

Prolegomene la didascalii

Rezumat

Prolegomene la didascalii

În articol este abordat, din perspectivă istorico-teoretică, un element al structurii discursului dramatic numit didascalie sau „text secundar”. Sunt relevate originile și polisemantismul termenului, tipologia, funcțiile și rolul didascalilor pe parcursul evoluției teatrului privind relația autor-regizor-actor. La etapa actuală, didascalii este interpretată din mai multe puncte de vedere: mod de exprimare a individualității creatoare a autorului-dramaturg și/sau a conceptului său artistic, text independent în structura discursului, modalitate de afirmare a mesajului „textului principal”, funcția poetică a didascalilor ș.a.

Cuvinte-cheie: discurs dramatic, didascalii, „text secundar”, tipologie, perspectivă de abordare.

Summary

Prolegomene to Stage Directions

The article addresses from a historical and theoretical perspective, an element of the dramatic discourse structure called didascalii (Stage Directions) or „secondary text”. The origins and polysemy of the term are explained as well as the typology, the functions and the role of didascalii in regards to the author-director-actor relationship throughout the evolution of theater. At present, didascalii is interpreted in several manners: a way of expression of the creative individuality of the author-playwright and / or his artistic concept, an independent text in the structure of the discourse, a way of asserting the message of the „main text”, a poetic function of the didascalii etc.

Keywords: dramatic discourse, didascalii (Stage Directions), „secondary text”, typology.

Didascalie versus remarcă? Mărci ale reprezentării în textul dramatic, dialogul și didascaliiile sau *textul primar (principal)* și cel *secundar* (după Roman Ingarden) constituie două aspecte definitorii ale complexității discursului teatral. În funcție de felul cum se îmbină aceste mărci în imaginația receptorului-cititor și a receptorului-spectator, care este relația dintre ele în textul dramatic și în ce măsură este respectată ea în procesul montării piesei se poate vorbi de rolul autorului sau de cel al regizorului în transfigurarea scenică a textului primar și/sau a celui auxiliar. Terminologia esteticianului Roman Ingarden „text primar” – „text secundar”¹ a fost preluată de Manfred Pfister care numește *Haupttext (text primar)* dialogul, monologul - textul ce urmează a fi vorbit pe scenă, incluzând aici prologul și epilogul, iar *Nebentext (text secundar)* – totalitatea indicațiilor scenice ale autorului, ce se referă la „segmentele de text verbale care nu sunt reproduse pe scenă în formă vorbită”². Ultimul concept teoretic ne interesează în acest articol, în care obiectivul principal este unul introductiv referitor la didascalii ca noțiune teoretică și abordarea ei în științele filologice și teatrale. Cer-

cetătorii tratează astăzi multiple aspecte ale acestei probleme, ce vizează funcțiile și tipologia didascalilor din perspectiva comunicării verbale-nonverbale, a paratextului, poeziei, a reprezentării etc.

Specialiștii în domeniul dramaturgic și cel filologic înțeleg prin didascalii elementul de structură al textului dramatic, care asigură, alături de replicile personajelor, coerența textului la nivel diegetic și al semnificațiilor. Didascaliiile includ tot ceea ce ține de metatext, ele accentuând, de fapt, caracterul specific al textului dramaturgic și anume esența lui duală, manifestată prin receptarea imaginărilor de către lector și apoi prin montarea teatrală de către regizor. În așa fel, didascalii contribuie la comprehensiunea și interpretarea discursului de către receptor: critic literar, regizor, scenograf și, în ultimă instanță, criticul teatral.

La etapa actuală, termenul „didascalie” este mai des atestat decât cel de „remarcă” sau „indicație scenică”, în special, în lucrările cercetătorilor din Europa de Vest. Pe când în discursul critico-teoretic rus, de exemplu, persistă ori numai „remarcă” ori ambele variante – remarcă și didascalie – în același text. Totuși, noțiunea „remarcă scenică” are un sens mai îngust, ea

nu include prefața și postfața autorului, prologul, epilogul textului dramatic. De aceea, mulți cercetători înțeleg prin *didascalie totalitatea elementelor narațiunii auctoriale: descrierea anturajului, personajelor și acțiunilor, prefața și postfața autorului, care include opiniile și conceptul artistic ale acestuia, modul cum trebuie înțeles textul, contextul social sau politic în care a fost scrisă lucrarea*. Acest înțeles al termenului este acceptat de noi în tratarea problemei.

Se știe că în tragedia și comedia antică rolul didascalilor era îndeplinit de cor și de prologul piesei, care prezentau personajele și explicau evenimentele (de exemplu, tragedia lui Sofocle *Antigona* se deschide cu secvența introductivă (numită de Aristotel *hamarita*)³, în care Antigona și sora ei Ismena, fiicele și, totodată, surorile lui Oedip, își manifestă îngrijorarea în legătură cu soarta războiului dus de ahei cu tebanii, sub zidurile cetății Teba). Mai târziu, actorii erau cei care numeau locul și timpul acțiunii în dialogurile sau monologurile lor. Didascalia propriu-zisă, ca element de structură aparte a textului dramatic, a apărut în Evul Mediu și avea două funcții: numirea gestului prin intermediul căruia actorul trebuie să transmită o anumită emoție și descrierea acțiunii. Ele erau destinate mai mult actorului care, respectându-le, facilita înțelegerea textului de către spectator și, implicit, conceptul autorului.

