Restructurări ale textului folcloric în teatrul călinescian

Anca Doina CIOBOTARU

Fără a ne lansa în studii comparative incomplete sau forțate, readucem în atenție faptul că și George Călinescu a abordat genuri literare diferite: poezie, proză, publicistică și, nu în ultimul rând, dramaturgie – destul de puțin cunoscută. Aflat, în mod evident, în umbra romancierului sau a exegetului, dramaturgul oferă surprize livreşti generoase celui care ştie să se bucure de asocierea ludicului cu erudiția. Într-un moment în care conștiința civică și memoria colectivă a românilor era manipulată (într-un mod mai mult sau mai puțin vizibil) și cenzura funcționa după reguli greu de acceptat de spiritele creatoare, Călinescu le-a vorbit semenilor despre tiranie, abuzuri, absurditatea totalitarismului, slăbiciunile și patimile lumeşti – altfel spus, despre viață – prin … păpuşă. Din această perspectivă, putem considera piesele sale tribună de susținere a ideilor sintetizate, uneori, în forma unor gânduri publicate în paginile revistei „Contemporanul": „…Mergem la teatru, ca să fim sinceri, spre a vedea evenimentele, cum unul se ceartă cu altul, cum se încaieră oamenii între ei, ce spune cutare și ce răspunde cutare, ce iese din această gâlceavă. Teatrul este pentru noi" (Călinescu 1964: 948).

În dramaturgia călinesciană, dihotomia comic-tragic dispare, fiind topită în destinul unor personaje metaforă cu rădăcini adânci în universul mitic al românilor, în lumea basmelor, fapt firesc, întrucât acest tip de creație populară este considerat a fi „un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale" (Călinescu 1965: 9). În spatele eresurilor și al ironiilor amare se ascunde dorința de a demasca nonvalorile și falsitatea; textele sunt răsturnate, demitizate, totul părând a viza demascarea minciunii și a imposturii. *Fluturele, Irod Împărat, Brezaia* sunt doar trei exemple ce au drept punct de pornire resursele folclorice devenite pretexte de exprimare a unor astfel de idei. Pentru început, să ne oprim asupra subiectului propus în piesa *Fluturele***.** Trama ne este înfățișată sub forma unei imagini răsturnate, într-o oglindă magică, a unei sinteze de basm tradițional în care trei Zmei, de pe celălalt tărâm, se căznesc să cucerească trei frumoase pământence.

> Zmeul este o ființă infernală, trăind pe tărâmul celălalt, dorința lui de împerechere cu o fată de om aduce aminte de însoțirile zeilor elini cu muritoare, cu deosebirea că zmeul însuși e pieritor și în general o ființă fragilă, în ciuda înfățișării sale teribile (Călinescu 1965: 10-11).

Granița dintre tradiție și forma propusă este permeabilă și elastică, adoptând configurații diverse și neașteptate. Dincolo de traseul conflictului, prozodie sau limbajul utilizat, apropierea de structurile folclorice este demonstrată și de modelele feminine propuse și relațiile instituite între ele, între ele și celelalte personaje.

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

Protagoniştii ne introduc în atmosferă păcălindu-ne că suntem într-o poveste cu rețetă clasică; iată un exemplu de astfel de discurs oferit de Ileana Flutureana: „…Fost-am trei fete de-mpărat/ Pe care trei zmei le-au furat./ Una-i în codrul arămiu, A doua în cel argintiu…”(Călinescu 1986: 145) Utilizarea versurilor aduce cu sine concentrarea mesajului şi, implicit, solicitarea atenției receptorului – aspect determinat de ritmul alert impus succesiunii episoadelor tramei.

Disputa dintre Ileana Flutureana şi Zmeoaică se înscrie în linia tradițională, cele două personaje dovedindu-se a fi caractere feminine puternice, care fac tot posibilul pentru a-şi menține influența asupra Zmeului. Modelul relației instituite între ele este unul vechi: noră – soacră, reflectat de basmele româneşti (şi nu numai) în imagini expresive. Zmeoaica propusă preia din literatura populară (alături de limbaj) caracterul belicos şi capacitatea de a detecta mirosul de om. Lupta implică manipularea şi dominarea emoțională a celui vizat. Zmeul trebuie să aleagă; orice decizie este însă extrem de dificilă, pentru că îl aruncă într-o plasă împletită din sentimentele nutrite față de familie (mamă, frați) şi cele erotice. Dragostea şi datoria sunt (pentru a câta oară în literatura lumii!) în război. Punctul maxim al presiunii psihologice este marcat de sacrificarea celor doi frați ai săi. Protagonistul acceptă actul de trădare – al lui (în raport cu familia) şi al Fluturenei (față de el) ca pe o fatalitate; iubirea îşi caută echivalentul în fratricid, ca o zeitate păgână însetată de sânge.

