Simona ANTOFI,
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

PARATOPIE, ENUNȚARE ŞI PERSONAJE ÎN PIESA LAILEI RIPOLL, "FIERE"

Încercând să împace, printr-un compromis reciproc avantajos, perspectiva sociologică asupra operei literare şi specificul acesteia, ireductibil, în ultimă instanță, la o determinare strictă printr-o spațio-temporalitate istoriceşte databilă, Dominique Maingueneau continuă, de fapt, o mai veche preocupare pentru ceea ce numea, la un moment dat, *contextul operei literare.* [1] Aplecarea sociologizantă este bine temperată în amplul studiu intitulat **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ŞI SCENĂ DE ENUNȚARE** [2], pornindu-se în mod just de la natura specială a universului ficțional pe care orice text literar îl produce, situat nici înlăuntrul, nici în afara a ceea ce în mod convențional numim, în acord cu o paradigmă mentală comună, *realitate.*

Pe de altă parte, autonomia absolută a esteticului este la rândul ei amendată, autorul evidențiind impactul greu de neglijat al acelui *spirit al veacului* specific epocii în care un scriitor se formează, spiritual şi intelectual, şi creează. "Tribul literar" [3] căruia scriitorul îi aparține, de la care se revendică, prin care se autodefineşte sau prin refuzul căruia se autoidentifică orgolios se transferă, printr-un proces de atribuire paratopică mai mult sau mai puțin conştient, acelui *non-locus* pe care orice bucată de literatură bună îl instituie, instituindu-se, totodată, pe ea însăşi. În termenii lui Maingueneau, "Creația îşi trage astfel seva de pretutindeni: atât din paratopia omului de rând, care refuză poziția pe care găseşte de cuviință să i-o impună o lume condusă de nobilime, cât şi din paratopia nobilului care nu se simte în largul său în această lume de burghezi. Ea îşi trage seva şi dintr-o retragere metodică, ritualizată, din lume, şi din efortul permanent de a se integra în ea." [4]

Privind lucrurile din alt punct de vedere, procesul de comunicare implică o situație cu totul aparte, în cazul literaturii. Într-un articol succint [5], Anca Cosăceanu propune o serie de repere semiotice valabile pentru conceptul de enunțare, grupate în trei categorii ce se constituie într-o ierarhie a procesului însuşi: instanțele enunțiative, enunțarea, ca operație de punere în discurs, şi enunțarea enunțată, respectiv „urmele" enunțării în enunț. Subiectul enunțării este, din unghi semiotic, un construct textual elaborat în funcție de datele axei *actorializare–spațializare–temporalizare.* Punerea în discurs presupune asumarea rolurilor actanțiale ca roluri reale, în actul de comunicare respectiv, înțeles drept „activitate intersubiectivă (relațională, actanțială) exersată în comun de partenerii actului de comunicare, definiți astfel drept colocutori". [6] Anca Cosăceanu mai adaugă „punerea în scenă" – impactul contextului semiotic asupra interpretării actului de enunțare. Este vorba despre intenția enunțiatorului de a-şi elabora o „figură" corelativă rolului (pretins ca) asumat. [7] Pentru Charaudeau, „punerea în scenă" implică o distincție fină între un spațiu extern şi un spațiu intern, cel din urmă, prin instanțele sale, antrenând o „scenografie" specifică. Observația aceasta este cu atât mai utilă cu cât sesizează diferența dintre imaginile construite şi cele reale ale protagoniştilor – „l'image que le sujet parlant construit de lui-même et de sa destination à travers son discours, [...] de sa manière de définir le cadre spatio-temporel de sa parole, bref, de sa manière d'installer la relation verbale [...]." Mai mult, spațiul extern asociază parteneri posesori ai unor identități (sociale) relativ stabile, într-un cadru spațio-temporal, cu un gen discursiv anume). [8]

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)

