UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 81'2/'44:821.135.1(478)-2(043.3)

DRIGA INA

ELEMENTE SEMIOTICO-PRAGMATICE ÎN TEXTUL DRAMATIC BASARABEAN

621.01 – LINGVISICĂ GENERALĂ; FILOSOFIA LIMBAJULUI; PSIHOLINGVISTICĂ; LINGVISTICĂ INFORMATIZATĂ

Teză de doctor în ştiinţe filologice

Conducător ştiinţific: Gherasim Alexandra,

dr., conf. univ.

Semnătura_____

Autor: Driga Ina

Semnătura_____

CHIŞINĂU, 2021

© Driga Ina, 2021

CUPRINS

CUPRINS……...3
ADNOTARE (în limbile română, engleză, rusă)…….……..…….....4
INTRODUCERE……..7
1. SEMIOTICA ŞI PRAGMATICA – DIMENSIUNI ALE TEXTULUI DRAMATIC....14
1.1. Semiotica – teoria codurilor în comunicare 14
1.2. Conceptele de bază ale pragmaticii. Maximele conversaționale în textul dramatic…….....22
1.2.1. Abordări pragmatice ale conceptului de discurs……..29
1.2.2. Abordarea pragmatică a discursului dramatic…….32
1.3. Repere conceptuale despre textul dramatic.....34
1.4. Concluzii la capitolul 1.....44
2. CONFIGURAȚIE PRAGMATICĂ ȘI TIPOLOGII DERIVATE DIN STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC……...45
2.1. Note distinctive ale semnului în semiotica textului dramatic**.**…….……..……45
2.2. Tipologia actelor de limbaj şi actualizarea lor în textul dramatic modern……..……...53
2.3. Convergența elementelor semiotico-pragmatice nonverbale și paraverbale în didascalii.....63
2.4. Relevanța comunicațională a deicticelor în textul dramatic.....80
2.5. Concluzii la capitolul 2……...…..….84
3. STRATEGII DISCURSIVE ÎN TEXTUL DRAMATIC BASARABEAN…….....86
3.1. Întrebarea – element declanşator al dialogului în textul dramatic.....86
3.2. Strategii discursive în monologul dramatic 95
3.3. Strategii ale politeţii în textul dramatic ……...100
3.4. Semioza numelui propriu în textul dramatic – strategie implicită.....110
3.5. O strategie cu funcție de evocare - elemente de intertextualitate în textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.....121
3.6. Concluzii la capitolul 3……..…141

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI.....143
BIBLIOGRAFIE.....147
ANEXE.....156
GLOSAR DE TERMENI.....163
DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII……171
CV-ul AUTORULUI…….…172

ADNOTARE

Driga Ina. Elemente semiotico-pragmatice în textul dramatic basarabean.

Teză de doctor în ştiinţe filologice, specialitatea 621.01, Chişinău, 2021

Structura tezei: introducere; trei capitole; concluzii generale și recomandări; bibliografie din 162 de titluri; figuri (5), tabele (4), diagrame (4), anexe (6). Textul de bază cuprinde 146 de pagini. Rezultatele obținute sunt publicate în 14 articole științifice.

Cuvinte și expresii-cheie: semantică, pragmatică, text dramatic, acte de limbaj, didascalii, nonverbal/paraverbal, dialog/monolog, nume proprii, intertext.

Scopul constă în elucidarea și analiza textului dramatic basarabean din perspectiva semioticii și a pragmaticii lingvistice. Pentru a atinge scopul prevăzut, ne-am propus următoarele **obiective de cercetare**: stabilirea modalităților de comentare a textului dramatic al autorilor basarabeni (C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu); ilustrarea celor mai importante aspecte ale pragmaticii și semioticii, precum: implicatura conversațională, maximele conversaționale, actele de limbaj etc.; efectuarea unui studiu de caz cu privire la gradul de frecvență a elementelor intertextuale cu valoare strategică de evocare (citatul, parodia și aluzia) în operele dramaturgilor basarabeni.

Noutatea și originalitatea științifică constă în elaborarea unui studiu multiaspectual al textului dramatic, respectând standardele textualității și proiectând noi perspective interpretative cu referire la actele de limbaj, didascalii, elemente nonverbale-paraverbale, deictice, dialog, monolog, elemente ale intertextualității, valorificate pe deplin în cadrul textelor dramatice.

Rezultatele obţinute care contribuie la soluţionarea unei probleme ştiinţifice importante. În teză a fost interpretat ştiinţific modul de organizare și manifestare a elementelor semiotico-pragmatice în textul dramatic modern, valorificându-se din plin discursul dramatic basarabean.

Metodologia cercetării ştiinţifice o constituie: analiza structural-semantică, pragmasemantică, metoda analizei selective, metoda analizei contextuale, metoda statistică, studiul de caz etc.

Semnificația teoretică constă în: aprofundarea cercetării textului dramatic basarabean; analiza materialelor științifice ce abordează pragmatica și semiotica discursului dramatic; sistematizarea strategiilor discursive; descrierea convergenței semnelor nonverbale și paraverbale în didascalii.

Valoarea aplicativă a cercetării. Rezultatele obţinute ar putea fi folosite la elaborarea cursurilor universitare de pragmatică lingvistică, de semantică, de analiză a textului și de artă teatrală pentru studenții și masteranzii de la specialitățile umanistice.

Implementarea rezultatelor științifice s-a realizat prin prezentarea cercetărilor efectuate la diverse forumuri științifice. Acestea vor putea fi abordate în procesul de predare a cursurilor universitare pentru studenții de la facultățile cu profil filologic, astfel vor constitui un fundament pentru investigațiile ulterioare în domeniul discursului dramatic.

ANNOTATION

Driga Ina. Semiotic-pragmatic elements in the bessarabian dramatic text.

Ph thesis in philological sciences, specialty 621.01, Chişinău, 2021

Structure of the Dissertation: introduction; 3 chapters; conclusions and recommendations; 162 titles of bibliography; figures (5), tables (4), diagrams (4), appendixes (6). The basic text is 146 pages long. The obtained results have been published in 14 scientific articles.

Key-words: semantics, pragmatics, dramatic text, language acts, didascalies, nonverbal/paraverbal, dialogue/monologue, proper nouns, intertext.

Research aim it consists in analyzing the bessarabian dramatic text from the perspective of semiotics and linguistic pragmatics. In order to achieve the intended goal, we have planned the following **research objectives:** exploring different approaches to comment on the dramatic text of bessarabian playwrights (C. Cheianu, V. Butnaru and D. Crudu); illustration of the most important aspects of pragmatics and semiotics such as: conversational implication, conversation maxims, language acts, etc.; conducting a case study on the degree of frequency of intertextual elements (quotation, parody and allusion) in the works of bessarabian playwrights.

The scientific novelty and originality consists in elaborating a multiaspectual study of dramatic text, respecting the standards of textuality and projecting new perspectives with reference to language acts, didascalies, nonverbal-paraverbal elements, deictics, dialogue, monologue and elements of intertextuality fully exploited in dramatic texts.

The results obtained that contribute to solving an important scientific problem. The thesis scientifically interpreted the way of organizing and manifesting the semiotic-pragmatic elements in the modern dramatic text, fully capitalizing on the bessarabian dramatic discourse.

The methodology of scientific research is based on: structural-semantic analysis, pragmasemantics, selective method, contextual method, statistical method, case study, etc.

The theoretical significance consists in: deepening the research study of the bessarabian dramatic text; analysis of scientific materials that approach the pragmatics and semiotics of dramatic discourse; systematizing discursive strategies; describing the convergence of nonverbal and paraverbal signs in didascalies.

The applicative value of research. The obtained results could be used in the elaboration of the university courses of linguistic pragmatics, semantics, texte analysis and theatrical art for the students from the humanities specialties.

Implementation of the scientific results. The results of this PhD thesis have been presented during national and international conferences. They could be applied in the teaching process of an university courses for students with philology specialty. They will also serve as a foundation for futher scientific investigation in the domain of dramatic discourse.

АННОТАЦИЯ

Дрига Инна. Семиотико-прагматические элементы в бессарабском драматическом тексте. Диссертация на степень доктора филологических наук, специальность 621.01, Кишинев, 2021

Структура диссертации: введение; три главы; общие выводы и рекомендации; библиография из 162 наименований; цифры (5), таблицы (4), диаграммы (4), Приложения (6). Основной текст содержит 146 страниц. Полученные результаты опубликованы в 14 научных статьях.

Ключевые слова и фразы: семантический, прагматичный, драматический текст, языковые акты, невербальный / паравербальный, диалог / монолог, собственные имена.

Цель состоит в выяснении и анализе бессарабского драматического текста с точки зрения семиотики и лингвистической прагматики. **Для достижения поставленной цели** мы поставили перед собой следующие задачи исследования: установление способов комментирования драматического текста бессарабских авторов (К. Кеяну, В. Бутнару и Д. Круду); иллюстрация наиболее важных аспектов прагматики и семиотики, таких как: разговорное взаимодействие, языковые акты и др.; проведение тематического исследования по степени частоты межтекстовых элементов со стратегическим значением воплощения (цитата, пародия и аллюзия) в произведениях бессарабских драматургов.

Научная новизна и оригинальность состоит в разработке многонационального исследования драматического текста, соблюдении стандартов текстуальности и разработке новых интерпретирующих перспектив со ссылкой на языковые акты, дидаскалы, невербальные-паравербальные, дейктические, диалоговые, монологические, элементы интертекстуальности, полностью освоенные в драматических текстах.

Научная новизна и оригинальность заключается в развитии многонациональной учебной компании драматического текста, в соответствии со стандартами текстуальности и развития новых интерпретационных перспектив, со ссылкой на язык актов, дидаскалы, невербально-паравербальные, мы предлагаем, диалоговые, монологические, межтекстуальные элементы, полностью освоенные в драматическом тексте.

Полученные результаты способствуют решению важной научной проблемы. В диссертации был научно истолкован порядок организации и проявления семиотико-прагматических элементов в современном драматическом тексте.

Методология научного исследования-структурно-семантический анализ, прагмасемантический анализ, метод селективного анализа, метод контекстного анализа, статистический метод, тематическое исследование и др.

Теоретическая значимость заключается в углублении исследования бессарабского драматического текста; в анализе научных материалов, касающихся прагматики и семиотики драматической речи; в систематизации дискурсивных стратегий; в описании конвергенции невербальных и паравербальных знаков в дидаскалах.

Прикладное значение исследования. Полученные результаты могут быть использованы при разработке университетских курсов прагматики лингвистики, семантики, анализа текста и театрального искусства для студентов гуманитарных специальностей.

Внедрение научных результатов было проведено путем представления исследований, проведенных на различных научных форумах. Они будут рассмотрены в процессе преподавания университетских курсов для студентов филологических факультетов, таким образом, станут основой для дальнейших исследований в области драматической речи.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Actualitatea investigației noastre este determinată de unele aspecte teoretice și practice neelucidate, ce țin de particularitățile semiotico-pragmatice ale textului dramatic basarabean.

Constatăm o insuficiență sau chiar o lipsă a studiilor axate pe aspectul semiotico-pragmatic complex al textului dramatic basarabean. Demersul nostru este prima lucrare având această orientare teoretică asupra textelor dramaturgilor basarabeni consacrați, după anul 1990.

Cercetarea noastră își va proba ipotezele științifice pe un corpus de texte dramatice ale scriitorilor basarabeni, îndeosebi ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.

Prezenta teză are un caracter descriptiv și analitic, completând cu noi aspecte segmentul nevalorificat al domeniului de cercetare abordat.

Dimensiunea teoretică a prezentului studiu doctoral a avut ca suport lucrări importante din domeniul lingvisticii textuale și discursive, al semioticii, al semanticii, al pragmaticii, al teoriei argumentației, al esteticii și al criticii literare.

De un mare folos în procesul cercetării noastre ne-au fost contribuțiile aduse în domeniile menționate mai sus de către: F. de Saussure, Ch. Peirce, Ch.W. Morris, U. Eco, J. Deely, G. W. von Leibniz, J. Poinsot, Fr. Bacon, R. Barthes, A. Greimas, Th. Sebeok, L. Hjelmslev, G. Mounin, J.-M. Klinkenberg, G. Leech, O. Ducrot, St. Levinson, Fr. Jacques, J. Searle, J. L. Mey, D. Maingueneau, Y. Bar-Hillel, Ch. Fillmore, E. Coșeriu, A. Bidu-Vrânceanu, E. Dragoș, L. Ionescu Ruxandoiu, I. Condrea, V. Molea, I. Plămădeală, A. Ghilaș etc.

Punctul de vedere al cercetării noastre este în principal unul pragmatic. Suntem de părerea că discursul reprezintă o unitate pragmatică ce trebuie analizat atât ca enunț, cât și ca enunțare, ca mesaj, dar și ca proces.

În prezenta lucrare, ne-am propus, să identificăm formele sub care unele elemente distinctive ale conceptului de discurs și în mod special, unele concepte pragmatice și semantice, se regăsesc printre caracteristicile textului dramatic, reflectate fiind printr-o analiză independentă.

O altă orientare a noastră în scrierea tezei de doctorat a fost interesul major pentru semiologia teatrală, în sensul de a pricepe în ce măsură ea poate fi aplicată studiului aplicat al textului dramatic, respectiv al discursului dramatic, urmărind interpretarea semnelor, precum și a modului de conexiune a semnelor pentru întregirea mesajului artistic.

Tindem să analizăm discursul ca practică socială, ca limbaj în interacțiune, astfel am descris specificitatea și implicațiile acestuia asupra receptării și interpretării discursului dramatic propriu-zis.

Scopul cercetării constă în elucidarea și analiza textului dramatic basarabean din perspectiva semioticii și a pragmaticii lingvistice.

Pentru a atinge scopul prevăzut, ne-am propus următoarele **obiective de cercetare**:

- elaborarea unei sinteze a principalelor concepte și metode teoretice din domeniul semioticii și al pragmaticii, relevante cercetării noastre, precum și a trăsăturilor definitorii ale materialului supus analizei;
- realizarea unor descrieri succinte, dar consistente a noțiunilor care vor contribui la comprehensiunea pragmaticii, respectiv a actelor de comunicare, unul dintre mijloacele noastre principale pentru a analiza discursul dramatic;
- valorificarea celor mai importante instrumente ale pragmaticii, precum: implicatura conversațională, maximele conversaționale, actele de limbaj în procesul de interpretare a textelor dramatice etc.;
- stabilirea posibilităților de structurare a discursului dramatic cu mijloacele puse la îndemână de metodele și conceptele proprii actelor de limbaj;
- investigarea rolului semnelor la structurarea mesajului într-un text dramatic;
- demonstrarea faptului că discursul dramatic presupune un mecanism complex de producere a efectelor de sens;
- identificarea funcțiilor discursului dramatic, ținând cont de exigențele acestui tip de discurs;
- stabilirea modalităților de comentare a elementelor semiotice și pragmatice din textele dramatice ale autorilor basarabeni (C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu), cu mijloacele puse la îndemână de metodele și conceptele proprii semioticii și pragmaticii;
- determinarea rolului și a modalităților de descriere a unor aspecte ale comunicării nonverbale și paraverbale în didascalii;
- examinarea modurilor în care participanții la discursul dramatic stabilesc și mențin relații sociale cu ajutorul strategiilor de politețe;
- delimitarea specificului conotațiilor numelor proprii din cadrul textului dramatic, pentru a verifica dacă numele personajelor funcționează ca niște semne motivate în sine sau capătă sens contextual și dacă raportul dintre nume și personaj este estompat sau este sugerat;
- interpretarea deixisului ca strategie discursivă în discursul dramatic;
- identificarea trăsăturilor principale ale discursului dialogic și monologic;
- urmărirea strategiilor discursive și de evocare pe care le invocă prezența elementelor intertextuale în textele dramaturgilor C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu;

- efectuarea unui studiu de caz cu privire la semnificația și la gradul de frecvență a elementelor intertextuale cu valoare strategică de evocare (citatul, parodia și aluzia) în operele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu ca instrumente de sincretism textual și redundanță reprezentativă.

Ipoteza de la care pornește cercetarea noastră este că dramaturgia autohtonă de după 1990 încearcă să prezinte imaginea reală a lumii în care trăim prin viziune, structuri, limbaj, iar textele dramatice abordează diverse probleme care presupun tehnici noi de soluționare a acestora. Schimbarea de perspectivă în ceea ce priveşte studierea modului de organizare și manifestare a elementelor semiotico-pragmatice în textul dramatic basarabean dezvăluie atât diversele fațete ale spațiului nostru cultural, cât și variatele subtilități de limbaj revelatoare de sugestii neordinare.

Metodologia cercetării științifice este determinată atât de orientarea teoretică a lucrării, cât și de analiza materialului faptic, excerptat din operele dramatice ale autorilor basarabeni C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu. Baza metodologică și materialul teoretic și științific al lucrării sunt corelate cu problemele complexe vizate de obiectul de studiu al tezei. În lucrare utilizăm metode tradiționale de cercetare, care elucidează aspecte esențiale precum: teoria textului, pragmatica, semiotica, legile discursului, discursul dramatic, actele de limbaj, maximele conversaționale, dialogul, monologul, principiul politeții, intertextualitatea etc.

Cele mai importante metode care au înlesnit soluționarea problemei de cercetare și realizarea obiectivelor preconizate au fost analiza și interpretarea. De asemenea, importante în cercetarea noastră au fost și metodele: analiza structural-semantică, pragmasemantică, semică, contextuală, metoda statistică etc.

Toate acestea pot fi urmărite atât în partea descriptivă, cât și în modelele interpretative și se regăsesc în bibliografia finală.

Metoda statistică și studiul de caz ne-au ajutat să stabilim gradul de frecvență a elementelor intertextuale ca mărci ale postmodernismului în operele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.

Datele pe care le-am analizat sunt rezultatul unui studiu alcătuit dintr-un corpus de 27 de texte dramatice ale autorilor basarabeni sus-menționați și înglobează toate cele trei surse de intertextualitate cercetate de către noi (citat, parodie și aluzie).

Ținem să menționăm că efortul dramaturgilor contemporani de a îmbogăți literatura dramatică națională cu lucrări de calitate a dat rezultate reale, consemnându-se în acest sens un palmares dramaturgic în dinamică, antrenat în căutarea de forme noi și originale de expresie; astfel, am limitat studiul nostru la texte dramatice consacrate. Așadar, în cercetarea noastră ne

propunem să analizăm acele situaţii din textele dramaturgilor basarabeni, care actualizează, în opinia noastră, foarte clar fenomenele cercetate de noi.

Noutatea și originalitatea ştiinţifică rezidă în abordarea aplicativă a conceptelor de semiotică și pragmatică, configurate în discursul dramatic basarabean modern. Realizarea studiului de caz, prin care am încercat să evaluăm gradul de frecvență și implicațiile semantice ale secvențelor intertextuale ca elemente semiotice în piesele lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu, menite să creeze reprezentări prin evocare, deschide o optică nouă și originală de structurare a mesajului în discursul dramatic. Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a lucrării constă și în elaborarea unui studiu multiaspectual – semiotic, semantic, pragmatic, structural – al textului dramatic, oferind un model sistemic de analiză al acestuia, respectând standardele de textualitate și proiectând noi perspective cu referire la actele de limbaj, didascalii, elemente nonverbale-paraverbale, deictice, conectori argumentativi, structuri presupoziționale, dialog, monolog, elemente ale intertextualității, valorificate în cadrul operelor dramatice interpretate.

Rezultatul/rezultatele obținute care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante. În teză a fost abordat și reconceptualizat ştiinţific modul de organizare și manifestare a elementelor semiotico-pragmatice în textul dramatic modern, valorificându-se din plin discursul dramatic basarabean. Lipsa unei interpretări științifice a modului de organizare și de manifestare a elementelor semiotico-pragmatice în textul dramatic modern, valorificându-se din plin discursul dramatic basarabean, a făcut necesară o asemenea investigație.

Au fost oferite modele şi paradigme de interpretare a acestuia, deschizând o largă perspectivă aplicativă în procesul didactic. Acest lucru a fost posibil prin tratarea următoarelor aspecte:

- ✓ Analiza și sinteza demersurilor teoretice din domeniu, a punctelor de vedere pertinente, a tipologiilor efectuate până în prezent referitoare la textul/discursul dramatic, semiotică, pragmatică etc.;
- ✓ identificarea proprietăților structurale și a particularităților de interpretare a semnului glotic excerptat din câmpul destul de ofertant al discursului dramatic;
- ✓ analiza discursului dramatic cu mijloacele puse la îndemână de metodele și conceptele proprii pragmaticii și teoriei actelor de limbaj;
- ✓ reflectarea unor aspecte ale comunicării nonverbale și paraverbale în discursul didascalic;
- ✓ studierea modului de manifestare a deicticelelor într-un text dramatic;
- ✓ funcționarea strategiilor discursive care definesc atât politeţea negativă, cât și cea pozitivă în textele dramatice basarabene moderne;
- ✓ studierea numelor proprii ale personajelor, considerate metonimii în textul dramatic;

- ✓ identificarea formelor de intertextualitate şi a frecvenței acestora, valorificate de dramaturgi în textele pieselor analizate.

Rezultatul obţinut constă în fundamentarea şi perfecţionarea modelelor de interpretare a textului dramatic basarabean, iar necesitatea modelelor a fost demonstrată prin analiza unui material faptic reprezentativ.

Semnificaţia teoretică a lucrării constă în: aprofundarea cercetării textului dramatic basarabean; analiza materialelor științifice ce abordează pragmatica și semiotica discursului dramatic; sistematizarea strategiilor discursive; descrierea convergenței semnelor nonverbale și paraverbale în didascalii.

Realizarea studiului de caz privind efectul de evocare și frecvența elementelor semiotice de natură intertextuală a fost posibilă ca urmare a cercetării unui material ilustrativ, ce demonstrează caracterul inovator al temei abordate. Am efectuat o analiză multiaspectuală și interdisciplinară a textului și discursului dramatic, ținând cont de particularitățile acestora, de statutul și de intențiile autorului, de implicațiile pragmasemantice și culturale.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în faptul că rezultatele obținute ar putea fi folosite la elaborarea cursurilor universitare de pragmatică lingvistică, de semantică, de analiză a discursului și de artă teatrală pentru studenții de la specialitățile umanistice. Lucrarea dată poate constitui un factor stimulator pentru alte cercetări ulterioare în domeniu.

Aprobarea și validarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării sunt publicate în 14 articole în reviste de specialitate sau prezentate la următoarele conferințe şi simpozioane științifice naționale și internaționale: Conferința Științifică Națională cu participare internațională *Lumina verbului matern* in honorem magistri I. Condrea, 25 octombrie 2019, Chișinău; Conferinţa Ştiinţifică Naţională cu participare internaţională *Integrare prin Cercetare şi Inovare*. Chișinău – 2017, 9-10 noiembrie; Conferinţa Ştiinţifică Naţională cu participare internaţională *Norma limbii literare între tradiție și inovație*, Chișinău, 19 mai 2017; Conferința științifică națională cu participare internațională. *Integrare prin cercetare și inovare*, Chișinău, 28-29 septembrie 2016; Conferința științifică națională cu participare internațională *Cercetări actuale de lingvistică română* în memoriam Ion Dumeniuc – 80 de ani de la naștere, Chișinău, 12 mai, 2016; Simpozionul științific cu participare internațională *În memoriam Acad. Nicolae Corlăteanu 100 de ani de la naștere*, Chișinău, 15-16 mai 2015; Conferința științifică națională cu participare internațională *Integrare prin cercetare și inovare,* 10-11 noiembrie 2015.

Sumarul compartimentelor tezei. Din punct de vedere structural, teza conține următoarele compartimente: o adnotare în limbile română, engleză, rusă, introducere, trei capitole, inclusiv concluziile la finele fiecărui capitol, concluzii generale și recomandări, lista de

bibliografie ce inserează 162 de titluri, 4 tabele, 5 figuri, 4 diagrame, 6 anexe, un glosar de termeni, declarația privind asumarea răspunderii și CV-ul autorului.

Introducerea cuprinde argumente despre actualitatea temei și despre necesitatea cercetării și elucidării problemelor identificate. Aici sunt expuse și principalele obiective ale tezei. De asemenea, sunt proiectate elementele de noutate științifică scontate, însemnătatea teoretică și valoarea aplicativă a rezultatelor. Totodată, sunt relevate modalitățile de certificare a rezultatelor obținute și sunt prezentate concis compartimentele tezei.

Capitolul 1. Semiotica și pragmatica – dimensiuni ale textului dramatic are patru subcapitole, în care sunt elucidate diverse probleme teoretice ce țin de semiotică, în accepția unor autori consacraţi - Ch. Peirce, F. de Saussure, R. Barthes, A.J. Greimas, J. Kristeva, U. Eco, care au avut o contribuție esențială la definirea semioticii, la conturarea celor mai importante concepte şi la fortificarea importanței acestei discipline, la identificarea proprietăților structurale ale semnului și ale particularităților de interpretare a unui semn, atât prin codificare, cât și prin decodificare.

Interpretarea semiotică se bazează, indiscutabil, pe principiile de bază și pe conceptele fundamentale ale pragmaticii, pe normele și principiile pragmatice dezvoltate de St. Levinson, G. Leech, respectiv J.L. Mey, oferind noi standarde ale pragmaticii moderne, corelate cu maximele conversaționale ale lui P. Grice și cu legile discursului ale lui O. Ducrot. Este vorba de un fel de cod al bunelor maniere, de norme care trebuie respectate de către interlocutori când intră în jocul schimbului verbal. Deși în ultima vreme există tendința de a spori numărul acestor principii, două rămân fundamentale: principiul cooperativ și principiul politeții.

Am abordat şi problema complexă a conceptelor de *text* şi *discurs*. Contextul teoretic se circumscrie lingvisticii textului, care s-a dezvoltat cu precădere în ultima jumătate a secolului trecut, precum și analizei discursului, înglobând concepțiile și direcțiile de cercetare a textului și discursului, și anume: lingvistica comunicativă, analiza de discurs, lingvistica textuală etc.

Capitolul al 2-lea, intitulat **Configurație pragmatică și tipologii derivate din structura textului dramatic**, are cinci subcapitole și reprezintă o sinteză analitică a studiilor de specialitate dedicate textului și discursului dramatic.

Am stabilit modalitatea de comentare a discursului dramatic prin prisma conceptelor proprii semioticii. Aici am analizat discursul dramatic propriu-zis din perspectiva semiotică, pornind de la ipoteza că strategiile discursive pe care le implică textul dramatic sunt plurisemiotice.

În piese se poate urmări dedublarea jocului de reprezentare: între eu și tu, între locutori și receptori care percep gândurile și replicile tuturor personajelor, fiind conștienți că această percepție este posibilă, întrucât participă toţi la un acord nedeclarat.

Complexitatea pieselor dramaturgilor basarabeni C. Cheianu, V. Butnaru, D. Crudu ne oferă cu generozitate material faptic pentru proiectarea conceptelor despre semne iconice, indiciale și

simbolice nu numai din perspectiva profunzimilor pe care le-ar presupune o analiză exclusiv literară, ci şi dintr-o optică având la bază teoria generală a semnelor.

Alte aspecte probate aici pe texte dramatice concrete au fost: tipologia actelor de limbaj și actualizarea lor în textul dramatic modern, convergența elementelor semiotico-pragmatice nonverbale și paraverbale în didascalii, relevanța comunicațională a deicticelor în textul dramatic.

Capitolul al 3-lea, intitulat **Strategii discursive în textul dramatic basarabean,** are șase subcapitole. Pornind de la aserțiunea că dialogul dramatic este un schimb verbal între personaje, am examinat *Întrebarea ca element declanșator al dialogului în textul dramatic*, ne-am referit la interogația retorică, cu rol esențial în textul dramatic, am urmărit strategii discursive în monologul dramatic și strategii ale politeţii în discursul dramatic basarabean. Alte aspecte probate pe texte dramatice concrete au fost: dialogismul monologului ca dublu locutor în interiorul singurei voci a personajului; semioza numelui propriu în opera dramatică ca strategie implicită. Am dedus că astfel se profilează constructe textuale, fiind caracterizate în funcție de numele atribuite, de rolurile executate pe parcursul intrigii și al întregii acțiuni, dar nemijlocit și de propriile discursuri.

În ultimul subcapitol, *O strategie cu funcție de evocare - elemente de intertextualitate în textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu*, avem drept obiectiv principal identificarea formelor de intertextualitate valorificate de dramaturgii C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.

Caracterul ştiinţific-novator al acestui subcapitol constă în examinarea critică, comparată şi analitică a discursului textual al dramaturgilor basarabeni, valorificând elementele intertextuale din perspectivă semiotică, cu valoare de reprezentare.

Concluziile generale și recomandările reprezintă judecățile de valoare deduse din argumentele și constatările făcute în timpul investigației noastre. De asemenea, am prezentat unele aspecte ale problemei, care se pretează a fi cercetate în continuare, și am venit cu unele recomandări despre aplicarea rezultatelor cercetării.

Bibliografia cuprinde 162 de titluri, indicate în ordine alfabetică în limbile română, engleză, franceză și rusă, care ne-au fost necesare pentru documentare și argumentare.

Sursele din care au fost excerptate exemplele sunt textele dramatice semnate de V. Butnaru, C. Cheianu, D. Crudu. Corpusul analizat este constituit din 250 de exemple. În cercetarea noastră am folosit atât lucrări clasice, în variantă editată, cât și lucrări în variantă electronică.

Compartimentul **Anexe** conține materiale probatorii ale cercetării, expuse în 6 anexe și un *Glosar de termeni.*

1. SEMIOTICA ŞI PRAGMATICA – DIMENSIUNI ALE TEXTULUI DRAMATIC

1.1. Semiotica – teoria codurilor în comunicare

În sensul cel mai larg, prin semn se înțelege orice obiect material sau abstract care aduce o informație despre ceva ce nu este el însuși.

Semiotica este știința care studiază aceste funcții. Ea s-a constituit din studierea științifică a simptomelor fiziologice influențate de variate stări fizice sau maladii.

Hipocrate considera semiotica drept o componentă a medicinei, ce avea drept misiune cunoaşterea simptomelor – „simptomul fiind, în fapt, un semeion, marcă, semn, care reprezintă altceva decât pe sine" [apud 92, p. 20].

Potrivit definiției lui Aristotel, semnul constă din 3 dimensiuni:

1) „componența fizică a semnelor propriu-zise;
2) referentul asupra căruia atrage atenția;
3) evocarea de către el a unei semnificații" [apud 93, p. 20].

Aristotel a reuşit să facă prima clasificare a semnelor. Semnele pot fi considerate nume, semne naturale, dar există şi a treia categorie de semne, numite metafore, care sunt semne transpuse.

Sfântul Augustin considera că, „semnul este un lucru care ne face să ne gândim la ceva dincolo de impresia pe care lucrul însuşi o face asupra simţurilor noastre" [apud 100, p. 57].

Încă în Evul Mediu, filosoful latin A. Augustinus a făcut o distincție esențială: *semiologia* studiază semnele utilizate de oameni pentru a comunica ceva, *semnele naturii* apar independent de activitatea intenţională a omului şi nu sunt interpretate decât după apariția lor ca pentru ceva.

Clasificarea semnelor, atestată în doctrina creştină, este suficient de cuprinzătoare şi de minuțioasă. Semnele sunt împărțite, ținându-se cont de câteva criterii:

a. după origine: - *naturale, intenţionale* etc.;
b. după modul de transmitere: - *vizuale, fonice* etc.;
c. după natura desemnatului: - *semne ce denumesc alte semne.*

Semnul nu numai că stă pentru altceva decât el însuși, dar o face în raport cu un terț și, deși aceste două relații – dintre semn și semnificat și dintre semn și interpretant – pot fi luate separat, atunci când sunt luate astfel nu se pune problema semnului, ci a relației dintre cauză și efect, pe de o parte, și dintre obiect și subiectul cunoscător, pe de altă parte.

Semnul depinde, mai presus de toate, de ceva diferit de el însuși. El este reprezentativ, dar numai în mod indirect, în calitate de subordonat. În momentul în care un semn alunecă în afara acestei subordonări, așa cum se întâmplă frecvent, chiar în acel moment el încetează, pentru un timp, a fi semn, chiar dacă virtual poate rămâne semn.

Semiotica sau semiologia (din gr. *semeion* – semn și *logos* – știință) reprezintă teoria generală a sistemelor de semne și a modului lor de funcționare. Fondatorul semiologiei este F. de Saussure, dar ideea acestei discipline a apărut la începutul sec. al XVII-lea la filosofii englezi Fr. Bacon și J. Locke.

Semiotica contemporană s-a format la hotarul dintre filologie (lingvistică, prin F. de Saussure) şi filosofie (logică, prin Ch. Peirce).

Demersul nostru analitic se axează pe cele două modele ale semnului - *coordonatele și teoriile semnului saussurian și peircian* - pe dezvoltarea noțiunilor teoretice ale semioticii generale.

Vom prezenta aici binomul semnului saussurian (semnificant şi semnificat) și trinomul semnului peircian (representament, interpretant și obiect), diferența fiind că Ch. Peirce dezvoltă funcția referențială a semnului.

La fel, am urmărit să identificăm proprietățile structurale ale semnului (denotativ și conotativ) și particularitățile de interpretare a unui semn prin codificare şi decodificare.

Semnele şi acțiunea lor desemnează obiectul investigației semiotice. Prin urmare, semiotica contrastează cu semioza, așa cum cunoașterea contrastează cu ceea ce este cunoscut. Semiotica este cunoașterea semiozei, este explicația teoretică a semnelor și a ceea ce fac acestea.

„Limba este un sistem de semne în care esenţială este doar unirea sensului cu imaginea acustică şi faptul că cele două părţi ale semnului sunt psihice” [89, p. 32].

Semnul este constituit din două fețe: fața semnificantă (semnificant) și fața semnificată (semnificat).

În *Cours de linguistique générale* (1916), F. de Saussure utiliza pentru prima data termenul de semiologie. El a menționat faptul că studiul semnelor din perspectivă sincronică vizează definirea și detalierea semnelor în prezent, iar din perspectivă diacronică duce la diversitatea modalităților de schimbare a semnelor ca formă și conținut pe parcursul timpului.

În concepţia lui F. de Saussure semnul reprezintă o „formă alcătuită (1) din ceva fizic — sunete, litere, gesturi etc. — ceea ce el a numit semnificantul; şi (2) din imaginea sau conceptul la care trimite semnificantul — ceea ce el a numit semnificatul. Relaţia care se creează între unul şi celălalt a numit-o apoi semnificaţie” [apud 94, online].

Cercetătoarea A. Savin-Zgardan consideră că „semnificantul, fiind motivat inițial, ulterior poate rămâne motivat sau se demotivează” [90, online].

În opinia lui F. de Saussure combinaţia dintre semnificant şi semnificat este una arbitrară. Un semnificat constituit bine este acela care se potrivește tipului structural ortografic, fonologic sau altui tip circumscris. Independent de situația concretă de comunicare receptorul trebuie să cunoască codul, pentru ca actul semiotic să se realizeze.

Începând cu F. de Saussure, semnul a devenit conceptul fundamental al lingvisticii. Ideile sale au influențat, într-un fel sau altul, toate concepțiile actuale despre semn. Prezentăm definiția saussuriană a semnului: „Numim semn reuniunea conceptului și a imaginii acustice, dar în mod curent, acest termen desemnează în general doar imaginea acustică, de exemplu, un cuvânt: arbor" [89, p. 99].

În această definiție găsim cele două poziții existente în lingvistica generală în problema semnului:

a) semnul este format dintr-un semnificat (concept) și semnificant (imaginea acustică);
b) semnul comportă numai un semnificant, semnificatul fiind exterior semnului și naturii sale.

A treia poziţie care se poate alătura celor două, își găsește originea în glosematica lui L. Hjelmslev. El denumește semnificatul saussurian – conținut, iar semnificantul – expresie și distinge în ambele planuri substanță și formă. În opinia lui L. Hjelmslev, semnul lingvistic uneşte forma conținutului și forma expresiei. Semnul apare nu numai ca element purtător de sens într-un sistem, dar și ca semnal orientativ al comportamentului.

După Ch. Peirce, semnele constituie o clasă generală de relații triadice, iar legile naturii (care sunt exprimate prin semne) constituie cealaltă clasă generală. Semnele înseşi sunt fie autentice, fie transferate.

Semnele autentice privesc relațiile existențiale dintre corpurile ce interacționează și au nevoie de un interpretant, pentru a fi pe deplin specificate ca semne, de pildă, cuvintele.

Relațiile triadice care sunt generate în primul grad privesc relațiile existențiale dintre corpuri care interacționează, dar nu au nevoie de un interpretant, pentru a fi pe deplin specificate ca semne. De pildă, „o bătaie în ușă înseamnă că vine un musafir, fără a fi nevoie de vreo specificare" [28, p. 89].

Pentru Ch. Peirce *semiotica* este considerată disciplina care are drept obiect de studiu fenomenele semiozice. Dacă pentru F. de Saussure, semnul era rezultatul reuniunii dintre semnificant şi semnificat, dintre imaginea acustică şi imaginea conceptuală, o entitate bilaterală aşadar, pentru Ch. Peirce, semnul dispune de o structură tridimensională, ce comportă trei elemente esenţiale: un representamen, un obiect şi un interpretant.

După Ch. Peirce, „semioza este o relație triadică între semn, obiectul său și interpretantul său, astfel încât această relație nu poate fi redusă la relații diadice" [apud 38, p. 248].

În timp ce pentru lingvistica anglo-americană semnul reprezenta o entitate ternară (triunghiul lui Ch. Peirce, modelele lui Ch. Morris şi Th. Sebeok, pentru F. de Saussure și lingvistica saussuriană semnul reiese din reuniunea formei expresiei şi a formei conţinutului.

Definiţia semnului după Ch. Peirce sună astfel: „Un semn este ceva care ţine locul a ceva, pentru cineva, în anumite privinţe sau în virtutea anumitor însuşiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent sau poate un semn mai dezvoltat. Semnul acesta pe care îl creează îl numesc interpretantul primului semn” [76, p. 269].

Importantă este teza lui Ch. Peirce asupra naturii triadice a semnului limbii, teză pe care o schițează deja în 1869 în articolul *Despre o nouă listă a categoriilor*. Semnul este un element X, care înlocuiește pentru un subiect (cei care îl interpretează) un anumit element Y (obiect denotat) prin indicele R. Cele trei dimensiuni ale semnului vor fi cele trei feluri de relații pe care se asociază, este un semn în raport cu obiectul semnificat și, în sfârșit, este semn pentru persoana care îl întrebuințează.

Deoarece conținutul esențial sau ființa semnului este relativă, cheia înțelegerii a ceea ce-i este propriu semnului este noțiunea de relativitatea relației sau ființa relativă. Fără acest conținut, semnul încetează a fi semn, indiferent ce altceva s-ar putea întâmpla să fie.

„Semnele autentice privesc relațiile existențiale dintre corpurile ce interacționează și au nevoie de un interpretant pentru a fi pe deplin specificate ca semn” [92, p. 89].

Semiotica reprezintă o știință, cu propriile sale descoperi, și o tehnică de studiere a tot ce produce semne. Din acest considerent, Ch. Peirce şi J. Lock au definit semiotica drept o doctrină despre semne.

Pentru Ch. Peirce semnificantul este un *representamen*, formă indispensabilă strategiei reprezentării în sine (emiterea sunetelor, mișcările mâinilor etc.) cu valoare referențială. Th. Sebeok a numit semnificația obținută dintr-un semn – interpretant, insinuând ideea că ea are o formă de negociere dintre utilizatorii de semne.

Cele mai multe semne umane au această posibilitate de a codifica referenții denotativi și conotativi. Un semn urmăreşte de fiecare dată să capteze denotația, pe când referentul denotat este o categorie prototipică la ceva.

Semnele se pot distribui sistematic în diverse moduri. Una dintre primele clasificări a fost propusă de Ch. Peirce, care a relaționat semnele cu extremitățile triunghiului semiotic (semne, obiecte și interpretanți).

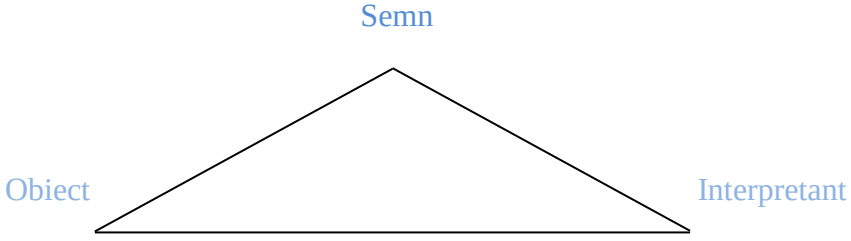


Figura 1.1. Triunghiul semiotic

Obținem astfel: sintaxa, semantica și pragmatica. Semnele pot fi clasificate în clase pe care am putea să le denumim semne primare, secundare sau terțiare.

Tabelul 1.1. Clasificarea semnelor după Ch. Peirce

	Semn – semn (sintaxă)	**Semn – obiect (semantica)**	**Semn – interpretant (pragmatica)**
Primare	Qualisemn	Icon	Termen
Secundare	Sinsemn	Indice	Propoziție
Terțiare	Legisemn	Simbol	Raționament

Qualisemnele sunt semne care nu au nicio identitate, care desemnează doar o calitate. De cele mai dese ori, un qualisemn face referire la calitatea senzorială a unui semn (ca exemplu, faptul că un cuvânt este evidențiat printr-o calitate aparte); *sinsemnele* reprezintă nişte semne individuale. Un sinsemn poate avea mai multe qualisemne (de ex., un obiect poate fi de culoare galbenă, mare şi cu colțuri rotunjite); *legisemnele* constituie semne care reprezintă un tip general de semne, un legisemn poate fi, de exemplu, şi un cuvânt precum *avion*, sau semnul grafic al acestui cuvânt.

Cele trei tipuri de semne (primare, secundare şi terțiare) sunt de următoarele tipuri: *iconuri*, *indici* şi *simboluri*. Fiind deosebit de importante pentru interpretarea pragmatică a semnelor, acestea vor fi valorizate în capitolul al doilea al lucrării noastre.

Pentru Ch. Peirce, omul gândește prin semne şi este, de altfel, singura gândire, ea există necesar în semne şi, mai exact, ea este semn. Mai mult, orice lucru, orice aspect al unui lucru poate deveni semn. Orice raportare a omului e mijlocită de semne şi trebuie privită semiotic. Deci procesul semiotic e un proces de mijlocire complex ce include un semn, un obiect, un interpret şi un interpretant.

Clasificarea semnelor realizată de Ch. Pierce în *iconi, indici* şi *simboluri* a fost reuşită datorită faptului că aranja destul de clar şi concis multitudine imaginilor.

În lucrarea sa *Raționalitate, comunicare, argumentare* A. Marga susține pe bună dreptate că „orice semn e pe rând interpretant şi interpretat, iar şirul lor e nesfârşit, întrucât nu se poate

ieşi din sfera semnelor când interpretăm. În consecință, sunt trei posibilități de a lega semnul de obiect: *index, simbol* şi *iconic*, după cum există trei feluri de interpretanți ce corespund acestor semne: interpretanți energetici, logici și emoționali" [65, p. 241].

Lingvistul S. Levinson afirma că, la un moment dat, disciplinele care au venit în sprijinul interpretării textului dintotdeauna (*sintactică, fonologică, semantică*) rămân fără răspuns în fața unor mesaje a căror substanță este dată de context. Aceste discipline lingvistice nu pot explica contextul prin regulile lor.

Există o serie de informații absolut necesare înțelegerii mesajului, aflate *în spatele textului*. Spunem *în spatele*, deoarece ele nu sunt explicite și nu pot fi scoase la iveală cu ajutorul metodelor de lucru tradiționale, puse la dispoziție de către disciplinele lingvistice clasice. Sunt informații fără de care mesajul nu poate fi decodat corespunzător de către receptor. Această stare de fapt se atestă cu precădere în textul/discursul dramatic, care constitue obiectul de studiu al tezei noastre.

Filiera *Poinsot-Locke-Peirce*, spre deosebire de tradiția saussuriană, nu se inspiră cu precădere și aproape exclusiv din limbă și vorbirea umană. Semioza reprezintă acum un proces cu dimensiuni mult mai mari, conţinând universul fizic – prin semioza umană – și privind semioza specie umană drept o parte a semiozei ce are loc în natură.

„Abducția, unicul proces prin care se ajunge la idei noi – idei ce urmează a fi dezvoltate deductiv și testate inductiv, apoi începând din nou ciclul, sau mai exact, spirala, este, mai întâi, un fenomen al naturii" [28, p. 5].

În consonanță cu studiul nostru este important un pasaj din *Teorii ale simbolului*: „Sunetele emise de voce sunt simboluri ale stărilor sufleteşti, iar cuvintele scrise, simbolurile cuvintelor emise de voce. Şi la fel, precum scrisul nu e aidoma la toţi oamenii, cuvintele rostite nu sunt nici ele aceleaşi, deşi stările sufleteşti, cărora aceste expresii le sunt semne nemijlocite, sunt identice la toţi, aşa cum identice sunt şi lucrurile ale căror imagini sunt aceste stări" [100, p. 27].

Termenul de *semeiotike* a fost introdus în filosofia modernă de Fr. Bacon, care l-a preluat din doctrina Stoică a semnificației.

Deoarece succesorii lui F. de Saussure, au pus accentul pe funcția socială a semnului, au preferat termenul de semiologie.

Este recunoscut faptul că termenul anglo-saxon *semiotics* s-a încetățenit prin intense utilizari în lucrările editate de *Asociația Internațională de Semiotică*, de unde și numele revistei internaționale *Semiotica,* precum şi al unui grup de cercetători reuniți în jurul ei în anul 1969.

Cuvântul *semiology* a fost introdus de F. de Saussure şi de Şcoala franceză, prioritar fiind modelul lingvistic, pe când englezii şi americanii utilizează termenul de semiotică, insistând pe

funcția logică a sensului. Cei doi termeni - semiotica și semiologia - sunt în strânsă corelație și se referă de fapt, la aceeași disciplină. Unii semioticieni consideră termenii drept complementari.

Din analiza definițiilor din tabelul de mai jos, rezultă cu certitudine cele două orientări: *semiologia* (predomină modelul lingvistic) și *semiotica* (ce include lingvistica). (a se vedea **ANEXA 1.** *Definiții ale semiologiei și semioticii*).

U. Eco, recunoscut ca un semiotician notoriu, a contribuit masiv la dezvoltarea conceptelor esențiale ale semioticii şi la confirmarea statutului acestei științe lingvistice. Lucrările sale, considerabile prin profunzime argumentativă şi multilateralitate, iau în dezbatere atât probleme de semiotică (*Semnul, Tratat de semiotică generală* etc.), cât și probleme de teorie literară (*Lector in fabula, Opera aperta* etc.).

U. Eco, în volumul său *Sémiotique et philosophie du langage*, determină obiectul semioticii semioza. Astfel stabilește legătura între noțiunea de semn și cea de interpretare.

După părerea lui U. Eco, „semiotica reprezintă corelarea a două domenii: teoria codurilor şi teoria producției de semne, este vorba, așadar, de semiotica semnificării și semiotica comunicării. O semiotică a semnificării se poate institui și independent de o semiotică a comunicării, în timp ce o situație inversă este imposibilă” [124, p. 34].

Vom susține şi noi poziția lui U. Eco, potrivit căreia orice teorie semiotică include o teorie a producției de semne şi o teorie a codurilor. „Semiotica este, aşadar, preocupată, deopotrivă, de procesele de producere a semnificației şi de condițiile de vehiculare a acesteia prin comunicare” [apud 79, online].

O mențiune aparte merită poziția lui R. Barthes, așa cum apare ea în *Elemente de Semiologie.* În introducerea la lucrarea respectivă R. Barthes precizează că semiologia are ca obiect de studiu toate sistemele de semne, oricare ar fi limitele lor (imagini, muzică, gesturi). R. Barthes pledează pentru o semiologie a semnificației, mai comprehensivă decât semiologia numită, de obicei, a comunicării [122, p. 7].

În opinia lingvistului A. Greimas, semiologia este teoria tuturor sistemelor semnificative. A. Greimas propune să fie denumite *semiotice* științele expresiei și *semiologice* științele conținutului. „Numai o semiotică a formelor multiple sub care se prezintă sensul şi a modurilor sale de existență, interpretarea lor ca instanțe orizontale şi niveluri verticale ale semnificației va putea constitui un limbaj ce va permite să se vorbească despre sens, întrucât forma semioticii nu e altceva decât tocmai sensul sensului” [47, p. 31-32].

Ch. Morris numește termenii triadei în felul următor: *designatum, vehiculul semnului* și *interpretant*, mai apoi propune şi al patrulea termen *interpretul*.

Th. Sebeok**,** unul dintre cei mai cunoscuți semioticieni contemporani, consideră că semioza este fenomenul care distinge obiectele neînsuflețite de formele de viață. El face

diferenţa între *semioză* şi *reprezentare*. Semioza este specifică tuturor fiinţelor vii, pe când gândirea este caracteristică doar omului.

Pentru Th. Sebeok semioza este: „capacitatea instinctivă a tuturor organismelor vii de a produce şi a înţelege semne” [92, p. 19].

Valoroasă pentru demersul nostru analitic este și ipoteza lui Ch. Morris, care susține că, dacă semiotica este o știință coordonată cu celelalte științe care studiază lucrurile sau proprietățile lucrurilor considerate ca semne, ea mai este și un instrument universal, comun tuturor științelor, de vreme ce orice știință folosește semne și își exprimă rezultatele în termenii semiotici, prin urmare, o metaștiință găsește în semiotică un instrument.

Semiotica, în ipostaza de metaștiință, comportă un studiu la trei nivele deosebite, corespunzătoare celor trei dimensiuni ale semiozei, procesul în care ceva funcționează ca semn:

a) studiul structurilor formale, adică al relațiilor dintre semne (sintaxa);
b) studiul relațiilor dintre semne și obiectele desemnate (semantica) și
c) studiul relațiilor dintre semne și cei ce le utilizează (pragmatica).

În *Introducere la semiologia literaturii* M. Carpov susține pe bună dreptate că aceste trei dimensiuni ale semiozei sunt tot atâtea științe subordonate semioticii. „După cum un semn este un concept semiotic general, tot astfel *a implica* este un termen specific sintactic, *a desemna* sau *a denota* aparține cu precădere semanticii, iar *a exprima* ține de pragmatică” [10, p. 8].

În ceea ce privește semiotica, trebuie să reținem că, în concepția lui L. Hjelmslev, aceasta se definește prin compatibilitatea cu analiza, cu descrierea. În cadrul larg al semioticii, L. Hjelmslev operează cu câteva distincții care își pot dovedi utilitatea într-o analiză ce-și propune descrierea mai fină, mai nuanțată a discursului (lingvistic sau nonlingvistic). Astfel el deosebește:

a) semiotica denotativă – prin care înțelege semioticile în care niciunul dintre planuri nu este o semiotică;
b) semioticile conotative în care planul expresiei este o semiotică;
c) metasemioticile, adică discursurile științifice în care planul conținutului este o semiotică.

Semiotica reprezintă un limbaj general, ce poate fi aplicat oricăror limbaje sau semne speciale, deci și limbajului științei și semnelor specifice care sunt utilizate de acesta.

Ca știință, semiotica este un discurs despre altă știință, o descriere ce se situează, prin gradul ei de generalitate, deasupra altor științe; ca instrument, semiotica va releva însușiri de metode. „Nimic nu poate fi studiat fără a folosi semne ce denotează obiecte într-un anumit domeniu de cercetare, iar semiotica trebuie să ofere semne pertinente şi principii ce vor asigura progresul cercetării” [10, p. 17].

Între semiotică și semantică se stabilește o relație de ordonare în cadrul căreia semantica este inclusă de semiotică. Totuși, potrivit considerațiilor aceluiași teoretician, se pare că semiotica și semantica nu au fost, la un moment dat, decât doi termeni în competiție pentru a desemna o aceeași disciplină. Poate că semantica este termenul cel mai larg acceptat pentru disciplina care studiază semnele.

În cercetarea noastră vom folosi termenul de semiotică, în acord cu terminologia folosită în cercetarea universală.

1.2. Conceptele de bază ale pragmaticii. Maximele conversaționale în textul dramatic

Textul dramatic se distinge de cel liric sau de proză și prin modalitatea lingvistică de expresie și receptarea spațializată. Modalitatea de expresie a unui text dramatic este sincretică, iar receptarea sincronică, presupunând un sistem de semne organizate spațio-temporal după principiul „aici și acum". Această stare de fapt determină dihotomia text dramatic/discurs dramatic – termeni actualizați în procesul interpretării în funcție de nivelul referențial și de universul de discurs.

Majoritatea cercetătorilor consideră discursul drept o unitate a pragmaticii. Considerăm că, interpretarea pragmatică a unui text pornește de la ideea că literatura, ca act de comunicare, poate fi singularizată prin modalitatea în care se constituie și funcționează relația dintre emițător și receptor. Iată de ce am considerat necesară clarificarea conceptelor de bază ale pragmaticii și a maximelor conversaționale actualizate în textul dramatic.

Cea mai cunoscută definiție pentru noțiunea de pragmatică rămâne cea a lui S. Levinson, pentru care „pragmatica este studiul relațiilor dintre limbaj și context, care sunt gramaticalizate sau codificate în structura limbii" [115, p. 9].

Ch. Morris a impus termenul *pragmatică* drept „o parte constitutivă a unei științe care nu avea ca obiect de studiu doar limbajele naturale, ci orice sistem de semne, așadar, orice limbaj" [apud 106, p. 34].

Pragmatica privește nu numai fenomenele interpretării (semnelor, a enunțurilor, a textelor sau a expresiilor de indicare), ci și dependența esențială a comunicării, în limbajul natural, de vorbitor și de ascultător, de contextul lingvistic și extralingvistic, de disponibilitatea cunoașterii de bază și de bunăvoința participanților la actul comunicativ.

L. Ionescu-Ruxăndoiu consideră că domeniul de preocupări ale pragmaticii cuprinde:

- aspecte de bază ale organizării pragmaticii discursului;
- aspecte verbale, deixis, forme ale implicitului conversațional (presupoziții, implicături);

- principii și strategii conversaționale: principiul cooperativ și maximele conversaționale, principiul și strategiile politeții, alte principii (principiul ironiei și al persiflării);
- analiza conversației: structuri interacționale, niveluri ale organizării conversației [55, p. 25].

Mulți cercetători, printre care și G. Leech, sunt de părere că dintre cele trei discipline semiotice, pragmatica nu are încă un statut științific bine definit și ea este chiar contestată ca disciplină fundamentală de diverşi logicieni.

„Pragmatica este domeniul complementar semanticii, al cărui obiect îl constituie contribuția contextului la procesul de semnificare prin limbaj" [114, p. 8]. (a se vedea **ANEXA 2.** *Definiții pentru termenul pragmatică în lingvistica contemporană*).

D. Maingueneau în lucrarea sa *Pragmatică pentru discursul literar* consideră că în definiția pragmaticii Ch. Morris balansează între ideea unei interferenţe între semantică și pragmatică, fiecare semn având aceste două dimensiuni, și ideea că „pragmatica se ocupă de aspectele semiozei pe care semantica și sintaxa nu le pot cuprinde, aspecte legate de intervenția unor factori psihologici și sociologici" [128, p. 4].

Spre deosebire de semantică, care studiază corelațiile forme/semnificații ca parte a sistemului limbii, pragmatica este focalizată asupra proceselor de generare a semnificațiilor în context. De fapt, o relație fixă *formă/sens* sau *formă/funcție* nu există decât teoretic. În realitate survine acțiunea modificatoare a contextului, pe de o parte, iar, pe de altă parte, ponderea deosebită a implicitului: presupoziții, implicaturi, acte de limbaj etc.

Cele mai importante aspecte ale pragmaticii, cum ar fi implicatura conversațională, maximele conversaționale, actele de limbaj etc. sunt abordate astfel încât să se dovedească a fi folositoare în analiza pe care am intenționat s-o realizăm.

Ch. Morris menționează că semantica este acea ramură a semioticii care tratează despre semnificarea semnelor. Există cel puțin 3 tipuri de teorii care pot fi etichetate drept semantice, și anume:

- o teorie a adevărului pentru expresiile de indicare ca acte de menționare;
- o teorie a adevărului pentru expresiile de non-indicare sau pentru propoziții eterne;
- o teorie a semnificatului sau o teorie a competenței semantice, adică o semantică cognitivă [apud 38, p. 299]. Niciuna dintre aceste trei teorii nu poate evita dimensiunea pragmatică.

După S. Levinson, „pragmatica pare să se dezvolte pe două căi distincte: în sens larg, ea se ocupă de psihopatologia comunicării și de evoluția sistemelor, devenind, astfel, o diviziune a semioticii lingvistice" [115, p. 5].

Reiese că misiunea pragmaticii este studiul capacității interlocutorilor de a asocia propozițiile cu cadrele contextuale potrivite, ceea ce lingvistul american D. Hymes numește competență comunicativă. „Dacă structuralismul saussurian consideră limba o instituție, punctul de vedere pragmatic merge mai departe, deoarece ideea instituției o implică pe cea de interacțiune, ceea ce determină caracterul dinamic al acesteia" [apud 31, p. 19].

O. Ducrot și J.M. Schaeffer în *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* concep două modele de pragmatică:

- pragmatica care studiază tot ceea ce, în sensul unui enunț, ține de contextul de utilizare a enunțului și nu doar de structura lingvistică a frazei utilizate.
- pragmatica se ocupă de efectele vorbirii asupra situației. Astfel, enunțul lingvistic, pe lângă informația pe care o furnizează, ține cont și de raporturile instituite între vorbitor și participanții la discuție [36, p. 89].

„Pragmatica interpretează enunțul (putem să-l numim act pragmatic) în funcție de context, înțelegând prin context suma sau rezultatul a ceea ce s-a spus până atunci, așa-numita pre-istorie a actului pragmatic respectiv" [116, p. 47].

Înțelegem prin context totalitatea împrejurărilor, care determină, într-o anumită măsură, performarea actului pragmatic.

