

Dorka Porogi

„A doua privire”

Studii în istoria teatrului

Dorka Porogi

„A doua privire”

Studii în istoria teatrului

UArtPress – Editura Universitaria
Târgu Mureș–Craiova
2026

© Porogi Dorka, 2026
© UArtPress, 2026
© Editura Universitaria, 2026

Editura UArtPress
Târgu Mureș,
str. Köteles Sámuel, nr. 6,
cod poștal 540057,
România
web: uartpress.ro

Editura Universitaria
Craiova,
str. A. I. Cuza nr. 13,
cod poștal 200585,
România
web: editurauniversitaria.ro

Cartea a fost publicată în limba maghiară sub titlul Második tekintet – színháztörténeti tanulmányok: Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, ediție online, 2025. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2025/08/Masodik-tekintet-Porogi-250824.pdf>

Traducere: Zenkő Bekő-Fóri
Lector: Alina Neculachi și Radu Toderici
Tehnoredactare: Szilárd Cseke
Design copertă: Emília Égei

(ediție online pdf)
ISBN: 978-630-6713-11-0
ISBN: 978-606-14-2286-9

Cuvânt înainte

Această carte conține șapte studii. Fiecare dintre ele tratează istoria teatrului maghiar din secolul al XX-lea. La prima vedere, ele nu par să aibă prea multe în comun: subiectele și abordările lor sunt diferite. Cu toate acestea, atunci când sunt puse pe același plan se conectează inevitabil, scoțând la iveală rețele profesionale și istorii de influență, completându-se reciproc în puncte neașteptate. Într-una dintre piesele analizate într-unul dintre studii, Gizi Bajor joacă alături de Éva Ruttkai, cu care Lili Monori joacă mai târziu într-o altă piesă analizată într-un alt studiu. Într-unul dintre studii, Sándor Hevesi îi predă regie autoarei Júlia Székely, a cărei piesă pe tema vieții femeilor este regizată mai târziu de Gizi Bajor la Teatrul Național Antal Németh, același Antal Németh care, într-un alt studiu, a avut ca prime lecturi avangardista *Tett* [*Acțiune*] și *MA*[*Astăzi*] și care, la vârsta de douăzeci de ani, era la fel de nemulțumit de artele teatrale *mainstream* din țara sa natală, pe care le considera creatoare de iluzii, precum erau studenții Gábor Bódy și András Jeles câteva decenii mai târziu (așa cum reiese din studiile ulterioare). Din moment ce prezintă faptele cronologic, textele pot fi citite unul după altul.

Primul eseu este general și teoretic: încerc să înțeleg anumite fenomene teatrale, precum comprimarea timpului sau analizarea rolurilor, cu ajutorul conceptelor contemporane ale timpului în filosofie (preluate în principal din manuale

de specialitate). Examinez ce noi posibilități ar putea deschide aspectele temporalității în discutarea teatrului. Fac toate acestea din perspectiva tradiției teatrale cu care sunt familiarizată, deoarece nu sunt filosoafă, ci doresc doar să subliniez posibilitățile oferite de filosofia timpului.

În al doilea studiu, am compilat o listă a femeilor care au absolvit facultatea de regie de teatru în Ungaria până în 2020 și am analizat câte dintre ele au rămas în domeniu și, atunci când acest lucru s-a întâmplat, în ce funcții, inclusiv în roluri de conducere. Deși au existat studențe în prima promoție de regie, care a început în 1929, dezavantajul lor față de bărbați este clar vizibil și evident în această profesie, chiar și la începutul secolului XXI. Este adevărat că, de la redactarea studiului, astăzi există cel puțin o regizoare de teatru care ocupă o funcție de conducere în Ungaria: Kriszta Székely a candidat cu succes anul acesta pentru funcția de director al Teatrului „Katona József”.

Al treilea text aplică o extensie a metodei Philther, binecunoscută în istoriografia teatrală: el se concentrează pe interpretările actriței Gizi Bajor, juxtapunând analiza și reconstituirea a trei spectacole. Spectacolele datează din 1936 – *A néma levente* [*Cavalerul mut*], în regia lui Sándor Hevesi, 1937 – *Amerikai Elektra* [*Din jale se întrupează Elektra*], în regia lui Antal Németh și 1950 – *Ármány és szerelem* [*Intrigă și iubire*], în regia lui Endre Gellért. Analizele relevă poziția și funcția actriței în cadrul teatrului, sarcinile actrițelor și natura managementului actrițelor prin prisma unor situații istorice specifice.

