul de interpretare și spațiul de manevră a imaginarului. Cele mai multe piese din creația lui Teodor Mazilu, de exemplu, sunt intitulate *tragi-comedii*, arătând deja direcția pe care merge opera. În comedia contemporană, avem, însă, de-a face adesea cu piste false, autorii își denumesc

<sup>10</sup> Pentru mai multe informații, a se vedea Valeriu P. Stancu, *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006

<sup>11</sup> Ibidem, p. 207

<sup>12</sup> Thierry Gallèpe, op.cit, p.42: „În același timp prospectivă, în măsura în care titlul creează așteptări, fixează cadrele în interiorul cărora se va derula procesul de înțelegere, și, în același timp retrospectivă, în măsura în care semnificația titlului nu se va corporaliza decât după ce vom fi citit piesa în ansamblul său”. (trad.n.)

piesele tragediei, drame, tocmai pentru a induce căi de lectură greșite. Unele opere dramatice au numai indicații ca *text pentru teatru* sau, doar simplu *teatru* și lasă receptorul să catalogheze, în urma lecturii, acea creație, neavând așteptări tematice, stilistice, dar acceptând convențiile unei piese de teatru. Vlad Zografi optează pentru varianta de a numi una dintre piese, *America și acustica*, generic, *spectacol de una singură*. Observăm acum sugestiile referitoare la forma discursului dramatic, la numărul personajelor și la genul acestora. Astfel, creația este un monolog al unei femei care se va demonstra a fi o actriță, singurii interlocutori fiind cei obiectuali sau, în final, chiar cei din public. Același autor oferă o altă pistă de lectură pentru *Domnul vrea să știe tot*, folosind indicația *comedie supranaturalistă*. Identificăm încadrarea în forma dramatică, dar și indicații asupra formulei pentru care optează. Totuși, aici avem de-a face cu o sugestie „pseudo-adevărată”, deoarece „comedia” amintită va conține note de tragic și de absurd, uneori chiar de grotesc. Lectorul/ spectatorul nu trebuie să fie convins de aceste trimiteri, deoarece este vorba despre dramaturgia contemporană, în care ironia și parodia sunt așezate la loc de cinste, chiar și în situația didascalilor „generice”. Există însă și situațiile în care asemenea tipuri de didascalii lipsesc, iar textul este lăsat de la început sub incertitudine, sub necunoscut, așteptând finalul lecturii sau al reprezentației pentru a identifica specia din care piesa face parte (cum este cazul lui Ion Băieșu sau al pieselor scurte ale lui Matei Vișniec). Este un element postmodern al scrierii, care nu oferă claritate totală textului, ci dimpotrivă, îl pune sub semnul interogației.

### 2.3 Didascalii referitoare la personajul dramatic

Considerate elemente ale indicațiilor scenice, listele de nume, tradițional așezate la începutul fiecărui text dramatic, sunt importante surse ale analizei unei asemenea opere. Prin acestea identificăm primele sugestii asupra personajelor, dar și întreaga structurare a creației, lista fiind un ansamblu dătător de conotații asupra interpretărilor ulterioare. În ele găsim și sursele de inspirație ale pieselor: elemente ale istoriei, mitologiei, stări economice, sociale, o anumită trăsătură, un anume defect sau chiar abstractizarea sau alegoria. Influențele exterioare (date de referințele deja identificate într-un text) pot duce la piste de lectură false, mai ales în contemporaneitate, care mixează pe ironie. Lista de *dramatis personae* ne poate oferi sugestii importante asupra personajelor, creându-le o identitate sau, dimpotrivă, o caracterizare succintă. În comedii, asemenea indicații au o importanță deosebită, deoarece personajele sunt purtătoarele comicalului (prin nume, prin caracteristicile lor, prin acțiunile pe care le întreprind). Acesta este primul contact pe care îl ia lectorul cu opera dramatică și presupune acceptarea convențiilor unui text de asemenea factură. Aceste liste se demarcă de textul propriu-zis al piesei, tocmai pentru a se crea o linie de graniță între (re)cunoașterea personajelor și acțiunile în care ele se implică. Există însă și liste atipice, acestea fiind intercalate în interiorul textului dramatic, dar oferind aceleași informații care vor influența interpretarea piesei. Un asemenea tip de indicații prezintă adesea foarte multe sugestii despre personaje (realizează aproape o biografie a acestora – pe lângă nume apare și vârsta, dar și istoria vieții, legăturile familiale și sociale). De exemplu, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Vlad Zografi, oferă mai multe detalii despre „actanții” lor, pe când Matei Vișniec optează pentru varianta simplă, de a sugera denominativ personajele sale (cu „informații” ca El, Ea, Băiatul, Tatăl etc.). Apar, așadar, și liste extrem de scurte, care nu conțin decât denominări generale, personajele nu au o identitate precizată, un trecut. În acest caz, numele sunt mai puțin