Cercetătoarea O. Bălănescu susține că contextul ne oferă, așadar, ceea ce numim implicaturi conversaționale și presupoziții, menționând că „pragmatica este studiul condițiilor producerii limbajului uman, așa cum sunt ele determinate de către contextul social" [5, p. 50].

L. Ionescu-Ruxăndoiu, urmând tezele lui G. Leech despre principiile pragmaticii, stabilește că valorificând tradițiile funcționaliste de analiză a limbii și, în același timp, situându-se, conceptual și metodologic, în aria integratoare semioticii, pragmatica își definește identitatea prin câteva elemente:

- distingerea consecventă a procesului emiterii de acela al receptării enunțurilor, rezultat al considerării limbii prin prisma funcției sale primordiale, *comunicarea*;
- utilizarea limbii implică, pentru emițător și receptor, soluționarea unor probleme diferite. Emițătorul își pune probleme de planificare lingvistică. Demersul său este de tip predictiv: emițătorul trebuie să prevadă reacțiile partenerului față de fiecare dintre formulările posibile;
- problemele receptorului privesc interpretarea enunțurilor, deci înțelegerea semnificațiilor și, implicit, sesizarea intențiilor colocutorului. Demersul receptorului este de tip euristic: el trebuie să opteze pentru acea ipoteză interpretativă pentru care nu dispune de contraprobe [57, p. 10].

Obstacolul de a recunoaște întocmai intențiile comunicative ale emițătorului e strâns legată de discrepanțele posibile între sensul literal al propoziției și sensul pe care i-l poate atribui emițătorului.

„Receptorul trebuie deci să conecteze prin deducție ceea ce se spune cu ceea ce – dincolo de sensul cuvintelor și de relațiile gramaticale dintre ele – e mutual presupus sau s-a spus mai înainte" [115, p. 21].

Pragmatica redă un domeniu al deducțiilor dependente de elementele care compun contextul comunicativ. Semnificația unui enunț este deci rezultatul unor negocieri între emițător și receptor privind intenția comunicativă. Polul emiterii și cel al receptării sunt asimetrici. „Spre deosebire de gramatică, pentru care distincția între emițător și receptor este neutră, pragmatica impune la necesitate o asemenea distincție, tocmai pentru că problemele pe care le au de soluționat, între emițător și receptor, sunt diferite" [111, p. 7-8].

În afara factorilor care au caracter particular, strict specific, sau a celor proprii unei anumite culturi, se pot distinge factori cu o relevanță mai largă atât sub aspectul lingvistic, cât și cultural, cum ar fi:

1. datele situației de comunicare: identitatea, rolul (emițătorului sau receptorului, la fel și statutul social al participanților), momentul comunicării, precum şi spațiul comunicării;

2. supozițiile - ceea ce participanții știu sau consideră de la sine înțeles, despre părerile și preocupările lor în situația dată;

3. cadrul unde se inserează enunțul considerat în ansamblul de enunțuri constituent.

Pragmatica literară nu s-a cristalizat deocamdată foarte coerent ca disciplină de sine stătătoare, puține fiind studiile care abordează exclusiv din punct de vedere pragmatic textul literar. Suntem de acord cu L. Ionescu-Ruxăndoiu, că pragmatica literară propune un alt tip de viziune asupra literaturii, care poate fi considerată o cale de acces spre înțelegerea ficțiunii (în cazul nostru, dramatice), din perspectiva structurilor lingvistice utilizate de autor, în scopul producerii unui anumit tip de gândire și de sensibilitate umană.

Trebuie să trecem în revistă cei mai importanți cercetători străini ce au scris studii de pragmatică literară: J.L. Mey, H.P. Grice, R. Sell, R. Barthes, N. Fabb, M. Pagnini, G. Leech, K. Orecchioni, cât și pe cei consacrați în lingvistica românească: L. Ionescu-Ruxăndoiu, E. Dragoș, M. Vodă Căpușan, D. Rovența-Frumușani, R. Mihăilă, R. Zafiu etc.

Majoritatea cercetătorilor descriu noțiunea de discurs, reliefând factorii situației de comunicare, care sunt: *emițătorul, destinatarul, contextul, mesajul, contactul* și *codul*. Emițătorul transmite un mesaj destinatarului. Pentru ca mesajul să fie pertinent, are nevoie de un cadru contextual la care să facă referire, adică un referent, pe care destinatarul să-l poată înțelege și verbaliza, de un cod comun în parte. Astfel, are nevoie de un contact.

Mesajele întotdeauna sunt orientate către context (referent). Ele au deci o funcție referențială, cognitivă, denotativă. Funcția *expresivă* sau *emotivă*, concentrată asupra emițătorului, are drept obiectiv exprimarea directă a atitudinii enunţiatorului față de ceea ce spune.

Funcția *conativă*, direcţionată spre destinatar sau receptor, își află cea mai clară expresie gramaticală în imperativ sau vocativ.

Funcția *fatică* apare în mesajele care servesc, în primul rând, să stabilească comunicarea, să prelungească sau să-l întrerupă, este un control al funcționării canalului / *Bună! Mă vezi!*

„Funcția *metalingvală* apare de fiecare dată când emițătorul sau receptorul simt nevoia să controleze dacă folosesc același cod" [91, p. 65].

Derivarea subînțelesului are la bază, după cum am văzut, un întreg sistem codificat de norme, numite de H.P. Grice *maxime conversaționale*, iar de alți autori *postulate conversaționale.* În terminologia lui O. Ducrot acestea sunt numite *legile discursului.*

Legile discursului sunt norme ce trebuie respectate în cadrul interacțiunii verbale. Normele pe care le respectă interlocutorii pentru reușita comunicării depinde, după H.P. Grice, de principiul cooperării, conform căruia, când interpretăm discursul, pornim de la ipoteza că emițătorul intenționează să fie sincer (*maxima calității*), să fie concis (*maxima cantității*), să fie relevant (*maxima relației*) și să fie clar (*maxima modalității*).

1. *Maxima cantității* necesită oferirea de către conlocutori a tuturor informațiilor legate de obiectivul discuției și de studiul conversației. Maxima cantității presupune ca intervenția verbală să conțină informațiile necesare, dar nu mai mult decât atât.
2. *Maxima calității* presupune ca interlocutorii să spună numai ceea ce consideră că este veridic, îi cere vorbitorului să nu facă afirmații pe care le consideră incorecte şi false.
3. *Maxima relevanței* impune ca interlocutorii să emită afirmații legate strict de subiectul discutat; maxima presupune ca orice contribuție verbală să fie relevantă.
4. *Maxima manierei* face referință la modul elevat de intervenție în cadrul unei interacțiuni verbale. Reclamând claritate, pretinde ca vorbitorul să evite obscuritatea, ambiguitatea, să fie concis și să își ordoneze logic ideile.

În lucrarea *Narațiune și dialog în proza românească – Elemente de pragmatică a textului literar,* L. Ionescu-Ruxăndoiu afirmă că „respectarea întocmai a acestor maxime ar face conversația extrem de plictisitoare, dezarmându-i pe participanți" [57, p. 16-17].

Maximele dezvoltate de H.P. Grice au un caracter general, însă K. Elam atrage atenția că, mai degrabă, „încălcarea lor interesează în piesele de teatru" [112, p. 154].

Deși dialogurile dramatice sunt organizate în mod asemănător celor reale, există și diferențe. Chiar dacă dialogurile dramatice sunt și ele organizate conform principiului

cooperativ, există și situații în care maximele sunt modificate. Această nerespectare se poate datora, în primul rând, convențiilor teatrale și retorice. Încălcarea principiului cooperativ poate fi esențială pentru înțelegerea corectă a piesei de teatru și sunt numeroase piesele ai căror autori recurg la jocul dintre sensul literal și cel profund al enunțurilor rostite de eroi.

În ultimii ani, cercetarea literară a manifestat un interes constant pentru procesul lecturii, analiza operei a fost în bună măsură abandonată în favoarea discutării relației ei cu cititorul. Și cum adesea o orientare nouă în materie de teorie literară a fost precedată de una similară în lingvistică, estetica receptării și-a aflat corespondența în pragmatică. Sensul cuvintelor și al frazelor nu este străin de contextul utilizării lor, de intenția vorbitorului și de efectul produs asupra ascultătorului.

În opinia lui P. Cornea, „lectura şi receptarea anticipă interpretarea care este o explicaţie post-factum a textului" [21, p. 59].

În unele situații, chiar cuvintele nu se mulțumesc să descrie o lume preexistentă, având pretenția să creeze ele însele una nouă. „Când o realitate se naște din simpla rostire a unei fraze a spune devine egal cu a face" [14, p. 5].

În ce ne privește, ne-am fixat atenția asupra relațiilor de comunicare din spațiul reprezentat al operei dramatice; vom încerca în capitolul următor să schițăm o posibilă pragmatică a vorbirii personajelor, nu procedând la modul exhaustiv și rigid scientist sau aplicând teoria actelor de limbaj la textul literar pentru a-l transforma în obiect de exemplificare, ci rămânând atașați scopului general al teoriei: acela de a studia limba și puterea ei, sau, după cum se exprimă F. Stanley, „puterea de a crea lumea mai degrabă decât de a o oglindi, de a produce stări de lucruri mai degrabă decât a le descrie, de a constitui instituții mai degrabă decât (sau în același timp cu) a le servi" [95, p. 255].

În cazul tranzacției comunicative, lumea ficțională trebuie privită ca un univers unde limbajul operează cu aceeași putere modelatoare ca și universul real.

Analiza textului literar a fost pentru noi și un prilej de a discuta posibilitățile ființei umane de a comunica și de a se comunica pe sine, de a-și îndeplini impulsul creator cu sau împotriva convențiilor impuse de limbaj. Am urmărit să nu facem din pragmatică un furnizor de tipare prestabilit, care n-ar fi avut decât să decupeze într-o materie literară dată, i-am atribuit funcția unei premise de lectură, rămânând deschisă posibilitatea descoperirii unor sensuri imanente operelor.

Orice limbaj, crede R. Barthes, este unul al puterii și îl reduce pe vorbitor fie la condiția de stăpân, fie la aceea de supus, „singura eschivare rămâne literatura, această păcăleală minunată care permite să înțelegi limba în afara puterii, în splendoarea unei revoluționări permanente a limbajului" [123, p. 16].

Dacă lumea nu poate fi redusă la tăcere, în schimb ea poate fi desfăcută și rearanjată în mod convenabil, astfel încât să emită exact sunetul dorit de vorbitor. După R. Barthes, „forța, propriu-zis semiotică a literaturii, constă în a se juca cu semnele mai degrabă decât a le distruge, în a le introduce într-o mașinărie de limbaj ale cărei piedici și încuietori s-au stricat, într-un cuvânt, în a institui, chiar în sânul limbii servile, o adevărată heteronomie a lucrurilor" [123, p. 28].

Adevărata soluție nu stă, prin urmare, în a silui cuvintele, ci în a le lăsa libertate totală, tocmai pentru ca în jocul lor gratuit, ele să poată schimba lumea. Când sensul se arată a fi absurd, el trebuie abandonat în favoarea expresiei, căci din travaliul asupra expresiei se va naște, în chip paradoxal, un alt sens, mai bun.

În termeni hjelmslevieni, dereglarea raportului dintre forma conținutului și substanța conținutului se remediază prin acțiunea înnoitoare a formei expresiei asupra substanței expresiei.

Există două tipuri de deducții pragmatice:

a) unele nu sunt legate de contextul comunicațional în care este expus enunțul, ele se referă implicit la presupoziția esențială a naturii coparticipative a interacțiunii verbale și au fost numite de H.P. Grice *implicaturi conversaționale*;

b) altele sunt *presupoziţiile* care sunt nemijlocit legate de structura gramaticală a unui enunț, depinzând totuși și de factori contextuali.

D. Sperber și D. Wilson au formulat un principiu general – *principiul pertinenței* – conform căruia orice enunț poartă în el însuși garanția propriei pertinențe optimale. „Pertinența se definește pornind de la două condiții: a) cu cât interpretarea unui enunț cere mai mult efort, cu atât enunțul este mai puțin pertinent; b) cu cât un enunț produce efectele vizate, cu atât el este mai pertinent" [apud 71, p. 209].

La fel de important ca și principiul cooperării este și cel al pertinenței care se referă la calitatea discursului de a fi adecvat, bine fundamentat; în acest sens, legea exhaustivității este subordonată principiului pertinenței, adică locutorul dă maximum de informații necesare.

Evaluarea pertinenței unui enunț depinde de destinatari. Ei vor judeca pertinența unui enunț în funcție de cunoștințele de care deja dispun, într-un context dat.

Un alt principiu care condiționează comunicarea este *principiul sincerității*, conform căruia se presupune că orice enunțare este sinceră. Pentru că actele indicate în sensul literal al enunțului sunt întotdeauna îndeplinite în momentul enunțării, interpretantul va considera deci că locutorul avea posibilitatea să le îndeplinească.

D. Maingueneau apreciază că aplicarea legilor discursului, respectarea sau încălcarea acestora sunt dependente de mediul social sau de comportamentele sociale specifice anumitor circumstanțe.

În cadrul societății, fiecare persoană urmărește să-și valorifice și să-i fie apreciată de către ceilalți calitatea propriei imagini. De asemenea, el va căuta să-și ascundă ceea ce societatea apreciază ca fiind negativ. *A te adresa, a-i da ordine, a-l contrazice* sunt tot atâtea tentative de intruziune în interiorul celuilalt. În sens contrar, *a te ruga, a te scuza* etc. scade imaginea pozitivă a enunțiatorului, dar este necesară autodevalorizarea pentru a obține aprecierea meritată din partea receptorului: a menaja chipul pozitiv și teritoriul celuilalt trebuie să fie o preocupare fundamentală a interlocutorului.

1.2.1. Abordări pragmatice ale conceptului de discurs

Modul în care este definit discursul ne conduce spre scoaterea în evidență a câtorva modalități de abordare a lui. Discursul exprimă interacțiunea dintre protagoniști, îndeplinește o funcție integrativă de comunicare și conține o temă unică.

În continuare expunem câteva definiții ale discursului, în accepția unor specialiști: În opinia lui C. Segre: „discursul este înlănțuire cu scopuri semnificative a unor cuvinte din *langue*. Adoptarea termenului de discurs de către lingviștii postsaussurieni se încadrează fie în tentativele de a rezolva antinomia *langue/parole*, fie în cele de a clarifica natura și funcțiile sintagmelor" [apud 54, online].

Analiza discursului poate include elemente de analiză conversațională, de logică, de retorică şi de sociolingvistică.

Termenii fundamentali care joacă un rol major în analiza de discurs și care trebuie luați în considerare sunt: *limbă, vorbire, cod, enunțare, enunț, coerență, context*. E. Coșeriu consideră că limba constituie nivelul istoric al limbajului, ca instituție socială, comună tuturor subiecților care o vorbesc.

Pentru F. de Saussure, vorbirea are aceeaşi semnificaţie ca discursul. Trecerea de la limbă la vorbire se numește actualizare.

Analiza discursului presupune o relație stabilită între un enunț cu contextul lui. Aceasta este o trăsătură definitorie pentru analiza discursului, spre deosebire de analiza limbajului.

Discursul nu poate fi separat de context. Ceea ce caracterizează textul este unitatea și caracterul global al receptării sale. Prin aceste caracteristici, putem face deosebirea dintre text și discurs, care reprezintă articularea enunțului la o situație de enunțare particulară.

După D. Maingueneau, „discursul este o asociere între textul şi contextul său" [127, p. 45]. Aşadar, nu putem afirma că un text este un discurs, deoarece, exclus din context, acesta își pierde din semnificații.

După părerea noastră, cadrul comunicativ de abordare a textului presupune că obiectul lingvisticii textului este orice parte a vorbirii, mai întâi finalizate şi apoi integrate semantic, ce se transmite cu scop comunicativ. Textul se prezintă ca element al actului de comunicare.

Astfel, constatăm divizarea opiniilor cercetătorilor cu privire la text în două categorii:

a) abordarea postmodernistă a studiului textului (M. Foucault, M. Bahtin etc.), în care textul este văzut ca parte componentă a unei anumite culturi;

b) abordarea din punctul de vedere al cadrului comunicativ (R. Jakobson, R. Barthes etc.), în care textul este examinat ca act comunicativ, fiind dependent de constituenții săi.

Ion Plămădeală consideră că „în vreme ce discursului i se atribuie unanim valoarea de act, fiind înțeles ca activitate producătoare (de enunțuri), textul este mai ales învestit cu însușiri de produs şi este tratat ca organizare lingvistico-formală a discursului" [77, p. 49].

„Se va numi text structura formală, gramaticală a unui discurs" [109, p. 7-8], pentru această înțelegere, este potrivită relația:

DCT, unde ***D*** = discurs, ***C***= implică şi ***T*** = text.

Astfel, textul este inclus în interiorul discursului, manifestând un sens global. Discursul face parte din obiectul lingvisticii discursive ori al lingvisticii textuale.

Textul are o structură identică cu cea a semnului, fiind posibilă analiza lui în cadrul celor 3 dimensiuni: sintactică, semantică, pragmatică. „Textul are un sens denotativ atunci când conținutul său este un fenomen al relațiilor empirice și un sens designator când conținutul său este o realitate mentală" [49, p. 107].

R-A. de Beaugrande și W.U. Dressler au definit textul: „o *întâmplare comunicațională,* care satisface două criterii interdependente: de coerență şi de coeziune. Coeziunea rezultă din jocul de dependență dintre fraze, în ansamblul textului. Coerența se află în strînsă legătură cu aceasta, însă cuprinde constrângeri globale, atașate în mod particular contextului" [129, p. 25].

Un discurs, la fel ca și un text, poate fi caracterizat prin aceleași șapte standarde: *coerenţă, coeziune, intenţionalitate, informativitate, intertextualitate, situaţionalitate,* a*cceptabilitate.*

Termenul discurs remarcă o pluralitate de accepții contradictorii, dar şi complementare.

Cercetătoarea D. Rovenţa-Frumuşani, având drept scop delimitarea mai precisă a noţiunilor de discurs, propune o serie de opoziţii:

a. *discurs în opoziție cu fraza*. Discursul constituie o succesiune de fraze (în această accepție, Z. Harris folosește sintagma analiza discursului, dar cercetătorii contemporani operează cu termenii gramatica textului sau lingvistica textuală;

b. *discurs în opoziție cu enunțul*. Pe lângă caracterul de unitate lingvistică (enunț), discursul constituie o unitate de comunicare ce ține de un gen discursiv specializat (roman, articol de ziar, prospect turistic);

c. *discurs în opoziție cu limba*. Limba, definită ca sistem propriu membrilor unei comunități, se opune discursului ca realizare individuală (*Enunțarea* – afirmă E. Benveniste – *presupune conversia individuală a limbii în discurs*);

d. *discursul în opoziție cu textul.* Este, de asemenea, o chestiune pe care am tratat-o, arătând că sunt numeroase concepţii care consideră textul ca pe o unitate cu caracter static, rezultat al activităţii discursive, dinamice. În ce o priveşte, D. Rovența-Frumușani optează pentru echivalarea celor două noţiuni;

e. *discurs în opoziție cu povestirea* (fr. *récit*) *sau istoria* ca formă marcată de operatori, ținând de triada *ego/hic/nunc*, distinctă de evocarea la trecut, persoana a III-a, *in illo tempore* [84, p. 67].

Discursul, poate fi evaluat drept un proces predecesor produsului obținut, care este textul (*oral sau scris*). „Discursul este totdeauna ancorat într-un anume context socio-cultural, modelat de o anumită epistemă și vizând o anumită finalitate determinată de rolurile agenților discursivi" [84, p. 76].

Se manifestă însă și o tendință de a restrânge sfera de utilizare a acestui termen, introducând o relație de complementaritate între *discurs* și *text*: Termenul *discurs* este adresat formelor vorbite sau celor dialogice, iar *text* reprezintă formele scrise sau pe cele monologice.

Distincția *discurs – text* capătă disponibilități operaționale sporite, dacă transferăm raportul de complementaritate într-un alt domeniu, acela al nivelului de analiză, folosind unul dintre termeni pentru nivelul constructelor și pe celălalt pentru nivelul realizărilor concrete, al actualizărilor.

Discurs desemnează forma de realizare a textului, pe când *textul* a fost folosit și în conexiune cu al doilea nivel menționat, dar mai larg răspândită rămâne a fi accepția lui de construct. Totuşi, ceea ce diferențiază discursul de text este uzul. „Dacă textul este o *secvență structurată* de expresii lingvistice, discursul este un *eveniment structurat*, manifestat printr-un comportament lingvistic" [111, p. 4].

Cercetătoarea C. Vlad își asumă această idee de asimilare a discursului cu textul și sugerează termenul de „text-aisberg – sintagma acoperă sfera textului împreună cu contextul său" [9, p. 9-15].

Relația textului cu contextul său este apreciată de către cercetătoare, deoarece contextul este văzut ca parte componentă a textului.

În realitatea cercetării însă ne întâmpină o mare diversitate terminologică, *text* și *discurs* fiind folosite alternativ, fără a fi diferențiate, iar analiza discursului înglobează și domeniul distinct pentru alții – cel al lingvisticii textuale.

În urma unor analize ample ale definițiilor referitoare la discurs și la text, cercetătorul I. Plămădeală vine cu o sinteză privind aceşti doi termeni. În aceste definiții autorul remarcă faptul că „discursul apare uneori ca substrat al textului, iar alteori – ca manifestare a acestuia, deci ca text" [77, p. 47].

„Discursul nu este doar un ansamblu de propoziții" [88, p. 30], el este şi „un efort de comunicare, tinzând spre asumarea aserțiunii prepoziționale de către interlocutor" [128, p. 55]. (a se vedea **ANEXA 3.** *Trăsăturile de bază ale discursului în lingvistica contemporană).*

Prin urmare, putem conchide că, în majoritatea cazurilor, discursului i se atribuie valoare de act (activitate de producere de enunțuri) de limbaj, vorbit sau scris, în procesul de comunicare generând textul (unitatea de comunicare), care, la rândul său, primește însușire de produs, fiind o realizare a intenției comunicative a emițătorului.

1.2.2. Abordarea pragmatică a discursului dramatic

Opera damatică are o structură duală: este formată din două discursuri paralele complementare, având emițători diferiți: didascaliile și dialogul. Opera dramatică este alcătuită din textul literar propriu-zis (*discursul dramatic* fiind realizat ca dialog și monolog dramatic) și paratext, redat de didascalii (incluzând lista de personaje, indicațiile scenice propriu-zise și consemnările privind unitățile compoziționale – acte, scenă, decor, lumini, costume, jocul actorilor etc.).

Textul estetic se prezintă ca un model de raport pragmatic. A citi un text estetic semnifică, a face inducții, a face deducții, dar şi a face abducții. Abducția estetică reprezintă recomandarea de coduri, pentru a face textul cât mai explicit. Comprehensiunea textului estetic se bazează pe acceptarea și respingerea codurilor emițătorului și pe propunerea și controlul codurilor destinatarului.

„Destinatarul nu știe care a fost regula emițătorului și încearcă s-o extrapoleze din date izolate ale experienței estetice pe care o trăiește" [39, p. 380].

După părerea noastră, discursul reprezintă o unitate pragmatică, ce trebuie remarcată atât ca mesaj, cât şi ca proces, ca enunţ, cât şi ca enunţare, ca structură, cât şi ca eveniment.

Cercetarea noastră și-a stabilit o reflectare practică a acestui deziderat pe un corpus de texte dramatice ale scriitorilor basarabeni. Vom încerca să demonstrăm că discursul dramatic impune imaginea unui mecanism complex de producere a efectelor de sens. „Sensul se construieşte în discurs, el nu există în afara acestuia" [75, online].

Dramaturgia în sens larg cunoaște două accepții: 1. discursul, textul scris; 2. spectacolul.

Atât discursul dramatic, cât şi spectacolul de teatru constituie două sisteme semiotice distincte: discursul dramatic are o importanță deosebită, deoarece fără discurs dramatic, nu se poate regiza un spectacol teatral. Credem că se poate prezenta un spectacol prin intermediul sunetelor, al luminilor, al muzicii, al vestimentațiilor, dar nu mai pot fi considerate dramă, ci coregrafie, în schimb, spectacolul dramatic este sincretic, face uz de mai multe subsisteme.

Discursul dramatic păstrează elemente ale realității, fiind destinat reprezentării. Destinaţia discursului dramatic este aceea, că „textul este astfel scris încât să poată fi rostit de către anumiți actori, în fața unui anumit public. În felul acesta, textul dramatic se distinge de acel epic şi de cel liric, prin prezenţa, în interiorul textului (didascalii şi dialog), a unor mărci ale reprezentării" [48, online].

Comunicarea în cadrul teatrului se poate desfăşura în toate aspectele sale: cuvânt, text, gest, mimică, intonație, mișcare, semn spaţial etc.

Credem că discursul dramatic prezentat prin dialogism este lipsit de vocea personală a autorului, de reflecțiile sale asupra anumitor evenimente, exprimate sub forma unor secvențe narative, a unor aprecieri generale. Personajele interacționează oricum de la sine, chiar dacă sunt ghidate subtil de voința autorului. În discursul dramatic poate fi sesizat comportamentul și firea psihologică a fiecărui personaj, iar principalul mijloc de caracterizare este, totuşi, limbajul.

Între genurile literare, cele mai dificile probleme de receptare le are genul dramatic, deoarece textele care îi aparțin pot fi abordate în două moduri diferite: fie prin lectură, fie prin punere în scenă.

„Privit în ansamblu, discursul dramatic este o secvență de enunțuri lingvistice formate din tot ceea ce provine din text" [104, p. 33], adică didascalii, aparte-uri, cântece, monologuri. Astfel spus, discursul dramatic este o dată enunțat în scris de un autor și adresat unor cititori avizați, dar lui îi este necesară și o a doua enunțare, cea teatrală, care întemeiază receptarea lui de către public. Discursul dramatic este nevoit să țină seama de normele unei alte arte (cea teatrală) în însăși conceperea și elaborarea lui. Discursul dramatic este receptat și conceput ca obiect al unei percepții estetice:

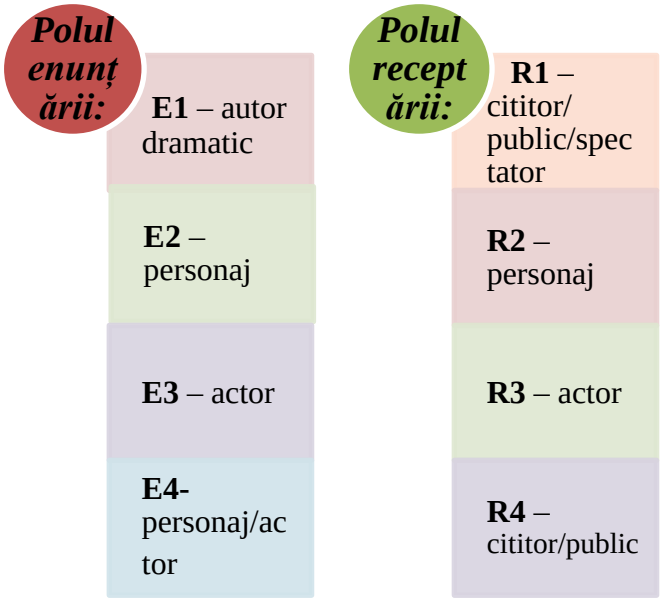


Figura 1.2. Discursul dramatic - obiect al percepției estetice

Actorul, fiind creatorul piesei, se adresează unui cititor imaginar. El are de fapt, o poziție dual față de text: el reproduce cuvintele personajului concepute de autor, dar adaugă ceva și de la sine, (intonație, gest, mimică). Actorul traduce enunțul scris în cel oral.

1.3. Repere conceptuale despre textul dramatic

Teoria celor trei genuri literare fundamentale este disociată retrospectiv de către G. Genette, pornind de la Platon și Aristotel și proiectând-o pe interpretări ulterioare ale cercetătorilor I. Behrens, A. Warren, T. Todorov, M. Bahtin etc., în cartea sa *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune* [42, p. 18-34].

Aristotel în *Poetica* și-a formulat conceptele teoretice referitoare la tragedie. Aceste concepte vor deveni pentru teoriile artei dramatice, începând cu Renașterea, literă de lege.

După clasificarea genurilor de către Aristotel, drama ar prezenta o combinație de tip tragi-comedie sau comedie tragică. Important este că eroul soluționează rațional conflictul piesei.

Teoriile dramatice ale sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea nuanțează conceptual teoriile aristotelice. Aceste teorii au identificat ca importanță a dramei conflictul, alți teoreticieni defineau drama ca pe o sinteză între subiectivitatea lirică și obiectivitatea epică, acordându-i, în același timp, o dimensiune temporală proiectivă.

Genul dramatic se distinge de cel liric și epic printr-un limbaj specific – *simultaneitatea* a două moduri diferite de manifestare a limbajului – oral și scris. În cadrul textului dramatic cuvintele sunt scrise pentru a fi reprezentate, în timp ce, în cadrul genului epic sau liric, cuvintele sunt destinate pentru lectură.

În bibliografia consacrată problemei atestăm definiții care reliefează diverse aspecte ale textului dramatic. „Text dramatic – operă literară aparținând genului dramatic, caracterizată prin modalitate alternativă de transmitere a mesajului de către dramaturg, atât prin intermediul replicilor personajelor și al acțiunii construite prin acestea, cât și prin didascalii, cu rol în facilitarea punerii în scenă a textului respectiv (finalitatea unui text dramatic fiind, în principiu, asociată ideii de reprezentare scenică; cu o funcționalitate specifică, sintetizată" [51, p. 101] în *funcția dramatică* (reflectând planul acțiunii și planul personajelor); *funcția stilistică* (concretizată în așa-numita poetică a textului) și *funcția de comunicare* (și, implicit, relaționare între personaje, între dramaturg și public, între dramaturg și actori, [51, p. 100], textul dramatic se caracterizează, din aceeași perspectivă teoretică, prin *principiul dublei enunțări* și prin *principiul dublei destinații*, în condițiile în care, pe de o parte, dialogul dintre personaje are la origine un alt emițător/enunțiator – autorul textului și, pe de altă parte, orice text dramatic are doi receptori/destinatari: publicul și actorii.

Textul dramatic se distinge de alte texte printr-o deosebită polivalenţă, la realizarea mesajului contribuie mai multe limbaje, coduri și chiar arte. „Textul dramatic are o dublă existență culturală, din motiv că devine obiect al receptării și al interpretării în două feluri: în procesul lecturii și în cel al spectacolului de teatru" [44, p. 13].

În textul dramatic pot fi ușor distinse toate cele șase funcții ale comunicării: *funcția emotivă* trimite la emițător, *funcția conativă* vizează receptorul (cititorul, spectatorul, dar și actorii care dialoghează pe scenă), *funcția referențială* are în vedere contextul comunicării și legătura cu realitatea din timpul ficțiunii teatrale, *funcția fatică* este subordonată condițiilor comunicării (directe, în cazul spectacolului, și indirecte, mediate în cazul textului), *funcția metalingvistică* este identificabilă mai ales în didascalii, care explică uneori codul de exprimare artistică, iar *funcția poetică* trimite la relația dintre text și reprezentare.

Ca activitate lingvistică, discursul are caracter individual, e parole (vorbire), enunțare. De aici rezultă aria largă a tipologiei discursurilor, pentru care se ține cont de a) componentele actului de comunicare de la baza discursului, deci de condițiile concrete ale procesului de comunicare. Dintre numeroasele tipuri de discursuri care vizează componentele actului de comunicare (scris vs oral, direct vs mediat, didactic vs polemic) ne interesează discursul bazat pe dihotomia prezența vs absența interlocutorilor, care dă naștere discursului dialogat.

Datorită complexității sale, textul dramatic reprezintă un teritoriu interdisciplinar, disputat de mai multe direcţii de investigaţie:

a) întâi de toate, ca *text lingvistic*, el este obiectul unui studiu al poeticii, care îl relevă ca realitate stratificată:

- la nivelul *semnificatului*, textul dramatic transmite un mesaj prin anumiți constituenți precum: acțiune sau conflict; analiza actanțială nu este însă capabilă să clarifice prin ce se diferențiază el de textul narativ, mijloacele de investigare sunt cele ale naratologiei;
- la nivelul *semnificantului*, se prezintă ca univers al limbii;

b) *ca text beletristic* destinat representării, caz în care devine obiect de studiu al științei dramatice, ce analizează modalitățile care-l diferențiază structural de alte tipuri de discursuri;

c) *ca obiect literar realizat scenic,* el este cercetat în teatrologie.

„Primul lucru care se impune atenţiei în lectura textului dramatic este forma sa grafică aparte, în care se remarcă prezenţa masivă a blancurilor, conotând un tip specific de scriitură ce stă sub semnul discontinuităţii" [7, p. 180].

Aspectul grafic al textului dramatic marchează alternanța dintre comunicarea directă, realizată de o voce ce vorbește în numele autorului, şi comunicarea mediată de discursul personajelor. Între cele două paliere nu există formule de compromis, discursurile sunt net separate, pe când epica înregistrează formule cu paternitate mixtă (conținutul comunicării aparține personajului, expresia însă e integrată partiturii naratorului), cum sunt stilul indirect liber și stilul direct legat.

În textul dramatic putem delimita două categorii de texte:

- un text principal și consistent, replicile personajelor prezentate în organizare dialogală sau monologală; ele urmează după semnul vorbirii directe „două puncte" și sunt scrise regular, semn că reprezintă de fapt textul propriu-zis al piesei;
- un text secundar sau „culisele" textului prim, didascaliile.

„Materia de expresie a textului dramatic este lingvistică. Mijloacele lingvistice de expresie sunt susținute și nuanțate de cele paralingvistice sau paraverbale, de exemplu: *intonația, accentul, cantitatea, oprirea, pauza, timbrul vocii, exclamația*" [41, p. 70].

Păstrează schemele concepției dramatice următoarele mărcile formale:

- împărțirea textului în acte, tablouri şi scene;
- lista personajelor, ce este inclusă după titlu și subtitlu;
- prezența numelui personajului în fața dialogului;
- precizări legate de locul și timpul desfășurării acțiunii.

Acțiunea dramatică este îndeplinită potrivit spațiului scenic și potrivit timpului reprezentării. În cazul celor trei genuri literare, sunt prezente elementele cronotopului, ale mișcării, ale gesticii, ale relațiilor interpersonale dintre personaje, dar în piesele de teatru aceste elemente sunt alese și combinate deliberat, fiind destinate reprezentării, organizate orientat pentru evoluția și rezolvarea conflictului prin intermediul personajelor. Limbajul dramatic nu a

mai avut parte de schimbări importante de la primele reprezentări teatrale şi până la *Poetica* lui Aristotel.

Ca structură textul dramatic respectă un sistem aproape canonic. „Se remarcă aspectul supraordonat al textului dramatic, organizat în acte, acestea, la rândul lor – în scene/tablouri, ultimele – alcătuite din replici ale personajelor și didascalii” [7, p. 180].

Textul literar al piesei conţine denumirea, genul, numărul de acte, lista personajelor cu precizarea vârstei, a rolurilor sociale, intime şi a multor alte detalii. Este divizat în dependenţă de viziunea autorului, felul în care a fost scris în prolog, episoade, exod, epilog, acte, tablouri, scene etc. Dar unii autori dramatici nu structurează textul în secvenţe. În opinia cercetătorului V. Ţurcanu remarcele indică locul şi timpul acţiunii, personajele participante, intonaţiile sau alte caracteristici ale vocii, indicaţii tehnice pentru actor, regizor, adresa replicii de tip „în sală”, „pentru sine” sau „aparte” etc. De asemenea, în remarcă autorul poate uneori indică un anumit mod de vorbire (*uşor, repede*), o anumită voce sau glas (*subţire, puternic, răguşit, armonios, rugător etc*.), o volubilitate şi o dicţie, efecte de bâlbâială, disimilaţie etc.

◄*Subiectul* dramatic este dat de derularea evenimentelor, a interacţiunii mai multor personaje, dar şi de agitaţia interioară a unui anumit personaj.

◄ *Conflictul* reprezintă elementul principal al acțiunii dramatice, de o intensitate și un dinamism superior celui epic.

Conflictul ţine de contradicţia dintre concepţiile, viziunile, sentimentele, interesele personajelor. Poate avea şi o latură interioară, atunci când se referă la sentimentele aceluiaşi personaj, de regulă, în monolog.

În dramă, conflictul susține acțiunea, este motorul ei. Dintre toate genurile literare, genului dramatic nu putem să nu-i acordăm întâietate în ceea ce privește dimensiunea sa agonică, ilustrată de o acțiune ce privilegiază mereu nonidentitatea, diferența, dezacordul. Într-o definiție esențialistă și simplificatoare, cuvintele-cheie ale celor trei genuri ar fi:

Tabelul 1.2. Particularitățile definitorii ale genurilor literare

Liric	**Epic**	**Dramatic**
Tensiune nedezvoltată, percepută ca stare	Conflict Dezvoltat sub aspect evenimențial	
Accent pe emoția eului liric	Accent pe personaj	Accent pe acțiune

Soluționarea conflictului are finalități diferite: fie prin conștientizarea faptului că a fost vorba de un fals conflict (soluția comediei), fie prin reconciliere (acceptată sau forțată, în dramă), fie prin moartea unuia sau a mai multor personaje (în tragedie) sau, dimpotrivă, revigorarea

conflictului în teatrul absurdului, un teatru static, al cărui final consemnează revenirea la situația inițială.

◄*Compoziția.* Orice operă dramatică presupune o anumită structurare a acțiunii, diferită după genul spectacolului, în *acte, tablouri* și *scene*. Spre deosebire de textul epic, în care firul narativ poate trece ușor dintr-un plan în altul, textul dramatic este mai rigid din această perspectivă, fiind constrâns de schimbarea decorului și a actorilor. Cu toate acestea, pot exista două sau chiar trei planuri dramatice, care aduc în prim-plan personaje diferite, intrate în conflict, dar care însă contribuie, finalmente, la realizarea unității operei.

◄*Actele* sunt unitățile compoziționale specifice teatrului clasic care, în principiu, nu comportă între ele decât slabe rupturi temporale, dar care fac în același timp să intervină o pauză a tuturor elementelor. Inițial, actul necesita existența unui singur decor. Actul este considerat o parte a acțiunii dramatice.

◄*Scena* este definită, în teatrul tradițional, o parte a acțiunii. O schimbare de scenă include o schimbare în coprezența personajelor. Scena este o subdiviziune a actului.

◄*Replica* este intervenţia unui personaj în dialog.

◄*Tablourile* reprezintă structuri mai extinse și vagi care aparțin dramaturgiei baroce sau moderne și între care se pot produce modificări temporale mai lungi sau mai scurte.

◄*Personajul* în cadrul textului dramatic este caracterizat mai mult prin ceea ce cuvântă, decât prin ceea ce face.

Oricum, „contactul cu personajul dramatic este direct și șocant, provocând o puternică impresie de la început, spre deosebire de personajul epic, introdus treptat prin strategii acumulative” [7, p. 215]. Contactul cititorului obișnuit cu personajul dramatic este realizat la nivelul dialogului/monologului.

Aristotel îl numește în *Poetica* printr-un termen ce poate avea mai multe echivalente – actor, actant, cântăreț sau locutor. Mai târziu, englezii au reținut cuvântul grecesc *caracter*, după ce mult timp s-a vorbit de latinescul erudit *persona*, ceea ce trimite la ideea de mască.

Înțelegerea personajului ca o entitate cvasi-autonomă este mai lesne sesizabilă în cadrul formelor dramatice decât în proză. „Lectura prozei, a romanului, de exemplu, relevă statura personajului prin procedee *acumulative*, de multe ori *mediate*, în timp ce în dramă contactul cu personajul este *imediat* și *șocant*, provocând impresii ce vor fi augmentate până la sfârșitul piesei” [78, p. 61].

Limbajul textului dramatic:

◄*Dialogul* presupune instituirea, prelungirea, modificarea sau ruperea unui contact de limbaj. Ca mod de expunere și de cooperare verbală între interlocutori, dialogul dramatic îndeplinește, pe lângă cele șase funcții ale limbajului delimitate de R. Jakobson, următoarele

funcții estetice: declanșează o anumită acțiune, caracterizează relațiile dintre personaje, contribuind la portretizarea lor (directă, indirectă). Dialogul capătă sens și în funcție de condițiile de enunțare, specificate de didascalii, astfel încât intervenția sau replica personajului capătă conotații prin raportare la context (replica *Vreau să strig!*, de exemplu, poate să sugereze sau să fie generată de fericire, durere, disperare, spaimă etc.). J.L. Austin, J. Searle, O. Ducrot accentuează aspectul pragmatic al dialogului, pornind de la teoria cuvântului-act: *A vorbi este a face* (R. Barthes). Ei disting, astfel, în orice act de limbaj și implicit în dialog, *locutorul* (care corespunde conținutului explicit al enunțurilor), *perlocutorul* (efectul emoțional produs de enunț asupra altor personaje) și *ilocutorul* (forța limbajului-act).

Orice act de limbaj are la bază un contract între interlocutori, care îi conferă emițătorului o anumită putere de a vorbi, în virtutea căreia receptorul acceptă sau nu mesajul, tăcând sau răspunzând la rândul său. Cuvintele în textul dramei nu sunt similare celor din textul epic – ele sunt parte din acțiune, din reprezentarea faptelor. Cuvântul tinde să devină acțiune. Performarea este un mod aparte de expresie, când cuvântul coincide cu acțiunea. În teatru cuvântul întotdeauna este orientat spre cineva – prin replică sau prin răspunsul la replică. Dialogul neîntrerupt creează efectul realității. În textul dramatic, spre deosebire de cel epic, gândurile și sentimentele eroilor nu pot fi redate prin cuvintele autorului. Noi aflăm despre ele fie din replici, fie din autocaracterizări, fie din caractrizările făcute de alte personaje.

Caracteristica limbajului dramatic vine din însăși natura sa dramatică. „Lipsa înțelegerii reciproce a personajelor face posibilă începutul unei activități confuze, de altfel, ca și în viața reală” [67, p. 21].

Discursul dramatic se constituie din perechea de adiacenţă întrebare-răspuns, iar această formulă se ramifică în două poziții: întrebare-acceptare, întrebare-replică. Orice răspuns reflectă modul în care a fost înțeleasă întrebarea. Un răspuns neacceptat de cel care a solicitat anumite informații poate constitui indiciul unei formulări deficiente.

Dialogul dramatic contribuie la formarea, la creșterea și la dezvoltarea tensiunii și a suspansului.

Limbajul textului dramatic are următoarele funcții:

1. de reprezentare a obiectelor/ a ființelor etc.;
2. de comunicare între personaje;
3. de exprimare a stărilor psihice;
4. de persuasiune/ la nivelul acțiunii dintre personaje, această funcție fiind garantul continuării acțiunii.

◄*Monologul* reprezintă o replică de dimensiuni cuprinzătoare emisă de un locutor, care nu are, neapărat, un destinatar concret. În cadrul monologului locutorul este situat în centrul

acţiunii, referirile la situația de comunicare sunt reduse, sunt prezente exclamațiile şi lipsesc elementele metalingvistice. Monologul dramatic are două forme de realizare *solilocviu* și *monologul propriu-zis.*

În textul dramatic pot fi încadrate elemente lirice și epice care multiplică expresivitatea. Monologurile adoptă deseori tonul confesiv, sentimentele personajelor, decorurile de interior, relația personajului cu ceilalți, cu sinele, cu universul discursiv, conține note lirice, faptele pot fi expuse prin prisma subiectului.

În cazul textului dramatic, comunicarea verbală este neapărat completată de cea *paraverbală* (intonație, inflexiune a vocii, accent, pauză, exclamații etc.) și de cea *nonverbală* (gesturi, decor, mimică, lumini, costum, muzică etc.).

◄*Didascaliile* funcționează ca text-liant și ca text-cadru în procesul lecturii, asigurând inteligibilitatea textului dramatic. Didascaliile reprezintă un text dependent, fragmentar, de inserție, cu structură monologică. E important de precizat că didascaliile sunt atât *proscenice*, texte de regie al căror referent e spectacolul dramatic, cât și *texte complementare* discursului vorbit, caz în care vizează doar universul reprezentat. În această din urmă situație se vorbește despre false indicații, ce corespund unei regii interioare, sau despre didascalii autonome, care se adresează explicit cititorului.

Prin didascalii autorul vorbește direct cititorului, iar prin dialog comunică imediat, prin personaje. De aici, situația paradoxală a textului dramatic în care un enunț (dialogul) este înglobat în altul (didascaliile), chiar dacă acesta din urmă este în inferioritate cantitativă. Ca situație de comunicare însă resimțim faptul că autorul ne vorbește întâi nouă, prin indicații de tot felul, pentru a ne îndrepta apoi atenția asupra personajelor sale.

Opera dramatică se dovedește a fi un text productiv în cel puțin două sensuri, pentru cel puțin două instanțe: pentru regizor este bază a reprezentării, pentru cititor ea dezvoltă o puternică funcție a imaginarului grație efortului de a suplini o deficiență funcțională a textului, caracterul său lacunar prezent într-o măsură covârșitoare în comparație cu celălalt gen ficțional, epicul.

În opinia lui U. Eco textul este un mecanism leneș care cere de la cititori colaborare pentru a umple spațiile a ceea ce nu este spus. Putem afirma că textul dramatic este o mașinărie și mai leneșă, pentru că el e disponibil și adaptabil la o serie întreagă de limbaje care depășesc materilitatea cuvântului, acesta din urmă fiind redimensionat de filtre semiotice care nu-i sunt, în mod constitutiv, specifice. „Citind un text (de teatru, în cazul nostru) luăm contact în primul rând cu datele unei lumi – lumea textului reconstruibilă narativ” [81, p. 103-106].

Textul dramatic cuprinde în el posibilitatea de teatralitate, de aceea o interpretare a textului dramatic poate să fie o analiză a ficțiunii, dar și una a proiectului spectacular.

În spațiul românesc o contribuție considerabilă la descrierea și interpretarea textului dramatic din punctul de vedere care ne interesează pe noi – cel semiotico-pragmatic – o găsim în lucrările semnate de D. Rovența-Frumușani – *Semiotica teatrului*; C. Gavrilă, M. Doboș – *Receptarea textului*; I. Petreș –*Teoria Literaturii, dicționar-antologie*; M. Runcan – *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*; V. Țurcanu – *Dramaturgia*; A. Ghilaș – *Discursul teatral între text și context* etc.

Considerăm că citirea literaturii dramatice prilejuieşte o întâlnire cu efect multiplu. Nu e vorba numai de *a afla* dintr-o piesă despre ce este vorba şi dacă piesa respectivă este bună sau rea ci, mai ales, se poate prevedea acestei întâlniri cu opera dramatică o destinaţie specială: accesul la „alchimia limbajului pe care n-o oferă niciun alt tip de limbaj artistic” [78, p. 37].

Lectura unui text dramatic este mai dificilă decât a oricărui alt tip de text. Cursivitatea lecturii este împiedicată adesea de obstacole precum numele repetat al personajelor, chiar memorarea listei personajelor, cu caracterizările spațio-temporale și de mișcare ce apar frecvent în debutul fiecărui act, uneori al fiecărei scene, indicațiile de regie (didascaliile) privitoare la intonație, mișcare, semnificare în raport cu contextul, intruziuni ale altor personaje din afara locului actual de joc etc.

Autorul unei piese de teatru trebuie să se supună nu doar regulilor limbii și convențiilor literare, ci și canoanelor altei arte, teatrul. Receptarea unui text dramatic presupune multiple competențe și disponibilități din partea cititorului. Textul dramatic trebuie să descifreze semne care pot aparţine mai multor arte, opera dramatică este descrisă prin sincretism.

Ținem să atragem atenţia asupra absenţei din istoriile literaturii române contemporane publicate în ultimii ani a unui segment distinct referitor la dramaturgie. Textul dramatic, în comparație cu proza sau poezia, pare a fi un gen neglijat şi din considerentul că în manuale ocupă, totuşi, o poziţie opţională. Chiar studiile literare l-au ignorat sau l-au făcut să rateze întâlnirea cu marile orientări teoretice din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Dramaturgia basarabeană a parcurs în temei aceleași faze de dezvoltare ca și întreaga noastră literatură. Este vorba de cele două perioade mari, condiționate de etapele respective din istoria poporului nostru: până la 1940 și după 1940. Dramaturgia, alături de trăsăturile generale comune dezvoltării literaturii, își are particularitățile ei, condiționate de specificul genului, de starea teatrului și de pregătirea scriitorilor de a crea în acest domeniu.

Dramaturgia basarabeană s-a înființat mai greu și mai târziu decât poezia și proza. „Dramaturgia a început să facă primii pași, primele dibuiri abia prin 1928-1929” [20, p. 5].

E știut faptul că dramaturgia din perioada postbelică a fost scrisă la noi, în principiu, de prozatori și poeți (A. Lupan, A. Marinat, I. Druță, A. Busuioc, I. Podoleanu, D. Matcovschi etc.), fapt ce și-a lăsat amprenta asupra relației literaritate-teatralitate în textul dramaturgic.

Majoritatea criticilor de teatru din Republica Moldova - L. Ungureanu, V. Tăzlăuanu, Gh. Cincilei ș.a. – menționează că la hotarul anilor 1970-1980 ai secolului al XX-lea, în dramaturgia basarabeană se afirmă o orientare artistică nouă, numită „noul val”. Dramaturgii pun accent pe tematica contemporană, se observă apariția unui personaj nou, caracterizat prin relativism moral, prin lipsa de încredere în puterile sale spirituale, sufletești. După anul 1990, dramaturgia basarabeană a renunţat în mare parte la metafore, pentru a putea corespunde ritmului rapid al vieţii contemporane.

După declararea independenței, apar tot mai multe opere dramatice, care pun în valoare tot mai puţin latura sensibilă, sentimentală şi poetică a realităţii, dar se interesează de partea ei dificilă, dură, chiar şi absurdă uneori.

Puţinii autori, care au reuşit să se afirme înainte de 1990, au continuat să facă dramaturgie şi după această perioadă. Au rămas dedicaţi teatrului *A. Busuioc, I. Druţă, D. Matcovschi, A. Strâmbeanu,* lista completându-se cu cei consacraţi după 1990 - *V. Butnaru, C. Cheianu, M. Fusu, D. Crudu, N. Esinencu* ș.a.

I. Druţă a dat dovadă de o înțelegere pătrunzătoare a specificului artei teatrale şi a abordat probleme etice de importanță vitală: *Păsările tinereții noastre, Doina, Casa mare, Frumos și Sfânt* etc. Opera dramatică a lui I. Druță se bucură de o largă popularitate şi recunoştinţă, piesele sale văzând lumina rampei în multe teatre nu doar din ţară, dar şi din străinătate.

Incontestabil, I. Druță rămâne și până astăzi un clasic al dramaturgiei basarabene, piesele dramaturgului reprezintă o contribuție certă la dezvoltarea literaturii dramatice din Basarabia.

Ceilalţi autori dramatici, mai tineri, s-ar putea încadra în *Generaţia Contrafort.*

În prezenta teza am ales să analizăm textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu din următoarele considerente:

- toți cei trei dramaturgi (C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu) sunt marcanți post-nouăzeciști;
- abordează tematici comune: sociale, morale și spirituale;
- toți au scris un număr impunător de piese, ceea ce ne-a permis să analizăm operele dramatice multiaspectual (semantic, pragmatic, structural).

V. Butnaru este bine cunoscut nu doar în Chișinău, ci și în teatrele din România (piesa lui *Avant de mourir* a beneficiat, până acum, de cinci versiuni scenice). Fiind directorul teatrului *Eugen Ionesco*, și-a propus în mod programatic să scrie un altfel de teatru decât cel care s-a făcut până la el în Basarabia.

Un alt autor care ne interesează în cercetarea noastră este *C. Cheianu* - nume bine cunoscut nu doar acasă, dar și în Europa, fiind autorul multor texte dramatice, printre care *Un*

veac de singurătate (după Marquez), *Made în Est, Volodea, Volodea, În container, Cu bunelul ce facem?*, *Luministul* etc.

C. Cheianu a debutat în dramaturgie cu piesa *Plasatoarele* – premiată cu Marele Premiu al Festivalului Național de Dramaturgie, în anul 1998.

D. Crudu este un alt dramaturg marcant post-nouăzecist. Volumele de dramaturgie sunt: *Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor* (2001), *Salvați Bostonul* (2000), *Un concert la violă pentru câini* (2004). Este şi autorul unor texte dramatice incitante: *O chemare la Roma, Un orb şi-o oarbă…, Alegerea Preşedintelui* ş.a.

„D. Crudu reprezintă un nou val al postmodernismului românesc (supranumit „facturist"), care părea iniţial că-şi propune să se radicalizeze anume pentru a mina paradigma estetică a celorlalte valuri…" [98, online].

N. Esinencu, alt nume de rezonanţă al teatrului ultimului sfert de veac, a impresionat prin piesele sale: *American dream, Fuck you, Eu.ro.pa!, Că veni vorba despre vreme* etc.

Alți autori din Basarabia, care s-au afirmat în dramaturgie sunt: *P. Vutcărău* (care, la ora actuală, montează mai mult în străinătate), *M. Fusu* (dedicat teatrului documentar şi teoretizării acestei specii), *M. Șleahtițchi, N. Leahu* (piesa: *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele)* etc.

Dramaturgia autohtonă de după 1990 încearcă să prezinte imaginea reală a lumii în care trăim: prin percepție și reprezentare, prin structură și prin limbaj. În textele dramatice de la această etapă cercetătorii disociază noi probleme şi introduc tehnici moderne de analiză, raportându-le la teatrul post-dramatic. Este reprezentată o lume nouă – cea a deprimismului și a degradării politicului, suprapus unui mare entuziasm pentru mass-media, a stabilirii de contacte de tot felul, a rețelelor de socializare etc.

Autorii dramatici basarabeni încearcă să cultive comicul de limbaj, valorificând resursele oralităţii, stabilesc complicităţi cu publicul pe deasupra personajelor.

Piesele dramaturgilor basarabeni sunt importante, mai ales ca experienţe de limbaj, dincolo de deschiderea destul de largă spre politic și de atitudinea existenţială pe care o exprimă.

1.4. Concluzii la capitolul 1

Rezumând materialul expus în capitolul 1, constatăm următoarele:

1. Semnul semnifică ideea de bază a semiozei şi este un concept de referinţă pentru semiotica însăşi.
2. Cele două direcții din semiotică (saussuriană şi peirciană) sunt compatibile și complementare: semnul reprezintă elementul fundamental al semioticii sau al practicii semnificante, iar semioza reprezintă cadrul formării/transformării semnelor. Paradigmatic şi spațial este accentul saussurian, pe când, sintagmatic şi temporal este cel peircian.
3. Interlocutorii participanți la o conversație trebuie să respecte principiul de cooperare, astfel, fiecare interlocutor ar fi bine să participe la conversație într-un mod rațional și cooperativ. Maximele conversaționale trebuie să fie respectate, înglobând implicit norme pe care trebuie să le urmeze interlocutorii și așteptări pe care le au aceștia față de vorbitor, dar și ca ele să poată fi exploatate de către interlocutori.
4. Principiile semioticii sunt explorate cu prisosință în procesul de creare, iar mai apoi de interpretare și analiză a textelor dramatice.
5. În abordare pragmatică, pot fi semnalate trăsăturile de bază ale discursului dramatic, precum prezența aspectelor cantitative și calitative, caracterul intenționat și orientat, prezența evoluției temporale (se dezvoltă în timp, într-o manieră liniară), în forma sa de acțiune (pentru a modifica o situație), într-un mecanism contextualizat (contribuie la definirea contextului său) și interactiv (implică doi parteneri), reglementat de regulile discursului și prins într-un interdiscurs.
6. Strategiile de structurare a textelor dramatice basarabene le situează între extreme reformiste, când nu se mai mizează pe latura lirică a realității, ci pe partea ei aspră, dură şi absurdă, reprezentând haosul lumii printr-un haos al compoziției, imprimând tablourilor scenice stare de confuzie și neorganizare prin replici neterminate, lipsindu-le de eroi proiectați sistemic, reprezentați prin nume generice sau redundante.

2. CONFIGURAȚIE PRAGMATICĂ ȘI TIPOLOGII DERIVATE DIN STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC

2.1. Note distinctive ale semnului în semiotica textului dramatic

„Comprehensiunea textului se bazează pe o dialectică de acceptare și respingere a codurilor emițătorului și de propunere și control a codurilor destinatarului" [apud: 43, p. 122].

Definiția semiotică a textului dramatic oferă modelul structural al unui proces non-structurat de interacțiune comunicativă.

Destinatarului i se cere colaborare responsabilă. El ar trebui „să intervină pentru a umple golurile semantice, pentru a reduce multiplicitatea de sensuri, a alege propriile sale căi de lectură şi a avea în vedere mai multe căi în acelaşi timp (...) pentru a reciti acelaşi text de mai multe ori, controlând de fiecare dată presupoziţiile contradictorii" [apud: 43, p. 123].

Interpretul unui text este constrâns să propună ipoteze interpretative care acţionează ca forme ce încearcă o nouă codificare.

„Semiotica s-a interesat, în primul rând, de reprezentație, de unitatea scenică minimală, de taxonomia semnelor verbale și nonverbale" [86, p. 409].

În textul dramatic orice enunț, oricât de banal, poate obține valoare simbolică. Textul dramatic reprezintă un sistem semiotic cu o importanță distinctă. În textul dramatic există un dublu joc: între interlocutori și receptori, care percep gândurile și conversaţia tuturor personajelor.

„Limbajul reprezintă forma cea mai înaltă a unei facultăți inerente condiției umane, facultatea de a simboliza, adică de a reprezenta realul printr-un semn" [74, p. 70].

Evoluția operei dramatice este marcată atât de evoluția formelor literare și culturale, cât şi de evoluția modalităților teatrale, a formelor de semnificare scenică. O primă observație care trebuie făcută cu privire la modul de semnificare a textului dramatic se referă la calitatea de semn a tuturor obiectelor, gesturilor, mișcărilor, sunetelor prezente.

