DORINA KHALIL-BUTUCIOC

Institutul Patrimoniului Cultural
(Chişinău)

TEHNICI DE IMPERSONALIZARE A PERSONAJULUI ÎN DRAMATURGIA BASARABEANĂ CONTEMPORANĂ

Personajele dramaturgiei contemporane, în *tranziența* lor, re-trăiesc şocul accelerării exponențiale a ritmului vieții, al modificării decorurilor şi cunoştințelor, al adaptării la mediul de viață într-o eră postindustrială. Postmodernul ştie, după M. Foucault, că omul e o convenție şi astfel frecventează zilnic un „supermarket" cultural şi social. De aici îşi „cumpără" identitățile, aici îşi fabrică un „eu" pe care, în lipsa unui adevăr fundamental care să-l ghideze, îl machiază şi maschează după gusturile sale, la rândul lor influențate de tendințele modei. Această „ultimă generație (reală şi teatrală) a unei civilizații vechi şi prima generație a uneia noi"[1, p. 47-48] este modelată dintr-un material pliabil, schimbându-şi „fețele şi măştile" în funcție de circumstanțe. În consecință, oamenii postmoderni sunt angoasați de dezorientarea unei lumi aparent (şi, uneori, programatic) instabile, haotice, alienate… Astfel, personalitatea protagoniştilor dramaturgiei postmoderniste este la fel de ubicuă, di(con)fuză şi di-formată. Or, după cum se ştie, personajele operei literare au fost supuse unui profund proces de deconstrucție, atât în farsa tragică, noul roman francez, literatura textualistă, cât şi în dramaturgia postmodernistă. E. Ionescu este acel care dă măsura dezumanizării individului: „Smith-ii şi Martin-ii nu mai ştiu să vorbească, fiindcă nu mai ştiu să gândească, ei nu mai ştiu să gândească, fiindcă nu mai ştiu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, ei nu mai ştiu să fie…" [2, p. 187]. Protagonistul teatrului absurdului devine un om universal, care nu este determinat de loc sau de timp, neavând nici sex, nici patrie, cum specifica Miguel de Unamuno în *Sentimentul tragic al vieții*. Emil, din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, (auto)definește statutul personajului din dramaturgia contemporană postmodernistă lăsat testament de la cel din teatrul absurdului: „Suntem nişte neputincioşi, nişte rataţi, nişte… zăpăciți, nişte… inconştienți!… Dacă e şi poporul ca noi, apoi consideră că nu avem nici un viitor!" [3, p. 9].

Formula rimbauldiană *je est un autre* **re-trăieşte în farsa tragică experiența imposibilității menținerii identității eu-lui, iar în dramaturgia postmodernistă re-simte consecințele divorțului dintre om şi personalitatea acestuia. Susținând dialogul postmodernist cu trecutul cultural, dramaturgii basarabeni contemporani re-scriu, re-asamblează şi re-inventează mai multe tehnici de re-punere sub semnul interogației a identității personajului şi de potențare a impersonalizării eroului.**

Ca şi în teatrul absurdului, „eul de gradul zero" este *de-gradat* **prin surprinderea unor personaje aflate pe marginea unui abis fiziologic, psihologic şi social. Aceste stări sunt supuse unui catabolism continuu, dar nu total, ca în tragi-comedie. În secolul nostru, decompoziția biologică şi psihică proiectează un fel de dans macabru medieval, un triumf perpetuu, dar niciodată final, al morții. Accentul nu mai cade doar pe relevarea complexității sufleteşti a personajelor, ci şi pe „trăirea" intensă a unor experiențe patetice, aflate la limita nebuniei şi morții. Astfel, în farsa tragică a Irinei Nechit** *Doamna din Satul-florilor-ce-mor***, protagonista Camelia, care caută floarea cu rădăcina înflorită, e „sărită de pe fix" [4] şi dominată de ideea sinuciderii,**

