

*THE DRAMATIC CONFLICT IN THE MODERN DRAMA – BETWEEN
NECESSITY AND TEXTUAL AUTONOMY*

Diana Nechit

Assist. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: In this paper we aim to analyze the theatricality of modern dramatic text starting from the binomial of text and representation. The theatricality in modern theatre will not be any more pleased to be only a "regard" to the interiority of action and to the interior dramatic conflict that belongs to the theatrical discourse, but it aspires to the quality of the theatrical representation, becoming a fiction infusion in the scenic reality. We will try to solve the concepts of theatricality, dramatic conflict, dramatic action and non-action, dramatic character, based on a theatrical texts corpus belonging to the French dramaturgy: Eugène Iurif, Michel Azama,. Beyond this theoretical spotting, we especially bring in an aesthetic and value questioning of the dramatic contemporary text seen in its both textual and spectacular signification.

Keywords: theatricality, text, representation, dramatic conflict, French dramaturgy.

Binomul text-reprezentare și-a modificat de foarte multe ori poli de importanță în istoria evoluției esteticii teatrale, în general și a dramaturgiei, în special.

De la viziunea texto-centristă din perioada teatrului clasic, dar și realist înspre supremația regizorală sau înspre o autonomie narcisistică a reprezentății teatrale din teatrul modern în care textul a devenit pretext, iar reprezentăția teatrală – un construct spectacular cu viață proprie, textul dramatic și în special conceptele de teatralitate și conflict teatral au cunoscut comprimări și dilatări succesive pentru a se putea modela în tiparele noilor estetici și uneori „mode” ale reprezentății teatrale.

Concluziile la care vom încerca să ajungem, pornind de la analiza și cuantificarea acestor concepte definitorii pentru teoria dramatică – teatralitate și conflict dramatic – pe un suport textual, aș zice la limita dintre un text dramatic literar, poetic pe alocuri și unul cu un coeficient sporit de abstractizare, de conceptualizare, de surprindere a dramaticului în doze mici, terapeutice chiar, pe care teatrul francez modern în exemplifică cu succes pe ambii

„versanți”, au venit în urma unor „neajunsuri” în încercarea de a sintetiza, sau chiar „a convinge” un interlocutor poate prea mult „cufundat” într-o idealizare a textului dramatic clasic și clasicizant despre valoarea estetică și despre potențialul dramatic al textului modern. Nu cred să fi existat vreun concept mai disecat, mai contestat sau, din contră, adulat, rejectat ca cele de teatralitate și conflict dramatic. În acest articol am încercat să pornesc de la un punct de vedere experimental, de la o încercare de a supune textul dramatic în evoluția sa probei povestirii, a rezumatului.

Autonomia discursului dramatic și mutațiile estetice ale conceptului de „conflict teatral”

Dacă am încerca să surprindem într-un rezumat, într-o narațiune un text dramatic de tipologie clasică, realistă multitudinea de acte, tablouri, personaje, didascalii, s-ar concentra pe vreo două sau trei pagini centrate în jurul unui conflict dramatic major, un personaj excepțional în situații extraordinare sau din contră, banale, extrase din cotidian, a câtorva conflicte secundare cu rol de cadru, susținere sau argument pentru cel principal, iar textul ar curge liniar într-un crescendo narativ și concluziv, firesc sau oricum, în ciuda qui-pro-quo-urilor și a răsturnărilor de situație previzibil, în cele mai multe dintre cazuri. Acțiunea dramatică în teatrul clasic trebuie să răspundă unor reguli precise, (reguli celor trei unități, a verosimilității și a moralei). Decupajul în teatrul clasic este unul bine determinat, actele sunt în general în număr de 5, iar primele trebuie să se termine printr-un efect de suspans. Pauza dintre acte permite dramatizarea acțiunii prin accelerarea elipsei temporale.