Opera dramatică este o artă ce deţine dualitate semiotică (dublă semnificaţie) formată din:

- Discursul dramatic – dialogurile şi monologurile dramatice;
- Limbajul dramatic – forme nonverbale specifice teatrului: mimică, gestualitate, proxemică, costum, decor, muzică, lumini etc., care constituie metatextul operei dramatice.

Semiotică comunicării teatrale impune cercetarea specificităţii de îmbinare a sistemelor de semne iconice, indiciale și simbolice, precum și a funcţionării tuturor sistemelor semiotice (verbale și nonverbale).

Element extrem de important în limbajul dramatic este și **costumul** personajelor care este încărcat de sens. În primul rând, el este un indicator istoric în funcție de care putem identifica ușor epoca când se petrece acțiunea piesei. Legisemn iconic, costumul indică atât sexul, rasă și vârstă celui care îl poartă, relațiile sociale ale personajelor, cât și indicatorii piesei dramatice. Cf.: (*Plasatoarele din spectacol poartă aceleași costume ca și plasatoarele adevărate ale teatrului*) (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 57).

De fiecare dată, costumul trebuie raportat la corpul uman pe care îl îmbracă (operațiune dual – costumul dezvăluie și învăluie în același timp) și la dinamica acestuia (gest, mișcare).

Interpretarea semnificației vestimentare este adeseori o operație semiotică foarte complicată, în textul dramatic ca și în viață.

Decorul reprezintă un element asociat sau chiar constitutiv al limbajului dramatic. El poate fi descris cu minuțiozitate de autor sau, dimpotrivă acesta îi poate lăsa libertate totală decoratorului. Astfel se produc fie adaptări ale decorului în funcție de circumstanțele socioculturale ale reprezentării, fie se încearcă o conservare cât mai exactă a timpului și a atmosferei evocate de autor. Un exemplu concludent în acest sens este următorul: (*Mulțimea este adunată în fața ferestrelor camerei lui Istan și a Oldei. Printre cei care scandează înjurături se află și primarul, polițiștii, ziariștii, redactorii de televiziune. Pe un ecran de pânză, desfășurat pe un perete, sunt proiectate imagini cu Istan și Olda, plimbându-se prin cameră*) (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 59).

Liniștea și tăcerea au o importanță la fel de mare ca și cântecul și vorbele, creând tensiune dramatică. Semnificația tăcerii este de fapt, una simbolică.

În piesa dramatică *Oameni ai nimănui,* personajele au parte de niște destine umane grele și relații dificile dintre oamenii cei mai dragi. Pe parcurs, ei toți ajung a fi niște oameni ai nimănui. Oamenii plecați din țară, pentru a-și schimba destinul spre mai bine, ajunși în Italia și, nefiind întâmpinați de nimeni, încep a îmbrățișa chiar și stâlpii în liniște. *(Lumea coboară ușor speriată din autobuze, dar și fericită în același timp. Se îmbrățișează. O femeie îmbrățișează un stâlp de la ieșirea din autogară)* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Îmbrățișarea unui stâlp din autogară suportă o dublă interpretare: semnifică bucuria nemărginită a unei femei din Republica Moldova, care ajunge, în sfârșit, la muncă în Italia. Prin aceast gest femeia îmbrățișează întreaga Italie și încearcă cumva să se contopească cu noua țară. Altă interpretare, mai plauzibilă, ar fi că acest gest simbolizează singurătatea glaciară care-i va marca destinul în continuare.

Tăcerea fragmentează uneori comunicarea până la crearea senzației de disoluție a dialogului, accentuează conflictele, caracterul straniu al personajelor, psihologia dificilă a acestora; se amplifică astfel tensiunea dramatică a scenei prin refuzul ciclic și prelungit al unuia

dintre parteneri de a accepta schimbul de replici. O scenă relevantă în acest sens am excerptat din piesa *Achitarea lui Salieri* a lui C.Cheianu:

Procurorul: *(într-o exaltare bruscă) Așa, așa! Foarte bine! Arde, lovește! Strigă, urlă, țipă! Eu te înțeleg, mă înțelegi? Noi ne înțelegem! (cu altă vorbă) Inculpat, mai ai de adăugat ceva?* (***Salieri tace)*** (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 153).

Salieri și-a asumat o crimă pe care nu a comis-o, pentru a obține, astfel, singura victorie împotriva lui Mozart. Tăcerea lui Salieri creează subtextul, adică motivațiile ascunse, viața personală a personajului. Salieri încearcă prin tăcere să-și facă un proces de conștiință și să-și caute echilibrul emoțional.

În general, în discursul dramatic, „tăcerea premeditată apare ca o formă de manevrare și de suprasolicitare a interlocutorului, fiind astfel o mișcare strategică în actul comunicativ" [25, p. 144].

Tăcerea este acoperită cu importante semnificații comunicative, fiind un puternic mijloc de comunicare. Prin ea putem obține un profit de reprezentare maximă din fiecare interacțiune comunicațională.

Lumina poate indica, în primul rând, un element de decor, fiind un sinsemn indicial, iar ca legisemn simbolic, ea poate crea o ambianță sau recrea un anume mediu. Acest sinsemn indicial îl disociem din următoarea secvență: (***Spot luminos în avanscenă***. *În cercul de lumină intră Ghida și se echipează cu atributele agenției de voiaj pe care o reprezintă: șepcuță, steguleț, insignă, fluier, tricou etc.)* (C. Cheianu. Luministul. p. 60).

Teatrul modern a introdus non-iluminarea, alături de non-décor și de non-costum, ca modalitate de a respinge crearea unei iluzii.

Piesa *Luministul* ar putea fi interpretată ca o farsă, un scenariu dramatic sau o lume ca teatru. Călătoria turiștilor care își caută un rost în țările bogate, fugind de sărăcia de acasă, se transformă într-un periplu al turiștilor spre nicăieri, sau mai exact spre lumea cealaltă – cimitirul principal.

Luminile de la sfârșitul operei dramatice au o semnificație profundă, deoarece Luministul, cel cu luminile, în cadrul acestei opere dramatice capătă un rol decisiv totuși.

(*Un luminist stinge treptat luminile în această împărație a morții*)

(***Luminile încep să se stingă***)

- *Ce-i asta?*
- *Ce se întâmplă?*
- *Priviți niște lumini!*
- *Ce lumini sunt astea?*
- *Parcă ar fi o scenă…*

- *Ce teatru e ăsta?*

  (***Întuneric**. Liniște*) (C. Cheianu. Luministul. p. 106).

Integrată în spectacolul teatral, **muzica** posedă numeroase funcţii semiotice, printre care funcţia cognitivă, social-educativă și estetică.

Muzica are un rol important fie ca melodie de fundal: *acorduri muzicale* (C. Cheianu. Adi. p.266), *răsună o sonată de Beethoven* (C. Cheianu. Adi. p. 269), *ascultă muzică* (C. Cheianu. Adi. p. 248, 249, 253), fie pentru justificarea acțiunilor unui personaj: (Valeria cântă un pasaj din cântecul lui Edith Piaf „*Non, je ne regrette rien*") (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 292).

În analiza semiotică, am pornit de la considerarea textului dramatic drept o practică semiotică totalizantă, în termenii lui A. Ubersfeld, găsind necesară conceperea lui ca un corpus complex, alcătuit din componența textuală și din cea a reprezentației scenice. Asigurând un transfer de mesaje decodificabile, atât la nivel verbal, cât şi la nivel non-verbal, teatrul implică anumite strategii discursive plurisemiotice, discursul dramatic propriu-zis neputând funcționa în afara unei corelări cu spectacolul scenic. E bine cunoscut faptul că abordările de tip semiotic au fost primele care au operat cu o distincție clară între textul dramatic şi textul scenic. Chiar dacă semioticienii teatrului s-au confruntat cu dificultatea de a stabili tipul de text (cel scris sau cel scenic), care trebuie să aibă prioritate în condițiile unei analize semiotice, caracterul multidisciplinar al acestei științe a permis deschiderea către abordarea integrativă a diadei text-reprezentație, pe care o presupune această formă de manifestare a ficțiunii literare.

În opinia lui Ch. Peirce semnul reprezintă *ceva ce ţine locul la altceva şi înţeles de cineva*, filosoful îl pune în relaţie cu obiectul pe care-l defineşte şi cu interpretantul. În baza acestor relaţii, sunt determinate trei tipuri de semne distincte de semnul lingvistic:

a) Semnul *iconic (icon)*

Iconul este un semn menit să-și reproducă sau să simuleze într-un fel sau altul referentul. Vom numi iconi semnele motivate prin asemănare, dobândite în urma unor decupaje non-corespondente. Fotografiile, cuvintele onomatopeice sunt considerate semne iconice. Parfumurile care au anumite mirosuri naturale sunt, de asemenea, iconice, deoarece stimulează mirosuri artificiale. Aceste semne sunt motivate prin asemănare.

Iconicitatea este exprimată de pictură, de artele plastice și de sculptură în care motivaţia analogică este păstrată şi cultivată în mod distinct în diferite etape și perioade de timp.

Lumea actuală este plină de iconicitate, aceasta se regăseşte în televiziune, internet și mass-media.

Vom încerca să urmărim impactul iconicității, surprins de autorul piesei *Oameni ai nimănui* de D. Crudu asupra unuia dintre personajele piesei. Prezentând încercările insuportabile

prin care trec eroii dramei doar pentru a putea mai apoi duce un mod de viață decent în Moldova, autorul constată că nu mai există familie aici care să nu aibă măcar pe cineva plecat în afara granițelor temporar sau pentru totdeauna. Și lumea continuă să plece și să plece atâta timp cât lucrurile nu se schimbă în bine și la noi, dar se agravează pe zi ce trece.

Personajul principal al piesei, Alexandru, a rămas fără serviciu și fără surse de existență, de aceea decide să plece la muncă în Italia, pentru a face ceva util pentru cei dragi. Dorința de a fi de folos familiei și de a-i ajuta îl copleșește pe tot parcursul operei. Este o operă dramatică inspirată din viaţa reală, care poate fi pe cât de frumoasă şi interesantă, pe atât de de tristă și surprinzătoare.

Alexandru se angajează să lucreze la un domn în Italia, dar, pe parcurs, observă că acesta manifestă niște dereglări psihice, care-i fac viața insuportabilă. Unica modalitate de a-și liniști stăpânul este să-i orienteze privirea spre o fotografie înrămată de pe perete. Privind la ea, acesta își găsește liniștea și pacea lăuntrică. Reproducem o secvență de text:

Nebunul se uită spre o fotografie înrămată de pe perete.

Alexandru: *Nu, gata, s-a potolit. Atunci când se uită la fotografia aia de pe perete, este un semn clar că s-a liniștit. Este fotografia soției lui.* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online)

Piesa dramatică *Adi,* semnată de C. Cheianu, încearcă să ne relateze secvențe și evenimente importante din copilăria și viața lui Adolf Hitler. Din 1934, Adolf Hitler devine conducător absolut al Germaniei. La 30 aprilie, în timpul ultimelor lupte anevoioase în Berlin, pe când trupele sovietice se aflau la mică distanță de cancelaria Reichului, Hitler s-a sinucis. În această dramă autorul încearcă să transmită presiunea psihică, calomniile, nervozitatea și răutatea prin care își ducea existența în acele zile conducătorul Germaniei.

Avem prezente elemente ale iconicității pe parcursul dramei, întrucât pe masa de lucru a lui Adi, astfel îl numea mama sa, este numai o singură fotografie a Klarei Hitler, mama Führerului. Adolf Hitler discută cu imaginea mamei sale, care nu mai este printre cei vii, îi declară cât de mult o iubește, îi relatează situația politică și economică a țării și îi demonstrează devotament și susținere, întrucât alege să fie mai aproape de ea într-un final, într-o altă lume.

(Privește la fotografia mamei. Desface cadoul și descoperă acolo un mic glob pământesc) (C. Cheianu. Adi. p. 246).

În piesa *La Veneția e cu totul altfel* de V. Butnaru, divizarea casei în două provoacă mari bătăi de cap membrilor aceleiași familii. Confucius și Euridice, fiind frate și soră nu pot decide soarta de mai departe a tabloului pictorului francez Edouard Manet. În anul 1863, Edouard Manet a efectuat una dintre picturile simbolice ale istoriei artei, *Dejun pe iarbă*. Anume acest tablou Euridice intenționează să-l vopsească în violet. Să observăm:

Confucius: *Cum să-l conving, de vreme ce nici eu nu sunt de acord cu ceea ce se întâmplă în casa noastră? (Arată spre tabloul de pe perete.) Asta nu e simplă pată verde! E Manet, pricepi? Dejunul pe iarbă.*

Euridice: *Manet? De acord. E un pictor progresist. Oricum, am activat și la sectorul cultură.*

Confucius: *N-am să permit ca iarba lui Manet să fie vopsită în violet! Pictorul a văzut-o verde, înseamnă că anume așa trebuie să rămână! Verde!* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel p. 290).

b) Semnul *indicial (index)*

„Semnul *indicial (index*) se caracterizează printr-un raport de contiguitate cu obiectul pe care-l reprezintă şi provine de la o sursă naturală" [19, p. 151]. *Indexul* reprezintă un semn care trimite la cineva în raport cu altcineva, sau în termenii locației sale în spațiu sau timp.

Fața semnificantă a semnului se va numi elementul indicant, iar cea semnificată – element indicat. De exemplu, fumul este semnul focului, zgomotul de sticlă spartă poate semnala că o fereastră e spartă, becul fierbinte, indică că a fost aprins, dar și urma degetelor pe față este o urmare a unei palme pe obraz.

Indicalitatea presupune prezenţa obiectului pe care îl desemnează. Decodificarea semnelor indiciale are loc mai mult în baza cunoştinţelor şi a experienţei destinatarului, care poate înţelege că zăpada reprezintă frigul sau cântul cocoşului – apropierea dimineţii etc. La nivelul figurilor de stil aceasta ar explora mecanismul metonimic.

Semnele indiciale permit autorilor dramatici, și nu numai, să creeze reprezentări și imagini artistice implicite, cum se întâmplă, de exemplu, în operă dramatică *Oameni ai nimănui* de D. Crudu. Silvia, una dintre protagoniste, observă pe fața lui Vitalie vânătăi pronunțate și îl întreabă de unde le are, decodând empiric semnul indicial *vânătaie* (pată vânătă apărută pe corp în urma unei lovituri; vinețeală). Acesta evită să răspundă, dar este cert faptul că vânătăile sunt cauzate de loviturile primite de la stăpânul la care lucrează. Având un serviciu dificil și din punct de vedere fizic și psihologic, Vitalie îndură tot greul, doar pentru a avea parte mai apoi de o recompensă materială:

Eşti plin de vânătăi, îi zice Silvia lui Vitalie (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Un alt exemplu de semn indicial îl reprezintă momentul sinuciderii lui Adolf Hitler, din cadrul piesei dramatice *Adi,* scrisă de C. Cheianu. După ce Adolf Hitler decide să ducă pistolul la tâmplă, imediat lampa se stinge și întunericul inundă încăperea. Adi hotărăște să-și pună capăt zilelor, întrucât vocea mamei iubite îl cheamă alături de ea, într-o lume mult mai bună și luminoasă. În sfârșit, vor fi împreună. *(Lampa care luminează încăperea se aprinde, brusc, la intensitate maximă și se sparge. Întuneric.) Mamă...* (C. Cheianu. Adi. p. 286).

Lampa stinsă în încăpere semnifică nu doar faptul că nu mai este lumină, dar, în cazul lui Hitler/Adi, și sfârșitul vieții.

Din textul piesei *Luna la Monkberry*, desprindem întâmplări de viață trăite de însuși autorul dramei. Una dintre acestea este povestea cafenelei Fulguşor din spatele Teatrului Naţional din Chișinău, căreia i-a rămas doar numele. În această cafenea se derulează drama emoțională a tinerilor talentaţi și cu mare potențial, care visau să ajungă fie cei mai buni poeţi, actori, regizori, dramaturgi, pictori, aici ei îşi trăiesc în durere deziluziile și decepțiile. Spre finalul operei asistăm la dărâmarea nemiloasă a cafenelei, sugestie a prăbușirii ultimelor speranțe într-un viitor prosper și strălucitor ale acelor tineri îmbătrâniţi prematur și necăjiți de soartă.

Într-un moment crucial în istoria țării, are loc o ceremonie de semnare a unui tratat trilateral a trei conducători de state – ai Rusiei, României și Moldovei. Are loc Marea Unire, toți trei se îmbrățișează ca semn al înțelegerii și semnării tratatului. *(Cei trei preşedinţi se îmbrăţişează)* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 309).

În exemplul ce urmează, vom încerca să urmărim impactul indicalității surprins de V. Butnaru în piesa *La Veneția e cu totul altfel*. Agamemnon, fratele Euridicei, încearcă să găsească susținerea și înțelegerea din partea surorii sale, dar aceasta manifestă incertitudine, neștiință de cauză și respingere, într-o anumită formă. La întrebarea lui Agamemnon de ce în casa lor era o altă persoană necunoscută, Euridice strânge nervos din umeri, semn al ignoranței, al indiferenței sau, în cazul textului analizat, al nedorinței de comunicare:

Agamemnon: *Confucius, iubit cumnat, numai tu eşti în stare să mă înţelegi! Imaginează-ţi, mă întorc obosit din cursă, intru pe poarta natală... (către Euridice.) Există o asemenea expresie? (Euridice strânge nervos din umeri.)*

Euridice: *Confuncius, explică-i! Apelez la conștiința ta de cetățean!* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 295).

c) Semnul *simbolic (simbol)*

Semnul *simbolic (simbol)* nu se află într-o relaţie fizică sau de asemănare cu obiectul pe care îl desemnează. El reprezintă viziunea unei societăţi sau comunităţi asupra unor lucruri, fiind rezultatul unor convenţii sociale şi culturale.

Spre deosebire de semnele iconice şi indiciale, semnul simbolic se află într-o relaţie strânsă cu factorul uman şi etnic, cu o anumită cultură şi tradiţie, ceea ce îl situează pe un plan distinct faţă de celelalte tipuri de semne.

„*Simbolul* este semnul stabilit prin convenție, ca semnele limbii și ale codurilor culturale" [31, p. 42].

În general, cuvintele reprezintă semne simbolice. Una dintre trăsăturile specifice ale simbolului este că el se ghidează de anumite reguli prestabilite.

Diferită este motivaţia semnelor: semnele iconice au o motivaţie prin analogie; pentru semnele indiciale motivaţia este de contiguitate, iar semnele simbolice au o motivaţie social-culturală.

În Evul Mediu, simbolic, ciocnirea păharelor era asociată cu tragerea clopotelor bisericești, acest sunet se considera că alungă energiile negative și spiritele rele. Într-o manieră distorsionată este explorat simbolul dat în piesa *Oameni ai nimănui*. Vitalie, împreună cu soția sa obișnuiau în timpul cinei să ciocnească paharele, însă acum, ajunși în Italia, când țineau o discuție aprinsă și incertă în privința imposibilității achitării la timp a datoriilor, personajele evită să mai ciocnească paharele, în semn că situația financiară actuală a devenit dificilă și anevoioasă, astfel încât nu e loc de fericire și bunăstare în familie.

Vitalie și Silvia beau vodcă, fără să ciocnească, de obicei ciocneau! (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

În piesa *Luna la Monkberry,* de C. Cheianu, simbolice devin cântecele lui Paul Mackartney „*Monkberry moon delight*", apoi „*Je ne regrette de rien*" al lui Edit Piaf şi „*I will survive*" al Gloriei Geinor, întrucât accentuează şi permanentizează stările sufleteşti profunde şi trăirile imperceptibile ale unei societăţi disperate. Pentru dramaturg această lucrare „este o metaforă a unei părţi din noi, a visurilor noastre, şi nu o poveste despre nişte beţivani şi nişte destrăbălate din care nu s-a ales nimic..." [12, p. 5].

Unicul personaj fericit și visător este pictoriţa Valeria Spânu-Pelletier, al cărei nume denotă categoria „trădătorilor"- emigraţi. Ea are o gândire stranie, fiindcă raţionamentul ei se întemeiază pe postulate false, pe iluzii.

Robert (teatral) Ne părăsești, ingrato! Fără remuşcări, fără regrete!...

(Valeria cântă un pasaj din cântecul lui Edith Piaf "Non, je ne regrette rien.") (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 292).

Rostul cântecelor care răsună la difuzoare nu este ales la întâmplare, ba, dimpotrivă. Personajul Valeria speră cu toată seriozitatea și convingerea că ea va supraviețui într-o lume și într-o țară nouă, iar migrația este unica ei șansă salvatoare.

Vlad: *(lui Serafim) Ia un strop de coniac în onoarea fetei ăsteia care se mărită cu un francez.*

Serafim: *Felicitări, casă de piatră! (Prin difuzor răsună piesa Gloriei Gaynor "I will Survive".)*

Valeria: *Vai, piesa mea preferată! Daţi mai tare* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 299).

Opera dramatică *La Veneția e cu totul altfel*, semnată de V. Butnaru, conține și ea imagini bazate pe simboluri care transmit trăirile personajelor și, în general, esența vieții într-o lume în care totul se separă și se împarte, chiar și propria casă.

Malurile unui pârâu semnifică divizarea casei, a familiei în două părți, iar ceainicul din care Euridice toarnă apă în albia pârâului pentru a-i menține cursul simbolizează zădărnicia și

absurditatea efortului. Astfel, îngrijorarea personajului principal Euridice vine din faptul ca nu cumva nivelul apei să scadă, căci, atunci casa se va uni într-un tot întreg, iar divizarea acesteia nu va mai fi posibilă. Hotarul dintre frații Euridice și Agamemnon a fost stabilit de comun acord și încălcarea lui ar perturba liniștea familiei și a întregii societăți.

Euridice (îl îmbrățișează pe Confucius): De-ai ști cât sunt de fericită că am găsit, în sfârșit, limbaj comun! (Ia ceainicul și toarnă apă în albia pârâului.) Apa asta a sâmbetei mă îngrijorează. Nivelul ei scade văzând cu ochii (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 294).

Secvența *Apa asta a sâmbetei mă îngrijorează* amplifică semnificația simbolului *maluri diferite ale pârâului (nici măcar de râu nu este vorba)* prin evocarea intertextextuală a expresiei *a se duce pe apa sâmbetei.* Autorul recurge aici la un limbaj sacadat, fragmentat, renunță la fraze complexe în favoarea propozițiilor simple, forțând imaginația receptorului să decodeze universul simbolic al mesajului.

Complexitatea pieselor *Oameni ai nimănui, Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor* de D.Crudu, *Adi, Luna la Monkberry, Luministul, Achitarea lui Salieri, Plasatoarele* de C.Cheianu și *La Veneția e cu totul altfel* de V. Butnaru ne oferă cu generozitate material faptic pentru proiectarea conceptelor despre semne iconice, indiciale și simbolice nu numai din perspectiva profunzimilor pe care le-ar presupune o analiză exclusiv lingvistică și o interpretare literară, ci şi dintr-o optică având la bază teoria generală a semnelor.

2.2. Tipologia actelor de limbaj și actualizarea lor în textul dramatic modern

Se știe că actele de vorbire reprezintă ceea ce vorbitorul face/intenționează în momentul în care rostește o propoziție: descrie stările de lucru sau informează asupra faptelor (asertiune), cere informații despre ele (interogație), cere schimbări ale realității (injoncțiune – ordin, rugăminte), se angajează să producă schimbări (promisiune), își exprimă subiectivitatea, aprecierea față de stările de lucruri etc. În funcție de actele de limbaj realizate, se deosebesc enunțuri asertive (*Acum Ion aleargă.*), interogative *(Cine a trântit ușa?),* imperative (*Pleacă!, Te rog, închide fereastra!*), exclamative (*Ce bine că ai venit*!).

Pentru orice dramaturg cunoașterea esenței și a mecanizmelor de actualizare a actelor de limbaj în textul dramatic este primordială, pentru că de aplicarea lor ingenioasă depinde originalitatea mesajului transmis receptorului spectator.

J.L. Austin a formulat teoria actelor de vorbire în lucrarea *How to do things with words* (1962) şi a transmis, mai ales prin intermediul sintezei critice, realizate de J. R. Searle, a cărui contribuţie la dezvolatrea ideilor de bază ale predecesorului său nu poate fi neglijată. Actul de vorbire reprezintă actul performat prin utilizarea limbii în anumite situații de comunicare.

Trăsăturile cele mai importante ale actelor verbale sunt: 1. efectuarea lor cu o anumită intenție și 2. dependența de contextul în care au fost produse, există acte recomandate, - chiar previzibile în unele situații, în timp ce altele sunt interzise.

Tipologia actelor de vorbire este destul de diversificată. Cea mai cunoscută clasificare este în: *declarative, interogative, imperative*.

Teoria actelor de vorbire a plecat de la convingerea pragmaticienilor că a enunța ceva nu semnifică neapărat a transmite doar informații, ci și a acționa, a influența interlocutorul, a produce sens. Astfel, s-a ajuns la formarea unei tipologii a actelor de limbaj, făcându-se diferența dintre actele ilocuționare și actele perlocuționare sau, altfel zis, o tipologie a componențelor locuționare, ilocuționare și perlocuționare ale actelor semiotice.

A emite un enunț nu înseamnă neapărat doar performarea unui act de vorbire de către un emițător, ci și orientarea reacției interlocutorului. Folosirea limbii apare, în același timp, ca un mod de acțiune și de interacțiune umană.

Teoria actelor de limbaj a lui J.L. Austin se axează, pe două concepte importante: 1. sensul enunțului se deosebește prin forța sau valoarea lui; 2. toate enunțurile sunt folosite pentru a crea acte de limbaj.

„Dezambiguizarea aspectului ilocuționar al enunțării se face prin indicatori ai forței ilocuționare, cel mai adesea, prin semnale nonverbale: accentul, intonația, mărci kinezice și mimice, cu ajutorul cărora actorul trebuie să sugereze intențiile, scopurile, motivațiile personajului interpretat” [63, p. 45].

În opinia lui J. R. Searle „grație cuvintelor, putem spune celorlați cum sunt lucrurile (*actele reprezentative*), putem încerca să-i determinăm pe alții să facă anumite lucruri (*acte comisive*), ne putem exprima sentimentele și atitudinile (*actele expresive*) și putem realiza schimbări prin anumite enunțuri (*declarațiile*)” [119, p. 44-45].

Actul de limbaj posedă următoarele proprietăți:

- actul de limbaj reprezintă o acțiune, ce se referă la transformarea realității; acțiunile realizate prin intermediul limbajului sunt de genul: *ordin, sfat, cerere* etc., care stimulează schimbări în starea lumii *(Deschide, te rog, ușa!* va fi urmat, în cazul unui act reușit, de modificarea respectivă în starea lumii);
- actul de limbaj este un act intențional, a cărui interpretare corespunzătoare este condiționată de recunoașterea de către interlocutor a intenției comunicative. Pentru interpretarea corectă a enunțului: *O mașină e în spatele tău* interlocutorul trebuie să recunoască intenția emițătorului (informare despre prezența acelei mașini sau avertisment privind un pericol apropiat);

- actul de limbaj este un act convențional, a cărui reușită este influențată de îndeplinirea anumitor condiții de succes, ce ţin de circumstanțele folosirii actului, de intenția persoanelor implicate și de efectul enunțării. Un act de deschidere a unei conferințe de tipul: *Declar conferința deschisă*, pronunțat de un polițist, de exemplu, va fi fără valoare și nepotrivit;
- actul de limbaj este precizat contextual. Contextul ne poate permite să decidem dacă enunțul: *Voi veni peste o săptămână* trebuie interpretat ca o promisiune, informație sau amenințare.

Teoria actelor de limbaj a fost dezvoltată de către J.L. Austin prin iluzia descriptivistă – *descriptive fallacy*. J.L. Austin și J.R. Searle consideră că funcția esențială a limbajului este de a acționa asupra lumii mai mult decât de a o descrie. „Pragmatica actelor de limbaj a insistat asupra aspectului convențional și a celui codificat al limbajului, în virtutea principiului searlian al exprimabilității" [84, p. 38].

Teoria actelor de vorbire poate fi utilizată în evaluarea succesului unui act de vorbire.

Astfel, J. R. Searle subliniază faptul că pentru a realiza eficient un act de limbaj se impune respectarea a patru condiții:

- *condiția de conținut prepozițional* / vizează doar conținutul textual;
- *condiția preliminară* / se referă la convingeri și definește o serie de permise situaționale generale pentru performarea unui act;
- *condiția de sinceritate* / raportează la starea psihologică a vorbitorului, dorințele și intențiile vorbitorului;
- *condiția esențială* / se referă la scopul ilocuționar, deci arată ce exprimă un act [120, p. 66-67].

Cercetătorii descriu procesul de comunicare nu doar ca pe un schimb de informație între colocutori, ci și ca pe o activitate marcată de o influență reciprocă.

J.L. Austin, cu scopul de a face diferenţa între două tipuri de enunțuri, introduce dihotomia *constatativ*/*performativ*: enunțul *constatativ*, este cel prin intermediul căruia se caracterizează o stare de lucruri și enunțul *performativ*, a cărui emitere implică realizarea practică a acțiunii exprimate prin verbul din propoziția regentă (*Cer scuze că am întârziat*).

J.L. Austin optează pentru o teorie generală a actelor de limbaj, unde fiecare enunț este echivalat cu realizarea unei acțiuni.

J.R. Searle clasifică actele de limbaj, ținând cont de trei criterii: 1) scopul actului ilocuționar; 2) direcția relației de ajustare dintre cuvinte și lume; 3) starea psihologică exprimată.

Au existat mai multe încercări de clasificare a actelor de limbaj. Ne propunem să reluăm tipologia lui F. Recanati, inspirată, la rândul ei, de filosofia lui J.R. Searle: [64, p. 25]

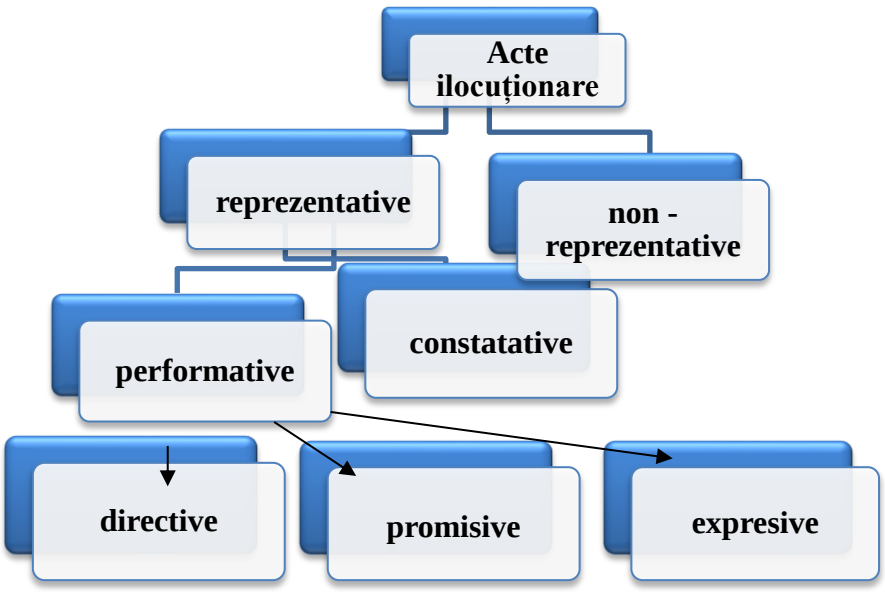


Figura 2.1. Tipologia actelor ilocuționare a lui F. Recanati, inspirată de filosofia lui J.R. Searle

Pot fi distinse mai multe fațete ale unui act de limbaj, oferite într-o exprimare. „Dacă avem în vedere aspectul acțional al utilizării limbii, fiecare enunț rostit în cadrul unei conversații constituie un act verbal, în a cărui structură poate fi identificată o componentă *locuționară*, una *ilocuționară* și una *perlocuționară*" [2, p. 94].

J.L. Austin distinge trei activități complementare în enunțare. Producerea unui enunț înseamnă în același timp:

- realizarea unui *act locuționar*, producerea unui șir de sunete cu un sens într-o anumită limbă;

- realizarea unui act *ilocuționar*, producerea unui enunț căruia i se adaugă în mod convențional o anumită forță prin însuși actul vorbirii;

- realizarea unui act *perlocuționar*, adică provocarea unor efecte în situația de comunicare, cu ajutorul vorbirii (de exemplu, putem pune o întrebare [act ilocutoriu] pentru a întrerupe pe cineva, pentru a-l pune în încurcătură, pentru a-i arăta că suntem acolo etc.) [2, p. 80]. „Domeniul actelor perlocutorii depășește cadrul lingvistic strict" [64, p. 21-22].

Actele locuționare utilizează o construcție de comunicare (de ex.: lingvistică), singurul considerent până la apariția pragmaticii. Sunt independente de contextul comunicativ și, implicit, de situația de comunicare. La nivel locuționar, filtrul care funcționează este cel al gramaticalității.

Componenta *locuționară* a actului semiotic (sau, mai scurt, actul locuționar) este cea care produce semnificații. Ilocuționarul se sprijină pe locuționar, dar îl transgresează. E ușor de observat că unui act locuționar dat îi pot corespunde mai multe acte ilocuționare. O interogație

poate corespunde, de exemplu, unui act interogativ, dar și unui act directiv, ea poate corespunde și unui act asertiv (*Nu-i așa că-i frumos?*). Același desen al unui obiect de îmbrăcăminte, de exemplu, poate, după caz, să reprezinte funcții ilocuționare dintre cele mai diverse*: informativă*: (depozit de haine), *directivă* (cumpărați aceste haine frumoase) sau *lirică* (într-un tablou, de exemplu).

Invers, același act ilocuționar poate să corespundă unor enunțuri foarte diferite unele de altele: un ordin poate fi dat cu ajutorul imperativului (*Fă ordine!),* cu ajutorul unei întrebări (*Nu faci ordine?)* sau printr-o descriere (*Copilul meu face ordine în cameră*)…

Actele ilocuționare atribuie conținutului propoziţional al enunțurilor o orientare bidirecțională, stabilită de intențiile comunicative ale emițătorului și recunoscută ca atare de receptor.

„Forța ilocuționară a enunțurilor este neambiguu exprimată prin așa-numitele verbe *performative*, verbe a căror folosire la indicativ prezent, diateza activă, persoana I-a sg., implică nu numai desemnarea unui anumit act, ci și realizarea acestuia” [2, p. 61-68].

Printre mecanismele *ilocuționare* lingvistice, îndelung analizate, vom examina verbele *performative.* Aceste verbe au particularitatea de a îndeplini, prin simpla enunțare, acțiunea desemnată la nivel locuționar. Ele se opun, astfel, verbelor constatative. Când un judecător enunță: *ești condamnat*…, el nu se descrie doar pe sine, când condamnă, actul însuși al condamnării este conținut în formula *ești condamnat la*… și nu provine din altă parte. Putem propune și alte exemple de același fel: *îți promit să…, declar ședința deschisă* etc. Ilocuționarul este întotdeauna legat de o semiotică a contextului.

Actele perlocuționare se află în continuarea celor ilocuționare. Ele execută un efect real asupra partenerului: să-l convingă să facă ordine, să-l emoționeze, să-l determine să cumpere haine. Deci, actele perlocuționare constituie o a treia categorie de interpretanți.

„Efectele produse asupra receptorului de rostirea unor enunțuri cu o anumită forță ilocuționară definesc *actele perlocuționare*” [57, p. 13].

Ilocuțiile și perlocuțiile sunt subordonate contextului comunicativ. Dacă admitem că aspectul locuționar reprezintă prin excelență obiectul de studiu al gramaticii, iar cel perlocuționar este un accesoriu al enunțului propriu-zis, se impune firesc folosirea din ce în ce mai largă a denumirii act verbal pentu a desemna exclusiv actele ilocuționare.

Vom urmări derularea actelor de limbaj, descrise mai sus, în piesa lui D. Crudu *Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor* și vom estima eficiența actelor perlocuționare, or pe acestea mizează autorul pentru a sensisibiliza cititorul/spectatorul. Textul supus analizei reprezintă un dialog, o succesiune ordonată de acte de vorbire directă, între zece locutori: Istan, Olda, primul

polițist, al doilea polițist, chelnerul, primarul, femeia de serviciu, administratorul, voci din mulțime, agentul de publicitate.

Cu un succes deosebit se reia în registru parodic clișee ale unor situații din literatura de gen. Caracterul fantomatic al personajelor predispune spre niște proiecții ale unei spaime colective, el este subliniat de întreaga acțiune dramatică, ce se consumă ca o posibilitate, dar și ca o înscenare.

Personajul principal *Istan* este un *alter ego* al autorului pe care îl idealizează în ipostaza triplă de martir al societății și al adultului, dar și de profet literar. Este persecutat politic, soț înșelat sistematic, dar incorigibil îndrăgostit de soție, care urăște de moarte precursorii cu ochi albaștri ca I. Druță și Gr. Vieru. Omenirea trăiește tăinuind cum poate ura și tendința criminală, în modul cel mai freudist cu putință.

Totul devine sursă de agresiune și revoltă. Este clar de ce anume poetul Istan este acuzat de o crimă pe care încă nu a făcut-o. De la facerea lumii lucrurile s-au inversat. Asupra celui ce scrie/spune astăzi cuvântul atârnă, cel puțin, o prezumție de vinovăție.

Rostind replica: *Pe cine vrei tu să minți,* polițistul nu emite doar niște combinații de sunete, organizate sub forma unor secvențe lingvistice, conforme cu regulile fonetice, gramaticale și semantice (*aspectul locuționar*), ci exprimă o anumită intenție comunicativă (*aspectul ilocuționar*). Răspunsul pe care îl primește polițistul îi umple un gol cognitiv acestuia. Chelnerul: *Mă gândeam la cuțitele pe care urma să le pun pe masă*. Pentru că scopul perlocuționar nu este atins – act de vorbire ineficient, deoarece chelnerul oferă un răspuns evaziv (Polițistul: *Zi mai departe…*Chelnerul: *Atât*), locutorul revine cu o nouă constatare (Polițistul: *Doar am văzut cum îți străluceau ochii*) (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p.10).

Cu vădit talent și dibăcie se împletesc în piesă actele ilocuționare, grupate de J.R. Searle, în 5 clase de bază. *Acte reprezentative, care* semnifică angajarea emițătorului față de adevărul poziției enunțate, forța ilocuționară a acestor acte poate fi explicitată prin diferite performative ca: *a afirma, a anunța, a presupune, a insista etc.*, prin care emițătorul spune celorlalți cum stau de fapt, lucrurile, fără a se implica afectiv în relatare. Locutorul elaborează un enunț în dependență de cunoștințele și sentimentele pe care le are.

Primul polițist: Noi *susținem* cu tărie că ești un om periculos și că ești un…

Al doilea polițist: Criminal (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 36).

Prin acest act reprezentativ, locutorii încearcă să-și susțină părerea eronată în cel mai necinstit mod, îl învinuiesc pe Istan, pe nedrept, de crima pe care încă nu a săvârșit-o dar, după cum spun martorii, o va săvârși în timpul apropiat.

Replica: ***Spuneți-mi**, vă rog, ce caută atâtea pete de sânge în dreptul fiecăruia dintre dumneavoastră?* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 23) reprezintă un act reprezentativ: administratorul îi prezintă dovezile de rigoare *petele de sânge* și îi solicită lui Istan să recunoască crima nesăvârșită.

Într-un alt schimb de replici, locutorul îi solicită alocutorului să-i ofere un răspuns care să-i umple un vid cognitiv real. Primul polițist află că chelnerul vrea să-i comunice ceva cu referire la prima lor cunoștință.

Primul polițist: *Şi atunci? Vrei **să spui** că la asta te gândeai în timp ce ne aşezai cuţitele pe masă?*

Chelnerul: *Credeţi-mă, nu am vrut deloc să vă ofensez. Am vrut doar să constat că, până acum, nu aţi mai fost în staţiunea noastră.* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 10)

Primul polițist: *Da* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 7).

- *Actele performative* – reprezintă starea de lucruri ce trebuie realizată de enunțare (*a boteza, a ordona, a jura...),* fapt probat și în exemplul: Primul polițist: *Incredibil. **Aș fi jurat** în acele clipe că te mișcase povestea lui Istan și a Oldei, pe când tu nici măcar nu știai despre ce îți vorbesc* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 9).

Verbul performativ *vrei* (***Vrei** să spui că la asta te gândeai în timp ce ne aşezai cuţitele pe masă?),* folosit la indicativ prezent, persoana II, numărul singular, este marcă a unui act de vorbire reprezentativ/asertiv.

- *Acte directive:* ele prezintă tentativa emițătorului de a-l determina pe receptor să facă o acțiune (ele sunt deci direcționate spre receptor); forța ilocuționară a actelor directive poate fi desemnată prin performative ca: *a acuza, a solicita, a ruga, a invita* etc., acte prin care emițătorul încearcă să-l determine pe receptor să acționeze într-un anume mod. De exemplu:

Primul polițist: ***Te acuzăm** de o crimă extrem de gravă.*

Istan: *Ce crimă?*

Al doilea polițist: *Omor* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 36).

Următoarea secvență lingvistică: ***Închideți** dracului televizorul ăla! Nu pot fi atent la ceea ce face Istan* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p.61) este tot un act directiv care vine de data aceasta din partea unui bărbat interesat de acțiunile care urmează a fi săvârșite de către Istan, și anume, toți așteaptă momentul în care acesta o va omorâ pe Olda.

Verbele la modul imperativ din numeroase replici ale piesei *Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor* de D. Crudu: *Priviţi-i. Aceştia sunt!* (p. 19) *Spuneți-mi, vă rog!* (p. 23) *Ajută-mă nu pot să spun acest cuvânt!* (p. 36), *Ascultați mai atent!* (p. 47), *Liniștește-te pur și simplu,*

spăl nişte haine! (p. 53), *Poftim, plecaţi, uşa e deschisă.* (p. 55), corespund, în mod prototipic, tot unui act de vorbire directiv.

- *Acte comisive* sau *promisive*: acte exprimând angajarea emiţătorului de a efectua o anumită acţiune (ele sunt deci direcţionate spre emiţător): Forţa ilocuţionară a acestor acte poate fi determinată prin verbe performative ca: *a promite, a se angaja (să), a recunoaşte* etc., acte prin care emiţătorul se angajează el însuşi să facă anumite lucruri. De exemplu:

Primul poliţist: *Trebuie să* ***recunoaşteţi*** *că niciodată nu v-a plăcut cum găteşte nevasta dumnevoastră. După ce mâncaţi acasă, plecaţi să mai mâncaţi o data la restaurant. Aţi vrea să-i spuneţi ei despre asta* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 39).

- *Acte expresive:* acte ce exprimă o anumită stare psihologică a emiţătorului sau a receptorului, forţa ilocuţionară a acestor acte poate fi caracterizată prin performative ca: *a mulţumi, a felicita, a se scuza, a deplânge* etc., acte (prin care ne exprimăm propriile sentimente şi atitudini):

Primul poliţist: *Domnule Istan, Olda, soţia dumneavoastră dragă, pe care o veneraţi aproape ca pe un zeu...*

Al doilea poliţist: *Mai bine zis, ca pe o zeiţă.*

Primul poliţist*:* ***Îţi mulţumesc*** *că m-ai ajutat.*

Al doilea poliţist: *Prietenul adevărat la nevoie se cunoaşte* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 37).

Al doilea poliţist: ***Ne cerem scuze****, vă veţi supăra foarte tare dacă noi o să vă însoţim?* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 35)

Locutorul exprimă starea sa emotivă pentru a stabili şi menţine raporturile sociale.

- „*Declaraţii:* acte prin intermediul cărora se realizează o anumită stare de fapt şi a căror performare reclamă un anumit cadru instituţional, forţa ilocuţionară a acestor acte poate fi explicitată prin verbe ca: *a declara, a numi, a concedia* etc" [5, p. 72].

De exemplu, o dată ce enunţi *Declar conferinţa de astăzi deschisă*, locutorul chiar realizează acest lucru, adică procedează în sensul verbului folosit. Există un număr mare de verbe performative ce fac parte din acestă categorie de acte de vorbire: *a declara, a achita, a decreta, a dizolva, a institui, a vota, a ierta* etc.

Procurorul: *Inculpatul Salieri este* ***achitat...***

Salieri: *Nu!*

Procurorul: *... şi urmează să fie pus în libertate imediat după pronunţarea sentinţei...* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 187).

În replicile următoare, forţa ilocuţionară este marcată de negaţie, element lexical specific unor acte de vorbire:

- negația marchează fie o interdicție: ***Nu**-mi tăiați lumina. Am s-o plătesc chiar astăzi*. ***Nu**-mi întrerupeți gazul* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 50);
- fie refuz: ***Nu, n-am** făcut-o până acum niciodată* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 7);
- fie exprimă un dezacord: *Nici eu **nu** am vreun cuțit sau vreo furculiță în casă* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 12);
- fie neagă o afirmație: (***Nu vreau** să văd nimic. **Nu cred pur și simplu nu cred.** Eu o iubesc!*) (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 48).

Secvențele analizate de noi sunt în concordanță cu opinia lingvistului I. Bărbuță „Admit o utilizare performativă verbele a căror semnificaţie implică o corespundere între actul de a spune şi cel al executării unei acţiuni" [6, online].

Se distinge între *acte directe* şi *indirecte*, în raport cu modul de exprimare a forţei ilocuţionare.

Actele de vorbire directe sunt cele la care forma gramaticală şi valoarea ilocuţionară se potrivesc (de exemplu: forma interogativă şi întrebarea etc.).

Prin intermediul altor acte de vorbire pot fi performate *actele de vorbire indirecte*. Actele indirecte constau, de exemplu, în întrebări politicoase, prin care interlocutorului i se cere să execute o anumită acțiune. Diferența dintre înțelesul literal al unei propoziții și adevărata intenție a emițătorului constituie un element important pentru interpretarea unor piese de teatru. Astfel, locutorul poate să-i solicite alocutorului să închidă uşa, de exemplu, performând un act de vorbire direct (marcat prin sintaxa imperativă: - *Închide uşa!*) sau indirect, cu ajutorul unui act de vorbire reprezentativ (cu sintaxă asertivă: - *S-a făcut foarte rece în cameră.*), al unei întrebări (cu sintaxă interogativă: - *Vrei să închizi uşa?*), al unui act de vorbire expresiv (cu sintaxă exclamativă: - *Ce rece s-a făcut în cameră!*), sau, de exemplu: *Cafeaua este încă pe foc*, reprezintă o afirmație, o constatare, care însă, într-un anumit context, devine o sugerare, un ordin, poate şi o recomandare: *Ar fi bine să iei cafeaua de pe foc*.

Este cert că actele de vorbire indirecte pot fi analizate şi interpretate de locutori pornind de la competenţele de comunicare şi cunoştinţele contextuale comune.

În opinia lui G. Harman, un anumit semn poate fi disociat semantic de către emițător, prin prisma semnificațiilor interpretate.

Autorii textelor dramatice experimentează în textele lor toate resursele limbii, care conţin instrucţiuni pragmatice, instituite de experienţa personală, de tradiţia culturală şi de mentalitatea fiecăruia. Nu în zadar pentru U. Eco limba este percepută ca o totalitate de precepte culturale şi reprezintă un cod (care include un dicţionar, o gramatică şi o enciclopedie).

Este interesant să urmărim cum lucrează D. Crudu la reușita enunțului în comunicare, atunci când se exprimă o scuză. Este impresionantă varietatea modalităților de actualizare a scuzei, realizate prin acte directive, expresive, performative etc. Uneori emițătorul nu va fi onest în exprimarea atitudinii sale, spre exemplu, deseori, *scuzați-mă* poate fi ponunțat fără ca vorbitorul într-adevăr să trăiască vreun sentiment de remușcare sau părere de rău. Mai mult decât atât, scuza poate fi enunțată în unele cazuri și într-un mod ironic:

Al doilea polițist: *Ce-ai spus?* ***Scuză-mă****, eu aud cam prost. A-a, vroiai să trânteşti scrumiera de pe masă . Adica în mine* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 7).

Scuza, la fel, poate fi comunicată și prin mijloace paraverbale sau prin enunțuri fără conținut propozițional. Este deseori utilizată formula: *Îmi cer scuze* pentru întârziere sau pentru o simplă eroare comisă din neatenție. De exemplu:

Femeia de la serviciu: *Asta nu ar fi trebui s-o spui.*

Administratorul: *Am înțeles, doamnă.* ***Vă cer scuze*** (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 26).

Ulterior, scuza este exprimată doar printr-o exclamație. Astfel, un *Ah!*, pronunțat cu o anumită expresie schimbată a feței, poate fi perceput drept o scuză. Dosebit de important este ca receptorul să fie capabil să recunoască intenția comunicativă a emițătorului.

Scuza aparține clasei expresivelor. *Remuşcarea* este starea psihologică exprimată pentru actul de limbaj *scuza*. Deseori, remuşcarea este doar exprimată, nu și simțită cu adevărat (mai cu seamă, în cazul scuzei ritualice), cum se întâmplă în următorul schimb de replici:

Primul polițist: *Poftim, plecați, ușa e deschisă!*

Al doilea polițist: ***Ne cerem scuze****, vă veți supăra foarte tare, dacă noi o să vă însoțim*. (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 55).

Observăm că unele formulele, pentru exprimarea scuzelor, precum *scuză-mă*, *iartă-mă*, *îmi pare rău* se includ în grupul directivelor. În opinia noastră, actul de limbaj *scuza* are o dublă natură, manifestând trăsături atât ale actelor expresive, cât și ale celor directive. Pentru J. Searle actele directive au următorea funcție: „scopul lor ilocuționar este că locutorul încearcă să-l determine pe interlocutor să facă ceva” [118, p. 13-14].

În limba română, modul de a-și cere iertare se structurează astfel: *te rog să mă scuzi.* Verbul a *ruga* este performativ (modul indicativ, prezent, diateza activă, persoana I, singular) și denotă faptul că acțiunea se întâmplă aici și acum.

S. Levinson arată că încercarea lui J. Searle de a elabora câte un set de condiții de reușită pentru fiecare act de limbaj nu a fost una scontată. Am observat deja că, de exemplu, scuzele sunt mult prea variate ca să se încadreze toate în același set de condiții.

Suntem de părerea că cercetarea modalităților de exprimare verbală a scuzei ar trebui realizată din perspectiva interacționistă. Prin urmare, nu se va analiza *scuza* ca enunț izolat, ci, precum și celelalte acte de limbaj, se va încadra în context, ținând cont de relațiile dintre interlocutori, de statutul lor social, de normele de politețe, precum și de caracteristicile culturii românești.

În analiza efectuată, am urmărit să identificăm tipurile de acte de vorbire atât din punctul de vedere al lui J. Searle, cât și în raport cu modul de exprimare a forței ilocuționare. Am scos la iveală și unele mărci ale forței ilocuționare pe care textul dramatic *Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor,* de D. Crudu ni le-a oferit.

2.3. Convergența elementelor semiotico-pragmatice nonverbale și paraverbale în didascalii

Textul dramatic poate fi studiat din perspectiva studiilor literare, facând abstracție de reprezentarea sa scenică. Textul dramatic intră în atenția multor discipline, de la istoria literaturii sau a dramaturgiei la pragmatica literară. Un prim argument în favoarea acestei analize separate se referă la faptul că lectura și receptarea unui text nu sunt condiționate de reprezentarea sa: în general, o piesă poate fi citită și înțeleasă, chiar dacă nu a fost jucată niciodată.

Ne-am propus să urmărim modalități de descriere a unor aspecte ale comunicării nonverbale în didascalii. Didascaliile desemnează tot ceea ce în textul piesei nu este replică a personajului, dar descrie modul de rostire și de prezentare a textului dramatic propriu-zis.

Cercetătoarea A. Ubersfeld afirma că cea mai simplă definiție a didascaliilor este, în general, una negativă – „didascaliile reprezintă tot ceea ce, în textul de teatru, nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit de scriptor” [104, p. 31-32].

În articolul *Funcționalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui I. Druță*, A. Ghilaș susține că didascaliile constituie „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” [45, online].

„Statutul didascaliilor este întotdeauna ambiguu și incomplet: indicația scenică nu e un gen autonom, un cod omogen, e un text de susținere pentru textul dialogat”, care vrea să completeze, adesea cu dificultate, actul practic al enunțării textului și care uneori e absent (în textul clasic, de exemplu) [72, p. 283].

Caracterul pragmatic al didascaliilor se manifestă prin asigurarea, împreună cu replicile personajelor, a integrității textului la nivelul semnificațiilor.

Pentru cercetătoarea Iu. M. Gorjeladze didascaliile se potrivesc cu o „componentă esenţială a dramei - nararea auctorială” [132, p. 75].

Tratând retrospectiv didascaliile, R.M. Levonian consideră că o trasatură a literaturii dramatice din secolul al XIX-lea este dezvoltarea treptată a didascaliilor, „deşi nu se va putea vorbi de didascalii care să concureze, chiar să copleşească dialogurile, decât în secolul al XX-lea” [63, p. 201].

În primele piese de teatru din secolul al XIX-lea, didascaliile sunt practic inexistente, numărul lor crește în perioada când autorii încep să dovedescă talent literar și o bună cunoaștere a artelor scenice. Autorii textelor de început vorbesc aproape în totalitate prin intermediul personajelor, dar, încetul cu încetul, dramaturgii încep să-și facă auzită vocea în mod direct, prin didascalii.

Discursul didascalic va câștiga un loc mai însemnat în literatura dramatică universală abia după impunerea teatrului realist. Există însă didascalii indispensabile receptării unei piese: titlul, subtitlu, lista personajelor și notațiile care marchează subdiviziunile piesei. Putem afirma că nu caracterul comic sau tragic al textului determină lipsa didascaliilor, ci tema textului sau schematismul personajelor.

Însemnătatea didascaliilor în cadrul textului dramatic reprezintă o problemă controversată, putând fi recunoscute două abordări ale discursului didascalic. Indicațiile scenice apar, în viziunea atradițională, drept o componentă esențială a textului, care are prioritate asupra dialogului. Alți cercetători și oameni de teatru le contestă caracterul meta-textual, reducându-le la un „simplu text pe care oricine îl poate interpreta în felul său” [130, p. 216].

În cadrul textului dramatic, didascaliile au un dublu rol, ele desemnând două tipuri de condiții de enunțare: cele ale evenimentului ficțional și condițiile scenice. „În raport cu lectura literară, didascaliile îndeplinesc multiple funcții, deoarece permit cititorilor să știe cărui personaj îi este atribuită o intervenție verbală, să înțeleagă mai clar contextul general în care se desfășoară schimburile de replici” [125, p. 23-24].

Meritul de a fi realizat cea mai detaliată clasificare de până acum a didascaliilor explicite îi revine cercetătoarei S. Golopentia ș.a, care propune trei criterii de analiză a didascaliilor: semantic, sintactic și pragmatic. Didascaliile inițiale și cele finale îndeplinesc mai multe funcții pragmatice: o funcție de contact (funcție fatică), stabilită între autor și orice lector posibil al textului (funcție pe care o dețin titlul, subtitlul, lista personajelor și, eventual, numele actelor), o funcție de postulat (didascaliile care fixează cadrul spațio-temporal) și „o funcție de ambreior pragmatic, termen preluat din terminologia lui R. Jakobson și care desemnează capacitatea acestor didascalii de a trimite la procesul enunțării” [125, p. 40-52].

După unii cercetători, constatarea didascaliilor proiectează cele două tipuri de receptare a unui lector: *direct*, prin intermediul acestora, și *indirect*, prin dialogul personajelor, care semnifică o comunicare imediată a autorului cu cititorul.

Indicaţiile scenice se grupează în două tipuri: *externe* şi *interne*. (a se vedea **ANEXA 4.**)

Didascaliile sunt prezentate ca discurs ce-i aparţine autorului și ele contribuie la existența unui joc scenic. Ele au o funcţie diferită pentru regizor – sunt un suport al punerii în scenă (au o valoare injonctivă), iar pe lector îl ajută să-și reprezinte imaginar situațiile existente.

Dramaturgii completează dialogul cu didascalii, având drept obiectiv să propună un suport atât lectorului, cât și regizorului, deoarece acestea, prin valoarea injonctivă pe care o au, aduc explicații adiţionale ce trebuie să fie materializate obiectual și nu pot fi mereu exact exprimate prin vorbire.

Aspectele care ne permit să stabilim suficiente afinități între didascalii și discursul injonctiv se proiectează astfel:

- Didascaliile oferă informaţii importante nu doar în cadrul spectacolului, ci și în lectura operei dramatice, ajutând cititorul să înţeleagă evenimentele și să cunoască personajele, la fel, precum și discursul injonctiv indică un mod de acțiune, de întrebuințare a unui produs, a unor informații, scopul prioritar fiind cel de a informa cititorul;
- didascaliile, la fel ca și discursul injonctiv, au aceeași funcție pragmatică – ele au statutul unui act de limbaj directiv, sunt un ordin, o indicație dată, care îl ghidează pe receptor spre o recuperare cât mai completă a sensului, spre decodificarea tuturor nuanțelor existente;
- modalitățile de realizare sunt practic comune atât didascaliilor, cât și discursului injonctiv: prezentarea cadrului (indici de timp, spațiu), caracterizarea indirecta a unui anumit personaj, descrierea ambientală (a mediului), comunicarea impersonală, denotativă;
- limbajul conotativ, prezent în cadrul discursului injonctiv și în cel al didascaliilor, conferă expresivitate textului, fiind realizate prin diverse imagini vizuale, auditive, olfactive, cromatice etc.

Limbajul articulat nu l-a împiedicat pe om să utilizeze, în continuare, mijloacele nonverbale.

Prin mimică, gesturi, poziție a trupului, ținută și prin distanța menținută, poate fi transmisă o cantitate mai mare de mesaje interumane decât prin orice altă cale. „Comunicarea nonverbală este un proces complex, care include omul, mișcările trupului uman și starea lui sufletească” [29, p. 253].