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

un alt personaj, Marius, suferă de cleptomanie. În „a treia copie" din volumul *Salvaţi Bostonul* **[5, p. 27], D. Crudu îşi p(l)asează personajele Un orb, O oarbă „pe culmile disperării" fiziologice. În piesa** *Realitatea violetă* **N. Negru îl de-gradează fiziologic pe personajul Degeratu, sugerând, de fapt, precaritatea lui psihologică, şi ironizează starea mintală a eroinei Timida, făcând aluzie la aspectul ei fizic. M. V. Ciobanu îşi trimite personajele în** *Staţia terminus* **a unor aspecte psihologice: „Realistul", „Idiotul" [6]. Starea de „de-gradare" este potenţată şi prin onomastica protagoniştilor în piesa lui C. Cheianu** *Luna la Monkberry***: Svetlanei Crâlova i se vor tăia aripile unui viitor strălucitor; Silviei Roşu i se va păta numele prin cromatismul tipic celei mai vechi profesii din lume; actorului – turnătorului K.G.B.-ist Serafim Bobu i se va propune sau „căderea" măreaţă a îngerului în Infern, sau „rostogolirea" măruntă a bobului în pământ, care poate totuşi să mai „încolţească". Prin prenume şi prin nume, poetul Vlad Sergentu ironizează tipul combatantului veşnic, care luptă însă nu cu ţeapa, ci cu peniţa, nu cu arma, ci cu… răzmeriţa şi cu paharul. Intrat în apa „revoluţiei" din 1989, el face doar valuri şi unde paralele în jurul său, fiind incapabil de a se simţi în ea „ca în apele sale" şi de a ieşi „uscat din apă" ca alţii. Dusia Capbătut alias Felicia Capmoale sugerează prin nume temeritatea omului modern de a-şi „da capul la bătaie" şi maleabilitatea celui postmodern până în „moalele capului". Ea cumulează iniţial funcţiile de şefă, vânzătoare, chelner şi „om de cafenea total", exemplificând capacitatea individului contemporan de a fi totul sau nimic, pierzându-le în final pe toate. Ca şi toate celelalte personaje, acesta este un „Homo ludens, fiinţa care poate deveni tranzitoriu egală cu orice rol şi-ar asuma, este produsul unor «mecanisme» sociale care permit «pieselor» alcătuitoare un «joc» maxim" [7, p. 18]. În drama lui N. Negru** *Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi* **[8] numele personajelor sunt simbolice şi sugestive: Julieta Mămăligă – comica şi tragica discordanţă dintre un prenume de origine străină şi un nume al specificului naţional, Ana – omniprezenta prietenă „rusoaică" sau / şi vecina-sora Transnistria aliată cu cazacul Portarul – simbolul veşnicului soldat cuceritor, Girafa – omul conducerii cu conştiinţa (de)dublată şi refulată, cu faţa ascunsă sub masca falsă a protecţiei şi generozităţii şi cu capul în norii ideologiei comuniste, Grădinarul – imaginea re-generării şi re-naşterii.**

Pierderea identităţii implică şi pune în mişcare mecanismul ***dez-umanizării,*** descris gradual de către C. Cheianu în piesa *In container* [9]. Acest proces începe prin adaptarea numelor româneşti ale celor trei „turişti" la cele lituaniene, se complică pe măsura contaminării personajelor de cleptomanie, care se jefuiesc reciproc, şi se explică prin revenirea la stadiul iniţial al umanităţii, eroii imitând vociferările maimuţei. Chiar dacă re-încep şi ei re-facerea circulară a aceluiaşi traiect între viaţă şi moarte, nu toţi protagoniştii postmoderni se lasă *dezumanizaţi*, stăpâniţi de un „Păpuşar". Actanţii acţiunii din piesa lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* resping condiţia de marionetă şi instrumentalizarea mecanică. Ei îşi instruiesc regizorii, îşi corectează autorii piesei, cochetează cu spectatorii etc. Autorul (îi) dă frâu liber imaginaţiei Studentului, accentuând denegaţia piesei: „Ieşim din realitatea textului şi intrăm în altă realitate, pe care s-o gândim noi, personajele! … Să facem noi înşine piesa noastră!" [3, p. 30]. Căci spiritualul postmodern şi-a mobilizat energiile deconstrucţioniste şi asupra subiectivităţii auctoriale, diminuând rolul demiurgic al autorului în diegeza textului. Călcând în sens invers pe urmele celor „6 personaje în căutarea unui Autor" ale lui L. Pirandello, protagoniştii acestei piese merg în „căutarea exilării Autorului", descuind uşile unor perspective postmoderniste dramaturgiei lui N. Negru. Totuşi personajul Studentul, prezenţa tineretului studios, „cinic" [3, p. 8, 11] şi „impertinent" [3, p. 11], dar cu replici catalizatoare şi sugestive în această lucrare, are îndoieli existenţiale, întrebându-se ipotetic*:* „Înseamnă că suntem programaţi de cineva?"

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

[3, p. 21]. Se pare că presupoziţiile lui se confirmă, căci „…omul pare expus să devină, în mod iminent, un lamentabil robot, cu iniţiativă şi conştiinţă programată, neluat în seamă, existând izolat, insular, într-o lume anorganică, mineralizată, sterilă, o «termită electronică» ale cărei instincte sunt ele însele dirijate de computer” [10, p. 38].