Distanțarea față de sfera de influență a folclorului este marcată de plasarea eroilor într-un spațiu al amăgirilor, mai mult sau mai puțin conştientizate (eroii poveştilor populare manifestând, în cele mai multe situații, pragmatism). Un triunghi tragic legat de iluzia iubirii: Ileana Flutureana se amăgeşte că Făt Frumos o iubeşte, Zmeul se amăgeşte că, dacă îi va îndeplini toate dorințele, juna îi va deveni soață tandră şi credincioasă, Făt Frumos îşi imaginează că Ileana va fi veşnic sub vraja erotismului pe care îl degajă. Dragostea acționează asemeni unei himere care îi atrage pe toți şi-i determină să ia decizii irațională. Protagoniştii, însă, nu sunt oameni obişnuiți, cu identități banale, ci simboluri ale puterii din două lumi incompatibile – cea a muritorilor şi cea a Zmeilor. Apropierea este imposibilă, dar Zmeul sfidează orice sfat; sentimentele sau doar anume instincte îl fac să nu asculte nici un avertisment. Eforturile mamei sunt inutile, parabolele nu au nici o rezonanță:

> Eşti prost, ca orice zmeu, fătul meu,/ Scoți flăcări pe gură şi zbieri ca un leu,/ Dar e de-ajuns să simți o omoaie/ Şi te faci mai blând ca o oaie. […]/ Ehei, de-un mic vierme şi cedrul se uscă,/ Elefantul doboară oşti şi nu poate strivi o muscă (Călinescu 1986: 143).

Cuvintele devin arme parodice, disimulate în pilde, blesteme sau declarații de iubire. Zmeoaica-mamă îşi revarsă disperarea în bocete împletite cu blesteme, asemenea oricărei femei de la țară aflată în situația de a-şi îngropa fiii: „Feciorul meu, drăguțul meu, viteazul zmeu,/ Pierişi cu zile, mândrețe de zmeu,/ Sorbi-te-ar apa, Ileană Flutureană,/ Scorpie gingaşă şi vicleană” (Călinescu 1986: 147). Tandrețea şi furia se împletesc în versurile ce par a fi desprinse dintr-o culegere de texte folclorice, sentimentele crescând în intensitate odată cu numărul victimelor făcute de frumoasa pământeancă. Cu multă abilitate însă, autorul răstoarnă toate valorile tradiționale şi raporturile obişnuite din lumea idilică a basmului dând o notă

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

subversivă textului. Flutureana ascunde în spatele gingăşiei o puternică forţă de manipulare. Farmecul fragilităţii aparente devine armă mortală în faţa căreia zmeii fraţi nu au nici o şansă. Relaţia BINE-FRUMOS-ADEVĂR, în acest caz, nu mai funcţionează, autorul abandonând, deopotrivă, atât canoanele estetice proprii folclorului, cât şi pe cele morale. Dorinţa Zmeului de a o avea soaţă pe „minunata făptură" este atât de puternică, încât frizează patologicul; iubirea îl face vulnerabil. Acţionează într-o stare de hipnoză; nici un preţ nu i se pare prea mare, nici o cerinţă suficient de absurdă pentru a o refuza. Prin atitudine şi modul de manifestare al sentimentelor, ne aminteşte de povestea miticului Rāvana care şi-a distrus familia şi regatul pentru că nu a avut puterea şi înţelepciunea de a renunţa la Sita. Norocul şi slăbiciunile zmeilor stau sub aceleaşi semne stelare, indiferent de timp şi spaţiu. Asocierea ne aduce în atenţie faptul că puterea socială şi forţa fizică topite de dorinţele erotice, femeile cu chip angelic transformate în prezenţe fatidice sau paradoxul crimei săvârşite în numele iubirii pot fi întâlnite în toate timpurile şi în toate culturile. Deşi are un moment de ezitare atunci când propria viaţă este pusă în pericol, pasiunea bolnăvicioasă va învinge instinctul de conservare. Moartea devine alternativă la o viaţă lipsită de fiinţa iubită. Scuturat de frisoanele ultimelor clipe, mai are puterea să spună: „…Cu fior începe să mă scuture./ Cu bine vă las… fericit c-am murit de boală de …fluture". Deşi ideea „bolii de fluture" ne apare ca o nouă faţă a morţii acceptată ca nuntă a celor nenuntiţi, ideea maladiilor provocată de dragoste este prezentă în mod frecvent în folclorul românesc, şi nu numai, exemplele la care am putea apela fiind extrem de numeroase. În acelaşi timp, obiectele cu proprietăţi speciale ce ascund viеţile zmeilor şi metamorfozele sporesc farmecul şi dramatismul situaţiilor prezentate. Asocierea viermelui cu mărul de sidef vine să ne sublinieze ideea crimei - pomul fiind, în cultura noastră, simbol al pomului vieţii (Axis Mundi) iar fructul al erotismului; melcul de aur cu douăsprezece coarne, la rându-i, constituie o „întruchipare a principiului feminin (cochilia) sau a ambivalenţei sexuale" (Evseev 2001: 114).