În secolele XVI-XVII, didascaliile apar sub formă de indicații scurte asupra spațiului, gestului ori tonalității vocii personajului. Abia mai târziu, odată cu evoluția genului dramatic și a teatrului ca reprezentare, acest text secundar sau Nebentext a căpătat proporții ample și funcționalitate diversă.

Geneza noțiunii. Parcurgând un excurs în istoria termenului „didascalie”, menționăm, în primul rând, domeniul teatral de utilizare a acestuia. Astfel, din limba greacă, „didaskalia” înseamnă „învățătură”, în Grecia antică termenul comportând un sens larg. În teatru, prin didascalie se înțelegea învățarea textului de către actori și cor, sub îndrumarea directă a autorului-poet, ceea ce, din perspectiva actuală a esteticii teatrale, relevă rolul autorului în compunerea piesei și în înscenarea ei. La început însă, până la apariția tragediilor și comediilor scrise de autori, în timpul ceremoniilor închinat lui Dionysos sau al altor ritualuri, corul, purtând măști, interpreta cântece în cinstea zeului, care, mai târziu, erau înscenate. În sec. al VI-lea î.Hr., Thespis a introdus inovații în discursul spectacular: din cor el a desprins un personaj, numit *protagonist*, care intra în dialog cu corul, în așa fel era asigurat nucleul conflictual dramatic, iar din perspectiva structurii discursului dramatic actual aceasta ar

constitui un germene al raportului celor două texte componente: didascalia (text secundar – aici protagonistul) și dialogul, monologul ca modalități de structurare a textului principal, exprimat, în principal, prin mijlocirea corului. Se știe că Eshil a desprins un al doilea personaj – deuteragonistul, iar al treilea personaj, tritagonistul, a fost introdus de Eschil sau Sofocle. Autorii, de obicei, interpretau și rolul protagonistului în reprezentarea scenică a propriilor piese. În așa fel, s-au schimbat funcțiile artiștilor, actorilor: partea corului s-a redus treptat în economia acțiunii, el ajungând să fie un personaj colectiv, care comenta acțiunile personajelor individuale și asigura legătura dintre scenele tragediei. Rolul principal în structurarea acțiunii dramatice îi revine acum dialogului⁴. În legătură cu obiectul nostru de studiu, se prefigurează de aici un rol didascal al corului prin faptul că el realizează legătura dintre scene, relevă stările, emoțiile personajelor, apreciază acțiunile lor din punct de vedere al moralei, în așa fel ajutându-i autorului să transmită conceptul și semnificațiile textului. Constatăm deci, că originile ritualice ale genului dramatic – riturile ce se desfășurau sub forma unor spectacole – pun în valoare nu doar componenta performativă a genului dramatic, ci și prefigurează elemente de structură ale acestuia: text primar și text secundar, ele schimbându-și rolurile pe parcursul evoluției discursului dramatic (avem în vedere corul, protagonistul și celelalte personaje).

Un alt sens al termenului se referă la spectacolul propriu-zis și la funcția lui educativă, morală, ca și la cea hedonistă sau catharctică. Piese erau prezentate sub forma unui concurs: publicul cunoștea bine conținutul lor și venea să urmărească modul în care era realizat. Se alegea, în mod democratic, un juriu din rândul cetățenilor/orășenilor (nu neapărat specialiști în domeniu), care aprecia în final câștigătorii. Proce-sele-verbale ce conțineau rezultatele acestor concursuri, în special în timpul dionisiacelor, erau numite *didascalii*, în care se indica numele autorilor pieselor, protagoniștii, ceilalți actori, modul de interpretare și succesul pieselor. În latină asemenea apreciere se numește *docere fabulam*, a spune fabula, deci, modul de interpretare. În așa fel, didascaliile la origine înseamnă și primele aprecieri critice ale pieselor. Aceste procese verbale erau păstrate în teatru și apoi în arhivele de stat din Atena. Când rolul teatrului în viața grecilor a crescut, copiile didascalilor au fost scrise în piatră sau în marmură, fiind astfel prezentate pentru toți doritorii, situate alături de templul lui Dionysos, apoi unite în culegeri aparte, în ordine cronologică, cu explicații.

Generalizând sensul și semnificațiile termenului „didascalie”, se poate constata, din perspectiva esteticii teatrale, rolul autorului în înscenarea pieselor, în special, funcția lui în asimilarea textului și, deci, a mesajului de către actor și spectator, așa cum îl vedea autorul-poet (învățarea împreună a rolurilor, a textului). De asemenea, ecoul dezvoltării societății eline democratice capătă semnificații în înțelegerea didascaliei ca rezultat al alegerii de către cetățenii-spectatori a primelor trei celor mai bune spectacole, iar întocmirea proceselor-verbale demonstrează atât libertatea exprimării opiniilor cât și respectarea legilor în societate. Tot de aici sesizăm și un aspect ce ține de receptarea operei de artă – libertatea de exprima a stărilor omului în urma vizionării înscenării, adică accentuarea funcției hedoniste și morale a artei. Înscrierea în piatră a didascaliiilor, ca documente juridice, exprimă, într-un fel, perpetuarea textului și a paratextului teatral. Or, se știe că Aristotel a apreciat tragediile și comediile în urma lecturii didascaliiilor, căci piesele nu circulau în formă scrisă sau chiar el ar fi scris didascalii la unele spectacole; tot după didascalii, în sensul respectiv, au fost mai târziu restabilite de specialiști textele shakespeariene. Prin extrapolare, suprapunând semnificațiile respective pe sensul actual al didascaliiilor, am putea constata diversitatea funcțiilor pragmatice și operative ale acestor elemente de structură a textului dramatic/teatral.

