

## Reevaluări ale discursului dramatic din perspectivă didactică

Marius Narcis MANOLIU  
*Universitatea „Ștefan 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, deoarece într-o piesă de teatru actorii *fac* ceva nu doar interacționează între ei ci și cu publicul. Manfred Pfister, la fel ca Austin afirmă că „*în timp ce vorbește personajul face ceva – are o intenție, o direcție, se află acolo dintr-un anumit motiv.*” Cu alte cuvinte dialogul dramatic este inițiatorul acțiunii sursa lui fiind o anumită situație ce conduce la o alta ce ia naștere ca urmare a interacțiunii dramatice, creează suspansul și menține tensiunea dramatică. Piesa de teatru (re)prezintă o serie de relații inter-umane într-o situație socială expunând publicul la un set de stimuli semnificativi de la bun început ce acționează asupra experienței anterioare a acestuia.

Autorul dramatic face distincția între a citi o piesă de teatru și a o viziona/asculta. Funcția comunicativă a limbii reprezentată prin vorbire în interacțiunea personajelor are un rol predominant. Textul vorbit provoacă, determină participarea imaginativă a publicului și transmite situațiile 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 dramatic este orientat către comunicarea de informații fiind mai convențional decât alte limbaje, dar maturgul exprimându-se prin intermediul personajelor sale. Discursul textului dramatic este dialogul dar și monologul. Dialogul este forma fundamentală de organizare a limbajului dramatic, interacțiunea dintre personaje declanșând acțiunea, definind relațiile dintre ele, caracterizându-le. „*Dialogul dramatic este cu atât mai puternic, cu cât transmiterea suspansului, a tensiunii și a atmosferei se face în afara didascalilor*” afirmă Hugo von Hofmanstahl, care la fel ca Pirandello este de părere că dialogul dramatic este o *acțiune vorbită*. Replicile ce se constituie în dialog fac uz de toate tipurile de propoziții, enunțative, exclamative, imperative, interogative, cuvintele capătă valențe speciale ilustrând ipostaze existențiale ca spaima, alienarea, eșecul, solitudinea, absurdul, etc. Din punct de vedere stilistic folosirea retoricii, a pauzelor pline de semnificații – marcate în scris prin puncte de suspensie, susțin dialogul scenic, respectiv monologul dramatic. Personajele se definesc prin interacțiune, prin dialogul conflictual, prin limbajul folosit dar și 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 și gânduri. Discursul dramatic reprezentat prin dialog/monolog presupune oralitatea limbajului, și mărcile stilistice ale acestui mod specific de comunicare. Limbajul vorbit din textul dramatic creează impresia de verosimil, elementele nonverbale care îl însoțesc conferind ritm, dinamism atât textului, cât și spectacolului teatral.

Definițiile dramei și dramaticului evidențiază caracteristica acestui tip de operă literară, și anume de prezentare scenică a unei imagini reale din viață precum și caracterul ei dialogic.

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

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

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

sonoritate colorată și plină de gravitate, dar având o mobilitate limitată. 2. (fig.; despre întâmplări, situații 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 destinație este reprezentarea scenică, este actualizarea textului dramatic într-un spectacol. Fără text dramatic nu putem vorbi de spectacolul de teatru ca mod de comunicare și de reprezentare a lumii existente în conștiința umană și reprezentată artistic pe scenă. Piesa de teatru având ca destinație 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 viață prin intonație, tempo, volumul de cuvinte, opera devenind un mijloc de comunicare în care intenționalitatea autorului în actul de creație 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 și liric, cuvântul este pentru lectură. Procesul de receptare din acest motiv este diferențiat, acesta fiind spațial, sincron, receptorul fiind publicul în sala de teatru în ceea ce privește genul dramatic, în timp ce, în cazul genurilor epic și liric receptarea este unică de către lectorul individual.

