

## COMUNICAREA DIDASCALICĂ ÎN TEXTUL DRAMATURGIC

### STAGE DIRECTION COMMUNICATION IN DRAMATIC TEXTS

ANA GHILAȘ

conferențiar universitar, doctor

Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

*Problema abordată în articol este rolul și funcțiile didascaliei ca mod de structură și de comunicare în textul dramaturgic. În baza discursului artistic al lui I.Druță, se evidențiază rolul textului secundar în comprehensiunea celui principal (dialogul și monologul personajelor), atitudinea eului creator/auctorial față de acțiunea personajelor, precum și arta de a construi textul didascalie întru comunicarea mai amplă a mesajului artistic, dar și a extinderii orizontului de așteptare al receptorului.*

**Cuvinte-cheie:** comunicare, text dramaturgic, structură, didascalie, eul creator/auctorial, Ion Druță

*The issue approached in the article refers to the role and functions of stage direction (didascalie) as a way of structure and communication in the dramatic text. On the basis of Ion Druța's artistic discourse, there is an emphasis on the role of the secondary text in comprehending the main one (the dialogues and monologues of the characters). In addition, the author shows the attitude of the creative/authorial ego towards the characters' actions, as well as the art of building the stage direction text in order to communicate the artistic message more profoundly, but also to extend the horizon of the receiver's expectations.*

**Keywords:** communication, dramatic text, structure, stage direction, creative/authorial ego, Ion Druța

Ca demers taxonomic, comunicarea circumscrie diverse domenii ce implică anumite surse, emițători și receptori, comportând, astfel, variate funcții. Majoritatea definițiilor

date acestui termen, ca și etimologia cuvântului “comunicare” relevă aspecte precum: punerea în comun, o împărtășire de informații, existența unui destinatar. În acest context, teatrul se prezintă ca un laborator de cercetare a comunicării interumane, înțelegând aici prin teatru textul dramaturgic și spectacolul. În articol vom avea în obiectiv doar textul dramaturgic ca mod de transfigurare a realității, în special structura lui și modalitățile de comunicare prin didascalii.

Textul (lat. “textus” — „țesătură”, “întocmire”, “alcătuire”) este definit de Heinrich F. Plett ca “o unitate funcțională de ordin comunicațional, având caracter autonom, închis” [1], iar condițiile pentru ca el să fie unitar sunt coerența și coeziunea. Totodată, structurile textuale, chiar dacă se realizează prin intermediul entităților lingvistice (scrise sau orale), se raportează esențial la procesul comunicării, de aici și specificul textului artistic ca interferență între contextul stilistic și cel comunicațional. Referindu-ne la textul dramaturgic ca mod de comunicare, vom aminti că acesta este o realitate literară, imaginară, diferită de realizarea ei fizică în timpul și în spațiul scenic. El însă are, astfel, o dublă existență culturală, devenind în două feluri obiectul receptării artistice: în procesul lecturii și în procesul spectacolului de teatru. Piesa de teatru și spectacolul, ca entități estetice și ca mod de comunicare, sunt create de anumite individualități creatoare — autor-dramaturg, apoi regizor, actor, scenograf, comunicare receptată de spectator și de criticul de teatru ca interlocutori principali. Atât intersubiectivitatea cât și contextualizarea operei dramatice și a spectacolului au un rol important în transmiterea unui mesaj actual și actualizat, o asemenea comunicare caracterizând, într-un anumit mod, timpul în care a fost scrisă piesa, influența tendințelor estetico-artistice din artă în general, dar și timpul când a fost jucată pe scenă opera dramatică. Or, nu este valabilă și actualizată la diferite perioade istorice întrebarea personajului din comedia *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale: *Și eu pentru cine votez?* Esențial este cum și când o spune actorul și, evident, care este reacția interlocutorului/spectatorului, care este funcționalitatea ei: de informare, de repulsie, de neîncredere etc., subiectul și spațio-temporalitatea discursului contribuind la formularea unui răspuns pe măsura individualității receptorului.