Comportamentul indivizilor fără individualitate se de-rulează ca pe o linie de funcţionare mecanică. Personajele sunt incorporate în(tr-o) serie de automatisme, asemănându-se cu nişte marionete fără viaţă sau cu „o lume de roboţi singuratici…” [11, p. 110]. *Mecanizarea gesturilor personajelor* este accentuată în teatrul absurdului, unde acestea vorbesc, zâmbesc, gândesc, acţionează, coabitează, mor etc. într-un mod prin excelenţă mecanic. În dramaturgia postmodernistă însă eroii parcurg mecanic doar traseul metafizic, nu şi pe cel schiţat de către autor. Iosif, din piesa lui Val Butnaru *Iosif şi amanta sa*, suferă pentru o vină străină din convingerea că este chemat să ispăşească păcatele celorlalţi, fiindcă / chiar dacă şi-a „spus că trebuie să fie mai presus decât acest destin…” [12].

Identitatea confuză şi opacă se validează şi prin *stereo-t-(h)ipi-zarea personajelor*. Dramaturgii basarabeni contemporani investesc personajul cu o personalitate stereotipă exprimată prin nume generice: Tata în *Iosif şi amanta sa* de Val Butnaru; Fata în *Luministul* [13, p. 280] de C. Cheianu; „Mama”, „Domnişoara S.” în *Staţia terminus* de Mircea V. Ciobanu; Domnişoara grizonată în „a doua copie” *O chemare la Roma* din volumul *Salvaţi Bostonul* de D. Crudu. Privarea personajului de dreptul la un nume se realizează şi prin apartenenţa acestuia la o categorie socială: Grădinarul, Portarul, Crainicul, Reporterul şi Studentul, Două sanitare din piesele lui N. Negru *Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi* şi *Realitatea violetă;* Ghida, Preotul, „Procurorul”, Gardianul I, II în lucrările dramatice ale lui C. Cheianu *Luministul* şi *Achitarea lui Salieri* [14]; Primul poliţist, Al doilea poliţist, Chelnerul, Primarul, Femeia de serviciu, Administratorul, Agentul de publicitate, Poliţistul, Chelnerul, Ziaristul, Femeia de serviciu, Portarul, Secretara, Şeful blocului, Impresarul, Fotograful în *Crima sângeroasă din staţiunea violetelor* [15] şi în „copiile” din volumul *Salvaţi Bostonul* de D. Crudu; Sufleorul în *Cvartet pentru o voce şi toate cuvintele* [16] de M. Şleahtiţchi şi N. Leahu; Ajutorul de maşinist, „Funcţionarul”, „Controlorul”, Preotul, „Medicul”, Redactorul, Secretarul de redacţie, Doi autori postmoderni în *Staţia terminus* de M. V. Ciobanu.

Alţi dramaturgi mai radicali recurg la *„spălarea – ştergerea” identităţii,* luând între ghilimele numele personajelor, la rândul lor – ubicue. În piesa *Achitarea lui Salieri* C. Cheianu experimentează anume această tehnică: „Procurorul”, „Beethoven”, „Lorenzo da Ponte”, „Franz Shubert”, „Iosif II”, „Constance Nissen”, „Martorul X”, „Aloizia Lange”, „Caterina Cavalieri”, „Sophie Heibl”. El intenţionează a ne face să suspectăm caracterul real al acestor personaje şi să ne întrebăm dacă sunt doar nişte proiecţii ale imaginaţiei de nebun a lui Salieri sau doar nişte pacienţi ai ospiciului, dacă sunt nişte remarcabile generalizări sau purtătoare ale unei idei filozofice.

D. Crudu menţine igiena identităţii personajelor sale şi nu le „ îneacă” între ghilimele. M. V. Ciobanu însă are o simpatie deosebită faţă de ghilimele, excelând exagerat în acest procedeu: „Realistul”, „Studentul”, „Funcţionarul”, „Idiotul”, „Medicul”, „Controlorul”, „Domnişoara S.”, „Copilul”, „Mama”, „Nordistul”, „Sudistul”, „Medicul” etc. Autorul ne demonstrează cum / că eul personajului e susceptibil impersonalizării infinite. Or, în distribuţie, numele eroilor Bancagiul şi Iozef Klapka nu sunt luate între ghilimele, dar în piesă apar şi / sau nu sechestrate între ghilimele, îmbrăcându-şi personalităţi de conjunctură. Personajul Medicul în unele fragmente îşi ascunde o identitate străină după ghilimele, iar în cele fără ghilimele îşi de-mască statutul veritabil.