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

Înțelegerea unui text dramatic nu înseamnă doar înțelegerea textului ca atare ci și a contextului social, și a celui cognitiv, a modelelor cognitive, a măsurii în care acestea se contopesc. Înțelegerea textului dramatic însemnând construirea și/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, așteptări, 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 conversațiile uzuale. Avantajul pe care îl are dialogul din textul dramatic față de cel comun din conversațiile obișnuite este faptul că lectorul/spectatorul are acces la informații pe care nu le poate avea în situațiile reale, având cunoștință despre adevărul sau falsitatea formulărilor, enunțurilor personajelor. Puterea distructivă a cuvintelor la care suntem martori în textul dramatic, citit sau pus în scenă, este cel mai adesea rezultatul neînțelegerii, al golului dintre ceea ce vorbitorul spune și ceea ce interlocutorul înțelege. 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 recunoașterea le poate salva viața. În acest caz personajele se sunt prinse în capcana dintre ceea ce ele spun și ceea ce vor să spună, importantă fiind semnificația pe care alții o atribuie

cuvintelor lor fiind în final sursa tragismului în piesa de teatru. Citându-l pe Austin, în aceste cazuri, „*emiteră unei afirmații înseamnă a face o acțiune*”, emitera afirmațiilor în anumite împrejurări de anumite personaje umând „*o procedură convențională și având un efect convențional*”. În acest sens, Austin dă următoarele exemple:

“*I do*” (la o ceremonie de căsătorie având sensul: *iau această femeie de soție...*)

“*I name this ship Queen Elisabeth*” (și o denumește)

“*I give and bequeath this watch to my brother*” (și îi dă ceasul)

“*I bet you six pence it will ruin tomorrow*” (și dă șase cenți)

Textul dramatic include două moduri de existență a limbajului, oral și scris, textul fiind scris cu scopul de a fi rostit în fața unui public întotdeauna, deci destinat reprezentării. Textul dramatic este diferit de textele epic și liric prin prezența în cadrul textului a unor elemente specifice reprezentării, dialogul precum și instrucțiunile, indicațiile scenice numite *didascalii*. Atât modalitatea de expresie lingvistică, cât și modul de receptare a textului dramatic îl diferențiază de cel epic și liric.

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

- *funcția emotivă* se referă la emițător – autorul, personajele;
- *funcția conativă* se referă la destinatar – personaje, lector/spectator;
- *funcția referențială* presupune un referent al textului dramatic și al spațiului reprezentării precum și un referent al textului propriu-zis care poate deveni referent pentru un alt text;
- *funcția fatică* înlesnește în cadrul textului relația dintre personaje și în cadrul reprezentării evidențiază condițiile în care are loc comunicarea, respectiv statutul pe care îl are receptorul, de spectator;
- *funcția poetică* se actualizează în relația 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, *intonația, melodia, inflexiunea, accentul, volumul dialogului* pot fi regăsite chiar în dialogul obișnuit evidențiind intenția comunicativă a emițătorului, și anume starea afectivă, scopul enunțului. Textul dramatic prezintă acțiunile și situațiile prin intermediul personajelor, prin comunicare lingvistică. Dialogul dramatic urmărește crearea iluziei de dialog real prin sistemul *enunțurilor interogative, exclamative, prezumtive și asertive*, ele ținând de retorica limbajului dramatic, iar intonația fiind efectul sonor al diferitelor tipuri de enunț.

Așa după cum evidențiază Manfred Pfister în *The Theory and Analysis of Drama* „dialogul dramatic fiind acțiune vorbită, fiecare propoziție dramatică individuală articulată nu are numai valoare expresivă ca și conținut, ci conține și execuția unui act, fie el o promisiune, o amenințare, o persuasiune etc.” [3]. *Spre deosebire de celelalte tipuri de vorbire, vorbirea dramatică este legată de situația scenică*. Desigur putem vorbi de dialog, în sens de interacțiune și comunicare, ca fiind marcă a genului epic dar dialogul dramatic contribuie la creșterea tensiunii, la construirea suspansului, având în vedere rolul performativ, de prezentare a cuvântului din discursul dramatic. Dialogul dramatic declanșează o acțiune, o reacție care declanșează un nou dialog.