Primul care comunică și se comunică în textul dramaturgic este autorul/dramaturgul, cu toate că prezența eului creator este minimă în asemenea tip de texte, în comparație cu cel liric sau epic. Subiectul artistic, structura compozițională a textului relevă viziunea autorului asupra lumii, modul său individual-estetic de a transmite anumite mesaje. Într-o măsură mai mare însă, autorul discursului dramaturgic se manifestă în didascalii, element de structură ce asigură, alături de replicile personajelor, coerența textului la nivel diegetic și al semnificațiilor. Didascaliiile includ tot ceea ce ține de metatext, ele accentuând, de fapt, caracterul specific al textului dramaturgic și anume esența lui duală, manifestată prin receptarea imaginară de către lector și ulterior prin montarea teatrală de către regizor. În așa fel, acest element de structură — didascalia contribuie la comprehensiunea și interpretarea discursului de criticul literar, de regizor, scenograf și, în ultimă instanță, de criticul teatral. În teatrul modern, mai păstrând încă funcția de text secundar (de explicare a celui principal —

dialogul personajelor, de comentare a situației scenice sau a acțiunilor, gesturilor personajelor), didascaliile capătă un rol mai mare, formând un text de sine stătător, care nu se referă doar la explicarea psihologiei personajelor sau la descrierea lumii înconjurătoare a acestora. În piesele lui M. Maeterlinck, de exemplu, ele capătă o funcție poetică, iar în teatrul lui A. Cehov au funcție descriptivă, prin care se prezintă caracterul personajului, mai ales starea lui interioară și comportamentul psihologic al acestuia.

Tot din didascalii se observă nu doar aranjarea personajelor după locul și rolul lor în desfășurarea acțiunii sau atitudinea autorului față de ele, ci și intuirea, de către receptor, a unor aspecte ale conflictului sau ale tipului de personaj. De fapt, aceste convenții artistice sunt impuse de dramaturgie și de timpul scrierii piesei, la rândul lor însă, impun și ele, după cum afirmă teatrológul și dramaturgul A. Nelega, „un anumit tip de dramaturgie, în raport cu situația și derularea textului” [2, p. 283], fapt demonstrat uneori chiar de același autor, cum e cazul lui Ion Druță.

În opinia cercetătoarei Iu. M. Gorjeladze [3, p.74–75], asemenea convenții artistice au rolul de a înțelege conceptul autorului și, respectiv, esența lucrării, realitățile sociale și politice pe care le abordează sau în care a fost scrisă piesa, cercetătorul susținând opinia că fiecare autor vrea să-și afirme individualitatea sa în textul dramatic, să controleze mersul acțiunii. Dacă S. Golopenția Eretescu [4] asociază didascaliile cu descrierile dintr-un text narativ, pe care unii cititori nu le citesc obligatoriu, ci le trec repede cu vederea, Iu. Gorjeladze aseamănă didascalie cu o componentă esențială a dramei — nararea auctorială. Din aceste două opinii, vom înțelege mai bine stilul dramaturgic druțian, lirismul și poezia teatrului său, ca și rolul autorului, „vocea” auctorială în economia textului și, în urma opiniilor regizorilor, rolul său în modul de montare scenică a fiecărei piese. Autorul apare în ipostaza de dramaturg și de „stăpân” al textului. Didascaliile sunt mai informative decât dialogul personajelor, iar relația autorului cu textul său, în acest context, nu este altceva decât relația dintre textul didascalie și cel dialogic. De aici și rolul didascaliei în înțelegerea conceptului artistic al dramaturgului ca individualitate creatoare. De aceea la analiza textului dramaturgic se impune divizarea textului primar (dialogul, monologul personajelor) de cel secundar (didascaliile), pentru a evidenția atât arta dramaturgică a personalității creatoare cât și specificul viziunii artistice a acesteia. Astfel că, analizând micro-textele, relevăm modul de structurare a macro-textului, cu elementele lui esențiale: personajele (actanții), figurile spațialității și cele ale temporalității.