În „Fragmentul 19a” al piesei sale, Mircea V. Ciobanu îi include pe cei doi „postmoderni” în şirul numerelor naturale, care sugerează, poate, şi categoria gramaticală a

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

persoanei: I şi II. Astfel, *(de)ne(i)g(r)area dublă a personajelor* este realizată prin secundarea numelor eroilor de numerale şi adjective relative. Această tehnică este pre(a)luată din piesa ionesciană *Improvizaţie la Alma sau Cameleonul păstorului,* unde apar personajele Bartholomeus I, Bartholomeus II şi Bartholomeus III. C. Cheianu uzitează de acest procedeu, numindu-şi personajele Groparul 1, Groparul 2, în piesa *Luministul;* Gardianul I, Gardianul II, P1, P2, Întâiul, Al doilea, Iosif II în *Achitarea lui Salieri* şi în *Cel – care – aduce –- răzbunarea*. N. Negru în piesa *Realitatea violetă* îşi dublează personajul cu acelaşi patronimic prin Nichifor II, iar în *Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi* – pe Iosif I cu Iosif II. D. Crudu le oferă personajelor posibilitatea de a se clasa într-un top, însă le privează de prenume şi le include în categoria numeralelor ordinale: Primul prieten al preşedintelui, Al doilea prieten al preşedintelui, Primul chelner, Al doilea chelner, Al treilea chefliu, în „fracturile" din volumul *Salvaţi Bostonul*, şi Primul poliţist, Al doilea poliţist – în *Crima sângeroasă din staţiunea violetelor*. Piesa *Staţia terminus* de M. V. Ciobanu nu face excepţie de la regulă: Englezul I, Cetăţeanul I, Cetăţeanul II, Insul I şi Primul jucător de cărţi, Al doilea jucător de cărţi, personajele fiind „ spălate şi şterse" de personalitate. M. Şleahtiţchi şi N. Leahu în *Cvartet pentru o voce şi toate cuvintele* îi impersonalizează chiar şi pe lectori, enumerându-i: Cititorul 1, Cititorul 2. Secundate de numerale, prenumele personajelor îşi îndeplinesc totuşi funcţia nominală.

Unii autori însă îşi *de-nominalizează eroii,* declinându-i în categoria pronumelui personal, persoana a III-ea, singular, masculin / feminin (El, Ea). Atât Irina Nechit, în farsa tragică *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, cât şi Mircea V. Ciobanu, în *Staţia terminus,* nu includ aceste personaje în lista distribuţiei de la începutul piesei, sugerând ideea că El / Ea pot fi dublurile oricărui protagonist masculin / feminin. Dialogul acestor cupluri de(re)scriu intrarea omului postmodern într-o nouă fază, locală, a crizei personajului şi a limbajului, absolut diferită de cea universală din teatrul absurdului. M. V. Ciobanu îşi lipseşte personajele atât de un nume, cât şi de o identitate clară, re-introducând pronumele relativ compus „cineva". Volumul *Salvaţi Bostonul* re-aminteşte înlocuirea şi secundarea numelui personajului prin adjectivele relative: Un alt tânăr, o altă domnişoară grizonată etc. Alţi dramaturgi apelează totuşi la nominalizarea protagoniştilor, printre care unii joacă şi rolul de *Dramatis personae*, numele lor figurând în denumirea piesei şi fiind exprimate prin substantive simple: Maimuţa, Ametist în piesele Irinei Nechit; Luministul, investit cu o funcţie simbolică demiurgică şi ironică ideologică de către C. Cheianu, sau prin substantive compuse: Doamna din Satul-florilor-ce-mor a Irinei Nechit şi Cel-care-aduce-răzbunarea al lui C. Cheianu.

D. Crudu însă, optând pentru un teatru fracturist, *fracturează* parţial şi *prenumele personajelor* Istan şi Olda, re-interpretând tragi-comic „trista poveste" a lui Tristan şi a Izoldei în piesa *Crima sângeroasă din staţiunea violetelor*. Mircea V. Ciobanu în „Fragmentul 19a" pre(a)scurtează total numele eroilor R(edactorul) în R. şi S(ecretarul de) R(edacţie) în S. R., accentuând statutul lor lipsit de importanţă şi specificul sincopat şi pestriţ al presei actuale.

Pentru a ironiza starea confuză a personalităţii, în piesa *Luministul,* C. Cheianu *(de) dublează numele eroilor*: Iens Iensen, Sven Svensen. În eseul dramatic *Staţia terminus* Mircea V. Ciobanu recurge la combinarea consonantă a numelui personajului Iozef Klapka.

