AUT, XLVII, 2009, p. 81-104

NUMELE PROPRII DIN DRAMATURGIE. PRIVIRE SPECIALĂ ASUPRA PIESEI *ARHEOLOGIA DRAGOSTEI* DE ION BRAD

de

Adriana COSMA

Argument

În articolul de față ne propunem să urmărim în ce constă specificul onomasticii pentru operele genului dramatic. În prima parte a articolului vom încerca să observăm dacă există diferențe între modul în care folosesc numele proprii dramaturgii români şi modul în care folosesc numele proprii dramaturgii străini şi dacă numele date personajelor sunt aceleaşi indiferent de epocă sau se schimbă de la un secol la altul. În consecință, prima parte a articolului este concepută ca o sinteză despre tipurile de nume prezente în dramaturgia secolelor XIX-XX.

În partea a doua vom arăta cum funcționează numele proprii în dramaturgia lui Ion Brad, luând ca text suport piesa *Arheologia dragostei*. Vom extrage categoriile de nume proprii folosite de autor, vom verifica dacă denumirile personajelor funcționează ca nişte semne motivate în sine sau capătă sens doar contextual şi dacă raportul dintre nume şi personaj este vizibil sau este estompat. De asemenea, vom analiza funcțiile numelor proprii în textul dramatic şi, nu în ultimul rând, raportând-ne la alte opere ale lui Ion Brad, vom face câteva observații referitoare la specificul numelor proprii preferate de autor.

I. Observații despre onomastica operelor genului dramatic. Două secole de teatru românesc

I. 1. Observații despre numele tipologice în comedia dell'arte

Numele propriu din textul dramatic a evoluat odată cu acesta. Nu s-au inventat nume noi, dar, de-a lungul timpului, scriitorii au preferat o

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

anumită categorie de nume. Astfel, numele generice au fost abandonate în favoarea celor artificiale; acestora le-au luat locul numele din repertoriul realist, ele însele fiind înlocuite, la rândul lor, de secvențe descriptive sau de supranume. Totuşi, reținem că toate tipurile de nume s-au menținut de-a lungul timpului, ceea ce diferă de la o epocă la alta fiind tipul de nume predominant.

Genul dramatic reuneşte totalitatea operelor scrise cu scopul de a fi jucate pe scenă, în fața unui public larg, în continuă schimbare, amator de spectacole, dornic să se amuze sau să trăiască nişte emoții puternice. În textul dramatic numele propriu nu serveşte doar pentru identificarea personajului, ci şi pentru interpelare: „Dans la double dimension énonciative du dialogue théâtrale, celle-ci [l'interpellation par nom, ex. *Arlequin*!] comme la replique suivante [Mon patron!] permet aux personnages de se désigner et aux spectateurs de les identifier" [1].

Deoarece spectacolele nu au o durată prea mare, pentru a nu-i plictisi pe spectatori şi pentru ca aceştia să înțeleagă cât mai uşor intriga, în comedia dell'arte, autorii au procedat la obişnuirea spectatorului cu tipul uman, prin asocierea acestuia cu un nume propriu specific. De exemplu, analizând 115 comedii ale dramaturgului italian Carlo Goldoni, Simona Mannelli[2] constată că *Beatrice*, ca nume burghez, apare în 36 de comedii, de 25 de ori denumind o doamnă care aparține burgheziei şi de 9 ori o doamnă care aparține nobilimii. La fel se întâmplă şi cu alte nume, astfel încât putem vorbi de o tipizare generică, numele fiind asociate cu un tip uman sau cu o categorie socială: *Rosaura* apare în 28 de comedii, *Eleonora*, în 21, *Corallina*, în 11, *Colombina*, în 10, primele trei trimițând la ranguri nobiliare, ultimele două fiind nume de servitoare. Acelaşi lucru se observă şi la numele masculine: *Pantaleone*, echivalentul masculin al *Eleonorei*, apare în 35 de comedii, *Arlecchino* şi *Brighella*, nume de servitori, apar fiecare în 32 de comedii, *Ottavio*, echivalentul, în plan social, al lui *Beatrice,* desemnând un nobil sau un burghez, apare în 30 de comedii, *Florindo* şi *Lelio*, amantul sentimental şi aventurosul romantic, apar şi ei în 29, respectiv, 27 de comedii. În concluzie, între dramaturg şi spectator există o relație de cunoaştere şi recunoaştere şi, pentru buna funcționare a raportului creator/spectator, dramaturgul trebuie să inventeze cât mai puține nume, rezumându-se, în măsura posibilului, la numele tipice, cu care spectatorul este deja obişnuit, fiindcă poate să le asocieze singur cu statutul social sau cu tipul generic. De aceea, aceste nume tipice

[1] Guy Achard-Bayle, *Les jeux du nom et de l'état dans* ***L'île des esclaves***, în „Poétique", 112/1997, novembre, Seuil, p. 447.

[2] *I nomi dei personaggi in 115 commedie di Carlo Goldoni*, în RIOn, II (1996), nr. 1, p. 82-98.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

sau generice, cu funcție de anticipare categorială poartă denumirea de *nume tipologice* sau de *stereotipii onomastice*.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, numele tipologice încep să fie abandonate. Accentul nu mai cade pe raporturile sociale dintre personaje, ci pe individualitatea lor, pe caracterul acestora. În continuare vor fi folosite nume preluate din realitate, dar autorii dramatici, în special, autorii de comedii, vor apela îndeosebi la nume cu potențial descriptiv maxim. Numele „grăitoare" vor ocupa un loc de frunte în această etapă. Pe lângă funcția de caracterizare a personajului (caracterizarea prin nume), numele grăitoare au şi o funcție ludică; spectatorii se amuză de ridicolul personajelor, mai ales când surprind nume ironice. Astfel, numele comunică informații suplimentare despre cei cărora le sunt atribuite. Celelalte două funcții ale numelor proprii, de anticipare categorială şi de identificare, se păstrează, dar preponderentă rămâne valoarea satirică a acestora.

I. 2. Două secole de teatru românesc

I. 2.1. Secolul al XIX-lea

Numele tipice lipsesc din dramaturgia românească, probabil din cauza apariției tardive a acesteia. Dacă nu luăm în calcul teatrul popular (cu jocul de măşti sau obiceiurile tradiționale), putem afirma că prima încercare dramaturgică datează de la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Prima lucrare păstrată[3] de acest gen este o tragedie care are ca subiect uciderea lui Grigore Vodă în Moldova şi care datează aproximativ din 1778-1780.

În secolul al XIX-lea, autorii români de teatru sunt tot mai numeroşi, deşi subiectele pieselor lor nu se desprind de contingent. Totuşi, traducerile rivalizează cu lucrările originale. Sunt pe gustul publicului operele care trezesc buna dispoziție (farsele şi comediile), de aceea majoritatea pieselor compuse aparțin acestor specii. Deşi cei mai importanți dramaturgi ai secolului al XIX-lea rămân Vasile Alecsandri (1821-1890) şi Ion Luca Caragiale (1852-1912), numărul autorilor de comedii satirice şi de drame sau tragedii de inspirație istorică este mult mai mare. Îi amintim pe câțiva dintre autorii dramatici mai cunoscuți din secolul al XIX-lea: Costache Facca cu *Comodia vremii sau Franțuzitele*, Alecu Russo cu *Băcălia ambițioasă* şi *Jignicerul Vadră*, Costache Negruzzi cu *Muza de la Burdujani*, Gheorghe Asachi, *Serbarea păstorilor moldoveni* şi *Dragoş, întâiul domn al Moldovei*, Matei Millo, cu opereta *Baba Hârca*. Toți aceşti dramaturgi cultivă numele „grăitoare", care îl fac pe spectator să râdă prin imaginile pe care le evocă.

---

[3] *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragice expressa*, [ediție îngrijită, studiu introductiv şi note de Lucian Drîmba], Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

I. 2. 2. Tipuri de nume: nume „grăitoare" (nume de origine culinară, nume care arată defecte fizice sau trăsături de caracter), supranume.

Majoritatea numelor „grăitoare" se încadrează în categoria numelor artificiale, inventate de autori, fie pornind de la substantive comune, în general denumiri ale diverselor defecte fizice şi psihice, fie de la particularități de limbaj specifice personajului, ori de la diverse interjecții. Ele au coexistat cu numele tipice, dar au cunoscut o mai largă răspândire în secolele XVIII-XIX. Deja în secolul al XX-lea, numele grăitoare sunt tot mai rar folosite, fiind simțite ca artificiale. Distingem două categorii de nume proprii care definesc onomastica „grăitoare", foarte răspândită la noi în comediile şi „cânticelele" scrise în secolul al XIX-lea: nume provenite din apelative şi nume inventate. Pentru că sunt reperabile şi în onomastica reală, numele provenite din apelative nu dau cititorului impresia de artificial. Intră în această categorie nume precum: *Vulpoi* (un personaj din *Răzvan şi Vidra* de Bogdan Petriceicu Hasdeu), *Vel-Lopată* (personaj din comedia *Iorgu de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului*), *Titirez* şi *Pestriț* (personaje din *Farmazonul din Hârlău*), *Veveriță* (din *Rusaliile*), *Graur* şi *Buzdugan* (din *Nunta țărănească* de Alecsandri) etc.