În discursul dramaturgic al lui Ion Druță, didascaliile relevă, așa cum am menționat, autoritatea autorului în text, viziunea sa realist-romantică asupra lumii, lirismul și măiestria plămuirii imaginilor artistice la hotar dintre real și mitic [5, p. 182–183]. Așadar, cum se manifestă atitudinea autorului sau vocea auctorială în acest tip de comunicare artistică? În primul rând, prin modul cum structurează lista cu numele personajelor, care devine, de fapt, un ansamblu dător de conotații, de premoniție privind tipologia conflictului, sursele de inspirație ale personalității creatoare ori identificăm anumite sugestii asupra actanților. În drama *Casa mare* (1959), didascalia incipientă prezintă nu atât personajele cât atitudinea eului creator față de ele, inducând,

totodată, și premoniția receptorului. Astfel, primele două personaje — Vasiluța, o tânără vădană; Păvălache, flăcău tomnatic [6, p. 6] — ne fac să intuim un început de relație dintre “tânăra vădană” și “flăcăul tomnatic”, mai ales că substantivele ne îndreptățesc să gândim logic și omenește: vădană și flăcău, dar totuși tomnatic. O primă și amăgitoare esență conflictuală, una de suprafață, ar fi plasarea personajului al treilea — Sofica, “elevă în clasa a zecea”, — care ar constitui un element al triumphiului amoros. În același timp, din altă perspectivă, aceste prime trei personaje prezintă, după cum se poate observa, o învălmășală a vârstelor și despre ultimul dintre ele autorul nu găsește decât un calificativ de natură socială — “elevă în clasa a zecea”, cu toate că și de aici intuim totuși psihologia adolescentină. Ne convingem pe parcursul desfășurării acțiunii dramatice că, în adevăr, “învălmășala” pasiunilor, sentimentelor este în prim-plan, devenind fundal al realizării și dezvoltării unui conflict moral-psihologic, de tip antic: omul și destinul său, omul și Daimonul, înțelegând din rezolvarea unui asemenea conflict că nu se poate trece peste destin, peste datină, peste legea, firea vârstei.

Tot în discursul dramaturgic respectiv atestăm în macro-didascaliile de la începutul fiecărui tablou și scenă același spațiu — interiorul casei, cu elementele ei ușa, fereastra, pragul, descrise în diferite ipostaze, ce contribuie la crearea atmosferei, „trădând” și stările personajelor, lumea lor interioară. Aceste convenții structurale sunt ample ca economie spațială, niște descrieri poetice largi, în care recunoaștem arta narativ-lirică a autorului. Aici interiorul casei mari îmbină elemente de tradițional și modern: covorul, “o sofcă cu rămășițe de zestre”, un scaun lung, acestea completate de o metaforă vizuală, de factură luminoasă: “În fund — două ferestre mari, prinse de o ușă cu sticlă, care, împreună cu ferestrele, frumos arcuite toate trei, ocupă mai tot peretele din față”. Este un spațiu luminos, iar dacă am apela la simbolistica ferestrei și a ușii, semnificațiile se amplifică: fereastra mediază opozițiile “înăuntru” — “afară”, “închis” — “deschis”, leagă intimitatea casei de lumea exterioară. Pe parcursul acțiunii, fereastra devine element al spațiului dramatic cu funcție de leitmotiv și care apare în textul didascalie de la luminos la întuneric și chiar la geamul stricat, acoperit, ascuns “cu o șalincă”; pe fereastră privește adolescenta Sofica în așteptarea viitorului ei, la fereastră îl așteaptă pe Păvălache Vasiluța și de la fereastră îl petrece în drumul său de mai departe. Un element modern al discursului dramaturgic din acea perioadă (începutul anilor ’60), realizat/transfigurat de autor în textul didascalie, este psihologismul, reveria, transfigurate artistic aici prin enunțul: “I se năzăresc musafiri”, cu care personajul vorbește, îi invită în casa mare, într-un limbaj popular, amintind de primirea oaspeților la hram, faptul demonstrând și stringența comunicării interpersonale, necesitatea omului de a fi apreciat de semenii săi.

