AUT, XLV, 2007, p. 269-281

TEXTUL DRAMATIC ÎNTRE PROIECTUL *FICȚIONAL* ŞI CEL *SPECTACULAR*. LECTURA FICȚIONALĂ ŞI LECTURA SPECTACULARĂ.

de

Dumitru TUCAN

Acest studiu îşi propune câteva precizări de natură teoretică, menite să puncteze dificultăţile şi particularităţile analizei literaturii dramatice, având în vedere faptul că aceasta, fiind strâns legată de arta spectacolului, reprezintă, în acelaşi timp, un proiect literar (ficțional) şi unul scenic (spectacular).

1. Discuţiile teoretice despre genul dramatic de până în secolul al XX-lea n-au făcut altceva decât să ridice o formă dramatică, specifică unui moment istoric, la rangul de formă absolută, îngrădind „realitatea literaturii dramatice" într-un mod semnificativ. Aristotel (în *Poetica*), luându-şi ca punct de reper realitatea tragediei antice, îşi formulase, cu scop descriptiv şi nu normativ, conceptele teoretice care privesc tragedia. Acestea vor deveni, pentru teoriile artei dramatice începând cu Renaşterea, literă de lege. Descrierea de către Aristotel a tragediei ca imitare a unei acțiuni, imitare implicând structuri închegate de timp şi spațiu, plus un set coerent de personaje, va deveni doctrina clasică a celor trei unități care vor configura constrângerile de construcție a textelor dramatice validate de canonul epocii. Teoriile dramatice ale secolului al XIX-lea şi începutului de secol XX fac, în mare parte, cam acelaşi lucru, nuanțând conceptual teoriile aristotelice. Bazându-se pe formele canonice ale tragediei clasice, pe drama renascentistă europeană şi pe piesele clasicismului german şi francez, aceste teorii au identificat ca esență a dramei *conflictul*, adică rezultatul forțelor antagoniste prezente în corpusul dramei (Hegel). Alți asemenea teoreticieni, bazându-se pe un punct de vedere filosofic şi uzitând de dialectica hegeliană subiect – obiect, defineau drama ca pe o sinteză între obiectivitatea epică şi subiectivitatea[1] lirică, acordându-i, în

[1] Aceste noțiuni sunt problematice din punct de vedere logic şi funcțional. A se vedea, în acest sens, noua reorganizare a genurilor literare (ficțional şi liric) dezvoltată de K.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

același timp, o dimensiune temporală proiectivă (viitorul)[2]. Toate aceste tendințe teoretice, deductiv - istorice (care au continuat să fie vehiculate în tradiția academică a secolului al XX-lea[3]), vor fi dinamitate de experimentele teatrale ale modernității, care au arătat, prin încercarea de a desprinde teatrul de hegemonia cuvântului, complexitatea structurală a artei dramatice: teatrul abstract Bauhaus, teatrul cruzimii al lui Artaud şi recursul său la tradițiile teatrale non-europene, teatrul epic al lui Brecht, teatrul „nou", dramele experimentale ale lui Handke, happeningurile postmoderne. Secolul al XX-lea aduce, odată cu aceste experimente, şi încercări de a elabora modele descriptive ale textelor dramatice, modele influențate în mod evident de către teoriile structuraliste care fuseseră între timp aplicate textelor narative şi lirice. Abordarea realității complexe a teatrului a fost impregnată de metodologii ce țineau de o anume ştiință socio-umană: antropologie, sociologie, fenomenologie, semiologie sau pragmatică. A fost revelat, în primul rând, *statutul complex al artei dramatice*, instituindu-se o separare între *studiul literar al textelor dramatice* şi *studiul artei dramatice*[4]. Această separare este tributară tăieturii operate între *text* şi *reprezentare* şi arată dimensiunea extrem de complexă a punctelor de interes în analizele textului dramatic. *Studiul literar* al textelor dramatice permite folosirea unor instrumente cu utilitate şi în cazul celorlalte texte literare: *istorice* (studiul surselor de inspirație, al influențelor, al temelor şi motivelor, al stilului, al nivelurilor de limbă, al retoricii sale specifice în relația cu evoluția istorică a fenomenelor similare), *sociocritice* (textul ca model al lumii reale, ca o configurație de ideologeme specifice unei epoci), *poetice* (teoria genurilor literare şi a specificităților de construcție) sau *estetice* (problema receptării textului) etc. *Studiul spectacularului* presupune o incursiune în universul relațiilor *limbajului verbal* (textul) cu *celelalte limbaje* (şi dimensiunile lor artistice implicite - artele plastice, artele vizuale etc.), *evaluarea prestațiilor*

Hamburger (*Logique des genres littéraires*, traducere de Pierre Cadiot, prefață de Gerard Genette, Paris, Seuil, 1986).