Cea de-a doua categorie de nume proprii „grăitoare" conține nume inventate de dramaturgi. Acestea nu sunt reperabile la nivelul sistemului onomastic real. Ele sunt resimțite de public ca artificiale, iar funcția de ficționalizare este activă.

Printre cele mai răspândite categorii de nume inventate prezente în comedii se numără cele care provin din **limbajul culinar**. Acestea se regăsesc deopotrivă în comediile româneşti, cât şi în cele străine: „Nella *Baruffe* tutti i soprannomi sono attinti dal linguaggio culinario; *Fersora* «padella» [«tigaie»], *Gallozzo* «cappone male accomodato che in parte è ancora gallo» [«clapon»], *Meggiotto* «pane di farina grossa», *Puinetta* «ricottina» [«urdă»]"[4].

În ceea ce priveşte numele cu iz culinar din dramaturgia românească, sunt bine cunoscute cele trei personaje ale lui Caragiale, *Farfuridi* (de la *farfurie* cu suf. grecesc *-idi*), *Brânzovenescu* (prin derivări succesive cu sufixe antroponimice de la *brânză*), *Trahanache* (de la *trahana* „cocă moale, lipicioasă"), dar mai există şi altele, mai puțin cunoscute: *Cartofilius* (de la *cartof* cu elementul de compunere *filius*), *Bostanus Coptus* („dovleac copt"), *Galuscus* (de la *găluşcă*, prin latinizare), personaje din *Rusaliile*, de V. Alecsandri, paracliserul

[4] Idem, *ibidem*, p. 88.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Colivescu (de la *colivă* cu sufixul *-escu*), personaj din piesa *Florin şi Florica*, de acelaşi autor.

Altele nume „grăitoare" trimit la **trăsături de caracter**, la **calităţi** sau la **defecte fizice**: *Năucescu* (VA) (de la *năuc*, „ameţit, prost"), *Istets* (VA) (*isteţ*), *Fărocoastă* (VA) (*fără o coastă*), *Hazliu* (VA), *Nărilă* (VA) (de la *nară* cu sufixul augmentativ *-ilă*), *Crăcănel* (ILC) (de la *crăcănat* prin schimbare de sufix), *Mitică Râmătorian* (de la *râmător* „porc" cu sufixul antroponimic de localizare *-ian* (*-ean*)), *Găinescu* (de la *găină* cu sufixul antroponimic *-escu*). Ultimele două nume apar în operele *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*, de Nicolae Filimon.

Referitor la potenţialul creator al lui Vasile Alecsandri în materie de nume proprii, George Călinescu observa: „Alecsandri e un mare născocitor de nume proprii burleşti: jignicerul Vadră ot Nicoreşti, şatrarul Săbiuţă, postelnicul Cârcei, Nae Năucescu, Lică Panglică, Costică Hazliul, Grigori Bârzoi, Mastocsidis, Tingerică-Rumenică, Curculets Istets, Fărocoastă, Balamucea-Parcea, Imergold, Goldimer, Ghiftui, Banul Hagi-Fluture, Cârcioc, şătrarul Nărilă, chir Chirilă, Colivescu, comisul Agamemnon Kiulafoglu, Taki Jăvrescu, Pungescu, Guliţă, sardarul Cuculeţ, Antohi Slugărică, Aristiţa, Calipsiţa, Chiriţa, Profiriţa, Luluţa, Mândica, Afrodita, Marghioala, Ferchezanca, Lucsiţa Fezpezanca, Gahiţa Rozmarinovici, Anica Florinească, mama Angheluşa, cucoana Tarsiţa"[5]. După cum se poate lesne observa, majoritatea numelor proprii sunt artificiale.

Deşi ispita de a folosi nume artificiale care să placă publicului şi să îl facă să râdă este mare, artificialitatea lor îi deranjează şi pe autori. Ne dăm seama că acest lucru nu le este indiferent, deoarece, de multe ori, aceştia se străduiesc să le facă credibile morfologic, prin ataşarea unuia sau mai multor sufixe de origine onomastică, româneşti sau străine, sau prin alăturarea unor elemente de compunere care arată descendenţa. Iată câteva exemple în acest sens: *Trahan**ache*** (ILC), *Farfur**idi*** (ILC), *Tipăt**escu*** (ILC), *Tribun**escu*** (VA), *Cernel**escu*** (VA), *Tachi Răzvrăt**escu*** (VA), *Clevet**ici*** (VA), *Gâng**anu*** (VA), Chir *Gait**anis*** (VA), *Ion**us*** *Galusc**us*** (VA), Trifoni**us** *Petringel**us*** (VA), *Bostan**us*** *Copt**us*** (VA), *Carto**filius*** (VA), *Cesar**us*** *Cra**escus*** (VA), *Stâlp**eanul*** (VA), *Ghimp**escu*** (VA).

La o analiză amănunţită a pieselor de teatru, observăm că doar personajele principale sunt numite, arătându-ni-se prin aceasta că doar ele contează, iar cele episodice, care, uneori, nu deţin mai mult de o replică, nu merită efortul de a li se căuta un nume. În consecinţă, acestea apar în lista personajelor marcate doar prin **supranume**. Desemnarea prin supranume

[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, [ediţia a II-a, revăzută şi adăugită], Bucureşti, Ed. Minerva, 1982, p. 310.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

nu e specifică teatrului românesc, ea este universală (spre exemplu, în *Avarul*, Molière desemnează prin supranume două dintre personaje: *Le comissaire et son clerc*).

În dramaturgia secolului al XIX-lea este frecventă desemnarea personajelor prin supranume. Iată câteva exemple de supranume din piesele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu (*Răzvan şi Vidra*): *Hoţul*, *Răzăşul*, *O voce*, *Mai multe voci*, ale lui Alecsandri (*Fântâna Blanduziei* şi *Despot Vodă*): *Trei ţărani*, *Jandarmi*, *Poftiţi la masă*, *Ţărani*, *Târgoveţi*, *Boieri*, *Ostaşi români*, *Mercenari unguri, francezi, leşi, nemţi*, *Călugări*, *Sclavi, Sclave* şi ale lui Caragiale (*D-ale carnavalului* şi *O scrisoare pierdută*): *Un cetăţean turmentat*, *Un fecior*, *Alegători*, *Cetăţeni*, *Un ipistat*, *Un chelner*, *O mască*.

Remarcăm că, în cazul personajelor secundare, supranumele apare în lista care precedă textul articulat cu articol hotărât, în timp ce, în cazul personajelor episodice, supranumele are formă articulată nehotărât sau nearticulată (de ex. *soldaţi* faţă de *Soldat**ul** dârz*). Ca şi numele propriu-zise, cu care alternează, categoria supranumelor se menţine şi în secolul următor. Astfel, în drama *Bălcescu*, Camil Petrescu recurge la supranume pentru a identifica câteva personaje episodice: *ofiţeri*, *soldaţi*, *târgoveţi*, *târgovеţe*, *muncitori*, *săteni*, mai rar, secundare: *Soldatul dârz*, *Soldatul obidit*, *Dorobanţul I*, *Dorobanţul II*, *Dorobanţul III*, *Portăreasa*, *Mitropolitul*; la fel procedează şi Marin Sorescu în *Iona*, unde cele două personaje episodice se numesc *Pescarul I* şi *Pescarul II*.