evidente pentru o încadrare socială, economică, istorică. Se încearcă explorarea unei relații sau ilustrarea unei idei, a unui sentiment, a unei concepții. Personajele ajung, în acest mod, să reprezinte „stări, funcții ideale, măști prin care oamenii se defulează sau simple prezențe cu efectul unor catalizatoare în declanșarea unei iluzii, beneficiază doar de o indicare generală”.<sup>13</sup> Acest lucru poate duce la o limitare a enunțiatorilor sau, dimpotrivă, la o trecere dinspre particular înspre general. În teatrul contemporan identificăm situații în care listele lipsesc total. Autorul optează astfel pentru o nouă formă, un nou nivel de înțelegere. Se face apel la elementul de surpriză, dar se creează și o mai mare dificultate în descifrarea sensurilor, deoarece lectorul pornește de la debut cu incertitudini, pe care trebuie singur să le clarifice.

## 2.4 Bornele teatrale

Alte indicații teatrale sunt așa-numitele *borne*, prin care Thierry Gallèpe înțelege: „Les bornes représentent plusieurs sortes de mentions encadrant le texte à divers entroits”.<sup>14</sup> Putem vorbi despre borne extreme, adică folosite la începutul sau la finalul unei piese, unui act sau unei scene, și borne intermediare, care vor delimita două spații diferite, două acțiuni în schimbare, modificarea temporală.

Regăsim, așadar, didascalii aflate în fața, în mijlocul sau la sfârșitul interacțiunilor. Cele aflate înainte descriu, de regulă, cadrul și spațiul ficțional, personajele implicate în acțiunile descrise, și le regăsim la începutul fiecărui act sau scenă. O multitudine de asemenea didascalii reliefează schimbări rapide, multiple, de cadru, o energie constantă a decorurilor, un accent pus pe obiectualizare și temporalizare. Lipsa acestora, sau o utilizare mai rară lasă acțiunea (acum statică la nivelul toposului) să vorbească fără a fi nevoie de artificii de imagine.

Didascaliiile inițiale încadrează, de regulă, acțiunea în spațiu și timp. Pentru comediile contemporane, locațiile alese sunt fie locuințe modeste, mobilate obișnuit, fie unele care ilustrează abundența, dar este numai o aglomerare de kitsch-uri, fie cărciumele, birourile funcționarilor sau a lucrătorilor din fabrici, dar și spații exterioare, gări, parcuri, stații de autobuz. În acest sens, avem multe exemplificări în comediile lui Ion Băieșu: „Sufrageria apartamentului în care locuiesc Gelu și Coca: mobilă sculptată, covor persan și tablouri (fără valoare) pe pereți”(p.7); „Peronul unei modeste gări de provincie, cu circa 15-20 de ani în urmă, gara Medgidia, de pildă. Zi de vară, foarte călduroasă.” (p.161); „Holul unui bloc sus, la etajul 7”(p.239) sau ale lui Teodor Mazilu: „Acasă la Gabriela. Cameră excesiv mobilată”, „Decorul: Garsoniera unei femei singure. Obișnuita boemă feminină și artistică...Câteva rochii aruncate pe un fotoliu dovedesc că stăpâna casei se pregătește de plecare.”(p.313) Cei doi fixează temporalitatea și spațialitatea, pentru a crea cadrul și atmosfera dorită în tragicomediile pe care le realizează. În piesele istorice ale lui Marin Sorescu, didascaliiile de acest gen trimit cu gândul la epoca la care se face referire și la caracteristicile acelei perioade: „Tabloul I: La Curtea Domnească. Scena 1: *Sala tronului. Țepeș pe tron, îmbrăcat de gală.*” (*A treia țepă*, p.25) sau „Tabloul 1: Anticamera cortului lui Mahomed. Un birou, perne pe jos. (...) Tabloul 2: O masă împăratească. Jilțuri sculptate în fildeș. Draperii grele (dar cam