A. Codoban susține că, totuși, „corpul nu este semn cu semnificație precisă, cum este cuvântul, sau o aglomerație sintactică de semne, cum sunt mesajele verbale, ci este mai degrabă traversat de ceea ce s-ar putea numi intenții semnificante” [15, p. 11]. Ele nu sunt neapărat coerente, conștiente sau voluntare, iar receptorul nu le poate pricepe în întregime și conștient, deoarece ele nu sunt prinse într-o intenție de comunicare a unui mesaj către un receptor**.**

Disciplina comunicării nonverbale este recent constituită, ca direcție de cercetare, în cadrul științelor comunicării. Interesul pentru acest mod de comunicare a fost alimentat de cercetători din domeniul psihologiei, al pragmaticii și al semioticii.

Exisă două curente majore de opinie privind delimitarea sferei comunicării nonverbale. Unul dintre aceste curente este susținut de cercetătorii din domeniul antropologiei culturale, precum D. Morris și F. Poyatos. Cel din urmă definește comunicarea nonverbală drept emitere de semnale sau sisteme de semne nonlexicale, transmise de indivizi care aparțin unei anumite culturi.

Considerăm indicat să analizăm modul în care a evoluat consemnarea mesajelor nonverbale, odată cu evoluția unei componente a textelor dramatice, didascaliile. Ca urmare, am clasificat aceste didascalii în funcție de tipul de comunicare nonverbală, paraverbală pe care acestea îl descriu: didascalii proxemice, kinezice, mimice, didascalii ale privirii și didascalii paraverbale (vocale).

N. Stanton propune o listă de 11 indici nonverbali, care cuprinde:

1. „*expresia feței* – un zâmbet, o încruntare;
2. *gesturi* – mișcarea mâinilor și a corpului, pentru a explica sau a accentua mesajul verbal;
3. *poziția corpului* – modul în care stăm – în picioare sau așezați;
4. *orientarea* – dacă stăm cu fața sau cu spatele către interlocutor;
5. *proximitatea* – distanța la care stăm față de interlocutor, în picioare sau așezați;
6. *contactul vizual* – dacă privim interlocutorul sau nu, intervalul de timp în care îl privim;
7. *contactul corporal* – o bătaie ușoară pe spate, cuprinderea umerilor;
8. *mișcări ale corpului* – pentru a indica aprobarea sau dezaprobarea sau pentru a încuraja interlocutorul să continue;
9. *aspectul exterior* – înfățișarea fizică sau alegerea vestimentației;
10. *aspectele nonverbale ale vorbirii* – variații ale înălțimii sunetelor, tăria lor și tempoul vorbirii, calitatea și tonul vocii (denumite paralimbaj);
11. *aspecte nonverbale ale scrisului* – scrisul de mână, așezare, organizare, acuratețe și aspectul vizual general” [96, p. 68].

Intriga pieselor evoluează datorită dialogului, a mișcărilor efectuate de către personaje pe scenă, de aceea, considerăm că, comunicarea proxemică are o funcţie dialogică.

*Proxemic*a și *kinezica* sunt explorate plenar și nuanțat în didascaliile pieselor semnate de dramaturgii C. Cheianu, D. Crudu și V. Butnaru.

„În unele culturi, relațiile spațiale sunt dominate de opoziția *statut social superior, statut social inferior,* în altele de distincția *familiei – non familiei* sau *casa – non casa* (India). De aici apar serioase probleme de violare involuntară a codului proxemic, de eșecuri comunicative, datorate interpretării etnocentrice a altor culturi" [87, p. 206].

Didascaliile proxemice cumulează funcții suplimentare, înregistrând și un rol ideografic, de marcare a stărilor psihice și a proceselor cognitive, rol îndeplinit în interacțiunile verbale reale de o categorie aparte a gesturilor. „Proxemica are, de asemenea, o funcție remarcabilă, fiind o modalitate de creare a efectelor comice, precum în exemplul de mai jos: O femeie îmbrățisează de fericire un stâlp de la ieșirea din autogară" [33, online].

Orice om are tendința de a-și construi un spațiu al sau, spațiul din jurul trupului său, pe care-l marchează imaginar, îl consideră drept spațiul personal. Încălcarea acestuia poate afecta, creând nesiguranță, deranjare, nerespect și chiar stări conflictuale:

Beniamin: *Any, sunt cu tine! De-aș putea ... de-aș îndrăzni...* (***O cuprinde febril, o sărută***) *Să te feresc de minciună, de viclenie, de înjosire...*

Any: *Nu, Beniamin... Mâine ne va fi rușine (Pleacă)* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p.186).

Haptica reprezintă prima formă de comunicare de care are parte ființa vie. Atingerea vindecă, liniștește, dă viață și purifică, având ca reper cel mai mare organ de simț, pielea.

Atingerea – ca formă de comunicare nonverbală – este legată de regula spațiului personal. Atingerea corpului este permisă – cultural vorbind – foarte selectiv. Persoanele cu statut social mai înalt își pot permite să inițieze un contact fizic în mai mare măsură față de cele cu status social inferior.

Felul în care îți permiți să atingeri pe cineva, depinde în mare parte de vârsta, relația pe care o aveți stabilită și statutul persoanei respective. Sunt percepute atingeri care transmit emoții pozitive, atingerea cu semnificație de consolare, atingerea liniștitoare, care comunică afecțiunea, participarea și aprecierea având un efect pozitiv asupra receptorului, dar avem și atingeri cu efecte negative, răutăcioase sau chiar involuntare, care, precum e în următorul exemplu, sunt necesare pentru a clarifica, a stopa și a protesta, fiind acestea printre puținele mijloace ce au mai rămas:

Iosif (***înfuriat, o apucă de umeri și o scutură***): *Ce vrei de la mine, femeie stricată! Ai venit să mă provoci?* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 228).

Există următoarele funcții ale *comunicării tactile* (atingerea), fiind delimitate în cinci clase principale:

1. Atingeri care transmit emoții pozitive: adultul care atinge un copil care plânge, pentru

a-l liniști, șeful care îi bate pe umăr unui subaltern spre a-l încuraja într-un moment greu sunt numai câteva exemple de legături tactile ce exprimă sentimente calde, afectuoase.

Elvira (***ținându-l de mână***): *Ce frumoasă e seara asta, aici, la Boston!*

Artufe (***mângâindu-i mână***): *E splendidă* (D. Crudu. Salvați Bostonul. p. 83).

Euridice (***îl îmbrățișează pe Confuncius***)**:** *De-ai ști cât sunt de fericită că am găsit, în sfârșit, limbaj comun!* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 294).

Valeria: *Svetlana!* (***se îmbrățișează***)

Svetlana: *Ce bine arăți! Adevărată franțuzoaică! Doamne, cât mă bucur!*

Valeria: *Și eu!...* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 332).

2. Atingeri în joacă. Posibilitățile metacomunicative ale acestora țin de subtilitatea interacțiunii, fără a angaja responsabilitatea celui ce atinge pentru actul comunicării.

Livădarul: *Nu mă iubește. Zice una, dar crede alta. Asta nu e prietenie. Iată tu, frumoasa mea, mă iubești. Și eu te iubesc. Noi suntem prieteni.* (***O pișcă de fund***) *Internaționaliști* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 297).

Svetlană: *A tî znaeș' cito ia țelovalas's jenșcinoi? V etom cito-to est'.*

(***Svetlana o mângâie pe mână,*** *mimează placere și ambele izbucnesc în râs*) (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 304).

3. Atingeri de control, ce vizează orientarea comportamentală, a atitudinilor persoanei atinse. O mică atingere îi poate atrage atenția interlocutorului, după cum îl poate îndemna să se dea la o parte, să se grăbească.

Soția patronului: *Așa e foarte bine.*

Chefliul (***mângâind-o pe șolduri***): *Așa?*

Soția patronului: *Nu, nu așa* (D. Crudu. Salvați Bostonul. p. 108).

Domnul: (***zgâlțâindu-l pe Gardianul I***) *Așa îl supravegheați pe prim-compozitorul curții?* (***cei doi Gardieni sar ca arși***) (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 188).

4. Atingera rituală este un tip de comunicare tactilă manifestat deseori prin strângerea mâinii în semn de salut și de rămas bun sau cu alte semnificații, în funcție de contextul comunicativ. Forța cu care se strânge mâna reprezintă un indiciu semnificativ: persoanele agresive își trosnesc cu agresivitate degetele, în timp ce firele slabe, lipsite de voință, întind o mână fără forță.

Strângerea mânii este gestul cu semnificații universal recunoscute – de salut, de respect, de acceptare, de încredere. Personajul lui C. Cheianu, deraează de la aceste semnificații, conferindu-i un înțeles absurd de acceptare a inferiorității, a servilismului și obedienței.

Turiștii: - *Doamne, nu pot să cred! Un danez adevărat! Şi cât de blond! E complet blond!*

(***dând mâna danezului***): *Priviți, mi-a dat mâna! Fotografiați-mă! Mi-a dat mâna! Filmați-mă!* (C. Cheianu. Luministul. p. 63).

5. Atingerea poate avea mai multe forme începând cu atingerea unei persoane atunci când dorești să o susții și să o încurajezi când plânge într-un moment de disperare, până la atingeri prin care-i oferi mâna cuiva pentru a-l ajuta să coboare, de exemplu, dintr-un automobil.

Canalul tactil este superiorior celui olfactiv, întrucât poate transmite prin intermediul său nu numai informație afectivă. Exemplele de mai sus s-au referit la sentimente pozitive, dar e de la sine înțeles că și ura sau disprețul pot fi comunicate tactil, bunăoară, prin a palmă sau alte modalități de agresiune fizică. Indicații didascalice de felul:

Vitalie vrea să-i tragă o palmă. Alexandru îl înşfacă de braţ (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online). La prima vedere par firești, chiar banale, dar raportate la universul discursiv concret, ne transpun scene paradoxale, despre situații din societatea contemporană.

Alexandru nu-i permite lui Vitalie să-l lovească pe nebun, chiar dacă acesta l-a umilit și i-a provocat dureri, argumentând că, datorită nebunului, și-a găsit în sfârșit de lucru, iar suferințele lui nu sunt decât o nouă provocare și o încercare a vieții. E un gest al disperării, tipic pentru majoritatea celor plecați în lumea mare pentru a avea condiții de viață mai bune.

Primii teoreticieni care au constatat importanța comunicativă a mimicii și a gesturilor au fost marii oratori ai Antichității. În opinia lui Cicero, absolut toate mișcările sufletului trebuie însoțite de mișcări ale trupului. Studiul gestualității se afirmă cu cercetările lui R. Birdwhistell, care, în anul 1944 – 1945, întemeiază o nouă disciplină din sfera științelor comunicării: *kinezica*. „Obiectul de studiu al acesteia îl constituie modalitățile de comunicare prin intermediul gesturilor și mimicii” [29, p. 274].

Didascaliile kinezice sunt consemnate de dramaturgii basarabeni în măsura în care ele contribuie la conturarea unor personaje-tip, cum bine observăm în următorul exemplu:

Alexandru (***arată spre cei din jurul său***): *Nimeni nu mai vrea să stea în ţara asta* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Gestica este o mișcare corporală voluntară sau semivoluntară, mai mult sau mai puțin codată (învățate prin imitație, unele gesturi alcătuiesc baza unei comunicări sociale), adecvată mai ales exprimării emoțiilor și sentimentelor. Ea alcătuiește un text complementar, redundant sau uneori opus celui rostit. Se află într-o relație semiotică și de simultanietate și cu poziția

corpului, și cu mimica, respectiv cu semnele produse numai de mișcarea mușchilor feței. Există emoții mimice care traduc emoții involuntare și altele care întăresc expresiv o atitudine.

Pozițiile statice pot avea valoare semnificativă puternică, cele dinamice accentuează atitudinea.

Încă din antichitate există un cod de gesturi la care teatrul recurge din plin: mâna dusă la inimă înseamnă sinceritate, un deget îndreptat spre cineva exprimă, în general, o acuză, ridicarea din umeri semnifică nedumerirea, mișcarea capului de sus în jos înseamnă aprobare, scrâșnetul dinților semnifică mânia, astuparea urechilor cu mâinile semnifică nedorința de a asculta pe cineva sau ceva etc.

Istan: *Nu-mi vine să cred una ca asta.*

(***Istan se apucă de cap)***

Primul polițist: *Și totuși, ceea ce ați auzit este real.*

Al doilea polițist: *este adevărat* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 47).

Toate personajele secundare fac imposibilul pentru a-i demonstra poetului Istan infidelitatea soției. Se mizează că Istan într-un final o va ucide din gelozie pe Olda totuși, ce-i doi soți refuză să dea satisfacție mulțimii însetate de răzbunare și sânge și se îmbrățișează.

Voci din mulțime: *Eh, s-au îmbrățișat din nou. Ce dezămăgire!* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 65).

N. Stanton stabilește că gesturile servesc în comunicare la realizarea a cinci scopuri principale:

1. comunicarea informației;

2. comunicarea emoției (palmele puse peste gură – semn al surprizei, tremurăturile mâinilor – emoții puternice, apropierea mâinilor – exprimă aprecierea, pumnul strâns – agresiunea, atingerea feței – anxietate etc.);

3. susținerea discursului – prin gesturi ce corelează cu discursul – folosirea mâinilor pentru a ilustra forme, mărimi, mișcări etc.;

4. exprimarea imaginii de sine. Persoanele extrovertite folosesc gesturi mai numeroase și mai energice, iar cele introvertite folosesc gesturi mai discrete;

5. exprimarea prieteniei – se realizează în principal prin ecoul pozițional [96, p. 111].

Gestul poate fi deliberat (comunică ceva), spontan sau simulat. Deseori folosim gesturile deliberat, fie din motivul fericirii, fie din cel al nefericirii, după cum gestul Martei, în timp ce se lovea cu biciul peste glezne, denotă nerăbdare, sufocare și nervozitate.

Marta (***Nerăbdătoare, lovindu-se cu biciul peste glezne***): *Iacob, nu tărăgăna! Ai vorbit! Ce zice?*

Tata: *Așteaptă o clipă* (***Dispare în grădină, revine cu o floare***) *Uite ce-am găsit. Pentru tine...*

Marta: *Lotus albastru* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p.192).

În al doilea caz, același gest al Martei denotă atitudine denigratoare și de cruzime, ea ordonează să-i fie îndeplinite toate capriciile, fără eschivări și abateri.

Tata: *Mă usuc! Toarnă o gură!*

Marta: *Câinișorul trebuie să merite băutura.*

Marta: *Sluj!*

Tata: *Am făcut deja.*

Marta: (***Ia biciul de pe genunchi și pocnește din el***): *Sluj!*

(***Tata ia poșeta în dinți și se apropie în patru labe de căruțul Martei***).

Și căderea în genunchi este un gest tipic pentru rezolvarea intrigilor și conflictelor în discursul dramatic, care suscită interpretarea de bază, cea a iertării, a pocăinței, dar semnificația atribuită de autor în secvența de mai jos este de natură oximoronică (cel îngenuncheat este părintele în fața copilului):

Tata: (***Pe neașteptate cade în genunchi***) *Iartă-mă, Iosif!*

Fluturând din mâini, tatăl lui Iosif dorește să scape de imaginea obsesivă care îl urmărește întreaga viața.

Iosif: *Și eu am iubit-o pe Marta.*

Tata: *Tu?* (***Flutură din mâini***) *Nu eşti în stare să iubeşti pe cineva. Nici să înțelegi* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 256).

Elementele proxemice și kinezice sunt explorate în piesele autorilor studiați de noi, inclusiv ale lui D. Crudu, pentru exprimarea stărilor psihice, potențând valoarea nonverbalului.

Bătrâna care nu vrea să se întoarcă acasă: *Nu, nu vreau să merg în casa aia unde de ani de zile nu a mai călcat picior de om, unde e atâta singurătate...(**Brusc se ridică în picioare și se îndreaptă spre ușa casei sale.)* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Piesa lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri* alcătuiește compartimentul intitulat *Spectacolul destinului*. Motivul central al compartimentului este axat în jurul omului care este mereu în căutarea propriului destin, precum şi a omul supus invariabil epuizării și dispariției, odată cu faptele și făptuirile sale bune sau rele. „La dramaturgul C. Cheianu conexiunea dintre prezent și trecut este valorificată până la extremă” [40, p. 88-93].

Pentru a-l convinge pe Procuror definitiv precum că el este asasinul lui Mozart, Salieri, pe parcursul întregii opere, încearcă să-și manifeste dominația atât față de Procuror, cât și față de majoritatea martorilor la toate nivelurile: verbal și nonverbal. Trăirile sufletești sunt vehiculate prin mijloacele nonverbale, cu precădere, gesturi ale mânilor, expresii mimice, controlate și de mișcări ale privirii. Gestualitatea domoală nu exprimă aici supunerea sau timiditatea, ci siguranța

de sine a omului conștient de propria forță fizică, dar și de autoritatea lui în calitate de compozitor (Salieri).

La nivel kinezic, nervozitatea se traduce în fragmente de gesturi, cum ar fi amenințarea cu pumnul, asociată unui act comisiv, sau gestul neînsoțit de replică, deoarece între gest și mesajul verbal pe care eroul intenționa să-l rostească a intervenit autocontrolul. Deoarece martorii refuză să-i recunoască crima, Salieri pe parcursul întregii opere se aruncă asupra martorilor care îl susțin și nu-l cred vinoat de omorul lui Mozart.

(Salieri se năpustește asupra lui Beethoven, dar Gardianul îi barează calea) (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 157).

Neputându-și stăpâni emoțiile și neacceptând sentința prin care nu i se recunoștea vinovăția, Salieri aruncă replici tăioase și devine agresiv atât cu martorii audiați, cât și cu Procurorul imperial Annton Otis.

Salieri ***(izbucnește)****: nu, așa nu mai merge! Așa nu se mai poate!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 169).

Ostilitatea lui înregistrează o gradație ascendentă, care culminează cu reacții kinezice și hepatice la adresa unor martori (*se repede, o apucă de mână*).

La răspunsul lui Beethoven, referitor la muzica lui Salieri, acesta menționează că: *Muzica domnului Salieri este dulceagă și lâncedă* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 156). Salieri aruncă un caiet de note în Beethoven, iar acesta, la rândul său, îl aruncă spre Salieri. Salieri îl numește: *Mizerabilul!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 156).

Expresia facială – fața reprezintă un mijloc nonverbal esențial al comunicării emoțiilor, sentimentelor și gândurilor. Putem transmite diferite mesaje prin mișcarea buzelor, prin direcția privirii, prin culoarea pielii etc.

Contactul vizual ocupă o poziție importantă în emiterea și receptarea semnalelor interpersonale, fiind considerat ca cel mai puternic indice nonverbal. Oglindă a sufletului, privirea poate exprima dragoste sau ură, indiferență sau nu, poate influența sentimentele și voința, poate fi sinceră și convingătoare, poate induce hipnoză.

În drama *Iosif și amanta sa* de V. Butnaru, didascaliile referitoare la privire capătă o pondere mare și au funcție discursivă nuanțată, de suplinire sau de accentuare a mesajului verbal.

Iosif (***Privindu-se în apa din cupă***): *Prostul de Narcis! Ce prezicător putea să iasă din el! N-avem dreptul să ne lăsăm pradă patimilor mărunte...* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 178).

Eclesiastul îi petrece cu privirea pe cei mai buni prieteni și colegi de trupă, cei care îl trădează și îl părăsesc în cel mai dureros și greu moment al vieții. Privirea Eclesiastului este mai degrabă agitată, decât agresivă. Această privire este încărcată de nedumerire, curiozitate, încordare și rigiditate în același timp.

Eclesiastul (***petrecându-l pe fiecare cu privirea***): *Gogo... Didi... Verona... Verona, de ce?* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 197).

Zâmbetul – cel mai frecvent mijloc nonverbal de comunicare este explorat cu prisosință în arsenalul didascalic al pieselor analizate de noi, cu toate cele patru semnificații descrise în literatura de specialitate: bună dispoziție (satisfacție), amărăciune, simpatie la adresa partenerului sau ironie la adresa lui.

Bună dispoziție și satisfacția sunt marcate în piesa *Avant de mourir* de V. Butnaru prin verbul performativ *a râde*, susținut contextual de elementele deictice spațiale și temporale. Ne aflăm în universul unei drame tulburătoare ce abordează problema emigraţiei într-o manieră inedită. În acelaşi timp, este o piesă despre importanţa iubirii şi a artei. *Avant de mourir* este o operă ce-l determină pe receptor să-şi reevalueze propria viaţă.

În pofida dezămăgirilor și degradării spirituale, Magda și Ovidiu sunt doi oameni care se iubesc, se dispreţuiesc, zâmbesc, se urăsc, visează și dansează, în același timp, par a fi două personaje capabile să trăiască o viață întreagă imaginar.

Textul plin de romantism şi pasiune emoţionează şi pare să sugereze că se poate dansa tangou chiar şi atunci când eşti emigrant, se poate glumi și primi satisfacție de la orice clipă trăită ca o șansă indispensabilă de fericire și bună dispoziție.

(*Magda ține în mână o șampanie, plină pe jumătate. Sunt ameţiți de-a binelea.* ***Râd la fiecare replică.***)

Magda: *Dar ce ochi mari a făcut...Când i-ai spus...*

Ovidiu: *Cine? Blondul cu cârlionți?*

Magda: *Aha, roșcatul!*

Ovidiu: *„El șofa cu ochelarii murdari!”* (***Râd în hohote***) (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 93).

În piesa *Iosif și amanta sa* sunt importante și indicațiile privind mimica personajelor, cele mai multe indicații de acest gen se referă la râsul protagoniștilor sau la o formă degradată a râsului. Râsul amarnic, sugerat și contextual, prin conținutul replicilor, se profilează în dialogul ce urmează:

Iosif: *Gelozia ta e stupidă!*

Any: (***râde***) *Gelozia? Ar putea fi geloși naivii care cred că tu o urmărești pe Marta din nou. Bieții de ei! Tu la Moses te gândești, nu la femei! La cântarul lui pe care, vezi Doamne n-are cine să-l repară. Te urăsc!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 206).

Modul în care ar trebui să râdă Any (căci și râsul este diferit, precum diferit este și mesajul transmis prin râs) pentru a respecta indicațiile din didascalii este determinat, la rândul lui, de substratul ideatic al mesajului. În cazul nostru, asistăm la un râs malițios, din care derivă

atitudine caustică, placerea de a provoca o răutate, susținută prin enunțul exclamativ din replică: *Te urăsc!.*

În piesa *Sfârşitul piesei îl scrie spectatorul* modul în care autorul încearcă să alcătuiască un discurs format din expresii românești, combinate cu traduceri în limba engleză a unor fraze, provoacă interolocutorului admirație și simpatie vădită față de acesta.

Autorul: *I-am dat piesa lui Weber, regizorul de la Național. I give my play...I gave my play... El mi-a spus că piesa are ceva, dar că mai trebuie lucrată... He tel me... He tels me... He told me... Oh, Doamne, engleza asta...Domnișoara de la masa de vizavi este foarte drăguță. Miss which stay at this desc...is beautiful...* (***Ea zâmbește.)***

Ea: *Studiați engleza?*

Autorul: *Yes, miss.*

Ea: *Are you playwright*?

Autorul: *Playwright? Ce o fi asta?... Ah, da, yes I am playwright. O piesă a mea a fost montată la Teatrul Național.*

Ea: *Ce interesant. Nu am vorbit niciodată cu un dramaturg adevărat* (C. Cheianu. Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul. p. 114).

Piesa *Toți bătrânii ajung în paradis* de C. Cheianu are un subiect desprins din realitate, care prezintă soarta omului supus extenuării şi dispariției, odată cu acţiunile sale, bune şi rele.

Zâmbetul Bărbatului transmite o undă ironică la adresa Femeii, în orice caz, ironia este o atitudine mai puțin critică decât sfidarea interlocutorului.

Femeia: *Oh, bărbații ăștia!...*

Bărbatul: (***ironic***) *„Oh, bărbații ăștia!" (Femeii) Te pricepi și tu la bărbați?*

(***Femeia zâmbește***) (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p.201).

Comunicarea umană poate atinge performanțe superioare când se întemeiază prin gesturi, mimică, manifestări vocale, accent, intonație, ritm, pauză etc. Prin intonație, același conținut verbal poate căpăta sensuri diferite. „Mijloacele nonverbale formează adevărate limbaje, care pot accentua, completa, contrazice, repeta sau chiar substitui limbajul verbal" [108, p. 97].

Potrivit rezultatelor obținute de A. Mehrabian, aproximativ 38 % dintre mesajele transmise într-o conversație dintre două sau mai multe persoane sunt de ordin vocal, dar fără a fi cuvinte. „Ele aparțin fie largii panoplii de parametri muzicali ai limbajului (timbrul, intonația, ritmul, pauzele, tonul, înălțimea, intensitatea vocii), fie repertoriului, destul de bogat, de sunete nearticulate pe care omul este capabil să le emită" [29, p. 253].

„Indicii paraverbali se referă la modul de a vorbi, de a pronunța şi la tot ceea ce însoțește vorbirea. Acestea sunt adeseori manifestări involuntare ale unor emoții, ale unor stări de spirit,

cum ar fi: tremurul vocii, râsul, oftatul, geamătul, mormăiala ezitantă (mmm..., ăăă..., îîî...), suspinele, tusea, dresul vocii, plânsul în timpul vorbirii etc." [17, online].

Didascaliile paraverbale reprezintă o marcă a dramaturgiei lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu. În piese predomină didascaliile care vizează intensitatea vocii personajelor. De exemplu, în piesa lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri,* remarci în didascalii referitor la intensitatea vocii întâlnim de 22 de ori. Putem stabili o ierahie graduală a intensității vocii personajelor, după cum urmează: șoaptă – 4 ori; voce normală – 10 ori; țipăt/urlet – 8 ori.

Indicatorii nonverbali ai luptei pentru supraviețuire se regăsesc în piesa lui D. Crudu, *Oameni ai nimănui,* unde iau tot forme auditive. Tonul vorbirii are funcţie emfatică, sau chiar meta-gestuală, prezentând existenţa unei implicaturi conversaţionale a mesajului verbal, modul în care trebuie să fie interpretate enunţurile sau gesturile vorbitorului. Trăirea celor mai puternice afecte, ura şi iubirea, este mai puţin redată la nivel kinezic şi haptic, aşa cum ar fi fost de aşteptat, ci tot prin intermediul didascaliilor vocale.

Intensitatea prea ridicată a vocii actualizează încălcarea flagrantă a regulilor de etichetă de către unele personaje.

Any: *Nu te interesează cum mă îmbrac, cu ce parfum îmi ung corpul* (***Plânge***)

Iosif: *Any nu vorbi așa... te iubesc.*

Beniamin: *Și tu? Uită-te și tu la tine: Te-ai îngrășat de nu te mai încap rochiile vechi!*

Any: (***Țipă***): *Să nu îndrăznești!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 242).

Țipătul disperării, al neputinței și al nesiguranței în ziua de astăzi și în cea de mâine persistă mereu în conștiința protagoniștilor. Intensitatea vorbirii este eficace atunci când ea nu este nici țipăt neplăcut, nici șoaptă abia sesizabilă.

Any: (***în șoaptă***): *Iosif a adormit ca niciodată de greu* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p.216).

Robert: *Copii, am citit niște politologi occidentali... Să pici jos!...* (***cu vocea coborâtă***) *Era scris așa: Uniunea Sovietică se va dezmembra, toate republicile vor dobândi independență...* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p.295).

Tonul vocii nu trebuie să depindă de conținutul mesajului. Un ton convingător trebuie să fie destul de sigur pentru a putea fi înţeles cu maximă claritate de către interlocutor. El nu trebuie să fie atât de puternic, încât să devină violent pentru interlocutor, ca în secvența:

Dusea: (***strigă cuiva înăuntru***) *Maia, dă-i drumul!* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 290).

Timbrul vocii se schimbă în funcție de starea emoțională a vorbitorului. El va fi plăcut, dacă emoția este pozitivă sau va fi nearmonios în cazul mâniei, al spaimei sau al altor emoții negative. Emoțiile negative sunt mai ușor receptate prin voce decât cele pozitive.

Procurorul: (***urlă***) *Respins!...Numele!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 165).

Pe parcursul comunicării un *ritm* lent al vorbirii ne poate sugera că persoana respectivă este nesigură, în timp ce un ritm foarte rapid faptul că este anxioasă sau neliniștită.

Ovidiu (***se oprește; are un ușor defect de vorbire***): *Ce condiții inumane, domnule!* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 77).

Limbajul tăcerii conţine profunde semnificații comunicative. Folosită cu iscusinţă, o anumită pauză în timpul comunicării îi oferă posibilitate interlocutorului de a-și exprima gândurile sau sentimentele care, altfel, ar fi rămas nespuse. În pasajul de mai jos, tăcerea prelungită în cadrul conversației îi induce o stare de tensiune și revoltă interlocutorului, reprezentând pentru autor un instrument puternic de transmitere a unui mesaj implicit, dacă este folosit cu abilitate.

Any: *Înțelegi, dragul meu Iosif. Pe toate le înțelegi. La început crezusem că te-au ruinat anii de închisoare. (**pauză**) Am greșit!*

Iosif: *Gelozia ta e stupidă!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 206).

Pauza, impunând așteptarea unei replici de deznodământ în actul dramatic, intensifică stările emoționale ale personajului. Fără această pauză mesajul replicii ar fi privat de conotațiile implicite. Din pauză decodăm regretul, culpabilitatea, încercarea eroinei de a-și cere iertare.

Și pentru că ne-am propus să creionăm profilul didascaliilor în piesele dramaturgilor contemporani, am insistat în continuare asupra claselor semantice ale verbelor din didascalii.

Prevalente sunt verbele dicendi (verbele zicerii), ale simțirii, ale acțiunii, precum și cele comportamentale.

Verbele dicendi constituie o clasă lexico-semantică bogată, pe cât de interesantă, pe atât de dificil de interpretat. Verbele dicendi sunt cele care denotă o activitate de enunțare. Având în vedere semantismul verbelor dicendi, am propus o clasificare a acestora în trei grupe:

a) verbe dicendi propriu-zise (*a afirma, a vorbi, a zice, a întreba, a exclama*).

(*Turiștii îl împing ușor înainte pe cel care s-a oferit **să întrebe***) (C. Cheianu. Luministul. p. 89).

(*De după o coloană se arată Fantoma. Turiștii **exclamă** și se dau înapoi*.)

Ghida: *Vă felicit, e o adevărată șansă!*

Turiștii: - *Extraordinar!* (C. Cheianu. Luministul. p. 87).

b) verbe dicendi, care pe lângă faptul că îndeplinesc un act de enunţare, exprimă şi nişte valori suplimentare (*cere, a răspunde, a sfătui, a preveni, a ruga etc*.).

Vlad: (***bălmăjind** în stil rap*) *Eu nu sunt din tagma boilor, am sa fac ce-mi spui la Paștele cailor!* (C. Cheianu. Volodea, Volodea…. p. 444).

c) verbe contextuale dicendi, care sunt utilizări figurate şi capătă sens declarativ numai în anumite contexte (*a geme, a cotcodăci, a zumzăi, a geme* etc.).

Ex: Marta (***gemând în cărucior)***: *E bine, iubitule! Mai tare copacul meu desfrunzit!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 276).

Pentru fiecare dintre cele trei categorii am propus o organizare a verbelor în funcție de aspectele discursive la care fac referire: raporturi comunicative (relația emițător – receptor – discurs); acte verbale; particularități ale actului de emitere; forme discursive; organizare discursivă.

În funcție de criteriul *raporturilor comunicative*, am avut în vedere raportarea emițătorului la receptor, acesta incluzând fie o atitudine pozitivă (*a lauda, a felicita, a exclama, a accentua*), fie negativă față de acesta (*a țipa, a striga, a dojeni* etc.)

(*Turiștii inspiră adânc, **exclamând**): Fantastic, fantastic!* (C. Cheianu. Luministul. p. 61).

Tata: (***strigă***) *Any! Beniamin! Veniți cu toții aici!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 236).

În funcție de raportarea emițătorului la discurs, avem în vedere anume atitudinea față de discursul interlocutorului, ea poate fi una sau de aprobare, sau de dezaprobare.

(*Se poate chiar **afirma** că într-un anumit sens viața turiștilor abia începe*) (C. Cheianu. Luministul. p. 61).

Din punct de vedere semantic, constatăm o serie de verbe dicendi. Există verbe care aduc o informaţie referitoare exclusiv la intensitatea vocii: – **intensitate scăzută:** *mârâi, mormăi, murmură, suflă, şopti* etc. – **intensitate ridicată**: *izbucni, mugi (fig.), răcni, striga, ţipa, urla* etc.

O serie de verbe din cadrul acestor două texte dramatice analizate exprimă particularitați ale actului de emitere: desemnează intensitatea ridicată (*Turiștii **fluierând**, agitând steguleţele şi imitând mişcările Ghidei),* intensitatea maximă Turiștii (***urlă***): *Doamna Ghida... Doamna Ghida...Împuțita* (C. Cheianu. Luministul. p. 103).

Any: (***țipă***) *să nu îndrăznești* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 242).

Relația lui Salieri cu Procurorul din cadrul piesei *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu stă sub semnul unei imposibilități a comunicării, sesizabilă chiar din primele replici ale piesei.

Procurorul: *Câtă fumusețe, câtă armonie!...*

Salieri: *Ce pricepi dumneata? De unde știi dumneata cine are geniu și cine nu are? Ce te bagi cu aprecierile dumitale, domnule profan?*

Procurorul: *Așa, așa! Foarte bine! (**lovește, strigă, urlă**) Eu te înțeleg, mă înțelegi? Noi ne înțelegem*! (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 152).

Afectul de tip supărare, tristeţe se asociază mai degrabă cu intensitatea scăzută a vocii (*mârâi, mormăi*), pe când un afect negativ de tip supărare actualizează, de obicei, semnul de intensitate (*mugi, urla, zbiera*). În cadrul operei dramatice, câteva verbe pot reda deopotrivă intensitatea scăzută a vocii, afect negativ de tip supărare sau nemulţumire, precum şi lipsa

clarităţii sunetelor emise (ex.: *bodogăni, plescăi, mormăi, geme* etc.). (*Danezul se îndepărtează fluturându-le turiştilor cu mâna*).

Turiştii: (***plescăind din limbă)*** *ț-ț-ț!* (C. Cheianu. Luministul. p. 78).

Marta: (***gemând de plăcere***) *Vreau să mă doară* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 276).

Unele verbe dicendi din didascaliile acestor doua texte desemnează forme discursive (*a raporta, a istorisi, a povesti*). În funcție de criteriul organizării discursive, verbele dicendi pot preciza intervenția într-un discurs aparținând altui emițător, completarea discursului propriu sau aparținând altui emițător.

(***Turiştii imitând Ghida***): *nimeni nu se împrăştie* (C. Cheianu. Luministul. p. 110).

Inițierea unui discurs: Ghida: (***adresându-se cuiva nevăzut***) *Părinte! Părinte!...* (C. Cheianu. Luministul. p. 78).

Verbele dicendi participă la formarea sensului general al discursului, la modul de articulare, la tonul, la atitudinea și sentimentele locutorului, precum și la inteligibilitatea discursului dramatic.

Verbele comportamentale. Comportamentul este perceput ca posibilitate de a acționa în anumite circumstanţe și situații. „Comportamentul permite realizarea unei viziuni complete despre individ și despre modul lui de viață” [61, online].

Verbele de comportament sunt reprezentații de bază ai categoriei comportament uman, ele indică felul de a fi sau de a se purta a subiectului.

„Cercetătoarea N. Butmalai include verbele de comportament în grupul lexico-semantic al verbelor de stare și identifică 4 microsubgrupuri ale acestora (verbe ce indică un anumit fel de purtare, verbe ce exprimă comportamentul verbal, verbe ce exprimă maniera comportamentală și verbe ce indică modul comportării)” [apud 61, online].

1. verbele de comportament propriu-zis (*a se comporta, a se purta, a se manifesta* etc.), semnul *a se purta* este caracteristic.
2. verbele care realizează semnul *a se preface* (*a afecta, a stimula, a imita etc*.).
   (*Turiştii se echipează, la rândul lor, cu unele din atributele agenției de voiaj, fluierând, agitând steguleţele și* ***imitând*** *mișcările Ghidei*) (C. Cheianu. Luministul. p. 60).
3. verbele pentru care semnul *a se purta într-un anume fel* este de bază. Acest subgrup are încorporat modul de realizare a acțiunii (*a poza, a (se) supune, a (se) conforma etc*.).
   (*Turiştii* ***fotografiază*** *și* ***filmează*** *Danemarca. Din acest moment pentru ei începe o nouă viață*) (C. Cheianu. Luministul. p. 61).
4. verbele cu semnul *a se purta într-un anume fel față de alți oameni* constituie subgrupul patru (*a patrona, a privilegia, a maltrata etc*.)

Iosif (*Îi **lovește** furios cu biciul. Ce rău v-a făcut? De ce l-ați omorât?*) (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 276).

Verbele de comportament se pot referi fie la categoria verbelor modului de existentă, ele indicând starea în care se află subiectul, fie la categoria celor de acțiune.

Pentru **verbele de acțiune** este specifică trăsătura că ele se definesc prin dinamicitate și ritmicitate. Câmpul semantic al verbelor de acţiune include următoarele clase:

1) verbele care exprimă acţiuni fizice (*a alerga, a lucra, a tăia, a picta* etc.);
   Ghida: Tăiem! (***taie***) *„Cunoașterea câmpiei daneze”?*
   Turiștii: *A fost!*
   Ghida: *„O plimbare pe străzile Danemarcii”?*
   Turiștii: *Nu!*... (C. Cheianu. Luministul. p. 65).
2) verbele percepţiei senzoriale (*a simţi, a auzi, a vedea* etc.);
   *Scena se umple de lumină, **se aud** păsări, zumzăie albine*) (C. Cheianu. Luministul. p. 65).
3) verbele activităţilor intelectuale (*a crede, a gândi, a studia, a medita* etc.).
   *(Turiștii urmează Ghida, unii dintre ei făcând comentarii ironice și parodiindu-i mersul. Un turist rămâne **să studieze** fascinat o vitrină)* (C. Cheianu. Luministul. p. 77).
4) verbele activităţilor psihice (emoţionale: *a plânge, a râde, a striga* etc.);
   Turiștii: *Acuși apare cu limba de un cot…* (*imitând Ghida*) *„Țineți-vă grămadă! Nu vă împrăștiați”!* (*Unii Turişti **râd**. Pauză*) (C. Cheianu. Luministul. p. 101).
5) verbele activităţilor fiziologice (*a respira, a strănuta, a inspira* etc.);
   (*Turiștii **inspiră** adânc, exclamând „Fantastic, fantastic!”*(C. Cheianu. Luministul. p. 61).
6) verbele de mişcare (*a călători, a sări, a alerga* etc.). „Prin verbele de mișcare se subînțeleg toate lexemele care denotă schimbarea unui obiect în raport cu un anumit punct de referință” [13, online].
   Vocea Ghidei: *(din culise) Domnu’, domnu’!...*
   (*Turistul **aleargă** spre grup*) (C. Cheianu. Luministul. p. 77).

În piesele dramaturgilor basarabeni poate fi cu ușurință urmărită psihologia și comportamentul fiecărui personaj, diferențele în ceea ce privește textul didascalic și impactul acestuia asupra universului dramatic din cele două piese. Fie că dau caracter declamatoriu textului, fie că accentuează valorile sale simbolice, didascaliile reprezintă, în fond, autoritatea creatorului vizavi de opera creată.

Analizând minuțios didascaliile operelor dramatice, am observat că, dupa criteriul frecvenței, predomină verbele acțiunii *(fluiera, imitând mișcările, contemplă, inspira,*

aplaudând, *strângându-i mâna, îl îmbrățișează*, *fantoma tresare*, *face semn*, *o îmbrâncește, se agită*, *îl respinge, o mângâie*, *pocnește* etc.) și, desigur, verbele dicendi (*afirmă*, *exclamând*, *adresându-se*, *strigând*, *urlând*, *chicotind*, *plescăind din limbă*, *gemând de plăcere*, *râd*, *țipă* etc.).

2.4. Relevanța comunicațională a deicticelor în textul dramatic

Impactul discursului dramatic poate fi urmărit prin modul de utilizare a deicticelor, care au o contribuţie importantă la conturarea semantică a mesajului.

Deicticele sunt mărci lingvistice şi conectori textuali, care trimit spre referent, fără a-l denumi. „Deicticele definesc obiectul prin trimitere la anumiți indici personali, spațiali, temporali, mereu raportați la vorbitor” [58, p. 15-16].

Deicticele poartă numele şi de ambreiori, pentru că servesc la corelarea unităților codului (al limbii) cu sensul enunțului (contextul comunicativ). Din punct de vedere gramatical, deicticele aparțin diverselor clase gramaticale: substantive: (*majestate, alteță*); pronume de politețe: (*dumneata, dumneavoastră, dumnealor*); pronume posesive: (*al meu, al nostru*); adjective și pronume demonstrative: (*aceasta, acela*); adverbe și locuțiuni adverbiale: (*aici, acolo, acum*); conjuncții și locuțiuni conjuncționale: (*oricum, în tot cazul*); interjecții de adresare: (*mă, bă, bre*) etc. În următoarea secvență, excerptată din piesa *Oameni ai nimănui* a lui D.Crudu, identificăm aproape toate tipurile de deictice descrise supra. Ceea ce trebuie să remarcăm aici este că eterogenitatea și frecvența lor sporește coerența mesajului și concentrează elementele cadrului discursiv.

Uite! *tipul* ***ăla*** *care lustruiește pantofii, pe* ***ăla*** *soția l-a lăsat fără pașaport și bani când a ajuns la Roma, după ce au trăit 20 de ani împreună.* ***Ăla*** *fusese cândva cântăreț la operă. Iar tipul* ***celălalt*** *care mătură frunze e D. Crudu. Nu știu, poate ai auzit de* ***el****?* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

În continuare vom argumenta funcționalitatea deicticelor în asigurarea coerenței și coeziunii textuale, analizând tot spectrul lor în piesa *Oameni ai nimănui*, semnată de D.Crudu.

Pot fi stabilite următoarele trăsături specifice deicticelor:

1) caracterul egocentrist este trăsătura esenţială care deosebeşte deicticele de alte cuvinte;
2) dependente de situația de comunicare;
3) caracterul orientativ – deicticele fac referire la referent fără a-l numi;
4) caracterul relațional – deicticele stabilesc conexiunea dintre cuvintele unui anumit enunț;
5) caracterul subiectiv și obiectiv – presupune orientarea subiectivă și obiectivă a emițătorului și a receptorului.

Există o serie de particularități ale limbii române în ceea ce privește deicticele:

- folosirea persoanei I plural, în locul persoanei I singular:
  Așa facem – adică noi;
- folosirea persoanei a II-a singular cu valoare generică: *Trebuie să fii pregătit*;
- interferența dintre mărcile deixisului personal și cele ale deixisului social: *Tu ce asculţi? Dumneavoastră ce ascultați?*

Uzurile deictice pot fi gestice și simbolice:

- Alexandru (***arată spre cei din jurul său***): *Nimeni nu mai vrea să mai stea în țara* ***asta*** – uz deictic gestic. (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).
- *Câți bani se fac pe seama noastră, a* celor care *urcăm în autobuzele* ***astea*** *aglomerate* – uz deictic simbolic (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).
- A treia femeie: *Știe cineva de aici ce vrea* ***ăsta*** *sau nu*? – uz non-deictic (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Chiar dacă analiza deicticelor presupune mai degrabă o abordare de tip global, atâta timp cât orice secvență comunicațională e dependentă de un anumit context ce include mai multe tipuri de deixis, am recurs la o analiză disociată a lor, în măsura în care în piesa lui D. Crudu *Oameni ai nimănui* prevalează deixisul personal.

Din categoria *deicticelor personale* unul dintre cele mai des folosite în cadrul discursului dramatic este pronumele personal, persoana I, plural, care include vorbitorul într-un grup.

Există diverse posibilități pentru lărgirea conotației: noi se poate referi la (eu+tu+alții), noi (eu+alții) – așadar, oricine spune sau scrie noi se poate referi la sine plus alte persoane. Decodificarea semantică este legată de situația contextual-comunicativă, de aceea, diversele variante implicite face ca pronumele noi să fie considerat deictic.

Implicatura pe care mizează deicticul este variată. Astfel, pronumele personal persoana I, plural, *noi*, este folosit ca deictic de mai multe ori, dar implicatura transmisă de contextul lingvistic diferă de la caz la caz. Implicatura deicticului *noi* este atât de extinsă, de aceea este nevoie de o grijă și de o atenție sporită la decodificarea mesajului.

„Deixis-ul personal se referă la identitatea protagoniștilor comunicării” [50, p. 46]. Neapărat trebuie să cunoaștem situația de comunicare, pentru a putea stabili la cine se referă elementele deictice pronominale personale.

Deixis-ul personal, materializat în cadrul schimburilor verbale sub forma categoriei gramaticale a persoanei pronumelor și a verbelor, capătă conotații simbolice în unele cazuri particulare în care, prin folosirea mărcilor persoanei a I plural, dramaturgul încearcă o conceptualizare a unei crize existențiale ce afectează majoritatea personajelor din piesă.

O femeie*: Şi **noi** tot din Moldova suntem. Mie îmi zice Vera. Eu am fost infirmieră la Costiujeni* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Relevante sunt și situațiile în care personajele solitare folosesc forme pronominale și verbale de persoana I plural, vorbind în numele întregii umanități. Aceste personaje întruchipează, în general, tipuri umane aflate în căutarea a ceva, a unei ieșiri dintr-un univers limitat, închis, compromis, fără soluții.

*Cuiva îi pică bine la stomac că **noi** o ștergem de aici, pentru că vă amintiți vorba aia: nu există omul, nu-i nici problema* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Personaje dezămăgite de viață, aflate într-un război lăuntric cu propria soartă într-o societate degradantă, încearcă să-și schimbe destinul și hotărăsc să plece într-o altă țară, pentru a-și asigura un mod de viață decent. Folosirea lui *noi* încearcă să atenueze cumva tragismul ființei și demersul solitar al acesteia.

Deictice pronominale personale *eu – tu* sunt mai des utilizate în cadrul situaţiilor narate de către însuşi emițătorul discursului.

A doua femeie*: **Tu** nu știi să prepari pizza, Vera! Pe cine încerci **tu** să trombonești? Signori, **eu** mă descurc la pizza* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Deicticul *tu* face trimitere către ilocutor, iar *el* şi *ea* – către referenți personali.

Vitalie: *Dar tot **el** a vrut să te ucidă!* (referentul personal este nebunul) (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Deixis-ul social este asemănător, din anumite puncte de vedere, cu cel personal. Diferența constă în faptul că, prin folosirea deixis-ului social, emițătorul induce implicit tipul de relație pe care o are cu receptorul.

„Deixis-ul social este cel care codează caracteristicile privind identitatea socială între participanţii la actul comunicării” [43, p. 75].

O specificitate a deixis-ului social în piesa lui D. Crudu constă în faptul că, deși situația concretă impune respect față de angajator, apelându-se în acest scop la formule politicoase, la formele literare ale pronumelui de politețe, în același timp, starea de aversiune, alimentată de ironie și sarcasm, domină dialogul.

Prima femeie: *Signori, eu vreau să-l îngrijesc pe tatăl **dumneavoastră**!*

A doua femeie: *Signori, pot eu să stau cu tatăl **dumneavoastră**!*

Silvia: *Signori, luați-mă vă rog pe mine!* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Deixisul personal și social sunt considerate forme ale deixis-ului propriu-zis, de aceea nu pot fi separate. L. Ionescu-Ruxăndoiu le cuprinde sub denumirea de „deixis de rol”, întrucât formele prin care se exprimă sunt deopotrivă indici ai rolului comunicativ și ai celui social al

participanților la un schimb verbal, conceptul de „rol” implicând prin definiție trăsătura relativității [58, p. 65].

A treia formă a deixis-ului tradițional o reprezintă deixis-ul spațial.

Deicticele spațiale sau *locale* oferă sugestia spațiului cu ajutorul adverbelor demonstrative (*aici, acolo*) și al pronumelor demonstrative (*acesta, aceea, aceștia, acelea*). Indică spațiul în care se află participanții actului de comunicare.

Acest lucru îl menționează și cercetătoarea T.Verdeș: „contextul comunicării trebuie să aibă şi o localizare spaţială. Identificarea locaţiei spaţiale se face prin referire la locaţia locutorului, dar se poate determina şi prin referire la locaţia alocutorului. În acest sens sunt relevante atât raporturile de distanţă (apropiere/depărtare) faţă de participanţi, cât şi poziţia relativă a acestora” [107, online].

Elementul deictic *aici* reprezintă o formă reprezentativă a deixisului spațial. El face referire la spațiul în care se află participanții actului de comunicare în momentul pronunțării discursului.

Alexandru: *Sunt atâtea localități în care au rămas doar bătrânii. În curând, am putea ajunge o țară fără locuitori. Toți știu lucrul ăsta, dar toți se evaporă de* ***aici****, inclusiv eu* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Un alt element spațial, identificat în cadrul operei dramatice, este deicticul spațial *acolo*– trimite la alt spațiu, poate cel unde se află receptorul. Adverbul demonstrativ *acolo* își menține adesea funcția de deictic de depărtare.

Vitalie: *Îl lăsăm* aici*?*

Alexandru: *Mai bine să-l ducem în camera de ospeție și să-l lăsăm* ***acolo*** (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Deicticele actualizate prin adverbele pronominale spațiale *aici* sau *acolo* nu sunt exclusive în exprimarea ideii de aproapiere sau de depărtare a obiectelor față de emițător. Această coordonată spațială poate fi exprimată și prin pronume demonstrative. Apropierea unei persoane de emițător poate fi marcată prin intermediul diverselor forme pronominale demonstrative precum: *acesta/aceasta, aceștia/acestea, ăsta, asta, astea* etc., în timp ce depărtarea se poate indica prin: *acela/aceea, aceia/acelea* și *ăla/ăia, aia/ăle* etc. Conținutul lor semantic exprimă opoziția aproape/departe, în funcție de poziția centrului deictic reprezentat de emițător.

Alexandru*: Atunci când se uită la fotografia* ***aia*** *de pe perete, este un semn clar că s-a liniștit* (D. Crudu D. Oameni ai nimănui. online).

Raportarea personajelor la coordonata *temporală* se reflectă la nivelul folosirii deicticelor temporale (adverbe sau locuțiuni adverbiale de timp, forme verbale specifice), care, ca și în cazul deicicelor spațiale, comportă, nu de puține ori, valori simbolice.

Deicticele temporale pot fi exprimate prin diverse adverbe temporale: *ieri/azi*, *aseară/diseară*, *acum/atunci*, *recent*, *curând* etc.

Astăzi – acest deixis temporal presupune o implicatură deosebit de variată, întrucât permite actualizarea enunțului. Mesajele ce conțin deixisul temporal *astăzi/azi* ca element al codului pot fi întotdeauna ancorate în realitatea imediată. Din punct de vedere semantic, adverbul temporal *astăzi* implică raportul de *ieri* şi *mâine.*

Alexandru: ***Astăzi*** *e foarte greu să-ți găsești un serviciu la Roma* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 23).

Deicticul temporal *astăzi,* alături de deicticul temporal *acum*, este des utilizat în discursul dramatic și face referire fie către ziua prezentă, fie către o temporalitatea în care emițătorul și receptorul discursului trăiesc.

Elementul deictic temporal *atunci* identificat în cadrul textului dramatic semnifică o îndepărtare de momentul comunicării. Adverbul *atunci* desemnează de fapt, orice moment care nu corespunde cu acela al enunțării.

Alexandru: *Ai explodat doar* ***atunci*** *când el a venit* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

„*Deixis-ul textual sau discursiv* implică rolul participanților la actul comunicațional. Deicticele discursive participă la organizarea părților (segmentelor) textuale, funcţia lor primordială fiind stabilirea coerenţei” [107, online].

Prin acest tip de deixis, personajele încearcă, de obicei, să introducă anumite teme în discurs, apelând la adverbe de mod (*așa, astfel*), de timp (*apoi, acum, atunci*) și demonstrative (*asta, aia*).

Alexandru: *E bine că nu e zdravăn la minte, pentru că* ***așa*** *am și eu de lucru* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. online).

Deicticele au o valoare pragmatică importantă în discursul dramatic, deoarece ele atribuie enunțului un caracter generalizator, care mereu poate fi reinterpretat. Datorită deicticelor pot fi manifestate anumite intenții ale emițătorului, principala funcţie a lor fiind cea de realizare a intenţiei codificatorului.

2.5. Concluzii la capitolul 2

Rezumând materialul expus în capitolul 2, constatăm următoarele:

1. Semnele discursului dramatic, precum și celelalte pot fi diferențiate și prin faptul că ele provin fie de la o sursă naturală, fie de la un emițător uman. Semnele pot fi diferențiate și

prin cota lor de specificitate semiotică. De fapt, unele sunt obiecte produse tocmai pentru a semnifica, altele sunt produse, în primul rând, pentru a îndeplini anumite funcții practice.

2. Complexitatea pieselor *Oameni ai nimănui* de D. Crudu, *Adi, Luna la Monkberry* de C. Cheianu și *La Veneția e cu totul altfel* de V. Butnaru ne oferă cu generozitate material faptic pentru proiectarea conceptelor despre semne iconice, indiciale și simbolice nu numai din perspectiva profunzimilor pe care le-ar presupune o analiză exclusiv lingvistică și o interpretare literară, ci și dintr-o optică având la bază teoria generală a semnelor.
3. Cunoștințele despre teoria actelor de limbaj sunt importante în înțelegerea comunicării ca interacțiune socială, întrucât expresia însăși este intenția de a face cunoscut; aici se regăsește valoarea pragmatică a oricărei spuneri, a oricărui discurs.
4. În structură unui act verbal poate fi identificată o componentă locuționară, una ilocuționară și una perlocuționară.
5. Analizând modul în care a evoluat consemnarea mesajelor nonverbale în didascalii, componente indispensabile textelor dramatice, constatăm că în literatura dramatică basarabeană se atestă o evoluție certă a discursului didascalic, precum și o transformare spectaculoasă a mijloacelor de comunicare nonverbală, utilizate de autorii contemporani.
6. Dintr-o perspectivă statistică, putem constata că modurile de comunicare nonverbală predominante în piesele lui C. Cheianu, D. Crudu și V. Butnaru, sunt proxemica și kinezica, acestea contribuind la nuanțarea replicilor personajelor.
7. Într-un dialog dramatic semnele neverbalizate se înmulțesc: proxemica, orientarea privirii, zâmbetul sunt semne pe care le stăpânim cu dificultate, corpul nostru se exprimă și fără știrea sau voia noastră.
8. Caracterul injonctiv al didascaliilor se manifestă prin faptul ca acestea au menirea să contureze situații complementare în text, care mai apoi trebuie să fie materializate obiectual și care nu pot fi întotdeauna exact exprimate prin replicele personajelor.
9. Piesele dramaturgilor basarabeni studiate de noi ne oferă un material faptic în favoarea unui discurs didascalic dezvoltat și complex. Personajele emit semnale alternative, implicând mai multe moduri de comunicare nonverbală: nervozitatea unor eroi sau lașitatea altora se manifestă la nivel proxemic, kinezic și vocal, în mod simultan. Dramaturgii pun accent pe gestualitatea eroilor lor, pe suita de replici emise de aceștia, pentru a edifica mesajul discursului dramatic.
10. Întrucât discursul dramatic este destinat scenei, iar participanții la discurs sunt actorii care dau viață textului piesei în prezența spectatorilor, se constată prevalența deicticilor temporali care actualizaeză timpul prezent și a celor spațiali care localizează acțiunea prin deictici de marcare a apropierii.

3. STRATEGII DISCURSIVE ÎN TEXTUL DRAMATIC BASARABEAN

3.1. Întrebarea – element declanșator al dialogului în textul dramatic

Specificul discursiv al textului dramatic este dat de extrapolarea expresiei dialogate la nivelul întregului comunicativ. O piesă de teatru se alcătuiește aproape în toatalitate din schimburi de replici. La vechii greci, dialogul consta din expunerea ideilor prin întrebări și răspunsuri, prin care se instituia o conversație ce reprezenta o cercetare critică a noțiunilor și a principiilor filosofice. Domeniul de întrebuințare a dialogului a fost ulterior mai extins, dar baza lui a rămas conversația, instituindu-se atunci când un locutor și un interlocutor își schimbă în mod repetat rolurile, prin utilizarea simultană a mai multor cadre de referință și apelând la elemente metalingvistice și la forme interogative.

„Dialogul înglobează un lanţ coerent de gânduri-raţionamente, deoarece este o formaţie verbală, în cadrul căreia doi interactanţi parcă exprimă un gând, deci o structură cu o temă abordată de doi vorbitori” [134, p. 175].

Pentru cercetătorul basarabean A. Dîrul dialogul reprezintă o „unitate comunicativă complex constituită dintr-o îmbinare a replicilor în aşa fel, că subordonarea dintre ele formează un lanţ continuu” [30, p. 187].

De aceeaşi părere este şi lingvista C. Kerbrat-Orecchioni, care consideră că „situaţia de dialog este situaţia în care individul îşi manifestă experienţa lingvistică prin excelenţă” [126, p. 4].

R. Nagy susține că „Prin analiza discursivă, dialogul pune probleme de diferite nuanțe și de diferite grade de importanță. În fond, dialogul este simulacrul unui discurs raportat pe două sau mai multe voci, devenind, în cazul unor texte literare, precum cele dramatice, însuși modul lor de realizare ca reprezentând un gen distinct (genul dramatic)” [71, p. 120].

M. Bahtin este autorul teoriei dialogismului, potrivit căreia expresia nu este niciodată acțiunea unui singur individ, enunțul este produsul bilateral al locutorului și interlocutorului, ambii fiind producători și interpreți, până și monologul este un dialog virtual, reluând întrebările și anticipând răspunsurile. După cum afirma M. Bahtin, „Vorbirea însăși nu reprezintă nimic în afara dialogului” [3, p. 127].