Faptul că zmeul îndrăgostit îşi ascunde puterea într-un bob de piper care se dezintegrează doar în foc ne evocă ideea de embrion încătuşat care are nevoie de purificare pentru a putea genera o stare nouă. Astfel, crimele ne apar ca metamorfoze prin intermediul cărora se acumulează tensiuni. Se va contura o atmosferă ce o va determina pe Ileana să îşi schimbe, în mod radical atitudinea: cuprinsă de remuşcări, îngenunchează şi cere iertare celui ce a încercat „să-i facă pe plac" cu preţul vieţii. Reinstaurarea aurei mitice asupra Fluturenei fusese anticipată de un moment de ezitare în îndeplinirea misiunii încredinţate de către Făt –Frumos până la capăt: „Ai suflet de fier./ Nu mă-dur la moarte să trimit o fiinţă/ Care către mine a avut credinţă./ Are ochii negri, e trist, neguros,/ Sfios cu femeia./ Îl găsesc frumos" (Evseev 2001: 149), este astfel împlinită. Ordinea morală pare reinstaurată. Replica vine însă tăioasă: „A, suferi şi tu de perversitate,/ Cum zice Othello cu multă dreptate" (Evseev 2001: 149).

De data aceasta, Făt - Frumos nu mai este salvatorul ce vine, încununat de aura victoriei, pe cal alb; prin întâlnirea cu Zmeul el nu-şi mai demonstrează calităţile de erou, nu-şi mai desăvârşeşte iniţierea în tainele sensurilor existenţiale; dimpotrivă – este rece, calculat, profită de naivitatea şi pulsiunile erotice ale fetei. Făt Frumos este coborât de pe soclu; momentul de demascare, de demitizare, este, în

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

egală măsură, şi unul de reapropiere de lumina tradiţională a basmului: frumuseţea fizică a fetei se reînsoţeşte cu virtuţile morale; se reconstruieşte atmosfera mitică, subliniată şi de poziţia fatidică a Zmeului ce conferă fetei rol misionar - prin ea se împlineşte un destin implacabil: „Mor, mamă. Nu urla. Pe lume când m-ai pus/ Ştiai că orice zmeu cade de om răpus" (Evseev 2001: 149). Cuvintele sale devin avertisment pentru oricine îndrăzneşte să treacă de limita obişnuitului, să iasă din ordinea comună a zilei: aparţinem unei identităţi matriciale, ne naştem sub semnul unei stele în a cărei lumină rămânem captivi; ieşirile în afară sau încercările de unire a lumilor au final tragic. Tot ce este împotriva spiritului locului nu poate fi îngăduit. Fantasticul devine pretext de reflecţie asupra valorilor ce guvernează ordinea morală, a raportului dintre emoţie, raţiune şi instinct detaşându-se, în acest punct, de matricea de sorginte populară în interiorul căreia textul a fost conceput. Aspectul nu trebuie privit însă ca o destructurare, înţelegerea subtextului fiind determinată de statutul său *dramatic* şi (în mod necesar) raportată la contextul scrierii şi receptării sale. Cunoaşterea faptului că primii receptori (dar şi interpreţi) ai textelor pentru păpuşi erau intelectuali, specialişti în hermeneutică şi tainele slovelor, ne poate ajuta să intuim substratul subversiv al acestora. Anii cincizeci – şaizeci, ai veacului trecut, au fost marcaţi de dihotomii false (spre exemplu, cei cu „origine sănătoasă" şi cei fără) ce au plasat societatea românească într-un con al intoleranţei şi al valorilor răsturnate. Trama adusă în atenţie este centrată pe ambivalenţa caracterelor, pe incapacitatea fiinţei umane de a se defini exclusiv prin oniric sau malefic, indiferent de statutul socio-cultural pe care îl are, indiferent de sistemul politic în care trăieşte. Astfel, basmul devine unicul spaţiu în care putea funcţiona libertatea de a pune sub semnul întrebării absolutismul trăsăturilor caracteristice celor două personaje care se înfruntă.