<sup>13</sup> Romul Munteanu, *Farsa tragică*. București, Editura Univers, 1989, p.94

<sup>14</sup> Thierry Gallèpe, op.cit., p.55: „Bornele reprezintă mai multe feluri de mențiuni încadrând textul în diverse locuri.” (trad.n.)

ponosite) în fundul scenei. Să se vadă un glasvand. Pe masă, tacâmuri scumpe.” (*Răceala*, p.85, p.89)

La Vlad Zografi întâlnim multe asemenea indicații, mai ales cele care separă un act de altul („Actul al II-lea. Același decor ca la sfârșitul actului I.” – *Domnul vrea să știe tot*, p.250 sau „Actul II. Camera lui Petru” – *Petru sau Petele din soare*, p.67), dar și în interiorul textelor: „Matei începe să se plimbe preocupat pe scenă. Al Doilea îl privește nedumerit. În fine, Matei, îi observă prezența.” (p.260) Acestea sunt ușor de identificat, fiind separate de text, având alte caractere, de obicei fiind plasate pe mijlocul paginii, cititorul este cel care ia legătura direct cu ele, identificând în timp real evoluția scenariului dramatic. Spectatorul își poate doar imagina de unde au pornit anumite alternanțe ale toposului reprezentat.

Dacă analizăm *bornele* pieselor contemporane, întâlnim situații în care acestea oferă indicații asupra finalului operelor din care fac parte. Sugestiile inițiale vor influența desfășurarea dramatică, fiind definatorii în direcția spre care se îndreaptă creația. Regăsim asemenea exemple la Marin Sorescu. În piesa *A treia țeapă*, indicațiile de la început trimit spre o „jertfă” așteptată țeapa liberă, fiind un semn premonitoriu, simbolic, a ceea ce se va întâmpla cu destinul lui Vlad Țepeș.

Didascaliiile aflate la sfârșit apar ca elemente conclusive și conferă circularitate întregului scenariu dramatic. De obicei, acestea marchează ieșiri din scenă ale personajelor, dar și modificări acustice sau vizuale (prin scăderea intensității luminii etc.). Întâlnim însă și cazuri în care indicațiile de acest gen lipsesc, dramaturgii lăsând dialogul să fie cel care „închide piesa”. Cititorul va înțelege că textul a ajuns la final, iar spectatorului i se vor oferi suficiente semnale pentru a identifica momentul. Uneori, acestea sunt prezente și subliniază un sfârșit (mai mult sau mai puțin simbolic), ca în cazul lui Vlad Zografi: „Se îndreaptă spre culise.”(*Petru sau petele din soare*, p.119) sau „Ies cu toții. Pe scenă nu mai rămân decât hârtiile. Lumina scade. Întuneric.” (*Domnul vrea să știe tot*, p.294).

Astfel, fiecare dintre aceste didascalii externe prezentate în teza de față (titlu, subtitlu, referitoare la personaje, indicații sub formă de *borne* etc.) au un rol bine definit, identificându-se ca producătoare de sens, fixând contextul, cadrul, timpul și personajele participante la crearea universului dramatic ficțional.