Odată cu apusul zeilor și cu lupta aprigă, morală, spirituală, dintre gândirea păgână și cea creștină, termenul „didascalie” își extinde semnificațiile. Circumstanțele și condițiile în care a apărut creștinismul, confruntarea ideologica dintre diferitele sisteme filosofice și religioase au impus explicarea, promovarea învățaturii lui Hristos și mai apoi dezvoltarea unui învățământ teologic. Se știe că noua învățătură, a Vechiului și Noului Testament, în special, a Evangheliei, a fost propovăduită la început de Sfinții Apostoli, apoi de profeți sau prooroci, cei înzestrați cu har dumnezeiesc (harismaticii) și de *didascalii*, învățători. Opera misionară a didascalilor și profeților consta în a predica cuvântul lui Hristos, ceea ce era mai necesar de știut din adevărurile de credință ale Evangheliei și numai după aceea administrau botezul celor care credeau și doreau sincer să intre în creștinism prin această taină. Astfel, didascalii trebuiau să cunoască și să interpreteze Vechiul Testament, „să-l pună de acord cu legea nouă. *Învățătura didascalilor îmbrățișa deci, pe de o parte, cunoștințele religioase ale creștinilor, iar pe de altă parte, viața lor morală: „cunoștința adevărată și viața adevărată”*”. Termenul *didahie* se referă la documentul cel mai vechi al legislației biserii-

cești (sec. I d.Hr.), în care se conțin informații despre desfășurarea Botezului și a Liturghiei, despre importanța postului și a mărturisirii păcatelor, precum și amănunte fundamentale despre ierarhia bisericească.

Asta este, credem, și sensul actual al didascaliiilor în textul dramaturgic: să aibă funcție premonitivă pentru desfășurarea acțiunii, să contribuie la afirmarea moralei, a ideii, mesajului lucrării, dar și faptul că didascaliiile sau textul secundar, împreună cu cel principal conțin informații despre om și societate, om și morală la anumite perioade ale dezvoltării sale.

Din cele expuse, am putea constata că semnificațiile originare ale termenului „didascalie” se păstrează și se perpetuează, în mod diferit, la autori și în timpuri diferite, în dramaturgia și teatrul universal. Această incursiune în istoria termenului relevă aspectul sintetizator al lexemului, care include și povață despre lucruri sfinte și despre modul de comportament, și învățătură pentru actor, și rezultat al exprimării libere a opiniilor, stărilor, sentimentelor în urma vizionării reprezentației teatrale, punându-se accent pe aspectul hedonist, moral; iar didascalii ca persoane fiind, la origine, învățători, misionari ai învățaturii creștine. În așa fel, toate aceste semnificații se regăsesc în termenul teoretico-teatral actual „didascalie”.

Deosebirea dintre remarcă și didascalie la nivel teoretic ține și ea de evoluția gândirii artistice, iar din această perspectivă a denotației termenilor ne convingem că textele dramatice prezintă, în fapt, relația dintre autor și actor, autor și regizor, mai târziu, ea caracterizează într-un fel anume și tipologia, evoluția didascaliiilor, și funcționalitatea lor în discursul dramatic și în cel spectacular. O succintă prezentare în continuare a evoluției „textului secundar” în dramaturgia universală ne va convinge de prioritatea termenului „didascalie” în comparație cu „remarcă”.

Evoluție, tipologie și funcționalitate. Ca element al discursului dramaturgic, în parcursul ei istoric didascalii relevă relația autor-actor-regizor-spectator și, pe de altă parte, statornicirea teoretică a unei tipologii care, în linii mari, se prezintă astfel: didascalii inițiale (lista inițială a personajelor); didascalii funcționale (situate înaintea fiecărei replici, stabilește identitatea celui care vorbește; indică diviziunile operei în acte sau tablouri, scene sau secvențe, fragmente); didascalii expresive (precizează efectul pe care autorul dorește să-l vadă produs prin acel text); didascalii textuale (apar în interiorul textului, rostit de personaje). Investigarea problemei teoretice a didascaliiilor în secolul al XX-lea a condus la variate tipologii ale acestora, fapt ce ar putea constitui obiectul unui studiu aparte, cu toate că, pe măsura evidențierii

surselor teoretico-practice din acest domeniu de cercetare, în articol vom face unele trimiteri la autori și tipologiile propuse. Pe de altă parte, pe parcursul evoluției dramaturgiei și teatrului, relația text-spectacol și implicit dramaturg-regizor scoate în evidență respectarea-nerespectarea textului primar și, în special al celui secundar, al Nebentextului de către regizor sau libertatea acordată de autor regizorului.

