



Suport de curs

Disciplina de specialitate: TENDINȚE NOI ÎN STUDIUL TEXTULUI DRAMATIC

Titular de curs: prof. univ. dr habil. Diana LEFTER

ARGUMENT

Cursul are drept obiective: 1. Cunoașterea principalelor orientări în studiul textului dramatic; 2. Cunoașterea autorilor reprezentativi și a principalelor opere ale acestora; 3. Înțelegerea dinamicii evoluției textului dramatic; 4. Înțelegerea fenomenului de intertextualitate; 5. Identificarea de noi modalități specifice studiului literaturii; 6. Aplicarea și interpretarea corectă a metodelor de abordare a textului dramatic; 7. Adaptarea metodelor la nivelul de cunoștințe al studenților; 8. Conștientizarea importanței studiului textului dramatic în formarea filologică; 9. Implicarea proactivă în activitățile de curs; 10. Dezvoltarea la studenți a unor atitudini realiste și optimiste privind rolul educației în dezvoltarea societății.

CONȚINUT

DUBLUL SENS AL TERMENULUI *DRAMA*

Termenul *dramă* în limba română vine din cuvântul latin *drama*, unde a fost preluat din greaca veche : *drâma*. Etimologic și în acord cu sensul în care era folosit în Antichitate, termenul înseamnă *acțiune teatrală, piesă de teatru*.

Conceptul poate fi înțeles în sens larg sau în sens restrâns. În sens larg, *drama* definește orice acțiune scenică, deci orice operă dramatică. În sens restrâns, *drama* desemnează al treilea gen dramatic tradițional, alături de tragedie și de comedie.

Din punct de vedere literar, *drama* este un gen, distingându-se de genul epic și de genul liric. Criteriul avut aici în vedere este forma și structura textului, aceasta fiind o rezultată a scopului și a modului de prezentare a acestuia. Spre deosebire de proză și de poezie, textul dramatic este destinat reprezentării scenice, ceea ce impune o anumită spațialitate (sala de teatru, scena, zona spectatorilor), prezența actorilor și prezența spectatorilor. Este așadar vorba despre o modalitate colaborativă de receptare și de reprezentare a textului, diferită de forma individuală pe care o presupun genul epic și genul liric.

DRAMA CA GEN TEATRAL DISTINCT

Ca gen dramatic distinct, diferențiat de tragedie și de comedie, *drama* apare la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea.

În Anglia, în perioada Restaurației, apar *drama eroică* și *drama patetică*. Drama eroică, fondată și teoretizată de John Dryden, este un gen în versuri, foarte popular în epocă. *Cucerirea Granadei* (1670) este considerată cea mai importantă operă a genului, iar în prefață autorul arată că drama este o subspecie a poeziei epice, destinată a fi reprezentată pe scenă și ale cărei caracteristici sunt versul eroic, subiectul legat de eroi fondatori, eroi mitici, subiecte istorice fundamentale. Eroul acestui tip de drama este puternic, hotărât și triumfă întotdeauna asupra răului. Drama patetică apare în aceeași perioadă și propune piese al căror subiect principal este suferința femeii, în diferitele sale ipostaze. Cea mai cunoscută piesă este *Orfana sau căsătoria nefericită* (1670) a lui Thomas Otway.

În Franța, în Secolul Luminilor apare *drama* ca gen distinct de tragedie și de comedie, propunând texte în proză. Teoretizată de Marivaux, Diderot, Beaumarchais și de Sébastien Mercier, drama vine să răspundă așteptărilor și gustului noului public emergent, burghezia, fiind numită *dramă burgheză*.

În *Fiul natural* și *Paradox despre actor*, Diderot propune un nou gen teatral, din dorința de a rupe legăturile cu moștenirea clasică și de a propune o formă dramatică nouă, abordând subiecte legate de lumea contemporană. Același punct de vedere este împărtășit și de Sébastien Mercier care adaugă că drama este un gen mixt, care împrumută patosul tragediei și imaginile naive din comedie. În viziunea lui Diderot, drama propune un nou tip de personaj : omul de zi de zi, omul obișnuit, foarte departe de eroul exemplar pe care îl aducea în prim-plan tragedia. Din același motiv al apropierii de gustul și de așteptările publicului, autorii de drame renunță la forma versificată, în favoarea prozei.

Un element foarte important este că Diderot are în vedere nu numai textul dramatic, ci și punerea acestuia în scenă și jocul actorilor, propunând instaurarea unei noi relații între actori și spectatori. Astfel, actorii nu mai sunt simple simboluri pe scenă, comunicând cu corpuri aproape imobile, ci încep să se exprime ca indivizi. În același timp, spectatorii nu mai au acces pe scenă și apare distanța fizică între scenă și spațiul spectatorilor. De asemenea, Diderot propune noi modalități de exprimare actoricească, printre care pantomima, astfel încât gestualitatea actorilor să fie pusă în valoare.

Denis Diderot este unul dintre promotorii înnoirii teatrului, pe fondul revoluției mentalitare care marchează Europa occidentală în secolul al XVIII-lea. Într-o societate în care nobilimea tinde să devină o clasă socială anchilozată, teatrul nu mai trebuie să răspundă criteriilor de gust ale acesteia, ci să se înnoiască, să devină tribuna clasei sociale emergente, burghezia. Pe acest fond social, în acest context cultural și mentalitar, ia naștere un gen dramatic nou, *drama burgheză*.

Diderot, alături de Sébastien Mercier și Beaumarchais, propune construirea acestui nou gen dramatic, pe care îl și teoretizează în *Dialog despre fiul natural* și în *Paradox despre actor*. Drama burgheză, în viziunea lui Denis Diderot, ar trebui să fie un gen mixt între tragedie și

comedie, scris în proză și care să abordeze subiecte legate de societatea tangibilă a secolului al XVIII-lea.

Cu toate acestea, drama burgheză sau *genul serios* nu trebuie să fie un amestec de tragedie și de comedie, ci un gen distinct care să împrumute elemente din cele două genuri dramatice tradiționale. Diderot subliniază chiar care ar trebui să fie diferențele între noul gen dramatic și tragedie : una dintre cele mai importante vizează personajele. În timp ce în tragedie acestea sunt exemplare, venind din lumea istoriei sau a mitologiei, drama burgheză ar trebui să prefere omul obișnuit, omul de fiecare zi, un model în care spectatorii s-ar putea regăsi cu ușurință. Prin urmare, personajul din drama burgheză nu va fi nici cel marcat de unicitate, ca în tragedie, dar nici personajul-tip, așa cum era în comedie.

Noutatea și modernitatea lui Diderot vin din faptul că el nu este interesat doar de textul dramatic, așa cum se întâmplase în toate textele teoretice anterioare lui, ci și de punerea în scenă a acestuia și de jocul și munca actorului. Astfel, drama burgheză creează premisele instaurării unei noi relații între actor și spectator. Primii nu mai sunt simple corpuri imobile, care comunică în mod rigid, simbolizând doar prin costum, ci devin ființe ce se exprimă pe scenă ca indivizi. Cât despre spectator, acesta nu va mai avea acces pe scenă, lucru marcat și de apariția separării nete a spațiilor : scena, loc al reprezentării, este destinată actorilor, în timp ce spațiul spectatorilor este unul destinat doar privirii spectacolului.

Paradox despre actor este considerată prima carte de teorie dramatică modernă, expresie a spiritului deist al Secolului Luminilor. Diderot abordează textul dramatic, modalitatea în care acesta trebuie construit, dar se oprește mai ales asupra actorului/comediantului, asupra muncii sale în afara scenei, pentru pregătirea rolului și asupra relației text-actor-spectator.

Textul se prezintă sub forma unui dialog între Primul interlocutor și al doilea interlocutor, primul fiind chemat să judece opera dramatică a unui prieten al celui de-al doilea interlocutor. Viziunea critică, mușcatoare, a Primului interlocutor nu este altceva decât actualizarea ideilor diderotiene despre teatru.

Diderot pleacă de la premisa că teatrul trebuie să fie o „poveste menită să placă”¹; rămâne doar de stabilit ce așteptări ale publicului să îndeplinească pentru a provoca senzații puternice, deci plăcere.

Desigur, teatrul este o convenție, una stabilită de vechii greci (dintre care Diderot îl evocă pe Eschil), dar Franța ar trebui să tindă către un „teatru adevărat”², ceea ce nu înseamnă transpunerea pe scenă a cotidianului, a banalului, a lucrurilor lăsate de fire. O astfel de abordare ar însemna că „adevărate sunt doar lucrurile obișnuite”³. Or, adevărul teatrului nu este adevărul vieții, cele două nu sunt echivalente. Adevărul teatrului este veridic, este un adevăr autoreferențial, rezultat din adaptarea jocului actorului la situația dramatică, la povestea imaginată de autor: „Potrivirea faptelor, a vorbelor, a glasului, a mișcării, a gestului la un model ideal închipuit de poet și deseori exagerat de comedian. Iată mirificul.”⁴

¹ Diderot, Denis, *Paradox despre actor. Dialoguri despre fiul natural*, București, Editura Nemira, 2010, p. 45.

² Idem, p. 47.

³ Idem, p. 47.

⁴ Idem, p. 47.

Actorul sau comediantul se desăvârșește prin conștientizarea, prin educarea corpului și a gesturilor, prin atingerea unui joc supus rațiunii și nu emoției. Astfel, comediantul este modelat, în viziunea lui Diderot, de experiențele culturale, acelea proprii scenei, și nu de natură, cu atât mai mult cu cât pe scenă lucrurile nu se petrec deloc la fel ca în natură ; iar acest lucru decurge din faptul că *poemele dramatice* sunt, la rândul lor, un produs cultural, un produs al unui *sistem de principii*.

Actorul trebuie să însumeze mai multe calități și atribute. În primul rând, trebuie să fie înzestrat cu multă judecată, apoi, trebuie să fie rece și obiectiv, asemeni unui observator extern, asemeni unui spectator ; trebuie să aibă un spirit pătrunzător, care să-i stimuleze capacitatea de analiză, de asemenea, trebuie să fie lipsit de sensibilitate. Toate acestea converg către ideea forță a lui Diderot care este primatul tehnicii actoricești în fața sensibilității : „să stăpânească arta de a imita rece orice, având aceeași iscusință pentru toate tipurile de caractere”⁵.

În viziunea lui Diderot, comediantul este modelat de artă, ceea ce înseamnă că exercițiul artistic este cel care antrenează și are drept rezultat actorul profesionist, „căci în artă, prin urmare și în jocul scenic, nimic nu se petrece întocmai ca în natură”⁶. Artă este așadar un suprastrat cultural pe care actorul trebuie să și-l însușească.

De fapt, Diderot pledează pentru o impersonalizare/depersonalizare a actorului și pentru o tehnicizare a jocului acestuia. Jocul actorului trebuie să fie rezultatul unei duble acumulări: una de natură tehnică – știința jocului scenic – și cealaltă care ține de discernământul și spiritul de observație al actorului în reperarea și apoi în transpunerea scenică a senzațiilor oamenilor. Această abordare în joc duce la autocontrol și la o coerență calitativă a jocului, independente de sentimentele actorului.

Așadar, comediantul trebuie să joace „rational, folosindu-și reflecțiunile și învățăturile despre firea omului, imitând neîncetat un model ideal”⁷. Actorul trebuie să-și folosească tehnica *rămânerii în stare*, ce se desăvârșește prin pregătire și prin memorie și care este garantul unui joc ce nu fluctuează în funcție de sensibilitatea actorului. Diderot pledează așadar pentru un actor rational, neinstinctiv.

Stăpânindu-și propriile emoții, chiar eliminându-le, actorul trebuie totuși să transmită emoție. Nu trebuie să o trăiască, trebuie însă să o creeze, să-i creeze spectatorului iluzia. Spectatorul trebuie să-l creadă pe actor, în timp ce asta din urmă trebuie să știe că el doar întrupează pe scenă, dar nu este personajul: „actorul iese istovit, iar dumneavoastră sunteți trist; el s-a zbatut fără să simtă nimic, iar dumneavoastră ați simțit fără să vă zbateți”⁸. Actorul nu este, așadar, decât un creator de iluzii, ce face din propriul corp instrumentul cu care le creează. Mai mult decât atât, rațiunea este cea care trebuie să ghideze mișcările corpului, inclusiv pe care care redau trăirile sufletești.