### 3. Indicații/ didascalii interne

Didascaliiile apar de la părți, acte, scene și până la replici, devenind parte integrantă a acțiunilor, deci elemente de intraacțiune. Acestea sunt denumite de Anne Ubersfeld *indicații interne*. Aici, avem aceeași situație a plasării lor: înaintea unei replici, imediat după identificarea personajului, în cadrul replicilor sau, dimpotrivă, la finalul lor. Cele mai utilizate asemenea indicații sunt cele proxemice sau kinestezice. Cele dintâi înregistrează și rolul de subliniere a unor stări cognitive sau psihice, dar și de creare a efectelor comice. Cel mai adesea, reprezentarea stărilor psihice nu se face prin anumite costume sau decoruri, ci prin gestualitate și mimică, care nu reprezintă, ci transmit un anume simțământ („Zotov: rămâne încurcat, între spaimă și glumă sau între groază și siguranță de sine” – p. 35). Didascaliiile kinestezice sunt notate de autori în măsura în care ele contribuie la conturarea unor personaje-tip. Lungimea și aportul lor de informații diferă, diversitatea lor reliefând stilul de creație al fiecărui dramaturg: „Se duce la dulap. Se va schimba. Se parfumează. Se întoarce, închide ușa. Se așază pe pat. Mângâie cuptorul” (p.191-192), sunt doar câteva din multitudinea de

exemple care apar în piesa *America și acustica*, Vlad Zografu alegând utilizarea masivă a unor asemenea didascalii, pentru a determina un raport de acțiune în interiorul unui monolog.

Există trei posibilități de punere în scenă a didascalii, reliefate și de Anne Ubersfeld: sub forma unui dublu (un obiect identic celui menționat), „O cameră. În centru, în fund, o ușă. În dreapta ușii, un dulap mare” – fiecare dintre acestea pot fi real prezentate – o replică a aceluși obiect sau o reprezentare simbolică „Începe să mânuiască bisturiul. De fiecare dată când Petru taie, Zotov reacționează ca și cum propriul lui trup ar fi disecat.” (*Petru sau Petele din soare*, p.107). Reprezentarea scenică se poate face direct prin obiectele descrise, prin materializarea acestora sau simbolic, prin stilizarea celor imaginate. Se creează o relație indestructibilă între cuvânt și imagine, limbajul și redarea acestuia prin semne vizuale și auditive fiind, împreună, purtătoarele mesajului textului. „Cuvintele nu spun pur și simplu ceea ce se vede; când vorbesc despre un obiect aflat pe scenă, când comentează spațiul înfățișat și chiar când prezintă personajele, o fac pentru a deschide sensul spre altceva, ce nu cade imediat sub simțuri.”<sup>15</sup> Multe elemente moderne sunt greu de reprezentat, dar tendințele scenei actuale găsesc diferite modalități de exprimare a acestora. Măștile, alegoria, stilizarea caricaturală, toate apar ca forme de redare a textului în reprezentare (mai ales în piesele care tind spre poetizare, spre expresionism).

În piesele de dinainte de 89’, indicațiile scenice interne nu au o pondere foarte mare – mai ales în creațiile lui Ion Băieșu și Teodor Mazilu. Ele întregesc numai imaginea unui anumit eveniment, făcând referire la stările personajelor („scârbit de el însuși; cinic și autoritar; nervoasă și temperamentoasă”), la acțiunile pe care acestea le întreprind („o cercetează cu atenție și gravitate, arată spre apartamentul din dreapta, apare brusc, ca din pământ”) sau, uneori, la schimbările decorului, ale costumelor, muzicii, luminii. În acest sens, Gabriel Dimisianu – făcând trimitere la piesele maziliene – observa că punerea în scenă în asemenea texte, dominate de minimalizarea acțiunii, este ajutată de replicile protagoniștilor, de percutanța lor, de capacitatea de a le păstra în memorie; scenicitatea provine din urma dialogului, a vorbelor, „nu atât prin situații, prin ce *se întâmplă* între personaje, cât prin ce își spun acestea.”<sup>16</sup>

Prin intermediul didascalii se desfășoară „dialogul” dintre dramaturg și receptor (fie lectorul, fie unul dintre cei care contribuie la punerea în scenă, fie spectatorul). În piesa *America și acustica*, scenicitatea – observată la nivelul reprezentării – este susținută de mai multe elemente: expresiile non-verbale (gestică, mimică, intonație, dans), o anumită codificare a reacțiilor, redarea trăirilor într-un mod simbolic. Toate aceste sunt datorate formei monologate pe care textul o cunoaște.

