Reevaluări ale discursului dramatic din perspectivă didactică

Marius Narcis MANOLIU
Univesitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava

Abstract: More than once in the teaching activity we wonder how to better approach a new problem by constructing the scaffolding of knowledge naturally but especially attractively and motivating for students. We think of methods, techniques, strategies, but all these are, after all, abstract notions for which we need to find the right attire to ensure that the subject taught is meaningful. The textbook does not always provide you with the necessary support in order to convey the new knowledge that you have planned, and then you find the help you need in the literary text. The examination of the dramatic text highlights a feature, among many others of this type of text, namely the multitude of meanings that can be interpreted, the word being accompanied by gestures, movement, mimics, intonation, etc. The play exists as written text but its writing is for staging, for acting out.
The dramatic text must communicate first of all because, in a play, the actors do something; they do not only interact with each other but also with the audience. Manfred Pfister, like Austin, states that *"while speaking the character does something – has an intention, a direction, is there for some reason"*. In other words, the dramatic dialogue is the originator of the action, its source being a certain situation that leads to another one that arises as a result of the dramatic interaction, creates the suspense and keeps the dramatic tension. The play represents a series of inter-human relationships in a social situation, exposing the public to a set of significant stimuli from the very beginning that act on the audience's previous experience. The playwright makes the distinction between the reading of a play and watching it. The function of the spoken language in the interaction of characters has a prevailing role. The spoken text challenges, determines the imaginative participation of the audience and conveys the situations in which the dramatic text places it. The dramatic discourse represents the bringing up to date of the language from a literary text for the purpose of being staged, of being acted out.
Keywords: *contexte, interaction, texte, drama, dialogue.*

Textul dramatic

Textul dramatic trebuie să comunice în primul rând, deorece într-o piesă de teatru actorii *fac* ceva nu doar interacţionează între ei ci şi cu publicul. Manfred Pfister, la fel ca Austin afirmă că *„în timp ce vorbeşte personajul* ***face*** *ceva – are o intenţie, o direcţie, se află acolo dintr-un anumit motiv."* Cu alte cuvinte dialogul dramatic este iniţiatorul acţiunii sursa lui fiind o anumită situaţie ce conduce la o alta ce ia naştere ca urmare a interacţiunii dramatice, creează suspansul şi menţine tensiunea dramatică. Piesa de teatru (re)prezintă o serie de relaţii inter-umane într-o situaţie socială expunând publicul la un set de stimuli semnificativi de la bun început ce acţionează asupra experienţei anterioare a acestuia.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

Autorul dramatic face distincţia între a citi o piesă de teatru şi a o viziona/asculta. Funcţia comunicativă a limbii reprezentată prin vorbire în interacţiunea personajelor are un rol predominant. Textul vorbit provoacă, determină participarea imaginativă a publicului şi transmite situaţiile în care textul dramatic îl plasează. Astfel dialogul dramatic poate stabili timpul, poate identifica locul, personajele implicate.

"Here?"
"Here."
"It's a good place!"
"Yes, it's a good place. Better than any other we've seen."
(David Campton, *Us and Them*,1985)

"Who's next Angela?"
"There's a man to see you, doctor. His name is Wilkins. He says he can't talk quietly. He can only shout."

Textul dramatic este scris cu scopul de a fi re/prezentat pe scenă. Limbajul dramatatic este orientat către comunicarea de informaţii fiind mai convenţional decât alte limbaje, darmaturgul exprimându-se prin intermediul personajelor sale. Discursul textului dramatic este dialogul dar şi monologul. Dialogul este forma fundamentală de organizare a limbajului dramatic, interacţiunea dintre personaje declanşând acţiunea, definind relaţiile dintre ele, caracterizându-le. *„Dialogul dramatic este cu atât mai puternic, cu cât transmiterea suspansului, a tensiunii şi a atmosferei se face în afara didascaliilor"* afirmă Hugo von Hofmanstahl, care la fel ca Pirandello este de părere că dialogul dramatic este o *acţiune vorbită*. Replicile ce se constitue în dialog fac uz de toate tipurile de propoziţii, enunţiative, exclamative, imperative, interogative, cuvintele capătă valenţe speciale ilustrând ipostaze existenţiale ca spaima, alienarea, eşecul, solitudinea, absurdul, etc. Din punct de vedere stilistic folosirea retoricii, a pauzelor pline de semnificaţii – marcate în scris prin punte de suspensie, susţin dialogul scenic, respectiv monologul dramatic. Personajele se definesc prin interacţiune, prin dialogul conflictual, prin limbajul folosit dar şi prin monolog, acesta adoptând de multe ori un ton confesiv, exprimând trăirile personajelor, dilemele lor interiorizate. Monologul se constituie de fapt ca un dialog cu sine sau cu publicul prin expunerea propriilor sentimente şi gânduri. Discursul dramatic reprezentat prin dialolog/monolog presupune oralitatea limbajului, şi mărcile stilistice ale acestui mod specific de comunicare. Limbajul vorbit din textul dramatic creează impresia de verosimil, elementele nonverbale care îl însoţesc conferind ritm, dinamism atât textului, cât şi spectacolului teatral.