Acțiunea dramatică se concretizează în trei etape distincte: expozițiunea, conflictul și deznodământul. Putem vorbi despre o vocație conflictuală a teatrului ce ține de patru cauze bine determinate în teatrul clasic: prima ar fi o propensiune în reprezentarea conflictului. Argoul antic este codificat printr-un sistem complex de narațiuni metrice. Dramaturgia modernă nu a fost influențată de această codificare, ci mai degrabă de o „scenarizare” a confruntării: opoziția frontală dintre doi adversari, tensiunea ritmică, punerea în scenă a confruntărilor. A doua cauză rezidă în vocația „pasională” a teatrului ce s-a născut de la necesitatea trupelor de teatru, de a capta publicul, de a-i controla prin artă pulsațiile. La acestea se adaugă un gest pronunțat pentru răsturnările de situație, pentru așa-numitele striking effects care și ele contribuie tot la crearea unor reacții la nivelul publicului. O ultimă cauză ar fi regimul de concurență între trupe, nevoia de succes care a făcut posibilă găsirea de noi forme de „rentabilizare” și „performativitate” a succesului la public. Disputa teatrală, conflictul teatral a

fost reprezentat pe scenă fie într-un mod intern, explicit, prin reluarea unor argumente polemice, sau printr-un mod extern implicit prin care un text intervenea direct într-o dispută, dar fără a face referință directă la situarea conflictuală inițială. Drama burgheza, comedia de moravuri sunt pline de asemenea exemplificări prin dramatizări sau problematizări ale unor „cusururi” ale unei societăți sau alta.

Trecând prin experiențele dramatice de idei ale teatrului absurd și ale existențialismului, conflictul dramatic și-a mutat accentul spre interioritatea personajului, spre o zonă a unui intimism conflictual și fragil, făcând astfel trecerea spre un teatru al trăirilor estomplate, al conflictelor latente, interiorizate, până la identificarea cu un anti-erou, în căutare de răspunsuri sau surprins pur și simplu în „pasajul” său viață, prin propriul destin pierdut în arcanele unei colectivități diforme, ale unui determinism genetic, biologic, istoric sesizat ca unul violentator de cele mai multe ori.

Pe de altă parte, asistăm la o teoretizare a teatrului pe care am putea-o numi metateatru și care ar fi efectul unei negări legate chiar de mecanismele reprezentației teatrale. Acest termen ar putea explica funcționarea contradictorie a spectatorului care înțelege că ceea ce pare real pe scenă nu are consecințe în afara ei și care face referință directă la efectul de distanțare brechtian generator și el de plăcere teatrală. Încă de la origini, teatrul a avut și o valoare autoreferențială. Structura proteiformă a teatrului în teatru poate explica această dublă ipostază. Procedul de mise en abîme era foarte des întâlnit în perioada barocă și exprima o viziune asupra universului în funcție de care „lumea toată e o scenă și toți suntem actori în ea” (Shakespeare).

Corneille a scris într-o piesă despre manipulările iluziei teatrale *L'illusion comique*, iar Shakespeare a folosit în *Hamlet* teatrul ca instrument de intervenție în interiorul acțiunii pentru a o împiedica prin crearea unui efect de oglindă. Pirandello creează în *Șase personaje în căutarea unui autor* un efect de dedublare spectaculoasă a teatrului și a realității. Michel Pruner considera că: « le théâtre contemporain a souvent recours pour mettre en jeu son propre questionnement: Beckett et Pinget en multiplient les effets de trompe-l'œil, Ionesco s'amuse de la dérision ainsi provoquée »¹.

Teatralitatea textului dramatic între necesitate și artificiu

¹ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Nathan Université, Paris 2001: „teatrul contemporan a recurs de multe ori la o punere în scenă a propriului chestionar asupra sa: Beckett și Pinget multiplică efectele de *trompe-l'œil*, Ionesco se amuză de deriziunea astfel provocată”.

Discursul critic despre teatralitatea acestei structuri de al doilea grad trimite la o interogație asupra modalităților de reprezentare ale acesteia. Arătând scenic mecanismele care fundamentează iluzia teatrului o distruge astfel iar aceasta s-ar prezenta doar ca un instrument de investigare a realității.