[2] Nietzsche este unul dintre aceşti teoreticieni. Deşi el vede tragedia ca fiind o sinteză între arta apolinică şi cea dionisiacă, termenii sunt în mare măsură analogi acelora hegelieni de obiectivitate şi subiectivitate (cf. Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, traducere de Simion Dănilă, Timişoara, Hestia, 1998).

[3] Un exemplu este W. Kayser, O*pera de artă literară*, traducere şi note de H. R. Radian, Bucureşti, Univers, 1981.

[4] „Studii teatrale" - "études théâtrales" în franceză, "Theatre Studies" în engleză. Spre exemplu, ca o consecință instituțională a acestei separări, Departamentul de teatru de la Universitatea Paris VIII propune un curs organizat în jurul a şapte axe principale: *scriitură dramatică*, *jocul actorului*, *regie*, *scenografie*, *relații interartistice*, *instituții dramatice*, *receptarea dramei*. A se vedea P. Pavis, *Etudes Théâtrales* în Marc Angenot, Jean Bessière, Dowe Fokkema, Eva Kushner (ed.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

actoriceşti, evaluarea raporturilor dintre textul scris şi producţia scenică etc.

Această enumerare de puncte de interes are menirea, aici, de a argumenta imposibilitatea unei cuprinderi *esenţialiste* a specificităţii fenomenului teatral. Afirmaţiile despre acest specific nu pot fi decât descriptive şi nereductibile la o singură sintagmă definitorie. Există, însă, o consecinţă care ne interesează în mod special aici, aceea că *literatura dramatică* reprezintă un caz distinct al literaturii, implicând o dimensiune comună cu celelalte modalităţi literare (în special cu narăţiunea – *proiectul ficţional*), dar are ceva în plus faţă de acestea: *proiectul spectacular*. Caracterul particular al literaturii dramatice constă în această modalitate specifică de *dedublare* a textului dramatic în *reprezentare*, dedublare care reprezintă posibilitatea vizualizării unui cadru instituţionalizat al receptării: *lectura spectaculară*.

2. Analiza discursului dramatic înseamnă intrarea într-un spaţiu retoric strict individualizat, înţelegând prin aceasta puternica concentrare a discursului în jurul a două tipuri de instanţe discursive diferite: una neutră, neimplicată în mod direct în acţiune, şi una personagială, implicată în acţiune. Aceste două instanţe sunt producătoarele a două tipuri de limbaje, identificate şi caracterizate de Roman Ingarden în articolul *Les fonctions du langage au théâtre* (1971)[5].

Pornind de la ideea, enunţată în *Opera de artă literară*, că teatrul este un *caz limită* al literaturii şi de la distincţia, din acelaşi loc, dintre *textul principal* al piesei de teatru (dialogul) şi *textul secundar* al acesteia (didascaliile), Ingarden vrea o analiză a modului cum se comportă limbajul verbal în ansamblul complex al textului dramatic. Textul secundar înseamnă totalitatea elementelor vizuale în spectacol (limbajele non - verbale), i.e. totalitatea elementelor cadru, într-o oarecare măsură fixe. Textul principal este elementul dinamic şi paradoxal al universului reprezentat, care este constituit din *realităţi obiective* redate: *1) numai prin jocul actorilor şi dispunerea decorurilor* (făcând apel la *apercepţie* - ger. *Wahrnehmung*) - obiecte, fiinţe, procese - , *2) prin limbaj şi totodată prin reprezentările vizuale* (stări psihice) şi *3) numai prin limbaj* (trecutul, de exemplu).

Astfel, limbajul ar avea după Ingarden următoarele funcţii: 1) de *reprezentare* (a obiectelor, fiinţelor etc.), 2) de *exprimare* a experienţelor, stărilor şi proceselor psihice, 3) de *comunicare* (între personaje), 4) de *persuasiune* (tot la nivelul interacţiunii dintre personaje, această funcţie fiind garantul continuării acţiunii).