I. 2. 2. Teatrul românesc în secolul al XX-lea

În secolul al XX-lea, repertoriul teatrului românesc se lărgeşte considerabil. Cu toate acestea, George Călinescu constata că „până în 1916 teatrul original a avut o dezvoltare cantitativă remarcabilă fără a ajunge la rezultate durabile”[6]. Printre autorii care îi reţin atenţia, în prima jumătate a secolului al XX-lea, se numără industriaşul teatral A. D. Hertz, despre care Călinescu nu ezită să spună că „numele proprii [folosite în comediile sale] sunt detestabile”[7], Victor Eftimiu, Caton Theodorian, Mihail Sorbul şi Camil Petrescu. Cu excepţia lui Hertz, Călinescu îi consideră pe aceştia dramaturgi consacraţi. Mai târziu, îi include în lista dramaturgilor consacraţi pe Victor I. Popa, pe Tudor Muşatescu şi pe George Mihail-Zamfirescu.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, numărul celor care semnează piese de teatru în revista „Teatrul” (publicaţie lunară tipărită între 1959-1989, în care erau comentate diversele spectacole de teatru,

[6] George Călinescu, *op. cit.*, p. 722.
[7] Idem, *ibidem*, p. 721.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

unde li se dădeau sfaturi actorilor şi regizorilor şi se publicau piese de teatru) este destul de mare: Petru Ispas, Dina Cocea, Horia Lovinescu, Paul Everac, Horia Tecuceanu, Sorana Coroamă Stanca, Eugenia Busuioceanu, Dimitrie Roman, Romulus Guga, Petre Sălcudeanu, Dumitru Solomon, Maria Marin, Mihai Ispirescu, Eugen Şerbănescu, Tudor Popescu, Gheorghe Vlad, Radu F. Alexandru, D. R. Popescu, Constantin Popa, Ion Băieşu, Adrian Dohotaru, Constantin Cubleşan, Ion Brad, Leonida Teodorescu ş. a. Totuşi, nu toţi vor deveni cunoscuţi. Din această perioadă se impun nume ca Eugen Ionescu, Marin Sorescu, Ion Băieşu, Paul Everac, Horia Vintilă, Horia Lovinescu şi Matei Vişniec.

I. 2. 2. 1. Tipuri de nume în teatrul secolului al XX-lea: nume din repertoriul realist (prenume/nume şi prenume/supranume), nume autentice, nume de origine străină

Este onomastica pieselor de teatru din secolul al XX-lea diferită de cea a secolelor anterioare? S-ar părea că da. Principala deosebire e aceea că locul de frunte, în aceste piese, îl ocupă numele proprii din repertoriul realităţii. Numele „grăitoare" dispar aproape cu desăvârşire şi, în locul lor, dramaturgii îşi botează personajele cu nume şi prenume care dau impresia de banal. E memorabil în acest sens cuplul *Tanţa* şi *Costel* al lui Băieşu.

În general, personajele din piesele de teatru din secolul al XX-lea sunt denumite, de regulă, doar cu ajutorul prenumelor. Acestea sunt preluate, cel mai adesea, din repertoriul realist. De exemplu, toate denumirile personajelor folosite de D. R. Popescu în piesa *Ca frunza dudului de rară* fac parte din categoria prenumelor: *Marghioala*, *Ionel*, *Romaniţa*, *Marian*, *Sorianu*, *Dida*, *Cristofor*, *Aurelian*, *Gelu*, *Ţiclete*, *Mitru*, *Cleopatra*, *Mirea*, *Lucian*, *Viana*, *Liana*.

De multe ori, **prenumele** personajelor oferă cititorilor/spectatorilor indicii despre mediul social şi, în unele cazuri, despre vârsta purtătorilor. Să observăm acest lucru în piesa *Pensiunea doamnei Olimpia* de I. D. Şerban. Autorul îşi botează tinerele domnişoare doar cu prenume la modă, derivate sau hipocoristice: *Aneta*, *Lola*, *Clementina*, *Ligia*, *Jeanine, Nana*, *Sanda*, *Angela*. Astfel de informaţii comunică şi unele dintre prenumele personajelor din *Gărgăriţa*, de Ion Băieşu: *Nuţi*, *Bubu*, *Gigi*. Influenţa modei asupra prenumelor o sugerează şi titlul piesei *Jean, fiul lui Ion*, ai cărei coautori sunt Nicolae Ţic şi George Bănică. Tatăl se numeşte simplu, ţărăneşte şi românesţe, *Ion Andreica*, în timp ce odrasla, în dorinţa de a şterge orice urmă a originii umile, se va numi distins: *Jean Andreica*, un nume cu nuanţe franţuzeşti, idealul oricărui tânăr din lumea bună.

În alte piese de teatru, prenumele alternează sau însoţeşte numele de familie, fapt care aduce spectatorului sau cititorului alt tip de informaţie.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

El poate astfel afla care este filiația personajelor. Totuşi, identificarea completă, prin nume şi prenume nu este prea des folosită. În *Cine este vinovatul*, de Maria Marin, trei personaje sunt „legate" prin numele de familie: *Ştefan Bora*, *Andrei Bora* şi *Zinca Bora*, *Mica Bora*. Sorana Coroamă Stanca foloseşte în *Un anotimp fără nume* o tehnică similară, botezându-şi personajele cu acelaşi prenume. De aceea, ca să evite confuzia care s-ar fi putut crea, adaugă un determinant cifric: *Paula I*, *Paula II, fiica celei dintâi*, *Paula III, fiica celei de-a doua*.

Printre dramaturgii care îşi botează personajele la fel ca în realitate, **cu nume şi prenum**e, se încadrează Gheorghe Vlad. În *Păcăleala*, majoritatea personajelor posedă un nume şi un prenume: *Irina Preduț*, *Petrică Rotaru*, *Poponete*, *Țâvriş*, *Ştefan Bogdănescu*, *Lizica Vrabie*, *Catrina Păpălău*, *Stan Rotaru*. Deşi nu ies din categoria antroponimelor, unele nume pe care le aleg dramaturgii au un potențial expresiv intrinsec (ex. *Poponete*), altele, dimpotrivă, frapează prin banalitatea lor, calitate pentru care au fost selectate.

În *Amurgul burghez*, de Romulus Guga, apar două categorii de personaje: cele denumite prin prenume: *Filip*, *Augusta*, *Ignațiu*, *Carol*, *Georges*, *Sofia*, *Isabela*, *Claudiu*, *Flavia* şi cele identificate prin supranume: *Generalul*, *Călugărul I*, *Călugărul II*, *Gangsterul I*, *Gangsterul II*, *Deținutul I*, *Deținutul II*, *Soldatul I*, *Soldatul II*.

Spre sfârşitul secolului al XX-lea, numărul pieselor de teatru în care numele proprii sunt suprimate în favoarea supranumelor este în creştere. Tehnica numirii prin **supranume** aparține, conform lui Alex Ştefănescu[8] , teatrului expresionist.

De exemplu, în piesa *Premiantul cere reexaminare* (1981), Mircea M. Ionescu îşi numeşte personajele astfel: *Alpinistul*, *Directorul*, *Eroul*, *Inginerul şef*, *Preşedintele sindicatului*, *Secretara blondă*, *Secretarul de partid*, *Soția*, *Şoferul*, *Tânăra ingineră*, *Ziaristul*.

Acelaşi gen de identificare a personajelor, doar prin supranume, îl întâlnim şi în *Audiența* (1982) de Dragomir Horomnea: *Secretarul*, *Secretara Secretarului*, *Primarul*, *Omul de-atunci*, *Activistul*, *Profesorul*, *Omul cu probleme*, *Primadona*, *Zugravul*, *Mama fetei*, *Personajul cu trecut*. În această direcție, a identificării prin supranume, se încadrează şi Ion Brad. În *Arheologia dragostei* (1983) apar: *Paznicul contra incendiilor zis şi Moş P.C.I.*, *Studentul*, *Mama grijulie*, *Maimuța cu două fețe*, *Umbra tătarilor dispăruți*, *Colega teatrală*, *Umbra străbunicului*, *Colega sinceră*, *Filozoful*, *Femeia de serviciu*. În *Audiență la consul*, doar două personaje au nume proprii, celelalte sunt desemnate prin supranume: *Consulul*,

[8] Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Ed. Maşina de Scris, 2005, p. 815.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Femeia disperată, *Ambasadorul*, *Soţul internaţional, zis şi Mirele*, *Şoferul Olteanu, zis Mustaţă*, *Primarul municipiului*, *Secretara primarului*, *Doina*, *Vicepreşedintele bănuit*, *Al doilea vicepreşedinte bănuit*. Astfel de denumiri foloseşte şi Matei Vişniec în *Buzunarul cu pâine*, unde cele două personaje sunt desemnate prin formule descriptive: *Bărbatul cu baston* şi *Bărbatul cu pălărie*.

În afara categoriilor de nume proprii descrise mai sus, în onomastica dramaturgiei româneşti din secolul al XX-lea, apar şi **nume autentice**. În piesele de inspiraţie istorică, numele autentice sunt un element indispensabil pentru crearea autenticităţii. De exemplu, în *Luchian*, Mihail Davidoglu îl numeşte pe unul dintre personajele sale, create după „chipul şi asemănarea pictorului", *Ştefan Luchian*. La fel, în *Drumuri şi răscruci* de Paul Everac, apar personaje istorice, identificate prin nume autentice: *Miron Costin*, *Cantemir Vodă*, *Velicico Costin* etc. În aceeaşi filieră se încadrează piesa *Nu pot să dorm*, de Ion Brad, al cărei personaj principal este Timotei Cipariu. Acestuia, cât şi altor personaje inspirate din realitate, li se păstrează numele autentice.