Dincolo de conceptul de teatralitate, orice text dramatic este susceptibil de a fi montat pe scenă. Au existat însă și autori care s-au recuzat de calitatea de a fi reprezentați pe scenă. Astfel, Musset regrupa ansamblul operei sale dramatice sub apelativul de „spectacol într-un fotoliu”, ca și cum ar respinge orice tentativă de a fi montat pe scenă. Lorca vorbea despre „un teatru improbabil”, iar Claudel își diferenția „versiunea integrală” de o versiune pentru scenă.

În realitate, de cele mai multe ori, vorbim despre o inadvertență, de o sciziune estetică a binomului text-reprezentare. Anumite texte dramatice cu potențial literar și poetic și cu un coeficient de literaritate ce pe alocuri îl întrece pe cel al teatralității par să fie greu de surprins scenic prin codurile reprezentației teatrale existente într-o anumită epocă. A fost nevoie pentru foarte multe texte dramatice de o dezvoltare a reprezentației teatrale prin aportul adus de artele plastice, cinetică și multimedia pentru a putea prinde contur și formă scenică.

Întrebat fiind ce importanță acordă textului dramatic, Grotowski a răspuns: „Nu aceasta este esența problemei. Esența este întâlnirea [...] Textul este o realitate artistică ce există în mod obiectiv, este o realitate de sine-stătătoare. În aceste condiții, dacă un text și-a păstrat toată forța până azi, dacă conține o concentrație de conflict foarte puternic, ofertant din punct de vedere scenic, dacă este străbătut de experiențe umane, de iluzii, de mituri și, în genere, de adevăruri care sunt actuale și astăzi, valabile implicit și pentru noi, aceasta înseamnă că textul devine un mesaj pe care îl primim de la generațiile anterioare”².

Textul dramatic nu trebuie doar „tradus” în diferitele semne scenice ale reprezentării; ar trebui pornit – în orice decriptaj al binomului text-reprezentare – de la ansamblul sistemelor scenice care țin de toți emițătorii prezenți în acest raport. «Le texte dramatique n'est une donnée stable et définitive. Il est mis en question à partir des diverses sources, de l'énonciation : l'espace, le comédien, le rythme de jeu, la phrase etc.³ ». Aceste „constrângeri” ne împiedică să vedem punerea în scenă ca pe o simplă transpunere a textului. Există, bineînțeles, între text și scenă, un transfer constant de elemente de teatralitate, acele „matrice textuale ale

² Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu, Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998, p. 34.

³ Patrice Pavis, *Verse une Théorie de la Pratique Théâtrale : Voix et Images de la Scène*, Septentrion Presses. Universitaires, 2007, Villeneuve d'Ascq: „Textul dramatic nu este un dat stabil și definitiv. Însă este pus în chestiune, pornind de la diferitele surse ale enunțării: spațiul, actorul, ritmul de joc, fraza etc.”.

reprezentației”⁴, așa cum le numea Anne Ubersfeld, dar acestea trebuie completate în permanență printr-o intervenție exterioară punerii în scenă care conferă o anumite vizualizare și concretizare a enunțatorilor.

Conceptul de teatralitate este pentru teatru ceea ce oferă pentru literatură opoziția dintre literal și literar și a fost teoretizat mai riguros prin aporturile aduse analizei de spectacol de cuceririle semiologiei și prin contribuția adusă de artele vizuale.

Construcția unui demers critic în jurul conceptului de teatralitate ține și de mutațiile consecutive cunoscute de receptarea binomului text-reprezentație: asistăm astfel la o dublă intenționalitate. Pe de o parte, teatralitatea este folosită ca un cadru (a pune în scenă, pe de o parte, este echivalent, cu a instala în timp și spațiu, iar pe de altă parte, semnalează un proces de disoluție a cadrului).