### Specificul discursului dramatic

Experiența lecturii sau vizionării unei piese de teatru poate conduce către formularea unor judecăți cu privire la *personalitățile* personajelor din analiza comportamentului conversațional al acestora. Abordarea lingvistică în analiza personalității unui personaj poate să surprindă bogăția 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 și respectând anumite convenții privind locațiile diferite, situațiile diferite în care se pot regăsi personajele. Având în vedere caracterul de ficțiune al piesei de teatru, dialogul dramatic presupune înțelegerea de către public a ceea ce se spune, discursul fiind considerat ca reprezentare a limbajului obișnuit 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, repetiții/reluări, întreruperi. Interacțiunea are în vedere o serie de variabile privind dialogul, și anume: personajele care intră în dialog, cine pe cine ascultă și dacă există reacții, lungimea discursului corelat cu textura lingvistică folosită de personaje și cum au loc replicile, alternarea momentelor de interacțiune cu cele de tăcere.

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

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

În orice conversație, interlocutorii își acordă reciproc spații, momente în care ceilalți vorbesc asigurând astfel fluența dialogului. Interacțiunea nu presupune doar schimb continuu de replici, urmărind reproducerea unei secvențe reale, ea implică și alte elemente ce caracterizează dialogul real, precum ezitățile, replici neterminate, întreruperi, fiecare în parte constituind elemente de caracterizare a personajelor, a stărilor prin care acestea trec.

*Ezitățile* conversaționale sunt indicatori importanți ai stării mentale a personajului care implică de obicei disconfort, nesiguranță, stânjenală. Din punct de vedere lingvistic, ezitățile sunt asociate cu exprimarea informală, chiar cu greșeli de exprimare cu eventuale reveniri, reluări. Din punct de vedere dramatic, aceste ezitări pot fi urmate de *răbufniri* ale personajului care sugerează poziția inconfortabilă în care este pus. Lipsa de fluență în acest caz pune în valoare trăirea, starea sufletească în contextul creat. Această stare a personajului evidențiată prin lipsa de fluență, se poate regăsi în instrucțiunile scenice date de autor care sunt un indicator și al gradului de încredere conversațională pe care acesta i l-a atribuit.

În piesa *The Marriages* de Henry James, în scena 9, în dialogul dintre colonelul Chart și fiica sa Adela, ezitățile acesteia indică profunđa îngrijorare pentru tatăl său, care, văduv fiind urma să se căsătorească cu doamna Churchley, dar intervenția Adelei zădărnicește această căsătorie. Plină de remușcări, Adela caută să explice tatălui său faptul că ea poartă vina acestei neîmpliniri:

**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.*

Ezitățile incomode ale Adelei sunt marcate în mod clar de semnele de punctuație și de indicațiile scenice care sugerează momente lungi de tăcere și care implică motivul pentru care Adela nu se simte în largul său, și anume starea sufletească conflictuală în care se găsește - nu dorește ca doamna Churchley să se căsătorească cu tatăl său, dar nici nu dorește ca el să sufere.

În dialogul dintre generalul Burgoyne și 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 prezența lui Judith la interogatoriul soțului 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.*

Ezitatea lui Swindon este completată de intervenția lui Burgoyne care poate fi abordată și ca o întrerupere politicoasă, de susținere, care vine în ajutor pentru a-l scoate pe maior din încurcătura creată.

*Intreruperile* sunt un element constitutiv al oricărui text dramatic, autorul înzestrându-și personajele cu puterea de interveni în dialog, luând practic din spațiul rezervat interlocutorului. Această intruziune în dialog încalcă regula politeții discursului, evidențiind un caracter de forță, caz în care personajul își impune prioritățile, punctul de vedere, autorul investindu-l cu putere conversațională. Alteori intruziunea poate avea un caracter politic, de susținere a interlocutorului, evidențiind acordul acestuia.