O ultimă categorie de nume proprii reperată de noi este alcătuită **din nume proprii sau din prenume de origine străină**. Totuşi, remarcăm faptul că aceasta este destul de slab reprezentată, dacă nu excludem operele de inspiraţie istorică cu teme clasice. Citătm ca exemplu de piesă în care apar prenume de origine străină *Iubirile tovarăşei Ana Stoica*, de Radu F. Alexandru, unde cele trei personaje au prenume de origine spaniolă: *Dolores*, *Fernanda* şi *Fernanda Moisescu*.

În concluzie, putem afirma că secolul al XX-lea este, pentru dramaturgie, secolul numelor proprii inspirate din realitate, ca o replică dată secolului al XIX-lea, care cultiva numele artificiale. De asemenea, remarcăm că, spre sfârşitul secolului al XX-lea, numele este din nou supus transformării, apărând tendinţa de a fi înlocuit printr-un supranume sau printr-o secvenţă descriptivă.

II. Onomastica în dramaturgia lui Ion Brad

II. 1. Ion Brad, dramaturgul

Deşi prima dragoste a lui Ion Brad a fost şi rămâne poezia, teatrul l-a preocupat nu doar ca instituţie de cultură (între 1984 şi 1990 este directorul Teatrului Nottara), ci şi ca manieră de exprimare artistică. După cum mărturisea autorul, „Am ales acest gen [dramatic], poate, dintr-o curiozitate scriitoricească, pentru a nu zice chiar din joacă."[9]

[9] Ion Brad, *Audienţă la consul, Nu pot să dom*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984, p. 6.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Ca autor de teatru, Ion Brad semnează trei piese. Prima dintre acestea, *Audiență la consul*, este concepută în 1977 şi este inspirată de o situație comică trăită de Ion Brad în vremea în care a fost ambasadorul României în Grecia. A fost publicată pentru prima dată în revista „Teatrul”[10], iar premiera a avut loc în acelaşi an (în 28 decembrie 1977) la teatrul Nottara, avându-l ca regizor pe Ion Cojar, piesa jucându-se „cu săli pline timp de două stagiuni la popularul teatru din bulevardul Magheru şi a fost prezentată de trei ori la televiziune”[11].

Un an mai târziu, autorului i se va juca cea de-a doua piesă, *Nu pot să dorm*, la Teatrul Foarte Mic, în regia lui Cristian Hadjiculea (premiera are loc în 16 decembrie 1982), iar spectacolul este unul de succes, fiind inclus din 19 decembrie 1983 în repertoriul Teatrului Mic din Bucureşti. Spectacolul se va juca şi pe scena altor teatre din țară. Scrisă în 1978 şi publicată în acelaşi an, piesa[12] îl are ca protagonist pe Timotei Cipariu, unul din mentorii spirituali ai lui Ion Brad.

Cea de-a treia piesă de teatru şi, de altfel, cea din urmă, *Arheologia dragostei*, subintitulată *Tragicomedie aproape fantastică*, datează aproximativ din aceeaşi perioadă, fiind tipărită în 1983[13]. Se va juca în 1986 în sala mică (studio) a Teatrului Dramatic din Braşov, în regia lui Mircea Marin, iar în 1987 la Teatrul Național din Bucureşti, în regia Ancăi Ovanez.

Legat de activitatea dramatică a lui Ion Brad, pe lângă spectacolele de poezie pe care le-a coordonat, mai trebuie amintită adaptarea pentru teatru a romanului *Pădurea spânzuraților*, de Liviu Rebreanu, lucrată împreună cu Dan Micu. Aceasta va purta numele *Ultimul bal* şi a fost făcută în 1985. De asemenea, Ion Brad semnează, împreună cu regizorul Nicolae Mărgineanu, scenariul filmului *Flăcări pe comori*, inspirat din romanele lui Ion Agârbiceanu, *Liceean…odinioară* şi *Arhanghelii*. Tot în colaborare, dar de data aceasta cu regizorul Mircea Veroiu, Ion Brad scrie, în 1987, scenariul filmului *Umbrele soarelui*. Totuşi, nu ne putem împiedica să nu observăm că, în tot acest timp, scriitorul nu a încetat să dea spre publicare alte volume de proză sau de versuri. Datează din această perioadă (1977-1987) romanele *Raiul răspopiților*, *Muntele catârilor*, *Leagănul mării*, *Întâlnire periculoasă*, *Proces în recurs* şi câteva volume de versuri originale sau de traduceri din poeții greci.

---

[10] [Revistă a Consiliului Culturii şi Educației Socialiste], XXII (1977), noiembrie, nr. 11, Bucureşti, p. 74-93.

[11] Ion Brad, *op. cit.*, p. 7.

[12] „Teatrul”, [Revistă a Consiliului Culturii şi Educației Socialiste], XXIII (1978), iunie, nr. 6, Bucureşti, p. 70-94.

[13] *Ibidem*, XXVIII (1983), octombrie, nr. 10, p. 42-67.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

II. 2. *Arheologia dragostei* sau distrugerea misterului numelor

Arheologia dragostei, tragicomedie aproape fantastică, are un subiect destul de simplu. *Studentul* intră în incinta Facultății de Istorie din „oraşul transilvan X", aducând de la şantierul arheologic o raniță cu „cioburi". Deghizat ca un „străin de-ăla", *Studentul* este luat de *Paznicul contra incendiilor*, *zis şi Moş P.C.I.*, drept un hoț venit să fure lucruri rare din Muzeu' ăl mare. Paznicul îl pocneşte cu toată forța omului speriat şi, dându-şi seama că studentul nu se mai ridică, fuge să-i aducă un pahar cu apă. Revenindu-şi, *Studentul* realizează ce s-a întâmplat şi se târăşte spre laboratorul de restaurări arheologice. Într-o stare de somn sau, mai degrabă, de leşin, studentului îi apar, pe rând, mama, străbunicul, gazda la care studenții se cazau pe perioada practicii de vară, două dintre colegele sale, fata de care este îndrăgostit şi profesorul de istorie. Cu fiecare dintre aceştia poartă discuții, în încercarea de a-şi lămuri misterele sufletului, în timp ce Moş P.C.I. îl caută din ce în ce mai speriat. Negăsindu-l, alertează pompierii şi miliția. Într-un final, femeia de serviciu, soția lui Moş P.C.I., are inspirația să spargă uşa „clinicii arheologice", de unde se auzeau gemete şi să cheme Salvarea.

II. 2. 1. „În ordinea intrării în scenă"

Ca în orice piesă de teatru, şi în *Arheologia dragostei* e respectată convenția referitoare la nume, adică lista cu numele personajelor precedă textul. Personajele sunt enumerate, după cum se precizează între paranteze, „în ordinea intrării în scenă". Astfel, după contactul cu titlul, cel de-al doilea contact pe care îl ia cititorul de teatru cu textul este cel referitor la numele personajelor. Acest lucru este valabil doar pentru cititorul de teatru, deoarece spectatorul va face cunoştință cu numele şi personajul la momentul potrivit, ca în textele epice, atunci când personajul este invocat sau evocat de un alt personaj (funcția de interpelare).

Privind lista personajelor, observăm că nu apare niciun nume propriu. Acestea sunt înlocuite fie cu supranume a căror funcție de clasificare nu lasă niciun dubiu, deoarece încadrează personajele în nişte categorii sociale fără echivoc (*Studentul*, *Filozoful*, *Femeia de serviciu*, *Paznicul contra incendiilor, zis şi Moş P.C.I.*), fie cu sintagme descriptive, care au în primul rând o funcție poetică. În cazul celor două perechi de personaje, *Colega sinceră/Colega teatrală* şi *Umbra tătarilor dispăruți/ Umbra străbunicului*, încadrarea personajelor într-o ierarhie socială trece în plan secund.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Pe lângă funcţia poetică, activată de denumirile neobişnuite, inventate de autor, aceste nume au şi o funcţie de anticipare. Cititorul/ spectatorul intuieşte că va avea de-a face cu nişte „umbre", posibile suflete, fantome, imagini reflectate de propria fantezie, zone de întuneric, de mister, fiinţe imponderabile, apariţii care plasează acţiunea în zona visului.