Următorul studiu prezintă cariera lui Antal Németh din perspectiva relațiilor profesionale cu alți oameni de teatru

europeni. Németh a fost primul regizor maghiar care a studiat în străinătate la o facultate de teatru, iar în anii '30, în calitate de director al Teatrului Național, a încercat să reformeze și să creeze un teatru de regie, ceea ce pentru el însemna un standard european. Moștenirea teatrală a lui Németh este controversată, deoarece ea este în mare parte de natură politică, dar ar fi necesar și oportun să fie explorată influența sa profesională.

Al cincilea studiu tratează o singură reprezentație – practic necunoscută, dar deosebit de importantă din punctul de vedere al influenței sale –, regizată de Gábor Bódy în 1973, intitulată *Cselédek* [*Cameristele*], și încearcă să o reconstituie, urmând metoda Philther.

Ultimele două capitole discută practicile atelierelor de teatru neo-avangardiste. Al șaselea rezumă conceptele de actorie ale mai multor ateliere de teatru *underground* din anii '80: Monteverdi-birkózókör [Cercul de lupte Monteverdi] al lui András Jeles, grupul amator al lui Erzszi Gaál din Gödöllő și teatrul fără public al lui Lili Monori și Miklós Székely B. Ultimul studiu, cel de-al șaptelea, analizează trei spectacole ale atelierului Szentkirályi, care este acum deschis publicului: *Műtét/Analízis* [*Operație/Analiză*] (1990), *Matiné* (1996) și *M. II. 6.* (1999).

Pentru cititorul român, aceste studii pot fi interesante deoarece poate descoperi în ele, probabil, fenomene și dinamici mai largi din Europa Centrală și de Est, cu care istoriografia teatrală se ocupă rareori. Le mulțumesc lui Zenkő Bekő-Fóri, lui Imola Csizmadia și lui Erzsébet Bob Fülöp pentru sprijinul acordat.

Timpul ca instrument și oportunitate pentru gândirea teatrală

Gábor Székely, unul dintre cei mai importanți și influenți regizori maghiari de teatru ai secolului XX, a predat cursuri de regie la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din Budapesta între 1990 și 2020. În mod tradițional, cursurile includeau „prezentări”: fragmentele puse în scenă (sau, mai degrabă, începute a fi puse în scenă) de studenți sunt vizionate de profesor, care apoi le discută, analizând și evaluând ceea ce a văzut. Apoi, studenții continuă să repete singuri, iar după un timp profesorul revizuieste și evaluează din nou scenele, după care studenții repetă din nou și așa mai departe. Procesul se încheie cu un examen, în cadrul căruia și alți profesori și, în cazul unui examen public, experți externi pot viziona rezultatele muncii studenților¹.

Potrivit amintirilor lui Eszter Novák, Gábor Székely, profesorul ei, i-a încurajat în felul următor în dimineața examenului de regie, după ce a vizionat și analizat în detaliu scenele, le-a discutat cu studenții și a enumerat numeroasele modificări care trebuiau făcute: „Acum, o noapte de

¹ Vezi Viktor BODÓ, „Mániák és kérdések” [„Maniaci și întrebări”], în *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája* [A doua operă: Gábor Székely și școala de teatru], ed. Magdolna Jákfalvi, István Nánay și Balázs Sipos, 11–28 (Budapesta: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 23.

stat bine pe gânduri, trei repetiții intense și totul va fi bine, totul va fi în regulă”².

Potrivit lui Eszter Novák:

„Erau zece-douăsprezece propoziții [!], nici măcar acte, doar scene de 15 minute. [...] A ținut o discuție de o oră și jumătate despre fiecare dintre ele. Desigur: ne preda condensarea. A spus asta la patru dimineața, examenul fiind programat pentru ora trei după-amiaza în aceeași zi. Așa că era complet imposibil! Trei repetiții intense?! Cum?! Dar ceea ce ne-a învățat cu asta a fost că nu e imposibil să te schimbi. Nu există ceva ce nu poate fi îmbunătățit. Stăm întinși pe coridor, așteptând ca toată lumea să coboare, examenul este la ora trei, și până atunci... el se uită la noi cu ochi strălucitori: copii, totul este în regulă, va fi bine... Ei bine... trebuie doar să vă gândiți la toate, la viața voastră și dacă vreți să fiți regizori. Te uiți la părul lui alb, care îi cade pe umeri, în timp ce se îndepărtează (ți se pare perfect normal că este acolo cu voi la școală la patru dimineața) și te întrebi cum o să treci prin cele trei repetiții grele... Ideea este că nimic nu este imposibil. Nu există imposibilitatea de a te perfecționa. Pentru că esența acestei fraze este momentul în care o spune. El nu spune cu două săptămâni sau zile înainte de examen că trebuie să repeți mult, ci cu câteva ore înainte...