Definiţiile dramei şi dramaticului evidenţiază caracteristica acestui tip de operă literară, şi anume de prezentare scenică a unei imagini reale din viaţă precum şi caracterul ei dialogic.

DRÁMĂ, *drame,* s. f. **1.** Specie a genului dramatic caracteristică literaturii moderne, cu caracter grav, în care se redă imaginea vieţii reale în datele ei contradictorii, în conflicte puternice şi complexe, adesea într-un amestec de elemente tragice şi comice. **2.** Artă dramatică.

DRÁMĂ, *drame,* s. f. **1.** Creaţie literară făcută pentru a fi reprezentată pe scenă; (în special) o astfel de creaţie în care se amestecă tragicul cu comicul.

DRAMÁTIC, -Ă *adj.* 1. referitor la dramă, la teatru. ♦ gen ~ = gen literar care cuprinde opere scrise în dialog, în care ideile şi sentimentele, ducând la desfăşurarea unui conflict între personaje, sunt prezentate dinamic pe scenă; cronică ~ă = prezentare (analitică) a unei reprezentaţii teatrale; artă ~ă = arta şi teoria punerii în scenă şi interpretării operelor dramatice; dramă (2). ♦ (despre voci) care se caracterizează printr-o

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

sonoritate colorată şi plină de gravitate, dar având o mobilitate limitată. 2. (fig.; despre întâmplări, situaţii etc.) bogat în contraste, în conflicte; zguduitor, impresionat. (din fr. *dramatique*, lat. *dramaticus*, gr. *dramatikos*)

Discursul dramatic reprezintă actualizarea limbii dintr-un text literar a cărui destinaţie este reprezentarea scenică, este actualizarea textului dramatic într-un spectacol. Fară text dramatic nu putem vorbi de spectacolul de teatru ca mod de comunicare şi de reprezentare a lumii existente în conştiinţa umană şi reprezentată artistic pe scenă. Piesa de teatru având ca destinaţie reprezentarea scenică, în procesul de comunicare realizează triada *autor – operă – receptor*, mesajul fiind mijlocit de alte voci, vocile personajelor, în spatele cărora este disimulată vocea autorului. Textul scris este asimilat de personaje care în cadrul reprezentării, al dialogului sau al monologului, îi dau viaţă prin intonaţie, tempo, volumul de cuvinte, opera devenind un mijloc de comunicare în care intenţionalitatea autorului în actul de creaţie suferă modificări.

Pentru a realiza trecerea de la textul scris la reprezentare, a cărei marcă este dialogul, textul dramatic, piesa de teatru este caracterizat de o serie de elemente specifice genului dramatic. Dacă în cadrul genului epic autorul este ascuns în spatele *naratorului*, în genul liric în spatele *eului poetic*, în genul dramatic autorul se exprimă prin intermediul *personajelor*. Cuvântul textului dramatic este scris pentru reprezentare, în timp ce, în cadrul genurilor epic şi liric, cuvântul este pentru lectură. Procesul de receptare din acest motiv este diferenţiat, acesta fiind spaţial, sincronic, receptorul fiind publicul în sala de teatru în ceea ce priveşte genul dramatic, în timp ce, în cazul genurilor epic şi liric receptarea este unică de către lectorul individual.

Textul dramatic are elemente apropriate prozei deoarece include o *narațiune*, personaje şi dialog, dar dacă avem în vedere literatura modernă observăm că şi genul liric uzează de unele dintre aceste elemente. Totuşi, după cum arată Pfister, în timp ce romanul este un discurs monomediatic, şi aş include aici şi poezia, acestea adresându-se văzului, textul fiind parcurs prin lectura individuală, asemeni unui monolog, textul dramatic se adresează atât văzului cât şi auzului, receptarea lui fiind colectivă în sala de teatru, multimediatică, contextul receptării fiind diferit. Cuvintele care alcătuiesc discursul dramatic, conţinutul lor ideatic şi emoţional, valoarea lor în comunicare se deosebesc de aceleaşi cuvinte pe care le folosim zilnic, prin structurile de compoziţie, de scriere dramatică.

Înţelegerea unui text dramatic nu înseamnă doar înţelegera textului ca atare ci şi a contextului social, şi a celui cognitiv, a modelelor cognitive, a măsurii în care acestea se contopesc. Înţelegerea textului dramatic însemnând construirea şi/sau reconstruirea lumilor cognitive ale personajelor, respectiv a autorului, se realizează prin modelul cultural socio-cognitiv al lectorului, fiecare lector sau spectator având propriile presupuneri, aşteptări, interpretări în receptarea textului.