N. Negru apelează la *dedublarea* eroilor principali în piesa *Revine Marea Sarmaţiană…* . Astfel, Julieta (patria) îl iubeşte inconştient pe Iosif I (românul) şi învaţă a-l iubi pe Iosif II (basarabeanul), numele lor fiind „o coincidenţă, ca toate coincidenţele… Poate că destinul vrea să spună că e totuna…" [8, p. 428]. Primul o priveşte cu ironie şi condescendenţă, al doilea cu veneraţie şi dăruire, şi unul, şi „celălalt" [8, p. 428] fiind nişte

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

alter ego -uri [8, p. 502] ale ei. În *Realitatea violetă*, N. Negru inventează un joc textualist printr-o dublă enunțare la pătrat, fiecare participant al acțiunii teatrale având statut logic atât singular în piesa dramaturgului, cât şi dublat în piesa din această piesă.

Următoarea treaptă în asumarea deschisă şi explicită a caracterului convențional al identității este „scindarea eului" care descinde în simboluri (faună, floră, instrumente muzicale etc.) şi fantome. În „proba de orchestră în două acte" *Saxofonul cu frunze roşii* [17], personajele lui Val Butnaru nu numai că sunt impuse să cânte la saxofon, flaut, contrabas, vioară, dar şi să se identifice cu ele. În piesa *Proiectul unei tragedii* [18], prin castelul dramaturgic al Irinei Nechit încep a bântui fantomele – umbra masc(ă)ată a lui Casanova. În farsa tragică *Luministul* C. Cheianu îşi trimite fantoma turistului în recunoaştere (a vidului de identitate).

În teatrul absurdului, inexistența personalității definite duce la *conf(r)und(t)area unora cu ceilalți*, identitatea neînsemnând în ultimă analiză practic(ă) nimic. De aceea, antieroii sunt „personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrarul lor, ele iau locul altora şi viceversa)" [19, p. 136]. Referindu-se la figuranții din distribuția piesei *Cântăreața cheală*, E. Ionescu propune: „Ei pot fi schimbați între ei. Martin poate fi pus în locul lui Smith şi viceversa" [20, p. 246]. În teatrul postmodernist, personajele se separă de propria identitate prin luarea cu împrumut a distribuției altui personaj, ele făcând scrimă de roluri şi devenind, astfel, interşanjabile. Când sunt mai indulgenți, dramaturgii basarabeni contemporani acceptă ideea „interpretării rolurilor… de către 3-4 actori" [3, p. 16], a quiproquo-ului şi / sau înlocuirii protagoniştilor, „deoarece nu există persoane de neînlocuit", iar când sunt mai drastici, îi „elimină", anticipând ironic p(ro)ermisiunea spectatorilor că „n-o să se supere" [3, p. 10]. Emil şi Degeratu din piesa *Realitatea violetă* a lui N. Negru ne invită la o mascaradă unde toți de comun acord îşi schimbă măştile între ei, exemplificând interşanjabilitatea rolurilor şi caracterul confuz al personalității.

Însuşind lecția caracterizării postmoderniste a personajelor, Irina Nechit utilizează *identi(c)fi(e)carea eroilor* cu personajele literare: Ifigenia din piesă cu Ifigenia din opera lui Goethe, precum şi Ovidiu cu Thaos, regele taurizilor [18, p. 43], Ifigenia cu eroina Casandra din piesa cu acelaşi nume a lui Dumitru Albu [18, p. 14, 58] sau cu cele mitologice: Ifigenia, Casandra, Dionisie, Ovidiu, Diana. Intensitatea tragică este potențată *in crescendo* prin suprapunerea destinului unor personaje literare peste cel al unor persoane reale, abstractizate poetic. Alți dramaturgi contemporani, la rândul lor, apelează la identitatea unor personaje literare: Cătălin, Cătălina, „Idiotul", Don Rodriguez, Chimène în eseul dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; Mihai, Cătălin, Cătălina în *Minte-mă, minte-mă… de N. Negru,* sau biblice: Iosif, Beniamin în *Iosif şi amanta sa* şi Iuda, Ecleziastul în *Cum Ecleziastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru; Iosif şi Julieta în piesa *Revine Marea Sarmațiană şi ne întoarcem în Carpați* de N. Negru. Or, numele proprii din aceste lucrări au acea „capacitate de explorare" despre care vorbea R. Barthes, căci pot fi „desfăcute" exact ca o amintire şi explicate prin motivații culturale.