De asemenea, pentru cuplul *Colega sinceră*/*Colega teatrală*, reţinem că cele două fac parte dintr-o ierarhie socială, paradigma colegilor, dar, mai ales datorită adjectivelor descriptive, că una dintre ele are un comportament sincer, în timp ce al celeilalte este prefăcut. Tot sintagme descriptive se folosesc şi pentru celelalte două personaje, *Mama grijulie* şi *Maimuţa cu două feţe*. Dacă prima dintre ele nu atrage atenţia în mod deosebit, deoarece adjectivul *grijulie* defineşte comportamentul matern tipic, cealaltă denumire, este, ca şi *Umbra tătarilor dispăruţi*, atipică. Ambele sunt invenţii ale autorului şi vom vedea mai târziu grija acestuia pentru reducerea la minim a efectului de artificial. Cele două sunt resimţite ca ambigue, cititorul neştiind dacă trebuie luate *ad litteram* sau trebuie interpretate metaforic. În plus, cele două denumiri nu oferă indiciile macrogenerice referitoare la genul personajelor: sunt acestea nume de personaje feminine sau masculine?

Aşadar, încă înainte de a citi textul, cititorul de teatru este avertizat prin forma neobişnuită a numelor că misterul intrigii va fi explicat odată cu misterul acestor denumiri; că va avea de-a face deopotrivă cu întâmplări prozaice, generate de banalitatea unui personaj precum *Femeia de serviciu*, dar şi cu întâmplări spectaculoase, „promise" de nume misterioase, precum *Umbra tătarilor dispăruţi*.

Reţinem grija autorului pentru „ştergerea" oricăror nume proprii care să ajute la plasarea acţiunii în spaţiu şi timp. Astfel, în didascalii, ni se spune că acţiunea se petrece în „oraşul transilvan X". Totuşi, această convenţie va fi încălcată, spectatorului oferindu-i-se diverse microindicii care, puse cap la cap, pot conduce la elucidarea misterului. Deci, lipsa numelui, are, în acest caz, rolul de a pune la încercare atenţia publicului.

II. 2. 2. Tehnica numirii

Vom observa, în cele ce urmează, când şi cum sunt introduse numele personajelor. Încercând să vedem dacă numele şi personajul sunt introduse concomitent, am constatat că, uneori, numele apar atât înaintea personajului (cel mai frecvent), cât şi după ce personajul şi-a făcut apariţia pe scenă. În ambele cazuri, autorul creează, prin acest artificiu, un efect de aşteptare spectatorului/cititorului.

Cu excepţia *Femeii de serviciu*, al cărei nume nu se pronunţă, celelalte nume apar în dialogul dintre *Student* şi mama sa. Tehnica introducerii numelor este aceeaşi, aşa cum se va vedea din exemplele pe

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

care le vom cita: *Studentul* pronunță numele, iar mama, neînțelegând la cine se face referire, îi cere să explice mai clar şi să lămurească aceste denumiri neobişnuite. Astfel, curiozității cititorului (în text, curiozității mamei) stârnite de insolitul numelor îi va răspunde *Studentul* şi, mai devreme sau mai târziu, motivația denumirii va fi clar prezentată în text. De aceea, putem afirma că prima parte a piesei este un dialog amplu, al cărui scop este distrugerea oricărui mister legat de numele personajelor. Nicio formulă denominativă nu va rămâne nejustificată, nicio motivație nu va rămâne estompată.

II. 2. 2. 1. Numele precedă personajul

Această modalitate de numire începe cu introducerea în cascadă a două denumiri (*Umbra tătarilor dispăruți* şi *Filozoful*). Ele apar înaintea personajelor propriu-zise. Acestea vor fi motivate, dar în ordine inversă, în cazul *Umbrei*, se va face doar o identificare, justificarea numelui fiind decalată cu câteva pagini. E de remarcat faptul că, la început, aceste denumiri nu sunt percepute de celelalte personaje ca nume proprii, ci ca nume comune. Deducem acest lucru din scrierea lor cu minusculă, dar şi din ataşarea unor determinanți (articole nehotărâte sau adjective). Exemplificăm această situație pentru numele *Filozoful*:

„– Nu te speria, fii cuminte, mamă, nu vorbi aşa tare, să nu te audă *Umbra tătarilor dispăruți*!...

–Cine? Cine să m-audă?

–*Umbra tătarilor dispăruți*. Aşa-i zicem noi, în frunte cu *Filozoful*…

–Ce filozof?

–Aşa-i ziceam noi profesorului de istorie veche, acolo, pe şantier, *Filozoful*, fiindcă într-adevăr era, adică este… El face săpături nu numai în pământ, ci şi în suflete. (…) Noi i-am zis mai modern, *Filozoful*. Iar pe femeia din satul acela de munte, care ne găzduia, am poreclit-o *Umbra tătarilor dispăruți*…” (p. 44)

După acelaşi tipic, al introducerii unei noi denumiri (strecurată ca din întâmplare), al mirării sau întrebării în legătură cu semnificația acesteia şi al justificării denumirii, sunt introduse şi celelalte nume: *Colega sinceră*, *Colega teatrală*, *Maimuța cu două fețe*, *Umbra străbunicului* şi *Umbra tătarilor dispăruți*:

„– În ceea ce numea *Colega mea sinceră*…

–Ai şi una din asta?” (p. 44)

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Observăm, din răspunsul mamei, că aceasta nu percepe sintagma ca pe o formulă denominativă, ci ca pe un substantiv însoțit de un atribut adjectival: o colegă poate fi sinceră sau nesinceră. În acelaşi paragraf, aproape aceeaşi replică, aflăm şi motivația numelui celeilalte colege:

„–Ba, ți-am spus prea multe!... Şi prea intime… De-aia m-a şi poreclit *Colega mea teatrală*…

–Cum i-ai zis?

–Cum ai auzit: teatrală! Scrie teatru şi joacă teatru…E teatrală din cap până-n picioare…” (p. 44)

După cum se poate vedea, autorul mizează pe jocul de cuvinte, pe polisemia cuvântului *teatral*, pe care o exploatează în context: a scrie teatru, a juca teatru, adică a fi distribuit într-un rol şi a te preface, a avea o atitudine duplicitară. *Colega teatrală* le practică pe amândouă. De altfel, „deoarece activitățile educative contează la repartiție”, *Colega teatrală* dorește să repete împreună piesa de teatru *Sfaturi pentru studenții căsătoriți*, iar apariția ei în scenă este însoțită de masca comediei, pe care o scoate sau şi-o pune în funcție „rolul” pe care îl joacă.

Tot un joc de cuvinte stă şi la baza denumirii *Maimuța cu două fețe*, introdusă în cursul aceluiaşi dialog, al *Studentului* cu mama sa:

„–Vorbeşti cu mine, mamă, de parcă ai fi mai răutăcioasă decât *Maimuța cu două fețe*!

–Dar asta cine naiba mai este?

–O colegă… Cea mai inteligentă, cea mai frumoasă, cea mai…

–Atunci, dacă e «cea mai» şi «cea mai», de ce i-ai zis *maimuță*?

–Aşa a botezat-o *Filozoful*... «Maimuța, oglinda noastră de vacanță…»” (p. 45)

Totuşi, această replică nu elucidează decât pe jumătate motivația numirii. E adevărat că, datorită oglinzii, cel ce se priveşte are două fețe, cea reală şi cea oglindită. Insuficient explicat, numele va reveni în discuția dintre *Student* şi *Filozof*, care, deşi a generat situația care a dus la crearea poreclei, nu e la curent cu această denumire:

„–Nu ştiam că fata asta, colega dumitale fermecătoare, căreia îi spui atât de urât…

–Dumneavoastră i-ați dat această poreclă, pe care ea a transformat-o în renume, *Maimuța*, oglinda noastră de vacanță… Ați uitat atât de repede?” (p. 65).

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Pe de altă parte, *Maimuța cu două fețe* are la modul propriu *două fețe*, deoarece ține în mână o mască, pe care şi-o pune în funcție de ceea ce rosteşte. Din felul în care mama reacționează la denumirile auzite, ne dăm seama că acestea reproduc în mic situația onomasticii reale. În lumea reală, poreclele sunt cunoscute doar unei categorii restrânse de vorbitori şi funcționează totdeauna ca nişte semne motivate, în strânsă legătură cu „viața" persoanei. Mama ignoră poreclele acestea, deoarece nu aparține mediului în care sunt folosite. Neavând nici cea mai mică posibilitate să aparțină acestui mediu, deci să le folosească, le cataloghează, fără drept de apel, ca inutile: „Aiureli de-ale voastre".

II. 2. 2. 2. Întârzierea numelui

Personajul Moş P.C.I. este numit ulterior intrării sale în scenă. Înainte ca spectatorul să ştie cum se numeşte, acesta rosteşte câteva replici despre teama că în lipsa studenților vreun hoț ar putea fi atras de comorile arheologice.