De exemplu lacrimile, evocate explicit de Diderot. Există o diferență între lacrimile rezultate din discurs și, adică dintr-o *curiozitate patetică* și cele stârnite dintr-o întâmplare tragică, adică din mișcările corpului actorului. Pe cele din urmă le consideră Diderot mai elocvente și mai

⁵ Idem. p. 35.

⁶ Idem, p. 33.

⁷ Idem, p. 36.

⁸ Idem, p. 42.

puternice, datorită realismului lor în a provoca emoția spectatorului, căci „mișcările te izbesc cu mai multă forță. Iată temeiul unei legi care socotesc că nu are excepție atunci când vrei să încălzești spiritele”⁹ : dezvăluirea prin acțiune, nu prin vorbe.

În afara emoției, un alt pericol la care se expune actorul este „mobilitatea străfundurilor sale, dobândită sau artificială” de vreme ce este alăturată „sensibilității înnăscute”¹⁰. De cealaltă parte, principala calitate a unui comediant este „sensibilitatea dobândită”¹¹: „A fi sensibil e una, iar a simți e alta. Una ține de suflet, iar cealaltă de judecată”¹². Putem înțelege că mobilitatea ar putea trimite la o predispoziție trupească ce l-ar putea scoate pe actor din starea de distanțare, de de-personalizare și de de-corporeizare necesare unui mare actor. Mai departe, această mobilitate ar duce la *manieră și monotonie*, ceea ce înseamnă un transfer repetitiv, ca rezultat al lipsei raționalizării gestului¹³ al propriilor mișcări corporale în mișcările actoricești. Aceasta ar însemna o anulare a corpului-actor în favoarea corpului-civil. Consecința unei atare lipse de control asupra *mobilității* este, ca și în cazul nedeterminării sensibilității, „o limitare a fiecărui actor la un singur rol”¹⁴.

Există și o vârstă pe care Diderot o consideră potrivită pentru atingerea sublimului în arta actorului, iar aceasta decurge din premisa teoriei sale: un actor mare nu este cel care se bazează pe sentimente, ci acela care se construiește rațional. Astfel, tinerețea, dominată de pasiuni fulminante, nu poate fi vârsta unui actor mare; în schimb, maturitatea, „când ardoarea patimilor se va fi stins”¹⁵, este vremea când un artist devine un mare comediant. Cât despre preceptul clasic conform căruia vârsta actorului nu ar trebui să fie vădit contrastantă cu aceea a personajului, Diderot afirmă că acest ecart nu se dovedește un impediment decât atunci când evidenta diferență de vârstă nu este aneantizată de interpretarea magistrală.

Viziunea lui Diderot despre munca actorului este una modernă, aticipând, într-o oarecare măsură, ideile pe care le va expune Stanislavsky. Astfel, actorul trebuie să facă o dublă muncă: una pe orizontală, caracterizată de observarea și de analiza naturii (umane); cealaltă, în profunzimea propriei firi, ce se cere sondată, investigată, descoperită, pentru a fi valorificată și adusă în actio, în fața publicului. Rezultatul este actorul-oglină, arătând „cu aceeași limpezime, cu aceeași forță și cu același adevăr”¹⁶, lumea.

Actorul este așadar un cercetător și un fin observator al sensibilității proprii, dar și a celorlalți. Acțiunile sale scenice trebuie să se nască din această cunoaștere a sensibilului care, prin acțiune, trebuie adus în fața ochilor publicului „mai întâi motivele, și numai după aceea faptele”¹⁷.

Talentul marelui actor constă nu în a se pune pe sine – cu propriile sensibilități, caracteristici, obiceiuri – în scenă, transferând personajului toate aceste trăsături personale, ci în a face din propriul corp un receptacol al experiențelor senzoriale și corporale, pentru ca mai apoi,

⁹ Idem, p. 43.

¹⁰ Idem, p. 48.

¹¹ Idem, p. 101.

¹² Idem, p. 107.

¹³ o distragere de sine de neînțeles, Diderot, Denis, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Idem, p. 48.

¹⁵ Idem, p. 65.

¹⁶ Idem, p. 37.

¹⁷ Idem, p. 76.

prin expresia sa corporală, să aducă toate acestea pe scenă: „priceperea de a-și închipui o fantasmă uriașă și de o imita genial ... a imita mișcarea, faptele, gesturile, întreaga expresie a unei făpturi mai presus ca ea”¹⁸.

Cât despre spectacol, și acesta este tot un produs al rațiunii și al controlului, de data aceasta la nivel colectiv, iar fiecare actor care participă trebuie să-și anuleze, rational, orgoliul și individualismul în favoarea bunei funcționări a spectacolului-mecanism: „Spectacolul este aidoma unei societăți bine așezate, în care fiecare își sacrifică drepturile elementare pentru binele întregului și al tuturor”¹⁹. Această renunțare la individualism, din partea actorului ar trebui să se materializeze și în relația de pe scenă, căci, susține Diderot, acolo se poate produce cea contaminare prin care un actor mediocru să forțeze coborârea în mediocritate a partenerului. Din această perspectivă, rolul repetițiilor este acela de a construi coeziunea reprezentației, „să creeze un echilibru între talentele felurite ale actorilor”²⁰.

Ideea lui Diderot despre limbajul teatral este una modernă, ce va fi dezvoltată mai apoi de pragmaticienii din secolul al XX-lea, dar și de curentele regizorale moderne : textul dramatic nu are un sens unic, o semnificație fixă, ci aceasta depinde de imaginea punerii în scenă. Ar fi vorba deci despre un semnificant cu mai multe semnificate, un text care validează libertatea interpretării scenice : „limbajul titanic al teatrului lasă o libertate, un gol însemnat”²¹.

Fără îndoială, textul are o importanță majoră în modul în care va fi reprezentat pe scenă: un text „chinuit, obscur, răsucit și pompos”²² va duce la o reprezentare scenică de aceeași factură, pentru că un actor nu poate face mai mult decât să îl redea în mod onorabil.

Imperativul obiectivării pe care Diderot îl formulează pentru actor este valabil și pentru autorul dramatic. Acesta trebuie să fie, în primul rând, un atent, sârguincios, observator al lumii ce îl înconjoară. Munca de obiectivare îi va permite să creeze, pornind de la observații, caractere, personaje, situații dramatice. Încă o dată, ne găsim în fața unei pledoarii pentru rațiune și în fața unei critici a exaltării sensibilității.

În secolul al XIX-lea apare în Europa *drama romantică*, ale cărei texte fondatoare sunt *Racine și Shakespeare* al lui Stendhal și *Prefața la Cromwell* a lui Victor Hugo. Influențată de teatrul lui Shakespeare și de piesele lui Kleist și Schiller, drama romantică se caracterizează prin refuzul regulilor aristoteliciene ale unității, prin refuzul regulii clasice a buneicuvințe și prin impunerea unui nou tip de erou. Intriga dramei romantice este construită în jurul sentimentelor personajului principal, iar eroul acesteia este un marginal, total opus personajului elevat propus în *Poetica* lui Aristotel. Acest personaj este un individualist, marcat de deziluzie, de impresii, cu un eu împărțit între sublim și grotesc.

¹⁸ Idem, pp. 75-76.

¹⁹ Idem, p. 49.

²⁰ Idem, p. 50.

²¹ Idem, p. 34.

²² Idem, p. 32.

NAȘTEREA TRAGEDIEI ȘI A COMEDIEI

TRAGEDIA

Tragedia este prima formă de teatru verbal care ajunge la o anumită maturitate, în Grecia antică, originea sa fiind odele corale organizate în cadrul sărbătorilor dionisiace. La început, tragedia era integrată în viața cetății, a *polis*-ului, subiectele sale provenind din epopoi, unde eroul apare ca un model. În etapa ulterioară, în care subiectele tragediei provin din istorie și din mit, eroul încetează să mai fie un model, pentru a deveni o problemă.

După anul 240 î.e.n., marea tragedie greacă este preluată și la Roma de către Livius Andronicus, un sclav eliberat care traduce și apoi reprezintă pe scenă tragedii grecești. Într-o primă etapă, romanii au preluat tragediile grecilor și le-au adaptat unui scop politic și religios și făcând din ele celebrări ale victoriilor militare. Livius Andronicus nu poate fi considerat un autor dramatic, ci mai degrabă un traducător, el având totuși meritul de a fi selectat și adaptat tragediile grecești, în conformitate cu gustul de la Roma, preferându-le pe cele din tradiția homerică.

Elementele tragediei, după Aristotel

În *Poetica*, Aristotel consideră că arta tragediei este una mimetică prin excelență, dar în care *poiêsis*-ul este de asemenea prezent. Pentru el, tragedia conține șase elemente incontestabile :

Primul este *fabula* sau *povestea* (acțiunea, adică drama, punerea în formă a intrigii) și este considerată partea cea mai importantă, întrucât, spune Aristotel, tragedia imită nu oamenii, ci acțiunile lor, bucuriile lor, nefericirile lor. Povestea este principiul, adică începutul, așadar sufletul tragediei, abia apoi vin caracterele. Povestea trebuie să fie veridică, adică să fie credibilă, nu adevărată : aceasta înseamnă că tragedia nu reprezintă pe scenă viața reală, ci un real posibil, în care plauzibilul este esențial.

Urmează *caracterul*, care se referă la toate elementele ce permit caracterizarea unui personaj care acționează.

Vine apoi *ideea*, care trimite la strategiile retorice utilizate de personaje în discursurile lor.

Elocuțiunea (spunerea) reprezintă exprimarea ideilor prin cuvinte și înlănțuirea acestora, iar aceasta trebuie să fie clară, astfel încât să se evite contradicțiile interne.

În sfârșit, *spectacolul* și *cântul* (sau muzica) este principalul ornament al tragediei. *Spectacolul* sau punerea în scenă este ultimul ca ordine a importanței, considerat fiind de Aristotel total străin artei tragediei, fără să aibă ceva în comun cu poezia.

Una dintre funcțiile primare ale tragediei era aceea de a sprijini, prin punerea în scenă, constituirea unei gândiri juridice, vehiculând concepte precum *vina*, *liberul arbitru*, *predestinarea*.

Elementele definiției ale tragediei

În lumea Greciei antice, tragedia este un gen dramatic riguros codificat, în care regăsim, cu regularitate, anumite elemente definiției : *catharsis-ul*, *hybris-ul*, *vina tragică*, *moira*. Dacă luăm în considerare logica dramatică, tragedia este fundamentată pe o lege a echilibrului, care înseamnă punerea față în față a două forțe cu egală legitimitate. În plus, paritatea acestor forțe antagonice trebuie menținută pe întreaga derulare a acțiunii dramatice, pentru că o ruptură sau un dezechilibru pot duce la o răsturnare de situație, adică la ceea ce Aristotel numește *peripeție*.

Vina tragică este resortul primar al tragediei : ca să se instaureze situația tragică, trebuie să se fi produs o tranșgresiune, o încălcare, o bulversare a unui *modus videndi* ce se cere a fi restabilit. Această restabilire se produce în urma unei recunoașteri, a unei reconcilierii, a unei iertări, în urma cărora cel care a comis tranșgresiunea și care poartă deci vina este absolvit de aceasta. În logica tragediei grecești, personajul tragic este adesea purtător al unei vine care nu îi aparține, ci pe care o moștenește, sau a uneia pe care a comis-o fără să știe, ca urmare a unui blestem divin. Însă, revenirea la un *modus vivendi* după ispășirea vinei tragice nu înseamnă revenirea la cel anterior comiterii tranșgresiunii, ci instaurarea unei noi ordini, a unei noi lumi, a unei noi societăți.

Catharsisul este profund legat de scopul social al tragediei : realizarea coeziunii în interiorul *polis*-ului. În linia lui Aristotel (*Poetica*), *catharsisul* poate fi definit ca acea emoție puternică, devastatoare, capabilă să bulverseze spectatorul prin identificarea cu protagonistul, în care vede un exemplu de urmat sau, din contra, o imagine care îi stârnește frica sau mila. Aristotel consideră că teroarea sau frica puternică, groaza, sunt emoții egocentriste, pe când mila este o emoție altruistă. *Catharsisul* apare așadar ca o emoție cu o dublă orientare : curățarea (orientată către interiorul spectatorului) și expulzarea (orientată către exterior).