² Eszter Novák. „Végtelen idő van” [„Există timp infinit”], interviu realizat de Dorka Porogi la 4 noiembrie 2021. Manuscris.

Pentru că rigoarea prelungește timpul. Dacă îțiiei timp cu scenariul în acest moment, de obicei are un efect mai mare decât dacă te grăbești să-l parcurgi. Există timp, și dacă ești în formă, te poți convinge că timpul este infinit”³.

Amintirea nu numai că înregistrează cât de strâns este legată practica teatrală de problemele legate de timp, dar identifică și gestionarea timpului ca una dintre sarcinile meseriei de regizor. Povestea este un procedeu abil, dacă vrei, care îți spune cum să înveți și să transmiți tehnica regiei. Forma practică de transmitere a tehnicii este anecdota, exemplul. Conceptele referitoare la teoria timpului pot ajuta la descrierea și interpretarea teoretică a tehnicii⁴. Astfel, referitor la întrebările legate de timp, voi încerca acum să stabilesc un dialog între practica teatrală și conceptele filosofice. Studiul se concentrează pe discursul despre teatru, așa că voi menționa doar acele aspecte ale filosofiei timpului care sunt capabile să pună fenomenul teatrului într-o lumină diferită, într-un mod care este imediat perceptibil.

Teoriile *timpului* pot fi împărțite în două grupe, în funcție de acceptarea sau neacceptarea trecerii timpului: dinamice sau statice. Teoriile dinamice afirmă că *trecerea* timpului există în sens real, independent de percepția noastră. Teoriile statice nu recunosc acest lucru: ele susțin că, deși timpul pare să treacă, în realitate noi ne mișcăm prin timp.

³ *Ibid.*

⁴ Pentru descrierea contextului teoriei timpului, m-am bazat pe un rezumat al celor mai recente narațiuni despre timp: Sam BARON și Kristie MILLER, *An Introduction to the Philosophy of Time* (Cambridge: Polity Press, 2019).

(Teoria dinamică folosește metafora unui râu, în timp ce teoria statică folosește metafora unui drum.) Percepția cotidiană susține prima teorie, în timp ce rezultatele fizicii teoretice (de exemplu, teoria specială a relativității) o susțin cea de-a doua.

În filosofie, reprezentarea lingvistică a conceptelor de timp este, de asemenea, decisivă. Contează ce timpuri verbale folosim în enunțurile individuale, astfel încât să creăm propoziții care sunt adevărate în orice moment despre același fenomen sau enunțuri al căror conținut de adevăr se schimbă în timp⁵. Intuiția lui J.M.E. McTaggart este inevitabilă. În lucrarea sa din 1908, *Unreality of Time*, el a concluzionat că timpul nu este real⁶. McTaggart a stabilit serii temporale care arată că utilizarea categoriilor conceptuale în continuă schimbare, „trecut”, „prezent” și „viitor”, duce la o perspectivă complet diferită față de privirea evenimentelor ca având loc „mai devreme” sau „mai târziu”, raportate unul la celălalt. McTaggart a numit seria care utilizează conceptele de „trecut”, „prezent” și „viitor” seria A), în timp ce seria care fixează timpul evenimentelor într-o manieră constantă, adică fără schimbări, a numit-o seria B). Conținutul de adevăr al seriei B) nu se schimbă în timp, deoarece dacă un eveniment (P) are loc cu două ore înaintea unui alt eveniment (Z), atunci P se va întâmpla întotdeauna exact cu același interval de timp, adică cu două ore, „mai

⁵ Cf. Nina EMERY, Ned MARKOSIAN și Meghan SULLIVAN, „Time”, în *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. ZALTA (Stanford: The Metaphysic Research Lab, 2020), accesat la 6 martie 2022, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>.