Așa cum am menționat, în dramaturgia antică didascaliile se manifestau ori în formă orală – ceea ce le spunea autorul actorilor să interpreteze, ori se miza uneori pe didascalia textuală, iar didascaliile ca procese-verbale rămân a fi documente ale modului de realizare artistică a textelor și chiar textele propriu-zise ale primilor autori de piese. Tot în formă orală existau aceste indicații scenice în teatrul popular și în misterele din secolul al XV-lea, care erau reprezentate de oameni simpli, la sărbători anume.

În teatrul elisabetan, în perioada Renașterii, dramaturgul era și autor, și actor, și regizor, piesa existând în formă de libretto, scenariu, schemă pentru punerea în scenă. Autorul putea să intervină în text și în înscenarea acestuia, să interpreteze textul în mod variat, care text nu exista în formă scrisă. De aici și restabilirea mai târziu a pieselor lui W. Shakespeare după didascaliile spectacolelor (procesele-verbale) sau după însemnările scenariului pe câmp, după fragmente din manuscrisele autorului sau după rolurile din diferite reprezentări teatrale. Chiar și segmentarea în acte și scene a pieselor sale este realizată pentru prima dată la apariția textului scris, in-folio, în anul 1623⁶. În secolele XVI-XVII „textul secundar” încă mai rămâne a fi redus la câteva informații simple de regie, rolul autorului revenindu-i rolul esențial în înscenarea piesei, iar didascalia are mai mult caracter funcțional, uneori textual. Cercetătorul Mihai Dinu observă în acest context: „*Un Eschil, un Shakespeare sau un Molière, în calitatea lor de „manageri” totali ai producției scenice, nu simțeau nevoia să mai încarce textul dramatic cu adăugiri pe care e probabil că le-ar fi considerat superflue*”⁷. În piesele lui Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, de exemplu, predomină didascaliile textuale, așa cum „pentru spectatorul secolului al XVII-lea, dialogul, monologul și uneori solilocviile trebuiau să conțină informații vitale despre locul și timpul în care avea loc acțiunea și chiar despre desfășurarea acesteia”⁸. Autorii de piese din perioada iluminismului francez (Diderot, Beaumarchais) se străduiau să supună actorul concepțiilor lor, iar didascaliile descriu în mod

detaliat costumele, mizanscenele, acțiunile și gesturile actorilor pe scenă, dar și stările emoționale ale personajelor, pe care actorul trebuia să le întruchieze.

Tipărirea piesei de teatru, începând cu secolul al XVII-lea, și dezvoltarea dramei ca specie literară a condus la afirmarea și mai mult a rolului dramaturgului, iar textul, de cele mai multe ori, este citit ca o proză artistică. Așa cum drama aparține atât genului epic, cât și celui dramatic, autorii accentuau totuși mai mult elementul epic, specia își pierde parțial elementul de înscenare, performativ și devine dramă de citit – *Lesedrama*. În acest context, cititorul urmărea acțiunile din dialogul personajelor și mai puțin atrăgea atenție didascaliilor dintre paranteze. Tot astfel se întâmplă când actorul și regizorul dețin un rol esențial în teatru: descrierile dintre paranteze ale autorului (didascaliile) nu sunt prea mult luate în seamă de aceștia, ele fiind schimbate sau chiar ignorate, așa încât odată cu afirmarea dramei ca specie artistică, dramaturgul devine mai citit, în schimb „textul secundar” aproape că este contestat atât de cititori cât și de regizori.

La începutul secolului al XIX-lea, în drama realist-psihologică didascaliile capătă valențe mai mari în transmiterea semnificațiilor textului: ele nu mai limitează mișcarea și comportamentul scenic al actorului, ci devin un text desfășurat, din care se observă poziția autorului, atitudinea sa față de personaje sau față de întreaga operă. De exemplu, la N. Gogol lista inițială a personajelor sau didascaliile inițiale conține și caracteristica psihologică a acestora, fără de care nu este posibilă receptarea adecvată a personajelor,

În dramaturgia română, didascaliile aproape lipsesc în primele piese de teatru de la începutul secolului al XIX-lea ori sunt reduse și subordonate textului principal. Un rol important în dezvoltarea teatrului și a discursului didascalic l-a avut Vasile Alecsandri, iar Ion Luca Caragiale a dezvoltat în cea mai mare măsură această componentă a structurii textului dramatic. În textele lui Alecsandri didascaliile sunt concise și obiective, iar din perspectiva comunicării non-verbale, un rol important în afirmarea mesajului artistic revine didascaliilor proxemice. Ele cumulează funcții suplimentare, înregistrând și un rol ideografic, de marcarea stărilor psihice și a proceselor cognitive, rol îndeplinit în interacțiunile verbale reale de o categorie aparte a gesturilor. La Alecsandri pot fi întâlnite pasaje sau scene alcătuite în întregime din replici, iar în piesele lui Caragiale didascaliile însoțesc aproape în permanență replicile personajelor. De fapt, I.L. Caragiale, ca și A. Kirițescu utilizează în mod echilibrat ambele compo-

nente ale textului dramatic⁹. Prezintă interes din această perspectivă și dramaturgia din perioada interbelică (Lucian Blaga, Camil Petrescu, Mihail Sebastian). La Camil Petrescu, de exemplu, componenta didascalică are uneori un spațiu mai mare decât „textul principal” al discursului dramatic ori sunt egale ca dimensiune, autorul punând preț mai mare pe didascalii (numite de el paranteze): „*Preferăm ca un regizor să realizeze textul care urmează intențiile și viața indicate în paranteză, și nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curând arta actului, decât arta cuvântului*”¹⁰. Discursul didascalic transformă piesele lui Camil Petrescu în creații aproape narativizate, ceea ce vorbește de individualitatea autorului prozator și a autorului dramaturg.