Noțiunea, conceptul de teatralitate a jonglat mult cu termeni aflați într-o sinonimie uneori perfectă, alteori incompletă ca: „artificiu”, „mijloace scenice”, iar definițiile au coincis mai toate în această zonă a capacităților, calităților unui text de a fi transpus scenic. Înainte de a trece la aplicarea acestor două concepte pe corpusul nostru textual și implicit de a răspunde la întrebarea dacă este sau nu textul de teatru modern ofertant sau și mai bine dacă poate fi „articulat” și din perspectiva teatralității și a conflictului dramatic vom încerca să surprindem un ultim reperaj teoretic al acestui concept atât de controversat.

În lucrarea *Dictionnaire des mots nouveaux*, Pierre Gilbert vorbea despre „calitățile” teatrale ale unei opere⁵. Din analiza lui Gilbert concluzionăm faptul că teatralitatea nu poate fi raportată la un singur model teatral și că ea s-ar referi în principal la scenă: comentariile care vizează mijloacele specifice scenei fac referire la lumini, la decor, la gestică, la tonalitate, la elemente stilistice și structurale ale scenei și reprezentației teatrale și nicidecum la textul de teatru în calitatea sa de formă literară.

La o lectură quasi-circulară a teoriilor despre teatralitate, putem remarca o constantă a celor ce reiterează pluralitatea conceptului de teatralitate, perceput ca o sumă de elemente care împreună sau separat conferă dimensiunea teatrală textului dramatic. Fascinația pentru teatralitate a fost, mai degrabă, apanajul unei viziuni centrate pe religie și care avea ca fundament ideea că se poate face teatru din orice. Rusconi și Artaud vizau, pe această linie, o separare totală a teatrului de actualitate: „Teatrul [...] trebuie să se rupă de realitate [...],

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, 1977, Éditions sociales.

⁵ Pierre Gilbert, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971, pp. 11-19.

obiectivul său nu este să rezolve conflicte sociale sau psihologice, să servească drept câmp de bătaie pasiunilor morale, ci să exprime obiectiv adevăruri secrete...”⁶.

Nu ne vom opri asupra tuturor încercărilor de a defini conceptul de teatralitate, ci doar asupra celor ce ne vor permite să demonstrăm că în textul dramatic modern teatralitatea devine un pur artificiu, un construct poetic, textual și nu o condiție sine qua-non a reprezentației teatrale.

Roland Barthes percepea teatrul ca pe o mașină cibernetică, una care emite mesaje și care comunică. În stare de repaus, această mașinărie stă în spatele cortinei. Dar, de îndată ce este descoperită, ea începe să transmită un anumit număr de mesaje. Aceste mesaje au ca particularitate faptul că sunt simultane, dar cu un ritm diferit; la un anumit moment al spectacolului, primim în același timp 6 sau 7 informații (venite dinspre decor, de la lumini, de la actori, gesturi, mimică, rostire scenică, dar câteva informații sunt fixe – decorul, iar altele mobile – rostirea, gesturile). Ne situăm astfel, în fața unei reale polifonii de informații și tocmai în aceasta ar consta teatralitatea în viziunea lui Barthes, într-o „multitudine de scene”⁷.

Teoriile lui Barthes par să nege teatralitatea textului de teatru și să configureze premisele unui teatru de acțiune gestuală. Conceptul de teatralitate apare la Barthes într-o strânsă legătură cu ideea de proximitate și distanță care, în mod ideal, marchează în teatru dihotomia scenă-sală. Pentru Barthes, conținutul aparține dimensiunii create de reprezentație, o dimensiune asertivă, unde se întâlnesc spațiile și personajele create de către autor.

Indicii textuali ai teatralității sunt recognoscibili în funcție de instrumentele de comunicare și de situațiile teatrale din text: alternanța pronumelor, referința spațio-temporală, și cea actanțială, auto-desemnarea teatrală, a artificului și a convențiilor, indicii oralității.

Oralitatea este și ea un segment important al teatralității și ca și aceasta din urmă, se înscrie mai mult sau mai puțin implicit în text prin următorii markeri textuali: ezitățile, pauzele, tăcerea, prezența insistentă a non-verbalului, rupturile sintactice sau ritmice, construcția defectuoasă sau ezitantă ca semn al reticenței sau a dificultății în vorbire a locutorului, mărcile factice ale discursului, prezența stilului argotic, familiar cu toate avantajele comunicării cotidiene.