[5] Roman Ingarden, *Les fonctions du langage au théâtre*, în „Poétique", nr. 8, 1971, p. 531-538.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

Dacă acestea sunt funcţiile limbajului în interiorul lumii desfăşurate de discursul dramatic, Ingarden se întrebă cum poate fi analizat acesta din perspectiva implicitei *relaţii cu spectatorul*.

Distingând, la nivelul relaţiei cu publicul, două tipuri de "*scene*", una *deschisă* (teatrul denumit de el pseudo-clasic sau cel shakespearian) şi una *închisă* (teatrul antic, cel naturalist sau chiar cel expresionist), şi analizând modul de funcţionare a limbajului verbal în aceste două cazuri (mod de funcţionare care se dovedeşte a avea două roluri distincte), Ingarden trage concluzia că "limbajul trebuie să îndeplinească armonios ansamblul de funcţii semnalate în cuprinsul studiului"[6]. Observaţia finală ar fi, însă, aceea că limbajul se adaptează diferitelor obiective ale artei teatrale care variază în funcţie de epocă, de stil, în funcţie de forme ale spectacolului teatral. Limbajul teatral, în complexitatea sa, se adaptează implicit unei comunicări dinamice cu spectatorul şi determinările sale culturale.

Ideea esenţială pe care o extragem de aici este aceea a *unei continue subordonări* (putem citi *adaptabilitate* şi *disponibilitate*) a textului dramatic la formele active ale *spectacolului*, lucru care se vede perfect în procesul transpunerilor în scenă ale textelor "clasice". Dacă Umberto Eco spunea că textul este un mecanism leneş care cere de la cititori colaborare pentru a umple spaţiile a ceea ce nu este spus sau a ceea ce e deja spus, putem afirma că textul dramatic este o maşinărie şi mai leneşă, pentru că el e disponibil şi adaptabil la o serie întreagă de limbaje care depăşesc materialitatea cuvântului, acesta din urmă fiind redimensionat de filtre semiotice care nu-i sunt, în mod constitutiv, specifice.

Dar amestecul de verbal şi non-verbal, de proiect ficţional şi proiect spectacular, este observabil încă din textul dramatic, care are statutul unei partituri complexe a spectacolului:

> „[…] il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de <<représentativité>> qu'un texte de théâtre peut être analysé selon, des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite.” [7].

---

[6] Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 537.

[7] „[…] există, în interiorul textului de teatru, matrici textuale de <<reprezentativitate>> după care acesta poate fi analizat, procedee care îi sunt (în mod relativ) specifice şi care pun în lumină nucleele de teatralitate în text. Specificitatea respectivă nu este atât a textului cât a lecturii care poate fi făcută acestuia” (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 20-21).

BDD-A6407 © 2007 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

Textul dramatic cuprinde în interiorul său *potențialul de teatralitate*, spectacularul este înscris în proiectul dramatic textual (elaborat de autor) - *didascaliile*. Iată de ce o analiză a textului dramatic poate să fie în același timp o analiză a ficțiunii specifice, dar și una a proiectului spectacular. Această posibilitate este deja prezentă în prima analiză cunoscută a textelor dramatice, în momentul în care autorul acesteia, Aristotel, evidențiază faptul că structura tragediei cuprinde trei categorii de elemente: *spectacolul,* „chipul în care tragedia are loc" –, *graiul și cântul* (mijloacele tehnice, „mijloace prin care se realizează imitația") – și „obiecte ale ei", ale imitației ca ficțiune[8]– *acțiunea, caracterele, judecata* (mythos, ethe, dianoia)[9].