Desigur că de la teatrul dramaturgului spre cel al regizorului și al actorului, didascalia evoluează, ca și funcțiile sau tipologia ei. Astfel, în teatrul modern, odată cu reîntoarcerea autorului în centrul scenei, didascalia devine foarte complexă, mai încărcată cu detalii. Păstrând încă funcția de text secundar (de explicare a celui principal, de comentare a situației scenice sau a acțiunilor, gesturilor personajelor), în teatrul simbolist, de exemplu, didascalii capătă un rol mai mare, formând un text de sine stătător care nu se referă doar la explicarea psihologiei personajelor sau la descrierea lumii înconjurătoare a acestora. În piesele lui M. Maeterlinck ele capătă și o funcție poetică, iar în teatrul lui A. P. Cehov didascalia are funcție descriptivă, prin care se prezintă caracterul personajului, mai ales starea lui interioară și comportamentul psihologic al acestora.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și în secolul XX autorul tinde să exprime mai clar și mai subtil coordonatele spațio-temporale ale discursului dramatic, lumea interioară a personajelor, atmosfera acțiunii, un rol anume revenindu-i și didascalilor care devin tot mai mult orientate spre spectator. Referindu-se la dramaturgia lui D'Annunzio, A. Blok, L. Andreev sau L. Pirandello, cercetătorul S. Krjijanovski constată că remarcă/didascalia „își cere drepturi literare”, „ocupă alineate întregi” în discurs, „răpește mișcărilor, intonația jocului actorilor” și le atribuie ei, „îi învață pe regizor să regizeze, pe actor să vorbească și să se miște. Ea anticipă senzațiile spectatorului înainte ca acesta să fi cumpărat biletul”¹¹. În piesele lui Pirandello acesta nu este doar un text ornamental, ci chiar conține descrieri sau narațiuni despre ce a fost, ce va fi sau despre ce trebuie să se întâmple în sală. Un exemplu doar din piesa *Șase personaje în căuta-*

rea unui revizor: „*Când spectatorii vor intra în sala de spectacol, vor găsi cortina ridicată; scena – ca în timpul zilei, nici decor, nici portante, aproape în întuneric și goală, ca ei să aibă din primul moment impresia unui spectacol cu totul nepregătit*”¹².

Așa cum am specificat, în secolul al XX-lea didascalia devine mai amplă ca volum, funcțiile ei în discurs devin mai complexe, un loc important îl au tropii în semnificațiile imaginii artistice. Didascalii impun, într-un fel, transformarea teatrului din interior, prin urmare, necesitatea de a realiza scenic ambele texte – cel primar și cel secundar. Totodată, în dramă se intensifică, pe de o parte, tendința spre epicizare, iar pe de altă parte, spre lirizare, fapt ce se manifestă și în structura didascaliei. Dramaturgul rus L. Andreev scria în acest context, referindu-se la piesa lui *Oceanul*: „*Ceea ce am vrut să exprim în această piesă este evident din remarcile lirice*”¹³.

Istoria dramaturgiei presupune așadar și istoria didascaliei de la simplă remarcă a consecutivității replicilor personajelor la marcarea și configurarea imaginii acțiunilor lor, spre dramaturgia subtextului și a tăcerii în secolul al XX-lea. Apar didascalii numai pentru regizor și didascalii cu funcție textuală, adresate cititorului. Componenta didascalică o depășește chiar pe aceea a replicilor propriu-zise, cum e la S. Beckett în *Acte fără cuvinte I și II*, alcătuite exclusiv din didascalii. La contemporanul nostru Matei Vișniec, de exemplu, didascalii sunt ample, dar autorul ține seama și de regizor, dându-i libertate deplină de creație. În piesa *Omul cu o singură aripă* dramaturgul precizează: „*Acest text poate fi montat cu 7 actori (3 femei și 4 bărbați). Sugerez, de asemenea, utilizarea unor manechine sau marionete*”, dar există și indicații care denotă un joc al dramaturgului cu regizorul: „*Poate că scena se petrece într-un azil de bătrâni*”, „*Poate că scena se petrece în curtea unui azil de bătrâni*”. „*Spațiu incert, gen stație de metrou dezafectată*”. Finalul piesei cuprinde o didascalie-imagie simbolică și, în același timp, implică prezența autorului și suspansul final, ce presupune opera deschisă și faptul că dramaturgul nu mai este atotștiutor: „*Din interiorul valizei se aude un zgomot, ca și cum o pasăre captivă s-ar zbate în interior. BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ își ia valiza și se îndreaptă spre ieșire. În același timp, intră TÂNĂRA FEMEIE. Cei doi se intersectează fără să se vadă. Înainte de a ieși însă, BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ întoarce capul spre tânăra femeie. Aceasta din urmă întoarce capul spre BĂTRÂNUL CU O SINGURĂ ARIPĂ. Se*