Problema *autenticităţii* basmului poate constitui subiect de analiză şi polemică; în acest context, putem recurge la argumente oferite de estetul Călinescu:

> Neautentic este un basm redactat, din pură imaginaţie, de un autor cult la masa lui de scris. Când însă basmul a fost auzit din gura unui om din popor, sau a fost combinat din elemente existente în culegerile anterioare, chestiunea autenticităţii e mai dificilă şi reclamă o analiză atentă de conţinut şi formă (Călinescu 1965: 303).

Analiza formei şi a conţinutului ne impune inventarierea elementelor de sorginte populară: identitatea personajelor (Zmeu, Zmeoaică, Făt frumos, Ileana), psihologia personajelor/ structurarea caracterelor, tipul de relaţii instituite, prezenţa obiectelor cu proprietăţi speciale, metamorfozele. Ele devin instrumente de mascare a ideilor şi demascare a realităţii, resurse de expresie şi căi de comunicare. Din ficţiune transpar umbrele realităţii, discursul ascute tăcerea, metafora distruge imaginea oglindită, pentru a-i da o nouă identitate, esenţialul îşi găseşte refugiul în fantastic şi în ludic. Astfel, păpuşa apare ca formă ideală în care se reîntrupează astfel de idei. Parafrazând, putem spune că „astfel dramaturgul speră să găsească drumul spre inconştientul spectatorului, încercând să dea expresie concretă, în acelaşi timp, *sufletului individual şi colectiv*" (Rusu 2006: 49). Măsurarea gradului de subversivitate a unui astfel de text constituie un demers imposibil, doar autorul ar putea fi cel care ar putea confirma sau infirma o astfel de intenţie; totuşi, valorile

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

simbolice ale personajelor implicate în conflict indică o astfel de direcție interpretativă. Nu doar puterea de transmitere a ideilor şi emoțiilor proprie păpuşilor l-a determinat pe Călinescu să le asocieze cu esența structurilor folclorice ci, mai ales, puterea de disimulare a lor. Satira îmbrăcată în joc capătă forme ce pot fi confundate cu inocența, naivitatea, iar realitatea, brutală sau cenuşie, devine tulburătoare, dar nu vinovată. Precizările spațio-temporale îşi pierd utilitatea, iar acuzele îşi pierd fundamentele.

O asemenea premisă ne poate oferi o nouă perspectivă asupra pieselor inspirate din jocurile de măşti populare: *Irod Împărat* şi *Brezaia.* Ambele aduc în fața spectatorului personaje întâlnite în alaiurile din Moldova şi Muntenia, dar *Brezaia* dezvoltă un conflict nou, imaginează o poveste neştiută a lui Irod Împărat care, ajuns la bătrânețe, decrepit şi singur, îşi caută nevastă. Sfetnicii Chițimia şi Vrabie au o singură soluție: să îl însoare cu Brezaia (adică cu o capră). Astfel pare a-şi primi pedeapsa pentru uciderea pruncilor. Moartea, cu chip de călugăriță, îi dă târcoale, îi bântuie somnul şi nu îl lasă să uite. Căsătoria marchează un nou început, o salvatoare rupere de vechi, asocierea sa cu Brezaia având menirea de a da nu doar ritm dramatic tramei ci şi semnificații sporite acesteia, cunoscut fiind faptul că uneori Brezaia era însoțită de un bărbat denumit „brezoi", având ca atribut un falus de lemn.

> Numele ritului şi personajului, provenit dintr-o rădăcină tracică sau indo-europeană comună, cu semnificația de pestriț, costumația şi întreaga desfăşurare a jocului atestă caracterul unui rit de fertilitate şi fecunditate, iar personajul principal, nu poate fi decât întruchiparea unui moş mitic şi daimon al fertilității (Evseev, 2001: 23).