Putem vedea, în dispunerea aristotelică a nivelurilor "structurale" de analiză, o oarecare privilegiere a elementului spectacular, explicabilă din punct de vedere funcțional, dar și istoric. Funcțional, lucrurile se explică prin caracterul de *pretext* al textului dramatic pentru reactualizări spectaculare, caracter care, odată cu evoluția teatrului spre contemporaneitate, devine esențial. În ceea ce privește dimensiunea istorică, trebuie să ținem seama de faptul că Aristotel analizează formele tragediei grecești, apărută - se presupune - în secolul al VI-lea î.H., formă datorată epopeilor homerice sau, mai degrabă, corpusului mitologic al civilizației grecești, elementele de conținut fiind, așadar, cunoscute publicului. Tragedia greacă participă astfel la reiterarea unor elemente mitologice semnificative pentru identitatea omului grec. Originalitatea invenției (a ficțiunii în sensul modern al cuvântului) este lăsată într-un plan secundar. Aruncând, însă, o privire sumară asupra istoriei teatrului, putem vedea cum "forța de invenție" și "acuitatea cognitivă" devin elemente centrale ale literaturii occidentale, putem vedea cum originalitatea și puterea de transpunere simbolică se dezvoltă făcând abstracție de canoanele literare ale momentului[10]. Astfel, pentru integrarea textului în momentul cultural, va deveni mai importantă lumea ficțională a textului și

[8] Despre echivalența *mimesis* - *ficțiune* a se vedea Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Univers, 1994 și K. Hamburger, *op. cit.*.

[9] Aristotel, *Poetica* (VI, 1449 b – 1450 b), traducere de D. M. Pippidi, ediția a III-a, București, Ed. Iri, 1998, p. 71 - 74.

[10] Shakespeare este autorul dramatic care face acest lucru cel mai devreme. Aceste caracteristici ale sale îl fac pe H. Bloom să-l situeze în centrul canonului occidental: "Centralitatea lui Shakespeare pentru canon se poate explica în parte și prin acțiunile sale complet *dezinteresate* [s.n.]... (...) Shakespeare este aproape la fel de liber față de orice ideologie ca și eroii săi: Hamlet, Rosalind, Falstaff. Nu are teologie, metafizică, etică sau teorie politică decât în măsura în care criticii înșiși i-o atribuie" (H. Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, București, Univers, 1998, p. 47).

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

valenţele sale simbolice, filosofice şi ideologice, adică ansamblul de desfăşurări care vor face posibilă integrarea acestuia într-o paradigmă culturală. Toate aceste identificări de nuanţe particulare vor face apel mai degrabă la o identificare şi manipulare a *lumii ficţionale* propuse de text.

3. *Lectura ficţională.* Imaginându-ne modul firesc în care o piesă ajunge la adevărata împlinire a naturii sale, reprezentarea scenică, trebuie evidenţiat faptul că, în primul rând, avem de-a face cu un text care este pus pe hârtie şi care reprezintă prototipul pe care se vor „mula" actualizările sale - reprezentările scenice. Am amintit anterior modul cum strategia constructivă (text principal - dialog - şi text secundar - didascalii) indică faptul că textul nu este totul. Există, la acest nivel, două lecturi care pot fi făcute textului dramatic, lecturi diferite tocmai prin finalităţile lor practice. Cea mai importantă lectură este aceea făcută de regizor cu scopul de a pune în scenă ceea ce e propus de text. "Regizorul este un mediator care supraveghează transpunerea textului în spectacol"[11]. Lectura regizorului este o lectură specializată şi, presupunând viitoarea acţiune de reprezentat, analitică. Această lectură presupune, însă, înainte de toate, o „identificare" a unei lumi ficţionale: modul de realizare a ficţiunii (dramatice), *instanţele fictive*. Respectiva lectură, pe care am numit-o "ficţională", este, de fapt, primul tip de lectură, de aceea am putea-o numi şi lectură primară. De obicei, acest tip de lectură observă şi descifrează, la nivel primar, compoziţia lumii ficţionale (intriga şi personajele), recurgând abia apoi la analize de altă natură: analiza contextelor semiotice sau ideologice în care se încadrează aceste structuri primare sau, eventual, analiza sensului simbolic al acţiunii sau comportamentelor. Această lectură este posibilă datorită statutului textului dramatic de *text ficţional*.