Mila și frica, definite tot în linia lui Aristotel implică emoția suscitată spectatorului de un rău distrugător sau dureros, suferit de cineva care nu îl merită și pe care spectatorul îl privește ca potențială întâmplare pentru sine (mila) sau anticiparea unui rău potențial, dar nematerializat încă (frica).

Un alt element incontestabil al tragediei este *fatalitatea*. Aceasta îl târăște practic pe personajul tragic într-o logică dincolo de puterile sale, care îl depășește, un mecanism din care nu poate scăpa căci el este purtătorul unui blestem ereditar de care nu se poate exonera.

O altă componentă esențială în tragedie este *moira* sau destinul. Aceasta poate fi materializată în prezența unei zeități, de exemplu sau poate fi sugerată prin ceea ce grecii numesc *anake*, adică necesitate, constrângere. Cu toate acestea, nu trebuie înțeles că *moira* implică în mod necesar ideea de fatalitate ; destinul tragic nu este neapărat obsesiv, el lăsând loc *liberului arbitru*, adică unei dezvoltări libere a acțiunii tragice.

Hybris înseamnă lipsă de măsură și indică adesea dualitatea omului și lupta interioară dusă de erou cu sine însuși. Scopul *hybrisului* este aceea de a provoca frica, întrucât eroul, adică omul este pus în situația de a face anumite acțiuni pe care, în condiții de normalitate, nu le-ar face niciodată.

COMEDIA

Din punct de vedere cronologic, comedia apare după tragedie, în secolele V-IV î.e.n., la Atena. În ceea ce privește originea acestui gen teatral, există mai multe teorii, antrenând și diferite etimologii ale termenului. După Aristotel, comedia își are originea în cântecele falice prezentate în timpul sărbătorilor lui Dionysos. De la aceste procesiuni ritualice numite *komos* ar veni și denumirea *comedie*. Conform unei alte etimologii, *comedie* ar veni din *cômè* (sat) și *odè* (cânt), acest raționament fiind justificat de faptul că în formele sale incipente, comedia este legată de sărbătorile țărănești, în cadrul cărora actorii mergeau, cântând, din sat în sat.

Elementele definiției ale comediei

Poetica lui Aristotel nu dă o definiție distinctă pentru comedie, ci doar o caracterizare : reprezentarea teatrală a ridicolului. De fapt, diferența fundamentală între tragedie și comedie se observă la nivelul personajelor : *personajele* din tragedie trebuie să se comporte întotdeauna cu demnitatea ce le este conferită de statutul lor social, în timp ce personajele de comedie pot fi emoționante, dar nu admirabile. Această modalitate de construire a caracterelor urmează scopul comediei, care este acela de a arăta, caricaturizând, exagerând, slabiciunile și ridicolul omului. Aristotel, de fapt, cere ca în comedie să fie pus în scenă omul de calitate morală inferioară.

Se poate vedea, așadar, că Aristotel propune de fapt o definiție negativă a comediei, ceea ce o plasează ca fiind un gen dramatic inferior, eventual complementar tragediei.

O altă definiție interesantă a comediei antice este formulată de Charles Mauron, iar aceasta este fundamentată pe trei criterii : calitatea și interesele personajelor, natura relațiilor psihologice pe care le trece autorul la spectatori și tipul de deznodământ. Din această perspectivă, elementul care diferențiază fundamental comedia de tragedie este un criteriu psihologic, anume dorința, proiectul autorului dramatic de a provoca *râsul* spectatorilor. Râsul devine astfel unul dintre conceptele fundamentale ale teatrului comic, însă este foarte important de subliniat că râsul evocat de Mauron nu este râsul din viața de zi cu zi. Spre deosebire de acesta din urmă, râsul provocat de reprezentația dramatică este provocat de mobilizarea mecanismelor imaginarului și irealului. Încă un aspect important este acela că râsul nu trebuie să fie singura compozantă a comediei ; în plus, el trebuie să se circumscrie unor criterii estetice, anume să fie dozat, ritmat, prezent în mod echilibrat pe tot parcursul piesei:

„Aceasta nu înseamnă că o piesă de teatru, pentru a fi încadrată în genul comic așa cum l-am definit, trebuie să provoace fără încetare râsul publicului. Taladoire remarcă foarte corect că momentele de repaus sunt necesare, din punct de vedere tehnic: « Nu este suficient să provoci râsul, trebuie să știi să-l dozezi și să-l direcționezi în mod inteligent. »²³ Mai degrabă decât *inteligent*, eu aș spune *cu artă*. Râsul în comedie trebuie ritmat, așa cum este ritmată angoasa în tragedie ; doar așa se poate naște arta. De asemenea, este nevoie de modulație, și nu văd de ce râsul nu ar putea fi condus, și el, de la minor la major, de la tonul pastoral la cel eroic. În sfârșit, nimic nu interzice ca râsul să fie amestecat cu impresii, cu sentimente și cu gânduri care în sine, nu au nimic rizibil, cu condiția ca acestea să fie conduse de o mișcare dramatică și comică”²⁴.

²³ Taladoire, B., *Essai sur le comique de Plaute*, p. 213 (apud. Mauron, Charles, *op. cit.*)

²⁴ Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1985, p. 12-13.

TRAGEDIA ȘI COMEDIA – STRUCTURA TRIPARTITĂ

Atât tragedia, cât și comedia au o structură tripartită, fixă, dar adaptată scopului comunicațional al fiecăreia.

Aristotel vorbește despre trei *părți complete* ale tragediei : *prologul* sau *parodos*, urmat de trei *episoade* cu pauze și în care sunt integrate și intervențiile corului și *deznodământul*, *exodos*.

Prologul (parodos) corespunde primei scene dintr-o operă dramatică, foarte importantă pentru că în această parte sunt prezentate personajele, mobilul acțiunii, precum și alte elemente esențiale pentru înțelegerea acțiunii. Această parte a dramei este anterioară intrării corului pe scenă. *Episoadele* reprezintă partea centrală a piesei, fiecare episod fiind urmat de un *cânt complet* al corului. *Deznodământul (exodos)* este partea în care corul părăsește zone orchestrei.

În comedie se regăsește aceeași structură tripartită : *parodos – episoade – exodos*, cu deosebirea că partea centrală cuprinde un *agôn*, adică disputa dintre corifeu și protagonist și o *parabază* pe durata căreia corul se adresează direct spectatorilor.

TEXTUL TEATRAL. ORGANIZAREA TEXTUALĂ

Textul dramatic, fie că ne referim la varianta sa scrisă sau la ceea ce auzim pe scenă este un mod special de comunicare, în care spunerea înseamnă și acțiune (Ducrot). Dacă ne gândim la teatrul clasic, cuvântul era instrumentul acțiunii sau declanșa o acțiune, o comenta sau o modifica. În teatrul modern, însă, s-a ajuns în situația în care cuvântul înlocuiește uneori însăși acțiunea, devenind el singurul centru de interes și totul reducându-se la jocuri de cuvinte, la jocuri lingvistice, exploatari ale puterii cuvântului (Ionesco), cuvântul fiind singura *acțiune* a piesei dramatice.

Discursul teatral apare ca un „ansamblu organizat de mesaje produse de dramaturg”²⁵. Ceea ce deosebește discursul teatral de orice alt tip de discurs literar, dar și de conversația spontană, cotidiană, este faptul că el are un dublu emițător și un dublu receptor, ceea ce construiește o dublă axă comunicațională. Pe de o parte, se construiește axa externă de comunicare, în care emițătorul este reprezentat de autor sau scriitor, numit de Anne Ubersfeld „subiectul imediat al enunțării”²⁶ iar receptorul este cititorul, dacă ne referim la textul scris, respectiv spectatorul, dacă avem în vedere reprezentația scenică; pe de altă parte, pe axa internă de comunicare, atât emițătorul cât și receptorul sunt reprezentați de personaje, care sunt „enunțătorii mediați”²⁷. Astfel, se conturează faptul că, în teatru, situația de comunicare este dublă, la rândul ei : una este „situația scenică”²⁸, adică mesajul pe care acțiunea dramatică, în ansamblul ei, îl transmite spectatorilor ; cealaltă este cea care se construiește între personaje, deci este una internă, care ține de derularea narativă a dramei.

COTEXTUL

Primul element care construiește textul dramatic este *titlul* care adesea anticipează derularea dramei, iar începând cu acesta se țese, cu fiecare didascalie și cu fiecare replică, sensul textului, prin colaborarea interpretativă dintre autor și cititor / spectator.

Dacă este privit drept cotext, titlul are un rol cataforic, adică acela de a anunța, de a anticipa un anumit parcurs al dramei sau, din contra, el poate să construiască un univers de așteptare ce nu va fi confirmat de derularea dramei. În oricare din cazuri, titlul este primul reper al textului și este elementul care declanșază în imaginarul cititorului / spectatorului proiecția unui anumit parcurs narativ și dramatic, construit în virtutea unui cumul de factori anteriori, unor anumite cunoștințe despre lume, specifici fiecărui receptor. Pe de altă parte, titlul poate să reprezinte și o ruptură în raport cu conținutul dramei. De exemplu, în general titlurile pieselor clasice anticipează derularea dramatică și sunt confirmate de aceasta, pe când în teatrul modern orizontul de așteptare este adesea neconfirmat de derularea piesei : *Romeo și Julieta*, *Cidul*, *Don Juan*, *Principele statornic și martir al Portugaliei* anticipează drame construite în jurul

²⁵ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 186.

²⁶ Idem, p. 187.

²⁷ Idem., p. 188.

²⁸ Idem., p. 188.

personalului sau personajelor care dau și titlul pieselor ; *Visul unei nopți de vară*, *Nunta lui Figaro*, *Viața este vis*, *Mașina infernală* creează perspectiva unei derulări dramatice, iar această perspectivă va fi confirmată de text ; în schimb, titluri precum *Cântăreața cheală* sau *Așteptându-l pe Godot* conturează o așteptare pe care textul nu o va confirma : în prima piesă nu este vorba despre nicio cântăreață, cu atât mai puțin cheală, iar în a doua, așteptarea nu este decât un pretext al dialogului și nu se finalizează printr-o întâlnire.

TEXTUL TEATRAL

Anne Ubersfeld afirmă că un text teatral este format din două părți „distincte și nedisociabile”²⁹ anume cuvintele autorului, comun numite *didascalii* și cuvintele personajelor, adică replicile sau dialogul³⁰. Dacă ne referim la prezentarea în text a acestora, convenția este, cel mai adesea, marcarea lor în caractere italice sau între paranteze.

Cuvintele autorului/Didascaliiile

Didascaliiile răspund la două întrebări fundamentale pentru înțelegerea unei drame : *Cine ? și Unde și când?*. Cu alte cuvinte, didascaliiile indică pe de o parte contextul actului de comunicare și, pe de altă parte, condițiile „concrete de folosire a vorbirii”³¹.

Criteriul fundamentale care diferențiază dialogul de didascalii este instanța emițătoare : în cazul dialogului, emițătorii sunt personajele, adică niște „ființe create pe hârtie”³², în timp ce în cazul didascaliiilor această instanță este autorul însuși, adică o ființă reală, socială, exterioară intrigii dramatice. Prin didascalii, autorul dramatic indică numele personajelor, locul de unde se vorbește și către cine se îndreaptă luarea de cuvânt sau o parte din discurs. De asemenea, gesturile, costumele, acțiunile personajelor sunt și ele indicate în didascalii, „în mod independent de orice fel de discurs”³³. Așadar, didascaliiile, ca formă de enunțare teatrală, indică existența unui proces de comunicare teatrală, precum și codul scenic care o determină pe aceasta.³⁴

În linii mari, se poate vorbi despre două mari categorii de didascalii : didascaliiile inițiale și didascaliiile funcționale. Primele sunt cele care apar imediat după titlu și indică numele personajelor (relațiile care se stabilesc între acestea, eventual ierhia acestora, vârsta, detalii vestimentare), locul și timpul acțiunii dramatice. Pe de altă parte, didascaliiile funcționale indică decupajul dramatic (acte, scene, tablouri etc.) indică, înaintea fiecărei replici, cine este locutorul, cui i se adresează, în ce fel i se adresează, de asemenea arată modul în care se deplasează personajele în spațiu (intrări, ieșiri), mimica, gesturile etc.