Situația de enunțare, cum o denumeşte Maingueneau, are o variantă exterioară, a cărei analiză revine perspectivei sociologice asupra literaturii, şi una interioară. În acest caz, autorul preferă formula *scenă de enunțare*, posibil a fi aproximată prin "situația pe care cuvântul pretinde a o defini prin cadrul pe care ea îl arată (în sens pragmatic) chiar în momentul în care se desfăşoară." [9]
Jocul subtil între un înlăuntru paratopic, întrucât este literar, şi un în afară mereu pe punctul de a deveni înlăuntru leagă epoca – *topografia* şi *cronografia* din care se dezvoltă enunțarea – de cronotopul intern al operei, produs al acesteia şi, totodată, ansamblu de strategii discursive menite a (re)constitui o lume-nelume, reală, cel puțin în punctul de plecare, şi definitiv fantasmatică, o alternativă privilegiată la realitate, protejată, prin coerența ei superioară, de mişcarea haotică a vieții. [10]
În cazul discursului teatral, lucrurile se complică şi mai mult, din pricina dublei enunțări şi a dublei situații de enunțare. [11] De asemenea, ceea ce Anne Ubersfeld numeşte *scriptor* al textului – instanță căreia îi asociază şi autorul – are o dublă orientare şi funcționalitate enunțiativă: i se pot atribui didascaliile dar şi enunțurile - replici performate de personaje. Ambele instanțe enunțiatoare, *scriptorul* şi personajele, îşi împart sau îşi dispută dreptul de proprietate asupra replicilor.[12] În ceea ce-l priveşte, Maingueneau adoptă conceptul de *arhi-enunțiator* al lui M. Issacharoff, purtător al ideologiei prioritar literare a piesei de teatru, căreia i se pot subordona aspecte etice, politice, sociale etc. Acest *arhi-enunțiator* este "o persoană distinctă de scriitor, care îşi asumă responsabilitatea rețelei conflictuale a pozițiilor enunțiative." Punctul său de vedere, diferit de opiniile personajelor deasupra cărora gravitează, este un "element care rezultă din relaționarea acestora". [13] şi, în fine, existența simultană a variantei scrise a replicilor, şi a celei performate de către actori, simultaneitatea în virtual a trei situații de enunțare diferite - "actul care leagă autorul de un public virtual, actul care leagă regizorul de un public specific, actul care leagă personajul de un alt personaj" [14] – repun mereu în discuție încărcătura paratopică a textului.
Subiect deosebit de fertil pentru problematica enunțării literare şi a paratopiei, piesa Lailei Ripoll, **ATRA BILIS (FIERE)** a fost scrisă pentru trei actori ai teatrului Micomicon, de la Madrid, în cadrul căruia autoarea însăşi activează: "Mariano Llorente, Jose Luis Patiño şi Yiyo Alonso. Personajele Nazaria, Aurorita şi Daria sunt gândite şi construite pentru ei, pe măsura lor. Mamele şi bunicile lor au avut o mare contribuție în comportamentul celor trei bătrâne. Fizicul actorilor a influențat decisiv descrierea personajelor, motiv pentru care unele aluzii la anumite trăsături fizice pot fi schimbate în funcție de actorii sau actrițele care interpretează piesa. Personajul Ulpiana este creat aproape în totalitate după bunicile mele, dar şi după modelul poveştilor scrise de Marcos Leon despre Isidra, o femeie extraordinară din Estremera del Tajo." Conform explicațiilor Lailei Ripoll, "Aurori se exprimă prin cântece deoarece cultura ei este rurală şi feminină." "Ulpiana, biata de ea, [...], trebuie să apeleze la țintar şi la păhărelul de anason de Maimuță [un rachiu foarte popular şi ieftin]. În timpul reprezentațiilor a trecut de la a fi o persoană voinică la o găluțcă, un gândac, sau un vampir, în funcție de actorul care a reprezentat-o." "Nazaria şi Daria sunt ca Joan Crawford şi Bette Davis – păstrând proporțiile – […] sau bătrânele care beau ciocolată cu episcopul în tablourile lui Gutierrez Solana, sau frații Hernandez şi Fernandez de Herge, care nu puteau trăi unul fără celălalt…" [15]
Piesa menționată [16] construieşte un spațiu - timp al conflictului de natură internă şi externă prin intermediul celor patru personaje feminine prezentate, Nazaria, Daria şi Aurori – surori, la care se adaugă servitoarea Ulpiana. Ele îşi dispută, în ordinea realului ficțional, pe unicul bărbat din piesă, deja mort, în sicriu şi în aşteptarea ceremoniei funerare, o