Dacă pentru cititor denumirea *Moş P.C.I.* nu are nevoie de justificare, deoarece în lista personajelor autorul explică abrevierea (*Paznicul contra incendiilor zis şi Moş P.C.I.*), spectatorul are nevoie de informații ajutătoare pentru înțelegerea denumirii. De aceea, motivarea denumirii se va face în context, imediat ce *Studentul* îl interpelează cu această formulă:

„– O.K., O. K., Moş P.C.I. …O.K.
–Ce-ai zis? Moş P.C.I.? Dar de unde ştii tu, mă, cum îmi spun mie studenții pe româneşte?" (p. 43)

Anterioară numelui este şi introducerea personajului *Mama grijulie*. De altfel, este singura denumire care nu este explicată aparte, dar care e susținută de numeroase contexte ce conturează sfera noțiunii de grijă maternă, sufocantă. Mama este descrisă ca fiind *scundă, slăbuță, vibrând de emoție* (p. 44). Citind această descriere, în mintea cititorului se pot face conexiuni cu sintagma „slab de grijă". De asemenea, *emoție* are în acest enunț sensul de „grijă". Unele replici ale personajelor: „Lasă-mă să trăiesc, mamă, lasă-mă să respir, să…" (p. 45); „Lasă-mă-n pace! M-am săturat de dragostea şi de grija ta! Vreau să respir, vreau să trăiesc (…)" (p. 66), „fiul adorat al unei mame hiper" – justifică pe deplin denumirea personajului. Totuşi, remarcăm că niciun personaj nu o numeşte, în adresarea directă, *Mama grijulie*. Această denumire apare doar în indicațiile autorului, ca o convenție între spectator/cititor şi autor, ca un bun comun al celor doi. În text, *Studentul* i se adresează direct, cu termenii *mamă* sau *tu*, iar atunci

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

când se vorbeşte despre ea la persoana a treia, personajele folosesc termenii *mama*, *maică-mea*, *maică-ta*.

II. 3. Lanțuri referențiale („la chaîne référentielle")

În textul literar, numele proprii se folosesc diferit față de realitate. Astfel, numele propriu-zise alternează cu descrierea personajelor, prenumele alternează cu numele complet, numele simple sunt înlocuite în anumite fragmente cu un determinant (de obicei, pronume sau substantiv), toate acestea purtând denumirea generică de *desemnatori*. De problema desemnatorilor se ocupă pe larg lingviştii francezi Francis Corblin[14] şi Guy Achard-Bayle[15]. Citându-l pe Charles Chastain, Corblin arată că prin noțiunea de lanț referențial se înțelege totalitatea termenilor dintr-un text care desemnează unul şi acelaşi individ („une chaîne référentielle est simplément la suite des expressions d'un texte ou d'un discours interprétées comme mentions d'un seul et même individu"). Un astfel de lanț referențial este alcătuit din numele propriu al personajului, prenumele acestuia, numele complet, porecla, numele public, supranumele, pronumele care țin locul numelui (de regulă, pronume personale sau demonstrative), substantivele care arată apartenența la o clasă, adjective descriptive sau participii substantivizate. Folosirea unuia sau altuia din elementele lanțului referențial este determinată fie de instanțele comunicării (de exemplu, pentru a crea impresia de mediu familial, personajele se adresează unele altora folosindu-şi prenumele, în timp ce pentru a da senzația de oficial, vor folosi în adresare numele de familie), fie de rigorile textului scris. Astfel, pentru a evita repetițiile supărătoare, când este vorba de numele aceluiaşi personaj, acesta este reluat cu ajutorul pronumelor demonstrative sau prin pronume personale.

Francis Corblin distinge două serii de desemnatori care intră în componența unui lanț referențial:
– desemnatori rigizi (numele proprii şi pronumele), frecvenți şi în discursul oral, nu doar în textul literar;
– desemnatori contingenți (totalitatea substantivelor prin care este desemnat personajul), specifici doar literaturii şi lucrărilor de istorie. Identificarea desemnatorilor este importantă, deoarece scriitorul concepe o gradație după care apar aceştia în discurs. Pe baza desemnatorilor contingenți se poate reconstitui evoluția unui personaj.

---

[14] *Noms et autres désignateurs dans la fiction*, în *Le texte et le nom*, XYZ éditeur, Quebec, 1996, p. 94-105.

[15] *La désignation des personnages de fiction*, în „Poétique", nr. 107/1996, p. 333-353.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

Adâncind acest studiu, Guy Achard-Bayle face deosebirea între conceptele *denumire* şi *desemnare*. Din punctul său de vedere, *denumirea* se realizează cu ajutorul numelor proprii, iar *desemnarea* se face prin substitute cu valoare descriptivă. Identificarea poate fi circulară, dacă se recurge la un alt nume propriu (*Mme Arnoux* este *soţia lui M Arnoux*), sau anaforică, dacă presupune un antecedent mai mult sau mai puţin apropiat. Identificarea anaforică se utilizează de la a doua menţiune a personajului în text. Achard-Bayle nu e preocupat de desemnatorii rigizi, ci de cei descriptivi (contingenţi). Conform acestuia, există două subclase de desemnatori descriptivi:

– desemnatori descriptivi esenţiali, care fac referire la proprietăţi esenţiale (ex. *femeia*)

– desemnatori descriptivi contingenţi, determinaţi de proprietăţi accidentale (ex. *soţia lui X*).

La rândul lor, aceştia se subdivid în două categorii:

–desemnatori contingenţi permanenţi (ex. *adormitul*)

– desemnatori contingenţi efemeri, pe perioada unui proces în desfăşurare (ex. *hoţul*).

Ca observaţie generală, Achard-Bayle notează că Flaubert preferă desemnatorii rigizi, în timp ce Zola recurge cel mai adesea la desemnatorii descriptivi.

Vom încerca să vedem, în cele ce urmează, ce tip de desemnatori apar în opera lui Ion Brad şi ce informaţii suplimentare aduc aceştia pentru înţelegerea textului literar. Pe baza exemplelor din text, vom extrage două lanţuri referenţiale (cele mai extinse).

II. 3. 1. *Studentul*

Cel mai important şi mai cuprinzător lanţ referenţial este al personajului principal, *Studentul*. În funcţie de felul în care este perceput de către celelalte personaje, acesta este desemnat prin următorii termeni:

Moş P.C.I.: *tu*, *un element*, *element periculos*, *tâlharule*, *ăsta*, *mă*, *dumneata*, *vicleanule*, *elementu*;

Mama grijulie: *tu*, *scumpul mamii* (2 ocurenţe), *fiule*, *dragul meu*, *puiu mamii*;

Maimuţa cu două feţe: *iubitule* (4 ocurenţe), *poet ratat, un adolescent bătrân, un arheolog neputincios*, *dragul meu*;

Umbra tătarilor dispăruţi: adresare directă, nici un fel de desemnatori;

El însuşi, în convorbirea pe care o are cu Mama grijulie: *fiul tău unic, fiul tău risipitor*, *eu* ;

Colega teatrală: *tovarăşe student* (2 ocurenţe), *mormolocule*, *fiul unic, fiul adorat al unei mame hiper, colegul meu cel mai*, *fricosule*,

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

prorocule şi doică şi educator al viitorilor noştri moştenitori, *virginule*, *afurisitule*, *îndrăgostitule*, *Pocitule! Ciuhă sensibilă! Cioplitor de stele funerare! Centaur complexat! Mă!*;

Umbra străbunicului: *strănepoate* (2 ocurenţe), *tu*, *măi băiete*,

Colega sinceră: *frate dragă*, *frate* (7 ocurenţe), *iubitule*, *fratele meu rătăcit*;

Filozoful: *tu*, *dragul meu*, *băiete*.

După cum se poate observa, lanţul referenţial este alcătuit în principal din desemnatori descriptivi. Unii dintre aceştia sunt esenţiali: *fiule*, *strănepoate*, *tovarăşe student*, alţii sunt contingenţi (accidentali). Din categoria desemnatorilor contingenţi găsim în acest lanţ referenţial atât desemnatori efemeri (*poet ratat*), cât şi desemnatori permanenţi (*îndrăgostitule*). Fiecare serie de desemnatori reflectă relaţiile dintre personaje. Astfel, Moş P.C.I. foloseşte doar termeni depreciativi, specifici perioadei comuniste, când cuvântul *element* se folosea pentru o persoană care nu se plia pe doctrina partidului, refuzând să facă parte din sistem.