Sub multe aspecte dialogul în care personajele din textele dramatice se regăsesc este similar celui ce apare în mod natural în conversaţiile uzuale. Avantajul pe care îl are dialogul din textul dramatic faţă de cel comun din conversaţiile obişnuite este faptul că lectorul/spectatorul are acces la informaţii pe care nu le poate avea în situaţiile reale, având cunoştinţă despre adevărul sau falsitatea formulărilor, enuţurilor personajelor. Puterea destructivă a cuvintelor la care suntem martori în textul dramatic, citit sau pus în scenă, este cel mai adesea rezultatul neînţelegerii, al golului dintre ceea ce vorbitorul spune şi ceea ce interlocutorul înţelege. Exemplul clasic în acest sens este a personajelor dintr-un text dramatic acuzate de vrăjitorie, în care negarea, deci adevărul, le aduce moartea în timp ce recunoaşterea le poate salva viaţa. În acest caz personajele se sunt prinse în capcana dintre ceea ce ele spun şi ceea ce vor să spună, importantă fiind semnificaţia pe care alţii o atribuie

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

cuvintelor lor fiind în final sursa tragismului în piesa de teatru. Citându-l pe Austin, în aceste cazuri, „*emiterea unei afirmaţii înseamnă a face o acţiune*", emitera afirmaţiilor în anumite împrejurări de anumite personaje umând „*o procedură convenţională şi având un efect convenţional*". În acest sens, Austin dă următoarele exemple:

"I do" (la o ceremonie de căsătorie având sensul: *iau această femeie de soţie*…)
"I name this ship ***Queen Elisabeth****"* (şi o denumeşte)
"I give and bequeath this watch to my brother" (şi îi dă ceasul)
"I bet you six pence it will rain tomorrow" (şi dă şase cenţi)

Textul dramatic include două moduri de existenţă a limbajului, oral şi scris, textul fiind scris cu scopul de a fi rostit în faţa unui public întotdeauna, deci destinat reprezentării. Textul dramatic este diferit de textele epic şi liric prin prezenţa în cadrul textlui a unor elemente specifice reprezentării, dialogul precum şi intrucţiunile, indicaţiile scenice numite *didascalii.* Atât modalitatea de expresie lingvistică, cât şi modul de receptare a textlui dramatic îl diferenţiază de cel epic şi liric.

R. Jacobson în *Essais de linguistique générale* distinge o serie de funcţii ale limbii ce pot concretiza şi ca funcţii ale limbajului dramatic specifice acestui mod de comunicare:

- *funcţia emotivă* se referă la emiţător – autorul, personajele;
- *funcţia conativă* se referă la destinatar – personaje, lector/spectator;
- *funţia referenţială* presupune un referent al textlui dramatic şi al spaţiului reprezentării precum şi un referent al textului propriu-zis care poate deveni referent pentru un alt text;
- *funcţia fatică* înlesneşte în cadrul textului relaţia dintre personaje şi în cadrul reprezentării evidenţiază condiţiile în care are loc comunicarea, respectiv statutul pe care îl are receptorul, de spectator;
- *funcţia poetică* se actualizează în relaţia text-reprezentare în care caracterul linear al textului capătă o dimensiune tridimensională formând un tot perceput în mod global.

Elementele prozodice care caracterizează limbajul dramatic*, intonaţia, melodia, inflexiunea, accentul, volumul dialogului* pot fi regăsite chiar în dialogul obişnuit evidenţiind intenţia comunicativă a emiţătorului, şi anume starea afectivă, scopul enunţului. Textul dramatic prezintă acţiunile şi situaţiile prin intermediul personajelor, prin comunicare lingvistică. Dialogul dramatic urmăreşte crearea iluziei de dialog real prin sistemul *enunţurilor interogative, exclamative, prezumtive* şi *asertive*, ele ţinând de retorica limbajului dramatic, iar intonaţia fiind efectul sonor al diferitelor tipuri de enunţ.

Aşa după cum evidenţiază Manfred Pfister în *The Theory and Analysis of Drama* „dialogul dramatic fiind acţiune vorbită, fiecare propoziţie dramatică individuală articulată nu are numai valoare expresivă ca şi conţinut, ci conţine şi execuţia unui act, fie el o promisiune, o ameninţare, o persuasiune etc." [3]. *Spre deosebire de celelalte tipuri de vorbire, vorbirea dramatică este legată de situaţia scenică.* Desigur putem vorbi de dialog, în sens de interacţiune şi comunicare, ca fiind marcă a genului epic dar dialogul dramatic contribuie la creşterea tensiunii, la construirea suspansului, având în vedere rolul performativ, de prezentare a cuvântului din discursul dramatic. Dialogul dramatic declanşează o acţiune, o reacţie care declanşează un nou dialog.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

Specificul discursului dramatic

Experienţa lecturii sau vizionării unei piese de teatru poate conduce către formularea unor judecăţi cu privire la *personalităţile* personajelor din analiza comportamentului conversaţional al acestora. Abordarea lingvistică în analiza personalităţii unui personaj poate să surprindă bogăţia trăsăturilor acestuia:

> *A real person is a theoretical entity for his interpreters, to which they assign those intentions that make sense of what he does. A character in drama is an analogy of a person and is interpreted in the same way.* [Downes, 1984:337].