4. *Referentul textului dramatic: spectacolul. Instanţele spectaculare.* Instanţele ficţionale sunt specifice tuturor tipurilor de discurs ficţional, aşadar şi celui narativ. Ficţionalitatea şi ficţionalizarea sunt unele dintre caracteristicile esenţiale ale literaturii. Citind un text (de teatru în cazul nostru) luăm contact în primul rând cu datele unei lumi - *lumea textului* - reconstituibilă narativ[12]. Reconstrucţia poate fi făcută trecând datele elementare ale textului printr-un filtru de imaginare, care este

[11] Michel Viegnes, *Teatrul*, traducere de Liana Ivan-Ghilia, Bucureşti, Cartea Românească, 1999, p. 55.
[12] Cf. Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 103 – 106; U. Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Constanţa, Pontica, 1996, p. 222.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

configurat din fragmentele de lumi cunoscute de noi pe diferite căi[13]: experimental, cultural, oniric etc.

Analizând caracterul de ficțiune al textului dramatic, putem observa, însă, o circumscriere specifică a elementelor constitutive ale textului. Diminuarea episodică a fabulei, concentrarea acesteia în imediata apropiere a personajului şi acțiunilor sale, impunerea unei dimensiuni temporale unitar – liniare, fac ca imaginarul să reacționeze mai precis în economia lecturii. Această precizie impusă imaginarului e datorată şi constrângerilor lingvistice specifice dramaticului, dialogul (auto - prezentarea personajelor) şi autoritatea didascaliilor. De fapt această precizie impune, prin îngrădirea libertății cuvântului, o "realitate", o referențialitate imediată – *spectacolul* – coordonată de regizor.

Funcția regizorului pare să fie absentă până în prima jumătate a secolului al XIX-lea când, după spusele lui Michel Viegnes[14], este atestată de *Dicționarul Academiei Franceze* (ediția 1835). Această absență este, mai degrabă, una de titulatură, dublată de lipsa circumscrierii exacte a atribuțiilor acestei funcții, existentă în germene încă din antichitate. Însă absența sa este legată, în primul rând, de formele teatrale de până în secolul XIX care necesitau o orchestrare obiectivă, având astfel nevoie doar de un procurator de elemente necesare şi, doar vag, de un supraveghetor al spectacolului. Coregul şi dramaturgul par că îndeplinesc împreună aceste atribuții în tragedia greacă. Apoi, odată cu apariția trupelor închegate de teatru, aceste atribuții erau îndeplinite de actorul cel mai experimentat. Alteori, dramaturgul singur îndeplinea această funcție, pe care o cumula şi cu rolul de conducător al trupei de teatru respective (cazul Molière). De fapt, evoluția regiei de teatru spre configurarea unei conştiințe de sine este retrasabilă prin intermediul evoluției de la viziunea obiectivă asupra spectacolului teatral către o viziune subiectivă, individualizată. De la tragedia greacă, trecând prin miracolele medievale, commedia dell'arte sau teatrul clasic, putem observa un ansamblu de referințe culturale care fixau cadrele generale ale elementelor ficționale şi spectaculare. Acestea coordonau realizările spectaculare, munca unui eventual regizor fiind redusă la aceea de tehnician. Spectacolul nu putea să se supună decât unor limite obiective, generate de această tradiție. Necesitatea acestei funcții, în dimensiunea ei modernă quasi-autoritară, se impune în momentul în care codul cultural tradițional, care impunea o anumită morfo-sintaxă a spectacolului se dezmembrează. Apare nevoia unei viziuni individuale care să reducă haosul lăsat de destrămarea reperelor estetice tradiționale. Astfel, regia devine mai degrabă o activitate creatoare decât una tehnică. Textul va

[13] A se vedea discuția despre "lumea textului" în Ilie Gyurcsik, *Paradigme moderne. Autori, texte, arlechini*, Timişoara, Amarcord, 2000, p. 56-58.
[14] Michel Viegnes, *op. cit.*, p. 55.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

fi în cele din urmă subordonat şi uneori chiar pierdut înapoia unei viziuni spectaculare individuale, teatralitatea fiind ea însăşi redusă la o astfel de viziune. De la André Antoine şi teatrul naturalist al lui Stanislawski, trecând prin teatrul sinteză al lui Adolphe Appia sau prin teatrul pur al lui Craig, şi până la Jacques Copeau sau A. Artaud şi încercările lor de a găsi teatralitatea esențială, se poate observa o obsesie a rupturii față de text care este, în acelaşi timp, şi o obsesie a *regizorului - autor absolut*.

Fidel textului sau manipulator de texte, regizorul este de fapt cel care coordonează *instanțele spectaculare*, înțelegând prin această noțiune ansamblul de elemente perceptibile în interiorul spectacolului.