Existența unor personaje ca Păcurarul şi Baba (în *Irod Împărat*), tipul de limbaj utilizat şi modul simplu de structurare a conflictului confirmă clar influența structurilor dramatice populare specifice sărbătorilor de iarnă. Demarcarea se face prin apariția unor personaje metaforice care dau subtilitate şi savoare textelor: în *Irod Împărat,* Pruncul, în *Brezaia* Călugărița. Acestea, prin alăturarea lor cu Baltazar, Gaspar şi Melchior, deşi nu aparțin modelului popular care a servit drept text suport, induc legătura, greu de exprimat în contextul politic şi cultural în care textul a fost creat, cu mitul Biblic. Teama că ar putea să-şi piardă vremelnica putere împărătească îl determină pe Irod să ucidă aşa cum fuseseră ucişi, în anii cincizeci, mii de tineri care îndrăzneau să aibă aspirații diferite de cele ale regimului de stânga instaurat la putere. Diferea doar forma motivului în numele căruia erau comise atrocitățile – esența era aceeaşi. Astfel, Călinescu reda vigoare şi dinamism spectacolului de păpuşi care era încorsetat, tot mai mult, în rețete didacticiste lipsite de miez. În ambele texte amintite, autorul foloseşte, cu multă abilitate, două teme pretext: visul şi destinul marcat de efemeritate, prezente şi în *Regula pentru Irod* consemnată de Teodor T. Burada. Deşi nunta din *Brezaia* nu pare anticipată de variantele populare decât prin cântecul soldaților *Isaia dănțuieşte,* totuşi relația nuntă-teatru popular de măşti poate fi întâlnită în toate zonele folclorice. Filonul satiric este preluat şi distilat de spiritul erudit al autorului; fermentul ludic dă efervescență tramelor, iar unirea unui simbol al tiraniei generatoare de acte absurde cu o capră capătă valențe justițiare prin semnificațiile atribuite.

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

> …simbolizează gustul pentru libertinaj, desfrânare, adulter, încăpățânare. La români este un animal impur, asociat cu diavolul, care adesea ia înfățișarea caprei sau a țapului . […] În calitate de simbol al fecundității, capra şi țapul figurează în riturile agrare ale românilor (jocul cu măşti, capra) şi ale altor popoare din Balcani sau din sud-estul Europei (Evseev 2001: 28).

Totodată, ca personaj, Brezaia oferă, şansa unui joc bazat pe improvizație şi a abordării unor soluții de natură plastică extrem de variate şi expresive, cunoscut fiind faptul că în spectacolele populare ea poate cunoaşte forme plastice variate (cap de barză, vulpe câine, cocoş sau vulpe):

> …clănțănind din dinți, plescăind ciocul, cu o zeghe pe dânsa, împestrițată cu tot soiul de cârpe, de flori, de cordele, se opreşte brezaia, şi învârtindu-se în loc, spune ăstuia o glumă, celuia o păcălitură, lui moş popa, clătinându-se în mersu-i, îi înalță pe nas, un aghios ca un dascăl, hangiului un cântec îi cântă, de-i vine să turbe grecului de ciudă, pe toți îi face să râdă, şi joacă şi sare după versul ce-i zice țiganului din vioară, alături (Pamfile 1997: 380).

Tradiția, ludicul şi erudiția sunt trecute în ecuația creativității şi primesc noi identități atractive pentru lector şi spectator, surprinşi de întorsăturile tramelor deopotrivă.