Ordonarea discursului în textul dramatic este proiectată avându-se în vedere organizarea replicilor personajelor de către dramaturg şi respectând anumite convenţii privind locaţiile diferite, situaţile diferite în care se pot regăsi personajele. Având în vedere caracterul de ficţiune al piesei de teatru, dialogul dramatic preusupune înţelegerea de către public a ceea ce se spune, discursul fiind considerat ca reprezentare a limbajului obişnuit iar nu ca imagine în oglindă a acestuia. Aspectul natural este manipulat în cadrul discursului dramatic prin elemente de interpretare ce includ începuturi ezitante, suprapuneri de replici, vorbire simultană, repetiţii/reluări, întreruperi. Interacţiunea are în vedere o serie de variabile privind dialogul, şi anume: personajele care intră în dialog, cine pe cine ascultă şi dacă există reacţii, lungimea discursului corelat cu textura lingvistică folosită de personaje şi cum au loc replicile, alternarea momentelor de interacţiune cu cele de tăcere.

Într-o activitate didactică studiul modului de interacţiune, de preluare a replicilor, de analiză a lungimii acestora ori a momentelor de tăcere, a intervenţiei abuzive în dialogul operei dramatice etc. pot constitui o bună strategie de dezvoltare a abilităţilor de comunicare ale studenţilor, activitate urmată de dramatizarea fragmentului literar analizat, şi de redactarea ulterior a unui eseu având ca temă: *De ce credeţi că autorul a conceput dialogul astfel şi cum acesta contribuie la descrierea personajelor şi a situaţiei în care acestea se găsesc?*

Dacă analizăm orice discurs dramatic vom constata că participanţii la conversaţie intervin pe rând în dialog, volumul şi lungimea replicilor precum şi intruziunile violente alternate cu momentele de tăcere ne oferă indicii cu privire la comportamentul personajelor, şi anume interesul lor pentru un anumit subiect, pentru a fi convingători, pentru a-şi impune un punct de vedere etc. Comportamentul conversaţional al personajelor oferă posibibilitatea analizei lingvistice, a naturii acestuia, a aspectului ordonat sau dezordonat ce poate conduce la confuzii sau poate genera ambiguităţi.

În orice conversaţie, interlocutorii îşi acordă reciproc spaţii, momente în care ceilalţi vorbesc asigurând astfel fluenţa dialogului. Interacţiunea nu presupune doar schimb continuu de replici, urmărind reproducerea unei secvenţe reale, ea implică şi alte elemente ce caracterizează dialogul real, precum ezitările, replici neterminate, întreruperi, fiecare în parte constituind elemente de caracterizare a personajelor, a stărilor prin care acestea trec.

Ezitările conversaţionale sunt indicatori importanţi ai stării mentale a personajului care implică de obicei discomfort, nesiguranţă, stânjeneală. Din punct de vedere lingvistic, ezitările sunt asociate cu exprimarea informală, chiar cu greşeli de exprimare cu eventuale reveniri, reluări. Din punct de vedere dramatic, aceste ezitări pot fi urmate de *răbufniri* ale personajului care sugerează poziţia inconfortabilă în care este pus. Lipsa de fluenţă în acest caz pune în valoare trăirea, starea sufletească în contextul creat. Acestă stare a personajului evidenţiată prin lipsa de fluenţă, se poate regăsi în instrucţiuniunile scenice date de autor care sunt un indicator şi al gradului de încredere conversţională pe care acesta i l-a atrbuit.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

În piesa *The Marriages* de Henry James, în scena 9, în dialogul dintre colonelul Chart şi fiica sa Adela, ezitările acesteia indică profunda îngrijorare pentru tatăl său, care, văduv fiind urma să se căsătorească cu domna Churchley, dar intervenţia Adelei zădărniceşte această căsătorie. Plină de remuşcări, Adela caută să explice tatălui său faptul că ea poartă vina acestei neâmpliniri:

> **Adela**: Father… (*she begins as though she wants to say something, but then changes her mind*)
> **Colonel**: *Yes Adela.*
> **Adela**: *I just want to say… I mean I should have said something a while ago. I am sorry that… that… you were so dreadfully hurt.*
> **Colonel**: *I appreciate your concern my dear, but these things do happen. Fancy that: a woman changes her mind and everyone of my days is dreary.*

Ezitările incomode ale Adelei sunt marcate în mod clar de semnele de punctuaţie şi de indicaţiile scenice care sugerează momente lungi de tăcere şi care implică motivul pentru care Adela nu se simte în largul său, şi anume starea sufletească conflictuală în care se găseşte - nu doreşte ca doamna Churchley să se căsătorească cu tatăl său, dar nici nu doreşte ca el să sufere.