Pe scenă, totul este prezență fizică, perceptibilă senzorial. E adevărat, însă, că totul se concentrează *în jurul actorului* şi *pentru actor*. Vrem să spunem prin aceasta că putem evidenția două mari categorii de *instanțe spectaculare* în jurul cărora se vor regrupa şi celelalte: *actorul* şi *spațiul scenic*, aflate acestea într-o permanentă interacțiune.

Actorul este acela care *declamă* (spune, rosteşte) *textul*. *A rosti* este unul din verbele cele mai importante ale spectacolului[15]. Dacă Beckett a încercat eliminarea rostirii din spectacol (prin piesa *Acte sans paroles*) acesta n-a fost decât un pur experiment. Rostirea înseamnă mai mult decât cuvântul pur. Înseamnă şi modelarea acestuia prin non-cuvânt, adică printr-o serie de *limbaje non-verbale*. Actorul *strigă*, *plânge*, *geme*, *cântă*. Aceste limbaje non-verbale țin concret de nuanțarea cuvântului în teatru, de supunerea lui unor filtre semiotice speciale, care redistribuie textul pe alte coordonate.

Tot o funcție semiotică asemănătoare are şi vastitatea mişcărilor specifice actorului care formează seria elementelor vizuale care se grupează în jurul acestuia: de la *costumul* care „fixează" semantic „personalitatea (caracterul)" personajului şi funcția lui şi până la *gesturi*, *expresii corporale* sau *expresii faciale*. Toate acestea configurează în final realitatea conceptuală complexă a *personajului* dramatic în interiorul spectacolului.

Actorul îşi creează, în primul rând, un *spațiu gestual* prin prezența şi mişcările sale, spațiu care este subordonat *spațiului scenic*. Născut din imaginarea „spațiului" textual (ficțional) prin reconstrucție materială, spațiul scenic reprezintă universul spectacular, aşa cum se oferă el spectatorului, adică individualizat de către elementele de *decor*, acestea, la rândul lor, fiind puse în evidență prin *lumini*, prin *muzica* şi *zgomotele* specifice.

[15] Pe această idee, Pierre Larthomas (*Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972) construieşte o „teorie a teatralității".

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

Instanţele spectaculare conturează un spaţiu de realitate care impune o necesară concentrare a acţiunii, miezul structural al ficţiunii dramatice. Modul în care, în fiecare epocă, acţiunea dramatică se supune sau, dimpotrivă, face să explodeze legile percepţiei ţine de estetica pură, care, din punctul său de vedere, n-are deloc nevoie să ia în considerare situaţia pur paradoxală a teatrului. Astfel, spectacolul se află întotdeauna dincolo de cuvânt, făcând ca, în chiar interiorul textului dramatic, cuvântul să devină mai puţin liber. Aici noţiunea de *ficţiune* devine problematică, pentru că aceasta este dublată de realitatea însăşi: "Formula după care cuvântul este în serviciul formei (literare - n.n.) spune de fapt că drama nu poate fi determinată, în esenţa ei, prin raportarea la cuvânt, ci prin raportarea la punerea în scenă."[16].

Logica spectacolului dramatic presupune, în mod necesar, o dualitate cognitivă, ceea ce implică faptul că problema realităţii este în mod structural pusă în cauză. Spectacolul este, pentru spectator, „realitate fizică" percepută într-un „imediat" paradoxal: "... punerea în formă dramatică se găseşte la intersecţia dintre ficţiune şi realitate (fizică) şi primeşte amprenta inerentă a acestei concretizări fizice, a acestei întrupări"[17].

Există, în spectacolul dramatic, o întrepătrundere a ficţiunii cu „realul", fapt care îi dă acestuia un caracter experienţial intens. Dacă naraţiunea are un caracter cognitiv (personajul fiind un produs al funcţiei narative), în interiorul spectacolului nu există o funcţie narativă: există doar o funcţie de spectacularizare care se limitează să pună în formă personajele şi acţiunea. *Cuvântul devine* formă, dar *forma*, la rândul ei, *devine cuvânt* – această formulă descrie, după K. Hamburger, ficţiunea dramatică pusă în formă, făcând posibilă chiar o rediscutare a conceptului de *mimesis* ca fundament al literaturii:

> "În fapt, mimesa dramatică este cea care, graţie structurii sale cognitiv – logice duale, relevă cel mai clar problema teoretică centrală a noţiunii de mimesis, pe care interpretarea sa în termeni de imitaţie a sfârşit prin a o marca definitiv: imitarea realităţii nu este realitatea însăşi; dimpotrivă, realitatea, ea însăşi, nu este decât materialul cu care lucrează literatura, susceptibil de a fi – în termeni simbolici – metamorfozat până la dispariţia sa completă ca realitate trăită."[18].