Pornind de la basme sau de la structuri dramatice populare, Călinescu recreează o lume cu forme aproape identice cu cele ce au constituit sursă de inspirație, dar cu rezonanțe diferite izbucnite dintr-o complicitate tacită a receptorilor cu autorul. Dimensiunile reduse, limbajul expresiv, ritmul alert al evenimentelor, caracterele dramatice şi numele – toate stau sub semnul influențelor folclorice. Rupturile sunt plasate în acele momente dramatice ce pot capta întreaga atenție a spectatorului devenind, astfel, modalitate estetică şi resursă de expresieteatrală. Abaterile de la norme esteticii populare nu se constituie în destructurări, ci în prelucrări pe aceleaşi teme, menite să demonstreze spiritul viu al teatrului popular şi imensele resurse interpretative care se află în interiorul său. Chiar dacă George Călinescu nu apare, în tratatele exegeților, trecut în capitolele destinate umoriştilor, dramaturgia sa ne demonstrează că putea da forme umorului de la cele mai fine valențe ale sale până la grotesc; zâmbetul amar şi hohotul răzbat, deopotrivă, dintre rânduri, într-un autentic spirit popular, cele mai serioase chestiuni sunt tratate cu umor şi ironie reîndemnând cititorul spre reconsiderarea axelor de valori morale, spirituale, a nevoii noastre de tradiție, de rădăcini, de adevăr. Măştile, premise ale caracterelor dramatice transpuse prin păpuşi, oferă abordărilor scenice posibilități nelimitate în care granițele vor fi trasate doar de creatorii spectacolelor, de ceea ce sunt dispuşi să comunice spectatorilor. Invocarea lor nu face decât să sporească magnetismul dramaturgiei călinesciene şi să o facă atractivă, în egală măsură, tuturor, indiferent de disponibilitatea lor de a decripta metaforele teatrale; fiecăruia i se oferă ceva, important este să dorim să (re)descoperim acest univers.

Bibliografie

Burada 1991: Teodor T. Burada, *Istoria Teatrului în Moldova,* Chişinău, Editura Hyperion.

Călinescu 1964: George Călinescu, *Cronica optimistului*, în „Cronica", Nr. 50 (948).

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)

Călinescu 1965: George Călinescu, *Estetica Basmului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Călinescu 1986: George Călinescu, *Poezii, teatru, nuvele*, Bucureşti**,** Editura Minerva.
Evseev 2001: Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,*Timişoara, Editura Amarcord.
Durand 1977: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Univers.
Huizinga 1998: Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, Bucureşti, Editura Humanitas.
Oprişan 1981: Horia Barbu Oprişan, *Teatru fără scenă*, Bucureşti, Editura Meridiane.
Pamfile, 1997: Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O.
Ursache 1998: Petru Ursache, *Etnoestetica***,** Iaşi, Editura Institutul European.
Vulcănescu 1979: Romulus Vulcănescu, *Dicţionar de etnologie*, Bucureşti, Editura Albatros.
Vulcănescu 1970: Romulus Vulcănescu, *Măştile populare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
Rusu 2006: Anca-Maria Rusu, *Spaţii literar-teatrale*, Iaşi, Editura Opera Magna.

Reestructuraciones del texto folclórico en el teatro de Calinescu

En un momento en el cual la conciencia cívica y la memoria colectiva de los rumanos era manipulada (de una manera más o menos visible) y la censura funcionaba según reglas dificilmente aceptadas por los espíritus creadores, Calinescu habló a sus conciudadanos de tiranía, abusos, de lo absurdo del totalitarismo, de las debilidades y las pasiones humanas – dicho de otra manera, de la vida – a través... del títero. Sus obras de teatro, tribuna para sostener las ideas sintetizadas, a veces, como *pensamientos* publicados en las páginas de la revista *Contemporanul*, se constituyen en reestructuraciones de los textos folclóricos que ha utilizado como pretexto para poner bajo la lente de aumento metafórica del fantástico la vida real. El juego se convierte en una manera de traer bajo la atención de la conciencias deformadas por el temor o el oportunismo, la necesidad del ejercicio de sinceridad a través del arte: „ ... Vamos a teatro, para ser onestos, para ver los acontecimientos, cómo uno se pelea con otro, cómo se pelea la gente, qué dice uno y qué contesta el otro, cómo termina esta pendencia. El teatro es para nosotros”(Calinescu 1966).

La frontera entre permitido y prohibido puede ser pasada sólo con el caballo de Troya nacido del encuentro del espíritu lúdico, proprio del texto folclórico, y la erudición del autor. En la dramaturgia de Calinescu, la oposición entre cómico y trágico desaparece porque se derrete en el destino de los personajes – metáfora que nos propone. Detrás de las ironias amargas se esconde el deseo de desenmascarar los non-valores y la falsedad. Las historias están trastornadas, desmitificadas. Todo parece referirse al desenmascaramiento de la mentira y la impostura; *Fluturele, Irod Împărat, Brezaia* – solo tres ejemplos de obras que están bajo el signo de este deseo, en el cual la reestructuración del cuento de hadas o del teatro popular produce textos dramáticos que pueden provocar el público, turbándolo, incitándolo a meditar.

Iaşi, România

BDD-V403 © 2009 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:08 UTC)