Cea mai pitorească şi mai amplă serie de desemnatori îi aparţine *Colegei teatrale*. Seria conţine desemnatori care aduc informaţii dintre cele mai diverse, referitoare la: încadrarea într-o categorie socială (a studenţilor), într-o perioadă istorică (epoca comunistă, în timpul căreia termenul de adresare universal era *tovarăşe*), în grupul prietenilor (*colegul meu cel mai*), dar, mai ales, conţine informaţii referitoare la sentimentele *Colegei teatrale* pentru *Student*. Fiindcă seria descriptorilor conţine termeni depreciativi (*Pocitule*, *Mormolocule*, *Fricosule*) sau termeni care capătă în context valori depreciative (*prorocule şi doică şi educator al viitorilor noştri moştenitori*), rezultă că *Studentul* nu este agreat de *Colega teatrală*. Această afirmaţie este întărită de ultimul desemnator din serie, interjecţia de adresare *Mă*!, folosită intenţionat neadecvat[16], ca o negare a numelui propriu. Ne dăm seama de nuanţa depreciativă, din răspunsul pe care îl dă studentul injuriilor:

„*–Pocitule! Ciuhă sensibilă! Cioplitor de stele funerare! Centaur complexat!* ***Mă****!*

–Scriitoareo! Talentato! ***Tu****!*” (p. 52)

Desemnatorilor descriptivi li se ripostează cu desemnatori descriptivi; negării numelui propriu i se răspunde în acelaşi registru, printr-un desemnator rigid, folosit inadecvat din punct de vedere sintactic: *tu* este, în acest context, o ştergere intenţionată a numelui propriu, implicit o

[16] În limba română, interjecţia de adresare *mă* este urmată, de regulă, de un nume propriu sau de un substantiv în vocativ.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

radiere din categoria fiinţelor care au drept să fie numite: „Le nom propre, ou plutôt son absence, peut aussi marquer les frontières de l'humanité dont les «autres», étrangers au groupe tribal, sont exclus"[17].

Această situaţie este cu totul diferită faţă de cea în care străbunicul îi explică *Studentului* cum i se adresa el soţiei sale, folosind desemnatorul rigid *tu* însoţit de un desemnator descriptiv care să înlocuiască numele propriu: „Tu proasto"— i-am răspuns, că-mi era drag de ea, şi-i ziceam proasto cum le ziceţi voi acum *scumpo* sau *scumpeteo*…" (p. 53). În acest caz, pierderea numelui nu echivalează cu ştergerea calităţii umane, ci cu unicitatea pe care o conferă iubirea. Acesta se repercutează asupra pronumelui, care va funcţiona ca un nume propriu. Este vorba de un *tu* care singularizează şi unicizează, la fel ca numele propriu.

Un alt caz în care pierderea numelui nu e sinonimă cu pierderea identităţii este situaţia în care *Studentul* vorbeşte despre *Maimuţa cu două feţe* desemnând-o prin pronumele personal *ea*. La nivel grafic, scriitorul foloseşte litere cursive, atunci când termenul apare cu funcţie de identificare (cu rol de nume propriu) şi litere normale atunci când termenul nu funcţionează ca un nume propriu. Totuşi, funcţia de identificare este grav perturbată, identificarea nu poate fi făcută corect la nivel de comunitate. Pronumele are sens unic doar pentru studentul îndrăgostit, în timp ce pentru ceilalţi este doar un substitut posibil pentru orice nume propriu. De aici rezultă ambiguitatea generatoare de confuzie:

„–M-au certat toţi, afară de ***ea***…
–Care **ea**? Că mesteci mereu silaba asta ca pe o bomboană de gumă…
–***Ea***, *Maimuţa cu două feţe* (…)
–Păi spune aşa, băiete, fii mai explicit." (p. 65)

La fel ca numele proprii (vezi *supra*, ***Tehnici de numire***), unii desemnatori sunt motivaţi clar în context. Este cazul acelui *băiete*, un termen care nu arată filiaţia (*Filozoful* i se adresează astfel *Studentului*, străbunicul îl foloseşte pentru a-şi desemna ginerele), ci diferenţa de vârstă: „De ce măi, băiete? Că nu-i ziceam încă tovarăşe, nici domnule, că era prea tânăr" (p. 53) sau a descriptivului *Poet ratat*. În două secvenţe, *Studentul* îi răspunde *Colegei teatrale* prin cuvinte ritmate, ceea ce îi atrage din partea acesteia calificativul de *Poet ratat*: „ Foarte bine, foarte bine! Să le pună, să le pună, că el stinge focul nu cu apă, ci cu spumă…" (p. 47).

[17] Cl. Levi-Strauss, *apud* Guy Achard-Bayle, *op. cit.*, p. 337.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

II. 3. 2. *Maimuța cu două fețe*

Un alt lanț referențial de care ne vom ocupa este cel al *Maimuței cu două fețe*. Acesta este alcătuit din următorii termeni sau sintagme în context:

Studentul: *Maimuța cu două fețe*; *o colegă, cea mai inteligentă, cea mai frumoasă, cea mai*; *Maimuțo!*; *Maimuță cu două fețe!*; *Fufă!*; *Eşti o maimuță caraghioasă!*; *Draga mea, iubito*; *Eşti o maimuță sofisticată*; *Maimuțele tinere se cațără mai iute în copacii bătrâni decât în cei tineri*; *ea*; *Maimuță*; *Mai las-o dracului de Maimuță*; *Draga mea, scumpa mea*; *o fată, o colegă de-a mea*; *Neruşinata*; *frumoasa*; *iubita mea*;

Mama grijulie: *asta*, *maimuță*, *o maimuță*;

Filozoful: *Maimuța, oglinda noastră de vacanță*; *Fata asta*; *colega dumitale fermecătoare, căreia-i spui atât de urât*;

Umbra tătarilor dispăruți: *domnişoara*; *Ai buzele crăpate, da nu de doru ei, că i-ai zis maimuță. Dacă-ți era dragă, nu-i ziceai aşa… Maimuțele-s animalele cele mai neruşinate…*; *Te aşteaptă o tovarăşă, o colegă de an, cum zice ea… O cheamă Ana şi nu mai ştiu cum, că nu i-am reținut al doilea nume*;

Umbra străbunicului: *ea*;

Colega sinceră: *Maimuța, colega noastră*.

După cum se poate observa, şi acest lanț referențial este alcătuit aproape în totalitate din desemnatori descriptivi. Două serii sunt mai bogate în desemnatori, cea a *Studentului* şi cea a *Umbrei tătarilor dispăruți*. În timp ce a doua serie cuprinde doar termeni pozitivi: *domnişoară*, *tovarăşă*, *colegă de an*, *Ana şi nu mai ştiu cum*, care încadrează personajul într-o ierarhie socio-profesională, prima serie cuprinde două clase de termeni, pozitivi şi negativi, care evidențiază sentimentele contradictorii ale *Studentului* față de colega sa. Pe de o parte, *Maimuța* este desemnată ca fiind *o colegă, cea mai inteligentă, cea mai frumoasă, cea mai* şi este alintată cu cuvinte precum *Draga mea, iubito*; *Draga mea, scumpa mea*; *frumoasa*; *iubita mea*, pe de altă parte, este insultată fără drept de apel, *in presentia* sau *in absentia*, de către studentul gelos: *Maimuțo!*; *Maimuță cu două fețe!*; *Fufă!*; *Eşti o maimuță caraghioasă!*; *Mai las-o dracului de Maimuță*; *Neruşinata*.

II. 4. 1. Tentația numelui propriu

Arheologia dragostei este, după cum s-a putut constata, o piesă de teatru în care numele proprii sunt substituite în mod voit cu alte modalități de numire (supranume sau alți desemnatori, rigizi sau descriptivi). Intenția de ştergere a numelor poate fi decriptată şi din secvența în care numele oraşului în care este plasată acțiunea este înlocuit

BDD-A6431 © 2009 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

cu litera X. Totuşi, tentaţia numelor este mare şi acestea sunt folosite fără parcimonie în replicile străbunicului, ale *Filozofului* şi ale *Umbrei tătarilor dispăruţi*.

Interesant e că, în aceste secvenţe, apar o serie de nume proprii autentice, lucru care justifică subtitlul *tragicomedie* ***aproape*** *fantastică*. Atât antroponimele, cât şi toponimele fac parte din categoria numelor atestate istoric sau social. Unele sunt luate din zona Pănăzii (localitatea de origine a lui Ion Brad), altele provin din zona Blajului. Ne vom opri la câteva antroponime şi toponime autentice:

Toponimia minoră nu este prea bine reprezentată, dar cuprinde câteva nume de locuri din Pănade şi din Blaj. Este vorba de: *Dealul Viilor* (deal din perimetrul satului Pănade), *Vama Cucului*[18] (denumire dată de localnici zonelor prin care se trecea pe furiş din Ardeal în Ţara Românească evitându-se controalele maghiare), *Câmpia Libertăţii* (locul în care s-a ţinut Adunarea Naţională în timpul Revoluţiei de la 1848), *Pădurea Cărbunarilor* (pădure la periferia Blajului), *Târgul de bucate* (loc din Blaj unde se organiza târgul săptămânal) şi de *Muzeul Unirii din Alba-Iulia*.