⁶ J. Ellis McTAGGART, „The Unreality of Time”, *Mind* 17, nr. 68 (1908): 457–474, accesat la 14 martie 2022. <http://www.jstor.org/stable/2248314>.

devreme” decât Z: astăzi, ieri și mâine. În schimb, elementele seriei A) sunt rearanjate constant, deoarece ceea ce este „viitor” astăzi va deveni mai întâi „prezent” și apoi „trecut” mâine. Se poate observa astfel că seria A) a lui McTaggart corespunde direcțiilor dinamice ale timpului, iar seria B) corespunde direcțiilor statice ale timpului. Prima este, în general, o serie tensionată (*tensed*), în timp ce a doua este o serie netensionată (*tenseless*). Teoriile pot fi rafinate și mai mult. Perspectiva ontologică adaugă întrebarea ce se poate înțelege prin a exista? Odată cu introducerea conceptelor de „prezentism” (*nowism*), „trecutism” (*thenism*) și „perpetuism” (*everywhereism*), se poate determina dacă, conform teoriilor individuale despre timp, există doar ceea ce există în prezent sau dacă ceea ce a existat odată sau va exista în viitor poate fi, de asemenea, considerat drept existent.

Conform teoriilor dinamice, trecerea temporală (*temporal passage*) este o proprietate obiectivă, independentă de percepție, a realității, dar acestea nu pot susține și explica conceptul cu argumente filosofice (nu pot deconstrui metafora „trecerii timpului”), ci doar îl definesc și îl acceptă ca punct de plecare. Acceptarea trecerii timpului înseamnă că „prezentul” se schimbă constant, se mișcă constant și că schimbarea este inherentă existenței, ontologiei: e modul în care existența se transformă în conformitate cu diferite teorii dinamice. Conform unei teorii (*growing block theory*), de exemplu, numărul lucrurilor existente crește constant odată cu trecerea timpului, în timp ce o altă teorie (*presentism*) consideră că ceea ce există se schimbă constant, iar o a treia teorie (*moving spotlight theory*) consideră că ceea ce se schimbă constant sunt entitățile care posedă în

prezent proprietatea „realității prezente”. Aceste trei concepte dinamice înțeleg fiecare în mod diferit conceptul de „prezent” și acceptă lucruri diferite drept existente.

Lucrurile devin și mai precise dacă adăugăm o altă abordare a timpului, deoarece contează ce este timpul: un lucru concret sau abstract, indiferent dacă vorbim despre entități concrete, momentane sau abstracții (fiecare dintre acestea reprezentând o stare momentană a lumii). De exemplu, „prezentismul temporal” (*time nowism*) se referă la noțiunea că există doar timpul prezent, în timp ce „atemporalismul” (*time everywhenism*) se referă la noțiunea că există și trecutul, și prezentul, și viitorul. Perspectiva concretismului-abstractismului ne permite să distingem că nu tot ceea ce există este realizat. Conform „prezentismului *ersatz*” (una dintre cele mai importante teorii dinamice), de exemplu, trecutul și prezentul există (și, conform unei subteorii, chiar și viitorul), dar obiectele și lucrurile din trecut nu mai există, deoarece numai prezentul este împlinit. Conform acestei teorii, schimbarea constă în faptul că timpul abstract devine concret, se realizează, apoi încetează să mai fie astfel, iar noul timp abstract devine concret. Conform unei versiuni a teoriei blocului în creștere (*growing block theory*), toate timpurile există, dar numai prezentul și trecutul sunt concret realizate (adică numărul existențelor realizate crește constant).

Teoriile statice ale timpului, pe de altă parte, neagă complet realitatea trecerii timpului (*temporal passage*) și resping seria A). Una dintre cele mai importante tendințe ale acestor teorii este eternismul (*eternalism* sau *standard block universe theory*). Conform eternaliștilor, principiul