Un exemplu de întrerupere care evidențiază foarte bine caracterul lipsit de sensibilitate a lui Lear față de fiicele sale îl găsim în piesa cu același nume a lui Edward Bond. Scena de deschidere a piesei intitulată *Near the Wall* este schițată într-un spațiu umed, neprietenos ce ne transportă pe insula britanică cunoscută pentru vremea capricioasă ce o caracterizează. Lear nu este cătuși de puțin interesat de disconfortul fiicei sale datorat umezelei, singura lui problemă fiind lemnul ce a fost lăsat să putrezescă 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.*

## Politețea

Analiza discursului dramatic și a detaliilor practice ne pot face să întrevădem caracterul unui personaj, în special cum diferitele trăsături de caracter pot fi deduse din performanța/interpretarea lingvistică în situații conversaționale. Nivelele de formalitate și de politețe folosite de un personaj în conversația cu alte personaje pot fi o zonă de relevanță de studiu în determinarea simțului puterii și încrederii personajului într-o situație conversațională 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 reieși 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/conversație, strategiile de politețe/impolitețe specifice unei trăsături a unui personaj într-o anumită situație conversațională. Multitudinea informațiilor ce se pot obține cu privire la dezvoltarea trăsăturilor personajelor, printr-o abordare multiplă, este legată de comportamentul conversațional al acestora, constituind baza studiului caracterizării în textele dramatice.

Jonathan Culpeper în *Exploring the Language of Drama*, capitolul *(Im)politeness in the Dramatic Dialogue*, își pune întrebarea de ce conceptul de „politețe” este atât de folositor în studiul textului dramatic. Această întrebare este urmarea mai multor studii care evidențiază faptul că *politețea lingvistică* poate arunca o lumină asupra posibilelor aspecte de critică a textului literar/dramatic. În accepțiunea lui Culpeper politețea constă în *manipularea strategică a limbii* înțelegând prin aceasta că limba este folosită în conversație pentru a exprima ceea ce este corect, adecvat din punct de vedere social. În acest cadru sunt puse împreună *eu-l personajului și variabilele sociale* – aspectul puterii, al distanței sociale – legătura fiind asigurată prin strategii lingvistice motivate. Acest cadru, afirmă Culpeper, ne ajută să înțelegem cum personajele se poziționează unele față de celelalte, cum se manipulează reciproc pentru a-și atinge scopurile, cum intriga, acțiunea avansează. Într-un asemenea cadru putem analiza cum personajele interacționează, cum strategiile comunicative mențin și promovează armonia socială. Drama este spațiul în care conflictele interacționale apar cel mai des datorită strategiilor de *lipsă de politețe*.

Brown și Levinson explică politețea făcând referire la *face*, cu sensul de „fațadă, aparență”, ceea ce vrem să arătăm, în legătură cu ideea de reputație, prestigiu, stima de sine. Brown și Levinson [1987] sugerează că *face* consistă din două cerințe/dorințe socio-psihologice: *positive face* reprezentând dorința de fi aprobat. De exemplu cineva dorește ca altcineva să-l aprobe, să-și exprime admirația față de ceea ce spune, să-i aprobe acțiunile. *Negative face* se referă la dorința cuiva de a nu fi împiedicat în ceea ce face, ce spune, lucru asumat de interlocutor. În viața reală în cadrul interacțiunii acțiunile noastre adeseori amenință *aparența (face)* celeilalte persoane prin *cerințe (positive face)* sau prin *critică (negative face)*. Această amenințare depinde de o serie de factori cei mai importanți privind relația în care se găsesc participanții la interacțiune cât și de gradul de impunere a cerinței. Aici avem în vedere distanța socială dintre interlocutori. De exemplu, la locul de muncă, dacă ne aflăm în situația de a cere ajutorul unui coleg, vom face acest lucru adresându-ne unui coleg mai vechi decât unui nou venit. Dar, dacă de față este șeful, desigur vom adresa cerința colegului nou pentru că ne simțim egali cu acesta în ce privește poziția pe care o avem, așa după cum am preferat colegul mai vechi deoarece îmi este mai apropiat în termeni de distanță socială. Politețea apare atunci când suntem preocupați să susținem aparența cuiva/față de cineva. Din punct de vedere lingvistic politețea, se referă la acele structuri ale limbii prin care formulăm cerințe, solicităm atenția cuiva, cerem permisiunea, și care sunt însoțite de strategii de politețe deoarece ele în mod inerent sunt o amenințare a