În dialogul dintre generalul Burgoyne şi maiorul Swindon, din *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw, ezitarea are o altă încărcătură: faptul că maiorul Swindon a luat o hotărâre fără a avea în prealabil aprobarea generalului, ceea ce îl pune în încurcătură atunci când trebuie să explice prezenţa lui Judith la interogatoriul soţului ei, Richard:

> **Burgoyne**: *Who is that woman?*
> **Swindon**: *Prisoner's wife, Sir. She begged me to allow her to be present, and I thought….*
> **Burgoyne**: *You thought it would be a pleasure for her. Quite so, quite so. Give the lady a chair and make her thoroughly comfortable.*

Ezitarea lui Swindon este completată de intervenţia lui Burgoyne care poate fi abordată şi ca o întrerupere politicoasă, de susţinere, care vine în ajutor pentru a-l scoate pe maior din încurcătura creată.

Intreruperile sunt un element constitutiv al oricărui text dramatic, autorul înzestrându-şi personajele cu puterea de interveni în dialog, luând practic din spaţiul *rezervat* interlocutorului. Această intruziune în dialog încalcă regula politeţii discursului, evidenţiind un caracter de forţă, caz în care personajul îşi impune priorităţile, punctul de vedere, autorul investidu-l cu putere conversaţională. Alteori intruziunea poate avea un caracter politicos, de susţinere a interlocutorului, evidenţiind acordul acestuia.

Un exemplu de întrerupere care evidenţiază foarte bine caracterul lipsit de sensiblitate a lui *Lear* faţă de fiicele sale îl găsim în piesa cu acelaşi nume a lui Edward Bond. Scena de deschidere a piesei intitulată *Near the Wall* este schiţată într-un spaţiu umed, neprietenos ce ne transportă pe insula britanică cunoscută pentru vremea capricioasă ce o caracterizează. Lear nu este câtuşi de puţin interesat de disconfortul fiicei sale datorat umezelei, singura lui problemă fiind lemnul ce a fost lăsat să putrezească în acest mediu:

> **Councillor**: *Isn't it a swamp on this map?*
> **Fontanelle**: *My feet are wet…*
> **Lear**: *Who left that wood in the mud?... It's been rotting there for weeks… They treat their men like cattle. When they finish work they must be kept in dry huts. All these huts are wet.*

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

Politeţea

Analiza discursului dramatic şi a detaliilor practice ne pot face să întrevedem caracterul unui personaj, în special cum diferitele trăsături de caracter pot fi deduse din performanţa/interpretarea lingvistică în situaţii conversaţionale. Nivelele de formalitate şi de politeţe folosite de un personaj în conversaţia cu alte personaje pot fi o zonă de relevanţă de studiu în determinarea simţului puterii şi încrederii personajului într-o situaţie conversaţională dată. O asemenea analiză ne poate asigura o metodologie destul de precisă în tratarea schimbărilor ce pot fi percepute privind personajele dintr-o operă dramatică. Probabil că aspectul cel mai important ce poate reieşi dintr-o astfel de analiză este măsura în care studiul personajelor permite aplicarea, abordarea critică a diferitelor zone lingvistice, cum ar fi schimbul de replici, implicarea în dialog/conversaţie, strategiile de politeţe/impolitеţe specifice unei trăsături a unui personaj într-o anumită situaţie conversaţională. Multitudinea informaţiilor ce se pot obţine cu privire la dezvoltarea trăsăturilor personajelor, printr-o abordare multiplă, este legată de comportamentul conversaţional al acestora, constituind baza studiului caracterizării în textele dramatice.

Jonathan Culpeper in *Exploring the Language of Drama*, capitolul *(Im)politeness in the Dramatic Dialogue*, îşi pune întrebarea de ce conceptul de „politeţe" este atât de folositor în studiul textului dramatic. Această întrebare este urmarea mai multor studii care evidenţiază faptul că *politeţea lingvistică* poate arunca o lumină asupra posibilelor aspecte de critică a textului literar/dramatic. În accepţiunea lui Culpeper politeţea constă în *manipularea strategică a limbii* înţelegând prin aceasta că limba este folosită în conversaţie pentru a exprima ceea ce este corect, adecvat din punct de vedere social. In acest cadru sunt puse împreună *eu*-l *personajului* şi *variabilele sociale* – aspectul puterii, al distanţei sociale – legătura fiind asigurată prin strategii lingvistice motivate. Acest cadru, afirmă Culpeper, ne ajută să înţelegem cum personajele se poziţionează unele faţă de celelalte, cum se manipulează reciproc pentru a-şi atinge scopurile, cum intriga, acţiunea avansează. Într-un asemenea cadru putem analiza cum personajele interacţionează, cum strategiile comunicative menţin şi promovează armonia socială. Drama este spaţiul în care conflictele interacţionale apar cel mai des datorită strategiilor de *lipsă de politeţe*.