Didascaliiile nu ilustrează numai indicații ajutătoare unui regizor, actorilor, scenografulor, în a realiza punerea în scenă și o bună reprezentare a piesei, ci semnifică și liante de legătură între „specia” literară reliefată și forma acesteia, ele sunt elemente definitorii, în cazul de față, pentru identificare trăsăturilor comediei contemporane: „(...)Il fallait faire intervenir les indications scéniques là où elles mettent en lumière la signification que le dramaturge accorde à tel ou tel élément (...), pour éclairer les thèmes, les personnages,

<sup>15</sup> Maria Vodă Căpușan, op.cit., p.36

<sup>16</sup> Gabriel Dimisianu, *Subiecte*. București, Editura Eminescu, 1987, p.99

le style et surtout la composition.”<sup>17</sup> Exemplu în acest sens ar fi didascaliile interne legate de prezentarea țarului Petru din piesa omonimă. Trăsăturile eroului sunt susținute și de didascalii, evoluția sa, trecerea de la o stare la alta fiind subliniate prin aceste ajutoare ale dramaturgului. El este identificat prin dualitate („privirea maiestuoasă și plăcută, atunci când voia el, altminteri aspră și sălbatecă și cu un tic ce nu revenea prea des, trezind frica” – p.7): poate fie să ia în derâdere o situație existentă: „Petru (amuzat): Italia? Da, Italia îmi convine (...) În Italia e cald, clima îmi prieste” (p.83) sau „Petru (râde mulțumit și o ciupește pe contesă): Și voi sunteți generoase, dragele mele” (p.117), fie să reacționeze cu sânge rece și chiar cu o anumită cruzime, când este descumpănit și dezamăgit: „Petru (furios): Miști! Mă aiurești cu declinul Europei...” (p.86)

*Indicațiile interne* sunt bine reprezentate și în piesele lui Vlad Zografi. Comicul nu putea să lipsească de aici nici la nivelul didascaliilor. Într-una dintre discuțiile cu Petru, bufonul Zotov „Ia un aer marțial și îl lovește pe Petru.” (p.83) În acest mod, regăsim anumite semne extratextuale, care joacă rolul de vectori ai efectelor umoristice. Elementele de paratext marchează umorul care, fără ele, ar rămâne într-o stare latentă sau disimulată. Mijloacele paraverbale, indicațiile de regie, fiecare dintre acestea scot în evidență registrele folosite de autor (fie că este cel tragic, fie cel dramatic), de unde rezultă și ambivalența - ele sunt și reprezentantele punerii în scenă, dar susțin și mesajul textual. Finalul este clasic, cu o ieșire din scenă tipică, anunțând că lumea ficțiunii a luat sfârșit, că este timpul să ne întoarcem în realitate: „Se îndreaptă spre culise...”(p.120)

În ceea ce privește elementele tehnice, acestea nu puteau să lipsească din piesele analizate: „Mașinăria începe să funcționeze. O mișcare spectaculoasă și grotescă. Zotov o privește surprins și amuzat.” (*Petru*, p.119) sau, mai exact: „Al patrulea inginer: Și acum trage de pârghii, învârte roțile, apasă! (Începe o mișcare anarhică și grotescă a pieselor mașinăriei)” – *Petru sau Petele din soare*, p.94.

Uneori, didascaliile interne duc la apariția dinamismului scenariului dramatic. Bunăoară, în *America și Acustica* lui Zografi, artista-actriță, unicul personaj, monologhează despre viața ei, despre singurătate, iubire, moarte. Singurele elemente de dinamism vin o dată cu indicațiile de regie: „își aprinde o țigară. (...)Se duce la fereastră. O deschide. (...)Aruncă țigara pe fereastră. Se întoarce spre pat.(...)Se întinde în pat ca o pisică” (p.196) sunt doar câteva dintre exemple care susțin această idee. Lipsind conflictul dintre personaje, într-un asemenea caz, întreaga tensiune dramatică este dată de interacțiunea actor-public: „muzica încetează. Se ridică în picioare. Aplauze. Face reverențe în fața publicului.”(p.201) Finalul este tot bazat pe o conexiune cu spectatorii, iar indicațiile scenice întăresc această legătură: „Dacă te gândești, vorbești. Cu cine? (Râde.) Am obosit. (Pauză.)...Trebuie să termin odată cu actorul. Sau cu spectatorul. Ia să vedem de care scap. Sunt curioasă. *Împușcătură.*” (p.209)