văd ei însă oare?”¹⁴. În acest context, cercetătoarea N. Munteanu observă specificul viziunii artistice a lui M. Vișniec asupra textului didascalic și al relației autor-regizor: „*Interogația augmentează dimensiunea filosofică a textului; ea aparține unui autor care a devenit comentator al semnificațiilor piesei, instanță care impune regizorului o anumită reprezentare în funcție de răspunsul pe care îl va da întrebării din final, iar răspunsul este conținut de textul însuși – joc superior al dramaturgului între libertate și constrângere*”¹⁵.

Comportând funcție diegetică și/ sau scenică, poetică sau autotelică, didascalia, de rând cu alte componente ale textului dramatic, probează evoluția gândirii artistice dramaturgice și teatrale, relația autor-regizor, ea fiind, concomitent, și ecoul fenomenelor sociale.

Didascalia – o problemă teoretico-istorică actuală. Ca entitate structurală a textului dramaturgic, aspect ce scoate în evidență relația literaritate-teatralitate în discursul dramatic-teatral, didascalia a suscitat atenția cercetătorilor filologi și teatrologi. Neglijate mult timp în investigațiile specialiștilor, ea a devenit obiect de investigație în domeniul studiului literaturii, artei teatrale și lingvisticii, începând cu sfârșitul anilor '70 - anii '80 ai secolului al XX-lea.

În spațiul european, o asemenea revenire la rolul textului auxiliar se produce prin lucrarea lui M. Pfister *Drama. Teorie și analiză. (Das Drama. Theorie und Analyse)*, editată pentru prima dată în anul 1977 la München, Germania, iar mai târziu în 1988, în limba engleză, la Universitatea din Cambridge. Autorul, așa cum am menționat, scoate în evidență două „straturi, nivele de text” în discursul dramatic: *Haupttext (text primar)*, dialogul, monologul – textul ce urmează a fi vorbit pe scenă, incluzând aici prologul și epilogul, iar *Nebentext (text secundar)* – totalitatea indicațiilor scenice ale autorului, ce se referă la „segmentele de text verbale care nu sunt reproduse pe scenă în formă vorbită”. Un loc aparte în argumentarea teoriei dramei și a relației *Haupttext - Nebentext* îi revine dramaturgiei lui A. P. Cehov, în baza căreia M. Pfister demonstrează necesitatea abordării acestor texte în strânsă relație unul cu altul, relații pe care le consideră calitative și cantitative, variabile din punct de vedere istoric și tipologic. În 1981 cercetătoarea olandeză Margarete Munkelt scrie un studiu asupra didascaliei în dramaturgia lui W. Shakespeare după patru versiuni ale pieselor sale, în care relevă valoarea literară și rolul textului secundar în înțelegerea sensului operei, accentuând necesitatea studiului didas-

caliilor pentru a înțelege atât stilul cât și conținutul discursului dramatic¹⁶.

În Franța, teatrologul Jean-Marie Thomasseau a abordat pentru prima dată, în 1984, didascaliiile ca paratext dramatic, după terminologia lui G. Genette din *Palimpsestes*. Thomasseau le numește *texte à voir*, iar replicile personajelor *texte à dire* și evidențiază vocea disimulată a autorului în acest „text fragmentar, cu statut hibrid”, analizează diverse tipuri de raporturi stabilite între cele două texte¹⁷. Investigarea raportului dintre textul scris și spectacol indică, în esență, asupra teatralității și stabilește astfel elementele textuale ce programează reprezentarea – sau „matrice textuale de reprezentativitate” (A. Ubersfeld), din care fac parte și didascaliiile. În studiul său *Spectacolul discursului*, Michael Issacharoff pune accent pe didascalia ca text non-ficțional, care este o marcă între tensiunea dramatică și cea narativă a textului, propunând și o tipologie a didascaliei: didascalii incluse (prefața, note și comentariile autorului), didascalii „autonome” – destinate doar cititorului, didascalii „tehnice”, redactate exclusiv pentru regizor, didascalii „normale”, destinate atât cititorului, cât și regizorului¹⁸.

Problema teoretică a acestui element de structură a textului dramatic, evoluția și funcționalitatea lui este abordată și de cercetătorii Anne Ubersfeld, Sanda Golopenția-Eretescu, Monique Martinez-Thomas, Mihai Dinu, Iulia Gorjeladze, Artiom Zorin ș.a. Majoritatea dintre ei relevă o particularitate esențială a didascaliiilor și anume, caracterul lor ambiguu, așa cum ele au rolul de a desemna atât condițiile enunțării evenimentului ficțional (în special cele legate de spațiul și timpul acestui eveniment), cât și condițiile scenice. În opinia Annei Ubersfeld, didascaliiile ar reprezenta tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit, intermediat de actor, așadar tot ce e realizat, în mod direct, de cel ce a scris textul, didascaliiile cuprinzând, deci, „*tot ceea ce permite să determine condițiile enunțării dialogului (în mod mai general, al discursului teatral)*”¹⁹. Cercetătoarea pornește de la ideea că orice text literar-teatral este constituit din dialog – „banda sonoră a piesei”, și din „*șesătura de tăceri adiacente, șesătură divulgată în esențele ei de indicațiile dintre paranteze*”. Referindu-se la ambiguitatea acestor elemente structurale ale textului dramatic, Ubersfeld accentuează rolul lor dublu în teatru, în sensul că didascalia reprezintă textul de regie cuprinzând toate indicațiile date de autor celor care au sarcina de a asigura existența scenică a textului său, iar, pe de altă parte, ea se refe-