everywhenism și seria B) sunt acceptabile: ei cred că fiecare eveniment sau lucru există undeva în univers și, pe măsură ce ne mișcăm, le întâlnim. Astfel, trecutul, prezentul și viitorul devin concepte relative și spațiale, în funcție de locul în care se află și de locul din care le privim. Deși timpul pare destul de spațial în acest fel, cele două nu pot fi complet identice. Dacă ne uităm la o singură locație, schimbarea este vizibilă în lume. De exemplu, în Antarctica, putem vedea soarele strălucind și zăpada topindu-se. Cu toate acestea, dacă ne raportăm la un moment determinat, lumea este înghețată, ca o fotografie, nemișcată. Prin urmare, filosofi (și fizicienii) statici cred că timpul poate fi a patra dimensiune care asigură cauzalitatea. Teoriile statice nu spun că nu există schimbare, că lumea este „statică”, ci doar că nu există schimbare de tipul A. O altă concepție a schimbării este, de exemplu, schimbarea de tip „la-la” (*at-at*): dacă cineva este bolnav luni și sănătos miercuri, atunci ziua de luni este caracterizată de proprietăți diferite față de ziua de miercuri, adică s-a schimbat sau, mai precis, proprietățile sale s-au schimbat. Mulți filosofi contestă faptul că aceasta este într-adevăr o schimbare, argumentând că este vorba doar de o variație, dar este de remarcat faptul că fizica actuală înțelege, de asemenea, conceptul de schimbare într-un mod similar: la un moment dat, caracteristici diferite sunt tipice pentru ceva. În același timp, majoritatea teoriilor statice sunt de acord cu teoriile dinamice în ceea ce privește faptul că timpul are o direcție (adică timpul este asimetric, evenimentele nu pot fi inversate).

Așadar, când Gábor Székely își învață studenții la regie, purtând discuții lungi și detaliate cu ei în ajunul examenelor

despre tot ce trebuie corectat și rearanjat radical în material, el spune și arată în același timp că tocmai în astfel de momente dificile din punct de vedere profesional, adesea în puncte aproape critice, când timpul disponibil este foarte puțin în termeni absoluți, regizorul trebuie să știe că are la dispoziție un timp infinit – cu condiția să-și schimbe percepția asupra timpului. Székely predă practica modului în care un alt fel de percepție – statică – a timpului, care diferă de percepția dinamică de zi cu zi, poate fi neașteptat de utilă în profesia de regizor de teatru. Conform punctului de vedere eternist, lucrurile există în univers, tot ceea ce există este „undeva acolo”, trebuie doar să căutăm aceste lucruri.

În zilele de nervozitate accentuată dinaintea unui spectacol sau examen, aplicarea acestei viziuni statice asupra timpului, în care noi ne mișcăm, iar spectacolul nu se apropie, este deosebit de eficientă, deoarece elimină sentimentul de neputință și vulnerabilitate asociat cu trecerea timpului și direcționează atenția către sarcina de îndeplinit, sau spre tot ceea ce se mai poate face. Percepând ceea ce va fi în cele din urmă ca fiind deja existent și gășibil, se subliniază că doar regizorul și actorii trebuie să găsească ceea ce există deja. Cu alte cuvinte, se sugerează că există o soluție pentru toate.

Din această formulare, este deja evident că timpul teatral, înainte de a intra în timpul publicului, este static – sau cel puțin merită abordat și examinat ca fiind static. Perioada de repetiții este decisivă pentru spectacol. Logica perspectivei eterniste ne apropie de o explorare mai profundă

a influențelor reciproce dintre repetiții și spectacol, completând analiza operei teatrale.

Exemplul de mai sus ilustrează, de asemenea, relativitatea percepției timpului. După ce dovezile fizice au confirmat la începutul secolului al XX-lea că timpul trece diferit în locuri diferite, întrebările legate de percepția și înțelegerea timpului au ajuns în centrul atenției științifice și artistice. Bergson a scris lucrarea *Durata și simultaneitatea*, în care a dezvoltat propria metafizică de origine psihologică⁷ și, referindu-se la teoria lui Einstein, a dezvoltat în prelungirea ei conceptul de durată (*durée*) așa cum este experimentat și perceput în viața de zi cu zi și l-a postulat ca fiind universal valabil (adică a încercat să ofere un suport metafizic pentru acesta). Pentru Bergson, durata este indivizibilă în unități, este schimbare și diversitate (purătoare a trecutului) „timpul creator” al ființelor vii⁸ – spre deosebire de timpul fizic măsurabil, mecanic (*temps*). Bergson consideră intuiția ca fiind o metodă⁹, iar elementele centrale ale metafizicii sale sunt memoria și conceptul de *élan vital* (*impulsul vital*); filosofia sa despre timp este o justificare a liberului arbitru, iar influența sa este semnificativă nu

⁷ Dr. Valéria DIENES, „A fordító előszava” [„Prefața traducătorului”], în Henri BERGSON, *Tartam és egyidejűség*, [*Durata și simultaneitatea*], trad. Valéria DIENES, 5–6 (Budapesta: Pantheon Literary Institute Ltd., 1923), 6.