Pentru M. Bahtin dialogul funcționează la nivel dublu: atât la nivelul relațiilor dintre enunțuri, cât și la cel a relațiilor dintre oameni.

Conform teoriei lui M. Bahtin, toate enunțurile sunt dialogice. „Forma primară a limbajului este cea dialogică; textele monologice sunt doar o formă derivată a textului dialogic, păstrând mereu un anumit grad de dialogicitate” [apud 23, online].

Dialogismul se caracterizează prin acceptare, deschidere, disponibilitate pentru toleranța față de viziuni opuse, iar monologul – prin impunere și demonizare a adversarului.

Conversația orală sau scrisă nu poate fi echivalată cu dialogul din textele de ficțiune. În literatură, se omit diverse aspecte, iar replicile personajelor exprimă intenția autorului.

După părerea lui M. Merleau-Ponty, „în experienţa dialogului, între celălalt şi mine se constituie un teren comun: gândurile mele şi ale lui se întreţes într-o textură unică... colaborăm unul cu celălalt într-o reciprocitate consumată" [apud 23, online].

Pentru A. Ahmanova, „dialogul este una dintre formele vorbirii, în cadrul căreia orice enunţ adresat interlocutorului este încorsetat de graniţele temei propuse pentru discuţie. Enunţurile sale sunt scurte şi au o structură sintactică relativ simplă" [131, p.132].

Textul dialogic este mereu orientat spre un răspuns din partea destinatarului. El este mereu deschis pentru continuări și întreruperi.

Logicianul canadian D. Walton vorbeşte despre tipurile de dialog raţional şi deosebește următoarele tipuri: „*dialog euristic, dialog deliberativ, dialog de negociere, dialog persuasiv, dialog de cercetare*" [121, p. 3].

Discursul textului dramatic se materializează atât prin dialog, cât şi prin monolog. Dialogul reprezintă o formă esențială de structurare a textului dramatic. Considerăm că, dacă transmiterea stărilor interioare ale personajelor şi a anturajului se face fără didascalii, atunci dialogul dramatic este mai puternic și concentrat. Replicile sunt materializate prin diverse tipuri de propoziții, exclamative, enunțiative, imperative, interogative, iar cuvintele capătă o încărcătură semantică specifică, ilustrând ipostaze existențiale ca regretul, alienarea, spaima, absurdul etc. *Trăsăturile definitorii ale discursului dialogic* le putem urmări în (**ANEXA 5**).

Ceea ce urmează să demonstrăm în continuare este faptul că o întrebare bine formulată și condusă cu abilitate eficientizează comunicarea nu doar în cadrul comunicării de zi cu zi, ci și în cadrul textelor dramatice. Ea asigură reușita, dinamizează schimbul de opinii, „sparge gheata" și „încălzeste", în cazul interlocutorului taciturn, fertilizează dialogurile, declanșează discuții incitante, ce micșorează traiectul dintre emițător și receptor. Într-un final, întrebarea creează un dialog virtual între operă și cititor.

Finalitatea demersului interogativ în comunicarea dramatică și în cea de zi cu zi, firește, este diferită. Frecvența sporită a întrebărilor în procesul interacțiunii verbale, polivalența acestui fenomen psiho-logico-lingvistic poziționează întrebarea drept element declanșator al comunicării interpersonale într-o situație discursivă. Varietatea situațiilor, a contextelor de utilizare a întrebărilor, la fel, și finalitatea lor diferită, probează caracterul polifuncțional al interogației, dar și complexitatea fenomenului în cauză. Atât în cadrul conversațiilor de zi cu zi, cât și al

dialogului dramatic, întrebarea este un pre-text, o provocare pentru actorii implicați în actul comunicării.

Scopul ilocuționar al întrebării este de a observa golul cognitiv al emițătorului şi aspiraţia lui de a obține de la receptor o informație importantă pentru înţelegerea acestei lacune. Adresând unor eventuali parteneri de conversaţie întrebarea *Ce este viaţa*?, riscăm să obţinem răspunsuri insuficiente, incomplete, ce nu vor satisface dorinţa vorbitorului de a-şi elimina sau, cel puţin, de a-şi reduce ignoranţa în legătură cu obiectul de cunoscut. Asemenea întrebări au darul de „a *bloca* interlocutorul şi de a-l pune în imposibilitatea de a răspunde adecvat" [22, p. 68].

Total opusă este finalitatea aceleiași întrebări în cadrul dialogului dramatic, aici astfel de întrebări nu au cum să blocheze interlocutorul, căci în viață dialogul exprimă părerile interlocutorilor, în artă concepția despre lume a autorilor.

Studiul întrebărilor, privite ca obiecte lingvistice, adică cele exteriorizate prin propoziţii ce sfârşesc printr-un semn de întrebare, şi l-a asumat în mod legitim şi lingvistica, căci „întrebarea constituie forma lingvistică naturală şi nemijlocită de exprimare a unei probleme" [8, p. 226], iar, după justa observaţie a logicianului român E. Sperantia, „orice problemă se reduce la o judecată interogativă" [80, p. 74].

Dialogul dramatic conține două substraturi semantice, ceea ce implică mesaje diferite; acelaşi sistem de semne lingvistice înglobează conținutul enunțurilor din dialog şi sursele referitoare la geneza enunțurilor. Orice enunț interogativ creează un pilon pe care se țese continuarea dialogului, admițând că autorul creează deliberat un personaj care întreabă, având pregătit din timp răspunsul. Ovidiu şi Magda din piesa lui V. Butnaru *Avant de mourir* sunt doi emigranți care, în afară de tangoul dat uitării, aproape că nu au nimic de regretat. Sunt două personaje rătăcite, care trăiesc imaginar, pentru ei nu există nicio întrebare fără răspuns, întrucât răspunsurile despre existența lor sunt întruchipări ale unei disperări ce rezonează cu starea de spirit a unei întregi societăți.

Magda: *Nu mă interesează când a fost!* ***De ce ai dublat prețul?***

Ovidiu: *„Avant de mourir" e un tangou deosebit.*

Magda: *Cât de deosebit poate fi un tangou?*

Ovidiu: *E un tangou rar, Magda. L-a scris Georges Boulanger în ultimele zile ale vieții lui* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 81).

Textul dramatic are început, mijloc, sfârşit şi are o valoare estetică. Astfel că orice element utilizat presupune literaritate şi marcă stilistică, fiind selectat intenționat de dramaturg.

„În vreme ce dialogul din viață este euristic, cel din artă este mult mai expresiv" [68, online]. Arta nu este însăşi viața, ci expresia unei anumite atitudini față de ea. În viață dialogul

este tatonat, accidental, în artă el este concentrat, esențializat. Prin transfigurare artistică, semnificantul prim al dialogului spontan devine semnificantul secund al dialogului artistic.

Cercetătoarea V. Molea susține că „dialogul, ca fapt de comunicare obişnuită, ca aspect al limbii vorbite, este impulsiv, necizelat şi, prin urmare, fără valoare estetică. Dialogul artistic, însă, este preparat cu multă grijă dintr-o intensă gamă de culori verbale, îmbinată cu aliajul temperamental tipizat al personajelor, activat de o viziune personală neordinară a artistului, fapt care-i acordă operei de artă pregnanţă şi autenticitate" [69, p. 60].

Dialogul obișnuit stârnește sentimente empirice, pe când cel artistic estetice. De aceea, spectatorii avizați nu sunt tentați să intre în vorbă ca în cazul dialogurilor curente.

În textul dramatic, dialogul asigură echilibrul dintre gândire și simțire. Dialogul dramatic cuprinde o prezentare cât mai vie și mai impresionantă a cuvântului, a gestului și a mimicii, prezentare făcută chiar de actor, prin efortul voinței sale care-și modifică vocea, gestul și mimica lui obișnuită.

Limbajul dramatic este mai convențional decât alte limbaje, pentru că transmite informații din care se constituie subiectul piesei. Într-un text dramatic, modul de expunere predominant este dialogul, fapt remarcat prin prezența diferitor replici. Prin dialog se realizează alternarea și coerența acțiunii dramatice. Dialogul dramatic face să se observe un schimb între un eu locutor și un tu auditor, fiecare auditor dobândind apoi rolul de locutor.

În textul piesei *Sfârşitul piesei îl scrie spectatorul* de C. Cheianu, personajul Autorul, împreună cu toate celelalte personaje, încearcă să ne prezinte secretele lumii teatrale, devenind complice la constituirea iluziei comice.

Autorul: ***Tu o să joci scriitorul?...***

Actorul: ***Ai o votcă?***

Autorul: *Am coniac.*

Actorul: *Merge și coniac (bea)*

Autorul: ***Cum ți s-a părut?***

Actorul: *Excelent!* (C. Cheianu. Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul. p. 119).

Modul de expunere preferat este dialogul dramatic, interogaţia ilustrează declanşarea dialogului, replicile interogative pot fi laconice, scurte şi concentrate:

El: ***Și ce spuneam?***

(Ea tace.)

El: ***Puiu, am spus ceva clar?***

Ea: *Da*

El: ***Ce anume?***

(Ea tace.)

El: ***Puiu?*** (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p. 194).

sau replicile pot fi ceremonios de ample:

Iosif: *Azi am stat o bucată de zi lângă Moses. Mi-a permis chiar să-i ocup locul la cântar. Știi, din punctul cela lumea arată altfel. Toți aleargă, se grăbesc și numai acolo, lângă cântar, e o zonă de repaos.* ***De ce alergăm? Ce vrem să demonstrăm? Că putem face mai mult decât ne este hărăzit? Ce importanță au toate acestea?***

Beniamin: ***Și ca să înțelegi asta este nevoie să faci zece ani de pușcărie?*** (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 240).

„E destul de util să urmărim modul în care contextul global al ansamblului replicilor unui personaj, ca și relațiile între contexte, definesc natura dialogică sau monologică a textului". A. Nelega descrie două cazuri de dialog, care pot fi definite după raportul dintre două contexte [72, p. 280]:

a) Caz normal de dialog – subiecții au în comun o parte din contextele lor și vorbesc, în mare, despre același lucru, fiind capabili să comunice – să schimbe informații:

Patronul: *Vă mulțumesc, dragii mei.* ***A fost frumos, nu-i așa?***

Primul chelner: *Da, a fost o splendoare. Ne-a ieșit cu mult mai bine decât în '89 sau în* 2000 (D. Crudu. Salvați Bostonul. p. 120).

b) „Contextele sunt totalmente străine și, chiar dacă forma externă a textului este dialogată, personajele nu fac decât să alterneze monologuri, e un dialog între surzi" [72, p. 282]:

- Un turist (Ghidei): *Nu vă supărați... Știți, nu cred că e cazul să ne luați așa în pripă. De pildă, mie îmi place să savurez pe îndelete o călătorie, să nu mă grăbească nimeni,* ***înțelegeți?*** *Numai astfel ajung să simt țara...*
- Ghida: *Nu vă împrăștiați, țineți-vă grămadă* (C. Cheianu. Luministul. p. 65).

Un tursist în timpul călătoriei, emoționat fiind de ce vede în jur, adresează întrebări, fără a primi răspunsuri din partea Ghidei, întrucât aceasta îi manipulează și-i transportă într-o lume a neantului, un periplu printr-o lume artificială și inexistentă, supraîncărcată de informații culturale inutile.

Salieri din piesa *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu își lasă dreptul de a controla acțiunile și evenimentele desfășurate din cadrul operei. Pe parcursul piesei, Salieri are multiple conflicte, care se desfășoară în totalitate la nivel discursiv, așadar, sub forma unor lupte retorice, însoțite de schimbări ale privirii, de expresii faciale, care transmit profunde stări sufletești. Salieri joacă rolul unui șef de orchestră, el dirijează interogatoriul, dă tonul comentariilor, întreabă, răspunde la întrebări, neluându-le în seamă pe cele ce i se par neimportante.

Procurorul: *Câtă frumusețe, câtă armonie!...* ***Și ai fost capabil să ucizi un om?*** *Dumneata, care ai geniu... Maestre, dar e ceva de neimaginat.* ***Cum poate sălășlui în același om un geniu și un monstru?***

Salieri: ***Ce pricepi dumneata? De unde știi dumneata cine are geniu și cine nu are? Ce te bagi cu aprecierile dumitale, domnule profan?*** (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 152).

Comportamentul personajului este marcat de agitație și violență. „Pentru Salieri spațiul imaginar generat de dialog e atât de coerent, încât corespondentul său real nu mai are nicio importanță. Esențială rămâne doar funcția lucidă a limbajului" [34, online].

După cercetătoarea A. Șerbănescu, există două tipuri de funcții generale ale întrebărilor: funcții inerente, care se desprind din sintaxa și semantica unui enunț, ce se constituie în act de vorbire și funcții dobândite, contextuale, rezultate din locul pe care îl ocupă un enunț în cadrul discursului, din sintaxa actelor de vorbire, din scopul cu care au fost formulate, ca parte a unei strategii la care, în mod intenţionat, recurge vorbitorul.

1. Funcția inerentă a întrebării este de semnal *al ignoranței/ incertitudinii* emițătorului și derivă din trăsăturile interne specifice întrebării: a) exprimarea unei lacune cognitive; b) asertarea prealabilă a conținutului propozițional; c) formularea unei cereri adresate interlocutorului, pentru a-l determina pe acesta să facă un raţionament.
2. În cazul funcțiilor dobândite, contextuale, cererea de informație este subordonată altor intenții discursive, ce se înscriu în mecanismul complex al negocierii informației, al rolurilor interpersonale, al structurii textuale [97, p. 151].

Atât în cadrul dialogului de zi cu zi, cât și al celui dramatic, întrebarea poate avea următoarele funcții:

1) Solicitarea unor explicaţii (= solicitarea unor detalii suplimentare sau repetarea unor informaţii date anterior:

Ovidiu: *O cunoști pe Liliana? N-am văzut-o de 14 ani...*

Magda: *Am cunoscut-o.*

Ovidiu: *Și acum?*

Magda: *Acum e doar o amintire.*

Ovidiu: ***Cum vine asta?***

Magda: *Liliana a murit.*

Ovidiu: ***Ce tot spui? Cum a murit? Când?***

Magda: *Acum doi ani. Aici la Paris* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 85).

Ovidiu a trăit o viață ca un continuu rateu, nu și-a revăzut fata de ani buni de zile, iar noutatea adusă de Magda, precum că Liliana ar fi murit în Paris, cu doi ani în urmă îl face pe

acesta să solicite explicații și detalii suplimentare, adresând întrebări care i-ar clarifica nedumerirea, întrucât a ajuns și fără această noutate la capătul puterilor.

2) Solicitarea unor dovezi (emițătorul are nevoie de dovezi suplimentare, pentru a fi convins de veridicitatea faptelor asertate de interlocutor):

Procurorul: *Singurul lucru care contează sunt probele, nu impresiile sau opiniile cuiva. Probe, probe și iar probe.*

Salieri: *Probe nu există.*

Procurorul: ***Cum nu există?*** *Autopsia trebuia să arate clar: ori e otrăvire, ori e boală de rinichi!*

Salieri: Autopsie nu s-a făcut.

Procurorul: *Începe să mă intereseze.* ***Dar martori?***

Salieri: *Mai mult indirecți* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 150).

Procurorul încearcă prin discuţiile avute cu Salieri să revadă etapele crimei de la început până la sfârşit, pentru a confirma falsitatea crimei, adresând întrebări incomode și chiar provocatoare care ar solicita dovezi suplimentare.

3) Justificare, probă (vorbitorul explică motivul pentru care a propus enunţul precedent):

Salieri: *Caterina, trebuie să mărturiseşti tot ce ai văzut. Ştiu foarte bine că ai văzut totul.*

Cavalieri: ***Ce am văzut?***

Salieri: *Adu-ți aminte, tu cântai, Wolfgong te acompania la pian, iar eu între timpul ăla...*

Cavalieri: ***Ce?...***

Salieri: *Am turnat otravă în paharul lui Mozart.*

Cavalieri: (îngrozită) ***Otravă? Care otravă?*** *Nu am văzut nimic! Nu știu nimic* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 183).

La întrebarea adresată de către Procuror, majoritatea martorilor răspund că relaţiile dintre Salieri şi Mozart erau bune şi prietenoase. Alţii afirmă că între ei a fost loc de invidie, probabil aceasta l-a şi determinat pe Saliere să comită o crimă atât de gravă.

4) Recunoaşterea unui act de vorbire anterior (reacţie pozitivă la o teză):

Procurorul: ***Dar nu credeți că geniala sa moarte ne-a lipsit de niște creații geniale, pe care acest geniu ar fi putut să le mai dea?***

Schubert: *(cucerit de idee) Genial!*

Procurorul: ***Nu admiteți că cineva a fost interesat să-i grăbească sfârșitul?***

Schubert: *(și mai încântat) Genial!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 164).

Procurorul încearcă să se implice în discursul fiecărui martor, adresând întrebări provocatoare și să le insufle propriul adevăr în care crede cu ardoare, și anume în nevinovăția lui Salieri. Personajul Salieri nu ține cont nici de părerea Procurorului, nici de cea a martorilor. El încearcă să-și decidă singur soarta considerându-se un judecător absolut.

Dramaturgul C. Cheianu, dialogând cu personajele, poate răspunde la cea mai importantă întrebare a operei dramatice: ***Este adevărat că Salieri l-a otrăvit pe Mozart?*** În majoritatea raspunsurilor oferite martorii confirmă că este un neadevăr, o absurditate, o minciună și o falsitate.

Întrebați în ce relație erau Salieri și Mozart, personajele lui C. Cheianu răspund: *Erau amici, nu?* (Beethoven) *erau prieteni* (Cavalieri), *erau mari amici* (Lorenzo de Ponte).

Considerăm că opera dramatică a lui C. Cheianu se situează sub semnul amplificării sentimentului de tragism al existenței umane. Ceea ce intenționează cu siguranță autorul este redarea unei scene dramatice autentice.

5) Contestare, dezacord, resentiment (contestarea unei aserțiuni, exprimarea dezacordului):

Magda: *M-ai mințit?*

Ovidiu: *Îmi pare rău.*

Magda: *Știam...*

Ovidiu: *Ce?*

Magda: *Știam că nu ești surd.* ***Cine naiba să creadă o tâmpenie ca asta?***

Ovidiu: *Nu te supăra...N-am vrut să te ofensez...*

Magda: *Ce faci tu nu e ofensă.*

Ovidiu: *Ai să mă ierți?*

Magda: *Niciodată.*

Ovidiu: *Foarte bine! Pleacă* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 99).

Dialogul despre dispreț, iubire, pasiune, durere, dezacord dintre acești doi îndrăgostiți te mișcă, pentru că autorul a știut cum să construiască fiecare replică, întrebare-răspuns, astfel încât să ordoneze structurile amorfe din mintea cititorului. Adresarea unei întrebări care exprimă dezacord și contestare nu întotdeauna poate sfârși o conversație. În cazul exemplului propus intensifică pasiunea, trăirile și emoțiile personajelor.

6) Critică, acuzație și reproș (se reproșează emiterea unui act de vorbire):

Ovidiu: *Dar care-i vina mea?*

Magda: ***Vina? Care-i vina ta, mă întrebi?*** *Ticăloșilor, ați plecat cu toții! Mugurelele-s pustii, ca după război! Ați plecat fără ca să priviți înapoi! Și noi? Pe noi cui ne-ați lăsat? La noi cine s-a gândit? (cade în genunchi. Plânge) singure...singure...*

Ovidiu: *Liniștește-te, Magda* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 86).

Magda este la începutul unei vieți noi, în căutarea idealurilor, plină de speranță și vise, dar marcată profund de disperarea condiției de emigrant, deoarece elanul ei idealist trece prin încercări dure în Paris și, în general, peste hotarele țării, astfel sălășluirea în spațiul de adopție îi

este condimentată de o suită de deziluzii și regret exprimate prin critică, acuzații, reproșuri la adresa interlocutorului ei, Ovidiu, însoțite de întrebarea: *Vina? Care-i vina ta, mă întrebi?*

7) Obiecții:

Ovidiu: ***Cine te crezi ca să decizi în locul meu? Cu ce drept ai intrat în viața mea ca o locomotivă fără frâne?***

Magda: *Ai dreptate, sunt o locomotivă fără frâne* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 106).

Aceste obiecții formulate prin două întrebări: *Cine te crezi ca să decizi în locul meu? Cu ce drept ai intrat în viața mea ca o locomotivă fără frâne?* marchează discursul lui Ovidiu, structurat într-o manieră specifică dramei de idei, în care acțiunea și replicile personajelor se intensifică, propunând situații de viață și sensuri filosofice cu deschideri multiple către noi orizonturi afective și intelectuale.

8) Concesie:

Iosif: *Ți-a propus slujbă de bibliotecar în casa lui?*

Beniamin: *I-am cerut două zile de gândire.*

Iosif: ***Știind că Potifar mă urăşte de moarte?***

Beniamin: *Exagerezi ca întotdeauna!* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 188).

Chiar la începutul piesei, frații Iosif şi Beniamin întreţin un pseudodialog, căci replicile lor sunt nişte fraze monologale scurte, ei nu se aud şi nu-i interesează părerea celuilalt. Beniamin evită să ofere răspunsuri la întrebările concrete adresate de către Iosif, astfel se creează iluzia unui dialog între surzi.

9) Rectificare (reacție menită să anuleze enunțul anterior):

Procurorul*: Uite, eram hotărât să dovedesc că dumneata ești ucigașul, și - când colo - descopăr o mulțime de potențiali ucigași.*

Salieri: ***Ce vorbești, domnul meu? Care mulțime de ucigași?*** *Eu sunt asasinul, singurul și adevăratul asasin!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p.181).

Pentru a fi cât mai convingător, Salieri îi adresează întrebări chiar și Procurorului, întrucât acesta dorește cu ardoare să-i fie recunoscută vina și marele păcat al vieții. Luptă până la sfârșit pentru a putea avea măcar gloria de a-l fi omorât pe marele compozitor Mozart.

10) Formularea unor întrebări centrale:

Magda: *Când începem lecția?*

Ovidiu: *A, da-da! „Avant de mourir”.* ***Chiar ai venit să iei lecții de dans?***

Magda: *Bineînțeles. Anunțul dumneavoastră...* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 80).

Emoțiile, cuvintele, replicile, întrebările și răspunsurile personajelor se înlănțuie toate pe parcursul întregii opere în acorduri de tangou.

11) Repetarea cuvintelor din enunţul interlocutorului printr-o întrebare-ecou semnalizată intonaţional:

Mama: *Da tu eşti neghiob, eşti chior, eşti beteag? Nu te poţi juca pe tine? La ce bun ai mai terminat atâtea facultăţi? Iac-aşa laşi tu soarta ta în mâinile altora...* ***Nu ţi-e ruşine?***

El: *De ce să-mi fie ruşine?* (C. Cheianu. Sfârşitul piesei îl scrie spectatorul. p. 118).

Repetarea întrebării ecou se realizează intenționat de către interlocutor cu scopul de a sublinia și a evidenția opoziția celor expuse de către receptor. Personajul El nu împărtășește punctul de vedere și convingerile mamei, de aceea și repetă intenționat aceeași întrebare: ***De ce să-mi fie ruşine*?**, pentru a-și expune dezacordul și opoziția.

12) Prezentarea unei stări de fapt într-o interogativă retorică, ca opţiune alternativă în raport cu declarativa corespunzătoare, funcția relevă justețea replicilor.

Magda: *Mergem acasă. Finita la commedia!*

Ovidiu: ***Care casă? De ce trebuie să mergem?***

Magda: *Ovidiu, chiar n-ai înțeles nimic?*

Ovidiu: ***Ce să înțeleg?***

Magda: *Am nevoie de tine...* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 106).

Interogația evidențiată e doar un pretext pentru comunicarea mai desluşită, neîntârziată a unui adevăr ***De ce trebuie să mergem?***. Ovidiu se simte obligat să-și exprime explicit și onest atitudinea sa față de realitățile discutate. În această ordine de idei, putem afirma că răspunsul Magdei nu este unul formal, ci are rolul de a potența ideea de bază, de a face simțită prezența interlocutorului în mesajul transmis şi necesitatea de a-i transmite emoțiile și sentimentele trăite.

Sensul enunţului nemijlocit este determinat de atitudinea locutorului faţă de interlocutor, astfel, întrebarea este o condiţie premergătoare pentru declanşarea unor discuţii şi este singurul act de vorbire care proiectează principiul dialogismului dramatic.

3.2. Strategii discursive în monologul dramatic

Monologul dramatic este o invenție amplă, în stilul direct, formulată în prezența sau absența unui alt personaj. Monologul se prezintă, de fapt, ca un dialog, în care are loc exprimarea propriilor emoții, trăiri, sentimente şi gânduri. Discursul dramatic este realizat atât prin dialolog cât şi prin monolog.

„Monologul înflorește în acele perioade ale teatrului când conversațiile teatrale devin foarte riguroase, el făcând parte dintr-un sistem dramatic mai larg” [72, p. 66].

După cum, pe bună dreptate, menționează M. Cvasâi-Cătănescu, „monologul dramatic (*propriu-zis* sau *solilocviu*) se distinge de restul textului prin absența obligatorie a relației

manifestate lingvistic – dintre locutor și receptor, constituind o formă de comunicare unilaterală și univocă, realizabilă în absența sau în prezența unui alt personaj" [26, p. 158].

Dialogul/monologul este orientat către un colocutor, iar dacă acesta nu răspunde, atunci discursul este considerat monologic. Există situații când răspunsul nu este auzit și nici acceptat sau chiar poate fi neglijat în acest caz emițătorul insistă asupra formei monologice de exprimare.

Concepția bahtiniană despre dialog face incertă opoziția dintre dialog şi monolog. În acest sens, putem declara, împreună cu M. Bahtin, că limbajul este dialogic prin esenţa lui.

Textul nu poate fi considerat dialogic, dacă după o replică nu urmează niciun răspuns; în schimb, în cazul monologurilor, consemnarea unui răspuns este considerată întâmplătoare.

În textul monologic locutorul vorbește, neașteptând un răspuns din partea receptorului, iar uneori chiar exclude posibilitatea apariției lui.

Este judicioasă afirmația lui V. Toiu, precum că „este posibil ca locutorul să acapareze cuvântul (ori să-i fie rezervat), ca locutorul să fie el însuși destinatarul sau ca acesta din urmă să lipsească din situația comunicativă și să nu poată fi invocat decât în imaginație" [102, p. 137].

Monologul apare în formă *adresată* (unui interlocutor sau personaj imaginar) sau *autoadresată* și, mai rar, în forma *solilocviului* – expresia cvasiconștientă a unui eu într-o stare de maximă tulburare, caz în care e lipsit total de destinatar. O variantă a monologului este aparteul – formă teatrală convențională, evitată de teatrul modern – desemnând situația în care un personaj își rostește în așa fel replica, încât să pară că nu este auzit de către celelalte personaje.

În cazul monologului putem fixa următoarele trăsături:

- un text monologic aparţine unui singur locutor, care dezvoltă pe cont propriu temele şi alege în fiecare moment– conştient sau inconştient – strategiile discursive utilizate;
- în cadrul monologului emițătorul nu așteaptă un răspuns de la destinatar;
- textul monologic nu are nevoie de implicarea destinatarului;
- textul monologic este considerat neadresat dar, de fapt, orice utilizare a limbajului este adresată cuiva;
- de cele mai dese ori, o secvenţă monologică e dedicată unei singure teme, dar în cazul dialogului se constată o trecere rapidă de la un subiect la alt subiect;
- atât în cazul unui monolog, cât şi al unui dialog dramatic există tendința firească de a întrerupe monologul vorbitorului, pentru a face loc unor replici care n-au putut fi oprite, amânate. Nu degeaba se spune că trebuie să înveți să știi să asculți. „În mod obișnuit, înseşi tăcerile noastre sunt încordate, traversate de zgomotul replicilor interioare, spontane" [103, p. 35].

În genul dramatic monologurile sunt des utilizate de un locutor, în prezența ori în absența altui personaj de care poate face abstracție, sau cu care stabilește o relație de comunicare univocă. Rolurile de emițători și de destinatari ai mesajului-enunț nu pot fi intervertite.

Există următoarele tipuri de monologuri:

a) *monolog propriu-zis* este destinat unui singur personaj sau mai multor personaje, cu ideea clară de a fi receptat. El se poate realiza ca discurs, declarație, confesiune sau narare a unor evenimente. Suntem de părerea că indicii gramaticali ai monologului *propriu-zis* sunt comuni cu ai oricărui enunț în stil direct, având destinatar determinat. *Monolog propriu-zis*, presupune prezența unui interlocutor care nu dă niciun răspuns.

Teatrul postmodernist reduce limbajul personajelor la gradul zero, apelând în schimb la un monolog al tăcerii. În piesa *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu, monologul lui Salieri este alcătuit doar din câteva fraze, cărora Procurorul nu le dă nicio atenție, ca în secvența:

Salieri: *Nimeni nu vrea să-mi recunoască crima, mă înțelegi?*

Procurorul: (în șoaptă) *Entre nous fie vorba, în ce mă privește, stau prost cu stomacul și am ceva la plămâni, în rest sunt sănătos tun. Pur și simplu trebuie să țin dietă, mă înțelegi. Mâine s-ar putea să-mi dea drumul acasă* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 149).

Viața se grăbește, nu dispune de timp sa-l asculte pe Salieri, monologul lui are doar câteva fraze inițiale, finale şi multe puncte de suspensie. Limbajul lui Salieri se reduce la zero, se ascultă pe parcursul operei un monolog al tăcerii.

Salieri încearcă să-l convingă pe Procuror că el l-ar fi otrăvit pe Mozart; acesta folosește toate metodele și procedeele, posibile și imposibile, pentru a-și demonstra vinovăția. Adresând o întrebare, parcă nevinovată și plină de compasiune în acelaşi timp: *Nimeni nu vrea să-mi recunoască crima, mă înțelegi?*, acesta primește drept răspuns un monolog neașteptat, la un alt subiect decât cel abordat inițial. Asistăm la o situație în care ambele personaje vorbesc despre lucruri absolut diferite. Astfel de strategii discursive în literatura de specialitate poartă numele de dialog al surzilor sau, mai bine spus, a două monologuri separate.

Din ultimul monolog al lui Salieri de la sfârșitul piesei înțelegem că lui Salieri nu i-a mai rămas absolut nimic, nici măcar dreptul de a fi autor al unei crime.

Salieri: *Mi-a răpit totul! El a plecat în paradis, iar mie mi-a lăsat infernul! Mi-a refuzat până și gloria de a-l fi ucis! Am trăit două vieți! În una am adunat, iar în cealaltă totul s-a risipit! Ce nenorocire! Ce nedreptate!* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 187).

Suntem de acord cu părerea lui T. Nicolescu, care afirmă că „problema centrală este problema puterii în planul realizării sau aspiraţiilor individuale: Salieri este stăpânit de setea de putere. A impune concepţia sa despre artă şi a o nega pe cea a lui Mozart, a sacrifica harul

spontan şi liber idolului trudei înseamnă pentru Salieri a-şi afirma puterea, a fi stăpân, a stabili dreptatea în viaţă" [73, p. 145].

În piesa lui C. Cheianu Salieri îşi mai asumă rolul de judecător, fiind condamnat de către alţii.

b) *Solilocviul* reprezintă un monolog realizat în prezența sau absența altui personaj, enunțul fiind centrat pe locutor. Acesta corespunde, într-o oarecare măsură, monologului interior din textul narativ.

Monologul este rar cu adevărat solilocviu, dialogismul nefiindu-i străin, deoarece el presupune, în general, un dublu locutor în interiorul singurei voci a personajului, un conflict între vocile care vorbesc conform celor două sisteme de valori.

Destul de elocvent aplică acestă strategie autorul C. Cheianu în piesa *Adi*, edificând un amplu monolog al personajului Adi/Hitler. În cazul discursului solitar al personajului Adi persistă expansiunea eului nestăpânit sau al slabei stăpâniri de sine manifestate prin angoasă, vis, speranță, nebunie.

Explorând virtuțile solilocviului, C. Cheianu recurge strategic la proiectarea unui pseudialog în scena când Adi întreține o conversație cu mama sa, doar că mama lui nu mai este în viață, este decedată, nu este prezentă în cadrul actului comunicativ, antrenând cititorii în acrobații de imaginație.

(Plânge tăvălindu-se pe jos.)

Mamă, ia-mă cu tine, nu mă lăsa aici!... Mamă, nu mai vreau să trăiesc!...

Spune-mi ce să fac, învață-mă cum să te salvez!...

Mamă!!!

Singurul lucru de care sunt în stare este să te desenez… În desenele mele nu o să mori niciodată!...

(Ascultă muzica) (C. Cheianu. Adi. p. 254).

Hitler continua să discute cu mama fiecare succes, dezămăgire, fericire, eşec trait pe parcursul vieţii, începând din fragedă copilărie până la propriul deces. Acesta îi destăinuie cele mai ascunse şi intime detalii din viața sa. Mama reprezintă pentru el cel mai important om de pe pământ, totuşi aceasta nu-i poate răspunde la întrebările adresate, întrucât nu este prezentă fizic în cadrul discuției. Imaginea mamei cade sub vizorul acestor monologuri interioare, prin care personajul încearcă să-şi expună sentimentele, trăirile, emoţiile, dar fără succes.

Variațiile multiple și intense ale psihicului lui Hitler îl fac să aparțină realității.

Solilocviile enunțate de Hitler pe parcursul operei pot surprinde diferite stări interioare trăite, începând cu *fericirea*, *recunoștința*, *satisfacția* și terminând gradual, spre sfârșitul operei

dramatice, cu *frustrarea*, *nedumerirea* şi *nervozitatea,* ce l-au distrus pe Hitler psihic, intelectual, moral şi, într-un final, fizic.

Multe dintre aceste solilocvii pot fi interpretate ca forme de monolog interior, tip de comunicare nespecific și extrem de rar în textul dramatic.

Scriitorul francez E. Dujardin a definit tehnica monologului interior în felul următor: „Monologul interior, ca orice monolog, este limbajul unei persoane oarecare, chemat să ne inducă pe o cale directă în viaţa lăuntrică a acelui personaj, fără ca autorul să mai intervină cu explicaţii sau comentarii, şi care, la fel cu orice monolog, este un discurs fără auditoriu şi un discurs nerostit" [apud 110, p. 53-54].

Pornind de la strategia discursivă, distingem câteva tipuri de monolog:

a) *Monolog de reflecție* sau *decizie*: în fața unei alegeri delicate, personajul își expune lui însuși argumentele și contraargumentele conduitei sale. Fraţii Iosif şi Beniamin se prefac că întreţin o conversaţie constructivă, dar, de fapt, între cei doi dialogul este fatal. Beniamin încearcă să discute cu Iosif referitor la situaţia existenţei sale și obține drept răspuns un monolog la o cu totul altă temă, dezvoltată de interlocutorul său Iosif. Aceste monologuri au dreptul la existență, iar interacţiunea comunicativă dintre cei doi nicidecum nu poate fi numită dialog.

Monologul le permite personajelor să-şi analizeze adevaratele sentimente, trăiri, emoții şi cauze ale faptelor sau ale gesturilor lor.

Beniamin: *Ce să fac Iosif? Vreau să mă ocup și eu de ceva. Să am o slujbă…Să fiu util…*

Iosif: *Dragul meu Beniamin: Am nevoie de sprijinul tău.*

Beniamin: *Am obosit umblând şi cerşind o slujbă.*

Iosif: *Nu poate admite că fostul lui rob să fie consilierul regelui* (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p.180).

b) *Monolog adresat* – intervenție esenţială a unui personaj într-o scenă semnificativă la care participă și alte personaje:

Un turist (Ghidei): *Nu vă supărați… Știți, nu cred că e cazul să ne luați așa, în pripă… De pildă, mie îmi place să savurez pe îndelete o călătorie, să nu mă grăbească nimeni…*

Ghida: *Nu vă împrăștiați, țineți-vă grămadă!!!* (C. Cheianu. Luministul. p. 65).

Monologând, turiştii nici nu bănuiau că Ghida, de fapt, îi atrage pe turişti într-o calătorie, într-un joc periculos al aparenţelor, cu final mistic. Ghida călăuzeşte grupul de turişti prin paradisul incert spre infernul unui cimitir populat excesiv de turişti. Pe parcursul întregii piese, turiştii sunt traşi de sfori de către regizor, care surâde diabolic şi îşi realizează odioasa uneltire.

Această formulă stilistică a monologului adresat Ghidei într-o stare de meditaţie manifestă egoismul Turistului care are mereu sentimentul timpului pierdut fără rost în această

călătorie: *De pildă, mie îmi place să savurez pe îndelete o călătorie, să nu mă grăbească nimeni…* (C. Cheianu. Luministul. p. 65).

Sesizăm o adresare fără ca aceasta să aibă un răspuns imediat, fapt ce demonstrează prezența discursului monologic.

Orice discurs tinde să stabilească o relație de comunicare între locutorul și destinatarul mesajului: dialogul este cel care se pretează cel mai bine la acest schimb. După cum afirma H. Wald, monologul este secund, este un dialog amânat.

3.3. Strategii ale politeţii în textul dramatic

Ne-am propus să urmărim în lucrarea noastră strategiile care definesc atât politeţea negativă, cât şi cea pozitivă în textele dramatice basarabene moderne. Elocventă ca material faptic în acest sens și ofertantă de exemple originale ni s-a părut piesa *Plasatoarele* scrisă de C. Cheianu. Vom proba pe textul dat pragmatica *politeţii,* care joacă un rol crucial în lumea reală și în cea imaginată, permiţând concilierea intereselor în general, divergenţe ale lui Ego şi Alter, menţinând o stare de echilibru relativ şi totdeauna precar între protecţia de sine şi menajarea celuilalt.

Pragmatic, a fi politicos presupune a ţine în permanenţă seama de celălalt sau de ceilalalți, a avea sentimentul unei responsabilităţi faţă de colocutor pe tot parcursul interacţiunii verbale.

Politeţea pozitivă funcţionează polar faţă de cea negativă. Considerăm că politeţea negativă are drept scop litotizarea comportamentelor nepoliticoase, în schimb politeţea pozitivă tine de hiperbolizarea comportamentelor politicoase.

Teoriile lingvistice ale politeţii s-au dezvoltat în jurul lucrărilor lui E. Goffman, P. Brown şi ale lui S. Levinson. Ei concep politeţea drept strategie universală în interacţiunile sociale.

Principiului politeţii presupune desfăşurarea corectă a schimburilor verbale, prin păstrarea unor relaţii de respect între interlocutori şi a unei stări generale de echilibru social.

Cea mai importantă teorie pragmatică a politeţii este cea a lui P. Brown şi S. Levinson (1987), având la bază conceptul de *face*. Pentru cei doi cercetători, ea se referă la imaginea publică pe care şi-o reclamă orice individ. Clarifiăm tot aici şi conceptele de *eu negativ* (engl. *negative face*), *eu pozitiv* (engl. *positive face*), exprimare neambiguă (engl. *on record*), exprimare ambiguă (engl. *off record*), distanţă socială, putere relativă, grad de interferenţă, politeţe pozitivă sau politeţe negativă. Introducerea conceptului de politeţe pozitivă reprezintă cea mai importantă descoperire a pragmaticii în acest domeniu. Politeţea pozitivă accelerează relaţiile sociale, având o funcţie integrativă, în schimb, cea negativă se bazează pe menţinerea distanţei dintre indivizi.

„Politeţea pozitivă se caracterizează prin adoptarea unei atitudini de familiaritate faţă de interlocutori, cea negativă – printr-o atitudine deferentă, rezervată” [55, p. 81].

Politeţea pozitivă redă preocuparea emiţătorului de a obţine aprecierea binevoitoare a celorlalţi, politeţea pozitivă conţine o diversitate mult mai mare de uzuri strategice decât cea negativă. Tipurile de politeţe caracterizate de P. Brown şi S. Levinson pot fi numite drept universalii ale comportamentului comunicativ strategic.

„Putem defini esenţa politeţii, dar nu putem să fixăm felul în care se aplică ea: politeţea urmează datina şi obiceiurile moştenite, ea e legată de vremuri, de locuri, de persoane şi nu e aceeaşi la barbaţi şi la femei sau la oameni din clase diferite... Mi se pare că esenţa politeţii constă în grija pe care trebuie s-o avem ca prin spusele şi manierele noastre ceilalţi oameni să fie mulţumiţi de noi şi de ei înşişi” [62, p. 245-246].

Consemnăm şi teoria lui G. Leech (1983), care defineşte cele şase maxime ce stau la baza principiului politeţii: *maxima tactului, a aprobării, a modestiei, a generozităţii, a acordului, a simpatiei*. „Primele patru sunt maxime perechi, (1) şi (3), fiind centrate asupra celorlalţi (receptori, auditori, cei despre care este vorba), iar (2) şi (4) – asupra emiţătorului. Ele operează cu scale bipolare: avantaje/dezavantaje; aprobare/dezaprobare, în timp ce maximele (5) şi (6) operează cu scale unipolare: acord, simpatie” [57, p. 184].

Strategiile politeţii pe care le utilizează actanţii sunt, în general, omogene, tehnicile politeţii negative îmbinându-se aproape în mod egal cu cele ale politeţii pozitive. Atunci când cei subordonaţi nu vor să pătrundă prea mult pe teritoriul celui superior, vor apela la mecanismele de limbaj ce reduc gradul de interferenţă dintre colocutori, situaţiile tranzacţionale fiind studiate cu mare atenţie prin diminuarea propriei personalităţi în relaţia cu deţinătorul factorului putere.

Politeţea pozitivă operează cu strategii care au drep scop menţinerea armoniei şi a echilibrului social între interlocutor şi receptor, pe când politeţea negativă se manifestă în opoziţie cu politeţea pozitivă şi urmăreşte desfacerea armoniei şi a echilibrului în plan social.

Din punct de vedere pragmatic, politeţea este o componentă esenţială a comportamentului verbal, „desemnând ansamblul strategiilor lingvistice care servesc la instituirea, menţinerea sau dezvoltarea relaţiilor interpersonale” [56, p. 66].

Semiotica teatrală contemporană insistă asupra depăşirii acestei distincţii rigide, deoarece personajele pieselor de teatru se înfăţişează spectatorilor şi cititorilor, în primul rând, ca participanţi la interacţiuni verbale. Aşa cum subinia K. Elam, „piesa de teatru există datorită nivelului discursiv al textului” [112, p. 124]. Eroii pieselor sunt percepuţi ca participanţi la interacţiunile verbale din care este alcătuită piesa şi, în consecinţă, li se atribuie roluri de vorbitori şi de receptori.

Conversaţia constă în schimburi de replici care ar fi bine să-şi menţină o oarecare coerenţă şi în organizarea succesiunii replicilor, locutorii trebuie să ţină seama de un set de reguli. Conform lui H. Sacks, cel care a elaborat o metodă de analiză a conversaţiei, unitatea componentă a unei conversaţii este replica sau intervenţia verbală *turn.* „Replicile sunt formulate în anumite momente pe parcursul discuţiei, numite puncte de relevanţă tradiţională: *traditional relevant places*" [27, p. 96-97].

Există patru situaţii principale:

a) vorbitorul îl selectează pe următorul vorbitor şi îi acordă cuvântul;
b) vorbitorul se selectează pe sine, aşadar, ignoră punctele de relevanţă tranziţională şi continuă să vorbească;
c) ascultătorul preferă să-şi păstreze rolul, refuzând să ia cuvântul;
d) ascultătorul intervine şi ia cuvântul, chiar dacă vorbitorul nu vrea să-i acorde acest drept, prin întreruperi sau suprapuneri.

Credem că desfăşurarea interacţiunilor verbale este dirijată nemijlocit şi de principiul politeţii care este un element necesar al principiului cooperativ, ambele stabilind, prin intermediul maximelor pe care le subordonează, eficienţa schimburilor verbale.

Interacţiunea prin limbaj trebuie să decurgă astfel încât imaginea publică a eului individual al fiecărui participant să nu sufere prejudicii. Este vorba, pe de o parte, de respectarea reciprocă de către colocutori a dorinţei fireşti de independenţă în acţiune (dorinţă care defineşte aşa-numita *negative face* a indivizilor) şi, pe de altă parte, de respectarea aspiraţiei fiecăruia de a se bucura de aprecierea celorlalţi, de a avea acordul acestora în privinţa anumitor idei, concepţii, preferinţe etc., exprimate (aspiraţie care defineşte aşa-numita *pozitive-face*).

Efectul intrinsec al unei intenţii comunicative asupra unei anumite relaţii sociale poate fi modulat – atenuat sau amplificat – prin alegerea strategică a unor forme de expresie lingvistică.

Politeţea negativă constituie esenţa comportării deferente, pe când politeţea pozitivă constituie nucleul comportării relaxate, glumeţe şi familiare.

În dramaturgie totul se rezolvă prin schimburi conversaţionale, care sunt, în acelaşi timp, modelul şi reflexul deontologiei discursive, specifice unei anumite societăţi.

Titlul piesei *Plasatoarele* trimite la componente considerate de-al doilea plan, dar indispensabile actului teatral. C. Cheianu schiţează o parabolă explicit teatrală a existenţei umane – a lumii ca scenă şi invers, a scenei ca lume.

Opera dramatică *Plasatoarele* este jucată în cinci acte, în care misiunea Prezentatorului s-a limitat doar la anunţarea acestora. Pe parcursul celor cinci acte reprezentative, rolul Prezentatorului este acela de a observa şi a numi nişte teme-reper, care, într-un final, se dovedesc a fi de importanţă vitală: Actul I – Naşterea şi copilăria; Actul II – Adolescenţa şi anii de

studenţie; Actul III – Tinereţea şi prima iubire; Actul IV – Maturitatea şi căutarea identităţii; Actul V – Găsirea sensului şi pierderea lui.

Toate aceste cinci acte reprezintă, de fapt, existenţa omului pe pământ, drumul parcus de la naştere până la trecerea în nefiinţă, confirmând dictonul – *lumea ca un teatru*.

Aceste cinci etape enumeră parcursul timpului petrecut de om pe acest pământ, începând cu naşterea până la moarte. Prima respiraţie a copilului, intrat în lumea senină, şi ultima expiraţie a celui ce porneşte pe o cale lungă şi fără întoarcere închide un cerc temporal, o viaţă de om, care se reia, potrivit gândirii populare, la nesfârşit. De la naştere până la moarte, omul parcurge cinci etape obligatorii: copilărie, adolescenţă, tinereţe, maturitate, bătrâneţe. Precum formarea trupului include etape obligatorii: creşterea şi dezvoltarea, tot aşa şi sufletul, spiritul parcurg un drum de dezvoltare.

În spectacolul regizat după piesa *Plasatoarele* spectatorii sunt antrenaţi şi în acţiunea scenică. Între cei din staluri şi cei din scenă hotarul nu mai este delimitat atât de riguros. Pe întreg parcursul piesei se creează ipostaze ca în orice moment actorii să devină spectatori şi invers. Spectatorii încearcă să distrugă iluzia existenţei în care trăim.

Personajele din piesă sunt grupate în trei categorii, după cum urmează:

I. *Actori:* Prezentatorul, El, Ea (soţia lui), Prietena lor, Fecioara, Studentul.

II. *Spectatori:* Doamna 1, Domnul 1 (soţul ei), Doamna 2, Domnul 2 (soţul ei).

III. *Plasatoare:* Plasatoarea I, Plasatoarea II, Plasatoarea III.

Textul piesei poate fi citit separat, întrucât toate cele trei grupuri de actori îşi joacă rolul independent, doar la sfârşit se conturează implicarea tuturor în actul creaţiei.

Strategiile politeţii, în cuprinsul piesei analizate de noi, se desfăşoară în felul următor:

A. *Strategii conotate pozitiv - mecanisme de funcţionare;*

1. *Strategia priorităţii intereselor celuilalt*

O strategie esenţială a politeţii privind manifestarea comportamentului în raport cu alţi interlocutori constă în a acorda întâietate dorinţelor celuilalt şi a lăsa în plan secund pe cele proprii. Prin complimente sau laude, locutorii pot face gesturi de politeţe la adresa interlocutorilor implicaţi în conversaţie.

În discuţia contradictorie dintre Doamna 1 şi Domnul 2 se evidenţiază bine strategia priorităţii intereselor celuilalt, întrucât Domnul 2 încearcă, prin diverse metode, să-şi convingă interlocutoarea de incorectitudinea gândirii discriminatorii la adresa propriei persoane şi dezacordul faţă de replicile enunţate de aceasta.

Sunt posibile atât realizările explicite, non-ambigue, cât şi cele implicite, după cum demonstrează exemplele:

Doamna 1: *Doamne, ce oribil am ieşit…*

Domnul 1: *Ce vorbeşti, dragă, eşti foarte interesantă.*

Domnul 1 încearcă să aducă argumente ferme pentru a susţine contrariul celor afirmate de către Doamna 1. Pentru Domnul 1 soţia are prioritate, este cea mai bună şi mai frumoasă creatură, încercând s-o convingă să se aprecieze şi să se iubească, apelând la diminuarea propriilor valori şi interese, pe care le lasă pe planul secund.

Domnul 1: *Ce vorbeşti, dragă, dacă arată cineva prost, acela sunt eu.*

Doamna 1, la rândul ei, apelează la aceeaşi strategie, încercând de această dată, prin argumente „forte", să nu fie de acord cu afirmaţiile interlocutorului său, făcând-i complimente, lăudându-l, afişând gesturi de politeţe la adresa Domnului I.

Doamna 1: *Nu ai dreptate, găsesc că ai o expresie foarte inteligentă. Uită-te cât de aiurită sunt eu.*

Domnul 1: *Nu aş spune, ai ceva irepetabil. Eu da, sunt caraghios, dar tu ai ceva deosebit* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 31).

Complimentele sunt formulate în manieră intensivă, prin intermediul unor structuri superlative. „Strategia se dovedeşte puternică şi eficientă, din punctul de vedere al efectelor perlocuţionare, fapt ce se reflectă şi în mecanismele de răspuns folosite" [35, online].

2. *Strategia maximalizării meritelor celuilalt*

Vorbitorii recurg adesea la procedee prin care preamăresc meritele interlocutorului, caz în care actele expresive, precum laudele sau complimentele, capătă o vizibilă notă de exagerare.

Ea: Eşti sensibilă, eşti onestă, eşti simţitoare, eşti cinstită! (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 42).

Exagerarea ce caracterizează aprecierile transmise de către personajul Ea prin intermediul laudelor, al complimentelor din dialogul pe care l-am citat este susţinută nu doar de utilizarea termenilor evaluativi folosiţi pentru desemnarea calităţilor şi a consideraţiilor, dar şi de tiparul sintactic adoptat, enunţul fiind de tip exclamativ.

3. *Strategia cultivării unei imagini proprii favorabile*

Sistemul de politeţe reglementează şi comportamentele prin care vorbitorul se preocupă de propria imagine, pe care are obligaţia s-o protejeze în comunicare. Actele expresive de tipul autolaudei, pot să contribuie la controlarea propriei imagini, în sensul că pune propria persoană într-o lumină potrivită.

Ea: *Ah, ce frumos! Uite ce costum fain (îi arată lui). Parcă e gândit pentru silueta mea* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 28).

Atunci când soţia încearcă de nenumărate ori să-şi surprindă plăcut soţul cu felul în care arată, râvnind să obţină măcar un compliment, el ripostează de fiece dată şi îşi exprimă în mod deschis dezacordul şi nemulţumirea atât faţă de exteriorul acesteia, cât şi faţă de caracterul ei.

Deşi normele comportamentului politicos lasă loc unor asemenea intervenţii, sunt necesare anumite precauţii din partea locutorului care îşi asumă actul de autolaudă. Se impune, totuşi, respectarea aşa-numitei legi a modestiei în comunicare, potrivit căreia este de preferat ca vorbitorii să evite elogiile la adresa propriei persoane, iar în situaţii excepţionale, când ele sunt necesare, să fie realizate într-o manieră atenuată.

B. *Strategii conotate negativ - mecanisme de funcţionare*

Un principiu important al vieţii sociale vizează dreptul individului de a aştepta ca partenerii săi să-l respecte şi să-l trateze corespunzător atunci când manifestă anumite atribute sociale. Se impune respectarea legii modestiei, în comunicare este preferabil ca vorbitorii să evite elogiile la adresa propriei persoane sau să le actualizeze într-o manieră cât mai atentă.

1. *Strategia diminuării defectelor celuilalt*

Potrivit acestei strategii, eventualele defecte ale interlocutorului trebuie prezentate într-o manieră atenuată, astfel încât să menajeze interesele respectivului şi imaginea lui în relaţiile interpersonale cu ceilalţi participanţi la interacţiunea verbală.

Domnul 2: *Uitaţi-vă, sunt şi fotografiile noastre.*

Doamna 1: *Doamne, ce oribilă am ieşit.*

Domnul 1: *Ce vorbeşti, dragă, eşti foarte interesantă* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 31).

2. *Strategia diminuării propriilor merite şi a hiperbolizării defectelor*

Cercetătoarea C. Kerbrat-Orecchioni observă natura nepoliticoasă a actelor cu potenţial autoamenințător, prin care emițătorul îi atribuie interlocutorului o imagine incomodă, întrucât îl supune la luarea imediată a deciziilor. Această constrângere este vizibilă într-un exemplu, precum cel de mai jos, în care personajul El încearcă să contracareze efectul negativ pe care l-ar putea avea actul de autocritică asupra imaginii emițătorului.

El: *Hm... Am şi eu defectele mele.*

Ea: *Şi încă ce defecte!*

El: *Sunt cam leneş.*

Ea: *Asta da!*

El: *Sunt un puturos, ce mai.*

Ea: *Ei lasă, dragă, nu mai exagera.*

El: *Voi nici nu vă imaginaţi ce împutit sunt eu* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 46).

Personajul central din prima parte a piesei *Plăsătoarele* este El. În jurul acestui personaj se centrează toate acţiunile, se rotesc disputele şi conversaţiile întreţinute de El – Ea – Prietena – Fecioara – Studentul. El este un domn arogant, în mare parte, sigur de sine, care-şi iubeşte nemărginit propria persoană şi are grijă să fie mai mereu în prim-plan.

El: *Hm... în orice caz, eu sunt un om care, dacă promite cuiva ceva, apoi fac.*

Ea: *Ai spus-o !*

Prietena: *Lasă că ştim noi cum îţi onorezi promisiunile!*

El: *În orice caz, eu sunt un om care nu poate face cuiva o porcărie.*

Ea: *Şi încă ce porcării!*

Prietena: *Adevărate măgării!* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 46).

În urma analizei efectuate am observat că El discută cu fiecare personaj, utilizând atât expresii conotate pozitiv, cât şi negativ. Totuşi, strategiile de ameninţare, de marcare a diferenţei, de enunţare a pretenţiilor la adresa interlocutorului predomină, pe parcursul întregii opere.

În continuare vom prezenta, în funcție de fiecare personaj, instrumentele de realizare a strategiilor folosite de către El.

I. Prima, cea mai importantă şi reprezentativă dintre cele cinci relaţii comunicative este relaţia dintre El şi Ea (soţia lui). De la bun început, remarcăm faptul că la adresa soţiei sale El nu a utilizat nicio expresie conotată pozitiv, nici strategii de flatare a acesteia, nici de menajare a imaginii, nici chiar un pic de respect faţă de Ea.

Pe parcursul întregii discuţii El încearcă de nenumărate ori să perturbeze armonia şi echilibrul familial din dorinţa de a acţiona conform propriilor idei şi intenţii (*negative face*).

Devine clară atitudinea nerespectuoasă şi agresivă a lui El faţă de soţia lui, Ea. Predomină politeţea negativă la adresa interlocutorului, or a fi politicos semnifică a ţine seama de celălalt, a avea un sentiment de responsabilitate faţă de colocutor pe parcursul întregii interacţiuni verbale.

Ea: (văzând ceva în revistă) *Ah, ce frumos! Uite ce costum fain!* (îi arată lui) *Parcă e gândit pentru silueta mea!*

El: (fără să se uite) *Ăsta îţi pune în evidenţă toate defectele. Ai umeri laţi, eşti groasă în talie şi ai pulpe grase…*

Ea: *Ce verde superb* (îi arată lui) *Uite ce verde! Un verde ca ăsta m-ar prinde de minune.*

El: *Cu ochii tăi albaştri? Cu tenul tău palid…* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 28).

II. A doua axă de analiză tine de întreţinerea interacţiunilor verbale dintre El şi Prietena, atunci se trădează o dublă înfăţişare a lui El. Pe de o parte, El nu o agreează pe Prietenă, discută nerespectuos despre ea cu soţia lui, ironizând şi adoptând un ton agresiv la adresa acesteia:

El: *Acuşi apare prietena ta cu zâmbetul ei de ţistar* (mimează un zâmbet de ţistar) *şi zice* (imitând prietena) *Salut! Ce mă enervează!...* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 32).

Pe de altă parte, din dorinţa de a părea blând şi ospitalier, El încearcă să-şi menajeze imaginea, iar cu prima ocazie, când o revede pe Prietena soţiei lui, nu ezită să-i facă un compliment (complimente care, în schimb, nu au fost spuse niciodată la adresa propriei soţii).

Deoarece politeţea pozitivă presupune apropierea dintre vorbitori şi constituie nucleul comportării glumeţe şi familiare, El a reuşit de această dată să-şi menajeze eul pozitiv, apelând la un lexic de flatare şi admiraţie, adresându-se interlocutoarei sale:

El: *Ce bine te prinde bluza aceasta.*

Prietena: *Nu vroiam s-o îmbrac, mă îngraşă...*

El: *Ce vorbeşti, te face atât de zveltă* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 33).

III. A treia relaţie este cea stabilită între El şi Fecioară, reflectând în mare parte aceleaşi atitudini şi strategii folosite, precum cele analizate mai sus, dintre El şi Prietenă. În absenţa Fecioarei, El vorbea mereu fără respect şi arogant despre ea, utilizând instrumente de realizare a strategiilor de ameninţare a imaginii personajului: agresiunea, ironia şi reproşurile, care nu întârzie să apară:

El: *Acuşi apare cu mutra ei aiurită şi zice: Eu, ori de câte ori fac cunoştinţă cu un băiat, primul lucru pe care i-l spun este că sunt Fecioară* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 32).