ră la imaginarul receptorului, didascaliile constituind „un suport ce permite cititorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru, fie amândouă în același timp”²⁰.

O altă cercetătoare, filologul Sanda Golopenția-Eretescu, în studiul *Voir les didascalies*, de asemenea susține ideea caracterului ambiguu al didascaliilor²¹. Totodată, ea aderă și la opinia lui Patrice Pavis conform căruia indicațiile scenice, date de autor în textul său, nu sunt suficiente pentru a asigura ghidarea actorului în realizarea scenică a acestuia și că aceste indicații didascalice din textul scris numai ar părea ca aparținând autorului, ele ar putea fi percepute drept o insultă la libertatea creatoare a regizorului. Astfel încât P. Pavis remarcă ineficiența didascaliilor în discursul teatral și cel spectacular²².

Se poate constata, prin urmare, opinii diferite privind rolul didascaliilor în textul dramatic și în cel teatral: A. Ubersfeld accentuează rolul lor în/peu imaginarul receptorului în general, P. Pavis pledează pentru libertatea regizorului care nu trebuie să fie constrâns de text și, deci, de dramaturg, S. Golopenția abordează problema din perspectivă caracterului pragmatic al dialogului, referindu-se, în special, la didascaliile explicite. Ea este de părerea că în teatrul contemporan, didascaliile auctoriale ajută, de fapt, la elaborarea spectacolului teatral, prin înțelegerea lor ca o continuare a dialogului din text. Iar într-un studiu ulterior, S. Golopenția abordează problema din perspectiva relației „jocuri didascalice și spații mentale”²³.

De asemenea, un rol important revine investigațiilor privind didascaliile din teatrul spaniol ale secolelor XVI-XVII, din care reiese o grilă de lectură privind indicii de teatralitate ai didascaliilor. O confirmă și proiectele comune de cercetare ale specialiștilor teatrologi și filologi din cele două țări și, respectiv, rezultatul acestei colaborări fructuoase prin volumul *Jouer les didascalies: théâtre contemporain espagnol et français* / (éditeur) Monique Martinez Thomas; préface de Jean-Marie Thomasseau; (avec la collaboration de Jean-Marie Thomasseau, Sanda Golopenția, Georges Zaragoza et al. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, dar și culegerea de articole *Teatro de palabras. Didascalies en la escena española del siglo XVI*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

În anii '90 ai secolului trecut cercetătorii americani au tratat problema „textului secundar” în discursul dramatic, în special din perioada elisabetană, didascalia fiind apreciată ca un limbaj codificat, cu un potențial

dramatic ce necesită decodificare pentru receptorul contemporani (Dessen Alan C., Thomson Leslie. *A Dictionary of Stage Direction in English Drama, 1580-1642*, Cambridge, Cambridge U.P., 1999.). În anul 2003 apare o culegere aparte despre didascaliile din trei versiuni ale dramei *Hamlet* de W. Shakespeare²⁴.

Lucrările Colocviului Internațional pe această temă, care a avut loc în Tunisia, în perioada 4-6 aprilie 2006, și publicate în volumul *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (P.U. de Bordeaux, Sud Edition, 2007), demonstrează interesul vădit pentru textul didascal, începând cu antichitatea și până în secolul XXI.

O lucrare interesantă în problema abordată este și studiul lui Mihai Dinu *Dincolo de cuvinte – polifonia inaudibilă a „Scrisorii pierdute”*. Cercetătorul investighează nu atât piesa privită ca operă literară, cât componenta regizorală implicită, încorporată în didascalia. În termenii dihotomiei propuse de cercetătorul german Manfred Pfister – Haupttext și Nebentext, studiul este axat pe investigarea valorii estetice a Nebentextului în comedia lui I.L. Caragiale.