Pot să apară cazuri în care comedii contemporane să presupună utilizarea din ce în ce mai slabă a didascaliilor, tinzând spre reducerea lor la minimum. Astfel, regizorului îi revine sarcina de a fi noul *autor*, care din multitudinea de posibilități de interpretare, trebuie să-și asume propria viziune și să o (re)prezinte publicului. Indicațiile care se interpun în textul

---

<sup>17</sup> Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Editions Gallimard, 1998, p.16: „Indicațiile scenice trebuie amintite acolo unde pun în lumină semnificația pe care dramaturgul o acordă unui element sau altuia, (...) pot evidenția temele, personajele, stilul și mai ales compoziția.” (trad.n.)

dramatic sunt cele care determină schimbările de ritm, de spațiu, de personaje, aduc informații noi în desfășurarea acțiunii.

În concluzie, lucrarea de față demonstrează faptul că didascaliile contribuie nu numai la complexitatea comunicării teatrale, ci și la punerea în scenă a textului dramatic, căci ele construiesc, real sau mental, o scenă. Pe lângă sugestiile oferite în vederea creării unui spectacol, acestea propun noi imagini ale mesajului textual, fiind în concordanță cu trăsăturile formei dramatice în care se întâlnesc. Nu există o regulă a spațiului în care trebuie să fie inserate, ele apar ca externe replicilor sau între dialoguri, poziționate intern. O clasificare a didascaliilor în funcție de locul lor provoacă o structurare a textului de teatru și formarea imaginii generale în urma unor analize fragmentare, dar care determină, împreună, înțelesul final al piesei. Indicațiile de regie externe, care se găsesc în afara replicilor, aduc, împreună cu cele interne, anumite informații referitoare la gestică, mimică, ecleraj, muzică, tipurile de acțiuni dramatice și felul în care trebuie acestea (re)prezentate. Exemplificările pe care ne-am bazat vin din comedia contemporană a ultimelor decenii. Dramaturgii îmbină în creațiile lor atât elemente ale comediei, cât și cele ale tragediei sau dramei. Oriunde s-ar afla, didascaliile realizează interacțiuni cu textul, ajutând nu doar la reprezentarea scenică, ci și la înțelegerea aprofundată a sensurilor și înțelesurilor transmise de piesa de teatru.

Mențiuni: Cercetări realizate în cadrul proiectului POSDRU/CPP107/DMI1.5/S/76851 “Armonizarea valențelor academice românești cu cele ale Comunității Europene”, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

## Bibliografie

- Băieșu, Ion, *Boul și vișeii*. București, Editura Cartea Românească, 1982.
- Mazilu, Teodor, *Teatru*. București, Editura Cartea Românească, 1971.
- Sorescu, Marin, *Teatru: A treia țepă; Răceala; Vărul Shakespeare*. vol. 2. București, Editura Art, 2007.
- Vișniec, Matei, *Omul din cerc (antologie de teatru scurt 1977-2010)*. Pitești, Editura Paralela 45, 2011.
- Zografi, Vlad, *America și acustica*. București, Editura Humanitas, 2007.
- Zografi, Vlad, *Petru sau Petele din soare*. București, Editura Humanitas, 2007.
- Coupric, Alain, *Le Théâtre: texte, dramaturgie, histoire*. Paris, Edition Armand Colin, 2009.
- Dimisianu, Gabriel, *Subiecte*. București, Editura Eminescu, 1987.
- Gallèpe, Thierry, *Didascalies – Les mots de la mise en scène*. Paris, Edition L’Harmattan, 1997.
- Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Editions Gallimard, 1998.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*. București, Editura Univers, 1989.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Edition Dunod, 1980.
- Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, București, Editura Eminescu, 1987.
- Stancu, Valeriu P., *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*. Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006.

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași, Editura Institutul European, 1999.  
Vodă Căpușan, Maria, *Teatru și actualitate*. București, Editura Cartea Românească, 1984.