²⁹ Ubersfeld, Anne, op. cit., p. 17.

³⁰ Vom folosi cu reticență termenul de *dialog* pentru a denumi ansamblul părților unui text de teatru asumat de prsonaje, întrucât acesta, deși impus în discursul cotidian, introduce o anume ambiguitate, întrucât definește și un anume tip de interacțiune verbală între personaje.

³¹ Ubersfeld, Anne, op. cit., p. 17.

³² Idem., p. 18.

³³ Idem., p. 18.

³⁴ Idem., p. 189.

Într-un text de teatru, didascaliile au, în viziunea lui André Petitjean, două funcții și se manifestă asemeni unor comentarii ale autorului în ceea ce privește acțiunea dramatică. Funcția diegetică a didascaliilor le pune în raport cu istoria povestită și reprezentată pe scenă, iar didascaliile au rolul de a sugera anumite aspecte ale poveștii. Acestea sunt adresate cititorului, scopul lor fiind caracterizarea indirectă a personajelor și stabilirea parametrilor enunțiativi ai interacțiunilor verbale. Funcția scenică, în schimb, le situează în raport cu reprezentarea scenică și au o valoare injonctivă și funcționează ca indicații, destinate în principal practicienilor teatrului, aducându-le acestora informații sau sugerând posibile moduri de reprezentare scenică. „Într-adevăr, în multe piese sunt abolite granițele între dialoguri și didascalii (didascalizare a dialogurilor și dialogizare a didascaliilor) și acest lucru se face prin diverse procedee: inversiunea tipografică între dialoguri (care apar în italice) și didascalii (care apar în caractere romane), de exemplu la Claudel, în *Pantoful de satin*; integrarea dialogului în didascalii la Minyana (*Piese*); didascalii care completează dialogurile, le înlocuiesc sau le răspund (de exemplu Kane în *Purificați*)”.³⁵

Didascaliile îndeplinesc mai multe roluri în textul dramatic. Didascaliile spațio-temporale³⁶, de exemplu, construiesc cadrul situațional, contextul în care apar replicile personajelor, dându-i astfel cititorului posibilitatea de a cunoaște contextul în care are loc un anumit schimb de replici (contextul, situația, aparțin axei interne de comunicare, adică sunt cunoscute de personaje, care aparțin poveștii, dar nu sunt accesibile cititorului decât cu ajutorul didascaliilor). De asemenea, didascaliile spațio-temporale, construind un dialog între autorul dramatic și cititor, îl informează pe cel din urmă asupra epocii/timpului acțiunii dramatice și chiar creionează un anumit gen dramatic. Didascaliile gestuale au un rol scenic, arătând modul în care personajele trebuie să comunice prin limbajul non verbal.

Michel Vinaver³⁷ vorbește despre două mari clase de didascalii : didascaliile cu funcție verbală și cele cu funcție non-verbală. Cele cu funcție verbală se referă direct la actul vorbirii. Astfel, în această clasă se regăsesc didascaliile care indică un personaj (didascalie nominală), cele care arată condițiile în care se desfășoară vorbirea, de genul *aparte, în șoaptă* etc. (didascalii enunțiative), cele care desemnează personajul căruia i se vorbește, de exemplu *către X* (didascalie enunțiativă), cele care arată modul în care se vorbește, cum ar fi *cu bucurie, râzând, în șoaptă* (didascalie melodică). Pe de altă parte, didascaliile cu funcție non verbală nu se referă la actul vorbirii. În această categorie le regăsim pe cele care indică locul și spațiul acțiunii (didascalie locativă) și pe cele care precizează mișcările, gesturile și kinestezica actorilor pe scenă (didascalie kinestezică).

Se consideră că primul text de teatru european care a folosit didascaliile este *Jocul lui Adam* (*Le Jeu d'Adam, Ordo representationis Ade*), o drama liturgică scrisă între 1150-1170 la curtea lui Henric al II-lea Plantagenet. Sursa de inspirație este *Vechiul Testament*, iar acțiunea se desfășoară în Paradis. Personajele sunt Adam, Eva, Figura (care îl reprezintă pe Dumnezeu),

³⁵ Petitjean, André, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 21 (n. tr.).

³⁶ André Petitjean arată multiplicitatea funcționării didascaliilor spațio-temporale, care pot configura macro-contextul dialogurilor, delimitată sub-spații înglobate, stabili calendarul povestirii, descrie cronotopii restrânși, adică acel cadru pragmatic mimetic în care personajele își produc enunțarea. Petitjean, André, *op. cit.*, pp. 25-27.

³⁷ Vinaver, Michel, *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, 1993 (Michel Grinberg)

Diabolus, Abel și Cain, Profeții. Textul conține numeroase didascalii, în limba latină, care dau indicații foarte detaliate despre spațiul scenic, despre gestică actorilor, despre tonul vocii, debitul personajelor sau despre vestimentația acestora. De exemplu, Adam și Eva poartă ca început veșminte splendide însă, după ieșirea din Paradis, au haine sărăcicioase, din Frunze de smochin. Chiar și problema nudității a fost rezolvată într-un mod ingenious: întrucât nu era permisă reprezentarea scenică a corpului nud, trupurile lui Adam și ale Evei sunt mascate de o pânză de mari dimensiuni. În ceea ce privește spațiul, fiecare dintre cele trei părți (*Ispitirea și căderea lui Adam și a Evei, Uciderea lui Abel, Venirea Profeților*) se desfășoară într-un décor diferit.

În ceea ce privește raportul cantitativ între textul didascalie³⁸ și cel atribuit personajelor, acesta s-a schimbat de-a lungul evoluției textului dramatic. În teatrul antic, didascalii³⁹ erau destinate interpreților și aveau rolul de a le ghida jocul scenic⁴⁰. În teatrul clasic, spre exemplu, didascalii au doar un rol scenic – indică modalitatea de mișcare, locul, timpul, vestimentația actorilor – sunt destul de scurte, concise, reduse cantitativ în raport cu părțile alocate personajelor. În schimb, rolul didascaliiilor se schimbă în teatrul modern, acestea câștigând în amploare și în pondere dramatică : ele pot traduce nuditatea spațio-temporală sau trăirile personajelor asociate mișcării lor în spațiu. Există, de altfel, texte dramatice în care ponderea didascaliiilor este foarte mare, cum ar fi *Sfârșit de partidă*, a lui Beckett, care debutează printr-o didascalie de foarte mare întindere, în care autorul definește spațiul dramei și apoi modalitatea de joc. Există chiar și cazuri extreme, în care replicile personajelor sunt eliminate cu totul, piesa fiind constituită exclusiv din didascalii care descriu mișcarea și jocul personajelor : *Acțiuni fără vorbe (Actes sans paroles)* a lui Beckett și *Concert à la carte* a lui Franz Xavel Kroetz.

În practica scenei, didascaliiile pot fi urmate sau, din contra, ignorate sau reinterpretate de regizorul piesei, care poate imagina decoruri, mișcări ale personajelor, moduri de spunere a replicilor, spații, diferite de cele indicate în didascalii. Spațialitatea scenei și orientarea actorilor și a personalului tehnic implicat în producerea reprezentației au dus la necesitatea formării unui vocabular, a unei terminologii specifice practicii scenei.

Astfel, pentru a evita confuzia creată, indicațiile care arată partea dreaptă și partea stângă (diferite dacă subiectul se află pe scenă sau în fața acesteia), s-a introdus terminologia *partea dinspre curte (côté court fr. stage left engl.*⁴¹) și *partea dinspre grădină (côté jardin fr. stage right engl.)*. *Côté court* indică partea dreaptă a scenei, văzută dinspre sală, în timp ce *côté jardin* indică partea stângă. Originea acestei modalități de exprimare a orientării spațiale vine practica trupei de la Comedia franceză care, în al secolul al XVIII-lea s-a instalat în Sala mașinilor de la palatul Tuileries iar această sală dădea într-o parte spre palatul Luvru și în cealaltă parte spre grădinile Tuileries. De fapt, această terminologie vine să o înlocuiască pe cea veche, care descria partea în care erau amplasate loja regelui, respectiv a reginei : *partea dinspre regină (côté de la*

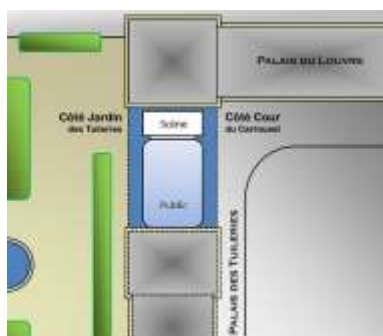
³⁸ André Petitjean propune o paletă terminologică largă pentru desemnarea cuvintelor autorului dramatic în text: text didascalie, discurs didascalie, scriere didascalie, voce didascalie (Petitjean, André, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2012).

³⁹ Etimologia termenului *didascalie* este grecească, *didascalie*, *didaskein* = a da instrucțiuni, a învăța ceva pe cineva

⁴⁰ Cf. Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*

⁴¹ *Prompt side* engl. este denumirea folosită alternativ, întrucât tradițional suflorul (*prompter*) stă în partea stângă, în teatrul englez.

reine) era folosită pentru a desemna partea dreapta a scenei, privită din sală, iar *partea dinspre rege (côté roi)* pentru partea stângă.



organizarea spațială a teatrelor din Grădina Tuileries

Cuvintele personajelor

Atunci când Anne Ubersfel folosește termenii *didascalie* și *dialog* pentru a defini cele două componente ale textului teatral, înțelege prin *dialog* partea care reprezintă vorbele asumate de personaje. Cu toate acestea, dialogul nu se rezumă doar la dialogul înțeles în sensul său lingvistic, adică schimbul de replici între două persoane, ci are un sens mult mai larg, incluzând și alte moduri de schimburi de replici, care presupun sau nu prezența a cel puțin doi interlocutori.

Dialogul teatral are o dublă funcție : pe de o parte, este mijlocul de comunicare între personaje ; în același timp, dialogul acționează și asupra spectatorului / cititorului care aude/citește cuvintele personajelor și își creează un orizont de așteptare, înțelege comportamentul acestora, contextul dramei etc.

Esențialmente, dialogul teatral înseamnă transmiterea unui mesaj prin cuvintele pronunțate – ceea ce este spus – dar și a unei informații conținute implicit, în ceea ce este nespus sau este subînțeles

Ceea ce este spus, pronunțat, în dialogul de teatru, are mai multe funcții : 1. să povestească, 2. să expună o anumită tematică, 3. să construiască pasiuni, 4. să vorbească despre lume.

1. În primul rând, dialogul de teatru povestește, constă în poveste cu ajutorul cuvintelor, fiind astfel o sursă de informație bogată pentru derularea acțiunii dramatice. În general, componența informatică a dialogului este concentrată în expozițiunea piesei și în incipitul fiecărui act.

Pentru clasici și unul dintre teoreticienii acestei perioade, abatele d'Aubignac, informația pe care o furnizează dialogul teatral trebuie să fie completă, clară, atât în scenele de expoziție cât și în cele de deznodământ, astfel încât parcursul fiecărui personaj să fie în mod clar dus până la capăt. Ideea pe care o avansează abatele d'Aubignac este de fapt aceea că dialogul teatral ar trebui să lase puțin sau chiar deloc spațiu lucrurilor nespuse, ambiguităților, eventualelor speculații în decodajul textului. Pe de altă parte, cu cât dialogul teatral favorizează ne-spusul, subînțelesul, cu cât el se prezintă mai aproape de ceea ce Umberto Eco numește un text *cu spații albe*⁴², cu atât,

⁴² Pentru Umberto Eco, textul este un mecanism lenes care cere din partea receptorului o muncă de cooperare, în cursul căreia cel din urmă trebuie să umple spațiile ne-spusului, ale implicitului sau ale deja-spusului nerepetat. (Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.

rolul interpretativ al cititorului/spectatorului – ca receptori ai mesajului – dar și al regizorului și actorilor – ca primi decodificatori ai acestuia și ca voce a textului în timpul reprezentației – este stimulat, încurajat, ajungându-se astfel la o pluralitate pertinentă de sensuri la care receptorul este autorizat, de însăși structura textului, să ajungă.