Cercetătoarea georgiană Iulia Gorjeladze scoate în evidență sau vede în didascalia mai mult exprimarea auctorială și posibilitatea receptorului de a înțelege mai bine individualitatea creatoare a dramaturgului, accentuând rolul său de „stăpân” al textului, dar și modul de relevare a problemelor sociale, politice ale timpului când a fost scrisă lucrarea. Ea însă accentuează mai mult rolul didascalilor în înțelegerea procesului de creație, a conceptului artistic al autorului, a individualității acestuia și în înțelegerea de către cititor a esenței mesajului lucrării²⁵. Dacă S. Golopenția-Eretescu face asociația didascaliilor cu descrierile dintr-un text narativ, pe care unii cititori nu le citesc obligatoriu, ci le trec repede cu vederea, Iu. Gorjeladze aseamănă didascalile cu o componentă esențială a dramei – nararea auctorială. Alți cercetători văd în studierea problemei didascaliilor o modalitate de relevare a relației epic-dramatic, a evidențierii autorului ca personalitate sau abordează poetica didascalilor în dramaturgie²⁶, iar Didier Plassard, cercetător francez, este de părere că didascaliile sunt o formă hibridă care reunește trei mari modele de creație literară: cel narativ, dramatic și liric, accentuând necesitatea de a face deosebire dintre autor și proiecția lui în textul secundar/didascalia. De aici și metodologia analizei didascaliei, care în teatrul modern sunt texte aparte, ce comportă valoare estetică²⁷, analize asupra cărora vom reveni în studii ulterioare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Ingarden, Roman. *Les fonctions du langage au théâtre*. In: *Poethique*, nr.8, 1971, p. 531 – 538.

² Cf. Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988, p. 13 - 14. Apud: Nelega, Alina. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010, p. 301.

³ Cf. Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv și traducere de Dionisie M. Pippidi. București: Editura Academiei, 1965, pp. 67 - 72; 74 - 79.

⁴ Cf. Nietzsche, Friedrich. *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan. București: Editura Pan, 1992, pp. 32; 50.

⁵ Pr. Patuleanu, C. *Învățământul teologic creștin în primele trei secole*. <http://www.crestinortodox.ro/editoriale/invatamantul-teologic-crestin-primele-trei-secole-70106.html> (accesat la 30.07.2013).

⁶ Маген, Жан-Мари, Маген, Анжела. *Шекспир* (пер. с франц. Сидоренко В.И.). Ростов-на-Дону: “Феникс”, 1997, p. 172.

⁷ Dinu, Mihai. *Dincolo de cuvinte – polifonia inaudibilă a „Scrisorii pierdute”*. București: Editura Spandugino, 2012, p. 12.

⁸ Ciobotaru, Anca Doina. *Texte și pretexte scenice*. Iași: Artes, 2011, p. 107.

⁹ Cf. Levonian, Raluca Mihaela. *Comunicarea non-verbală în didascaliiile din dramaturgia română*. București: Editura Universității din București, 2011.

¹⁰ Petrescu, Camil. *Comentarii și delimitări în teatru*. Ediție, studiu introductiv și note de Florica Ichim. București: Minerva, 1983, p. 97.

¹¹ Кржижановский, Сигизмунд. *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*. Собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. Санкт Петербург: „Симпозиум”, 2006.

¹² Pirrandello, Luigi. *Teatru*. Studiu introductiv de Florian Potra. București: Editura pentru literatură universală, 1967, p. 37.

¹³ Андреев, Л.Н.. *Драматические произведения*. В 2 т. Ленинград, 1980. Т. 1. с. 521.

¹⁴ Vișniec, Matei. *Omul cu o singură aripă (teatru)*. București: Editura Paralela 45, 2006, p. 68.

¹⁵ Munteanu, Nicoleta. *Poetica teatrului modern. Luigi Pirrandello și Matei Vișniec*. Prefață de Antonio Petraș. Iași: Institutul European, 2011, p. 65.

¹⁶ Munkelt, Margarete. *Bühnenanweisung und Dramaturgie: Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares First Folio und den Quarto-Versionen*. Amsterdam, Verlag B.R. Grüner, 1981.

¹⁷ Thomasseau, Jean-Marie. *Pour une analyse de para-texte théâtral*. In: *Littérature*, nr. 53, février, 1984, p.79 - 103; *Les différentes états du texte théâtral. Pratiques*, nr. 41 mars, 1984, p. 99 - 121.

¹⁸ Issacharoff, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris, Corti, 1985.

¹⁹ Ubersfeld, Anne. *Termeni cheie ai analizei teatrale*. Iași: Editura Institutul European, 1999, p. 31 - 32.

²⁰ Ibidem.

²¹ Golopentia, Sanda, Monique, Martinez-Thomas. *Voir les didascalies*. Paris: Ophrys, 1994.

²² Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Liège, Editions Dunod, 1997.

²³ Golopentia, Sanda. *Jeux didascaliques et espaces mentaux*. In: *Jouer les didascalies: théâtre contemporain espagnol et français* / [éditeur] Monique Martinez Thomas; préface de Jean-Marie Thomasseau; [avec la collaboration de] Jean-Marie Thomasseau, ..., Sanda Golopentia, ..., Georges Zaragoza, ... [et al.] / Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 15 - 40.

²⁴ *Stage Directions in Hamlet*, ed. H.L. Aasad, Madison, Teaneck, Farleigh Dickinson U.P., 2003.

²⁵ Горджеладзе, Ю.М.. *Дидаскалия - как средство выражения авторского „Я” в драме*. In: *Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики*. Серия «Гуманитарные науки», nr. 03 - 04, 2013, p. 74 - 76.

²⁶ Зорин, А. Н.. *Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII - XIX веков*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2008.

²⁷ Plassard, Didier. *Le devenir-poème dans les didascalies*. In: *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Édité par Frédéric Calas, Romadhane Elouri, Sadd Hamzaoui, Tijani Salaoui, Presses Universitaires Bordeaux, 2007, p. 55.