În schimb, cu Fecioara, El îşi scoate masca şi încearcă să-şi pună în valoare sinceritatea, considerațiile, laudele şi aprobă tot ceea ce ține de Fecioară.

El: *Astăzi eşti frumoasă ca o actriţă!* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 35).

El: *Dar nu vă dăm drumul cu cea mai mare plăcere* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 49).

IV. Şi, într-un final, în raport cu Studentul, El manifestă doar strategii de ameninţare a imaginii acestuia, ironie şi causticitate, dar, şi de această dată nu o face în prezenţa interlocutorului, ci în absenţa lui, ceea ce-i demască personalitatea, caracterul vanitos şi atitudinea nepoliticoasă.

El: (aparte) *Ăsta se pricepe la oameni ca porcul la portocale* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 45).

În figura 1 am încercat sa surprindem schematic egocentrismul protagonistului piesei, proiectat pe coordonatele conversaţionale cu celelalte personaje din piesă, fapt care-i profilează metamorfozele imaginii de sine, în funcţie de strategiile de politeţe aplicate.

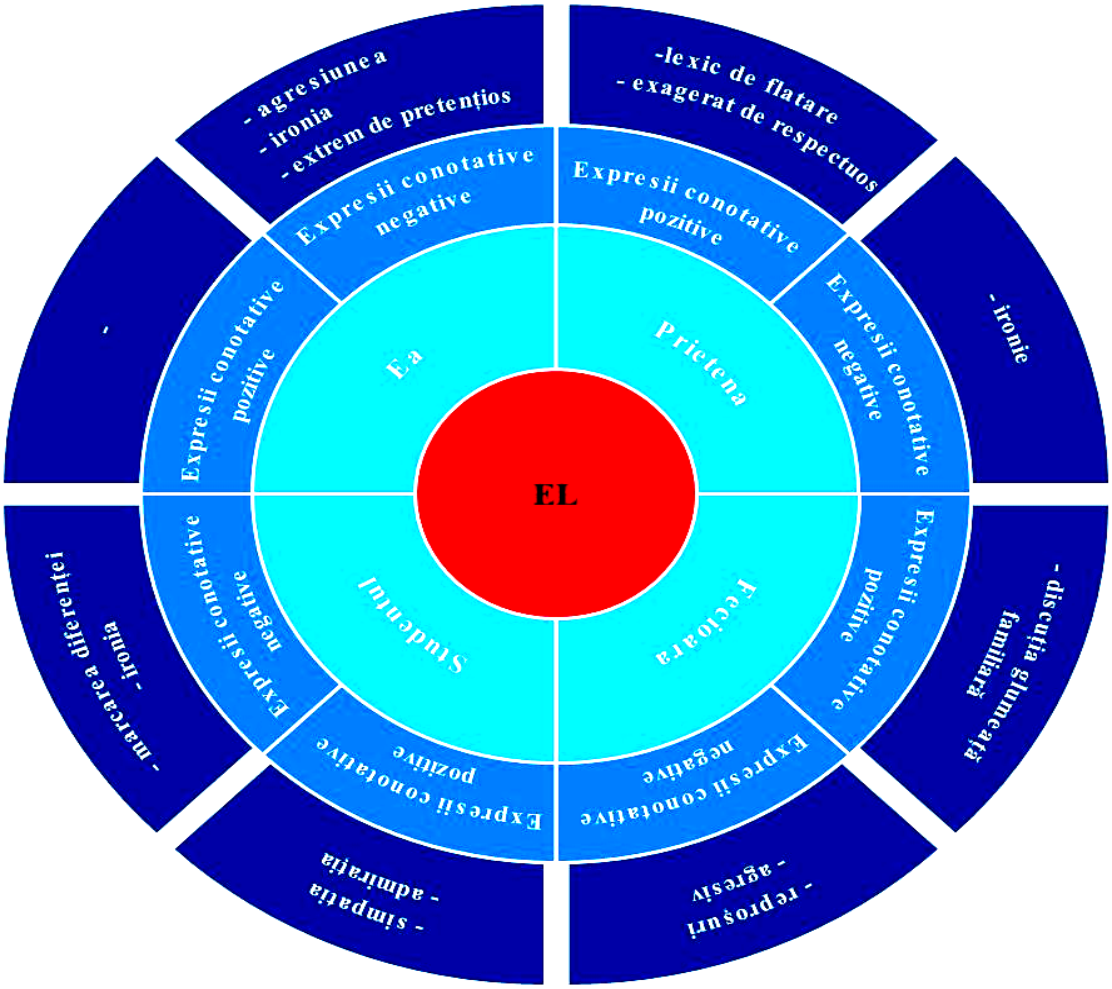


Figura 3.1. Egocentrismul protagonistului piesei, proiectat pe coordonatele conversaţionale cu celelalte personaje din piesa Plasatoarele de C. Cheianu

A doua parte a piesei se axează pe conexiunea dintre Spectatorii: Doamna I, Domnul I, Doamna II, Domnul II şi Plasatoarele, în număr de cinci.

Deoarece în piesa *Plasatoarele* se joacă epilogul fără prezenţa publicului, Plasatoarele elogiază crearea spectacolului în şapte zile, după prototipul bine cunoscut al creaţiei divine sau al celei din *Sfârşitul piesei îl scrie spectatorul*.

În cele din urmă, între Spectatori şi Plasatoare apare un conflict care degenerează în violenţă verbală, marcată prin ridicarea vocii, prin replici tăioase şi expresii nepoliticoase, chiar insultătoare. În centrul acţiunii se află Doamna 1, care îşi manifestă dezacordul şi nedumerirea faţă de astfel de spectacole în care lipseşte epilogul, plasatoarele explicând de fiecare dată că ele nu cunosc şi că nu au avut ocazia să vadă cu ce se termină spectacolul.

Întrucât Doamna I nu dorește să părăsească sala de spectacole până Plasatoarele nu-i vor destăinui amănunte legate de Epilog, aceasta, pe parcursul negocierilor, ajunge să cumuleze emoţii atât negative, cât şi pozitive (predomină totuşi cele negative), iar strategiile la care

apelează definesc atât politeţea negativă, cât şi, în mică măsură, pe cea pozitivă: lexic de flatare, scuze, critică, exprimare exagerat de respectuoasă sau pretenţioasă, agresiune etc.

Doamna I: *O să ne plângem, să ştiţi că o să ne plângem*!

Plasatoarea III: *Plângeţi-vă, doamnă, plângeţi-vă* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 53).

Doamna I: *Chiar aş vrea să văd cum vă bateţi joc de un spectator fidel al teatrului*.

Plasatoarea I (o ridică în braţe).

Doamna I: *O să-mi vând scump pielea!* (Doamna I este transportată spre ieşire) (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 55).

Doamna I: *Barbarilor, Avangardişti împuţiţi! Nenorociţilor!*

Plasatoarea I: *Uf, m-am săturat! În fiecare seară trebuie să ma enervez în halul ăsta!* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 55).

O singură dată Doamna I îşi schimbă totalmente atitudinea şi maniera conversaţională - atunci când, vazând că tentativele ei de a obţine de la Plasatoare informaţii despre epilog nu au avut succes, după nenumăratele strategii, care-i ameninţă imaginea (*negative face*), precum: critica, agresiunea, lexic extrem de pretenţios, Doamna I încearcă să-şi schimbe comportamentul faţă de Plasatoare şi apelează la strategii de flatare a imaginii prin scuze şi exprimare respectuoasă. A se vedea figura 3.2.

Doamna I – (cu lacrimi în ochi) *Vă rog, vă implor, spuneţi-mi ce va fi, cum se va termina totul. Vă implor, nu voi putea dormi toată noaptea, mă voi frământa săptămâni şi luni în şir. Spuneţi-mi un cuvânt, doar un singur cuvânt!*

Plasatoarea II: *V-am spus, doamnă, că nu cunoaştem nimic* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 54).

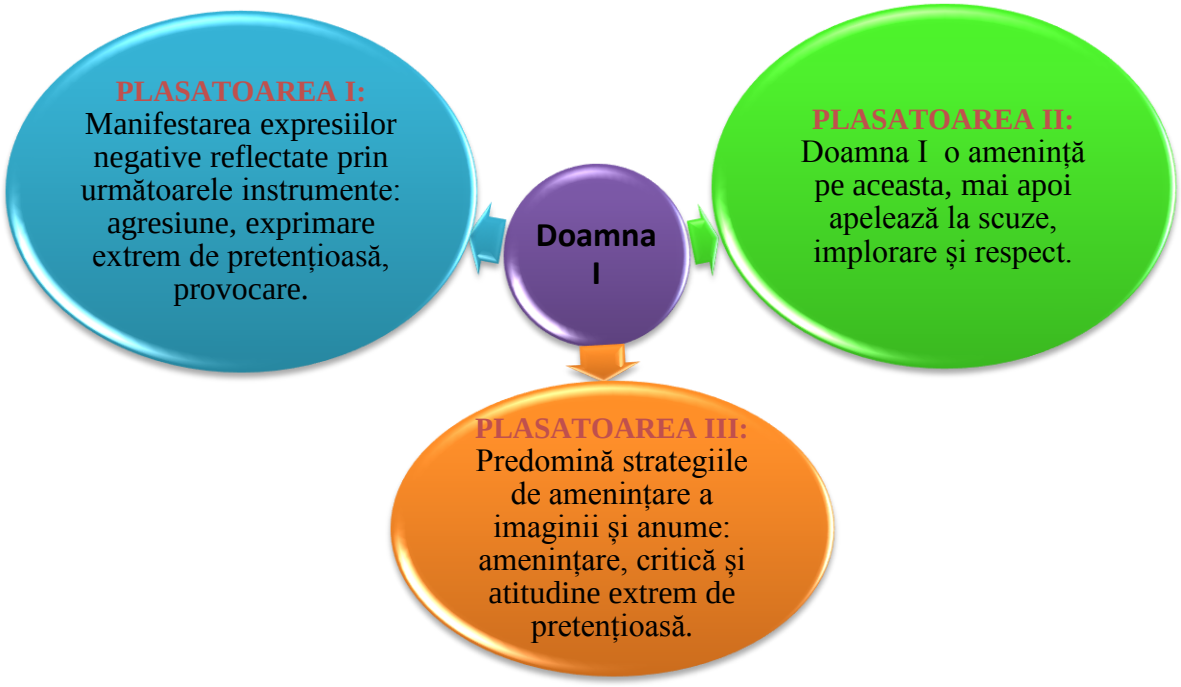


Figura 3.2. Strategiile negative (negative face) ale Doamnei I în raport cu Plasatoarea I, II şi III

Analiza politeții sau a lipsei de politețe are drept scop descrierea modului în care personajele dirijează mesajele pentru a susține aparențele. Formule de politețe sau impolitețe constituie o sursă de tensiune sau de recreare în orice operă dramatică. În textul dramatic nepolitețea constituie sursa unor conflicte și tensiuni dintre personaje, contribuind la distrugerea armoniei în plan social.

Considerăm că polițețea este un proces complex ce poate fi descris ca o normă socială și ca un principiu de cooperare. Respectarea de către interactanți a unui cod care prevede, între altele, protejarea atât a imaginii individuale, cât și a celorlalți, comportă numeroase justificări, de la preocuparea mai generală a vorbitorilor pentru evitarea ostilităților, până la atașamentul natural față de propria imagine sau dorință de a oferi protecție celor din jur.

3.4. Semioza numelui propriu în textul dramatic – strategie implicită

În ultimii ani cercetarea literară a dat dovadă de un interes constant pentru procesul lecturii, analiza operei fiind în bună măsură abandonată în favoarea discutării relației ei cu cititorul.

Dacă pornim de la *Poetica* lui Aristotel, atunci acceptăm ideea că personajul este introdus de dragul acțiunii. Dar dacă ne gândim la drumul personajului în teatrul naturist și expresionist, la Stinderg (*Pelicanul*) sau Iben (*Nora*), la teatrul absurdului (*Așteptându-l pe Godot* al lui Beckett) sau la noile forme/formule de teatru poetic (*Oxygen* al lui Viripaev sau *fuck.you. eu.ro.pa* a N. Esinencu, textele lui Garcia etc.), intriga se disipează la maximum, iar personajul înghite tot ce este în jurul său, preocupat doar să se exprime pe sine.

Mesajul operei se comunică tocmai prin personaj, principal sau secundar, astfel, el devine purtătorul de cuvânt al scriitorului. „Personajele se caracterizează, în principal, prin vorbire și comportament” [46, p. 94].

Personajele, de-a lungul timpului, au fost numite diferit de către teoreticienii artei literare *actant* (A.J. Greimas), *erou* (M. Bahtin, J. Lintvelt), *ființă de hârtie* (R. Barthes), *ființă ficțională* (Toma Pavel), *actor* (J. Lintvelt) etc.

În Dicționarul de termeni literari criticul M. Anghelescu definește personajul literar ca „persoană, prezentată după realitate, sau rod al ficțiunii, care apare într-o operă epică sau dramatică, fiind integrată prin intermediul limbajului în sistemul de interacțiuni al acesteia” [1, p. 179].

Devenind purtător al unor semnificații secundare, în opera literară numele poate fi învestit cu noi valențe. Numele propriu poate fi etichetat drept un semn al unui întreg care este textul.

Ideea care stă la baza acestui subcapitol al tezei noastre este aceea că numele propriu este un semn integrat contextual. Ținem să demonstrăm care este capacitatea numelui propriu de a căpăta semnificație și sens în procesul de semioză, în ce condiții și cum se manifestă contextual.

Trăsătura generală a acestora este faptul că ele nu sunt nume proprii în sine, ci devin nume proprii în context. Analizând numele personajelor din piesa *Cum Eclesiastul discută cu proverbele* de V. Butnaru, am constatat diversitatea acestora sub aspect etimologic, bogăția lor expresivă, verosimilitatea pe care o conferă numele personajelor prin funcția lor de identificare.

„Bazele onomasticii literare au fost puse în 1926 prin studiul lui Garabet Ibrăileanu *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale"* [60, p. 15].

I. Rotaru în lucrarea *O istorie a literaturii române* menționează că semnificantul numelor proprii în textele literare reprezintă un subiect ce merită aprofundat. În civilizațiile arhaice, potrivit acestora, ființa ce purta un nume trebuia să se identifice cu numele său. În viața de zi cu zi nu există nicio legătură cauzală între nume și caracterul omului, „în artă însă potrivirea numelui pe caracter este obligatorie" [83, p. 174].

Referindu-ne la operele dramatice analizate pentru această lucrare, suntem convinși că numele personajelor nu sunt întâmplătoare, nu comportă un caracter arbitrar.

De vreme ce și numele propriu este un semn lingvistic, atunci se cuvine să reamintim că semnul lingvistic funcționează în discurs în raport cu alte semne, cu microsisteme de semne și chiar cu sisteme întregi de semne. În literatură, numele propriu poate rămâne nume, dar poate avea semnificația unui cuvânt obișnuit/comun sau poate evoca ceva/pe cineva cu care personajul în cauză stabilește anumite afinități.

Numele propriu devine un semn al persoanei, întrucât se identifică cu aceasta, reprezentând-o. Th. Sebeok îl definește drept: „un semn identificator, atribuit membrului unei specii în felurite moduri, după cum vom vedea mai apoi, și care-l scoate în evidență față de ceilalți" [92, p. 29].

Substrat al vocabularului fiecărei limbi, numele propii de persoană au un caracter individualizator și sunt utilizate, în fond, pentru a identifica anumite persoane. „Deci, prima și cea mai importantă funcțiune a numelui este aceea de a opera și de a exprima distincțiile necesare dintre membrii unei colectivități" [53, p. 9].

Numele era identificat cu persoana, cu însăși soarta acesteia. Vechii egipteni, de exemplu, considerau că numele (*ren*), sufletul (*ba*) și *ka* (un fel de alter ego) sunt elemente ale individului care nu mor odată cu trupul.

Scriitorii își numesc personajele la fel precum anticii își botezau copiii. Deosebirea consta doar în faptul că anticii sperau că numele va influența soarta copilului, dar în textul beletristic numele poate decide evoluția ori condiția personajului literar.

În literatură, după cum observăm, în virtutea procesului semiotic, numele pot fi motivate, se pot referi la destinul personajelor, la caracterul, la aspectul fizic etc.

În opera literară, numele poate fi plasat (de către autor) cu noi combinaţii, devenind purtător al unor semnificații secundare. Numele propriu poate fi considerat un semn al unui întreg, care este textul, reprezentând un element fundamental în caracterizarea personajului.

M. Istrate susține că, inclus în text, „numele nu constituie doar un indice care desemnează fără să semnifice, ci, dimpotrivă, acesta dobândește calitatea de simbol literar” [60, p. 27].

Semioza numelui propriu creează o tenisune la nivelul textului ca orice figură textuală, cu toate că, în principiu, selectează o singură trăsătură specifică personajului. Astfel, ca geneză, „numele dobândește unitate, imitând referentul ca un semn primar, dar în sensul că trimite la lumea întruchipată în text, respectiv la un element al acestuia care este personajul, unic prin construcția semantică a lumii posibile din text” [66, p. 82].

Cercetătoarea I. Condrea este de părerea că numele propriu de persoană se deosebește de numele comun prin faptul că, în acest caz, ca semn lingvistic, în expresia lui F. de Saussure, el leagă imaginea acustică nu de un concept general, ci de un individ concret, particular. Astfel, „numele propriu devine un semn al persoanei, întrucât se identifică cu aceasta, reprezentând-o” [18, p. 171].

Apar frecvent cazurile când scriitorul leagă numele personajului de o trăsătură oarecare a acestuia – fizică, morală, de condiția socială etc., motivând astfel prin nume și unele trăsături de caracter ale personajului. Scriitorii numesc personajele prin nume sonore și cât mai expresive, urmărind o interdependență între ceea ce semnifică numele propriu și caracterul acestora.

Sintetizând bibliografia din domeniu, putem conchide că antroponimele literare pot îndeplini o serie de funcții particulare: funcții denominative, descriptive, mimetice, decorative, simbolice, expresiv-ludice, de evocare.

C. Munteanu, în studiul său *Despre caracterul motivant al numelor proprii din opera literară*, propune două clasificări ale tipurilor de motivări ce exprimă raportul nume-personaj literar.

Din punct de vedere semantic, se pot distinge două tipuri majore de motivări:

a) motivație prin denotație (prin sensul propriu al etimonului);
b) motivare prin conotație (aici se include tot ce înseamnă aluzie biblică, istorică etc., evocare a unor personalități, a unui context social) [70, p. 65-77].

Scopul scriitorul este de a reuşi să definească numele drept un element semnificativ al textului, precum şi de a face coerentă relația ce se stabilește între actant și numele său.

Un traseu complet al coerenței *personajului dramatic* cu extremitățile: numele personajului în concepția autorului vs. percepția acestui nume de către spectator este descris de către cercetătoarea A. Hobjilă. Acest traseu se prezintă astfel: entitate construită de dramaturg (ca sinteză a unei tipologii de persoane), re-creată de regizor (prin prisma viziunii sale artistice) și de actor (prin interpretarea dată și prin caracteristicile de ordin individual), recunoscută/re-creată de către spectator prin fenomenul receptării și interpretării spectacolului de teatru (ipostaza în care spectatorul ca și cititorul unui text literar, poate interacționa diferit cu personajul dramatic (literar), entitate reperabilă/recognoscibilă în planul real, în realitatea obiectivă/atestată sau nu istoric – de exemplu, personaje istorice, personaje contemporane etc.), sau „subsumate planului imaginar" [51, p. 99].

Numele propriu din textul dramatic a evoluat odată cu acesta. De-a lungul timpului, dramaturgii au preferat numele artificiale, numele generice fiind, astfel, abandonate.

Dramaturgul inventează cât mai puține nume, rezumându-se la numele tipice, astfel încât spectatorul să poate să le asocieze singur cu statutul social sau cu tipul generic.

Urmărind dramaturgia în diacronie, putem constata că în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea dispar numele tipologice și accentul cade pe numele grăitoare, cele care au funcția de a caracteriza personajul. În sec. al XVIII-lea, numele grăitoare vor ocupa un loc de frunte. Majoritatea acestor nume grăitoare pot fi grupate în categoria numelor artificiale, inventate de autor.

În dramaturgia secolului al XIX-lea este frecventă desemnarea personajelor prin supranume, de exemplu: în piesa lui V. Alecsandri *Fântâna Blanduziei* și *Despot Vodă,* apar: Trei țărani, Jandarmi, Țărani, Boieri etc.

Deja în secolul al XX-lea numele grăitoare sunt mai rar întâlnite, fiind simțite ca artificiale. Observăm că doar personajele principale sunt numite, cele episodice, uneori, nu dețin mai mult de o replică. În secolul al XX-lea prevalează numele proprii din repertoriul realității. În onomastica dramaturgiei din secolul al XX-lea apar și numele autentice. Personajelor inspirate din realitate li se păstrează numele autentice.

Numele proprii sunt suspendate în favoarea supranumelor spre sfârșitul secolului al XX-lea. „Tehnica numirii prin supranume aparține, după A. Ștefănescu, teatrului expresionist" [99, p. 815].

V. Butnaru, dramaturg înzestrat cu talent narativ aparte, profund psihologic și de o mare finețe, caută nume pentru personajele sale care să se plieze pe natura fizică și morală a lor.

În opera dramatică a lui V. Butnaru este respectată convenția referitoare la nume, adică lista cu numele personajelor precedă textul. Cititorul piesei, după ce ia contact cu titlul operei, urmează să atragă atenţia la numele personajelor.

Examinând lista personajelor din majoritatea pieselor lui V. Butnaru, observăm că apar frecvent nume proprii, supranume, antroponime religioase, nume istorice, mitologice și nume autentice.

Analizând semioza numelor din șase texte dramatice ale autorului, și anume: *Cum Eclesiastul discută cu proverbele, Șase autori în căutarea unui personaj, Saxafonul cu frunze roșii, Apusul de soare se amână, La Veneția e cu totul altfel, Avant de mourir* și *Iosif și amanta sa* am constatat că V. Butnaru apelează frecvent la nume de origine străină: Verona (origine italiană) (*Cum Eclesiastul discută cu proverbele)*; Irina (greacă), Raul (portugheză), Fred (germană), Dona (italiană) *(Șase autori în căutarea unui personaj)*; Ruxanda (greacă) (*Apusul de soare se amână).*

La o analiză detaliată a pieselor lui V. Butnaru, observăm că majoritatea personajelor principale sunt numite într-un anume fel, demonstrându-ne astfel că într-o piesă totul contează, iar personajele episodice nu merită efortul de a li se căuta un nume. În consecință, acestea apar în lista personajelor marcate doar prin supranume. Privarea personajului de dreptul la un nume îl plasează pe acesta într-un univers discursiv socio-profesional, de cele mai multe ori. În textele dramatice butnariene apar personaje identificate prin supranume, și anume: Relații-cu-Publicul (*Cum Eclesiastul discută cu proverbele)*; Bătrânul *(Șase autori în căutarea unui personaj)*; Colonelul (*Saxafonul cu frunze roșii)*; Judecătorul (*Apus de soare se amână)*; Agentul, Livădarul (*La Veneția e cu totul altfel)*.

Altădată V. Butnaru își investește personajele cu o personalitate stereotipă, exprimată prin nume generice: tata în *Iosif și amanta sa*, fauna, flora, intrumentele muzicale în *Saxafonul cu frunze roșii,* ridicându-le aici la rang de simboluri. Ele sunt obligate să cânte la saxofon, contrabas, vioară și chiar se și identifică cu ele.

Între dramaturg şi cititor/spectator există o relaţie de cunoaştere şi recunoaştere şi, pentru buna funcţionare a raportului creator/cititor, dramaturgul trebuie să inventeze cât mai puține nume, rezumându-se, în măsura posibilului, la numele tipice, cu care spectatorul este deja obişnuit, fiindcă poate să le asocieze singur cu statutul social sau cu tipul generic. De aceea, aceste nume tipice sau generice, cu funcție de anticipare categorială poartă denumirea de *nume tipologice* sau de *stereotipii onomastice*.

Prin prisma imaginației, personajele își creionează sau iau drept model o altă identitate, îndepărtându-se constant de propria individualitate caracteristic umană, astfel realitatea este

analizată și structurată pe o gamă largă de identități ce întruchipează aspectele definitorii de improvizare din viața cotidiană și cea imaginară a dramaturgilor.

Valoare intertextuală de evocare a culturii și civilizației universale comportă numele proprii Dimetrios (*Cum Eclesiastul discută cu proverbele)*; Euridice, Confucius, Agamemnon (*La Veneția e cu totul altfel)*; Ovidiu (*Avant de mourir).* Ele conferă textului literar distincție și reprezintă niște punți de legătură între cititor și autor, deoarece presupun un univers de referință comun: nume din cultura universală, istorică sau mitologică, prin care se stabilește o metacomunicare între autor și cititor/spectator.

Concluzia la care am ajuns, urmărind onomastica literară de sorginte religioasă, este aceea că teonimele sunt prezente frecvent în textele butnariene, scriitorul își asumă libertatea de a transforma divinitatea în personaj dramatic. Scriitorii postmoderniști au tendința de a umaniza divinitățile: Eclesiastul (*Cum Eclesiastul discută cu proverbele)*; Ioan, Ieremia (*Apusul de soare se amână)*; Magdalena (*Avant de mourir)*; Iosif, Marta, Beniamin, Moses (*Iosif și amanta sa).*

În operele sus-menționate, majoritatea personajelor au nume proprii de origine străină, 8 au nume de sorginte religioasă, 5 nume istorice, mitologice și celelalte 5 sunt desemnate prin supranume.

În continuare ne propunem să urmărim specificul conotațiilor numelor proprii în piesa: *Cum Eclesiastul discută cu Proverbele* de V. Butnaru și să verificăm dacă numele personajelor funcționează ca niște semne motivante în sine sau capătă sens contextual și dacă raportul dintre nume și personaj este sugestiv sau este estompat. Aici V. Butnaru ne provoacă prin codificări și ne impresionează prin profunzime, dând personajelor nume care sunt, în același timp, și simbolice, și sugestive. Personajele sale se impun prin biografie, caracter și evoluează, ignorând tiparele structurale cunoscute de autor, dar abandonate în favoarea artisticului. Eclesiastul, personajul principal al operei, nu este Eclesiast, ci fondatorul unei trupe de teatru care se destramă.

Tehnica numirii personajelor este oarecum repetitivă: numele este introdus anterior personajului, stârnește curiozitatea cuiva, acesta cere lămuriri și cel care l-a rostit îl justifică.

Proverbele: *Apropo, cum te cheamă?*

Eclesiastul: ***Eclesiastul***

Proverbele: *Ei vezi, dumneata ești...Cum, adică, Eclesiastul?*

Eclesiastul: *Dacă dumneata ești Proverbele, eu de ce n-aș fi Eclesiastul?*

Proverbele: *Încă n-ai murit?* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 171).

Referindu-ne la originea numelui, menționăm că Eclesiastul este o carte a vechiului testament, atribuită lui Solomon. Această carte conținea cuvintele Eclesiastului, fiului lui David, împăratul Ierusalimului, orator bisericesc. Cartea are la bază trei idei: viața este plină de

contradicții și nedumeriri; numai Dumnezeu cunoaște bine sensul tuturor celor care există și omul este capabil să descopere voința lui Dumnezeu.

Solomon a scris cartea *Cântarea Cântărilor* în tinerețe, cartea *Proverbelor* la maturitate și cartea *Eclesiastul* spre sfârșitul vieții. Cuvântul care caracterizează întreaga carte este deșertăciune și pustietate.

Ca atare, *Eclesiastul* nu este un nume propriu, ci numele unei funcții. Semnificația numelui Eclesiastul este cel care convoacă; predicătorul.

Cartea Eclesiastul este o destăinuire a unui suflet care a eșuat în căutarea fericirii. Textul este plin de dezămăgire şi descurajare. Eclesiastul, a ajuns la capătul puterilor, deoarece l-a exclus pe parcursul vieţii pe Dumnezeu.

În cazul nostru, *Ecleziastul*, personajul principal, fondatorul unei trupe de teatru, rămâne până la urmă, singur, abandonat de întreaga trupă și trădat de cei mai apropiați oameni.

Deșertăciunea persistă și pe parcursul operei, întrucât *Eclesiastul* rămâne dezamăgit, părăsit și trădat, în mare parte, de către toți, de întreaga trupă de teatru și de fosta soție Roza, ce îl trădează în cel mai crunt mod. Se întâlnesc cu toții și se despart, lăsând la vedere răni pe care și le-au făcut reciproc, rivalități, risipă de sentimente.

Proverbele, un alt personaj al dramei, este un om ciudat, care sapă gropi, să aibă cine cădea în ele (Lucky, este unul dintre ei, pentru că în orașul nostru numai proștii dau în gropi).

Pe tot parcursul piesei *Proverbele* încearcă să răspundă la replicile celor din jur prin diverse proverbe și zicători românești: *Cine fură azi un ou, mâine va fura un bou* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 170); *Cine sapă groapa altuia...*(V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 171); *I-am spus-o verde-n ochi* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 184); *S-a săturat lelea de mere acre* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 186); *Unde există frică, nu încape dragoste* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 195); *Mănâncă sfinți și scuipă draci* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 197); *Câte slugi ai, atâția dușmani hrănești* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 198); *Muntele nu se teme de zăpadă* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 198); *Nicio nuntă fără lacrimi, nicio moarte fără bănuială* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 203).

Proverbele este de fapt singurul actor, dar și prieten, care, în momente de cumpănă, a fost alături de Ecleziast și nu l-a părăsit în clipele grele.

Numele *Proverbele* are un caracter alegoric, regăsindu-și prototipul în Biblie, ori, cum am menționat mai sus, Regele Solomon este autorul Proverbelor. În această carte Solomon relevă gândul lui Dumnezeu în lucruri mărețe și, de asemenea, în împrejurări obișnuite. Subiectul

central al cărții se referă la înțelepciune – o înțelepciune măreață, divină, care transcende întreaga istorie a popoarelor și cultura acestora.

Numele personajului din piesă devine simbol literar, întrucât însuși personajul *Proverbele* este un om inteligent, înțelept, cumpătat și devotat, fiind cel mai bun și mai mărinimos prieten al lui Eclesiast.

Proverbele: *Află, domnul meu, că pe mine mă cheamă* ***Proverbele****.*

Eclesiastul: *Proverbele? Ce fel de proverbe?*

Proverbele: *Românești, atâta timp cât mă aflu în spațiul acesta* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 170).

Alte două personaje reprezentative sunt: *Didi* și *Gogo*, doi actori care au jucat atât de mult piesa lui Beckett *Așteptându-l pe Godot*, încât se pare că vorbesc cu replicile lui Lucky și Pozzo.

În piesa de teatru *În așteptarea lui Godot* de S. Beckett, personajele principale Estragon și Vladimir, sau *Gogo* și *Didi*, așa cum își spun ele, sunt în așteptare continuă, așteptare la nesfârșit care ar putea deveni deja un personaj aparte.

Numele acestor două personaje le regăsim în opera lui S. Beckett, aceleași nume și, parțial aceleași trăsături morale și comportament social. De exemplu:

Didi: *M-am săturat! De 15 ani de când jucăm piesa asta, replicile mi-au intrat în carne ca benzina în pori.*

Gogo: *Care piesă?*

Didi: *„Așteptându-l pe Godot”*

Gogo*: „Așteptându-l pe Godot” Ce-i asta?*

Didi: *Piesa pe care o jucăm de 15 ani* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 177).

Gogo și *Didi* sunt diferiți, deosebiți, fiecare în felul său - unul reprezintă o doză de înțelepciune, iar altul – un uituc, în același timp, ei se completează reciproc în mod armonios.

Personajele au suferit în urma trecerii timpului, a lipsei de speranță și sunt dependenți de ideea conform căreia un anume Godot, în cazul nostrul Roza, va veni și-i va salva din pustietatea în care se află ei, atât fizic, cât și spiritual. Două personaje, încătușate în propria lor existență și lipsite, în cele din urmă, de identitate.

Primul lucru, care ne vine în minte atunci când citim piesa, este faptul că personajul pe numele *Lucky* poate fi proiecția unui element fericit (și traducerea numelui din limba engleză semnifică fericit, norocos). Cu toate acestea, viața lui pare a fi opusul numelui ce-l poartă, pentru că actorul cu „L” mare are statutul unui actor nerealizat, al unui soț trădat. În cele din urmă, el a

avut parte și de o mare nenorocire, din întâmplare, și-a fracturat piciorul, căzând într-o groapă săpată de Proverbele.

Lucky: *Caut tâmpitul care a săpat gropile astea tâmpite!*

Proverbele: *Nu mi se par deloc tâmpite, domn'le!*

Lucky: *Nu ți se pare? Dar că am căzut într-o groapă și mi-am fracturat piciorul, asta ți se pare o chestie deșteaptă?* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 171).

Personajul episodic *Demetrios* este un actor grec, care interacționează la un moment dat cu trupa de teatru a Eclesiastului. *Demetrios* este un nume de origine greacă, echivalentul lui Demeter, nume purtat de vechea divinitate a vegetației, a ocrotitoarii ogoarelor și a căsătoriei.

Paradoxul demersului discursiv este amplificat de un alt personaj cu nume de origine străină - *Ngu-a-Baba*, care a asistat la toate evenimentele din piesă, dar nu a înțeles nimic și nu a enunțat nicio replică. Este șeful trupei de actori din Africa, care nu cunoaște limba română.

Proverbele: *Păcat de tine, frate Ngu-a-Baba, că n-ai înțeles nicio boabă din cele câte s-au petrecut aici!* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 205).

Examinând lista personajelor, observăm că apare un singur personaj denumit prin supranume, și anume *Relații-cu-Publicul*, organizatoarea festivalului teatral, finanțat de Uniunea Europeană, grijulia domnișoară care răspunde de buna desfășurare a festivalului. „Pe parcursul întregii opere, ea dă dovadă de responsabilitate, de cunoaștere a nevoilor și a intereselor actorilor implicați în cadrul festivalului, de aceea și numele îi corespunde în totalitate cu statutul său social. Numele este, astfel, motivat în textul dramatic" [32, online].

Relații-cu-Publicul: *Oaspeții festivalului nostru sunt mai presus decât interesele personale și oboseala generală! Eu n-am de gând să cedez și-mi voi face datoria* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 173).

Basarabenii care au scris piese după 1990 au marcat o importantă orientare dinspre Ostrovsky, Gogol, Cehov, Vahtangov și Șciukin spre Beckett, Ionesco, Caragiale, Pirandello, Silvian, Purcărete. C. Cheianu se inscrie ca lider printre aceștia, nu numai pentru că scrie piese într-o limbă română modernă și ductilă, ci și pentru faptul că textele lui, chiar dacă abordează teme generale, sunt scrise într-o limbă română expresivă.

Drama *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu, prin numele personajelor creează și ea un univers evocator în virtutea relațiilor de intertextualitate. Pentru autorul piesei Salieri este un *el*, supus unor probe rigide atât de către personaje, cât și de către autor. În piesă ambele personaje sunt principale, Salieri fiind *in prezentia*, iar Mozart – *in absentia*, edificând astfel două reprezentări cadru suprapuse. Personajele intră într-o criză a identității, într-un vid de identitate. Se iau între ghilimele numele acestora, pentru a le depersonaliza. Astfel autorul recurge la

tehnica negării duble a identității. Prin valoarea simbolică și stilistică codifică textul, își propune noi rezolvări dramatice.

Numele lui *Salieri* a devenit simbol al relațiilor dușmănoase. Cunoaştem faptul că o crimă comisă din cauza invidiei profesionale în terminologia psihologică poartă numele de *sindromul Salieri*, iar Mozart este nume propriu din cultura și civilizația universală.

Salieri nu e numai muzician, ci și regizor. El dirijează pe parcursul operei întreaga discuție, încercând de fiecare dată să orienteze cursul discuțiilor, al părerilor, al învinuirilor și al atitudinii spre propria persoană. Replica este emblematică pentru caracterizarea personajului principal. Personajul se impune prin insistență şi inteligență, dar, într-un final, nu-și poate atinge scopul.

Este cunoscut faptul că romanticii secolului al XIX-lea cultivau mitul geniului. În prezent însă, conchide M. Cărtărescu, „estetica însăși renunță la ideea de valoare absolută, la noțiuni ca geniu, capodoperă" [11, p. 65].

Aspecte similare regăsim și în textul lui C. Cheianu, care demitizează cultul geniului lui Mozart prin replicile altui personaj – Lorenzo da Ponte, caracterizându-l drept un tinerel scund și șters, lipsit de orice șarm și distincție, reducându-i notorietatea la o *modă trecătoare* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 52).

Ca și în piesele lui V. Butnaru, o mare parte din personajele create de C. Cheianu au nume proprii împrumutate din cultura și civilizația universală: Beethoven, Lorenzo da Ponte, Franz Schubert, Iosif II, Constanze Nissen, Martorul X, Aloysia Lange, Caterina Cavalieri, Sophie Haibel. Nu-i este străin autorului nici procedeul de denominație prin supranume: Procurorul, Gardianul I, Gardianul II, trimișii de la curte – cei invitați să depună mărturii și cei prezenți episodic, fiecare jucându-și rolul și dispărând.

Numele analizate în operă nu sunt folosite în mod arbitrar, ci sunt alese cu atenție. Relația nume-personaj se conturează la nivel cultural, lingvistic și mitico-simbolic.

În acest context, credem că am reușit să urmărim relația existentă dintre numele personajelor și caracterul, personalitatea, statutul lor, precum și corelația dintre felul în care se numesc personajele și destinul pe care autorul îl atribuie acestora.

Semioza numelor de personaje din majoritatea textelor dramatice ale autorului D. Crudu, și anume: *America Unu, O chemare la Roma, Un orb și o oarbă pe culmile Caucazului, Alegerea președintelui, Pene de Emden de la 157, Și ceva vom face, Carmen la Chișinău, Parisul, Emden, Salvați Bostonul, Oameni ai nimănui, Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor,* deși se axează pe un inventar de origine străină: Elisa (ebraică), Elvira (germană), Matei (greacă), Tomi (greacă), George (greacă), Ștefan (greacă), totuși, supune unui proces de deconstrucție majoritatea numelor de personaje din aceste texte dramatice.

Dramaturgul basarabean investește personaje cu nume generice: Domnișoara grizonată în *O chemare la Roma* din volumul *Salvați Bostonul*. Privarea personajului de dreptul de a avea un nume se realizează și prin apartenența acestuia la o anumită categorie socială, de exemplu: Polițistul, Chelnerul din *America unu*; Ziarisul din *Un orb și o oarbă pe culmile Caucazului*; Femeia de serviciu, Portarul, Secretara, Polițistul din *Alegerea președintelui*; Șeful balconului, Impresarul, Sculptorul din *Carmen la Chișinău*; Proprietarul, Șeful biroului din *Emden*; Președintele țării, Ziaristul, Fotograful, Polițistul, Colecționarul, Patronul din *Salvați Bostonul*; Primul poliţist, Al doilea poliţist, Chelnerul, Primarul, Femeia de serviciu, Administratorul, Agentul de publicitate, Poliţistul, Ziaristul, Femeia de serviciu, Portarul, Secretara, Șeful blocului, Impresarul, Fotograful din *Crima sângeroasă din staţiunea violetelor*.

Astfel, dramaturgul știrbește din identitatea personajelor, cititorul fiind lăsat să bănuiască trăsăturile reale de caracter și statutul social al acestor personaje, precum şi identificarea unor reproduceri ale imaginaţiei sau ideii filozofice.

În dramaturgia contemporană naţională, procesul depersonalizării fiinţei umane e surprins în aspectul cel mai particular: al desfiinţării lui ca personalitate umană şi al încorporării individului în masă. Astfel, dramaturgii contemporani îmblânzesc sau radicalizează unele procedee mai vechi de impersonalizare a eroului şi creează altele, realizând un metisaj tipic fenomenelor artistice postmoderne.

Aceasta duce la percepția greșită a unor situații, probleme, idei, persoane, apărând conflictul dintre identități ce nu au deprinderile și abilitățile necesare pentru a înțelege și a aborda conflictul de natură identitară. Ele preiau cu împrumut identitatea altor personaje, făcând dueluri între caractere și personalități ca, până la sfârșit, această mascaradă să schimbe caracterul confuz al personalităţii, al destinului unor personaje literare în această lume a derutei existenţiale.

D. Crudu privează majoritatea personajelor de prenume și le numește cu numerale ordinale: Primul poliţist, Al doilea poliţist din *Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor,* precum și în volumul *Salvați Bostonul* – Primul prieten al președintelui, Al doilea prieten al președintelui, Primul chelner, Al doilea chelner, Al treilea chefliu; Prima femeie, A doua femeie, A treia femeie din *Oameni ai nimănui*.

În volumul *Salvați Bostonul* D. Crudu înlocuiește numele personajelor prin adjective pronominale nehotărâte: O altă domnișoară grizonată, un alt tânăr, un alt chefliu etc.

În *Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor* D. Crudu schimbă prenumele personajelor principale Istan și Olda, reinterpretând povestea tragică a lui Tristan și a Izoldei.

Analizând numele personajelor din operele dramaturgilor basarabeni V. Butnaru, C. Cheianu şi D. Crudu am constatat diversitatea acestora, sub aspect etimologic, bogăția lor

expresivă datorată evocării intertextuale, verosimilitatea pe care o conferă numele personajelor, prin funcția lor de identificare.

Cu cât avem mai multe informații despre personajul respectiv, cu atât mai bogat în semnificații ne apare numele ce îl poartă. La antroponime contextul creează sensul numelui, de o importanță majoră fiind, identificarea referentului.

3.5. O strategie cu funcție de evocare - elemente de intertextualitate în textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu

Intertextualitatea ca opțiune estetică a personalității creatoare imprimă semnificații extinse demersului artistic. În această parte a studiului nostru ne-am propus să identificăm și să interpretăm din perspectivă semiotico-pragmatică aspecte și forme ale intertextualității, valorizate de dramaturgii C. Cheianu, D. Crudu și V. Butnaru, sursele de inspirație explorate de aceștia, ori dialogul intertextual cu capodoperele universale nu este străin dramaturgilor basarabeni.

Intertextualitatea ca standard textual și discursiv necesită a fi concepută prin prisma a doi factori: cea a creatorului, a rețelei de lecturi pe care acesta le implică în procesul creației, dar și din perspectiva cititorului, a celui care recreează opera din lecturarea sa practică.

Intertextualitatea obligă cititorul la o lectură relațională, aptă să recunoască totalitatea textelor preexistente. Receptorul identifică intertextul pe parcursul decodării mesajului, care poate varia de la un cititor la altul în funcție de competențele sale culturale, intertextuale, de interpretare și cele cognitive.

Receptarea și înțelegerea textului este dependentă de raportul dintre cunoștințele de fond (enciclopedice) ale participanților la actul de comunicare, inclusiv cele de competență individuală şi cele socioculturale. Receptorul, în opinia cercetătorilor (J. Kristeva, R. Barthes, J. Culler, U. Eco), creează text pe picior de egalitate cu autorul.

Intertextualitatea reprezintă modul în care textele interacționează pentru a forma semnificații sau conotații noi. După cum semnele trimit la alte semene, tot așa textele trimit la alte texte.

Criticul R. Barthes menționa: „Citind un text raportat la Stendhal (dar care nu-i aparține), îl regăsesc pe Proust... Altundeva, dar în același mod, la Flaubert, merii normanzi în floare sunt cei pe care-i citesc pornind de la Proust. Savurez atotputernicia formulelor, răsturnarea originilor, dezinvoltura care face ca textul anterior să vină din textul ulterior” [4, p. 78].

R. Barthes afirma că *orice text este un intertext* – această definiție a devenit una dintre formulele cele mai citate și interpretate. „Textul este o permutare de texte, o intertextualitate: în

spațiul unui text, mai multe enunțuri luate din alte texte se încrucișează și se neutralizează" [apud 105, online].

De cele mai multe ori se analizează trei forme de relații intertextuale: internă (situată în interiorul textului); propriu-zisă (între textele literare) şi relaţia externă (textul literar este raportat la textul lumii).

Intertextualitatea poate fi definită ca posibilitate a destinatarului de a citi într-un singur text o multitudine de alte texte. Astfel, textul trimite totdeauna la alte texte către care el este orientat. Teoreticianul G. Allen, în lucrarea sa *Intertextuality,* vede textul ca un aranjament textual al elementelor care au un sens dublu: un sens propriu al textului și un sens pe care ea îl numește „text istoric și social". Astfel, sensul, semnificația este mereu, în același timp, în „interiorul și în exteriorul textului" [113, p. 37].

Numeroși specialiști au dedicat studii importante intertextului, printre aceștia sunt: M. Bahtin, J. Kristeva, R. Barthes, L. Jenny, M. Riffaterre, G. Genette, P. Sollers, U. Eco, M. Blouchot, T. Todorov etc. în spațiul românesc, s-au impus studii semnate de C. Hăulică, S. Dumistrăcel, C. Munteanu, E. Ungureanu, M. Carpov, S. Vultur, A. Măgureanu, M. Neț etc.

J. Kristeva se referă la texte în termenii a două axe: „o axă orizontală, care leagă autorul de cititorul textului și o axă verticală, ce conectează textul cu alte texte" [apud 16, p. 146].

Criticul literar, A. Graham, subliniază, în lucrarea sa *Intertextuality,* ideea că, prin prisma conceptului de intertextualitate, textele pot fi lipsite de sens independent și actul de lectură este un act de navigare pe o rețea de relații textuale. „Interpretarea textului, descoperirea adevăratului sens textual implică urmărirea acestor relații, în consecință, textul devine intertext" [113, p-1-2].

Pentru o analiză eficientă, am construit un corpus amplu, în vederea studierii aspectelor intertextualității, și anume a formelor de intertextualitate valorificate de dramaturgi, pentru a transmite mesajul lor. Am depus efort să operăm cu secvențe sugestive, spre a argumenta și a comenta textele selectate prin prisma diverselor teme ce vizează fenomenul intertextualității.

Selectarea exemplelor a variat în funcție de specificul fenomenului ilustrat și ne-a permis efectuarea analizei lingvistice. Din eșantionul textelor dramatice consultate și analizate (în total 27 de texte integrale), am selectat ca reprezentative următoarele texte dramatice:

C. Cheianu – *Plasatoarele, Luministul, Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul, Achitarea lui Salieri, Toţi bătrânii ajung în paradis, Adi, Luna la Monberry*, *În container, Volodea, Volodea…, Cu bunelul ce facem?, Țara asta a uitat de noi!;*

V. Butnaru – *La Veneţia e cu totul altfel, Apus de soare se amână, Saxafonul cu frunze roşii, Iosif şi amanta sa, Cum Eclesiastul discută cu Proverbele, Şase autori în căutarea unui personaj, Avant de Mourir*;

D. Crudu– *Salvaţi Bostonul, America Unu, O chemare la Roma, Pene de emden de la 157, Şi ce vom face, Carmen la Chişinău, Emden, Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor, Oameni ai nimănui.*

Este de subliniat și faptul că cercetarea lingvistică este efectuată cu mijloacele puse la îndemână de aparatul conceptual și de metodologia pragmatică. Motivul care incită interesul nostru de a evalua strategiile intertextuale utilizate de dramaturgi în operele lor rezidă în relația dintre cunoștințele despre lume ale celor care produc textele dramatice și competențele enciclopedice intertextuale necesare, pentru ca cititorul (destinatarul) să poate decripta în totalitate sau în mare parte semnificațiile implicite din textele dramatice.

Toţi trei dramturgi basarabeni C. Cheianu, D. Crudu și V. Butnaru au scris și scriu într-un stil postmodernist, iar textele lor realizează un dialog intertextual cu alte texte (literare și nonliterare). „Relația autor-cititor este importantă, pentru că textul e interpretat ca producție textuală, ca o materializare, ca practică nemijlocită a limbii, concretizată în scriere” [101, p. 559].

Textul nu este doar producție, ci și produs sau obiect de schimb între autor și cititor. Prin urmare, textul presupune interpretare, nu doar relație de schimb. Așadar, un text cheamă un alt text, iar un text cheamă un cititor să interpreteze.

Intertextul își asociază ironia și aluzia, iar dramaturgii C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu își asociază eticheta de scriitori postmoderni prin textele lor dramatice.

Considerăm că, conceptul de intertextualitate reprezintă atât un instrument de construcție utilizat responsabil de autori, cât și un instrument utilizat de către destinatar în procesul de interpretare a unui anumit text. În funcție de aceste criterii, putem afirma că textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu reprezintă spațiul în care ambele aceste tendințe se conectează.

Dezvăluind legătura profundă a textului cu factorii implicați în devenirea sa, textele dramatice ale autorilor menționați se transpun imaginativ anume datorită mecanismului intertextualității, fapt reliefat și de capacitatea autorilor de a asocia intertextul cu viziunea socială a epocii actuale. Anume în acest context insistăm a fi citite/ înțelese/ cercetate textele dramatice scrise de dramaturgii C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.

Autorii utilizează cu măiestrie intertextul și astfel reușesc să comprime un volum mare de informații, să intrige cititorul și, în același timp, îi îndeamnă pe cititori să revină la lecturarea unor lucrări artistice și nu numai.

În operele dramaturgilor basarabeni C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu întâlnim elemente intertextuale, care evocă diverse epoci și curente literar-filosofice: mitologie antică,

mitologie română, folclor, literatură română, literatură universală, filosofie, maxime, proverbe, expresii românești etc.

Are perfectă dreptate prof. Th. Hristea, când spune că a neglija, în continuare, frazeologia ori numai a o subestima înseamnă a uita, în primul rând, că adevărata bogăție a unei limbi se manifestă, în mare măsură, prin frazeologismele ei. Se poate chiar afirma că, „după tezaurul lexical propriu-zis, cel frazeologic ne permite mai mult ca orice să clasăm o limbă prin idiomurile sărace, bogate sau foarte bogate" [52, p. 134].

E. Coşeriu identifică frazeologia cu *discursul repetat*: „Tot ceea ce în vorbirea unei comunităţi se repetă într-o formă mai mult sau mai puţin identică de discurs deja făcut sau combinare, mai mult sau mai puţin fixă, ca fragment, lung sau scurt, a ceea ce s-a spus deja" [24, p. 36].

S. Dumistrăcel împarte vorbitorii înregistraţi în două categorii importante: „cei cărora componenta paremiologică a limbii le este mai mult sau mai puţin străină (şi aceştia sunt mai numeroşi) şi cei care recurg la zicători şi proverbe ca mijloace de plasticizare a expresiei. Din ultima categorie se selectează însă şi adevăraţii virtuozi ai formulei proverbiale" [37, p. 282-295].

La momentul actual, există numeroase clasificări ale elementelor intertextuale. „Într-o tipologie a intertextualităţii se pot include numeroase genuri, specii şi forme textuale: citatul, parodia, pastisa, palimpsestul, plagiatul, aluzia, compilaţia, clişeul, limba de lemn, ironia, imitaţia, influenţele, stereotipul, parafraza, locul comun, toposul, motivul, tema cu variaţiuni, mottoul, arhetipul cultural, artefactul etc. " [105, online].

Intertextualitatea, ca mijloc de a reliefa în mod plastic textul dramatic, cunoaște concretizări diferite și în cele ce urmează vom aborda în cadrul operelor dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu trei tipuri, pe care le considerăm esențiale în cercetarea noastră, și anume: *aluzia*, *citatul* și *parodia*.

Tabelul 3.1. Forme ale intertextualității

Citatul		***Parodia***		***Aluzia***
Formele citatului:		Hipertextul parodiei are 2 surse:		Mijloacele de exprimare a aluziei sunt:
1.Direct (proverbe, zicători,	*2. Indirect* (reproducere modificată a	*1.Folclorică* (proverbe, zicători, versuri, expresii	*2.Cultă* (fraze celebre, titluri de cărți etc.)	1. nume proprii; 2. titlurile textelor; 3. fragmente de text;

expresii românești).	textului original).	românești).		4. simboluri; 5. textele de autor.

1. Cel mai cunoscut tip de intertextualitate, cel de coprezență, de text în text, îl reprezintă *citatul*. Deseori, au calitatea citatului proverbele și zicătorile, frazeologismele, expresiile românești care vin să confirme o anumită situație, sau să facă o anumită concluzie.

În opinia lui R. Jakobson, citatul semnifică un „mesaj în interiorul altui mesaj" [135, p. 193-230**]**, astfel, reprezintă o formă de trimitere la alte texte.

În textele dramatice ale autorilor basarabeni studiați de noi remarcăm utilizarea citatului pentru a conferi autenticitate, furnizând informațiile exact așa cum au fost emise de sursă. Citatul în textul dramatic semnalează existența unuia sau a mai multor discursuri (texte sau enunțuri) anterioare, emise de o persoană concretă, într-un context specific, relevant temei discutate în cadrul operei dramatice.

Corpusul nostru de material faptic conține diverse exemple de citate care se manifestă cu o deosebită pregnanță semantică și pragmatică.

În piesa *Volodea, Volodea,* scrisă de C. Cheianu, regăsim un citat trunchiat al proverbului românesc „La plăcinte înainte, la război înapoi", întâlnit anterior într-un alt text literar - proverbul respectiv se regăsește și la I. Creangă, în „Povestea lui Harap Alb".

- Sandu: *Liliana mea ne așteaptă acasă cu uite așa un clit de plăcinte!*

  Vlad: ***la plăcinte-înainte!*** (C. Cheianu. Volodea, Volodea… p. 408).

Citatul apare ca o practică salvatoare a imaginii emițătorului, căci dramaturgul (C. Cheianu) încearcă să convingă destinatarul printr-o afirmație (proverb) neterminată, pe care o enunță fără a spune expres acest lucru și, în consecință, reușete să mențină aparența de obiectivitate.

Zicala sugerează ideea că atunci când e vorba de avantaje, toţi se înghesuie, iar dacă apar greutăţile prezentate metaforic prin substantivul „război", mulţi bat în retragere. Fapte reprobabile dintotdeauna demonstrează adevărul şi înţelepciunea zicalei citate.

Intertextualitatea presupune prezența sigură a unui text în altul, deci și a citatului, preluat ca atare, fără ghilimele, care asigură coerența discursului.

În opinia lui J.L. Borges întreaga limbă este un sistem de citate. „Cercetătorii vorbesc despre două tipuri de citat: *citatul direct* (reproducere în formă intactă a textului original) și *citatul indirect* (reproducere modificată a textului original)" [apud 105, online].

Cele mai expresive și colorate se dovedesc a fi proverbele şi expresiile românești la care dramaturgii basarabeni fac frecvent trimitere (prin citare) în textele dramatice.

Frazeologismele, proverbele și zicătorile sunt ușor recunoscute, deoarece au o structură stereotipică, chiar dacă nu sunt reproduse întocmai. Modificările lor pot aduce un nou sens, noi analogii, care surprind adesea prin semnificații originale şi creează efect de surpriză.

„Proverbul se impune ca un criteriu de interpretare a raportului dintre ființa umană și lume; prin aceasta își relevă esența sa sapiențială, actualizându-și caracterul axiomatic al semanticii predicației, care guvernează planul semantic global al enunțului" [59, p. 133].

În textul dramei *Cum Eclesiastul discută cu proverbele* de V. Butnaru, personajul care pare a fi cel mai inteligent și plin de empatie rămâne a fi *Proverbele.*

Personajul *Proverbele,* pe parcursul întregului text, dă dovadă că stăpânește cu desăvârşire tezaurul oralităţii, rezervându-şi dreptul de a-l şlefui, dându-i o strălucire nouă. Acesta încearcă de fiecare dată să răspundă la replicile interlocutorilor săi prin diverse expresii și proverbe românești, de exemplu: *Cine fură azi un ou, mâne va fura un bou*. (p. 170); *cine sapă groapa altuia...* (p. 171); *a pune bețe-n roate si a semăna vânt* (p. 174); *a da o mână de ajutor* (p. 169); *a spune verde-n ochi* (p.184); *la beție omul e pisică, măimuță și la urmă porc* (p. 192); *a pierde lupta, dar nu și bătălia* (p. 197); *mănâncă sfinți și scuipă draci* (p. 197); *cine n-are dușmani, nu-i om* (p. 198); *muntele nu se teme de zăpadă* (p. 198**)** etc.

Proverbele și zicătorile fac parte din arsenalul limbajului popular, fiind utilizate din plin în creația populară, dar și, în cazul nostrul, în textele dramatice.

- Lorenzo da Ponta: ***Apa trece, pietrele rămân*** (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 161).

Proverbul românesc „Apa trece, pietrele rămân" ne învață că viața trece, iar tot ce e făcut temeinic rămâne, nu se uită.

Remarcăm utilizarea citatului ca practică de detașare, ceea ce se întâmplă atunci când producătorii de text doresc să-și exprime o părere critică referitoare la anumiţi oameni sau la un eveniment, recurgând la selectarea citatelor-proverbe pentru redarea unui astfel de mesaj.

- Eclesiastul: *De ce l-ai furat?*

  Proverbele: *De unde să știu de ce. Așa spune proverbul:* ***Cine fură azi un ou, mâine va fura un bou*** (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 170).

Proverbul românesc semnifică faptul că dacă vom fura un lucru, oricât de mic ar fi, curând vom ajunge să furăm din ce în ce mai mult. Oricât de mic sau mare ar fi lucrul pe care îl luăm pe nedrept, tot furt se cheamă.

Utilizarea numeroaselor proverbe și expresii românești în textele dramatice poartă un caracter moralizator, oferind credibilitate şi veridicitate incontestabilă mesajului. Nu în zadar se spune că proverbele și zicătorile au stat la baza legislațiunii. Înţelepciunea invocată de dramaturgi este transformată în joc al moralei.