Problema care se pune nu ține doar de cantitatea de informație pe care o conțin cuvintele, dar și relația care există între cuvinte și personajul care le proferează sau căruia i se atribuie, mai ține de felul în care aceste cuvinte sunt transmise și de modul veridic în care se face transmiterea.

În funcție de cantitatea și de buna fundamentare conversațională în relația cu cititorul sau cu spectatorul, informația conținută de dialog poate fi : *abondantă*, ceea ce înseamnă ca discursul personajelor aduce informații exhaustive despre situația lor prezentă și trecută, despre proiectele lor, despre relațiile cu alte personaje ; rară, ceea ce înseamnă că informațiile despre statutul personajelor sunt cvasi-absente, iar dialogul funcționează în virtutea unui implicit care pare să-i excludă pe cititor sau pe spectator ; *directă*, adică oferită ca atare, fără disimulări ; *indirectă*, revenindu-i, prin urmare cititorului sau spectatorului sarcina de a decoda informația și până unde aceasta este relevantă ; *masivă*, atunci când apare în mase compacte sau, din contra, *difuză*, dacă este răspândită, fără a fi concentrată în momentele-cheie ale intrigii.⁴³

2. O altă funcție a dialogului teatral este aceea de a expune o tematică, adică subiectul conversației. Una dintre legile dialogului teatral este coexistența, în general, a două teme principale, cel mai adesea acestea găsindu-se într-o relație directă. Dintre acestea, prima temă este cea asupra căreia participanții la dialog au opinii similare, concordante, lucru ce poate apărea în mod direct sau indirect ; această primă temă ar constitui preocuparea majoră a participanților la dialog.⁴⁴ Dificultatea constă în reperarea adesea dificilă a nodului tematic, lucru care poate fi realizat, de exemplu, prin observarea atentă a anumitor recurențe lexicale sau semantice.

3. În dialogul teatral se poate repera conflictul, nodul dramatic al piesei de teatru, fie că este vorba despre un conflict pasional, ca în tragedie, de unul amoros, adesea întâlnit în comedie, de unul domestic, specific celor mai multe dintre drame sau de unul interior, cum regăsim în teatrul modern. Acest reperaj este însă dificil, adesea, întrucât aceste conflicte nu sunt întotdeauna exprimate în mod direct, explicit, ci rezultă din discursul indirect⁴⁵ ; însă tocmai această manieră indirectă de spunere pune în gardă spectatorul, avertizându-l asupra prezenței jocului pasiunilor.

4. În sfârșit, dialogul construiește o lume posibilă. Replicile personajelor construiesc contururile unei lumi, a unei situații istorice, sociale, de familie. Mai departe, receptorul, fie că este cititor sau spectator, compară această lume ce îi este figurată cu lumea sau cu situații pe care le cunoaște. Astfel, împreună cu didascalii, dialogul definește decorul și timpul, precum și acțiunile, raporturile dintre personaje sau dintre personaje și acțiunile acestora.

Spre deosebire de dialogul romanesc, dialogul teatral depinde de spațiul în care este produs. Acest lucru înseamnă că orice creator de teatru (scriitor, regizor) imaginează nu numai replicile, ci și contextul spațial în care vor fi spuse acestea. Acest context spațial, care devine

⁴³ Cf., Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris, 1999, p. 101.

⁴⁴ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III*, Belin, Paris, 1996, p. 106.

⁴⁵ Idem., p. 112.

spațiu conversațional⁴⁶ influențează spațiul acordat vorbelor spuse, dar și al celor nespuse în dialogul teatral.

Pe de altă parte, cu excepția primei replici, fiecare replică dintr-un dialog se bazează pe replica anterioară. Astfel, replica devine rezultatul unei interacțiuni și, „în general, al oricărei situații sociale complexe în care apare”⁴⁷.

Pornind de la premisa că în această în această parte a lucrării noastre ne ocupăm de cuvintele gândite de autor pentru personaje (dacă ne situăm în logica textului dramatic) sau de cuvintele pronunțate de actori pe scenă (dacă ne situăm în perspectiva reprezentăției dramatice), vom vorbi de două mari tipuri de cuvinte ale personajelor: cele care presupun interacțiunea / prezența a cel puțin două instanțe locutoare și, pe de altă parte, cele care presupun o prezență efectiv sau presupus solitară pe scenă, respectiv o singură instanță locutoare.

În prima categorie încadrăm dialogul, trilogul, quatuorul și polilogul, în timp ce în a doua categorie plasăm monologul, tirada și aparté-ul.

Dialogul

Dialogul teatral nu are o formă proprie, caracteristică, ci împrumută trăsături atât din alte genuri literare – povestirea, pleadoaria etc. – cât și, mai ales din viața cotidiană, din crâmpiele de conversație naturală. Prin construcția sa, dialogul teatral are ca finalitate spectatorul, asupra căruia el trebuie să acționeze, fie șocându-l, contrazicându-l așadar codul acestuia moral orizontul de așteptare, obișnuințele conversaționale, fie răspunzând așteptărilor acestuia, adică normelor comportamentale, morale, sociale și estetice. Evident, aceste norme variază în funcție de epocă, de clasa socială, de context în general.

Deși împrumută multe elemente din dialogul cotidian, dialogul teatral este totuși text literar tocmai prin ieșirile din normă, care îl diferențiază de conversația cotidiană. Replicile din dialogul de teatru nu au doar un scop funcțional, ci și o valoare estetică, iar efectul estetic al dialogului de teatru apare tocmai din acea violare a regulilor discursului conversațional⁴⁸, ceea ce asigură, adesea, noutatea și „pertinența sensului”⁴⁹ acestuia. În plus, dialogul teatral are adesea sensuri multiple, iar cuvântul devine acțiune și nu doar descrierea unei acțiuni.

Anne Ubersfeld consideră dialogul „emergența verbală a unei situații de vorbire care implică două elemente în confruntare”⁵⁰. Astfel, dialogul teatral apare esențialmente ca un text conversațional, ale cărui reguli sunt cele ale oricărui schimb conversațional natural. Ca și conversația cotidiană, dialogul teatral se bazează pe două tipuri de presupoziii: presupoziiile sociale, care definesc cadrul social și presupoziiile relaționale, care definesc cadrul relațional.

În conformitate cu presupoziiile sociale, schimburile de replici se fac în funcție de cadrul social deja cunoscut de participanții la dialog, cadru care le permite să vorbească în modul în care

⁴⁶ Idem., p. 69.

⁴⁷ Voloshinov, V. N., *Freudisme*, apud. Jacques, Fr., *L'espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985, p.110.

⁴⁸ Așa cum arată Ubersfeld, regulile conversaționale sunt: *regula cantității* (informația oferită trebuie să fie cea cerută și necesară, nici mai amplă și nici mai redusă); *regula calității* (contribuția informativă trebuie să fie veridică, nu trebuie afirmat ceea ce este fals sau lucruri pentru care nu există probe); *regula relației* (trebuie vorbit la subiect, într-un mod relevant); *regula modalității* (trebuie vorbit clar, fără ambiguități); *regula politetii* (este o regulă socială și morală).

⁴⁹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III*, Belin, Paris, 1996, p. 8.

⁵⁰ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 209.

o fac. Mai departe, orice nerespectare a raporturilor și a presupuzițiilor sociale duce la o inversare a raporturilor de forță în schimbul conversațional (de exemplu un personaj care se găsește într-o poziție socială inferioară adoptă un tip de discurs neconform clasei sale sociale) și semnalizează cel mai adesea o situație de criză.

Din perspectiva presupuzițiilor relaționale, orice dialog trebuie să se construiască în virtutea unui cod al relațiilor deja stabilit între participanți. Aceasta înseamnă că între acești participanți există niște relații care le autorizează modul de a vorbi. Astfel, discursul este de fapt fondat pe un implicit care poate fi cunoscut sau nu de spectatori sau de cititori, putând duce la decodaje diferite ale mesajului, în funcție chiar de relația stabilită între emițătorul și receptorul mesajului.

În funcție de amploarea replicilor și de raportul care se însaurează între ele, există mai multe forme de dialog teatral. Una dintre aceste forme este *dialogul în tirade* care se caracterizează prin amploarea notabilă a replicilor și care pune în operă arta retorică a personajelor. Acest tip de dialog apare cu precădere în momentul în care pasiunile personajelor se exprimă într-un mod devastator. Uneori, replicile fiind foarte lungi, există tendința ca aceste schimburi să nu mai fie considerate dialoguri, ci tirade. La polul opus, *dialogul în stihomittii* este format din replici scurte (la teatrul în versuri acestea sunt chiar de lungimea unei jumătăți de vers) și apare în momentele cele mai intense ale acțiunii dramatice. *Falsul dialog* apare în momentul în care discursul unui personaj este punctat de replicile altui personaj, cel mai adesea în scenele în care se fac mărturisiri sau se dezvăluie secrete. În sfârșit, *dialogul fals* presupune schimbul de fraze, dar nu de replici, adică există doi participanți la actul conversațional, dar între ei nu se produce schimbul de informații.

Polilogul și trilogul sunt două forme speciale ale dialogului. Se poate vorbi despre *polilog* atunci când, în dialogul dintre un personaj și cor intervin unul sau mai multe personaje. Pentru a putea vorbi de polilog, trebuie să fie implicate cel puțin trei personaje și schimburile de replici să implice diferite combinații dar acesta trebuie să aibă în centru pe unul dintre personaje⁵¹. O formă particulară de polilog este *cvatuorul*, formă dialogală în care două perechi emițător-receptor își combină replicile în toate formele posibile. *Trilogul* este un „schimb comunicațional care se derulează în interiorul unei triade, adică a unui grup de trei persoane în carne și oase (trei *locutori*, deci, mai degrabă decât trei *enunțatori*, aceștia putând uneori să se prezinte ca instanțe colective, dar cu funcționare omogenă)”⁵².

Monologul

Dicționarul *Littre* definește monologul drept o scenă în timpul căreia actorul este singur și își vorbește sieși. Dincolo de ambiguitatea terminologică actor/personaj, această definiție deschide și o discuție asupra singurătății personajului pe scenă. Aceasta, pentru că uneori, această singurătate nu este una fizică, în sensul că personajul nu se găsește singur pe scenă, ci ignoră, în mod voluntar, o altă prezență pe scenă; în alte aczuri, această altă prezență pe scenă poate fi una invizibilă. O altă chestiune ține de receptorul mesajului: personajul, care este singur sau (despre)

⁵¹ Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, p. 37.

⁵² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, Plantin, Christian, *Le Trilogue*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995, pp. 1-3.

care se presupune că este singur pe scenă nu își poate vorbi sieși, ci publicului sau unei instanțe superioare, cum ar fi divinitatea, ceea ce nu presupune în mod necesar un răspuns *verbalizat* nici din partea publicului, nici din partea acelei instanțe superioare.

De altfel, monologul se regăsește la fel de bine în viața de zi cu zi și în teatru. Cu toate acestea, monologul în viața reală îl poate expune pe emițător ridicolului ; din contra, acest lucru nu se întâmplă în teatru, întrucât prin intermediul monologului, personajul acționează, nu asupra celorlalte personaje, ci asupra spectatorului. Din această perspectivă, monologul nu mai servește comunicării și schimbului informațional între personaje, ci comunicării cu publicul.

Diferența esențială între dialog și monolog este, din punctul de vedere al lui Jean Dubois, faptul că monologul se caracterizează prin desăvârșire, în timp ce dialogul poate continua, potențial, la infinit, în funcție de creativitatea participanților la actul comunicațional.⁵³

Pierre Lathomas afirmă că monologul este un „gând verbalizat”, căci, „a te adresa publicului înseamnă trecerea obligatorie de la planul gândirii la cel al vorbiri, urmată de o revenire, făcută cel mai adesea printr-un demers invers, către planul gândirii; toate acestea întrucât funcția esențială a acestei forme dramatice este, prin acest tip de monolog interior exteriorizat, dacă îl putem numi astfel, aducerea în fața spectatorului a gândurilor, a intențiilor, a sentimentelor unui personaj pe care, altfel, nu l-am cunoaște (ca și în viață) decât prin acțiunile sale, prin mimică, prin cuvinte și prin cuvintele și acțiunile celorlalți față de el”⁵⁴.