[16] K. Hamburger, *op cit.*, p. 173.
[17] *Ibidem*, p. 174.
[18] *Ibidem*, p. 179.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

Am putea spune că, prin proiectul său spectacular, textul de teatru reprezintă o *punere în criză a referentului*, înțelegând prin această noțiune valoarea de „adevăr" a unui discurs. Pare că literatura, în ansamblul ei, este o punere în criză a referențialității[19], a unei referențialități de prim rang, experimentabilă în plan fizic. Dar cazul literaturii reprezintă mai mult. Literatura practică, prin mijloacele sale specifice, o *abolire* a referențialității de prim rang, ce lasă însă spațiu pentru o referențialitate de un alt nivel, unul "fundamental", pe care P. Ricœur[20] îl asociază cu conceptul husserlian de "*Lebenswelt*" sau cu cel heideggerian de "*ființare-în-lume*". Teatrul presupune, prin construcția sa, adevărata criză a ideii de referențialitate, tocmai prin realitatea spectacolului. Presupune o realitate pe care spectatorul o trăieşte ca judecător situat într-un "alături" confortabil. Presupune o realitate care, prin caracterul său imediat, prin solicitarea simțurilor, „subminează" puterea de imaginare a spectatorului.

De aceea, spectacolul implică o relație autoritară de lectură[21]. Această relație autoritară este posibilă, în primul rând, datorită potențialului spectacular înscris de la bun început în proiectul dramatic, potențial care arată inadecvarea textului la o lectură obişnuită şi generarea unei realități artistice noi - spectacolul - şi a unei lecturi noi - *lectura spectaculară*. Lectura spectaculară este diferită de lectura textelor din cauza autorității „senzoriale" a spectacolului, care impune o atenție neîntreruptă şi creează un spațiu special al percepției[22], spațiu instituțional prin excelență.

Actul privat, individual, de lectură este un "joc" fără reguli precise, un joc cu reguli în desfăşurare, fluide, mai precis "o joacă"[23], care poate fi oprită oricând din propria inițiativă a lectorului. Realitatea *lecturii spectaculare* e diferită. Spectatorului îi sunt impuse constrângeri datorate caracterului *instituțional* al spațiului în care are loc percepția.

Acest *spațiu - instituție* se află în proximitatea *jocului*, o proximitate autoritară, totalitară, în raport cu potențialul de percepție a spectatorului. Calitatea de *atractor* a spectacolului generează caracterul esențialmente instituțional al acestui spațiu, făcând ca spectatorul să nu fie liber şi să fie supus unor legi colective de percepție. Neputința de a întrerupe jocul (acela teatral, dar şi acela social), neputința de a se retrage

[19] Această punere în criză a referențialității este datorată actului scriiturii şi dispariției, în acest caz, a unui *aici* şi *acum* comune interlocutorilor (Ricœur, *op. cit*., p. 104 – 105).
[20] *Ibidem*, p. 104-105.
[21] "It is characteristic of drama, as of no other form of literature, that it makes an absolute and sustained demand on our attention" (S. W. Dawson, *Drama and the dramatic*, Londra, Methuen & Co Ltd, 1970, p. 20).
[22] "Dramatic language, then, has force and immediacy. But its function is also to create the <<settings>>, the world within which the action takes place." (*Ibid*., p. 20).
[23] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998, p. 115.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

din joc, retragere ce ar echivala cu un disconfort major al „grupului” în ansamblul lui, fac ca înțelegerea semnelor aflate pe scenă să fie una „dirijată”. Râdem o dată cu ceilalți la încurcăturile pline de haz ale comediei, devenim serioşi, o dată cu ceilalți, la seriozitatea dramei[24]. Ne plictisim cât putem de discret. Simțul hermeneutic este „disturbat”, în mod semnificativ, în cazul lecturii spectaculare. "Realitatea spectacolului" se va putea transforma în sens, în "fundamental", abia în momentul în care va înceta să existe.