⁸ Mihály BABITS, „Bergson filozófiája” [„Filosofia lui Bergson”] în Bergson, *Teremtő fejlődés* [*Evoluția creatoare*], trad. Valéria DIENES, I–XVI (Budapesta: Akadémiai Kiadó, 1987), III.

⁹ Cf. Gilles DELEUZE, *A bergsoni filozófia* [*Filosofia lui Bergson*], trad. Éva John (Budapesta: Atlantisz Könyvkiadó, 2010). în limba originală (franceză): Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme* (Paris: Presses universitaires de France, 1966).

numai pentru viziunea fenomenologică ulterioară asupra timpului, ci și pentru Heidegger¹⁰, Badiou și, astfel, pentru filosofia teatrului¹¹. Bergson este primul care oferă o explicație filosofică pentru fenomenul cotidian potrivit căruia, conform percepției noastre, experiența unei repetiții care durează câteva ore se poate încadra într-o unitate de timp obiectiv mai scurtă, iar o repetiție de o oră poate fi la fel de intensă ca una de patru ore. Eszter Novák exprimă acest lucru în termenii limbajului cotidian în exemplul de mai sus, spunând că „nimic nu este imposibil”: trei repetiții intense se pot încadra totuși în timp (în cel subiectiv bergsonian).

Cu toate acestea, discuția de o oră și jumătate a lui Székely despre o scenă care durează doar câteva minute a devenit o lecție despre densitate și într-un alt sens: experiențele discuțiilor au apărut mai târziu condensate în câteva minute pe scenă¹².

Spectacolele teatrale condensează întotdeauna timpul într-un fel sau altul. Un spectacol teatral european clasic, care este punerea în scenă a unui text dramatic, a unei povești, relatează de obicei evenimente care se întind pe puțin mai mult de câteva ore. În prologul la *Romeo și Julieta*, Shakespeare scrie: „is now the two hours traffic of our stage”¹³, iar acțiunea se desfășoară pe parcursul a câteva zile: îndrăgostiții se întâlnesc la balul de duminică seara, iar joi

¹⁰ Vezi, de exemplu, Heath MASSEY, *The Origin of Time – Heidegger and Bergson* (Albany: State University of New York, 2015), 87–89.

¹¹ Vezi Alain BADIOU, *L'être et l'événement* (Paris: Seuil, 1988).

¹² Eszter NOVÁK. „Végtelen idő van” [„Există timp infinit”]. Manuscris.

¹³ William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, in *The Arden edition of the works of William Shakespeare*, ed. Brian Gibbons (London: Methuen Drama, 2008), 81.

dimineța sunt amândoi morți. În *Poveste de iarnă*, pe de altă parte, trec șaisprezece ani. Piesele clasice franceze din secolul al XVII-lea stabilesc durata ideală a acțiunii la aproximativ o zi (douăsprezece, douăzeci și patru, treizeci și șase de ore), iar evenimentele din piesa *Cidul* a lui Corneille se desfășoară în acest interval de timp – pe hârtie¹⁴. Cu toate acestea, reprezentarea lor durează doar câteva ore. Dar comprimarea timpului nu este prezentă doar în acest mod într-o reprezentare teatrală. Există cazuri în care timpul povestirii într-o piesă este exact același cu timpul de reprezentare – cum ar fi piesa lui Racine, *Berenice*, de aproximativ două ore,¹⁵ sau piesa virtuoasă lui Ferenc Molnár, *Egy, kettő, három* [*Unu, doi, trei*],¹⁶ care promite nouăzeci de minute în care dramaturgia textului se bazează pe identitatea celor două timpuri, timpul de reprezentare și timpul povestirii. O altă soluție dramaturgică obișnuită este cea în care nici cititorul, nici spectatorul nu pot ști exact cât durează acțiunea, cum este cazul piesei lui Beckett, *Așteptându-l pe Godot*. Uneori, piesa în sine poate fi interpretată ca o prelungire a unui singur moment în timp, cum este cazul piesei lui Sarah Kane, *4.48 Psychosis*. (În textele și spectacolele postdramatice, este firesc să apară un fel de „estetică a

¹⁴ Vezi Pierre CORNEILLE, „Discours des trois unités” in Œuvres de P. Corneille, Tome I, ed. Charles Joseph Marty-Laveaux, 98–123, Project Gutenberg eBook no. 31628, https://www.gutenberg.org/files/31628/31628-h/31628-h.htm#Page_112 (accesat la 02.02.2026). 112–114.