Brown si Levinson explică politeţea făcând referire la *face*, cu sensul de „faţadă, aparenţă", ceea ce vrem să aratăm, în legătură cu ideea de reputaţie, prestigiu, stima de sine. Brown şi Levinson [1987] sugerează că *face* consistă din două cerinţe/dorinţe socio-psihologice: *positive face* reprezentând dorinţa de fi aprobat. De exemplu cineva doreşte ca altcineva să-l aprobe, să-şi exprime admiraţia faţă de ceea ce spune, să-i aprobe acţiunile. *Negative face* se referă la dorinţa cuiva de a nu fi împiedicat în ceea ce face, ce spune, lucru asumat de interlocutor. În viaţa reală în cadrul interacţiunii acţiunile nostre adeseori ameninţă *aparenţa (face)* celeilalte persoane prin *cerinţe* (*positive face*) sau prin *critică* (*negative face*). Această ameninţare depinde de o serie de factori cei mai importanţi privind relaţia în care se găsesc participanţii la interacţiune cât şi de gradul de impunere a cerinţei. Aici avem în vedere distanţa socială dintre interlocutori. De exemplu, la locul de muncă, dacă ne aflăm în situaţia de a cere ajutorul unui coleg, vom face acest lucru adresându-ne unui coleg mai vechi decât unui nou venit. Dar, dacă de faţă este şeful, desigur vom adresa cerinţa colegului nou pentru că ne simţim egali cu acesta în ce priveşte poziţia pe care o avem, aşa după cum am preferat colegul mai vechi deoarece îmi este mai apropiat in termeni de distanţa socială. Politeţea apare atunci când suntem preocupaţi să susţinem aparenţa cuiva/faţă de cineva. Din punct de vedere lingvistic politeţea, se referă la acele structuri ale limbii prin care formulăm cerinţe, solicităm atenţia cuiva, cerem permisiunea, şi care sunt însoţite de strategii de politeţe deoarece ele în mod inerent sunt o ameninţare a

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

aparenţelor/faces deoarece acestea cer interlocutorului să facă ceva pentru locutor. Cerinţa poate fi exprimată direct fără strategii de politeţe în situaţii de urgenţă, caz în care nu este percepută ca o ameninţare (lipsă de politeţe) de către interlocutor, de exemplu atunci când se cere ajutorul de către cineva aflat într-o situaţie disperată: „*Ajutor*…". Contextul este acela care face ca cerinţa să fie înţelesă ca atare. Cerinţa directă poate fi încărcată de ironie, critică, sarcasm, fără a fi considerată ca o ameninţare a aparenţelor. În piesa *The Patient* de Agatha Christie, în dialogul dintre Emmeline şi Brenda strategia directă este folosită eficient, întrebarea lui Emmeline, deşi pare indirectă, chiar retorică, are drept scop recunoaşterea de către Brenda a unui adevăr:

> **Emmeline** (*to Wingfield*): Do you deny that you were having an affair with that woman there? (*points to Brenda*)
> **Brenda**: It's not true!
> **Emmeline**: *Don't tell me that*. You were head over ears in love with him.
> **Brenda**: All right, then. I was in love with him!

Strategiile de politeţe sunt evidente în forma cerinţelor indirecte, la care se aşteaptă un răaspuns pozitiv, o acceptare:

> – *Will you meet* me tonight?
> – I don't know. Where?
> – Anywhere, for a walk. (Harold Pinter, *Silence*)
>
> – *Would you* be ready to do something?
> – For you?
> – For yourself. *Would you* be ready to go? (H.E.Bates, *Fair Stood the Wind for France*)

Din punct de vedere didactic, o analiză a unor astfel de formule de politeţe – este legată de aspecte lingvistice, gramaticale în predarea/învăţarea limbii. De exemplu aceste structuri de limbă fac obiectul predării verbelor modale în limba engleză, cu accent pe cele care exprimă o cerinţă, o invitaţie politicoasă – *will/would, shall/should, can/could, may/might*. Folosirea unei *forme pasive* poate avea acelaşi efect, desigur contextul putând adăuga şi ironia, sarcasmul. În *Washington Square* avem un astfel de exemplu în care construcţia pasivă folosită de Dr. Sloper în dialogul cu Morris Townsend impune nu doar distanţa socială, ci şi sarcasmul din partea locutorului, întrebarea fiind mai mult retorică, Sloper anticipând de fapt răspunsul:

> Dr. Sloper: *I am told you are lookimg for a position.*
> Morris T.: *Oh, a position is more than I…*

Ce strategii de politeţe sau combinaţii de strategii sunt alese depinde de forţa acţiunii de a formula o cerinţă, cu deosebire una indirectă, menţinând armonia socială, fără a impune, mai degrabă etalând preocupare din partea locutorului, astfel interlocutotul nesimţindu-se ameninţat de cerinţă: "*Would you mind helping me with these bags?"* La suprafaţă cerinţa se referă la faptul dacă interlocutorul *s-ar supăra sau nu, ar fi deranjat sau nu* dar indirect propoziţia poartă forţa unei cerinţe.

Strategiile de politeţe sunt în general legate de exprimarea unei cerinţe, sunt strategii lingvistice care menţin şi promovează relaţii sociale armonioase. Aceste strategii poartă în profunzime structuri linvistice – vocabular, gramatică – care fac obiectul

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

predării/învăţării limbii. Textul dramatic vine în acest sens să sprijine acest demers didactic prin aspectul practic al învăţării fiind suport pentru activităţi comunicative care imită situaţii reale în care se pot regăsi vorbitorii.

Lipsa de politeţe

Strategiile lingvistice prezentate sunt în legătură cu menţinerea şi promovarea unor legături sociale armonioase, dar în realitatea vieţii sociale strategiile lingvistice sunt uneori folosite pentru a ataca *aparenţele/faces*. Culpeper foloseşte termenul de *impolitness* pentru a denumi aceste strategii lingvistice şi dă următorul exemplu de critică a unei lucrări pornind de la *politness strategies* care în mod treptat se degradează în *impolitness strategies*:

> *Perhaps it could have been improved.*
> *It wasn't good.*
> *It was bad.*
> *It was crap.*
> *You must have shit for brains.*

În acestă scară a criticii pornind de la aspectul politicos exprimat prin structurile cu *poate*, care atenuează puterea criticii, urmat de *ar fi putut fi îmbunătăţit*, care este o critică indirectă, fără neaparat a personaliza prin folosirea lui *it* precum şi folosirea *modalului perfect* în limba engleză cu accent pe o acţiune trecută, deci terminată, se ajunge, trecând prin diverse trepte de politeţe, la lipsa de politeţete: *trebuie să fi avut… (shit) în loc de creier* , care este într-un context dat, o impolitete extremă mai ales prin folosirea cuvântului *shit*, un element nepotrivit, chiar interzis, într-o analiză critică a unei scrieri. Dacă folosirea lui *it* are menirea de a atenua puterea criticii în prima structură, aceasta este amplificată de personlizarea autorului prin folosirea pronumelui personal *you/tu*. Structurile lingvistice *It wasn't good, It was bad*, din mijlocul scării critice pot fi interpretate ca politicoase sau nepoliticoase în funcţie de context, de cine emite critica şi cu ce intenţii, cine este receptorul ei şi cât de sensibil este acesta. De exemplu, critica venind de la un profesor pentru eseul scris de un student, aspectul nepoliteţei nu poate fi luat în discuţie deoarece intenţia este una pozitivă, constructivă pentru îmbunătăţirea viitoare a performanţei, de susţinere. Dar, dacă intenţia este de a ataca, de ridiculiza autorul, ca, de exemplu, ale unei lucrări publicate, atunci exprimarea poate fi etichetată ca nepoliticoasă sau nepotrivită.

Asemenea structuri de politeţe/impolitete, sunt specifice textului dramatic deoarece ele constituie o sursă de distracţie, de amuzament dar şi de tensiune în orice piesă de teatru. Spectatorii în sala de teatru privesc confortabil la acte de violenţă fizică sau verbală pe care le găsesc *normale*, care fac piesa interesantă, captivantă, fără de care aceasta ar fi plictisitoare. Urmărim o realitate dramatizată în care agresiunea dialogului ne captivează. În textul dramatic nepoliteţea constituie sursa unor scopuri diverse, conflictul interacţiunii personajelor apărând ca o cauză a distrugerii armoniei sociale, tensiunile dintre personaje conducând la dezvoltarea personajelor şi a conflictului.

Comportamentele politicoase/nepoliticoase din textul dramatic sunt diferite de cele din viaţa reală, asumarea unuia sau altuia în opera dramatică conţinând o mai mare semnificaţie interpretativă. În realitatea socială, având în vedere că restricţiile sunt rare, căutăm să înţelegem de ce o persoană se comportă într-un fel, ce anume a determinat acel comportament, analizăm împrejurările, situaţiile deosebite care au determinat o încălcare a normei sociale. Cauza poate fi căutată în starea de spirit a unei persoane, în stiuaţia în care se poate găsi la un moment dat, sau comporatmentul poate fi pur şi simplu neintenţionat.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

Pe de altă parte, în textul dramatic, suntem înclinaţi să interpretăm un anumit comportament ca un mesaj transmis de autor. Autorul creează un set de atitudini comportamentale care creionează un personaj sau mai multe personaje, personalitatea personajului fiind determinată de alegerea imaginară făcută de autor pentru dezvoltarea acestuia într-un univers imaginar viitor.