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)

moştenire şi o poziţie socială superioară mediei. Pe plan interior, toate cele patru femei ascund fie o istorie veche, dar încă vie, fie o dorinţă puternică de a parveni, luând locul uneia sau al alteia dintre celelalte femei, ori de a sparge ierarhia prestabilită printr-un act de revoltă camuflată, cu urmări grave. *Stăpâna de la conac* şi soţia privilegiată a defunctului, Nazaria mimează de ceva vreme paralizia picioarelor, exploatând-o pe cea de –a doua soră, Daria, obligată să o poarte în spinare mereu şi să o ajute la cele mai mărunte nevoi. Între Nazaria şi Daria există un conflict deschis, asezonat cu răutăţi şi cu insulte, devenit *modus vivendi* pentru amândouă. Prima o acuză pe cea de-a doua de o răutate fără limite, iar Daria pozează în victima care-şi duce crucea cu umilinţă, sperând în răsplata cuvenită celor smeriţi. Aurori întruchipează personajul – tip al nebunului care spune marile adevăruri sub protecţia lipsei de discernământ. Bătrână şi ea, Aurori se află parcă dintotdeauna în grija Ulpianei, slujitoarea devotată de care o leagă o afecţiune aparte. Dacă Nazaria se preface că este oloagă, Daria este cea care a slăbit osia trăsurii surorii ei mai mari, provocând accidentul de pe urma căruia este silită să-şi care mereu sora în spate. Iar Aurori, care a avut un copil, mort în faţă, posibil ca urmare a intervenţiei criminale a Dariei, a trăit cu răposatul soţ al Nazariei o poveste de dragoste secretă. În ceea ce o priveşte pe Ulpiana, ea hotărăşte să le otrăvească pe cele trei surori, inclusiv pe Aurori, pentru a deveni *stăpîna de la conac* şi a compensa, astfel, o viaţă de lipsuri şi de umiline.

În ordine paratopică, "toate cele trei femei aparţin mediului rural, s-au născut şi trăiesc într-un colţ uitat de lume, care poate fi un sătuc obscur din Spania sau din orice altă ţară. Neîndoielnic, există diferenţe culturale specifice, componente care separă radical indivizii, în funcţie de orizontul cultural căruia îi aparţin; totuşi, când este vorba despre sat, două coordonate se impun, indiferent de zonă geografică sau moment istoric, în speţă filonul religios şi componenta folclorică." [17] Spaţiul rural găzduieşte păcate şi aspiraţii general – umane, o iubire interzisă şi intenţii criminale, un posibil infanticid şi nebunie. Excesul care dirijează întreg comportamentul celor patru femei, prezenţa constantă, în cadrul scenografiei, a sicriului şi a bărbatului mort, aduc o notă de tragic în această lume a maatriarhatului care şi-a pierdut motivaţia fundamentală. Nazaria este stearpă, copilul Auroritei moare, Daria şi Ulpiana sunt nemăritate şi toate patru sunt bătrâne, învechite în ura lor comună. Poate că secătuit de substanţă, după atâta vreme, sentimentul de ură s-ar cuveni asimilat cronotopului piesei, întrucât se regăseşte atât în dispunerea scenografică a celor câteva elemeente de decor, impregnat în întreaga atmosferă şi nutrind-o, cât şi în vorbele şi în comportamentul celor patru femei. În mod paradoxal, ura le leagă între ele şi pe toate de bărbatul mort, martor acum inert al tuturor dramelor care s-au consumat de-a lungul timpului, într-o familie cu prea multe femei.

Piesa debutează cu un ansamblu generos de indicaţii de scenografie şi regie, în sensul unei paratopii revelatoare pentru natura raporturilor dintre personaje şi pentru viziunea – deloc optimistă – a autoarei asupra lumii. Semnele derizoriului şi ale decrepitudinii abundă, sunt însoţite de semne ale unei religiozităţi de faţadă şi de marcatori axiologici şi de subiectivitate ce arată atât situarea ierarhică a personajelor cât şi atitudinea enunţiatorului primar faţă de ele. [18] Semnificativ, ferestrele închise semnalează grija teribilă pentru aparenţe şi pentru a păstra adânc îngropate toate frustrările şi dramele care ajung, totuşi, la suprafaţă prin replicile dure pe care surorile şi le adresează, înainte de a răbufni într-o scenă a dezvăluirilor orchestrate cu mână sigură de către Aurori. Masca nebuniei folosise, în cazul surorii mai mici, la protejarea iubirii dintre ea şi defunct şi foloseşte încă o dată pentru a salva viaţa tuturor, ea, Aurori, împiedicând otrăvirea pusă la cale de Ulpiana şi eliminând-o pe