În această lume a derutei existențiale, oamenii sunt pasibili de o *metamorfozare* ontică. E. Ionescu consemna în acest sens: „E ca şi cum aş fi asistat la unele transformări. Am văzut oamenii metamorfozându-se. Am constatat, am urmărit procesul mutației, am văzut frați, prieteni devenind progresiv niște străini" [21, p. 147]. Astfel, piesele ionesciene abundă în anamorfoze şi transformări. În piesa *Revine Marea Sarmațiană…* a lui N. Negru, Iosif se cufundă cu plăcere nedisimulată în noapte: „Sunt noaptea în persoană, domnişoară…" [8, p. 390, 392], în „ploaie" şi în „idee de iubire". Şi personajele lui Mircea V. Ciobanu se reîncarnează succesiv pe parcursul textului: Iozef Klapka îşi asumă dreptul de a fi (fost) „responsabil pentru securitatea… pasagerilor" şi anchetator, dar nu „ inspector", însă de-

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiințe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

vine, ca şi celelalte personaje, suspect în comiterea pseudocrimei. „Medicul" îi dezvăluie adevărata identitate: „Tu eşti un fost… puşcăriaş…" [6, p. 15]. Medicul, la rândul său, îşi abandonează pentru moment nobila profesie şi, sub numele de „Medic", îşi camuflează două identităţi: de criminal presupus şi de anchetator temporar. Ideea contingenţei personajului care poate fi orice doreşte a ajuns să semnifice că identităţile pot fi adoptate şi aruncate la fel de uşor ca obiectele de unică folosinţă.

Personajul postmodern nu poate fi un sistem de referinţă absolut, căci el se ascunde, cum constată Fr. Nietzsche, sub „diverse măşti şi costume". I. Nechit proiectează metateatral *„de-mascarea" personajelor,* introducând tragi-comic măştile simbolice (ale realităţii) şi ironice (ironiei sorţii): „CASANDRA: …Masca Tragediei (i-o dă Ifigeniei) şi Masca Comediei (şi-o pune pa faţă)". Ifigenia … pufneşte în râs…, Casandra plânge…" [18, p. 57]. Personajul numit Omul în palton negru, care apare în / din întuneric în viaţa fiecărui personaj în piesa aceluiaşi autor *Maimuţa în baie* [22], îşi pierde mantia invizibilă şi masca misterioasă şi în final se înfăşoară în giulgiul magicianului Advaitam. Prin (auto) dezvăluirea-aparteu [22, p. 97] a identităţii Omului în palton negru se realizează trecerea de la personajul umbră la personajul simbol al mesianismului, acesta „făcând minuni" pentru ceilalţi protagonişti şi „izbăvindu-i de păcate". Spre deosebire de A. Jarry, care prefera marionetele actorilor, Val Butnaru îşi substituie personajele cu clovnii supralucizi care devin „clişee" şi (îşi) „parodiază" propria tragedie [23, p. 156].

Este cunoscut faptul că romanticii secolului al XIX-lea cultivau mitul geniului. În prezent însă conchide M. Cărtărescu, „estetica însăşi renunţă la ideea de valoare absolută, la noţiuni ca «geniu», «capodoperă» [24, p. 65]. Prin replicile personajului „Lorenzo da Ponte" din / în piesa *Achitarea lui Salieri,* C. Cheianu *de-mitizează cultul geniului* mozartian, caracterizându-l drept „…un tinerel scund şi şters, lipsit de orice şarm şi distincţie…", reducându-i notorietatea la o „…modă trecătoare…". Acelaşi personaj real / fictiv al dramei istorice / dramaturgice Mozart – Salieri enumera următoarele cauze pentru atribuirea calificativului de geniu lui Mozart: „Pentru că a murit de tânăr! Şi pentru că l-au înmormântat ca pe un sărac" [14, p. 52]. C. Cheianu ironizează genialitatea prin repetarea insistentă şi obsedantă a familiei lexicale a cuvântului „geniu" de către personajul „Shubert", propunând o definiţie „proprie" a geniului, prin intermediul replicilor personajului „Aloizia Lange": „Sunt gravi, au prestanţă, rostesc lucruri inteligente şi neînţelese, îi farmecă pe toţi…, îmi imaginam întotdeauna că genii sunt înalţi" [14, p. 56].