Putem urmări consecinţele semantice şi discursive pe care le antrenează prezenţa în textul dramatic basarabean a frazeologismelor deviante din punct de vedere semiotico-pragmatic. Cele mai des exploatate mecanisme ale deconstrucţiei frazeologismelor sunt substituţia şi expansiunea frazeologică. Substituţia poate fi realizată prin înlocuirea unor elemente lexicale din frazemul originar, cu condiţia ca acestea să poată fi actualizate cu uşurinţă de către interlocutori. Prin urmare, substituţia este controlată de condiţia păstrării unui grad înalt de intertextualitate. Am observat că frazemele deviante au comportamente inferenţiale asemănătoare. Nu se poate vorbi despre o identitate a proceselor inferenţiale la nivelul acestor utilizări ale limbajului, ci de asemănări.

Transpare forma frazeologică iniţială, în varianta frazeologică modificată. Devierile frazeologice sunt salvate de la o ambiguitate prea mare de intertextualitatea pe care se sprijină.

În cele ce urmează, vom supune analizei unele exemple de frazeologisme din textele dramatice ale autorilor basarabeni, ce au deraiat structural, adică au suferit anumite modificări la nivel de structură.

În cadrul dialogului dramatic îşi găsesc expresie numeroase aspecte şi conţinuturi ale oralităţii: de la cuvinte şi gesturi semnificative până la formule, replici consacrate şi, bineînţeles, expresii frazeologice, care sunt eleganţa expresivităţii şi a inteligenţei populare.

„Frazeologismele sunt o achiziţie perfectă a operei dramatice, cu atât mai mult, cu cât aceasta este supusă unor procese continui de integrare în sfera realului, fără a-şi pierde însă alura fanteziei creatoare, fapt ce constituie forţa esteticului în artă” [68, online].

Una dintre modalităţile de modificare ad-hoc a unui model frazeologic este introducerea, adăugarea intenţionată a unui element nou care face referire mai precisă şi mai sugestivă la o anumită situaţie din viaţa cotidiană. Expansiunea unităţii frazeologice respective presupune accentuarea unei nuanţe semantice şi, posibil, o remotivare *sui-generis* a acesteia.

Expresia *a-l înghiți pământul a) a muri, b) a dispărea fără urmă* nu este deloc întâmplătoare. Aşadar, pentru spiritul popular, această formă frazeologică nu este o figură de stil, ci reflectări ale unei viziuni animiste despre lume. Pământul este jigania care mănâncă tot ce naşte. În acest sens expresia originară *a înghiți pământul* capăta o altă formă şi o altă semnificaţie în contextul ce va urma, cea de *a înghiți Nilul*, râul Nil, fiind cel mai lung din lume, de aici, probabil, şi transferul motivat şi clar de la cuvântul pământ spre Nil, căci ambele au o adâncime şi o spaţialitate nemăsurabilă şi infinită.

- Tata: *Vin de ăsta bea doar faraonul și eu!*
  Iosif (parodiază şi el): ***Să mă înghită Nilul****, dacă mint!* (V. Butnaru. Iosif şi amanta sa. p. 252).

În cele ce urmează, vom examina un exemplu de frazeologism ce „a deraiat" structural, adică a suferit anumite modificări la nivel de structură, atestat în limbajul dramatic.

Altă dată, frazeologismul e complinit de lexeme, potrivite cu structura şi specificul contextului. Frazeologismul originar d*upă râs se cunoaşte nebunul*, este parafrazat astfel, încât reprezentarea nou creată să fie încărcată de originalitate, efectul scontat fiind cel de revelație estetică, cu fine note ironice la adresa interlocutorului.

Lucky *(Se uită la Proverbele care ține în mână bățul de la panou.):* ***Nebunul se cunoaște după bâtă…***

Proverbele: *Și prostul – după floare* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 172).

Ca formule care generalizează o situație, proverbele şi zicătorile pot fi utilizate în calitate de comentariu atunci, când în textul original se găsește o justificare a apariției lor.

- Doamna I: *O să-mi **vând scump pielea*** (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 55).

Expresia: *A-și vinde (și) pielea de pe el* = a-și vinde tot, a face orice sacrificiu material (pentru a scăpa de o datorie, de o primejdie etc.).

- Procurorul: *Și **se vede de la o poștă** că nu ești un oarecare* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 148).

Deci, expresia hiperbolizantă *a vedea pe cineva de la o poștă* înseamnă a înțelege foarte bine lucrurile; a fi totul limpede.

- Decanul: *Iar dacă încerci să trișezi, puștiule, să-ți fie clar: te distrug. Că zbori din facultate,* **e *floare la ureche*** (C. Cheianu. Volodea, Volodea… p. 395).

Expresia *este floare la ureche* este folosită în limba română cu sensul de „nimica toată".

- Liderul: *O-o, vechea cunoștință!... Ce-i, Slavic, **o cauți cu lumânarea?*** (C. Cheianu. Țara asta a uitat de noi!. p. 503).

Expresia *a o căuta cu lumânarea* semnifică: 1. A se comporta imprudent; 2. A căuta cearta cu orice preț.

- Liderul: *Cine știe că suntem doisprezece? Numai noi. Nici cei care **au spălat putina** nu știu câți am ajuns la clădire* (C. Cheianu. Țara asta a uitat de noi!. p. 506).

A spăla putina – a fugi; a pleca precipitat / în goană / pe furiș.

- Vlad: *Marea țară sovietică **se duce pe apa sâmbetei** și totul a început cu pasta de dinți* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 300).

Expresia populară *a se duce pe apa Sâmbetei* semnifică a dispărea, a se pierde. Apa Sâmbetei era un râu, care se vărsa în Infern. Apa lui fierbea toată săptămâna și doar sâmbăta se liniștea, de unde și semnificația numelui.

- El: *Soția mea **bate câmpii*** (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 45).

Expresia populară *a bate câmpii* reprezintă traducerea expresiei *battre la campagne,* din limba franceză, care datează din sec. al XIX-lea. Dacă în limba română *a bate câmpii* înseamnă a vorbi fără sens sau a se abate de la subiect, în limba franceză ea însemna a explora locuri noi şi necunoscute.

- Viorica: *Bunicule, ești cu un **picior în groapă**, iar noi mai avem de trăit!* (C. Cheianu. Cu bunelul ce facem?. p. 469).

Expresia populară *a fi cu un picior în groapă* semnifică a fi foarte bătrân; a fi foarte bolnav; a fi pe moarte.

De acest procedeu fac uz și ceilalți doi dramaturgi – V. Butnaru și D. Crudu – inserând proverbe și zicători în canavaua pieselor cu multă exactitate și finețe.

- Agentul: *Abundență, domnule, abundență. În ultimul timp, fii atent, au fost înregistrate cazuri când **umblă câinii cu colacii în coadă**. Nici nu mai știm ce să facem*! (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 300).

Expresia românească *umblă câinii cu colacii în coadă* semnifică belşug mare.

- Ovidiu: *toți ceilalți – cu inima și **sângele rece**, cu sufletul de piatră, cu privirea speriată și cu buzele vinete – toți se pot considera salvați* (V. Butnaru. Avant de Mourir. p. 96).

Expresia românească *cu sânge rece* – semnifică fără emoţii, liniştit, calm, cu stăpânire de sine.

- Paul: ***Ai orbul găinii**? Asta e clipa ta! Până acum, toți se uitau la tine ca la un gunoi, iar acum nu se mai dezlipesc de tine* (D. Crudu. O chemare la Roma. p. 22).

Expresia românească *a avea orbul găinii* semnifică a nu vedea lucrurile evidente.

- Cri: *Și ce i-ai **spus între patru ochi**?*

  Victor: *Nimic.*

  Cri: *Eu cred că i-ai spus că între mine și tine nu e nimic.*

  Victor: *Nu-i adevărat* (D. Crudu. Şi ce vom face. p. 52).

Expresia românească *a spune între patru ochi* semnifică a vorbi cu cineva în taină, fără martori.

- Cri: *Abia după ce tipa asta îți **dădea păpucii**, mă căutai. Pentru că eu de multe ori mă întrebam de ce anume mă căutai. De ce? Eu doar sunt o femeie foarte urâtă* (D. Crudu. Şi ce vom face. p. 52).

Expresia românească *a da papucii* semnifică a expedia, a da afară pe cineva.

- Primul polițist: *Da, domnule Istan, nu ne mai putem **ascunde după deget**. Dumneavoastră sunteți un criminal*.

  Al doilea polițist: *Un ucigaș* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 35).

Expresia românească *a se ascunde după deget* semnifică a recurge la tot felul de pretexte în încercarea de a se eschiva de la o responsabilitate.

În procesul de selectare a materialului faptic pentru studiul nostru, am înregistrat un exemplu de intertextualitate grefată, care reprezintă un colaj de zicători citate. În cadrul dialogul pot varia unele structuri consacrate, astfel încât conversaţia devine uneori mai rigidă, alteori incitantă, creând, aşadar, un joc de expresii frazeologice.

Proverbele: *Mai am o mulțime de treburi – să-l* ***trag de limbă*** *pe unul care se* ***ține scai de mine*** *și să* ***alerg cu limba scoasă, cărând apă cu ciurul*** *în căutarea zilei de ieri. Iar când m-oi odihni, am să pun* ***bețe-n roate*** *și am să* ***semăn vânt.***

Eclesiastul: *Eşti unul dintre nerozii care pasc vântul?*

Proverbele: *Norodul deschide gura după ce se-ngloadă trăsura* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 174).

Expresiile românânești din acest fragment se decodifică astfel: *a trage de limbă* semnifică a descoase pe cineva; *a se ţine scai de cineva* înseamnă a urmări pe cineva pretutindeni; *a alerga după ceva sau cineva cu limba scoasă* are sensul de a căuta cu orice preț să găsească ceva sau pe cineva; a *căra apă cu ciurul* se referă la o muncă zadarnică; *a pune* (cuiva) *bețe-n roate* are înțelesul de a-i crea (cuiva) dificultăți, pentru a zădărnici o acțiune, un plan. Proverbul românesc *cine seamănă vânt, culege furtună* semnifică faptul că tot ce faci cu intenţie rea pe parcursul vieţii, în cele din urmă, se poate întoarce împotriva ta. Efectul înglobat al acestora se bazează pe intensitatea reprezentării, susținută intertextual de șase elemente stucturale omogene în enunț.

În piesa lui V. Butnaru *Şase autori în căutarea unui personaj* regăsim citate memorabile, preluate din operele lui Voltaire şi Montesquire. Apelul la opiniile notorietăților din domeniul iluminismului francez, la filosofi și scriitori este folosit pentru a oferi cititorului argumente credibile referitoare la diverse aspecte ale culturii umane, inclusiv despre arta teatrală.

- *Lumea aceasta, teatru de orgolii şi rătăciri, este plină de nefericiţi care vorbesc despre fericire.* Voltaire (V. Butnaru. Şase autori în căutarea unui personaj. p. 148);
- *Autorii sunt nişte personaje de teatru.* Montesquire (V. Butnaru. Şase autori în căutarea unui personaj. p. 148).

Piesa *Luna la Monkberry* este, probabil, cea mai poetică din textele dramatice ale lui C. Cheianu. Dramaturgul descoperă, în modul cel mai crunt, cum se învălmășesc și se distrug destinele unor oameni prea slabi de caracter.

- În textul piesei *Luna la Monkberry* apar versuri preluate dintr-o poezie a lui E. Cioclea. Vlad: *„Azi pentru prima dat-am priceput*
  Până în gene raiul și pustia,
  Cât de uşor e Stixul de trecut
  În barca ta de coapse arămie” (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 349).

În același text dramatic al lui C. Cheianu regăsim citate din replicile memorabile ale unor personalități marcante:

- Studentul: Firește. *Cunoaște-te pe tine însuți* (după replica lui Socrate) (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 42).

Cunoaşte-te pe tine însuți! (în greacă: Gnothi seauton!, în latină: Nosce te ipsum!) este una dintre cele mai cunoscute maxime legate de îndatorirea primordială a omului, care s-a inscripționat în conştiinţa culturală a întregii lumi prin semnificaţia ei morală.

În textul dramei *Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor* de D. Crudu, unul dintre personajele secundare utilizează o replică cunoscută a scriitorului, a jurnalistului și a gânditorului englez G.K. Chesterton: *A nu ucide nu înseamnă a nu fi ucigaș*. Istan este un soţ înşelat, dar incorigibil îndrăgostit de soția sa. Omenirea trăieşte ascunzând cum poate ura primitivă, invidia şi tendinţa criminală în modul cel mai freudist cu putinţă. Istan nu face excepţie, fiind asemenea celor doi polițiști, un excepțional tandem comic în descendenţa lui Farfuridi-Brânzovenescu din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

- Istan: *Vă repet, eu nu am ucis pe nimeni. Eu nu am ucis-o pe Olda*.
  Primul polițist: *Asta nu e scuză.*
  Al doilea polițist: ***A nu ucide**, ne-a spus asta G.K. Chesterton, **nu înseamnă a nu fi ucigaș**. Dacă nu ați ucis-o până acum, asta nu înseamnă că nu o veți ucide de acum încolo* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 46).

(a se vedea **ANEXA 6.** *Citate extrase din operele dramaturgilor basarabeni C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu*).

2. *Aluzia* este considerată de cercetătorul H.A. Pasco „una dintre formulele dominante ale intertextualității, capabilă de o extindere până la dimensiunea unei opere” [117, p. 5].

Aluzia este un element intrinsec discursului literar și, desigur, intertextualității în general. Vom sublinia că recunoașterea aluziei ține de receptarea și interpretarea unui mesaj. Aluzia indică un cuvânt sau o frază prin care se face trimitere fără a se exprima direct, la o persoană, la un eveniment, la o situație etc. Prin aluzie se exprimă un lucru cu scopul de a face să se înțeleagă altceva. „Fiind o strategie de intensificare a mesajului, ele sunt concepute cu scopul clar de a produce un puternic efect persuasiv asupra cititorilor prin suplinirea unui punct de vedere specific” [82, online].

Mijloacele de exprimare a aluziei sunt: *numele proprii, titlurile textelor, fragmentele de text* sau *textele de autor*.

În piesele cercetate apare clar utilizarea numelor proprii (a se vedea subcapitolul 3.4) și a trimiterilor specifice spre fapte din istorie, evenimente, regimuri. În urma analizei exemplelor din corpus, putem afirma că am obținut un material ilustrativ variat şi bogat referitor la aluzie ca

instrument intertextual, fapt ce indică o productivitate mare a acestei forme de intertextualitate, caracteristică textelor dramatice de orientare postmodernistă.

E. Popova menționa că „aluzia este un procedeu specific de creare a textelor, care constă în corelarea conținutului textului enunțat cu un fapt precedent (istoric sau literar), prin evocarea sau prin includerea lui în text" [133, online].

Aluziile sunt proiectate cu scopul evident de a realiza un mare efect de convingere asupra cititorului. Ele reprezintă cazul cel mai elocvent și mai des utilizat al relațiilor intertextuale.

De fapt, fiecare text dramatic analizat conține nume de personalități din diverse domenii politice, artistice, literare etc., astfel, evocarea acestora și a valorii lor socioculturale, raportat la mesajul pieselor, devine specifică și individuală, în funcție de inteligența și de competențele de decodificare ale fiecăruia. Să urmărim secvențele:

- Profesorul: *Și ce faceți cu ei?*

  Vasile: *Îi împușcăm pe loc... În piesa* ***„O noapte furtunoasă"*** (C. Cheianu. Țara asta a uitat de noi!. p. 525). (se face aluzie la titlul comediei lui I.L. Caragiale *O noapte furtunoasă*)
- Confucius: *Cum să-l conving de vreme ce nici eu nu sunt de acord cu ceea ce se întâmplă în casa noastră? (Arată spre tabloul de pe perete.) Asta nu e o simplă pată verde! E* ***Manet****, pricepi?* ***"Dejun pe iarbă"*** (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 290).

În drama *La Veneția e cu totul altfel* toate cele trei personaje principale sunt cunoscute și marcante: *Confucius* a fost un filosof chinez, care a influențat decisiv gândirea asiatică, Euridice, în mitologia greacă era considerată celebra nimfă a copacilor, care mai târziu a devenit iubita lui Orfeu, iar *Agamemnon* a fost unul dintre importanții eroi ai mitologiei grecești.

Trimiterile în textul dramatic la pictorul *Manet* nu sunt întâmplătoare, deoarece *Manet* a fost primul pictor modern. Tablourile lui ne surprind și astăzi și ne trezesc interesul pentru pictura universală. Pictura intitulată *„Dejun pe iarbă"* este considerată ca un început al istoriei noului curent în pictură, al impresionismului.

În textul analizat de noi personajele principale *Confucius* și *Euridice* sunt nevoite să împartă casa în jumătate cu *Agamemnon*, iar tabloul lui *Manet* „*Dejun pe iarbă*" provoacă conflict și neînțelegeri între ei, deoarece *Agamemnon* dorește ca tabloul să fie pictat nu în verde, așa precum l-a văzut pictorul progresist, dar în violet.

- V. Butnaru în piesa *Apus de soare se amână* relevă drama pe care o trăieşte omul în faţa morţii. Titlul apocaliptic al lucrării constituie o replică intertextuală la trilogia istorică *Apus de soare* de B.Şt. Delavrancea (V. Butnaru. Apus de soare se amână. p. 32).

În piesa *Iosif şi amanta sa* de V. Butnaru regăsim o aluzie la poezia lui Gr. Vieru *Mulţumim pentru pace.*

Beniamin îl urăşte de moarte pe fratele său Iosif întreaga viaţă, astfel acesta nu pierde nicio ocazie să-l jignească şi să-l ia în derâdere.

- Beniamin: ***Mulţumim,*** *iubite frate.* ***Pentru pace! Pentru soare!*** (V. Butnaru. Iosif și amanta sa. p. 190).

În lucrarea lui C. Cheianu *Plasatoarele* una dintre plasatoare elogiază crearea în șapte zile a spectacolului, după modelul celebru al creației divine.

- Plasatoarea III: *La început a fost piesa. În prima zi regizorul a citit-o în fața trupei. În ziua a doua a făcut distribuția. În a treia a început repetițiile. În a patra a dispus confecționarea decorurilor și a costumelor. În a cincea a pus luminile. În a șasea actorii și-au intrat în roluri... În ziua a șaptea s-a declarat zi de odihnă! După care a venit premiera* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 57).

Textul dramatic face aluzie la facerea lumii în şapte zile de către Dumnezeu, astfel: Ziua întâi: Despărţirea luminii de întuneric; ziua a doua: Despărţirea apelor pentru a forma cerul şi marea; ziua a treia: Separarea mării de uscat. Crearea plantelor; ziua a patra: Crearea luminătorilor care să cârmuiască mersul zilei şi al nopţii; ziua a cincea: Crearea păsărilor şi a peştilor care să umple cerul şi marea; ziua a şasea: Crearea animalelor şi a oamenilor care să umple pământul şi să mănânce plantele; ziua a şaptea: Crearea cerurilor şi pământului a fost terminată, iar Dumnezeu s-a odihnit. După acest model și-a structurat și C. Cheianu textul piesei.

În piesa *Cu bunelul ce facem?* de C. Cheianu, se face aluzie la simbolurile folosite pentru reprezentarea comunismului și a partidelor comuniste. Imaginea celor două unelte - *secera* și *ciocanul* - semnifică alianța politică dintre țărănime și proletariatul industrial.

- Grigore: *(aruncând tricoul) Nu-mi trebuie mie așa cadouri!*

  Marcel: *Oare? E cel mai potrivit pentru mata!... A, nu, mămica a greșit. Trebuia să-ți trimită unul cu* ***secera*** *și* ***ciocanul****... sau și mai bine portretul lui Voronin!* (C. Cheianu. Cu bunelul ce facem?. p. 468).

În piesa *Luna la Monkberry* C. Cheianu face uz de ironie şi din intenţia de menajare a receptorului pe care nu doreşte să-l obosească. Autorul dramatic accentuează stările emotive, sentimentele şi trăirile latente ale unei societăţi în tranziţie, apelând la ironia din titlul piesei *Luna la Monkberry* și continuând cu cântecul lui P. Mackartney „*Monkberry moon delight*”, apoi cu „*Je ne regrette de rien*”, al lui E. Piaf şi „*I will survive*”, al G. Geinor. Aluzia, ca element intertextual, este revelatoare în aceste secvențe.

Regăsim în textele dramatice ale lui C. Cheianu versuri sau titluri din diverse cântece atât autohtone, cât și străine:

- Profesorul: *Ha? Patria? Care patrie? Tu ai patrie? De când, mă rog? Până mai ieri cântai* ***„Moi adres-Sovetskii Soiuz”****!, da azi de-amu ai altă patrie?...* (C. Cheianu. Țara

asta a uitat de noi!. p. 526) (se face aluzie la titlul cântecului rusesc *Moy adres Sovetskiy Soyuz*, interpretat de formația Samotsvety);

- Marcel: *Nu, nu, cântecul e așa: (cântă) „**Moldovenii când se strâng**, și-n petreceri se avântă/La un colț de masă plâng, la alt colț de masă cântă”.* (C. Cheianu. Cu bunelul ce facem?. p. 485) (se actualizează un vers din cântecul *Moldovenii când se strâng*, interpretat de M. Volontir);
- Petru: *Iar noi facem așa... (pune cu zgomot o piesă, fredonează)* ***Îmi plac Ilenele și Magdalenele*** (C. Cheianu. Volodea, Volodea… p. 449) (aluzie la titlul cântecului *Îmi plac Ilenele*, interpretat de I. Suruceanu).

În urma analizei exemplelor, putem concluziona că procesul de interpretare a aluziei este direct dependent de experiența și de cunoștințele tematice ale destinatarilor textelor dramatice și doar un cititor cu o competență intertextuală bine antrenată este capabil să stabilească relația dintre texte în procesul lecturii și să extragă informația aluzivă în toată amploarea ei.

În piesa *Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor* D. Crudu face aluzie la propria persoană, întrucât personajul principal Istan este un alter ego al autorului, pe care îl idealizează în ipostaza triplă de martir al societăţii şi al adulterului, dar şi de profet literar.

- Administratorul: *Scrieți niște porcării la fel ca și **D. Crudu**, un poetastru din orașul nostru, care mătură acum, îl puteți vedea prin fereastră, frunzele de pe trotuar. Acesta este hobby-ul lui și, cu toate că frunzele încă nu au căzut, el face o repetiție generală pentru atunci când ele vor cădea* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. p. 24).

3. Hipertextul – cea mai cunoscută specie bazată pe relația de hipertextualitate este *parodia,* care face referire în mod ironic la o persoană, la o situație sau la un text. Parodia constă în modificarea unui text preexistent cu intenția de a produce anumite efecte comice, ironice, are o funcție de transformare în relație cu textul original.

Liderul: *Mda...Asta se cheamă „**Plecat-am nouă din Vaslui** ...” și au fugit cu coada între vine...* (C. Cheianu. Țara asta a uitat de noi!. p. 507). (Parodie la poezia lui V. Alecsandri *Peneș Curcanul).*

Plecat-am nouă din Vaslui,
Și cu sergentul, zece,
Și nu-i era, zău, nimănui
În piept inima rece.

Formele textuale, cu lectură parodică, provin din două surse: cea *populară* (folclorică) și cea *cultă* (livrească).

1. *Parodia populară* sau folclorică se referă la un text ce aparține patrimoniului folcloric (proverbe, zicători, versuri, expresii populare etc.);
2. *Parodia cultă* se referă la fragmente din text proprii literaturii culte (fraze celebre ale unor persoane, titluri de cărți etc.) pe care dramaturgul le substituie parțial cu altele sau le reinterpretează.

Procedeele transformărilor parodice sunt următoarele: *substituție*, *adăugare*, *suprimare*. Parodia alcătuită prin *substituție unică* duce la crearea unor variante parodice mai simple. Se pornește de la schema sintactică a enunțului-model, în care sunt înlocuiți termenii plasați în poziție forte.

În formațiunile date putem identifica mai multe surse care asigură intertextualitatea parodică:

Expresii celebre: *A fi sau a nu fi* se clasifică în grupul idiomelor livrești. Unele expresii idiomatice se prezintă ca niște amintiri ale titlurilor, ale expresiilor apărute într-o altă operă literară.

Jocurile de cuvinte constituite în baza unui frazeologism consacrat reprezintă cele mai cunoscute reorganizări de structură, cu efecte pragmastilistice.

- Turiștii: - *Și cu cât călătorești mai mult, cu atât trăiești mai mult, e dovedit de știință.*

- *Eu dacă nu fac cel puțin un voiaj pe an, anul acesta e ca și pierdut.*
- *Domnilor, **a călători sau a nu călători**, aceasta-i întrebarea.*
- *Bine spus!*
- *Unde am mai auzit expresia asta* (C. Cheianu. Luministul. p. 65) (parodie după expresia celebră *A fi sau a nu fi* de W. Seakespeare).

Formula originară *a fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea*, provine din opera lui William Shakespeare, Hamlet, fiind preluată din actul al III-lea, scena I. Observăm că, pe parcursul monologului, Hamlet are o dilemă ce ține de *a fi sau a nu fi, aceasta era întrebarea*. Personajul se gândește la existență, suferință și vis, visul devenind o armă de luptă.

În contextul textului dramatic analizat, turiștii, fiind emoționați de euforia călătoriei prin Danemarca, își pun o altă întrebare decât cea cunoscută de către toți, aceasta fiind *a călători sau a nu călători, aceasta-i întrebarea*. Astfel, calătoria exprimă un mod de trai pentru turiști, pentru ei viața fără călătorie e un nonsens. *A fi sau a nu fi,* precum și *a călători sau a nu călători* în ambele opere reprezintă afirmații metaforice, deoarece, dacă pui această întrebare retorică, înseamnă că deja ești, iar *eu sunt* este un răspuns că deja exist.

A fi sau a nu fi: aceasta este întrebarea ... - una dintre renumitele expresii din literatura universală. Atât de faimos că, poate, chiar și cei care nu au citit tragedia lui Hamlet de W. Shakespeare știu acest citat și îl folosesc ocazional în discurs.

În piesele lui C. Cheianu se regăsesc și cântece parodiate.

- Igor: ***Căsuța noastră****/ Fulguşor de nebunii/Te aşteaptă ca să vii.*
  Valeria: *Căsuța noastră, Unde-ntâi ne-am sărutat.*
  Silvia: *Unde-ntâi ne-am regulat.*
  Toți: *Plânge dorul ne-ncetat* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 295). (Parodie după cântecul *Căsuța noastră*, interpretat de G. Petrescu).

Folosirea elementelor intertextuale (citat, aluzie, parodie) în textul dramatic îl ghidează pe cititor, îi oferă puncte de reper pentru reprezentare și interpretare, valorificând tezaurul literar, istoric și cultural, generând un dialogism intertextual și intercultural.

În cadrul cercetării noastre doctorale ne-am propus să realizăm o statistică (un studiu de caz), în care să evaluăm gradul de frecvență a elementelor intertextuale (citatul, parodia și aluzia) în operele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu, acestea fiind însemne ale expresiei postmoderniste. Datele analizate sunt rezultatul unui studiu ce include un corpus de 27 de texte dramatice ale autorilor menționați, care înglobează toate cele trei surse de intertextualitate investigate de către noi (citatul, parodia și aluzia). Textele de autor care se întâlnesc ca aluzie le-am atestat doar în piesa *Adi* a lui C. Cheianu.

Tabelul 3.2. Numărul surselor intertextuale identificate în cadrul studiului de caz

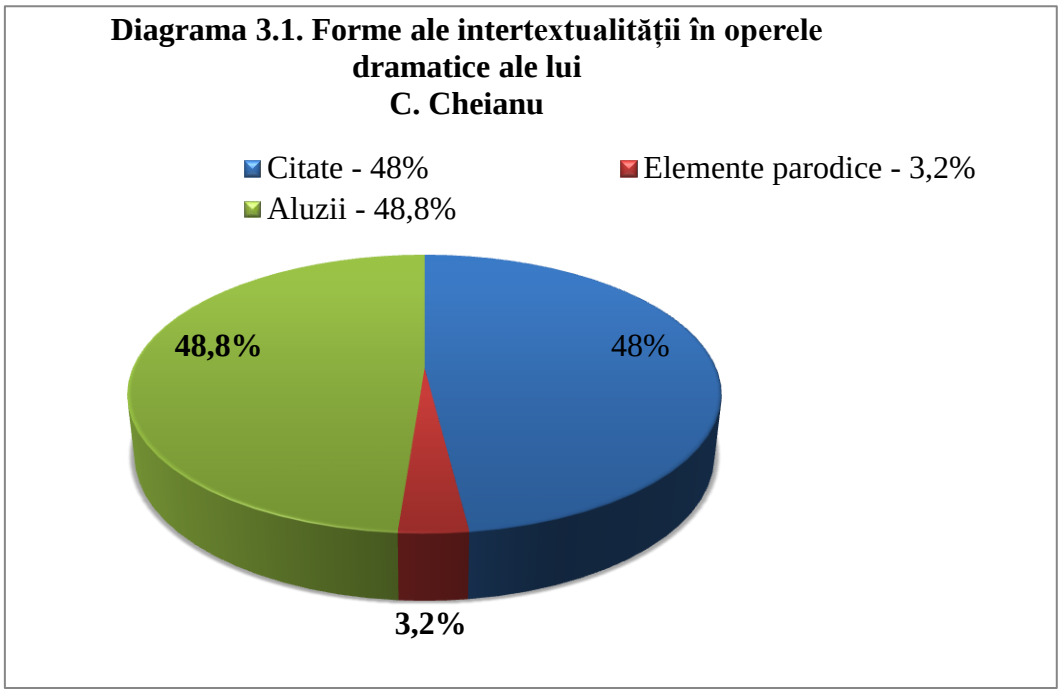
I. Constantin Cheianu							
Numele operei dramatice	*Citat*		*Elemente Parodice*		*Aluzie*		
	Direct	Indirect	Folclorică	Cultă	Nume proprii	Titlurile textelor	Fragmente de text
Plasatoarele	5	2			1		
Luministul	1			1	1		
Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul	2				1		
Achitarea lui Salieri	4				15	1	
Toți bătrânii ajung în paradis	7				2		1
Adi	1				12		1

Luna la Monkberry	7		1	1	7	3	3
În container	5	1					1
Volodea, Volodea…	8					1	
Cu bunelul ce facem?	6				1	1	1
Țara asta a uitat de noi!	11			1	1	5	1
	II. Val Butnaru						
Numele operei dramatice	*Citat*		*Elemente Parodice*		*Aluzie*		
	Direct	Indirect	Folclori Că	Cultă	Nume proprii	Titlurile Textelor	Fragmente de text
La Veneţia e cu totul altfel	2	1			5	1	1
Iosif şi amanta sa	4						1
Saxofonul cu frunze roşii	1				2	2	
Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele	19		1		5	1	
Şase autori în căutarea unui personaj	4				8	2	
Avant de mourir	2				3	2	
Apusul de soare se amână					1		1
	III. Dumitru Crudu						
Numele operei dramatice	*Citat*		*Elemente Parodice*		*Aluzie*		
	Direct	Indirect	Folclorică	Cultă	Nume	Titlurile	Fragmen

					proprii	textelor	te de text
Oameni ai Nimănui	6				2	4	
Salvați bostonul					8		
Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor	3				13	1	1
America unu					2		
O chemare la Roma	4				2		
Pene de Emden de la 157	1						
Și ce vom face?	2						
Carmen de la Chișinău			1		1		
Emden	1				4		

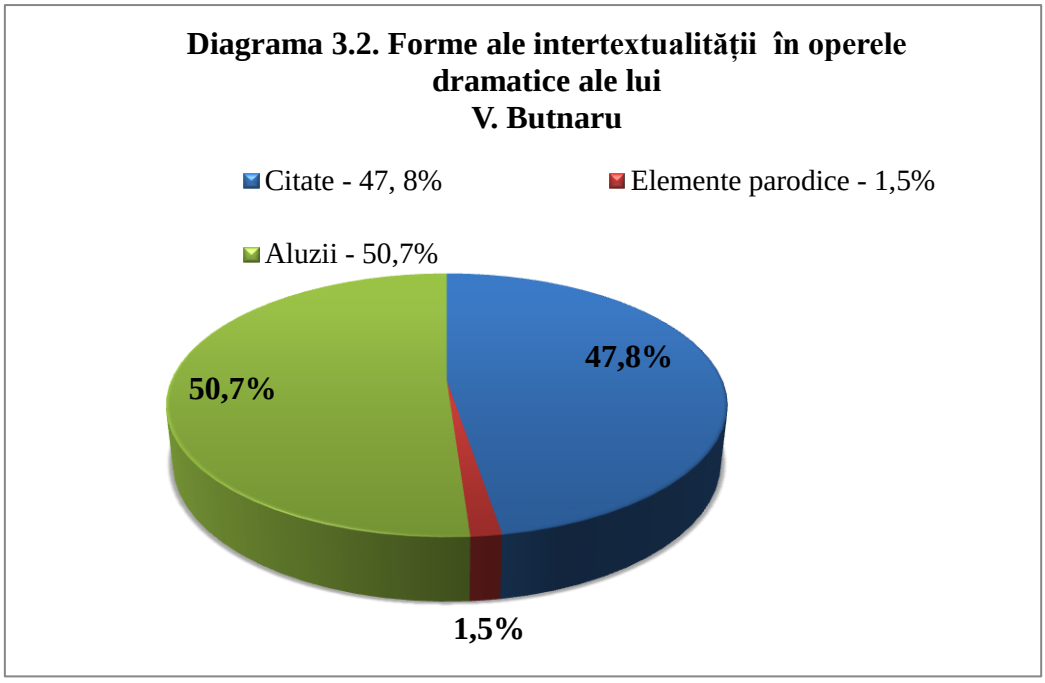
În urma studiului de caz efectuat, în textele dramatice ale lui C. Cheianu am depistat 60 de citate care constituie 48%, 4 elemente parodice ce reprezintă 3,2 % și 61 de aluzii - în proporție de 48,8% din totalul de elemente intertextuale utilizate ca strategii cu funcție de evocare.

Diagrama 3.1. Forme ale intertextualității în operele dramatice ale lui C. Cheianu



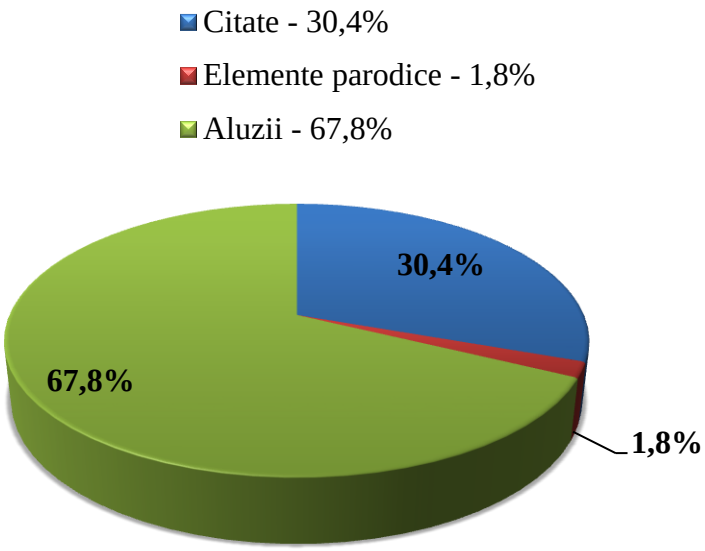
În opera dramatică a lui V. Butnaru, am identificat 33 de citate, reprezentând 47.8%, 1 element parodic -1,5% și 35 de aluzii în proporție de 50,7% din totalul de elemente intertextuale utilizate ca strategii cu funcție de evocare.

Diagrama 3.2. Forme ale intertextualității în operele dramatice ale lui V. Butnaru



În urma studiului de caz efectuat, în cadrul operelor dramatice ale lui D. Crudu, am depistat 17 citate - 30,4%, 1 element parodic -1,8% și 38 de aluzii - 67,8%.

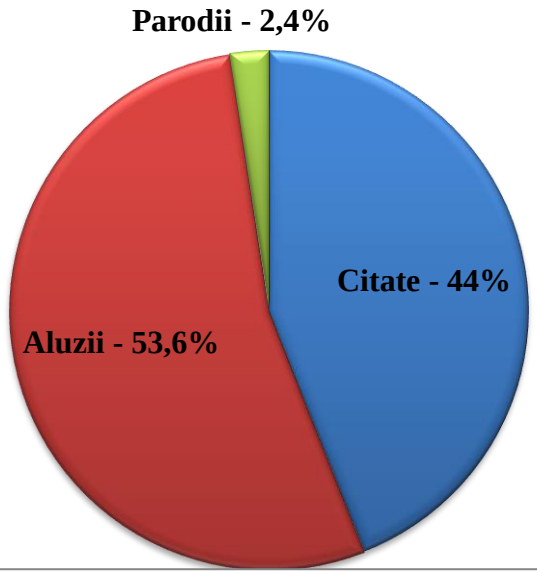
Diagrama 3.3. Forme ale intertextualității în operele dramatice ale lui D. Crudu



Aşadar, conchidem că cele mai frecvente aluzii, citate şi elemente parodice le-am depistat în operele dramatice ale lui C. Cheianu – 61 de aluzii, 60 de citate şi, respectiv, 4 elemente parodice.

În total, în operele dramatice analizate ale lui C. Cheianu, V. Butnaru şi D. Crudu, elementele intertextualităţii: *citatul*, *parodia* şi *aluzia* sunt în proporţii de: 134 aluzii - 53,6%; 110 citate - 44%; 6 elemente parodice - 2,4%.

Diagrama 3.4. Elementele intertextualității: citatul, parodia, aluzia în operele lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu



3.6. Concluzii la capitolul 3

Rezumând materialul expus în capitolul 3, constatăm următoarele:

1. În textul dialogic întrebarea constituie pivotul dialogului dintre emițător și receptor, chiar dacă acest dialog este asimetric.
2. Monologul este pasibil să accepte strategii dialogice, iar dialogul poate îngloba secvențe în care s-au aplicat strategii de expunere specific monologice.
3. Într-o piesă de teatru modul de expunere caracteristic este dialogul, fapt relevat la nivel de structură prin schimbul de replici. Combinarea pe alocuri a dialogurilor cu monologul conferă un plus de expresivitate textului, iar personajelor un grad înalt de exteriorizare a stărilor interioare trăite.
4. Principiul politeţii este complementul necesar al principiului cooperativ, ambele reglementând, prin intermediul maximelor pe care le subordonează, eficienţa schimburilor verbale.
5. Numele propriu poate fi considerat un semn al unui întreg care este textul, numele reprezentând un element central în caracterizarea personajului. Cu cât mai complexă este semioza numelui unui personaj dramatic, cu atât mai bogat în semnificații şi reprezentativ ne apare protagonistul piesei respective. La antroponime contextul formează sensul numelui, având intenţia de a identifica referentul.
6. În textele lui V. Butnaru majoritatea personajelor au nume proprii cu valoare intertextuală de evocare - 8 au nume de sorginte religioasă, 5 nume istorice, mitologice și celelalte 5 sunt desemnate prin supranume. Dramaturgul D. Crudu investește personaje cu nume generice, le privează pe majoritatea de prenume, iar pe unele le numește prin numerale ordinale. Această strategie este tipică postmodernismului. O mare parte din personajele create de C. Cheianu au nume proprii împrumutate din cultura și civilizația universală. Autorului nu-i este străin nici procedeul de denominație prin supranume.
7. Am probat dezideratul că toate textele sunt intertextuale, întrucât fiecare enunț este un element în lanțul comunicării și din motiv că fiecare text conține rămășițe din texte precedente. O privire de ansamblu asupra situațiilor analizate ne permite să constatăm că dialogul dramatic este un mediu potrivit de manifestare a valenţelor expresive noi ale frazeologismelor, ale proverbelor, ale citatelor, ale zicătorilor şi ale expresiilor românești.
8. Devierile frazeologice sunt decodate prin relații intertextuale, care antrenează două texte, textul *in presentia* şi un text *in absentia, in memoria*, condiţia pragmatică a cunoaşterii acestuia din urmă fiind obligatorie. Gradul de accesibilitate a mesajului depinde în mare măsură de priceperea lectorului de a reconstitui textul la care se face aluzie.

9. Sensul deviant al frazeologismelor, explorat pragmatic ca instrument de incitare ludică, în piesele lui C. Cheianu, V. Butnau și D. Crudu își reconstituie esența în elementele intertextuale de tip folcloric, biblic, spiritual, filosofic și muzical.
10. În urma examinării frecvenței formelor de intertextualitate (citat, aluzie și parodie), utilizate ca strategii cu funcție de evocare în textele dramatice ale autorilor C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu, ne convingem că ponderea este mai mare, în cazul aluziilor 53,6% și al citatelor 44%, elementele parodice fiind mai rar întâlnite.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatele cercetării întreprinse în teza cu titlul *Elemente semiotico-pragmatice în textul dramatic basarabean* confirmă importanța studierii textului dramatic într-o abordare semiotico-pragmatică.

În urma cercetării am reușit, în ansamblu, să identificăm formele sub care unele elemente definitorii ale conceptului de text dramatic și, în mod particular, unele concepte pragmatice și semiotice se regăsesc în valențele discursului dramatic, acestea fiind elucidate printr-o analiză autonomă.

Bazându-se pe studii de lingvistică textuală, de teoria discursului, de teorie a argumentării și de pragmatică, cercetarea actuală și-a propus o interpretare pertinentă a textului dramatic basarabean modern, plasându-l în circuitul hermeneutic actual.

Cercetarea noastră constituie un studiu multiaspectual (semiotic, semantic, pragmatic și structural) al textului dramatic, acesta fiind analizat din diverse perspective, și anume: actele de limbaj, didascaliile, elementele nonverbale-paraverbale, deicticele, dialogul, monologul și elementele intertextualității valorificate în operele dramatice ale autorilor C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu.

Rezultatele investigaţiilor efectuate, ale analizei semiotico-pragmatice a textului dramatic basarabean modern, probate pe textele reprezentanților curentului postmodernist C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu, ne permit formularea următoarelor **concluzii**:

1. Analiza textului dramatic pentru noi a fost un prilej de a discuta posibilitățile ființei umane de a comunica și de a se comunica pe sine, de a-și îndeplini impulsul creator cu/sau împotriva convențiilor impuse de limbaj. Am urmărit să nu facem din pragmatică un furnizor de tipare prestabilit, care n-ar fi avut decât să decupeze într-o materie literară dată, i-am atribuit funcția unei premise de lectură, rămânând deschisă posibilitatea descoperirii unor sensuri imanente operelor.
2. Disociind textele dramatice ale lui C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu, mai întâi, din perspectivă semiotică și pornind de la ipoteza că strategiile discursive pe care le implică sunt plurisemiotice, am stabilit că mecanismul producerii de semne este corelat cu procesele de semnificare și cu cele de comunicare.
3. Complexitatea pieselor dramaturgilor basarabeni C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu ne oferă cu generozitate material faptic pentru proiectarea conceptelor despre semne iconice, indiciale și simbolice, nu doar din perspectiva profunzimilor pe care le-ar presupune o analiză exclusiv lingvistică și o interpretare literară, ci și dintr-o optică ce are la bază teoria generală a semnelor.

4. Am analizat opoziția text-discurs și am identificat principalele trăsături ale textului și ale discursului. În urma unei analize extinse a definițiilor discursului și ale textului, susținem opiniile cercetătorilor din domeniu, care au stabilit faptul că discursul se manifestă uneori ca substrat al textului, iar alteori ca text. Deci, putem concluziona că discursului i se atribuie valoare de act de limbaj, vorbit sau scris în procesul de comunicare, generând textul, care, la rândul său, primește însușire de produs, fiind o realizare a intenției comunicative a emițătorului.
5. O altă ipoteză confirmată în urma demersului cercetării noastre este că textul dramatic poate fi considerat un sistem semiotic independent, ce are o însemnătate fundamentală în transmiterea mesajului estetic. În textul dramatic liniștea, tăcerea şi pauzele au o importanţă la fel de mare precum zbuciumul, gălăgia şi muzica, formând tensiunea dramatică. În textul dramatic totul semnifică, și de aceea orice enunț, oricât de banal, în dialogul dramatic poate căpăta valoare simbolică.
6. Comunicarea nonverbală poate reprezenta un sistem de semnificare la fel de important ca şi cea verbală şi rezultatele cercetării sunt un argument în favoarea abordării interdisciplinare a discursului dramatic.
7. Am urmărit şi am analizat modalitățile de descriere a unor aspecte ale comunicării nonverbale în didascalii. Estimând rolul didascaliilor în ansamblul textului dramatic, am demonstrat existența afinităților dintre didascalii și discursul injonctiv. Am considerat oportun să analizăm modul în care a evoluat consemnarea în didascalii a mesajelor nonverbale. În piesele dramaturgilor basarabeni pot fi urmărite cu ușurință psihologia și comportamentul fiecărui personaj, descrise expres în textul didascalic, precum și impactul acestuia asupra universului dramatic. Didascaliile reprezintă, în fond, autoritatea creatorului vizavi de opera creată. Observațiile făcute de noi ne permit să detaliem că didascaliile sunt numeroase atunci când autorul este interesat de evoluţia conflictului sau de portretizarea unor personaje, în schimb ele lipsesc în pasajele în care se urmăreşte transmiterea unui mesaj moralizator sau demonstrarea unei teze.
8. Am considerat necesară evidențierea și analiza strategiilor care definesc politețea negativă și cea pozitivă în textele dramatice basarabene de factură postmodernistă, probându-ne ipoteza și argumentele pe textul piesei *Plasatoarele* de C. Cheianu, unde personajul *El* întreține discuții cu fiecare personaj, alternând imagini conotate atât pozitiv, cât și negativ. Totuși, strategiile de amenințare, de marcare a diferenței, de enunțare a pretențiilor la adresa interlocutorului predomină, în mare parte, în textul dramatic.

9. În viziunea pe care o promovăm, numele propriu este considerat un semn al unui întreg care este textul, un semn integrat contextual. Am demonstrat că în textul dramatic numele propriu capătă semnificație și sens în marea majoritate a cazurilor și am semnalat diversitatea numelor proprii din perspectivă etimologică, a potențelor expresive, a verosimilității pe care o conferă numele personajelor prin funcția lor de identificare, dar și de tipizare, cu prisosință în cazul numelor generice. Așa cum s-a putut stabili în timpul cercetării, personajul dramatic este un construct textual, fiind caracterizat și în funcție de numele care i-a fost atribuit, de rolul său executat la edificarea intrigii și a întregii acțiuni, dar și de propriul discurs.
10. Am constatat că deicticele au o valoare pragmatică importantă în discursul dramatic, deoarece ele atribuie enunțului un caracter generalizator, care mereu poate fi reinterpretat. Datorită deicticelor pot fi manifestate anumite intenții ale emițătorului, principala funcție a lor fiind cea de realizare a intenției codificatorului.
11. Specificul discursiv al textului dramatic este dat de extrapolarea expresiei dialogate la nivelul întregului act comunicativ. O piesă de teatru se alcătuiește aproape în totalitate din schimburi de replici. Am depistat trăsăturile definitorii ale discursului dialogic, etalând funcționalitatea întrebării și a enunțului interogativ în structurarea dialogului dramatic.
12. Prin numeroasele exemple am identificat multiple strategii de evocare prin secvențe intertextuale valorificate de dramaturgii C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu - surse de inspirație și argumentele ce servesc ca fundal de concepere a textului dramatic produs. Din eșantionul textelor dramatice consultate și analizate (în total 27 de texte dramatice integrale), interpretarea lingvistică a fost efectuată cu mijloacele puse la îndemână de aparatul conceptual și de metodologia pragmatică.
13. La trierea materialului factologic s-a evidențiat asocierea elementelor intertextuale cu ironia și aluzia, iar dramaturgii C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu își asociază eticheta de scriitori postmoderni prin textele lor dramatice care fructifică ingenios acest material dramaturgic. E de remarcat frecvența citatului în conferirea autenticității, furnizându-se exact informațiile emise de sursă.
14. În urma analizei corpusului, putem constata că am acumulat un material ilustrativ bogat privind aluzia ca instrument intertextual, fapt ce dezvăluie înalta productivitate a acestei forme de intertextualitate. Procesul de interpretare a aluziei este direct dependent de experiența și de cultura generală a destinatarilor textelor dramatice, pentru că doar un cititor cu o competență intertextuală bine antrenată este capabil să stabilească relația dintre texte în procesul lecturii și să extragă informația aluzivă în toată amploarea ei.

În baza studiului efectuat și a concluziilor formulate venim cu următoarele **recomandări**:

1. Studierea în continuare a textului dramatic prin valorificarea conceptelor pragmatice și semiotice.
2. În conținutul tezei se regăsesc noțiuni și concepte, care pot fi dezvoltate prin investigații detaliate referitoare la pragmatica discursului dramatic. Abordarea discursului dramatic basarabean modern poate suscita lecturi multiple şi exegeze hermeneutice originale.
3. Reevaluarea textului dramatic din perspectivă didactică și elaborarea unui curs teoretico-aplicativ *Elemente semiotico-pragmatice în textul dramatic basarabean* în programele de licență de la Facultățile de Litere, de Artă Teatrală și de Jurnalism şi Ştiințe ale Comunicării.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Anghelescu M., Ionescu C., Lăzărescu G. Dicționar de termeni literari. București: Editura Garamond, 1995. 256 p.
2. Austin J.L. Cum să faci lucrurile cu vorbe, traducere de Sorana Corneanu. Pitești – Bucureștri: Ed. Paralela 45, 2003. 150 p.
3. Bahtin M. Probleme de literatură și estetică. București: Editura Univers, 1982. 598 p.
4. Barthes R. Plăcerea textului. În: Romanul scriiturii. București: Univers, 1994. 144 p.
5. Bălănescu O. Texte şi pre-Texte. Introducere în pragmatică. București: Editura Ariadna, 2001. 253 p.
6. Bărbuţă I. Verbele performative în limba română, buletin de lingvistică, 2017, nr. 18. [online]. [citat: 29.08.2020] Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/22-34_0.pdf
7. Bodiştean F. Poetica genurilor literare. Iaşi: Institutul European, 2009, Ed. a II-a. 229 p.
8. Cackowski Zd. Problemele, întrebările şi principiile generale ale punerii lor. În: Logica interogativă şi aplicaţiile ei, Bucureşti, 1982, p. 223-236.
9. Carmen V. Textul aisberg. Elemente de teorie şi analiză. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2000. 276 p.
10. Carpov M. Introducere la semiologia Literaturii. București: Univers, 1978. 259 p.
11. Cărtărescu M. Postmodernismul românesc. București: Ed. Humanitas, 1999. 492 p.
12. Cheianu C. Golanii Revoluţiei Moldave. În: Ziarul de gardă 83. Chișinău, 11 mai, 2006. p. 5.
13. Cincilei C., Bodean-Vozian O. Conceptualizarea noțiunii de mișcare în limbile engleză și română. [online]. [citat: 14.05.2021]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Conceptualizarea%20notiunii%20de%20miscare%20in%20limbile%20engleza%20si%20romina_0.pdf
14. Ciocârlie C. Pragmatica personajului. București: Editura Minerva, 1992. 205 p.
15. Codoban A. Gesturi, vorbe şi minciuni. Cluj-Napoca: Eikon, 2014, 158 p.
16. Condrea I. Curs de stilistică. Chișinău: CEP USM, 2008. 146 p.
17. Condrea I. Referinţe nonverbale şi paraverbale în textul dramatic. În: Limba Română, nr. 7-8, 2008. [online]. [citat: 07.08.2016]. Disponibil: http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=429
18. Condrea I. Semiotica textului artistic tradus. Chișinău: CE USM, 2003. 280 p.
19. Condrea I. Traducerea din perspectiva semiotică. Chișinău: Cartdidact, 2006. 280 p.

20. Corbu H. Dramaturgia sovietică moldovenească. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1966. 149 p.
21. Cornea P. Introducere în teoria lecturii. Iaşi: Editura Polirom, 1998. 231 p.
22. Corniciuc S. Valori semantico-stilistice ale interogației retorice. Chișinău: CTI, 1999. 68 p.
23. Cosmescu A. Textul monologic şi textul dialogic din perspectiva analizei discursului. [online]. [citat: 06.05.2021]. Disponibil: https://www.yumpu.com/ro/document/read/12858284/textul-monologic-si-textul-dialogic-din-perspectiva-analizei-discursului
24. Coşeriu E. Lingvistica integrală (interviu cu Eugeniu Coşeriu, realizat de Nicolae Saramandu). Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 36.
25. Cvasnâi-Cătănescu M. Elemente de retorică românească. București: Editura All Educational, 2001. 152 p.
26. Cvasâi-Cătănescu M. Structura dialogului în textul dramatic – cu aplicare la dramaturgia românească. București: TUB, 1982. 205 p.
27. Dascălu – Jinga L. Pauzele şi întreruperile în conversaţia românească actuală. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2006. 239 p.
28. Deely J. Bazele semioticii, traducere de Mariana Neţ. Bucureşti: All, 1997. 125 p.
29. Dinu M. Comunicarea: Repere fundamentale. București: Editura Orizonturi, 2007. 439 p.
30. Dîrul A. Dialogul şi rolul lui stilistic. În: Particularităţile lingvistice şi stilistice ale prozei moldoveneşti contemporane, Chişinău: Ştiinţa, 1978. 187 p.
31. Dragoș E. Introducere în pragmatică. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2000. 182 p.
32. **Driga I.** Aspecte semantice ale numelui propriu în opera dramatică „Cum Eclesiastul discută cu Proverbele" de Val Butnaru. [online]. [citat: 16.06.2020]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/98389
33. **Driga I.** Convergenţa didascaliilor nonverbale şi paraverbale în discursul dramatic. [online]. [citat: 16.06.2020]. Disponibil:https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/75740
34. **Driga I.** Ipostaze ale personajului Salieri din opera dramatică *Achitarea lui Salieri* de C.Cheianu. [online]. [citat: 16.06.2020]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/92358
35. **Driga I.** Strategii ale politeții în discursul dramatic basarabean. [online]. [citat: 16.06.2020]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/75980
36. Ducrot O., Schaeffer J.M. Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului. București: Babel, 1996, 530 p.

37. Dumistrăcel S. Cercetarea dialectologică şi analiza stilistică în procesul de învăţământ. În: Limbă şi literatură. Bucureşti, vol. II, 1988, p. 288−295.
38. Eco U. Limitele interpretării. Constanţa: Editura Pontica, 1996. 416 p.
39. Eco U. Tratat de semiotică generală. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1982. 448 p.
40. Fonari V. Durerea războiului de pe Nistru în textele artistice. În: Территориальная целостность государств и соблюдение прав человека. Материалы Международной научной конференции (Кишинэу, Республика Молдова, 17 сентября 2014 года). / науч. ред. проф. др. Намик Г. Алиев. Chișinău: Tipografie. "Almor-plus", 2015, p. 88-93.
41. Gavriliță C., Doboș M. Receptarea textului. Iași: Polirom, 2010. 342 p.
42. Genette G. Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune. București: Univers, 1994. 211 p.
43. Gherasim A., Cara N. Teoria textului. Chișinău: CEP USM, 2008. 292 p.
44. Ghilaș A. Discursul teatral între text și context. Chișinău: Lexon-Prim, 2017. 192 p.
45. Ghilaș A. Funcționalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui Ion Druță. [online]. [citat: 13.06.2020]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Prolegomene%20la%20didascalii.pdf
46. Goț M. Stilistica Limbii Române. București: Editura Fundației România de Mâine, 2007. 246 p.
47. Greimas A. Despre sens – eseuri semiotice, traducere de Maria Carpov. Bucureşti: Univers, 1975. 338 p.
48. Haja G. Limbajul dramatic. [online]. [citat: 06.05.2021]. Disponibil: https://ru.scribd.com/document/137929989/Limbajul-Dramatic
49. Heinrich F.P. Știinta textului și analiza de text. Semiotica, lingvistica, retorica. București: Univers, 1983. 400 p.
50. Hoarță-Cărăușu L. Pragmalingvistică. Concepte și taxinomii. Iași: Editura Cermi, 2004. 214 p.
51. Hobjilă A. Comunicare, Discurs, Teatru. Iași: Institutul European, 2012. 261 p.
52. Hristea Th. Introducere în studiul frazeologiei. În: Sinteze de limbă română. București: Editura Albatros, 1984, p.134.
53. Ionescu Ch. Mica enciclopedie onomastică. București: Editura Enciclopedică Română, 1975. 332 p.
54. Ionescu F.S. Aspecte ale discursului didactic mediat de calculator. [online]. [citat: 06.05.2021]. Disponibil: http://ccdmures.ro/cmsmadesimple/uploads/file/rev8sp/lbrom7.pdf

55. Ionescu-Ruxăndoiu L. Conversația: structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite. București: Editura ALL, 1995. 99 p.
56. Ionescu-Ruxăndoiu L. Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică. București: Ed. ALL Educaţional, 2003. 112 p.
57. Ionescu-Ruxăndoiu L. Narațiune și dialog în proza românească – Elemente de pragmatică a textului literar. București: Editura Academiei Române, 1991. 184 p.
58. Ionescu-Ruxăndoiu L. Sugestii pentru interpretarea pragmatică a unor deictice în dacoromâna vorbită (II). În: Studii şi cercetări lingvistice, XLIV (1). București: Editura Academiei, 1993, p. 15-16.
59. Irimia D. Introducere în Stilistică. Iași: Editura Polirom, 1999. 152 p.
60. Istrate M. Numele propriu în textul narativ – aspecte ale onomasticii literare. Cluj-Napoca: Napoca Star, 2000. 195 p.
61. Junghietu E. Criterii de clasificare a verbelor de purtare din limba română. [online]. [citat: 18.09.2020] Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/96-99_18.pdf
62. La Bruyere J. Caracterele. Bucureşti: Editura pentru Literatură, vol. 1, 1968, p. 245-246.
63. Levonian R. M. Comunicarea nonverbală în didascaliile din dramaturgia română. București: Editura Universității din București, 2011. 259 p.
64. Maingueneau D. Pragmatică pentru discursul literar. Iași: Institutul European, 2007. 244 p.
65. Marga A. Raționalitate, comunicare, argumentare. Cluj Napoca: Dacia, 1991. 329 p.
66. Marian R. Lumile Luceafărului. Cluj-Napoca: Remus, 1999. 500 p.
67. Mcquail D. Comunicarea. Iași: Ed. Institutul European, 1999. 272 p.
68. Molea V. Expresivitatea frazeologismelor în context dramatic (dialogul). În: Limba română, nr. 2-3, 2003. [online]. [citat: 12.06.2020] Disponibil: http://limbaromana.md/index.php?go=articole&printversion=1&n=2625
69. Molea V. Valori expresive ale frazeologismelor în dramaturgia românească, Chișinău, 2003. 173 p.
70. Munteanu C. Despre caracterul motivant al numelor proprii din opera literară. În: Limba română, nr. 7-8 (157-158), 2008, p. 65-77.
71. Nagy R. Dicționar de analiză a discursului. Iași: Institutul European, 2015. 460 p.
72. Nelega A. Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic. Cluj – Napoca: Eikon, 2010. 308 p.
73. Nicolescu T. A. S. Puşkin. București: Editura Albatros, 1978. 195 p.
74. Oancea I. Semiostilistica. Timișoara: Editura Excelsior, 1998. 216 p.