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)

slujitoare cu propriile ei arme. Odată pericolul real îndepărtat, ierarhia inițială se restabileşte şi acel *status-quo* de început, temporar amenințat, se reinstalează.
Dacă există o identitate discursivă, respectiv un model identitar asociat unei instanțe intratextuale, atunci Nazaria, Daria, Aurori şi Ulpiana se cosntituie, ca personaje ce trăiesc într-o paratopie stabilă, general – valabilă în datele ei majore, prin discursurile proprii. Iată secvența în care, adunate în jurul sicriului, surorile îşi dispută poziția ierarhic superioară: "Nazaria: [...] E ora, şi, cum eu sunt văduva îndurerată, încep eu, că doar de-aia sunt văduva îndurerată. Sunt văduva îndurerată protagonistă, aşa că încep eu, că de aia sunt văduva îndurerată. Cu grijă!" [19]
Un contrapunct tragi-comic reglează tensiunea dramatică indusă nu prin prezența atât de apropiată a morții, ci prin dialogul dintre Nazaria şi Daria, respectiv sora cu aere de dictator şi victima perpetuă, preocupate fiecare să-şi joace cu cât mai multă măiestrie rolul. În ceea ce o priveşte pe Aurori, ea repetă acelaşi cuvânt – *caca!* – până la epuizare, risipind ultima umbră de evlavie a surorilor mai mari şi ridiculizând jocul bocetului ritual, pe două voci. Rămasă apoi singură cu răposatul, Nazaria cea plină de ură dialoghează cu spiritul mortului, injuriindu-l fără reținere şi dându-şi în vileag adevăratele sentimente față de José Rosario Antuñez Valdivieso. [20]
O scenă similară, în care măştile cad, toate, scoate în evidență luciditatea aparte a Auroritei şi rafinata cosntrucție în palimpsest a spațio – temporalității piesei. La primul nivel paratopic se află, neîndoielnic, satul şi obiceiurile rigide care reglementează raporturile interumane, ierarhiile şi sistemul de valori. La un al doilea nivel se află dubla ipostaziere a celor paru femei, toate dispuse să-şi asume o mască şi un rol devenit aproape a doua natură. În compensare, adevărata natură a fiecăreia face posibilă existența a patru scene lăuntrice, sufocate de ură, ale căror reflexe ies la suprafață şi pot ajunge să ia în stăpânire, temporar, fața vizibilă a lucrurilor. Iar la al treilea nivel se află Aurori şi Ulpiana, ambele capabile să pună în scenă şi să regizeze mici piese de teatru care pun în criză *status-quo*-ul, sau îl salvează.
Ulpiana crede că a presărat arsenic pe bomboanele pentru priveghi din care toate surorile mănâncă. Spaima de moarte prin care trec Nazaria şi Daria, atunci când află că moartea le paşte, nu-şi poate avea corespondentul decât în ura Auroritei, silită să-şi consume dragostea pentru cumnatul ei în tăcere, ca şi suferința provocată de moartea copilului ei, îngropat de Daria, în mare secret, în pădure, de teama ruşinii care s-ar fi abătutu asupra familiei de la conac.
Regizându-şi cu abilitate microsceneta, personajul Aurori se bucură de prerogativele enunțiatorului primar, capabil să manevreze celelalte personaje în virtutea unei intenții auctoriale anume, responsabil de construirea tensiunii dramatice în crescendo, până la momentul dezvăluirilor complete, dar şi de posibilitatea de a purta ideologia majoră a piesei, funcție care îi revine *arhi-enunțiatorului*. Independent de voința - şi de putința – instanței auctoriale, a *scriptorului* – autor care crede că îşi înțelege şi îşi stăpâneşte personajele – a se vedea afirmațiile Lailei Ripoll, în acest sens – Aurori le distribuie pe celelalte trei femei în roluri precise, ca actori şi spectatori fără voie ai propriei – posibile – morți. Piesa de teatru *ad-hoc* are o dublă miză: eliminarea necesară a Ulpianei şi pedepsirea Dariei, pentru presupusa ucidere a copilului nou-născut al surorii mai mici. [21]
Demn de reținut este faptul că toată bucata de teatru în teatru se construieşte în şi prin cuvinte, în afara cărora toată istoria îşi pierde consistența, credibilitatea şi efectul. Aşa se face că, după consumarea ei, cele trei surori îşi reiau rolurile şi măştile inițiale. Iar Ulpiana moare, otrăvită cu şoricioaica turnată în rachiul de anason de către Aurori, nu înainte de a-şi fi