Fiind un gând verbalizat, monologul servește la investigarea psihologică a personajului și apare cel mai adesea în momentele critice pentru acesta, în acele momente care marchează puncte esențiale în acțiunea dramatică. Mai mult decât atât, în tragedie, monologul este un recurs aproape obligatoriu pentru a se putea realiza prezentarea personajelor în fața publicului, având în vedere că regulile tragediei interzic adresarea directă către public.

Aparté-ul

Asemeni monologului, și aparté-ul desemnează cuvinte pe care le pronunță un personaj fără ca suscita, a aștepta sau a presupune o reacție verbală din partea unui alt personaj. „Granițele dintre cele două forme sunt imprecise: un monolog nu este un aparté, însă orice aparté este un monolog”⁵⁵, cu singura diferență că aparté-ul este foarte scurt.

Deși acesta este un procedeu puțin veridic și artificial, el rămâne totuși indispensabil textului teatral, datorită multiplelor funcții pe care le îndeplinește : prima funcție, cea mai importantă, este menționată de Hugo în prefața dramei *Cromwell*, este aceea de a face cunoscute psihologia și caracterul personajului: „Este un lucru minunat să vezi o dramă desfășurată cu o asemenea anvergură... o dramă în care poetul împlinește pe deplin scopul multiplu al artei, care este acela de a deschide spectatorului un dublu orizont, de a ilumina deopotrivă interiorul și exteriorul oamenilor; exteriorul prin discursul și acțiunile lor; interiorul prin aparté și monologuri.”⁵⁶

⁵³ Dubois, Jean, apud Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, p. 376.

⁵⁴ Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, p. 372.

⁵⁵ Larthomas, Pierre, *op. cit.*, p. 380.

⁵⁶ Hugo, Victor, *Préface à Cromwell* in *Œuvres complètes*, Editure Club du Livre, Paris, p. 71.

O altă funcție a aparté-ului este justificarea unei peripeții, cu scopul de a uimi spectatorul. Apoi, aparté-ul pune în evidență un moment capital al acțiunii. Mai departe, aparté-ul are drept funcție „sublinierea, de către personaj, a începerii unui nou moment dramatic. În plus, aparté-ul subliniază getsuri, atitudini, o stare pe care spectatorul ar putea să nu le remarce”⁵⁷.

Pe scurt, scopul esențial atât al monologului cât și al aparté-ului este de a ne face să cunoaștem personajele, interiorul acestora și, „de cele mai multe ori, pentru a face observabil, ba chiar tangibil decalajul dintre ceea ce gândim și ceea ce spunem, decalaj pe care, în viața de zi cu zi, îl simțim, dar pe care nu-l putem măsura niciodată, deoarece fiecare dintre noi rămâne închis în sine însuși”⁵⁸.

Tirada

Dicționarul *Robert* definește tirada drept o lungă înșiruire de fraze, de versuri, recitate fără întrerupere de un personaj de teatru⁵⁹. Ca formă de limbaj dramatic, tirada se opune monologului și aparté-ului și, din această perspectivă, este un mod natural de vorbire. Elementele care pot fi observate în tiradă sunt calitatea interlocutorului, locul tiradei în ansamblul operei dramatice, rolul, utilitatea punctului de vedere dramatic, a subiectului, a motivației psihologice, a caracterelor stilistice.⁶⁰

De asemenea, se pun probleme legate de limitele tiradei, mai precis de limita între ceea ce este replică și ceea ce poate fi definit drept tiradă. Evoluția lungimii tiradei și a raportului cantitativ între tiradă și replică poate fi observată de-a lungul evoluției formelor dramatice, constatându-se, după cum arăta Larthomas, că „de la o generație la alta, tirade devine mai suplă, mais scurtă”⁶¹. De exemplu, în tragedia clasică, tirada este privilegiată în fața replicii, aceasta este unitatea de discurs, „aproape totul este o tiradă. În acest context, schimbul rapid de replici scurte [...] devine o ieșire din regulă”⁶². Mai târziu, în secolul al XVIII-lea, raportul s-a schimbat: replica a devenit unitatea de discurs, în timp ce tirada reprezenta ecartul față de normă. De fapt, am putea concludiona, parafrazându-l pe Jacques Scherrer, spunând că micșorarea tiradei corespunde schimbării gustului publicului de-a lungul epocilor: un public în căutare de elocvență în epoca clasică a fost înlocuit de un altul, supus unui stil de viață din ce în ce mai rapid, ceea ce a dus, în cele din urmă, la această schimbare de pondere între tiradă și replică.

⁵⁷ Larthomas, Pierre, *op. cit.*, p. 381.

⁵⁸ Idem., p. 386.

⁵⁹ *le Nouveau petit Robert*, 2007, p. 2558.

⁶⁰ cf., Larthomas, Pierre, *op. cit.*, p. 389.

⁶¹ Idem., p. 390.

⁶² Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, pagina 390.

TEORII DRAMATICE

ARISTOTEL

Aristotel are o viziune deja modernă despre produsul artistic, pe care îl denumește generic „poezie”⁶³ : este vorba despre un produs cu două fețe⁶⁴ : *materia* ce trebuie „bine întocmită” și „plăsmuirea, influențată de prima”. Modul de punere în text este, așadar, influențat de subiectul prezentat, de modul în care sunt selectate elementele acestuia, de cum sunt ele organizate, înlănțuite.

Produsul artistic este o „imitație”⁶⁵ a naturii, iar „poezia tragică”, în mod particular, utilizează „mijloace felurite”⁶⁶ pentru a imita, ceea ce trimite deja la o complexitate a mijloacelor și a resorturilor utilizate în tragedie.

Imitația⁶⁷ însă nu impune o copiere fidelă a naturii, ci se poate îndrepta către o preluare a elementelor acesteia, peste care creatorul își poate pune amprenta. Personajele, de exemplu, pot fi fie identice cu referentul imediat, dar pot fi și mai bune sau mai rele, mai frumoase sau mai urâte, după gustul și alegerea creatorului.

Tragedia și comedia au drept resort comun imitarea naturii, însă prin mijloace diferite, așa cum arată deja vocația lor diferită: tragedia aceea de a forma prin construirea năzuinței spre perfecțiune, comedia, prin ridiculizare: „Prin aceasta se și desparte, de altminteri, tragedia de comedie: una năzuind să înfățișeze oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele”⁶⁸. Ambele însă, și tragedia și comedia, sunt construite în jurul unor personaje în acțiune și în mișcare, ceea ce le face să fie *drame*, adică ceva ce „imită oameni ce stau să săvârșească ceva”⁶⁹.

Cele două forme ale dramei se nasc din dorința și din aplecarea natural a omului spre imitație. Or, arată Aristotel, imitația poate fi făcută de oameni serioși „înclinând să imite isprăvile alese și faptele celor aleși”⁷⁰ – aceste producții fiind precursorile tragediei – sau de „neciopliți”, a căror aplecare este să compună „stihuri de dojană”⁷¹ din care se vată rage comedia, în forma ei primară, dominate de invective.

Crearea tragediei trebuie să se subsumeze esteticii mimesisului: arta trebuie să fie imitație a naturii.

Epopaile *Iliada* și *Odiseea* sunt precursorile tragediei, pe când *Margites*, poemul epic parțial pierdut al lui Homer, premerge comediei. Apoi, progresiv, tragedia⁷² și-a găsit și și-a

⁶³ Aristotel, *Poetica*, Editura Univers enciclopedic Gold, București, 2011, p. 65.

⁶⁴ Folosim aici termenul în sensul saussurian.

⁶⁵ Aristotel, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁶ Idem, p. 65.

⁶⁷ Poezia tragică imită folosind *mijloace felurite*, comedia imită *lucruri felurite*, iar cântatul *imită felurit, de fiecare dată altfel*.

⁶⁸ Idem, p. 67.

⁶⁹ Idem, p. 67.

⁷⁰ Idem, p. 69.

⁷¹ Idem, p. 69.

⁷² Din acest punct al *Poeticii*, Aristotel nu se mai referă decât la tragedie.

desăvârșit forma proprie: „[...] tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvoltării de ea, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se transforme”⁷³.

Aceste transformări țin atât de versificația textului, cât și de stilul acestuia, dar și de modalitatea de reprezentare scenică. Prin trecerea de la tetrametrul trohaic la iamb, versificația nu face altceva decât să imite firescul dialogului „de toate zilele”⁷⁴. Cât despre stil, textul câștigă în ornamente retorice și stilistice. În sfârșit, reprezentarea scenic devine mai complex, prin introducerea celui de-al treilea actor și prin reducerea ponderii corului, inovații introduce de Eschil și prin sporirea numărului actorilor la trei și introducerea decorului scenic de către Sofocle.

Definiția tragediei, în viziunea lui Aristotel, trasează tematica, stilul, modalitatea de expresie și efectul acesteia asupra spectatorului. În plus, tragedia trebuie să fie un gen dramatic strict normat: „tragedia e, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi: de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebite după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oamnei în acțiune, ci nu povestită și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi”⁷⁵ Regula unității de acțiune se desprinde din însăși definiția tragediei, iar sensul în care aceasta trebuie înțeleasă nu este doar acela al unei limitări la o singură acțiune, ci și acela al complexității și al completudinii acesteia, caracteristică obținută prin construcția ruguroasă, din care niciun element necesar înțelegerii tragediei nu trebuie să lipsească. Regula unității de timp apare mai degrabă ca un deziderat, ca o invitație la ceva care ar putea completa perfecțiunea tragediei. De altfel, limita celor 24 de ore nu este strictă: „tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau într-un interval ceva mai mare”⁷⁶.

Subiectele și tematica tratate de tragedie sunt exemplare, personajele sunt modele umane, cu comportamente demne de a fi imitate tocmai pentru că exaltă perfecțiunea, oferind astfel un exemplu cetății. Căci tragedia, o spune mai departe Aristotel, nu este un simplu divertisment, ci o practică pentru spectator prin care acesta își poate exorciza patimile: frica și mila. Se afirmă astfel o atitudine participativă a spectatorului, ce depășește situația unui simplu privitor și, ca o consecință logică, valența socială a tragediei

Comedia este propusă de la bun început ca un gen distinct, inferior tragediei. Dacă cea de-a doua este plasată în aceeași categorie cu epopeea, gen eroic și nobil, comedia este alăturată poeziei dîtirambice, specifică procesiunilor dionisiace. De altfel, acest gen este abordat destul de pasager și doar prin comparație cu tragedia⁷⁷. În cântul V, însă, Aristotel propune o definiție clară, dar devalorizantă a acesteia, pentru că o plasează în zona estetică a urâtului, al cărui resort este ridicolul „[...] comedia e imitația unor oameni neciopliți, nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor care fac din ridicol o parte a urâtului”⁷⁸. Cât despre ridicol este definit drept un defect ce nu provoacă totuși suferință, ci doar suscită oprobriul: „Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urâține de un anumit fel, ce n-aduce durere și nici vătămare”⁷⁹.

⁷³ Aristotel, *op. cit.*, pp. 69-70.

⁷⁴ Idem, p. 70.

⁷⁵ Idem, pp 71-72.

⁷⁶ Idem, p. 71.

⁷⁷ Cânturile II, III, IV.

⁷⁸ Aristotel, *op. cit.*, p. 70

⁷⁹ Idem, p. 70.

Comedia, în schimb, nu s-a bucurat de aceeași atenție precum tragedia în evoluție și în definirea tipologică. Parcurusul istoric al comediei este obscur, în comparație cu cel al tragediei, știindu-se doar că în Sicilia, pentru prima dată, au fost tratate subiecte comice, pe când în Atena, primul care s-a desprins de „invectiva iambică”⁸⁰ a fost Crates.

Creația dramatică are, din perspectiva lui Aristotel, o valoare politică, completată de una estetică. De fapt, frumusețea tragediei, rezultată din imitația naturii, nu este un scop în sine, ci servește rolului politic al teatrului: acela de a implica spectatorul în reprezentație, de a-i provoca emoții puternice, capabile să-l schimbe și să-l facă un cetățean mai destoinic.

HORAȚIU

BARTOLOME TORRES DE NAHARRO

Prima teorie teatrală importantă din perioada Renașterii europene îi aparține lui Bartolome Torres de Naharro. În anul 1517, acesta publică la Napoli o recompilare a propriilor scrieri dramatice, sub titlul *Propalladia (Primele daruri pentru Pallas)*, iar în scurtul proem din acest volum, Torres Naharro își expune teoriile dramatice.