¹⁵ Magdolna JÁKFAI, *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái* [Cazuri de concepții greșite – Dramele lui Jean Racine] (Bratislava: Editura Kalligram, 2011), 119.

¹⁶ Ferenc MOLNÁR, „Egy, kettő, három” [„Unu, doi, trei”], în Molnár Ferenc színművei [Piesele lui Ferenc Molnár] (Viena: Novák, 1972), 803–849.

duratei” și să intre în joc „tehnici de distorsionare a timpului”¹⁷, dar există și exemple dramatice clasice în care timpul jucat pe scenă este mai lung decât intriga narată: în piesa lui Middleton și Rowley, *The Changeling*¹⁸, de exemplu, o oră trece în doar câteva replici din Actul V, Scena 1.)

Și totuși, chiar și în aceste cazuri, în care timpul povestirii este mai scurt decât timpul spectacolului, punerea în scenă condensează întotdeauna povestea. De fapt, nu timpul povestirii este condensat de spectacol, ci timpul petrecut cu povestea – acest lucru este ușor de observat, de exemplu, în spectacole în care în multe cazuri nu există deloc ficțiune, nici poveste: există material cu care creatorii lucrează o anumită perioadă de timp, iar apoi îl arată, îl prezintă și îl interpretează în timpul respectiv, iar acest din urmă timp este întotdeauna mai scurt decât timpul petrecut cu pregătirea. Chiar dacă actorii nu repetă spectacolul nici măcar o dată, timpul petrecut cu pregătirea și planificarea „în culise” joacă totuși un rol, devine parte din „timpul de scenă”: pentru că are un efect asupra acestuia.

„Căci durata noastră nu este o clipă ce o înlocuiește pe alta: într-un asemenea caz n-ar exista niciodată decât prezent, nu o prelungire a timpului actual, nici evoluție sau durată concretă. Durată

¹⁷ Hans-THIES LEHMANN, *A posztdramatikus színház* [*Teatrul postdramatic*] trad. Beatrix KRICSFALUSI, Zsuzsa BERECS și Gábor SCHEIN (Budapesta: Editura Balassi, 2009), 187. Prima ediție, în limba originală: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

¹⁸ Thomas MIDDLETON și William ROWLEY, *The Changeling*, ed. George Walton WILLIAMS (Lincoln/Londra: University of Nebraska Press, 1966), 81.

este progresul continuu al trecutului care roade prezentul și se umflă, pe măsură ce înaintează. Dacă trecutul crește neîncetat, atunci se pârrea-ză nelimitat. Memoria, cum am încercat să dovedim, nu este o insuflare a clasificării amintirilor într-un sertar sau de înscriere a lor într-un registru; nu există registru, nici sertar, propriu-zis nu există aici nicio insuflare, căci aceasta se exercită cu intermitențe când vrea sau când poate, în timp ce îngrădirea trecutului, peste trecut, se succede fără încetare. În realitate, trecutul se conservă de la sine, automat. Întreg, fără îndoială, el ne urmează în orice clipă; ceea ce am simțit, am gândit, ceea ce am vrut încă din copilărie se afla aici, asupra prezentului cu care ar vrea să se întâlnească, împingând ușa conștiinței care ar vrea să-l țină afară”¹⁹.

Cel mai frapant exemplu de comprimare a timpului este prezența actorilor²⁰. Mai târziu, ar merita să analizăm natura radicală a prezenței ca o modalitate de a face timpul perceptibil.

Acceptarea trecerii timpului și a schimbării prezentului ridică problema măsurării timpului. Dacă timpul A) trece în ordine secvențială, adică se schimbă, atunci trebuie să

¹⁹ Henri BERGSON, *Evoluția creatoare*, trad. Vasile SPORICI (Iași: Institutul European, 1998), 22.

²⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája [Estetica performativității]*, trad. Gabriella Kiss (Budapesta: Balassi Kiadó, 2009), 138. Prima ediție, în limba originală: Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).