Toponimia majoră este alcătuită din nume de localităţi (oiconime) româneşti sau ungureşti şi din nume de regiuni ale ţării. Acestea sunt necesare pentru ancorarea acţiunii în spaţiu. Ele sunt repere extrem de utile pentru secvenţele narative. Singurele personaje care povestesc sunt cele două *umbre*, *Umbra străbunicului* şi *Umbra tătarilor dispăruţi*. Ceea ce povestesc aceştia s-a petrecut la *Peşta*, la *Sâghii/Sâghiu/Sibiu*, *Petrifalău*, la *Blaj*, la *Veza*, pe *Târnave*, la *Alba-Iulia*, în *Banat/Bănat*, în *Ardeal*, în *Moldova*, la *Vaţ*, la *Seghedin*, la *Predeal*, în *Târgul Lăpuşului*. Unele denumiri apar cu forma oficială, altele, cu forma din grai, ca o dovadă în plus de autenticitate.

Numele proprii de persoane prezente în piesa de teatru a lui Brad pot fi clasate în două categorii:

– nume istorice (personalităţi care au marcat într-un fel sau altul destinul românilor): *Axănte Sever, tribunu lu Iancu* (p. 55), *Bărnuţ*, *Iancu*, *Horia* şi *Cloşca*, *Gheorghe Şincai*, *Lucian Blaga*, *Maria Terezia*, *Horty, marele amiral pe uscat*,

– antroponime atestate (nume de persoane care au existat în realitate şi asupra cărora scriitorul nu a intervenit în nici un fel): delegatul papal *Aloisiu Sincero* (p. 64), *Petrache Lupu de la Maglavit*[19]; porecle care

[18] Cf. Ştefan Manciulea, *Povestea unei vieţi*, Cluj-Napoca, Ed. Clusium, 1995.

[19] Un cioban căruia i s-a arătat Dumnezeu sub aspectul unui moş, fapt care a dus la construirea mănăstirii de la Maglavit.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

aparţin unor neamuri vechi din Pănade[20]: „*a lu' Ţâpar* (pronunţie în grai pentru *Cipariu*), *a lu' Surei* (466), *a lu' Codruţu* (455), *a lu' Silivestru* (479), *a lu' Bourel* (456), *a lu' Libiş* (471), *a lu' Naibă* (457), *a lu' Teiu* (463), *a lu' Slănină* (470), *a lu' Ţapu* (475), *a lu' Tocană* (472), *a lu' Ţâlică* (470), *a lu' Riciu* (447), *a lu' Ionul lu Toaderu lu Văsălia lu*…" (p. 468)

– nume reperabile (autorul le preia din inventarul numelor reale, dar nu păstrează identitatea nume–persoană): *Mărie*, *Ion Soldatu*, *Pompiliu Emeric*.

Aşa cum remarca François Rigolot, între operele aceluiaşi scriitor există nişte legături subtile. Operele comunică între ele prin unele nume proprii. Astfel, regăsim câteva dintre numele proprii atât în *Arheologia dragostei*, cât şi în romanele din seria *Romanului de familie*. Sunt comune *Mărie*, numele bătrânei, soţia străbunicului, denumirea satului, *Zăpadea* precum şi o parte din numele atestate enumerate mai sus.[21]

II. 5. Specificul numelor proprii la Ion Brad

După părerea noastră, una din trăsăturile definitorii ale stilului lui Ion Brad este folosirea unor nume proprii din cultura universală, independent sau în expresii. Aceste tipuri de nume proprii se regăsesc atât în romane, cât şi în proză. Ele conferă textului literar distincţie, prin intermediul lor cititorul îşi îmbogăţeşte cultura sau se bucură atunci când regăseşte o expresie cunoscută. Dincolo de rolul pe care îl au în text (de a arăta cultura personajelor), aceste nume proprii sunt punţi de legătură între cititor/spectator şi autor, deoarece presupun un univers de referinţă comun.

În *Arheologia dragostei* apar următoarele sintagme care conţin nume proprii din cultura universală: *porunca Moirei* (p. 46) (din gr. *Moiras*[22], fiica Haosului şi a Nopţii este personificarea destinului implacabil, a sorţii prestabilite); *Zamolxe, preot şi zeu* (p. 46), (zeul suprem din panteonul geto-dacic); *o stelă ca a lui Ighiso din Antichitate*, (p. 52), *Tacă-ţi gura, Cassandro; te văd, Cassandro, te aud, Cassandro*! (p. 58) (fiica lui Priam şi a Hecubei din *Iliada*, primeşte darul ghicitului de la Appolo, dar refuză acest dar şi este pedepsită să prezică adevărul, dar să nu fie niciodată crezută); *Glossolalia sau vorbitoarea în limbi* (p. 58) (termen care provine din limba greacă şi desemnează facultatea de a face o rugăciune într-o limbă perfect necunoscută celui ce se roagă); *Să nu semene cu firul Parcelor* (p. 60) (divinităţi ale destinului pentru romani,

[20] Vom da între paranteze paginile din *Pănade întotdeauna* la care sunt atestate numele respective.

[21] Cf. Ion Brad, *Ultimul drum*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 322.

[22] Pierre Grimal, *Diccionario de mitologia grieca y latina*, Paidos, Barcelona, 1981, p. 364.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

echivalente cu Moirele pentru greci[23]); *fiţuici înveninate precum cămaşa lui Nessus* (p. 63) (un centaur născut din uniunea lui Ixion şi Nephélé; expresia se foloseşte cu sensul de cadou otrăvit); *Kogaion, Olimpul dacilor* (p. 62) (muntele sfânt al dacilor, loc în care s-a retras Zamolxe); *întoarcerea din Ithaca, itinerariul lui Odiseu* (p. 65) (erou din *Odiseea* de Homer), *ţara trachomei* (p. 51) („ţara orbilor").

Concluzii

Numele proprii date de Ion Brad personajelor din *Arheologia dragostei* se încadrează în tipologia denumirilor descriptive, specifice onomasticii din operele dramatice de la sfârşitul secolului al XX-lea. Denumirile sunt fie creaţii ale autorului, fie supranume. Trăsătura generală a acestora este faptul că ele nu sunt nume proprii în sine, ci devin nume proprii în context. Acest lucru este pus în evidenţă prin replicile personajelor, mirate de insolitul acestor denumiri.

Tehnica numirii personajelor este oarecum repetitivă: numele este introdus anterior personajului, stârneşte mirare cuiva, acesta cere lămuriri şi cel care l-a pronunţat îl justifică. Toate denumirile sunt motivate în text.

Totuşi, ispita numelor proprii este destul de mare şi regăsim în text nume autentice sau reperabile care ajută la plasarea acţiunii în timp şi spaţiu. Unele dintre aceste nume mai apar şi în alte opere ale lui Ion Brad. Specific autorului este citarea, în expresii, a unor nume din cultura universală, istorice sau mitologice, prin care se stabileşte o metacomunicare între autor şi cititor/spectator.

LES NOMS PROPRES DE LA DRAMATURGIE. QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES NOMS PROPRES DANS LA PIÈCE *ARHEOLOGIA DRAGOSTEI* DE ION BRAD

(Résumé)

Les noms propres présents dans les pièces de théâtre ont évolué tout au long des époques litteraires. Dans la comédie dell'arte, les dramaturges utilisaient des noms typologiques, par exemple, *Coraline* pour la servante ou *Eléonore* pour la dame aristocrate. Nommer les personnages par les mêmes noms aidait le public à reconnaître leur statut social. Cependant, ce genre de convention ne se retrouve

[23] Idem, *ibidem*, p. 407.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)

pas dans la dramaturgie roumaine, qui fait sa parution assez tardivement (fin du XVIII^{e} siècle). Pendant le XIX^{e} siècle, les auteurs ont préféré les noms fabriqués, qui renvoient à la nourriture, aux qualités ou aux défauts, en essayant de les faire crédibles du point de vue morphologique à l'aide des suffixes anthroponimiques. Le XX^{e} siècle est le siècle des noms propres d'origine réelle. Les auteurs nomment les personnages soit par un prénom, soit par un nom de famille, soit par les deux. Vers la fin du siècle se fait remarquer la tendance de baptiser les personnages par un surnom. Les noms des personnages dans *Arheologia dragostei* (*Archéologie de l'amour*) suivent cette direction. En fait, il ne s'agit pas, pour vrai dire, des noms propres, mais des syntagmes descriptifs qui prennent cette valeur en contexte. La technique pour nommer est la même pour tous les personnages: quelqu'un introduit la dénomination, celle-ci n'est pas perçue comme nom propre, elle suscite l'intérêt d'un autre personnage qui demande une explication et, à la fin, le nom sera expliqué et argumenté.

BDD-A6431 © 2009 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.11 (2026-11-19 23:01:44 UTC)