Intriga în textul dramatic este considerată ca o dezvoltare de la o situaţie de echilibru către una de dezechilibru pentru ca în final echilibrul să fie instalat din nou. Conflictul verbal, violenţa acestuia, comporatmentul ireverenţios în limbaj conduc la o stare de dezechilibru. Conflictul adeseori conduce la schimbări în comportamentul personajului, în hotărârile pe care acesta le ia şi care în final conduc la restabilirea ordinii, a echlibrului.

Orice analiză a dialogului din textul dramatic trebuie să ia în consideraţie dinamica socială a interacţiunii personajelor. In acest context analiza politeţii/lipsei de politeţe are rolul de a descrie cum participanţii la dialog manipulează mesajele cu scopul susţinerii aparenţelor. Acest comportament are loc şi în viaţa reală în care găsim situaţii conflictuale ca de exemplu într-o sala de judecată, în politică, în sala de clasă, dar şi în situaţiile particulare mai tensionate.

Concluzii

Realitatea arată că diferenţele specifice ale genurilor literare s-au atenuat începând cu momentul avangardei literare şi artistice de la începutul secolului al XX-lea, aşa-zisul modernism, care pulverizează graniţele între genuri. Astfel, romanul poate semăna cu poezia, iar aceasta din urmă reuşeşte adesea să creeze personaje, ca teatrul şi romanul. Textul de teatru însuşi se aseamănă adesea fie cu povestirea monologală, fie cu poezia, renunţând la situaţie dramatică şi exprimând emoţii sau stări. Adesea, renunţând de tot la cuvinte, pentru a folosi limbaje alternative.

Dezvoltarea abilităţii de comunicare orală având ca suport textul dramatic este susţinută de caracterul dialogic al acestui tip de text, care păstrând trăsăturile dialogului cotidian motivează participarea studenţilor. Textul dramatic poate fi oricând exploatat în diverse activităţi didactice, prvind însuşirea vocabularului, folosirea corectă a intonaţiei, predarea problemelor de gramatică etc. toate acestea într-un context explicit care să permită înţelegerea şi să promoveze participarea activă a studenţilor. Îndepărtarea explicaţiilor scenice dintr-un fragment dramatic, crearea unor situaţii din dialog, folosirea unei teme comune unor framente de text dramatic, folosirea unei suite de imagini în relaţie cu textul etc. sunt tot atâtea activităţi ce pot dezvoltă abilităţile de citire-înţelegere, presupune creativitate şi inventivitate, dar şi folosirea corectă a limbii în comunicare, ascultare dar mai ales înţelegerea importanţei intonaţiei în transmiterea şi receptarea mesajelor.

BIBLIOGRAFIE

*** 2012. *The Romanian Explanatory Dictionary*, Encyclopedic Universe Publising House, Bucureşti.
Austin, J.L., 1962. *How to Do Things with Words*, London, Oxford Unoversity Press
Bates, H.E., 2005. *Fair Stood the Wind for France*, Penguin, UK.
Brown & Levinson, 1987. *Politness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambricdge University Press.
Coult, Tony, 1977. *The Plays of Edward Bond*, Eyre Methuen Ltd, 11 New Fetter Lane, London.
Cristie, Agatha, 1963. *The Patient*, Samuel French Ltd.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)

Culpeper, Jonathan, 1998. *Impolitness in Dramatic Dialogue*, in Exploring the Language of Drama – From Text to Context, published by Routledge, London, p. 37.
Downes, W., 1984. *Language and Society*, London, Fontana Paperbacks, p.337.
Evans, Gareth Lloyd, 1977. *Language of Modern Drama*, Cambridge University Press, p. 133.
Henry, James, 1987. *The Marriages*,in Design for Drama, de Helaine Michaels-Klein, English Language Programs Division, Bureau of Educational and Cultural Affairs, Washington D.C. 20547.
Jakobson, Roman, 1964. *Essais de linguistique generale,* Editions de Minuit, Paris.
Pfister, Manfred, 1988. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, p.16.
Pinter, Harold, 1969. *Silence*, by Methuen & Company, U.K.
Shaw, G.B, 1966. *The Devil's Disciple*, in Two Plays, Limited Editions Club, New York.
Simpson, Paul, 1997. *Odd Talk. Studying Discourse of Incongruity* in Exploring the Language of Drama – From Text to Context, published by Routledge, London, p. 37.

BDD-A27332 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-19 08:00:13 UTC)