⁶ A. Artaud, *Le théâtre et son double, théâtre oriental et théâtre occidental*, Œuvres complètes, tome III, Gallimard, Paris 1964.

⁷ Roland Barthes, *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, Paris Seuil, 1964.

Mărcile literarității și ale teatralității – așa cum afirmam și la începutul argumentării noastre, nu se află într-un raport de identitate, ci mai degrabă, tind a se topi una în substanța celeilalte.

În teatru, estetismul unei imagini, literaritatea nu are valoare în sine. Ea trebuie să fie preluată de situația dramatică. Există o teoremă implicită care consistă în a spune că efectul poetic al unui text este multiplicat de eficacitatea dramatică a scenei, adică prin capacitatea de a traduce „teatral” anumite proprietăți stilistice ale limbii. Totuși, pentru a se dezvolta funcția literară sau poetică, după Jakobson, și funcția teatrală (dramatică) acestea au nevoie să fie confruntate cu lumea ficțiunii și cu construcția acesteia. Din această perspectivă, scriitura dramatică se definește prin raportul dintre textualitate, teatralitate și ficțiune.

Pentru Patrice Pavis, teatralitatea s-ar putea opune textului dramatic citit sau conceput fără reprezentarea mentală a unei puneri în scenă: « Au lieu d'aplatir le texte dramatique par une lecture, la mise en espace, c'est-à-dire la visualisation des ou des énonciateurs, permet de faire ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte, d'un appréhender la théâtralité »⁸.

În teatrul contemporan francez, mai precis în scriitura dramatică contemporană sunt tot mai prezente mărcile teatralității fie și pentru a nega canonul teatral în ce are el mai pregnant: dialog, personaje, scene de jucat, tensiune dramatică. Scriitura modernă tinde să se narativizeze, să devină o povestire sau un monolog, un solilocviu și care îl pun pe spectator într-o cu totul altă ipostază decât cea de simplu privitor. Teatralitatea vine, în acest caz, de la crearea unui efect de artificialitate, de abatere de la normă.

Ne vom opri la două dintre piesele dramaturgului Eugène Iurif, *L'arbre de Jonas*⁹ și *Le Petit Bois*¹⁰. Prima este un dialog aluziv care vine parcă să atenueze prin artificiu efectele unei realități prea „reale” între doi adulți care vor să convingă un adolescent să se întoarcă acasă. Ne este greu să identificăm motivațiile fiecăruia dintre personaje, dar și rațiunile căutării lor. Ne aflăm în fața unui text greu de perceput, greu de rezumat sau aproape imposibil ca și fabulă sau acțiune dramatică. Celălalt text, *Le Petit Bois* este o narațiune care se pretează mai degrabă lecturii decât jocului teatral.

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1966, p. 359: „În loc de a aplatiza textul dramatic prin lectură, punerea sa în spațiu, adică vizualizarea emițătorilor, permite să iasă la suprafață potențialul vizual și auditiv al unui text, adică teatralitatea sa”.

⁹ Eugène Iurif, *L'arbre de Jonas*, Actes Sud, Paris, 2010.

¹⁰ Eugène Iurif, *Le petit bois*, Actes Sud Papiers, Paris, 2012.

Je suis parti tôt le matin sur mon vélo. Le tueur de cochons était déjà debout. Il m'a dit un grand bonjour. Il nous faisait encore plus peur que la vieille aux mulots quand nous étions petits, Clara et moi. Il a de grosses mains caresseuses, les veines apparaissent dès qu'il ferme le poing. Il a l'air si calme au jour des tuailles, quand il saisit la bête et la pend par les pieds. Nous avons regardé sans pouvoir bouger. Il parle longtemps à l'avance, presque tendrement, à l'oreille de celui qu'il va saigner, comme si de rien n'était, même lorsque le cochon gigote, sursaute et hurle tant et plus, la tête presque au sol. Il sait bien où porter le coup de couteau, le piquer à la gorge pour que le sang gicle bien droit et coule dans la bassine. Il ne faut pas que le sang tourne, avec le sang il fera du boudin.¹¹

Este un text narativ care nu se conectează neapărat la o situație dramatică în accepțiunea pe care teoreticienii o conferă acesteia¹².