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)

vărsat propria ură asupra Nazariei şi a Dariei, înmărmurite. [22] Finalul piesei stă sub semnul replicii Nazariei: "Aici nu s-a întâmplat nimic" [23], care încheie istoria şi lasă să cadă cortina, simbolic, asupra ipostazelor pictate în venin şi fiere ale eternului feminin. Ultimul cuvânt îi revine instanței auctoriale decise, parcă, să-şi revendice autoritatea: "Întuneric." [24]

NOTE

[1] Maingueneau, Dominique, **LE CONTEXTE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE,** Dunod, Paris, 1993

[2] Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ŞI SCENĂ DE ENUNȚARE,** Institutul European, Iaşi, 2007. Comentarii interesante asupra acestui studiu se regăsesc la următoarele adrese: http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/introduction.html
http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/litvan.html

[3] **Idem**, p. 95

[4] **Idem**, p. 93

[5] Cosăceanu, Anca, **ENUNȚAREA – REPERE SEMIOTICE**, în ***STUDII ŞI CERCETĂRI LINGVISTICE,*** nr. 6, 1987, p. 87

[6] **Idem** p. 75. V. Şi Maingueneau, Dominique, **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS,** Seuil, Paris, 1996, pp. 36-37

[7] Cosăceanu, Anca, **art.cit**., p. 75

[8] Apud Maingueneau, Dominique, **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS,** pp. 37-38

[9] Apud Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ŞI SCENĂ DE ENUNȚARE,** p. 222

[10] Scenografia se corelează cu ideea conform căreia "situația în cadrul căreia opera se enunță nu este un cadru prestabilit şi fix"; "ceea ce este spus de text presupune o scenă de vorbire determinată pe care textul trebuie să o valideze prin enunțarea sa" – în Maingueneau, Dominique, **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ŞI SCENĂ DE ENUNȚARE,** p. 224

[11] "Un autor se adresează unui public prin prezentarea unei piese" şi "un număr de personaje dialoghează într-un cadru enunțiativ considerat autonom de reprezentarea ca atare a piesei" - în Maingueneau, Dominique, **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR,** Institutul European, 2007, Iaşi, p. 185

[12] Ubersfeld, Anne, **TERMENII CHEIE AI ANALIZEI TEATRULUI**, Institutul European, Iaşi, 1999, p. 37

[13] Maingueneau, Dominique, **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR,** p. 186

[14] Idem, pp. 189 – 190

[15] http://iubiriotravite.blogspot.com/2010/06/laila-ripoll-despre-atra-bilis-iubiri.html

[16] Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**, Fundația Culturală "Camil Petrescu" prin Ed. Cheiron, Bucureşti, 2008

[17] Antochi, Roxana – Mihaela, **ROLUL ELEMENTELOR CULTURALE ÎN CONSTRUIREA UMORULUI: RESURSE FOLCLORICE ŞI RELIGIOASE ÎN TEXTUL DRAMATIC AL LAILEI RIPOLL,** în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**, ed. cit., p. 107

[18] "Camera este imensă, sumbră şi apăsătoare în conacul vechi din sătucul acela neînsemnat. [...]. Unica podoabă de pe pereți o constituie cele trei ferestre, cu obloanele zăvorâte, şi un tablou argintat reprezentând Cina cea de Taină. [...]. Aşezate în partea stângă, cele trei surori psalmodiază; sunt foarte bătrâne, au fața ca de pergament, tăbăcită şi crăpată de vreme. În privirea lor, se simte valul trecerii anilor. Poartă fuste largi din stofă groasă, bluze încheiate până-n gât, şal cu ciucuri, ciorapi şi pantofi fără toc. [...]. Aerul începe să miroasă a mort. În depărtare se aude ropotul ploii şi lătratul câinilor." - Ripoll, Laila, **op. cit**., în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.), **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE** p. 129

[19] **Idem**, p. 133

[20] "Nazaria: [...]. Toată viața la fel. La toate alea pe ultimul loc, şi, când e să treci în lumea celor drepți, tot mocăit eşti. ți-e totuna să dai ortul popii ori s-ajungi la spartul târgului. Să ma simt eu mereu prost din cauza ta. Să ies mereu ca păduchele în frunte din pricina ta. Leneşîlule, că asta ai

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)

fost toată viaţa, un leneş profitor. Joia la orele patru dimineaşa, şi domnul leneveşte şi n-o ia din loc."– în **Idem**, p. 141