Concepția sa despre teatru păstrează multe dintre regulile comediei latine a lui Horațiu. Pe scurt, ideile sale sunt următoarele: piesa trebuie să aibă un final fericit: „o invenție ingenioasă a unor evenimente remarcabile și în cele din urmă vesele, disputate de oameni”; trebuie să fie împărțită în cinci acte, pe care el le numește *jornadas* (zile) și trebuie să evite orice incongruență. Decorul este elementul călăuzitor al artei dramatice: „să i se dea fiecăruia ce-i al său, să se evite lucrurile necuviincioase; să se folosească toate cele legitime, astfel încât sluga să nu vorbească sau să facă precum stăpânul și viceversa”. Despre numărul personajelor, Torres de Naharro afirmă că trebuie să fie între 6 și 12: „părerea mea este să nu fie atât de puține încât să facă petrecerea să pară plictisitoare, nici atât de multe încât nască dezordine”.

El a împărțit comediile în două tipuri: *a noticia*, care se bazează pe observarea realității și tratează „despre lucruri care se observă și se văd cu adevărat în realitate”, și *a fantasia*, „despre ceva fantastic sau inventat, care să semene cu adevărul, chiar dacă nu este”. Totuși, spre deosebire de poetica aristoteliciană, Torres de Naharro imaginează comedia ca un gen dramatic cu final fericit, dar cu personaje remarcabile, precum cele din tragedie (trăsătură care va fi continuată în noua comedie a lui Lope de Vega). Mai mult, tot ca în teatrul de mai târziu al Secolului de Aur, Torres de Naharro propune combinarea intrigii construite în jurul personajelor principale cu încurcăturile și aventurile amoroase ale servitorilor și servitoarelor. El imită astfel *La Celestina* și alte piese construite după acest tipic, din teatrul umanist sau universitar. Pentru el, comedia poate include chestiuni de natură istorică (în timp ce mulți teoreticieni renascentiști le consideră materia exclusivă a tragediei) în perfectă coexistență cu încurcăturile inventate.

LOPE DE VEGA

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo este un text programatic, dar și polemic, pronunțat de Lope de Vega în fața Academiei regale spaniole, într-un discurs care militează, cu ironie și cu abilitate, pentru instaurarea unei forme teatrale tipic spaniole, construite conform gustului publicului, și nu preceptelor teoretice antice, considerate déjà neconforme sensibilității

⁸⁰ Idem, p. 71.

spectatorului spaniol. Este vorba despre o operă de comandă, ce a fost prezentată la Madrid, sub forma unei conferințe, în fața celor mai mari savanți umaniști spanioli ai vremii.

Textul se prezintă sub formă versificată, conține 379 de endecasilabe și a fost publicat în anul 1609. Este vorba despre o înșiruire de precepte pe care ar trebui să se fondeze noua formă dramatică, plăcută publicului : să fie un teatru care să pună gustul publicului în prim-plan, prin renunțarea, în primul rând, la principiile aristoteliciene.

Într-o ediție modernă, îngrijită de Juan Manuel Rozas⁸¹, opera este divizată în trei părți :

Prima este *partea prologală* (1-146), care joacă rolul unei *captatio benevolentiae*. Autorul se adresează auditoriului într-o notă subtil ironică, aducând în prim plan două aspecte : falsa sa modestie – cei prezenți în sală ar ști mai bine decât el arta spectacolului și invocarea gustului așa-zis îndoielnic al publicului ca motor al schimbării în teatru. Această parte cuprinde o *captatio benevolentiae* (1-48), o *demonstrație a erudiției* lui Lope (49-127) și o *justificare a demersului* (147-156).

A doua parte este *partea doctrinală* (147-361) și conține prezentarea elementelor de construcție, de articulare dramatică, de retorică pe care să se construiască *la comedia nueva*. Este vorba, așadar, despre o parte teoretică, divizată în mai multe paragrafe, fiecare dintre acestea vizând exemplificarea unui concept : tragicomedia, unitățile, împărțirea subiectului, limbajul, metrica, figurile retorice, tematica, durata pieselor, folosirea și intenționalitatea satirei, reprezentarea scenică (decorul și costumele).

În sfârșit, *partea epilogală* (362-389) cuprinde, de asemenea o *captatio benevolentiae*, o reînțoarcere la *demonstrația erudiției* și o *justificare finală în notă ironică*.

Deși despărțirea de preceptele teatrului antic este evidentă, Lope de Vega nu-l neagă, însă dorește ca noul teatru spaniol să fie considerat egal ca valoare cu teatrul antic. Ceea ce trebuie să definească noul teatru spaniol este amestecul de tragic și comic, după exemplul naturii. De asemenea, raportarea la regula aristoteliciană a celor trei unități nu mai trebuie să fie imperativă : Lope nu face nicio referire la unitatea de loc și la cea de acțiune, iar în ceea ce privește unitatea de timp, el afirmă că temporalitatea trebuie să fie una verifică, fără să respecte strict regula unității de timp, așa cum aceasta era încă practică în teatrul francez și în cel italian.

BOILEAU

Arta poetică a lui Boileau, publicată în 1674, apare în plin clasicism, într-un moment în care principiul echilibrului, de exemplu, fusese deja statuat de P. Bouhours în *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Nevoia de verosimilitate, ce stă la baza teatrului clasic, duce la apariția regulii celor trei unități, formulată de Boileau în *Arta poetică*, în linia lui Aristotel și a lui Horațiu: *Un timp, un loc anume, un singur fapt deplin*⁸². Însă, trebuie spus că, înainte de Boileau, Jean de La Taille⁸³ vorbise deja despre unitatea de loc și de timp, văzute însă doar din perspectiva punerii

⁸¹ Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.

⁸² Boileau, *Arta poetică*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, p.

⁸³ De La Taille, Jean, *L'Art de la tragédie*, 1572.

în scenă: *il faut toujours représenter l'histoire en un mesme temps et un mesme lieu*⁸⁴. Această regulă pe care o formulează de la Taille face de fapt distincția dintre mistere, care erau reprezentate în locuri diferite, itinerant, și tragedie, care trebuie să aibă un spațiu scenic unic de reprezentare. Mai aproape de ceea ce avea să afirme Boileau, în linia lui Aristotel, fusese însă Lodovico Castelvetro⁸⁵ care, în *La poetica di Aristotele vulgarizzata* formulează regula celor trei unități. Boileau are însă meritul de a da o formă unificată, didactică și bine structurată argumentativ unor idei teoretice ce apăruseră înainte de 1600 la Castelvetro, de Scudéry, d'Aubignac și Corneille. Mai mult decât atât, textul lui Boileau succede câtorva dintre marile tragedie și comedie clasice franceze, ceea ce face din acest text mai puțin unul deschizător de drumuri și mai mult o re-cristalizare a unor precepte teoretice⁸⁶.

Poemul, scris în alexandrini, este format din 1100 de versuri și este structurat în 4 cânturi. Deși are aparența unui discurs didactic, textul este unul cu un pronunțat caracter satiric, tema generală fiind conceptul de *frumos* văzut în spiritul clasicismului, adică un derivat al *adevărului*. Poemul lui Boileau se situează în linia celor două mari scrieri teoretice ale Antichității, *Poetica* lui Aristotel și *Arta poetică* a lui Horațiu, cărora le adaugă influențele mai recente ale scrierilor lui Scudéry, d'Aubignac sau Demarest de Saint Sorlin.

Fără îndoială, conceptul de *frumos* este cel în jurul căruia este construit poemul, dar este vorba despre acesl *frumos* care corespunde gustului consumatorului de artă din secolul al XVII-lea, unul care să implice *claritate, rigoare, simplitate, corelare* și *adecvare* a conținutului la formă.

Arta poetică a lui Boileau urmează o structură articulată în 4 cânturi: Primul definește poetul, creatorul care trebuie să reunească talentul, inspirația, darul divin dar și rigoarea cu care trebuie să se supună regulilor poetice, ceea ce este o muncă. Cântul al doilea face o trecere în revistă a genurilor minore de poezie (idila, eglogul, elegia, epigrama, sonetul), la care se adaugă satira, singura care nu este considerată un gen minor. Marile genuri dramatice – tragedia și comedia – sunt tratate în cântul al treilea, cel în care regăsim și formularea succintă a regulii celor trei unități. În sfârșit, în cântul al patrulea, Boileau celebrează puterea creatoare a cuvântului.

Poetul trebuie să fie, din perspectiva lui Boileau, expresia echilibrului și să se lase ghidat de rațiune și de bun simț. Măsura, concretizată în evitarea oricărei forme de exces, este o formă a frumosului către care trebuie să tindă poetul, căci *tot ce-i prea mult e pururi fad și odios*⁸⁷. Rolul poetului este acela de a-și modela și de a-și supune arta gustului publicului, fără a-i provoca acestuia șocul noului sau a oricărui element care l-ar putea scoate din orizontul de așteptare construit: *dați lectorului numai ce-i face plăcere*⁸⁸. Mai departe, plăcerea rezultă din variațiune și din echilibru: variațiunea stilurilor va avea drept rezultat evitarea monotoniei, iar echilibrul se concretizează în perfecțiunea versificației, a rimei și în claritate: *De-i limpede ideea sau nu-i*

⁸⁴ Povestea trebuie mereu reprezentată într-un singur timp și în același loc. (n. tr.)

⁸⁵ Castelvetro, Lodovico, *La Poetica di Aristotele vulgarizzata*, 1570.

⁸⁶ Corneille : *Melita* (1630), *Cidul* (1636), *Iluzia comică* (1636), *Surena* (1674) ; Molière : *Doctorul zburător* (1645), *Prețioasele ridicole* (1650), *Bolnavul închipuit* (1673) ; Racine : *Tebaida* (1664), *Atalia* (1691).

⁸⁷ Boileau, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁸ Idem, p. 33.

*destul de clară / Așa va fi și versul ce-n urma-i va s-apară*⁸⁹, la care se adaugă respectul pentru puritatea limbii.

Primul gen dramatic teoretizat de Boileau este *duioasa tragedie*⁹⁰, al cărei scop primordial este să placă publicului, deci să urmeze gustul acestuia: *Întâi secretul este să placi, să poți mișca / Aprinde focul sacru de vrei a mă-ncânta*⁹¹. Pentru aceasta, autorul dramatic trebuie să aducă în fața publicului pasiuni puternice, acestea fiind baza tragediei, atât de puternice încât să provoace o formă sublimată a catharsisului: teamă, milă și lacrimi. Dacă primele două emoții sunt cele amintite și de Aristotel în *poetica*, lacrimile, ca formă de com-pasiune, sunt o formă a pasiunii specifică secolului al XVII-lea.

Claritatea, simplitatea și perfecțiunea tragediei trebuie să rezulte atât din forma, structura și alcătuirea sa, cât și din tematica abordată.

În ceea ce privește alcătuirea, aceasta trebuie să urmeze principiul clarității, al conciziei și al adecvării la așteptarea spectatorului, ghidată de gustul acestuia: spectatorul nu trebuie demobilizat, nu trebuie surprins decât atât cât să nu se plictisească. De aceea, subiectul, locul și timpul acțiunii, acelea care formează de fapt universul de așteptare al spectatorului, trebuie prezentate clar și concis chiar în incipitul pieselor: *Din primele cuvinte rostite lapidar / Subiectul să se-arate cât mai bogat și clar [...]* *Întâi chiar locul scenei ar trebui fixat*⁹², iar regula celor trei unități – *Un loc, o zi anume, un singur fapt deplin*⁹³ – nu apare, în acest context, decât ca o înscrisoare în legea rațiunii, pentru care Boileau este mândru și care este, din perspectiva lui, cea care arată superioritatea artei franceze față de arta spaniolă.

Tematica dramei trebuie să se supună aceleiași legi a gustului publicului, scopul fiind să creeze plăcere. Pe de altă parte, într-o Franță în care biserica catolică este biserică de stat, orice subiect care ar fi adus în scenă miraculosul creștin ar fi riscat o primire cel puțin reticentă. Prin urmare, Boileau recomandă eliminarea miraculosului, a neverosimilului, adică a tot ceea ce nu poate fi explicat de natură.