Simbolizând spovedania omului „singur în faţa (cui?)…" morţii, vieţii, a lui Dumnezeu, a sinelui, a oamenilor, *auto-caracterizarea personajelor* reprezintă un act de curaj şi sinceritate maxime atât din partea eroilor, cît şi a autorilor. În dramaturgia contemporană, auto-caracterizarea nu-şi îndeplineşte doar funcţia de caracterizare a eroilor, dar îşi asumă şi responsabilităţi noi. În piesa lui C. Cheianu *Toţi bătrânii ajung în paradis* surprinde îndrăzneala (cutezanţa) şi obiectivitatea în aurocaracterizare a personajelor. Interferând poezia cu dramaturgia şi „reabilitând poezia în teatru" [25, p. 154], Irina Nechit îşi transformă eroii în purtătorii de cuvânt (intertextual) ai sensibilităţii sale poetice. Or, toate personajele vorbesc în / prin poezie fie (auto)caracterizându-se: „ROZALINDA: … Stai că mi-am mai amintit un vers din «Cântarea cântărilor». «Eşti un trandafir înmiresmat, un ciorchine de cireş în floare»", fie ajutându-şi autorul în caracterizarea altor personaje, exprimându-şi starea afectivă: „POLIŢISTUL: «Ca un crin între mărăcini / Este iubita mea între fete»" [4] etc.

Personajele piesei Irinei Nechit *Maimuţa în baie* se (auto)caracterizează prin cuvintele franceze pronunţate şi prin cântecele fredonate. Augustin cântă „Aş vrea să mor în baie…", pre-luând unul dintre motivele-cheie ale poeziei autoarei, apa, şi sugerând ideea catharsisului teatral. El îşi materializează starea afectivă şi conotaţia numelui prin cântecul: „August,

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

august, iubirile…" [22, p. 27]. Profesorul Coşciug interpretează un fragment din cântecul francez „Sur le pont d'Avignon, on y danse, on y danse, o-o-o, avec mes sabots…" [22, p. 58], făcând legătura dintre prezentul său ignobil şi trecutul ilustru. Or, curăţarea pantofilor din prima scenă a piesei şi intenţia de „a-i salva pe copiii ceia flămânzi şi desculţi" [22, p. 99] din scena finală sugerează dorinţa lui Coşciug de a-şi lustrui existenţa decăzută. Nona intonează şi dansează cântecul indian „Murmurtina-bec…" [22, p. 62], pentru a-şi „îmbrăca" o identitate de conjunctură. De fapt, toţi participanţii la acest bal teatral(izat) îşi pun mai multe măşti, *multiplicându-şi identităţile*. Imaginea sine-lui personajelor reflectă în oglindă fie un alt personaj teatral / literar (Augustin este clona intertextuală pozitivă a lui Şarikov, Coşciug este una negativă a Profesorului Preobrajenski), fie una sau / şi mai multe persoane „reale", „fictive" etc. Augustin îşi (auto)defineşte „eul plural": „…Am uitat că trebuie să am zece feţe, ca Shiva…" [22, p. 52]. În piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor,* „multiplicând" *eurile,* Irina Nechit le distribuie personajelor, pe lângă funcţiile sociale, roluri într-un teatru popular: Dumitru Anghel - şef de trupă, Titirezul – regizor, Florentin – sufleor, Rozalinda şi Camelia – vedetele satului. În piesa *Proiectul unei tragedii eurile* sunt „multiplicate" prin dublarea eroinelor: „CASANDRA: Formidabil! Vom fi deci două Casandre!" [18, p. 15], prin supra-punerea eroinelor: „CASANDRA: …Te vedeam de foarte aproape, dar parcă nu erai tu. Erai Casandra" [18, p. 58] şi prin reinterpretarea quiproquo – ului atunci când un personaj se dă / ia drept altul:

„IFIGENIA (obosită, detaşată): …Casandra sunt eu.

CASANDRA: Ba nu, Casandra sunt eu!

DIONISIE (plângăreţ, teatral): Doamna Bovary sunt eu…" [18, p. 33].

În spiritul teatrului absurdului din care învaţă, Studentul din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă* caracterizează astfel personajul, şi prin extindere, omul contemporan: „Ca personaje suntem fictivi şi, dacă vrei, superficiali ca manifestare, nu ca esenţă… Ca esenţă, nu am identitate sau nu mi-o cunosc, nu sunt nici comic, nici dramatic, nu sunt nici vesel, nici trist… nu mi-e indiferentă viaţa, dar nici nu o iau prea în serios…" [3, p. 32]. Criza identităţii se intensifică pe măsură ce personajele se detaşează de esenţa propriei personalităţi şi se ataşează de aparenţa propriei ficţionalităţi. Or, „Omul modern, chiar dacă fisurat profund, continuă să întruchipeze un ideal uman abstract" [26, p. 185].