[21] "Aurori: Nici să sugă n-a avut timp. [...] Apoi ploua şi tu aveai pământ sub unghii. .. Mă durea pieptul pentru că era plin de lapte. Mă dureau poalele pentru că erau pline de sânge. Mă durea carnea pentru că era plină de spaimă. Aveai pământ sub unghii pentru că i-ai astupat gura. I-ai astupat gura, chiar dacă nu plângea. Criminalo! Criminalo!" - în **Idem**, p. 183

[22]] "Ulpiana: José Rosario Antuñez Valdivieso! Mă auzi? Am să joc pe mormântul tău, ca să nu uiţi cum era când puneai mâna pe mine. Mă cac pe toţi morţii voştri. Am să joc pe groapa popii care n-a vrut s-o îngroape pe mama, că se omorâse. şi pe mormântul jandarmului, care l-a ridicat pe frate-meu, c-a prins un iepure pe moşie. şi pe al doctorului, care ne lăsa să murim pentru că nu aveam cu ce să-l plătim. şi pe cel al boieroaicelor de la Conac, care mai degrabă dădeau resturile la ccâini decât mie. şi pe al tuturor puilor de curvă din satul ăsta de căcat. şi mă cac şi pe poftele de moşneag desfrânat ale răposatului. şi pe carnea uscată a curvelor ăstora bătrâne..." în **Idem**, p. 207

[23] **Idem**, p. 213

[24] **Ibidem**

BIBLIOGRAFIE

Antochi, Roxana – Mihaela, **ROLUL ELEMENTELOR CULTURALE ÎN CONSTRUIREA UMORULUI: RESURSE FOLCLORICE ŞI RELIGIOASE ÎN TEXTUL DRAMATIC AL LAILEI RIPOLL,** în Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.) (2008). **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**. Bucureşti: Fundaţia Culturală "Camil Petrescu" prin Ed. Cheiron

Cosăceanu, Anca (1987). **ENUNŢAREA – REPERE SEMIOTICE**, în ***STUDII ŞI CERCETĂRI LINGVISTICE***, nr. 6

http://iubiriotravite.blogspot.com/2010/06/laila-ripoll-despre-atra-bilis-iubiri.html

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/introduction.html

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/litvan.html

Iliescu-Gheorghiu, Cătălina (ed.) (2008). **TEATRU CU VOCE DE FEMEIE**. Bucureşti: Fundaţia Culturală "Camil Petrescu" prin Ed. Cheiron

Maingueneau, Dominique (2007). **DISCURSUL LITERAR. PARATOPIE ŞI SCENĂ DE ENUNŢARE.** Iaşi: Institutul European

Maingueneau, Dominique (1993). **LE CONTEXTE DE L'OEUVRE LITTÉRAIRE.** Paris: Dunod

Maingueneau, Dominique (1996). **LES TERMES CLÉS DE L'ANALYSE DU DISCOURS.** Paris: Seuil

Maingueneau, Dominique (2007). **PRAGMATICĂ PENTRU DISCURSUL LITERAR.** Iaşi: Institutul European

Ubersfeld, Anne (1999). **TERMENII CHEIE AI ANALIZEI TEATRULUI**. Iaşi: Institutul European

RÉSUMÉ:

PARATOPIE - **ENONCIATION ET PERSONNAGES DANS LA PIECE DE LAILA RIPOLL, *FIEL***

*Pour concilier le rapport du contexte extérieur de l'oeuvre littéraire et la dimension spatio-temporelle que le texte fictionnel construit par des stratégies tout particulières, Dominique Maingueneau met en circulation et définit le terme de paratopie. Associée à ce que le chercheur nomme scène d'énonciation, la paratopie assure la médiation permanente entre un paradygme culturel et les conditionnements sociaux, politiques, ethiques etc. qui l'accompagne, et l'universe fictionel que chaque texte littéraire produit. **FIEL**, la pièce de théâtre de l'Espagnolle Laila Ripoll, complique de plus les aspects de la paratopie et ses rapports avec le niveau textuel de l'énonciation, à cause du processus multiple d'énonciation et des scènes énonciatives multiples que le texte dramatique et le discours théâtral produisent.*

Mots-clé: *paratopie, scène d'énonciation, texte dramatique, discours théâtral, personnage littéraire.*

BDD-A3154 © 2010 Editura Europlus

Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-21 05:02:54 UTC)