Totodată, didascalia prezintă un spațiu care nu pare a fi închis, chiar dacă este o odaie — lumina face ca peretele parcă să dispară. Este premoniția, incipitul deschiderii spre lume a sufletului, a zborului lăuntric, susținut de cântecul stăpânei care se târaie în genunchi ștergând fiecare fir de praf. Nu în zadar în structura lexicală a textului didascalie apare și cuvântul “suflet”: “Peretii și tavanul lucrați nu atât cu inima cât cu sufletul”, o caracterizează autorul pe protagonistă. Cum ar trebui să realizeze această indicație-caracterizare regizorul și scenograful? Ce ar trebui să înțeleagă actorul care va

juca rolul? Astfel, didascaliiile la I. Druță nu sunt doar simple “paranteze” în discursul dramaturgic și indicații scenice pentru montarea piesei, ci constituie un text elaborat conform unei estetici și care, în funcție de lectura atentă și de personalitatea creatoare a regizorului, actorului, scenografului etc., se transformă în acțiune trăită, în stări, senzații, ce capătă valoare artistică și transmite un mesaj mai amplu.

Ca parte a textului dramaturgic, didascaliiile, pe lângă faptul că au funcție narativă sau descriptivă, după cum am amintit mai sus opiniile cercetătorilor I. Gorjeladze sau S. Golopenția, pot deveni ele însele elemente descriptiv-narative, cu largi sugestii pentru regizor și actori ori scenografi. În cea de a doua dramă druțiană, *Doina* (1968), didascaliiile, de multe ori, sunt construite din peisaj, portret sau tablou ca modalități de comunicare artistică. În acest discurs dramatic, în principiu, lipsește interiorul ca spațiu al desfășurării acțiunii, el fiind doar amintit. Acțiunea are loc în curtea lui Tudor Mocanu, țăranul devenit pragmatic, dar care mai păstrează, în subconștient, fiorul doinei ca o chemare arhetipală, care este nu doar cântecul-simbol al spiritualității neamului românesc, ci prefigurează, psihologic, un examen de conștiință al protagonistului. În didascalie, protagonistul este prezentat astfel: „Doina, o stranie năzărire, marele dar și marele blestem al neamului nostru”, urmată de oameni: Tudor, legumicultor, Veta, soția lui, copiii etc. Elementul modern al structurii textului dramaturgic îl constituie nu doar modul de prezentare a primului personaj, Doina, din care prezentare înțelegem ori că e o făptură-fantasmă în acțiunea dramatică, ori că e o stranie năzărire pentru mulți contemporani, mai degrabă o inexistență, ultimele aprecieri denotă clar atitudinea naratorului auctorial, exprimând comunitatea de pe poziția unui învățător (*marele dar și marele blestem al neamului nostru*). Tot de factură modernă este și tipologia celorlalte personaje: timpul și imaginea simbolică a spiritualității etnice, descrise în mod poetic în didascalie incipientă: “Zile posomorâte, zile cu cer senin, nopți înfrigurate, seri cu lună plină, amurgiri târzii și dimineți culese dintr-un miez de vară secetoasă”..

Imaginea Doinei ca personaj este realizată artistic atât în didascalii cât și în dialogul personajelor (textul principal), fiind transfigurată prin îmbinarea elementelor de peisaj, tablou cu portretul, ceea ce contribuie la amplificarea semnificațiilor imaginii artistice:

„Ascultă până la capăt, să vadă ce avea cântecul să spună, se miră de atâta frumusețe. După care rămîne smerit, molcom, de parcă ar fi fost la judecată, de parcă ar fi fost la spovedanie. Și iată că prin țesătura acelor melodii încep a se cerne, rotind sub bolta cortului, flori de măr, flori de cireș.

Nici Tudor, nici Veta nu se miră de una ca asta, iar din ninsoare se arată o coastă de imaș, o stână veche, o ațișoară de fum cu un cioban îngândurat la vatra focului. Între stână și foc crește un copăcel și stă rezemată de acel copăcel o fată. O simplă fată de la țară — fustișoară de cit, bluză de in brodată, basma albă. Stă vrăjită de fluierul ciobanului, zâmbind când o îndeamnă cântecul, întristându-se împreună cu el. Și tot ninge, ninge, iar împreună cu acea ninsoare se topește vedenia de basm”.