aparențelor/face deoarece acestea cer interlocutorului să facă ceva pentru locutor. Cerința poate fi exprimată direct fără strategii de politețe în situații de urgență, caz în care nu este percepută ca o amenințare (lipsă de politețe) de către interlocutor, de exemplu atunci când se cere ajutorul de către cineva aflat într-o situație disperată: „Ajutor...”. Contextul este acela care face ca cerința să fie înțeleasă ca atare. Cerința directă poate fi încărcată de ironie, critică, sarcasm, fără a fi considerată ca o amenințare a aparențelor. În piesa *The Patient* de Agatha Christie, în dialogul dintre Emmeline și Brenda strategia directă este folosită eficient, întrebarea lui Emmeline, deși pare indirectă, chiar retorică, are drept scop recunoașterea 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 politețe sunt evidente în forma cerințelor indirecte, la care se așteaptă un răspuns 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 politețe – este legată de aspecte lingvistice, gramaticale în predarea/învățarea limbii. De exemplu aceste structuri de limbă fac obiectul predării verbelor modale în limba engleză, cu accent pe cele care exprimă o cerință, o invitație politicoasă – *will/would, shall/should, can/could, may/might*. Folosirea unei *forme pasive* poate avea același efect, desigur contextul putând adăuga și ironia, sarcasmul. În *Washington Square* avem un astfel de exemplu în care construcția pasivă folosită de Dr. Sloper în dialogul cu Morris Townsend impune nu doar distanța socială, ci și sarcasmul din partea locutorului, întrebarea fiind mai mult retorică, Sloper anticipând de fapt răspunsul:

Dr. Sloper: *I am told you are looking for a position.*

Morris T.: *Oh, a position is more than I...*

Ce strategii de politețe sau combinații de strategii sunt alese depinde de forța acțiunii de a formula o cerință, cu deosebire una indirectă, menținând armonia socială, fără a impune, mai degrabă etalând preocupare din partea locutorului, astfel interlocutorul nesimțindu-se amenințat de cerință: “*Would you mind helping me with these bags?*” La suprafață cerința se referă la faptul dacă interlocutorul *s-ar supăra sau nu, ar fi deranjat sau nu* dar indirect propoziția poartă forța unei cerințe.

Strategiile de politețe sunt în general legate de exprimarea unei cerințe, sunt strategii lingvistice care mențin și promovează relații sociale armonioase. Aceste strategii poartă în profunzime structuri lingvistice – vocabular, gramatică – care fac obiectul

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

### Lipsa de politețe

Strategiile lingvistice prezentate sunt în legătură cu menținerea și promovarea unor legături sociale armonioase, dar în realitatea vieții sociale strategiile lingvistice sunt uneori folosite pentru a ataca *aparentețele/faces*. Culpeper folosește termenul de *impoliteness* pentru a denumi aceste strategii lingvistice și dă următorul exemplu de critică a unei lucrări pornind de la *politeness strategies* care în mod treptat se degradează în *impoliteness strategies*:

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

În această scară a criticii pornind de la aspectul politic exprimat prin structurile cu *poate*, care atenuază puterea criticii, urmat de *ar fi putut fi îmbunătățit*, care este o critică indirectă, fără neaparat a personaliza prin folosirea lui *it* precum și folosirea *modalului perfect* în limba engleză cu accent pe o acțiune trecută, deci terminată, se ajunge, trecând prin diverse trepte de politețe, la lipsa de politețe: *trebuie să fi avut...* (*shit*) în loc de creier, care este într-un context dat, o impolitețe 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 personalizarea 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 funcție de context, de cine emite critica și cu ce intenții, cine este receptorul ei și cât de sensibil este acesta. De exemplu, critica venind de la un profesor pentru eseul scris de un student, aspectul nepoliteței nu poate fi luat în discuție deoarece intenția este una pozitivă, constructivă pentru îmbunătățirea viitoare a performanței, de susținere. Dar, dacă intenția 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 politețe/impolitețe, sunt specifice textului dramatic deoarece ele constituie o sursă de distracție, de amuzament dar și de tensiune în orice piesă de teatru. Spectatorii în sala de teatru privesc confortabil la acte de violență 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 nepolitețea constituie sursa unor scopuri diverse, conflictul interacțiunii personajelor apărând ca o cauză a distrugerii armoniei sociale, tensiunile dintre personaje conducând la dezvoltarea personajelor și a conflictului.

Comportamentele politicoase/nepoliticoase din textul dramatic sunt diferite de cele din viața reală, asumarea unuia sau altuia în opera dramatică conținând o mai mare semnificație interpretativă. În realitatea socială, având în vedere că restricțiile sunt rare, căutăm să înțelegem de ce o persoană se comportă într-un fel, ce anume a determinat acel comportament, analizăm împrejurările, situațiile deosebite care au determinat o încălcare a normei sociale. Cauza poate fi căutată în starea de spirit a unei persoane, în situația în care se poate găsi la un moment dat, sau comportamentul poate fi pur și simplu neintenționat.

Pe de altă parte, în textul dramatic, suntem înclinați 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 situație de echilibru către una de dezechilibru pentru ca în final echilibrul să fie instalat din nou. Conflictul verbal, violența acestuia, comportamentul ireverențios în limbaj conduc la o stare de dezechilibru. Conflictul adeseori conduce la schimbări în comportamentul personajului, în hotărârile pe care acesta le ia și care în final conduc la restabilirea ordinii, a echilibrului.

Orice analiză a dialogului din textul dramatic trebuie să ia în considerație dinamica socială a interacțiunii personajelor. În acest context analiza politeții/lipsei de politețe are rolul de a descrie cum participanții la dialog manipulează mesajele cu scopul susținerii aparențelor. Acest comportament are loc și în viața reală în care găsim situații conflictuale ca de exemplu într-o sala de judecată, în politică, în sala de clasă, dar și în situațiile particulare mai tensionate.

### Concluzii

Realitatea arată că diferențele specifice ale genurilor literare s-au atenuat începând cu momentul avangardei literare și artistice de la începutul secolului al XX-lea, așa-zisul modernism, care pulverizează granițele între genuri. Astfel, romanul poate semăna cu poezia, iar aceasta din urmă reușește adesea să creeze personaje, ca teatrul și romanul. Textul de teatru însuși se aseamănă adesea fie cu povestirea monologală, fie cu poezia, renunțând la situație dramatică și exprimând emoții sau stări. Adesea, renunțând de tot la cuvinte, pentru a folosi limbaje alternative.

Dezvoltarea abilității de comunicare orală având ca suport textul dramatic este susținută de caracterul dialogic al acestui tip de text, care păstrând trăsăturile dialogului cotidian motivează participarea studenților. Textul dramatic poate fi oricând exploatat în diverse activități didactice, privind însușirea vocabularului, folosirea corectă a intonației, predarea problemelor de gramatică etc. toate acestea într-un context explicit care să permită înțelegerea și să promoveze participarea activă a studenților. Îndepărtarea explicațiilor scenice dintr-un fragment dramatic, crearea unor situații din dialog, folosirea unei teme comune unor fragmente de text dramatic, folosirea unei suite de imagini în relație cu textul etc. sunt tot atâtea activități ce pot dezvolta abilitățile de citire-înțelegere, presupune creativitate și inventivitate, dar și folosirea corectă a limbii în comunicare, ascultare dar mai ales înțelegerea importanței intonației în transmiterea și receptarea mesajelor.

### BIBLIOGRAFIE

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

- Culpeper, Jonathan, 1998. *Impoliteness 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.