Modul de construire a intrigii este esențial, iar aceasta trebuie gândită astfel încât să mențină treaz interesul spectatorului. Concepția intrigii trebuie să fie una în crescendo, dar nu unidirecțional și previzibil, ci presărat cu lovituri de teatru, cu schimbări de strategie, cu peripeții care să crească așteptarea.

Un alt aspect de care se ocupă Boileau este adecvarea formei, a limbajului și a stilului folosite, cu tematica pieselor de teatru. Astfel, vorbele trebuie să fie potrivite conținutului și emoției pe care autorul dramatic dorește să o transmit: *Lucrarea să ne lase un gând mereu plăcut*⁹⁴. Stilul, la rândul său, trebuie să se încadreze în același deziderat de rigoare și regularitate: *fii clar, concis și sprinten, bogat, măreș și splendid*⁹⁵. Claritatea face trimitere la imperativul rigorii, sprinteneala la arta construcției narrative, care trebuie să fie una captivantă, bogăția, la frumusețea limbii și la măiestria mânăuirii acesteia, măreția la subiectul ales, iar splendoarea la

⁸⁹ Idem, p. 33.

⁹⁰ Idem, p. 52.

⁹¹ Idem, p. 53.

⁹² Idem, pp. 53-54.

⁹³ Idem, p. 54.

⁹⁴ Idem, p. 60.

⁹⁵ Idem, p. 65.

efectul pe care opera dramatică trebuie să îl aibă asupra publicului. Totul trebuie, în acest context, guvernat de *măsură*, care este dovada composturii pe care o impune secolul classic: *Dă operei întocmai mărimea cuvenită*⁹⁶.

Arta poetică a lui Boileau cuprinde și o parte dedicată istoriei marilor genuri dramatice, tragedia și comedia.

Tragedia începuturilor, pe care Boileau o numește *cânt al lui Bachus*⁹⁷ era un gen greoi, popular, transformat mai întâi de Thespis, primul tragedian atenian, apoi de Eschil, care a introdus utilizarea măștii, apoi de Sofocle, care rafinează versul tragic și face din tragedie genul nobil al Antichității. Urmează declinul tragediei în Occidentul medieval, apariția miracolelor și a misterelor, cu teme legate de subiecte religioase, dar acestea nu sunt, din perspectiva lui Boileau, decât producții teatrale neizbutite. În această suită istorică, reînnoirea clasicilor la subiectele mitice este văzută de autor ca un reviriment al teatrului. În plus, subiectele creștine nu trebuie amestecate cu acelea mitice, iar eroul tragediei trebuie să fie exemplar.

Comedia s-a născut din tragedie, în Grecia, iar primul autor de comedii menționat de Boileau este Aristofan. Ca și tragedia, comedia a evoluat de la formale inițiale, dominate de invective, la modele rafinate, în care predomină esteticul; acestea sunt cele care ar trebui urmate, din punctul de vedere al lui Boileau, de comedia clasică franceză. Boileau amintește legea de bază a comediei antice, ridiculizarea prostiei, a viciilor, dar și a calităților, amintind însă și legea care interzicea poeților comici să-i ridiculizeze pe mai marii vremii. Cu Menandru, afirmă Boileau, *comedia-nvață să râdă cu decență*⁹⁸, căci poetul grec ridiculizează cu artă defectele umane, pentru a le corecta.

Rolul comediei este acela de a critica moravuri, expunând ridicolul și punând spectatorul în fața propriilor defecte și tare sociale: *Orice, ca-n oglindă ... ce după el e scos*⁹⁹. Boileau arată cât de important este cunoașterea naturii umane, pentru autorii de comedie. Această calitate le permite să selecteze subiectele pentru piesele lor și să se păstreze în linia unei anumite sobrietăți, fără a cădea în vulgaritatea mascaradei.

Boileau consacră o mica parte a *Artei sale poetice* și reprezentării scenice a pieselor de teatru, insistând asupra nevoii de *adecvare* între text și modul în care este pus în scenă: *Lucrarea ți-o gătește cu chipuri zâmbitoare / În ea să fie totul plăcut la-nfățișare*¹⁰⁰. Mai departe, discursul personajului trebuie să fie în acord cu vârsta și cu statutul acestuia, iar actorul care îl întruchipează să fie adaptat ca vârstă și ca înfățișare rolului care îi este atribuit.

Lucrarea lui Boileau are marele merit de a sistematiza ideile directoare ale clasicismului francez și de le a reuni într-o lucrare al cărei scop didactic este dublat de tonul adesea satiric al poetului.

⁹⁶ Idem, p. 66.

⁹⁷ Idem, p. 59.

⁹⁸ Idem, p. 69.

⁹⁹ Idem, p. 70.

¹⁰⁰ Idem, p. 67.

JOHN DRYDEN

Drama eroică engleză apare spre sfârșitul secolului al XVII-lea, având ca scop să trezească admirația, în principal pentru trei virtuți : curajul, frumusețea și dragostea¹⁰¹. Scopul moral al acestor piese este evident, chiar dacă se alege nu calea inductivă a marilor tragici greci, ci demersul deductiv și dogmatic.

În prefața la *Troilus și Criseida*¹⁰² John Dryden stabilește regulile noului tip de dramă. Poetul și dramaturgul englez pornește de la premisa că primul element al dramei este *subiectul* sau *povestea* (the plot), acesta fiind fundamentul însuși al dramei. Însă, următorul element care trebuie să se suprapună și care solicită spiritul critic al autorului sunt *manierele* : dacă subiectul este fundația, atunci manierele reprezintă construcția de care va depinde soliditatea întregului demers.

Prima regulă enunțată de Dryden, în linia lui Le Bossu, este *construirea moralei operei*, adică preceptul moral pe care autorul dramatic îl va întruchipa prin personaje. Învățământul moral este cel care trebuie să fie în centrul piesei dramatice, astfel conturându-se fabula, adică acțiunea. Abia apoi personajelor li se vor atribui caracteristici și pasiuni.

Într-o piesă de teatru, manierele reprezintă aceste înclinații, naturale sau dobândite, care conduc personajele către o anumită acțiune, fie că este pozitivă sau negativă. În rădăcinarea, sursa și cauza manierelor, adică a modului personajelor de a acționa, pot fi diverse : vârsta, sexul, calitatea persoanei, mediul din care provine, mediul în care trăiește. Este esențial ca manierele personajelor să fie evidente, arătate cu claritate ; apoi, manierele trebuie să fie potrivite tipului de personaj ; în al treilea rând, manierele trebuie să fie veridice și conforme cu modul în care tradiția și istoria reprezintă acel personaj ; în sfârșit, manierele trebuie să fie constante și egal menținute pe toată durata dramei.

În ceea ce privește personajele, acestea derivă din maniere și reprezintă înclinații. Dar, un personaj nu trebuie să fie întruchiparea unei singure înclinații sau al unice pasiuni, ci o îmbinare de înclinații și de pasiuni armonioase, neantagonice. Astfel, personajul principal trebuie să aibă mai multe virtuți decât vicii, încât să fie plăcut publicului.

Cea de-a doua regulă este ca în discurs să nu fie introdus nimic ce ar putea împiedica manifestarea pasiunilor. În acest sens, tipul de discurs gândit pentru fiecare personaj trebuie să fie în acord cu pasiunile acestuia, astfel încât manifestarea lor pleneră să nu fie zădărnicită.

În definiția pe care o dă dramei, John Dryden acordă o importanță primordială plăcerii, iar pe cea secundară instruirii. Funcția poeziei este încântarea, iar instruirea este funcția prozei. Păcerea este cea care le cuprinde pe ambele. Dryden arată că instruirea se desprinde din încântare. Astfel, o imitația în sie, fără vreun rost dă naștere unei instrucțiuni goale de sens, adică ineficientă, dar când imitația însăși este aleasă, ordonată și modelată de imaginația poetului, opera devine frumoasă și plină de viață.

Pentru Dryden, a vorbi despre poezie înseamnă a vorbi despre frumusețe. Dacă cineva vorbește despre plăcerea poeziei, aceasta înseamnă o plăcere care provine din frumusețea artei. Plăcerea estetică are puterea de a emoționa și de a transpune cititorul sau spectatorul. Potrivit lui

¹⁰¹ cf. Thomas Hobbes.

¹⁰² *Troilus și Criseida sau adevărul prea târziu aflat*, tragedie a lui John Dryden, din 1679.

Dryden, puterea plăcerii estetice acționează asupra sufletului și face să se nască pasiunea și, mai presus de toate, provoacă admirația. Astfel, sufletuleste mișcat de lectura operei frumoase, iar acest lucru îl face pe cititor să o prețuiască.

Poezia instruieste și încântă. O simplă imitație a realității nu are o asemenea putere. Îi revone așadar imaginației poetului să creeze opere de artă. John Dryden trăiește în epoca prozei, însă el urmează o concepție care îl face să se distingă de ceilalți. Conceptul său de imitație poetică nu este o simplă imitație, ci este opera unui poet, a unui făuritor sau a unui creator, al cărui efort este de a produce o operă de artă ce nu poate fi decât frumoasă. O astfel de operă plină de viață provoacă plăcere sau încântare, iar din încântare se naștere educația, care este foarte eficientă.

Cartea lui John Dryden intitulată *Of Dramatic Poesie* (cunoscută și sub titlul *An Essay of Dramatic Poesy*¹⁰³) este o expunere a mai multor poziții critice majore ale vremii, prezentată într-o formă semi-dramatizată, formă care dă viață teoriilor abstracte. *Of Dramatic Poesie* nu oferă doar un rezumat al statutului criticii literare la sfârșitul secolului al XVII-lea; oferă, de asemenea, o imagine succintă a gusturilor publicului cult din acea perioadă. Dryden sintetizează excelent cei mai mari critici atât englezi, cât și de pe continent (în special francezi), ceea ce face ca eseul să o sursă sintetică pentru înțelegerea atitudinilor neoclasice față de arta dramatică. Mai mult, atunci când este vorba despre poziția sa în disputa dintre antici și moderni, în apărarea folosirii rimei și poziția sa față de regulile aristoteliciene ale teatrului, Dryden își asumă și reflectă gusturile oamenilor de litere europeni, care au modelat climatul cultural din Franța și Anglia timp de un secol.

Deși este clar că Dryden îl folosește pe Neander ca alter ego al propriilor opinii despre teatru, face și din celelalte personaje ale sale purtători de argumente convingătoare în favoarea literaturii din perioada clasică, din Franța și din Anglia Renașterii. Mai semnificativ este faptul că, deși el însuși a fost un practicant al formei moderne în scrierea pieselor de teatru, Dryden nu insistă asupra faptului că dramaturgii din trecut sunt de blamat doar pentru că nu au aderat la metodele de compoziție pe care epoca sa le venerase. De exemplu, el nu adoptă opiniile criticilor mai contondenți, a căror insistență asupra aderării servile la regulile derivate din Aristotel a dus la o definiție îngustă a măreției în rândul dramaturgilor. În schimb, el pledează pentru o aplicare rațională a acestor precepte, făcând apel la un standard de judecată mai înalt: capacitatea cititorului sau a spectatorului de a aprecia și de a recunoaște măreția chiar și atunci când regulile nu sunt respectate.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Seuil Paris, 2002
Brecht, Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, Gallimard NRF, 2000
Clément, Bruno, *La tragédie classique*, Seuil, Paris, 1999
Couprie, Alain, *Le théâtre. Texte. Dramaturgie, Histoire*, Nathan, Paris, 1995
Hubert, Marie-Claude, *Le théâtre*, Armand Colin, Paris, 2003
Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris

¹⁰³ *Eseu despre poezia dramatică*

Lefter, Diana, *Mythe et comédie dans la littérature française*, Editura Universitatii din Bucuresti, 2010, 156 pag, ISBN 978-973-737-784-5

Lefter Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universitaria Craiova, 2013

Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, Paris, 2005

Digraphe, numéro 8/1976

Petitjean, André, *La conversation au théâtre* in *Pratiques*, 41/1984

Pirandello, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et sur la littérature*, Denoël, Paris, 1968

Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Collin, Paris, 2005

Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Dunod, Bordas, Paris, 1990

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris, 1999

Rullier-Theuret, Françoise, *Le texte de théâtre*, Hachette, Paris, 2003

Thomasseau, Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Hachette, Paris, 1995

Thomasseau, Jean-Marie, *Les différents états du texte théâtral* in *Pratiques*, 41/1984

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, Paris, 1996