Peisajul din didascalie relevă ideea că natura este veșnică, precum valorile spirituale naționale, specificul etnic fiind transmis și prin imaginea „plaiului ca din poveste”, după o expresie poetică a lui G. Vieru sau a „spațiului mioritic”, după filosofia culturii a lui



L. Blaga [7, p. 10; 16] Așa cum discursul dramaturgic include două registre verbale diferite — cel al autorului/actorului și cel al personajelor, funcțiile artistice ale peisajului sau ale altui tip de comunicare cum este interiorul sunt și ele variate: evidențiază viziunea dramaturgului, „trădează” felul său de a fi sau refulările sale și caracterizează personajul ca entitate estetică și moral-psihologică, contribuind, totodată, la crearea atmosferei etc.

În drama *Păsările tinereții noastre* (1972) al aceluiași autor, peisajul și interiorul creează, de fapt, cele două lumi: a satului și a mătușii Ruța, iar casa (Ruței, a lui Pavel), ca spațiu al acțiunii, are, de cele mai multe ori, funcție caracterologică. Spațiul exterior, mai restrâns sau mai amplu, devine și laitmotiv la nivel de structură a textului, are și funcționalitatea de închidere și deschidere a acțiunii propriu-zise, exprimate/transfigurate prin dialogul din textul primar sau Nebentext (după M. Pfister). Astfel, la finele fiecărui tablou sau părți din această dramă revine peisajul ca închidere a acțiunii și ca o generalizare a atmosferei:

„Un amurg prelung și pașnic. Peste văi, peste dealuri, acolo unde a apus soarele, mai arde pe geana cerului un brâu roșu, fierbinte.

Tihnă de jur-împrejur, numai țârâieci se aud prin grânele coapte și iară răsare îngrijorarea cea mare.

- He, măi, ce mai nouu?

Ja-lee... „,

Transpus artistic prin metaforă și asonanță, ce creează o imagine sonoră, peisajul nu doar transmite o pace adâncă a naturii și a omului, un sfârșit al acțiunii în acest tablou, ci și sugerează, totodată, prin lexemul „îngrijorare”, o neliniște. Astfel încât acest tip de descriere are funcție de fundal al acțiunii, dar și una psihologică prin continuarea textului secundar în cel principal (dialogul personajelor). Peisajul din didascalii comunică, așadar, un spațiu, un timp al zilei, dar și neliniștea sătenilor privind starea de sănătate a unuia dintre personajele principale, Pavel.

Constatăm în încheiere că pentru imaginarul artistic al lui Ion Druță este specifică didascalială lirică, peisagistică, cromatică, sonoră. Ea are și funcție premonitivă, uneori dă tonul, pregătește atmosfera, coloritul următoarei acțiuni. Ea conține multe din cele ce vor fi realizate ulterior în acțiunea piesei, relevând, totodată, logica gândirii artistice a individualității creatoare după regulile unui teatru poetic. Dramaturgul-poet Druță contează mai mult pe fantezia receptorului, pe ceea ce se numește opera deschisă și co-participare la receptarea textului artistic. Un rol important îl are, la altă etapă a receptării, modul cum este „lecturat”, înțeles textul primar în relație cu cel secundar de către regizor, cel de care depinde perspectiva de interpretare scenică.

### Referințe bibliografice

1. PLETT, H. *Știința textului și analiza de text: semiotică, lingvistică, retorică*. București: Univers, 1983.
2. NELEGA, A. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Eikon, 2010.

3. ГОРДЖЕЛАДЗЕ, Ю. Дидаскалия — как средство выражения авторского „Я” в драме. In: *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики*. Сер. Гуманитарные науки. 2013, № 03/04.
4. GOLOPENTIA, S., MONIQUE, M.-Th. *Voir les didascalies*. Paris: Ophrys, 1994.
5. GHILAȘ, A. Simboluri ale identității etnice în dramaturgia basarabeană. In: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»*. Serie nouă. București, 2012, tomul 23.
6. DRUȚĂ, I. *Scrieri*. În 4 vol. Vol. 4. Chișinău: Hyperion, 1990. În continuare se va cita după această ediție.
7. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. Vol. 2. Spațiul mioritic. București: Humanitas, 1994.