Miza textului este de a lăsa actorilor și regizorului posibilitatea de a crea situații dramatice puternice pentru a scoate textul dintr-un immobilism și o retractilitate autistă aproape. Textul spune povestea căutării unui personaj ce are alura unui vagabond dar și a unui cerșetor, a unui nebun dar și a unui îndrăgostit. Personajul este îndrăgostit și o caută în permanență pe cea care a zărit-o într-o zi la târg. Textul lui Durif se așterne asemenea unei panglici fără sfârșit și care urmărește cursa haotică și fără sens a personajului. Scriitura dezgolește repetițiile și obsesiile personajului, formulele și procedeele textuale prin care teatralitatea intensifică percepția realului în ceea ce are repetitiv, obsesiv și intens. Acest tip de scriitură se vrea dependent de o anumită punere în scenă care să-i potențeze procedeele și mecanica pulsionară, să-i intensifice teatralitatea.

Revenim prin textele lui Durif la o teatralitate textuală puternic ancorată în scriitură și care pare să se detașeze de o teatralitate a vizibilului, a non-textului, a unui teatru de imagini, similar cu cel al lui Bob Wilson.

Teatralitatea subliniată prin convenția teatrală conștientă – fie ea estompată sau intensă – se lasă interpretată ca atare printr-o schimbare a regimului ficțiunii: spectacolul trebuie să aleagă în orice moment pe ce plan ficțional se situează acțiunea descrisă sau arătată pe scenă. Aceasta poate fi acceptată ca și reală, ca o realitate primară sau de referință, sau din contră se poate situa într-un univers fictiv care să-i sublinieze dimensiunea imaginară.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain, Analyse des textes*, Armand Colin, 2007, Paris.

Piesa *Croisades*¹³ de Michel Azama este construită în întregime pe o asemenea alternanță a regimurilor ficționale. Realitatea la care se face referință este reprezentată de cotidianul nostru, de obișnuința noastră de a consuma o lume concretă din imagini pre-fabricate și a căror tranziție se realizează printr-o schimbare din telecomandă. Televiziunea a cărei scenă de teatru devine imaginea schimbată obsesiv prin telecomandă și prin care se deschid ferestre spre evenimente ale trecutului – cruciade, și ale prezentului – conflictele etnice și religioase.

LA PETITE FILLE

Tchac ! (elle arrache un bras de sa poupée.)

Ma poupée a perdu un bras dans un bombardement.

LE PETIT GARÇON

Vite ! Il faut brûler la blessure pour que ça saigne pas.

LA PETITE FILLE

T'es bête. C'est une poupée, ça saigne pas.

LE PETIT GARÇON

Il faut brûler quand même. C'est comme ça qu'on fait. (Il brûle l'épaule de la poupée avec une allumette.) Elle pue. Le plastique pue exactement comme les gens quand on les brûle.

LA PETITE FILLE

C'est une poupée bine. Attention ! Elle a pris un éclat d'obus. Tchac !

Tchac ! Une jambe et l'autre bras !

LE PETIT GARÇON

T'exagères. Tu vas finir par la tuer.

LA PETITE FILLE

¹³ Michel Azama, *Croisades*, éditions Théâtrales, Paris, 1989.

Brûle ! Brûle ! Ah ! ça pue c'est formidable ! On peut tout enlever tant qu'on enlève pas la tête elle est pas morte¹⁴. [...]

Reprezentățiile ideologice, imaginile exotice sunt constituite din aceleași stereotipii, fabricate textual de cuplul de personaje și implicit de puterea noastră de vizualizare și schematizare asupra lumii: indianul, cruciatul, evreul, delicventul etc., toți se conformează reprezentațiilor simpliste ale cărților de istorie și ale mass-mediei.