75. Păcuraru. V. Construcţia de sens vs ambiguitatea semantică a semnului lexical. [online]. [citat: 18.08.2020]. Disponibil: http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A20853/pdf
76. Peirce Ch. Semnificaţie şi acţiune. Bucureşti: Humanitas, 1990. 346 p.
77. Plămădeală I. Opera ca text. O introducere în știința textului. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2002. 204 p.
78. Popescu M. Teatrul ca literatură. Bucureşti: Editura Eminescu, 1987, 232 p.
79. Radu C. Teorii ale limbajului. [online]. [citat:06.05.2021]. Disponibil: file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Teorii%20ale%20limbajului%20(5).pdf
80. Randall D. Jurnalism. Tehnici fundamentale de redactare. Iaşi: Ed. Polirom, 1997. 229 p.
81. Ricoeur P. Eseuri de hermeneutică, București, Humanitas, 1998. 304 p.
82. Roșcovan N. Dimensiunea intertextuală a editorialului în limbile română, engleză și franceză. [online]. [citat:06.05.2021]. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/2018/53483/nina_roscovan_abstract.pdf
83. Rotaru I. O istorie a literaturii române. Galați: Porto-Franco, vol. III, 1996. 492 p.
84. Rovența-Frumușani D. Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze. București: Tritonic, 2005. 288 p.
85. Rovența-Frumușani D. Introducere în semiotică. [online]. [citat: 08.10.20]. Disponibil: https://www.academia.edu/20842813/Introducere_%C3%AEn_semiotic%C4%83_Titular_de_curs
86. Rovența-Frumușani D. Observații privind specificul dialogului teatral. În: SCL XXXVIII, nr. 5, 1987, 409 p.
87. Rovența-Frumușani D. Semiotica, societate, cultură. Iași: Editura Institutul European, 1999. 181 p.
88. Rovența-Frumușani D. Semiotica discursului științific. București: Editura Științifică 1995. 254 p.
89. Saussure F. Curs de lingvistică generală. Iași: Polirom, 1998. 400 p.
90. Savin-Zgardan A. Semnul limbii – tradiții și inovații. [online]. [citat:06.05.2021]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/105-109_15.pdf
91. Scânteie M. Introducere în semiotică. Pitești: Pygmalion, 1996. 103 p.
92. Sebeok Th. Semnele: o introducere în semiotică. București: Humanitas, 2002. 240 p.
93. Sebeok Th. Semnele: o introducere în semiotică. [online]. [citat:06.05.2021]. Disponibil: https://lascaris.wordpress.com/tag/semn/
94. Sebeok Th. Semnele: o introducere în semiotică. [online]. [citat: 18.05.2021]. Disponibil: https://www.slideshare.net/andreisirghi1/thomas-a-sebeok-semnele-o-introducere-in-semiotica

95. Stanley F. Ce se face cu Austin și Searle: Teoria actelor de vorbire și critica literară. În: Poetica americană. Orientări actuale. Cluj - Napoca: Editura Dacia, 1981. 260 p.
96. Stanton N. Comunicarea. București: Editura Științifică și Tehnică, 1995. 316 p.
97. Şerbănescu A. Întrebare. Teorie şi practică. Iaşi: Editura Polirom, 2002. 280 p.
98. Șleahtiţchi M. Alţi drumeţi pe-acelaşi drum. [online]. [citat:07.05.2021]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Alti%20drumeti%20pe_acelasi%20drum.pdf
99. Ștefănescu A. Istoria literaturii române contemporane. București: Mașina de Scris, 2005. 1175 p.
100. Todorov T. Teorii ale simbolului. București: Univers, 1983. 445 p.
101. Toma E. Probleme ale structurării textului: metatextul. În: LR, XXIX (1980), p. 559-563.
102. Tonoiu V. Dialog filosofic și filosofie a dialogului. București: Editura Științifică, 1997. 471 p.
103. Tonoiu V. Omul dialogal. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1995. 372 p.
104. Ubersfeld A. Termenii cheie ai analizei teatrului. Iași: Editura Institutul European, 1999. 103 p.
105. Ungureanu E. Intertext și hypertext: studiu semiotico-lingvistic. [online]. [citat:06.05.2021].Disponibil:https://www.academia.edu/37107867/INTERTEXT_si_HYPERTEXT_studiu_semiotico_lingvistic
106. Vasiliu Em. Manual de lingvistică generală. București: Editura ALL, 1992. 237 p.
107. Verdeș T. Funcţii pragmatice ale deicticelor în discursul politic actual. [online]. [citat:12.08.2020].Disponibil:https://www.academia.edu/29307508/Book_Functii_pragmatice_ale_deicticelor_in_DP_pdf
108. Zancu I., Lupan I. Verbal și nonverbal în comunicarea umană. În: Studia Universitatis Babeș-Bolyai Ephemerides. Cluj – Napoca, nr. 1, anul XLII, 1997, p. 89-115.

În limba engleză:

109. Dijk T.V. Formal semantics of metaphorial discourse. In: Poetics, 4, 1975, p. 7-8.
110. Edel L. The Modern Psychological Novel. Revised and enlarged. New York: The Universal Library,1964. 174 p.
111. Edmonson W J. Spoken Discourse. A model for analysis. London: Longman, 1981. 217 p.

112. Elam K. The semiotics of theatre and drama. London and New York: Terence Hawkes, 2005. 148 p.
113. Graham A. Intertextuality. London and New York: Routlege, Taylor and Francis Group, 2006. 238 p.
114. Leech G. Principles of Pragmatics. London and New York: Longman, 1983. 250 p.
115. Levinson S. Pragmatics. United Kingdom: Cambridge University Press, 1983. 438 p.
116. Morris Ch. Foundations of the Theory of Signs. Chicago: The University of Chicago Press, 1938. 59 p.
117. Pasco A. H. Allusion: A Literary Graft. – Charlottesville: Rookwood Press, 2002. 247 p.
118. Searle J.R. Expression and meaning: studies of the theory of speech acts, Cambridge: University Press, 1979, p. 13-14.
119. Searle J. R. Indirect Speech Acts. In: Sintax and Semantics, vol. 3, 1975. 76 p.
120. Searle J.R. Speech acts: an essay in the philosophy of language. Cambridge: University Press, 1969. 203 p.
121. Walton D. Informal Logic: A Pragmatic Approach. Cambridge: Cambridge University Press, 2-nd edition, 2008. 366 p.

În limba franceză:

122. Barthes R. L'Aventure sémiologique. Paris: Seuil, 1985. 368 p.
123. Barthes R. La Leçon. Paris: Editions du Seuil, 1978. 99 p.
124. Eco U. Sémiotique et philosophie du langage. Paris: PUF, 1988. 288 p.
125. Golopentia S., Martinez M. Voir les didascalies. Paris: Editions Ophrys, 1994. 243 p.
126. Kerbrat-Orecchioni C. La conversation. Paris: Seuil, 1996. 206 p.
127. Maingueneau D. Les termes clés de l'analyse du discours. Paris: Éditions Seuil, 2009. 160 p.
128. Maingueneau D. Pragmatique pour le discours littéraire. Paris: Bordas, 1990. 200 p.
129. Marandin J.M. Problèmes d'analyse du discours. Essai de description du discours français sur la Chine. În: Langages, 1979, p. 17- 89.
130. Pavis P. Dictionnaire du theatre. Termes et concepts de l'analyse theatrale. Paris: Editions Sociales, 1980. 482 p.

În limba rusă:

131. Ахманова А. Словарь лингвистических терминов. Москва: Наука, 1966. 456 с.
132. Горджеладзе Ю. Дидаскалия — как средство выражения авторского „Я" в драме. În: Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Сер. Гуманитарные науки. 2013, № 03/04, с. 74-75.

133. Попова Е.А. Культурно-языковые характеристики политического дискурса. канд. дис. Волгоград, 1995. [online]. [citat: 23.08.2019]. Disponibil: http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/175915.html
134. Тураль Л. Интонациональная организация диалогических единиц. Свердловск: Наука, Уральское отделение, 1972. 223 с.
135. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика, в: Структурализм: «за» и «против». Москва: Прогресс, 1975, с. 193-230.

IZVOARE:

Butnaru V. Apus de soare se amână. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. Chișinău: ARC, 2008, p. 319-351.

Butnaru V. Avant de Mourir. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. Chișinău: ARC, 2008, p. 75-107.

Butnaru V. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele.Chișinău: ARC, 2008, p. 167-205.

Butnaru V. Iosif și amanta sa. [online]. [citat: 21.04.2020]. Disponibil: http://ru.scribd.com/doc/41765688/TEATRU-Patru-texte-patru-autori

Butnaru V. La Veneţia e cu totul altfel. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. Chișinău: ARC, 2008, p. 287-318.

Butnaru V. Saxafonul cu frunze roşii. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele.Chișinău: ARC, 2008, p. 207-236.

Butnaru V. Şase autori în căutarea unui personaj. În: Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. Chișinău: ARC, 2008, p. 129-165.

Cheianu C. Achitarea lui Salieri. În: Teatru. Chișinău: Editura Cartier, 2015, p. 145-189.

Cheianu C. Adi. În: Teatru. Chișinău: Cartier, 2015, p. 243-286.

Cheianu C. Cu bunelul ce facem?. În: Teatru. Chișinău: Cartier, 2015, p. 455-494.

Cheianu C. În container. În: Teatru. Chișinău: Editura Cartier, 2015, p. 351-387.

Cheianu C. Luministul. În: Teatrul. Chișinău: Editura Cartier, 2015, p. 59-108.

Cheianu C. Luna la Monkberry. În: Teatru, Chișinău: Cartier, 2015, p. 289-349.

Cheianu C. Plasatoarele. În: Teatru. Chișinău: Editura Cartier, 2015, p. 25-58.

Cheianu C. Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul. În: Teatru, Chișinău: Cartier, 2015, p. 109-141.

Cheianu C. Toți bătrânii ajung în paradis. În: Teatru, Chișinău: Cartier, 2015, p. 191-241.

Cheianu C. Țara asta a uitat de noi!. În: Teatru. Chișinău: Cartier, 2015, p. 495-538.

Cheianu C. Volodea, Volodea…. În: Teatru. Chișinău: Editura Cartier, 2015, p. 387-455.
Crudu D. America Unu. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 7-15.
Crudu D. Carmen la Chişinău. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 55-64.
Crudu D. Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. În: Crimă sângeroasă din stațiunea violetelor. Chișinău: ARC, 2001. 65 p.
Crudu D. Emden. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 71-78.
Crudu D. Oameni ai nimănui. [online]. [citat: 24.02.2020]. Disponibil: https://ru.scribd.com/document/72799265/Dumitru-Crud-Oameni-Ai-Nimanui.
Crudu D. O chemare la Roma. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 17-25.
Crudu D. Pene de emden de la 157. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 41-45.
Crudu D. Salvați Bostonul. În: Salvați Bostonul, Chișinău: Editura Cartier, 2001, p. 79-124.
Crudu D. Şi ce vom face. În: Salvați Bostonul. Chișinău: Cartier, 2001, p. 49-54.

ANEXA 1.

Definiții ale semiologiei și semioticii

Semiologia	*Semiotica*
F. de Saussure - Semiologia studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale, fiind parte a psihologiei sociale și, în consecință, a psihologiei generale.	Ch. Peirce - Semiotica – știința care studiază procesele de semioză (de semnificare). Semiotica - doctrina quasi-necesară sau formală a semnelor.
R. Barthes - Semiologia este ramură a lingvisticii, știință a marilor unități semnificante ale discursului, știință generală care înglobează toate semioticile. R. Barthes pledează pentru o semiologie a semnificației, mai comprehensivă decât semiologia numită, de obicei, a comunicării.	Ch.W. Morris, U. Eco – Semiotica pare cea mai acceptabilă știință ce are ca obiect de studiu semioza, aceasta din urmă înțeleasă ca proces de constituire și transmitere a semnificației.
L. Hjelmslev – Semiologia este metalimbaj al oricărui limbaj-obiect. De exemplu, o limbă naturală în opoziție cu zoologia sau chimia.	U. Eco – Semiotica reprezintă corelarea a două domenii: teoria codurilor și teoria producției de semne, este vorba, așadar, de semiotica semnificării și semiotica comunicării. Orice teorie semiotică include o teorie a codurilor și o teorie a producției de semne.
G. Mounin – Semiologia este studiul tuturor sistemelor de semne cu excepția limbilor naturale.	L. Poinsot, J. Locke – Semioza apare acum ca un proces absolut fundamental, cu dimensiuni mult mai largi, incluzând însuși universul fizic – prin semioza umană și considerând semioza specie umană drept o parte a semiozei ce are loc în natură.
Ch. Hénault – Vom numi acest demers care modifică înțelegerea faptelor de semnificație, structurând modul de aprehensiune social al semnificației conștiință semiologică.	Th. Sebeok – Consideră că semioza este fenomenul care deosebește formele de viață de obiectele neînsuflețite. Sebeok extinde definiția semiozei ca fiind capacitatea instinctivă a tuturor organismelor vii de a produce și înțelege semne.
	Ch. Hénault – Va fi numită semiotica orice efort vizând reperarea, numirea, enumerarea, ierarhizarea

	în mod sistematic și obiectiv a unităților de semnificație și organizarea lor în ansambluri de orice dimensiune (de la sintagmă la text și dincolo de text, la cunoașterea comunităților culturale).
	J.M. Klinkenberg – Această disciplină foarte generală, care studiază obiectele în măsura în care au sens va fi semiotică, iar obiectul acestei discipline va fi modul în care sensul funcționează la oameni.

[85, online]

ANEXA 2.

Definiții pentru termenul *pragmatică* în lingvistica contemporană

G. Leech	*Pragmatica* este domeniul complementar semanticii, al cărui obiect îl constituie contribuția contextului la procesul de semnificare prin limbaj.
Ch. Morris	*Pragmatica* – o parte constitutivă a unei științe care nu avea ca obiect de studiu doar limbajele naturale, ci orice sistem de semne, așadar, orice limbaj.
S. Levinson	*Pragmatica,* fiind ca meaning minus semantics, reflectă înțelegerea acesteia ca un domeniu complementar semanticii.
O. Ducrot	*Pragmatica* se ocupă de efectele vorbirii asupra situației. Asfel, enunțul lingvistic ține cont și de raporturile instituite între vorbitor și participanții la discuție.
F. Jacques	*Pragmatica* abordează limbajul ca fenomen în trei situații diferite: discursivă, comunicativă și socială. Prin urmare, necesitatea apariției pragmaticii decurge din omniprezența comunicării, comunicare ce nu poate fi decât socială și nu poate fi concepută decât discursiv.
O. Bălănescu	*Pragmatica* este știința limbii, așa cum este ea folosită de oameni reali ai unei comunități pentru îndeplinirea activității lor concrete, asumându-și toate limitările și performanțele impuse de aceștia.
J. Searle	*Pragmatica* – comportament intențional, guvernat de reguli convenționale care este limbajul.
J.L. Mey	*Pragmatica* este știință relativ tânără, o disciplină cu adevărat catolică, având în vedere faptul că prin pragmatică se continuă drumul deschis de către filosofie și lingvistică.
A. Bidu-Vrânceanu	*Pragmatica* este o lingvistică a uzului – cu multiple implicații interdisciplinare – examinând efectele diverselor componente ale contextului asupra producerii și receptării enunțurilor, atât sub aspectul structurii, cât și al semnificației acestora.
Y. Bar-Hillel	*Pragmatica* privește nu numai fenomenele interpretării, ci și dependența esențială a comunicării, în limbajul natural, de vorbitor și ascultător, de contextul lingvistic și cel extralingvistic și de bunăvoința participanților la actul comunicativ.

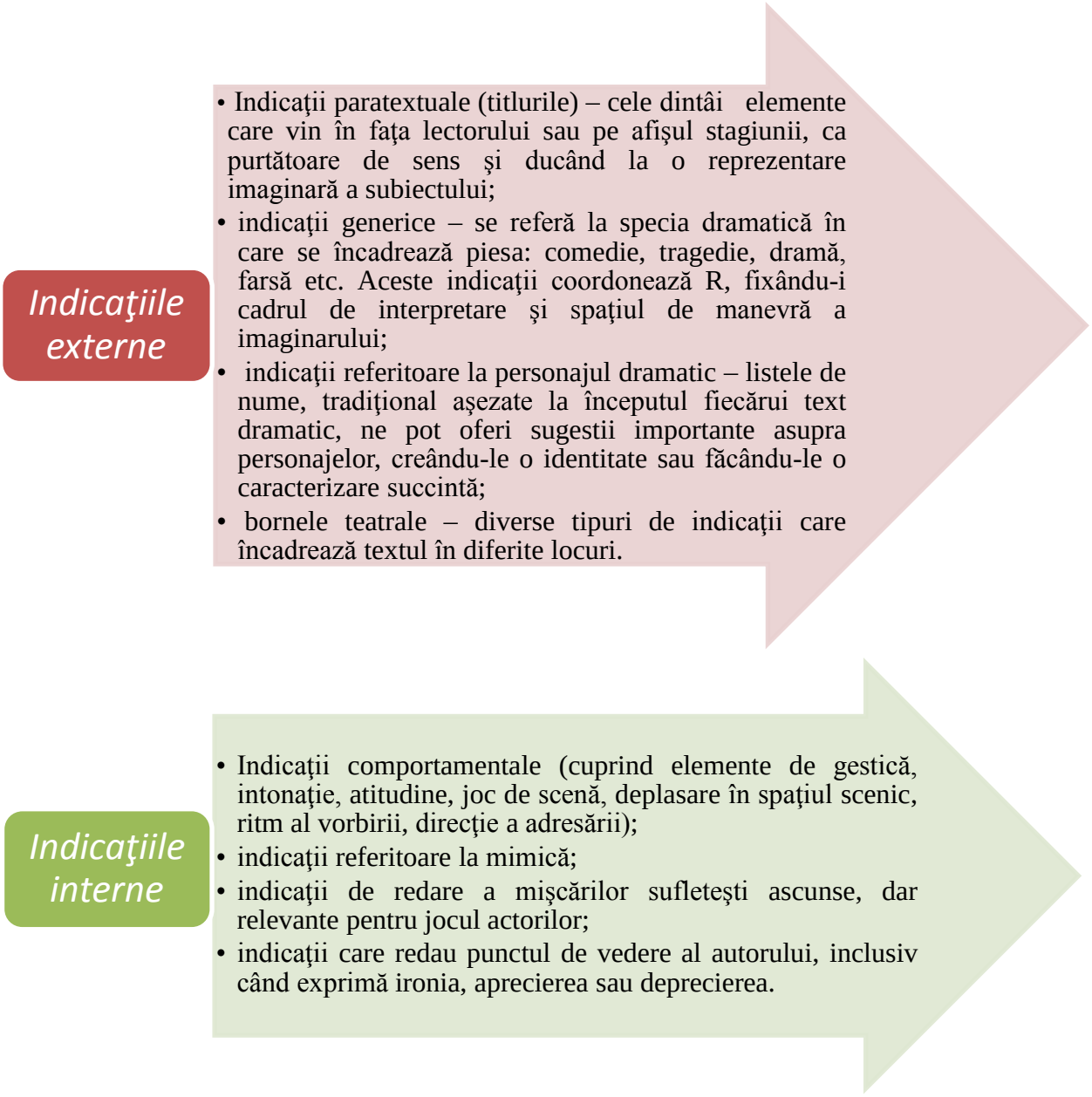
ANEXA 3.

Trăsăturile de bază ale discursului în lingvistica contemporană



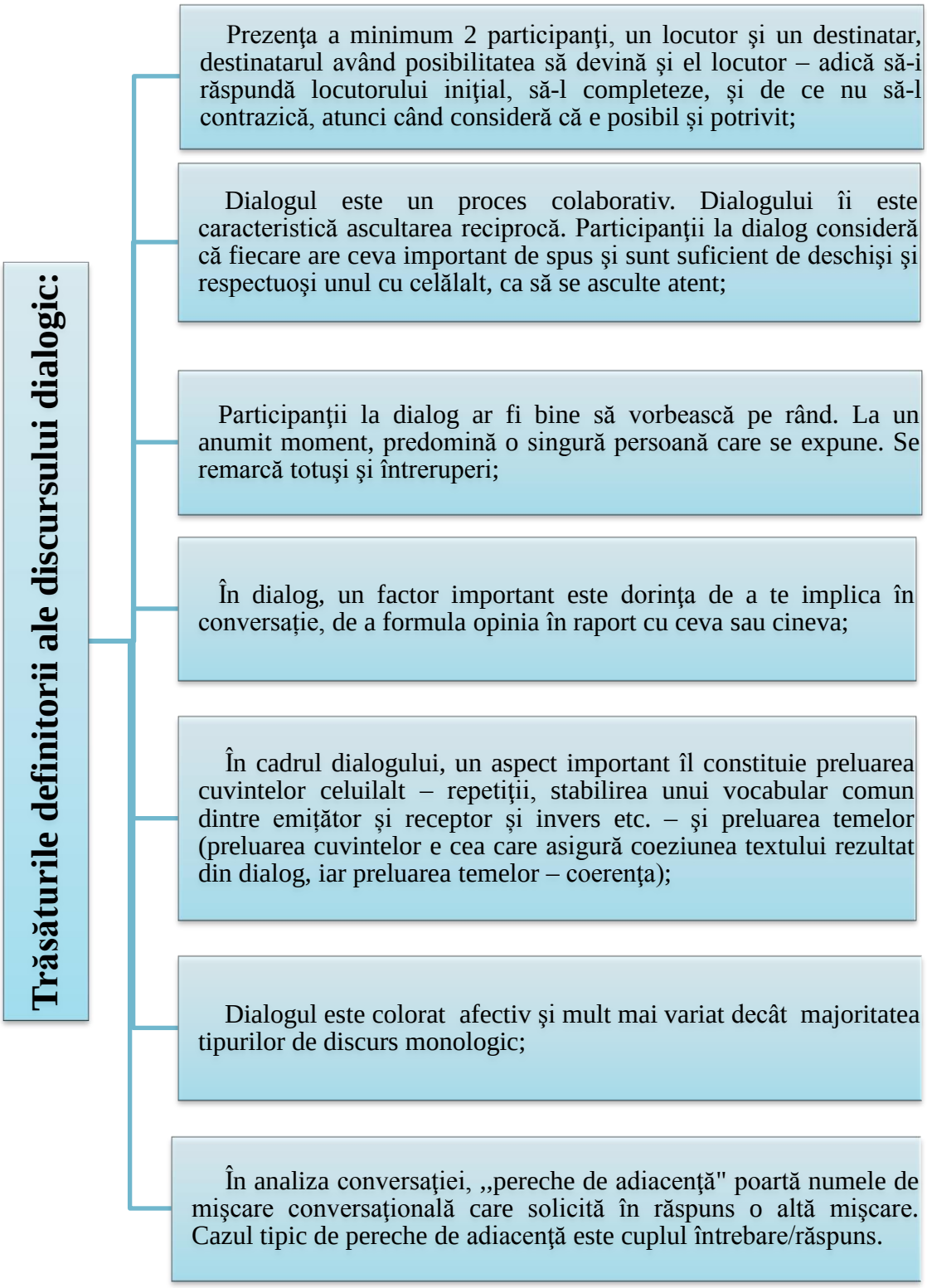
ANEXA 4.

Indicaţiile scenice externe și interne



ANEXA 5.

Trăsăturile definitorii ale discursului dialogic



ANEXA 6.

Citatele utilizate de către C. Cheianu, V. Butnaru și D. Crudu în operele dramatice

C. Cheianu

- *Cunoaşte-te pe tine însuți (Columb)* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 42); *a bate câmpii* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 45); *a turna cenușă pe cap* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 46); *a se pricepe ca porcul la portocale* (C. Cheianu. Plasatoarele. p.45); a *vinde scump pielea* (C. Cheianu. Plasatoarele. p. 55); *talmeș balmeș* (C. Cheianu. Luministul. p. 81); *a fi sau a nu fi* (C. Cheianu. Sfârșitul piesei îl scrie spectatorul. p. 125); *cât ai zice peşte* (C. Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 146); *apa trece, pietrele rămân* (*C.* Cheianu. Achitarea lui Salieri. p. 161); *un car de ani* (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p. 207); *a fi în toate minţile* (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p. 210); *cine nu are bătrâni să și-i cumpere* (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p. 232); *a băga în boli* (C. Cheianu. Toți bătrânii ajung în paradis. p.234); *a trage cu urechea* (C. Cheianu. Adi. p. 253); *a nu-şi lua ochii* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 293); *a se duce pe apa sâmbetei* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p.300); *a o spune pe șleau* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 312); *a-și lua zilele* (C. Cheianu. Luna la Monkberry. p. 320).

V. Butnaru

- *A crăpa răbdarea* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 297); *umblă câinii cu colacii în coadă* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 300); *capăt de aţă* (V. Butnaru. La Veneţia e cu totul altfel. p. 317); *cine fură azi un ou, mâine va fura un bou* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 170); *cine sapă groapa altuia...* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 171); *a trage de limbă* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 174); *a pune beţe-n roate şi a semăna vânt* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 174); *la beţie omul e pisică, maimuţă şi la urmă porc* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 192); *a pierde lupta, dar nu şi bătălia* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 197); *mănâncă sfinţi şi scuipă draci* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 197); *adevărul e o marfă proastă* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 197); *câte slugi ai, atâţia duşmani hrăneşti* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 198); *a pune ceaţă pe creier* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 198); *muntele nu se teme de zăpadă* (V. Butnaru. Cum Eclesiastul discută cu Proverbele. p. 198); *lumea aceasta, teatru de orgolii şi rătăciri, este plină de nefericiţi care vorbesc despre fericire.* (Voltaire) (V. Butnaru. Şase autori în căutarea unui personaj. p. 148); *autorii sunt nişte personaje de teatru. (*Montesquire) (V. Butnaru. Şase autori în căutarea unui personaj. p. 148); *cu sânge rece* (V. Butnaru V. Avant de Mourir, p. 96)

D. Crudu

- *A lăsa fără grai* (D. Crudu. O chemare la Roma. p. 19); *a avea ordul găinii* (D. Crudu. O chemare la Roma. p. 22); *a nu pricepe o boabă* (D. Crudu. O chemare la Roma. p. 22); *a da papucii* (D. Crudu. Pene de emden de la 157. p. 43); *a spune între patru ochi* (D. Crudu. Și ce vom face. p. 52); *a da papucii* (D. Crudu. Și ce vom face. p. 52); *om de aur* (D. Crudu. Emden. p. 78); *a o lua la sănătoasa* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 2); *a pica bine la stomac* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 3); *a spăla putina* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 2); *a se da în vânt* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 3); *a strânge cureaua* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 3); *a veni ceasul* (D. Crudu. Oameni ai nimănui. p. 3) ; *a fi bătut în cap* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 11); *a se ascunde după deget* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 35); *a nu ucide, nu înseamnă a nu fi ucigaş ne-a spus G.K. Chesterton.* (D. Crudu. Crimă sângeroasă din staţiunea violetelor. p. 52).

GLOSAR DE TERMENI

Act ilocuționar - (cf. lat. in „în, în timpul“; locutio „vorbire") tip de componentă a structurii unui act de vorbire. Actul ilocuţionar (cf. lat. in „în, în timpul“; locutio „vorbire") asociază conţinutului prepoziţional al unui enunţ o forţă convenţională specifică, determinată de intenţiile comunicative ale emițătorului. Enunţuri ca: *Deschide fereastra!; O să-ţi aduc mâine cartea!; E frumos afară* etc. exprimă nu numai anumite semnificaţii, ci şi intenţia celui care le rosteşte de a transmite o solicitare, o promisiune, respectiv, o aserţiune. Solicitările, promisiunile, aserţiunile, ca şi scuzele, mulţumirile, felicitările, invitaţiile etc., sunt acte ilocuţionare.

Act locuţionar - (cf. lat. locutio „vorbire“) este act de emitere a unor enunţuri cu o anumită structură fonetică, gramaticală şi semantică. În terminologia lui J. Austin, un act locuţionar include un act fonetic (de rostire a unor sunete), unul fatic (de rostire a unor cuvinte în concordanţă cu regulile unei anumite gramatici şi cu o anumită intonaţie) şi unul retic (de atribuire a unui sens şi a unei referinţe enunţului), unităţile specifice fiecăruia dintre aceste acte fiind denumite forte, feme şi leme. Spre deosebire de actele ilocuţionare şi perlocuţionare, actele locuţionare sunt independente de contextul comunicativ. Sub aspect locuţionar, enunţurile pot fi gramaticale sau negramaticale.

Act perlocuţionar - (cf. lat. per „prin, prin intermediul“; locutio „vorbire“) este constituit din efectele pe care le produce asupra receptorului rostirea unor enunţuri cu o anumită forţă ilocuţionară. Conceptul reflectă faptul că acţiunea şi interacţiunea comunicativă nu pot fi, practic, separate. Ca şi actele ilocuţionare, actele perlocuţionare sunt dependente de contextul comunicativ. Se distinge între acte perlocuţionare eficiente şi ineficiente, în funcţie de relaţia dintre efectul real produs de un act şi cel scontat de emițător. Nu orice act ilocuţionar are consecinţe perlocuţionare directe (cf. solicitarea vs. promisiunea). Efectele perlocuţionare nu au indicatori expliciţi în structura enunţurilor, ci sunt legate de mecanisme exterioare planului verbal. Ele pot fi însă desemnate prin anumite verbe, ca: *a convinge, a amuza, a liniști, a consola, a flata* etc.

Act de vorbire /verbal/ de limbaj - act complex, realizat prin utilizarea limbii în situaţii de comunicare concrete. Act de vorbire reprezintă ceea ce vorbitorul face/intenționează în momentul în care rostește o propoziție: descrie stările de lucru sau informează asupra faptelor (aserțiune), cere informații despre ele (interogație), cere schimbări ale realității (injoncțiune – ordin, rugăminte), se angajează să producă schimbări (promisiune), își exprimă subiectivitatea, aprecierea față de stările de lucruri etc.

Orice act de limbaj comportă o dimensiune *locuționară* (care este cea a formării frazelor în conformitate cu regulile gramaticii), o dimensiune *ilocuționară*, legată de „forța" sau valoarea actului: cerere, ordin, rugăminte, promisiune, sfat, avertisment etc. și o dimensiune *perlocuționară,* legată de influența exercitată asupra auditorului(spre deosebire de actele ilocuționare instituționalizate, efectele perlocuționare nu sunt convenționalizate: o promisiune poate să bucure, să mâhnească, să lase indiferent auditoriul).

Coerenţă - se referă la conexiunile de ordin logic, manifestate la nivelul structurii de adâncime a textului. Coerenţa este asigurată, în mod fundamental de fixarea subiectului şi a ipotezei şi, apoi, de subordonarea tuturor secvenţelor discursive ipotezei centrale. Coerența unui text este legată de intenția globală a locutorului, de ceea ce vrea să transmită, de scopul pe care vrea să îl îndeplinească, și este atașată unui gen de discurs. Pe acesta din urmă destinatarul îl identifică și îl înțelege. Coerența sau incoerența textului este subiectivă, pentru că depinde de cunoștințele pe care le are destinatarul, de cunoașterea sau nu a contextului, de autoritatea pe care i-o acordă enunțiatorului.

Ansamblul de trăsături care asigură unitatea semantică a textului este coerența, adică propozițiile și frazele trebuie să desemneze aceeași realitate lingvistică. Coerența depinde de doi factori: adecvarea lui la o intenție globală, care să corespundă tipului său de discurs și identificarea temei în cadrul unui anumit univers discursiv. De cele mai multe ori evaluarea unui text pe axa coerent-incoerent trebuie să țină cont de destinatar, cunoașterea textului, autoritatea emițătorului.

Context - (în studiul dat) este constituit din totalitatea viziunilor culturale, sociale și politice la care este asociat textul. Astfel, receptorul mesajului are nevoie de competențe sociale și de coduri culturale inerente unui text, în scopul interpretării și decodării mesajului ascuns. Analiza discursului pune în relație un enunț cu contextul lui. Aceasta este o trăsătură definitorie pentru analiza discursului, altfel ar fi o analiză de lmbaj. Discursul este o activitate care nu poate fi separată de context.

Conversaţie - tipul familiar, curent, de comunicare orală, dialogică, în care doi sau mai mulţi participanţi îşi asumă în mod liber rolul de emiţător. Conversaţia nu implică limitări în privinţa temelor abordate şi nu necesită un cadru instituţional de desfăşurare. Conversaţia se defineşte, de obicei, în opoziţie cu discuţia, care se caracterizează prin restricţii precise privind cadrul, tematica şi alocarea rolului de emiţător, participanţii manifestându-se prin prisma rolului lor social. Pragmatic, conversaţia este o activitate necesară, cu funcţie coezivă, facilitând cele mai diverse forme de activitate umană cooperativă.

Deictic, -ă - noțiunea de deictic (gr. *Deiktikos* – demonstrativ „a indica", „a arătă") este folosită pentru a denumi semnele lingvistice, a căror semnificație depinde de timpul și locul enunțării. *Deictic* – cuvânt a cărui funcție principală este de a indica un obiect în spațiu.

„Deicticele sunt elemente relaționale, conectori textuali, semne indicatoare, mărci lingvistice care indică sau trimit spre referent, fără a-l numi, astfel spus, deicticele definesc obiectul prin trimitere la anumiți indici personali, spațiali, temporali, mereu raportați la vorbitor" [58, p. 15-16].

Deicticele au mai fost numite ambreiori, deoarece stabilesc o legătură între un element al codului (al limbii) cu mesajul (contextul comunicativ actualizat într-un mesaj). Deicticele stabilesc relația dintre emițător și receptor, localizând actul vorbirii în timp și spațiu.

Deixis - unul dintre aspectele fundamentale ale organizării pragmatice a discursului, desemnând faptul că referinţa anumitor componente ale unui enunţ nu poate fi determinată decât prin raportare la datele concrete ale situaţiei de comunicare. Tipurile fundamentale de deixis sunt deixis personal, deixis spaţial (local), deixis temporal, care presupun codarea prin forme specifice a unei anumite coordonate situaţionale: rolurile participanţilor (emițător sau receptor), organizarea spaţiului, inclusiv plasarea obiectelor în raport cu locul în care se află participanţii, respectiv, ordonarea intervalelor temporale în raport cu momentul emiterii enunţului.

Dialog - în sens restrâns, secvenţă de replici interconectate semantic, produse alternativ de cel puţin doi emițători, care se adresează unul celuilalt. în mod obişnuit, dialogul se opune monologului. Există însă şi forme mixte, de dialog monologat (monologuri juxtapuse, care nu satisfac condiţia de replică) sau pseudodialog. În sens larg, toate formele comunicării verbale sunt guvernate de un principiu dialogic, întrucât presupun existenţa unui destinatar care poate face uz sau poate fi privat de dreptul la replică. De fapt, dialogul este forma sub care se concretizează diversele tipuri de interacţiune verbală, cu funcţie comunicativă sau fatică, reale sau ficţionale, orale sau consemnate în scris.

Dialogul dramatic - este cel mai adesea un schimb verbal între personaje. Criteriul esențial al dialogului este al schimbului și reversabilității comunicării. Dialogul între personaje este considerat forma fundamentală și exemplară a dramei. În dialogul dramatic, întrebarea constituie pivotul dialogului dintre emițător și receptor, chiar dacă acest dialog este asimetric.

Didascalie - în Antichitate, instrucţiuni date de autorii dramatici actorilor; în literatura dramatică modernă, parte a textului care cuprinde indicaţiile scenice, situată de obicei în paranteză, înaintea replicilor propriu-zise. „Didascaliile reprezintă tot ceea ce, în textul de teatru, nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit de scriptor" [104, p. 31-32]. În cadrul textului dramatic, didascaliile au un dublu rol, ele desemnând două tipuri de condiții de enunțare: cele ale evenimentului ficțional și condițiile scenice.

Discurs dramatic - în opinia noastră, discursul, entitate funcțională definitivată a activității de vorbire, exprimă interacțiunea dintre protagoniști, îndeplinește o funcție integrativă de comunicare și înglobează o temă unică. Punem accentul pe interacțiunea dintre protagoniștii actului de comunicare, deoarece în majoritatea cazurilor, lingvistica discursului cercetează discursuri produse de un generator, destinate unui receptor concret. Discursul dramatic păstrează elemente ale realității, fiind destinat întotdeauna reprezentării, discursul este astfel scris, încât să poată fi rostit de către anumiți actori, în fața unui anumit public. În felul acesta, „discursul dramatic se distinge de liric și epic prin prezența în interiorul discursului a (didascaliilor și a dialogului) a unor mărci ale reprezentării" [77, p. 46].

Implicatură - tip de deducție pragmatică. Conceptul a fost introdus de H.P. Grice, care distinge între implicaturile convenţionale şi conversaţionale. Prima clasă desemnează, în esenţă, un grup de presupoziţii asociate local, prin convenţie, cu uzul anumitor forme lingvistice. Spre deosebire de implicaturile convenţionale, cele conversaţionale se întemeiază pe presupunerea esenţială a naturii cooperative a schimburilor verbale. Ele reprezintă o strategie conversaţională curentă, folosită pentru a transmite mai mult sau chiar altceva decât exprimă literal enunţurile.

Intenţie comunicativă - aspect legat de psihologia comunicării, pe care îl iau în consideraţie cercetările de pragmatică lingvistică. Intenţia comunicativă determină forţa ilocuţionară a unui enunţ. Intenţiile comunicative pot fi exprimate direct, cu sau fără acţiune redresivă, sau indirect. Posibilitatea exprimării directe a intenţiilor comunicative este dată atât de existenţa în sistemul oricărei limbi a unor unităţi sau structuri care funcţionează ca indicatori ai forţei ilocuţionare, cât şi de existenţa unor indicatori nonverbali şi/sau paraverbali ai acesteia. Exprimarea directă sau indirectă a intenţiei comunicative este condiţionată situaţional şi reflectă competenţa comunicativă a indivizilor.

Intertext - înglobează ecourile unuia sau ale mai multor texte, independent de genul lor.

Intertextualitate - Termenul intertextualitate provine de la cuvântul latin *intertexto,* ceea ce semnifică „a se insinua în țesătură", desemnând de fapt, proprietatea textelor de a fi legate de alte texte. Intertextualitatea este modul în care textele interacționează pentru a crea semnificații, sau, mai exact, pentru a produce conotații noi, chiar fără precedent, existența lor fiind condiționată de contextul pragmatic de comunicare. După cum semnele trimit la alte semene, tot așa textele trimit la alte texte.

J. Kristeva numește intertextualitatea relația textului cu alte texte. În general, intertextualitatea se referă la faptul că textele conțin în sine texte precedente, prin urmare, textele sunt alcătuite din elementele altor texte preexistente, și aceste resurse intertextuale sunt utilizate cu variate scopurui.

Legile discursului - sintagmă propusă de O. Ducrot. Este vorba de un fel de cod al bunelor maniere, de norme care trebuie respectate de către interlocutori când intră în jocul schimbului verbal. Problema nu se reduce la a vedea dacă locutorii respectă întotdeauna aceste reguli, dar puși în fața unei situații obișnuite, fiecare participant va acționa în funcție de comportamentul pe care își imaginează că-l vor adopta ceilalți în situația dată. Legile discursuluireprezintă regulile valabile într-o anumită cultură, pe care fiecare partener le respectă în cadrul schimburilor verbale și presupune că sunt respectate de ceilalți parteneri.

Monolog dramatic - element în structura compoziţională a textului dramatic, monologul dramatic este o amplă intervenţie în stil direct, formulată de un personaj-locutor în prezenţa sau în absenţa altui personaj (eventual colectiv), de care poate face abstracţie sau cu care stabileşte o relaţie de comunicare (adresare), unilaterală şi univocă, determinată de imobilitatea şi ireversibilitatea rolului de emițător, respectiv, de destinatar. În monologul dramatic, rolurile de emițător şi de destinatar al mesajului-enunţ nu pot fi intervertite.

Monologul dramatic este o invenție amplă, în stilul direct, formulată în prezența sau absența altui personaj. Monologul este, în primul rând, o formă dependentă, el făcând parte dintr-o construcție dramatică mai largă ca modalitate de comentariu și ca formă de existență. Monologul dramatic este un dialog interiorizat, formulat într-un limbaj interior, între un eu – *locutor* și un eu – *ascultător.*

Numele propriu - poate fi considerat un semn al unui întreg, care este textul. Ideea de la care am pornit este aceea că numele propriu este un semn, integrat contextual.

Numele propriu este acel care poate fi aplicat doar unei singure persoane sau obiect, el individualizează persoana, obiectul sau categoria pe care o numește. Numele propriu devine un semn al persoanei, întrucât se identifică cu aceasta, reprezentând-o. Th. Sebeok îl definește drept: „un semn identificator, atribuit membrului unei specii în felurite moduri, și care-l scoate în evidență față de ceilalți” [92, p. 29].

M. Istrate, susține că, inclus în text, „numele nu constituie doar un indice care desemnează fără să semnifice, ci, dimpotrivă, acesta dobândește calitatea de simbol literar” [60, p. 27].

Opera dramatică - însumează textul literar propriu-zis (*discursul dramatic,* concretizat ca dialog și monolog dramatic); *paratextul* reprezentat de didascalii (cuprinzând lista de personaje și precizările care însoțesc numele acestora, indicațiile scenice propriu-zise și notațiile privind unități compoziționale – acte, scena, decor, costume, lumini, jocul actorilor etc.

Personajul dramatic - reprezintă un element indispensabil al construcției dramatice, prin intervențiile, dialogurile și monologurile pe baza cărora se formează subiectul și, nemijlocit, conflictul dramatic. Caracterizarea personajului se face gradat, prin succesiunea de scene și

replici, atitudini spre trăsăturile de maximă expresivitate. Tradițional, personajul dramatic este un construct textual, fiind caracterizat în funcție de numele care i-a fost atribuit, de rolul său executat pe parcursul intrigii și al întregii acțiuni, dar nemijlocit personajul dramatic este caracterizat și de propriul discurs.

Conceptul de personaj dramatic solicită o activitate susținută de identificare a configurației acestuia, de repetare a informației care îi va da conturul.

Personajul este, de asemenea, definit prin felul și gradul de implicare în textul dramatic și prin acțiunile pe care le face. Personajul este caracterizat și prin propriul limbaj, prin replici, dialog, monolog – toate îi creează o imagine aparte ce îl completează.

Pragmatica - termenul (< gr. pragma „acțiune", în acest caz - utilizare a limbii) a fost introdus de Ch. Morris, pentru a desemna unul dintrenivelurile procesului semiozei: nivelul relaţiei dintre semne şi cei care le interpretează.

Dupa S. Levinson, pragmatica a fost practicată până în 1955, fără a fi fost numită astfel. Cea mai cunoscută definiție rămâne cea a lui S. Levinson, pentru care „pragmatica este studiul relațiilor dintre limbaj și context, care sunt gramaticalizate sau codificate în structura limbii" [115, p. 9].

„Pragmatica este domeniul complementar semanticii, al cărui obiect îl constituie contribuția contextului la procesul de semnificare prin limbaj" [114, p. 8].

Pragmatica studiază semnele în actul viu al vorbirii, incluzând relaţia semnului cu contextul şi cu utilizatorii săi. Toate acestea evidenţiază complexitatea inerentă comunicării, caracterul dinamic şi profund subiectiv al oricărui act de utilizare a limbajului.

Principiul politeţei - politeţea reprezintă o categorie sociolingvistică, stabilind relaţia dintre un comportament social politicos şi marcarea lui în plan lingvistic. Există mari diferenţe între limbi sub raportul gradului şi al tipului de marcare lingvistică a comportamentului politicos.

Introducerea conceptului de politeţe pozitivă constituie cea mai importantă inovaţie a pragmaticii în cercetarea fenomenelor legate de politeţe. Principiul politeţii reprezintă principiul de bază în pragmatică, complementar cu principiul cooperativ. Reglementează comunicarea în sensul menţinerii echilibrului social şi a unor relaţii de bunăvoinţă între colocutori.

Din punct de vedere pragmatic, politeţea este o componentă esenţială a comportamentului verbal, desemnând ansamblul strategiilor lingvistice care servesc la instituirea, menţinerea sau dezvoltarea relaţiilor interpersonale.

Principiul politeţii este complementul necesar al principiului cooperativ, ambele reglementând, prin intermediul maximelor pe care le subordonează, eficienţa schimburilor verbale.

Semantica - ramură a lingvisticii, dar şi a altor ştiinţe (filosofie, logică, psihologie), al cărei obiect de studiu este sensul. Ca disciplină lingvistică, semantica este ultima creată (în sec. al XIXlea).

Semiologia - postulează, în manieră mai mult sau mai puţin explicită, medierea limbilor naturale în ceea ce priveşte semnificaţii, aparţinând semioticilor non-lingvistice. Într-o primă formă, aşa cum a fost delimitată de F. de Saussure, semiologia cerceta viaţa semnelor în societate, lingvistica fiind o ramură a ei.

Termenul semiologie este folosit frecvent în Franţa (R. Barthes, C. Levi-Strauss). Unii reprezentanţi (L. Prieto, G. Mounin) consideră semiologia ca o disciplină anexă a lingvisticii. Conţinutul metodologic al semiologiei s-a diferenţiat progresiv de cel al semioticii. Semiologia devine o justificare a teoriei ideologiilor.

Semiotica- ştiinţa care studiază semnele din perspectiva strategiei comunicării de orice tip; uneori, termen cvasiechivalent cu semiologie. În sens larg, semiotica ne informează asupra funcţionării diverselor coduri, fiind ştiinţa care are ca obiect semioza (U. Eco). În sens mai restrâns, semiotica este suprapunerea adecvată a unei semiotici-obiect şi a unui limbaj de descriere. Ca disciplină autonomă, semiotica are un câmp precis de investigare: limbajul și practicile sociale de semnificare și comunicare.

Semiotica este, deopotrivă, o știință, cu propriul corpus de descoperiri și de teorii, și o tehnică de studiere a tot ce produce semne. Iată motivul pentru care Ch. Peirce a definit semiotica, așa cum procedase și filosoful J. Locke, înaintea lui, ca doctrină despre semne.

Semiotica este ştiinţa despre semne, sisteme de semne şi despre comunicarea cu ajutorul semnelor. Teoria semnului a fost fundamentată de doi mari autori care au şi pus bazele semioticii ca disciplină de studiu – Ch. Peirce şi F. de Saussure.

Semn glotic - Orice situaţie semiotică presupune activarea a cel puţin unui semn. Semnul reprezintă conceptul central al semiozei şi, de asemenea, concept de referinţă pentru semiotica însăşi. Semnul glotic reprezintă una dintre categoriile de bază ale interpretării limbajului uman, în limbă semnul este mai mult decât cuvânt, în filosofie semnul este mai mult decât idee, în ştiinţele naturii semnul este mai mult decât obiect.

Pentru filosoful anglo-saxon J. Locke, semnele sunt obiecte sensibile și perceptibile, prin care pot fi făcute cunoscute ,, acele idei invizibile din care sunt formate gândurile omului.

Text - configuraţie lingvistică, alcătuită dintr-o secvenţă de unităţi (cel mai adesea propoziţii) coerente din punct de vedere sintactico-semantic şi actualizată prin uz în procesul comunicării scrise sau orale. Textul este un produs finit, independent, izolat al actului de comunicare. În analiza semiotică, am pornit de la considerarea textului dramatic drept o practică semiotică totalizantă, în termenii A. Ubersfeld, găsind necesară conceperea lui ca un corpus

complex, alcătuit din componența textuală și din cea a reprezentației scenice. Asigurând un transfer de mesaje decodificabile, atât la nivel verbal, cât și la nivel non-verbal, teatrul implică anumite strategii discursive plurisemiotice, discursul dramatic propriu-zis neputând funcționa în afara unei corelări cu spectacolul scenic. E bine cunoscut faptul că abordările de tip semiotic au fost primele care au operat cu o distincție clară între textul dramatic și textul scenic.

Chiar dacă semioticienii teatrului s-au confruntat cu dificultatea de a stabili tipul de text (cel scris sau cel scenic) care trebuie să aibă prioritate în condițiile unei analize semiotice, caracterul multidisciplinar al acestei științe a permis deschiderea către abordarea integrativă a diadei text-reprezentație, pe care o presupune această formă de manifestare a ficțiunii literare.

Un text reprezintă o asamblare de semne, de cuvinte, imagini, sunete şi/sau gesturi, construite şi interpretate cu referire la convenţiile asociate cu genul şi în mod particular, cu mediul de comunicare.

Text argumentativ- reprezintă un act de comunicare centrat pe funcţia conativă, scopul urmărit fiind de a-l convinge pe receptor cu privire la validitatea punctului de vedere susţinut de autor. Într-un text argumentativ, autorul susține o teză prin utilizarea unor argumente pe care le poate ilustra cu exemple.

Textualitate a enunţului - textul este deci privit ca un enunţ în interiorul unui context comunicativ, realizat ca formă orală sau scrisă şi constituit dintr-un cuvânt sau dintr-o secvenţă mult mai amplă de unităţi. Punctul de plecare pentru această teorie îl constituie situaţia pragmatică în care se utilizează textele; acestea sunt construcţii lingvistice destinate să acopere/ să suplinească natura tranzitorie a comunicării directe (engl. face-to-face, „faţă-n faţă“).

Declaraţia privind asumarea răspunderii

Subsemnata, Driga Ina declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări şi rezultate ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Numele de familie, prenumele: Driga Ina

Semnătura:

Data: 14.09.2021



CURRICULUM VITAE

DATE PERSONALE:

Numele Prenumele: **Driga Ina**
Data naşterii: 06 Septembrie 1987
Adresă: str. Liviu Delenu 3/1, or. Chişinău
Cetățenia: Republica Moldova

EXPERIENŢA PROFESIONALĂ:

2014 – până în prezent - Asistent universitar, Catedra de Limba română și terminologie medicală, USMF ,,Nicolae Testemițanu".

2009 – 2013 - Profesoară de Limba Română/ Limba Engleză, liceul *„Petru Rareş"*, Chișinău.

STUDII:

2015-2019 – Studii universitare de doctorat, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea - Lingvisică generală; filosofia limbajului; psiholingvistică; lingvistică informatizată.

2009-2011 – Studii universitare de masterat, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, programul – *Lingvistică, Stilistică, Pragmatică.*

2005-2009 – Studii universitare de licență, Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, specialitatea *Limba și literatura română – Limba engleză.*

CURSURI DE FORMARE:

27.11.2019-28.11.2019. Stagiu de formare a cadrelor didactice universitare: „Implementarea curriculară la Limba și Literatura Română în instituțiile de învățământ cu predare în limbile minorităților naționale", (numărul de ore: 16 ore) Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă din Chișinău;

12.03.2018-15.03.2018. Stagiu de perfecționare în educație (108 ore) "Organization of the educational process, scientific projects and publication activity in EU countries", Cehia, Praga;

05.12.2019-06.012.2019: Workshop of International Scientific Conference dedicated to the 20-th anniversary of the foundation of Faculty of Social and Educational Sciences The contemporary issues of the socio-humanistic sciences. X-th edition (8-eight) professional credits, ULIM.

DOMENIILE DE INTERES: pragmatică, semiotică, limba română, limba română ca limbă străină / nematernă, pedagogie.

LUCRĂRI ȘTIINȚIFICE PUBLICATE:

1. Driga I. *Elemente ale intertextualității în opera dramatică a lui Constantin Cheianu*. Studia Universitatis Moldaviae , 2020, nr. 4(134) ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009, p. 74-82.

2. Driga I., Lopatiuc A. *Blocajele în comunicarea didactică – o abordare psihopedagogică pragmatică.* Conferinţa: Didactics: past, present and future perspectives; 6th edition – 22-23 mai 2020, Alba Iulia, România.

3. Driga I. *Structuri presupoziționale în discursul operei dramatice Cum eclesiastul discută cu proverbele de Val Butnaru.* În: Philologia, nr. 3-4, 2019 (303-304)/ISSN 02363119.

4. Driga I. *Ipostaze ale personajului Salieri din opera dramatică achitarea lui Salieri de C.Cheianu.* În: Studia Universitatis Moldaviae, 2019, nr. 10 (130), ISSN 1811-2668, ISSN online 2345-1009, p. 113-121.

5. Driga I., Chiriac A. *Titlul interogativ – o invitație la lectura textului. Interogative title – an invitation to read the text.* În: International Scientific Conference dedicated to the 20-th anniversary of the foundation of Faculty of Social and Educational Sciences, 05-06 decembrie, 2019, ULIM.

6. Driga I. *Aspecte semantice ale numelui propriu în opera dramatică Cum eclesiastul discută cu proverbele de Val Butnaru*. În: Lumina verbului matern în honorem magistri Iraida Condrea, 25 octombrie, 2019, Chișinău, p. 287.

7. Driga I., Suman V. *The ways and aspects regarding the efficiency of the didactic communication.* În: Conferința international "Didactics – past, present and future perspectives., 5 th edition, Alba Iulia, 17-18 mai, 2019. www.didactica-alba.org/en/.

8. Driga I. *Configurația pragmatică a conectorilor argumentativi în textele dramatice moderne*. În: Philologia LXII, sep-dec 2018, p. 79, ISSN 1857-4300.

9. Driga I. *Strategii ale politeții în discursul dramatic basarabean*. În: Studia Universitatis Moldaviae, 2018, nr. 10(120) Seria "științe umanistice"ISSN 1811-2668 ISSN online 2345-1009, p. 7-15.

10. Driga I. *Abordarea pragmatică a discursului dramatic*. În: Conferinţa Ştiinţifică Naţională cu participare internaţională „Integrare prin Cercetare şi Inovare". CEP USM, Chișinău – 2017, 9-10 noiembrie, p. 79.

11. Driga I. *Actele de limbaj în discursul dramatic modern*. În: Norma limbii literare între tradiție și inovație, Chișinău, CEP USM, 19 mai, 2017, p. 92-100.

12. Driga I. *Convergența didascaliilor nonverbale și paraverbale în discursul dramatic*. În: Conferința științifică națională cu participare internațională. Integrare prin cercetare și inovare, volumul I, CEP USM, Chișinău – 2016, 28-29 septembrie, p. 49.

13. Driga I. *Relevanța comunicațională a deicticelor în didascaliile operei dramatice Oameni ai nimănui de D. Crudu*. În: Cercetări actuale de lingvistică română în memoriam Ion Dumeniuc – 80 de ani de la naștere, Chișinău,12 mai, 2016, CEP USM, p. 258.

14. Driga I. *Deraieri frazeologice în textele dramatice ale autorilor basarabeni*. În: Studia Universitatis, 2015, nr 10 (90), seria ştiinţe umanistice, ISSN 1811-2668, p. 43-46.

15. Driga I. *Descrierea comunicării non-verbale în didascalii.* În: Probleme actuale de lingvistică. Materialele simpozionului ştiinţific cu participare internaţională, Chişinău, 15-16 mai 2015. În memoriam acad. Nicolae Corlăteanu 100 de ani de la naştere, p. 201-212.

16. Driga I. *Întrebarea – element declanşator al dialogului în textul dramatic*. În: Colocviul internaţional de ştiinţe ale limbajului Eugen Coşeriu, ediţia a XIII-a, partea a II-a, 16-18 octombrie 2015, Universitatea Ştefan cel Mare din Suceava, p. 376.

17. Driga I. *Strategii discursive în monologul dramatic basarabean*. În: Conferinţa ştiinţifică naţională cu participare internaţională ,,Integrare prin cercetare şi inovare", 10-11 noiembrie 2015, p. 129.

LUCRĂRI DIDACTICE:

1. Chiriac. A., Trebeş. T., Busuioc. A., Driga. I etc. Caiet de exerciţii audio (în baza dialogurilor cu tematică medicală), Chişinău: CEP Medicina, 2017. 100 p.

2. Chiriac. A., Trebeş. T., Driga. I etc. Caiet de exerciţii lexicale şi gramaticale (nivelurile A1-A2). CEP Medicina, Chişinău, 2019. 68 p.

3. Chiriac. A., Trebeş. T., Bâlici. N., Driga. I etc. Suportul de curs: Limba română în context medical: (pentru studenţii Facultăţii de Medicină), Chişinău: CEP Medicina, 2020. 175 p.

CUNOAŞTEREA LIMBILOR:

	Înţelegere				**Vorbire**				**Scriere**	
	Ascultare		Citire		Participare la conversaţie		Discurs oral		Exprimare scrisă	
Limba Română	Limba maternă									
Limba Engleză	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent
Limba Rusă	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent	B2	Utilizator independent
Limba Franceză	A2	Utilizator elementar	A2	Utilizator elementar	A2	Utilizator elementar	A2	Utilizator elementar	A2	Utilizator elementar

Levels: A1/A2: Basic user - B1/B2: Independent user - C1/C2: Proficient user

Common European Framework of Reference for Languages

Datele de contact:

Tel: (+373) 78227742
E-mail: Ina.driga@usmf.md