5. Rezultat al proiectului ficțional şi proiectului spectacular din textul de teatru, spectacolul dramatic reprezintă şi un proiect cultural amplu, a cărui complexitate se dezvăluie în întrepătrunderea dintre mesajul semnificativ (produs al tematizărilor ficționale), desfăşurarea artistică (produs al potențialului de reprezentativitate) şi lectura spectaculară. Ficțiune şi „realitate” artistică se completează reciproc aici, construind un spațiu cu determinări instituționale, în care spectatorul este, la rândul său, un element în care „ficțiunea” apartenenței la grupul social se întrepătrunde cu „realitatea” individualității sale. Spectatorul este, el însuşi, un participant activ la caracterul paradoxal al spectacolului teatral.

Astfel, ca o concluzie a acestui succint demers teoretic, trebuie spus că literatura dramatică nu poate fi analizată şi înțeleasă decât într-o formulă care să ia în considerare atât *proiectul ficțional* cât şi cel *spectacular*, formulă posibilă atâta timp cât ambele proiecte sunt reperabile încă din text. Iar ca o consecință directă a acestei duble dimensiuni a textului dramatic, o atenție specială trebuie acordată rolului spectatorului în relația sa potențială cu lumea ficțională şi spectaculară generată de text, rol prevăzut şi el în caracterul special al textului dramatic.

Bibliografie:

Angenot, Marc, Bessière, Jean, Fokkema, Dowe, Kushner, Eva (ed.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Aristotel, *Poetica*, traducere de D. M. Pippidi, ediția a III-a, Bucureşti, Ed. Iri, 1998.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile şi Şcoala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, Bucureşti, Univers, 1998.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998.

[24] A. Ubersfeld situa ca primă caracteristică a plăcerii spectatorului aceea de fi una de grup: "Theatrical pleasure is not a solitary pleasure, but is reflected on a reverberates through others; [...]" (A. Ubersfeld, *The Pleasure of Spectator*, în „Modern Drama”, nr. 1, 1982, p. 128).

BDD-A6407 © 2007 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)

Dawson, S. W., *Drama and the dramatic*, Londra, Methuen & Co Ltd, 1970.
Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, traducere de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă, Constanţa, Pontica, 1996.
Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Univers, 1994.
Gyurcsik, Ilie, *Paradigme moderne. Autori, texte, arlechini*, Timişoara, Amarcord, 2000.
Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, traducere de Pierre Cadiot, prefaţă de Gerard Genette, Paris, Seuil, 1986.
Ingarden, Roman, *Les fonctions du langage au théâtre*, în „Poétique", nr. 8, 1971, p. 531-538.
Kayser, Wolfgang, O*pera de artă literară*, traducere şi note de H. R. Radian, Bucureşti, Univers, 1981.
Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
Nietzsche, Friedrich, *Naşterea tragediei*, traducere de Simion Dănilă, Timişoara, Hestia, 1998.
Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, Bucureşti, Humanitas, 1995.
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.
Ubersfeld, Anne, *The Pleasure of Spectator*, în „Modern Drama", nr. 1, 1982, p. 127 - 139.
Viegnes, Michel, *Teatrul*, traducere de Liana Ivan-Ghilia, Bucureşti, Cartea Românească, 1999.

THE DRAMATIC TEXT - BETWEEN THE FICTIONAL AND THE SPECTACULAR PROJECTS. FICTIONAL READING VS. SPECTACULAR READING

(Abstract)

The present study aims at throwing some light of theoretical thinking on the intricacies and specifics of drama analysis. The premise of the study is the one concerning the fact that drama analysis is closely connected to the art of performance, which makes it both a literary (fictional) project and a scenic (spectacular) one.

Drama can only be analyzed and understood in a formula which should take into account both the *fictional* and the *spectacular* projects; this formula is only possible as long as both projects can be initially identified in the text. Therefore a direct result of this double dimension of the dramatic text would be that careful attention will be paid to the role of spectators in their virtual relationship with the fictional and spectacular world generated by the text; this role also is assigned by the specific nature of the dramatic text.

BDD-A6407 © 2007 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:54:52 UTC)