Orice reprezentație mentală sau ideologică este teatrală în sensul că ea reprezintă deja o reprezentare a unei reprezentări și într-un final nu mai percepem concret realitatea de referință față de reflecția ei teatrală. Orice reprezentare mentală sau teatrală intră în conflict cu o alta și o deplasează pe cea precedentă. În textul contemporan de teatru putem întâlni situații în care să ne putem stabili un regim al ficțiunii, stabil dintr-un punct de referință de la care am pornit analiza asupra lumii. Tendința obsesivă a ființei umane era de a căuta să distingă adevărul de fals și realul de teatral.

Aceste tendințe antagonice sunt prezentate în orice text de teatru și câteodată în interiorul aceleiași scene.

Teatralitatea textului dramatic contemporan rezidă în combinarea unor perechi antinomice caracter dramatic / epicizare; punere în scenă / reprezentație; literaritate / performativitate.

Caracterul dramatic al unui text este condiția esențială de existență al unui text dramatic – adică tot ceea ce ține de conflict dramatic sau de o contradicție de rezolvat.

Dramaticului i se opune epicul – povestirea făcută de un narator prin intermediul descrierilor și prin reprezentarea indirectă a acțiunilor prin cuvinte. Ambele registre apar ca și continuate în textul teatral contemporan și putem repera prezențe ale epicului în dramatic și invers la autorii contemporani dar și în roman sau narațiune.

Reprezentăția teatrală este obiectul empiric, spectacolul sau „punerea în scenă” care nu își găsește coerența nici sistemul. Punerea în scenă (fără ghilimele) reprezintă tocmai acest sistem, această coerență care conferă textului o structură, o semnificație. Putem vorbi despre o teatralitate a punerii în scenă atunci când cele două segmente ale binomului nu se mai disting, ca de altfel nici cuvântul de corp, punctul de plecare de punctul de oprire.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

O ultimă axă este aceea a opoziției dintre literaritate și performativitate. Teatralitatea s-a născut ca și o reacție la literaritatea textului dramatic, la o concepție literară asupra teatrului, la dependența față de originea literară a unui text teatral.

Începând cu lucrările lui Craig și Meyerhold sau de la supremația regiei în teatru, ne-am obișnuit să concepem teatralitatea asemenea unei practici autonome care își are propriile reguli, fără a se opune celor ale textului. În cele din urmă, teatralitatea a refulat scriitura dramatică, devenind aproape paradoxal forma finită și finală a tradiției occidentale a spectacolului.

În teatrul dramatic contemporan, binomul text-reprezentare începe să-și dobândească autonomia termenilor și să existe ca forme artistice de sine stătătoare atât prin dimensiunea textuală, cât și prin cea spectaculară.

Bibliografie:

1. ARTAUD, A., *Le théâtre et son double, théâtre oriental et théâtre occidental*, Œuvres complètes, tome III, Gallimard, Paris 1964.
2. AZAMA, Michel, *Croisades*, éditions Théâtrales, Paris, 1989.
3. BARTHES, Roland, *Littérature et signification*, in *Essais critiques*, Paris Seuil, 1964.
4. DURIF, Eugène, *L'arbre de Jonas*, Actes Sud, Paris, 2010.
5. DURIF, Eugène, *Le petit bois*, Actes Sud Papiers, Paris, 2012.
6. GILBERT, Pierre, *Dictionnaire des mots nouveaux*, Paris, Hachette, 1971.
7. GROTOWSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, trad. George Banu, Mirella Nedelcu-Patureau, Editura Unitext, București, 1998.
8. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1966.
9. PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain, Analyse des textes*, Armand Colin, 2007, Paris.
10. PAVIS, Patrice, *Verse une Théorie de la Pratique Théâtrale : Voix et Images de la Scène*, Septentrion Presses. Universitaires, 2007.
11. PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Nathan Université, Paris 2001.
12. UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, 1977, Éditions sociales.