În societatea postmodernă fiecare eu „este ceilalţi", ceea ce generează o pluralitate de euri. „Eul plural" este una dintre formele cele mai viabile artistic de explorare a realităţii şi de configurare a crizei identităţii din dramaturgia contemporană. „Iată încă o confirmare în plus, dacă mai era nevoie…", susţine N. Negru prin *alter ego*-ul său Emil: „Ideea mea, stimaţi spectatori, a fost să creăm un spaţiu paralel, virtual, ca spectatorii să ne vadă dublaţi, sau chiar triplaţi, în oglinzi şi în realitate…" [3, p. 14]. Dedublarea acestui personaj reprezintă, în acelaşi timp, două ipostaze diferite care (con)vieţuiesc în autor, iar demultiplicarea lui Emil şi a lui Degeratu întruchipează fiecare un aspect dintre altele posibile ale dramaturgului. Totodată, autorul piesei îşi dublează protagonistul cu acelaşi patronimic prin Nichifor II care este deja un avatar al personajului din textul dramaturgului din piesa în piesă. Ca şi adepţii „performance-art"-ei, N. Negru apelează la personaje non-profesioniste, lăsându-l pe Nichifor I să improvizeze nestingherit mişcări şi gesturi din viaţa cotidiană. Nichifor II nu mai este flagranţa unei prezenţe, ci prezenţa propriei flagranţe. Or, „omul, ca fiinţă ludic – culturală, este subiectul unui spectacol care-şi dă legea rolului propriu şi nu o primeşte ca lege a unui spectacol moştenit şi constrângător [7, p. 13].

Dramaturgul postmodernist e un fel de alchimist care poate fragmenta ca într-un puzzle eul în duete, trio-uri, cvartete etc. În eseul dramatic poetizat *Cvartet pentru o voce şi toate cuvintele* de M. Şleahtiţchi şi N. Leahu se invocă personalitatea lui M. Eminescu în patru ipostaze (de vîrstă): „Eminescu I, E. II, E. III., E. IV".

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

Tentativa teatrului contemporan de a crea cupluri sau „pseudocupluri", parodie a dublului romantic, sunt rezultatul dorinţei de a compensa solitudinea personajelor. Prin Willie şi Winnie în piesa *Ah! Ce zile frumoase*, S. Beckett repetă re-facerea lumii cu Adam şi Eva ai unui sfârşit de lume. El şi Ea din piesa ionesciană *Delir în doi* reinvocă acelaşi cuplul biblic expulzat din Paradis. Astfel, personajele teatrului ionescian figurează, de obicei, în cupluri complici – inamici legaţi în suferinţă: Amedeu şi Madeleine din piesa *Amedeu sau cum să te debarasezi*; Domnul cel Gras şi Alice, sora sa din *Tabloul* etc. Uneori cuplurile sunt dublate, obţinându-se nişte pseudocvartete. Posibilitatea înlocuirii soţilor Smith cu soţii Martin şi viceversa în tragicomedia *Cântăreaţa cheală* sugerează presupoziţia existenţei unui singur cuplu, celălalt fiind avatarurile lui. Or, şi în piesa lui N. Negru *Minte-mă, minte-mă*... pluralul începe cu doi, Mihai şi Cătălina, care nu formează un cuplu în adevăratul sens al cuvântului. Mihai reprezintă un eu masculin masochist, proiectat în propria sa proiecţie feminină. În piesa lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri* sunt originale „implantările" din teatrul absurdului: introducerea soţilor von Nissen, incursiunea felină a Doamnei Constanse von Nissen şi jocul „de copii de-a pisica şi şoarecele". În această piesă ambele personaje sunt „principale", doar că Salieri este personajul principal *in prezentia*, iar Mozart – un personaj principal *in absentia*. Or, această tehnică de plasare a „greutăţii" operei pe umerii a doi „atlanţi" tangentează cu tehnica de multiplicare a eului. Mozart îşi poate însuşi celebra formulă a lui Rimbaud, fiind personaj principal *in absentia* sau / şi Umbră, sau / şi „Procuror", sau / şi „Judecător" etc. În farsa tragică *Luministul*, C. Cheianu (îşi) multiplică Turiştii prin voci, dirijând un cor de replici dialogate.

Proxemica personajelor dramaturgiei contemporane naţionale reflectă modul de structurare a spaţiului uman: tipul de spaţii, distanţele dintre personaje, organizarea habitatului etc. Consonanţa între protagonişti şi mediu (sat în *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* / oraş (în celelalte piese), stradă, casă, cameră, mobilă, vestimentaţie etc.) funcţionează într-un raport sintactic exact, această tehnică a cercurilor concentrice focalizând descripţiile exterioare asupra personajului. Caracterizarea lacunară a exteriorului eroilor este compensată prin sesizarea unor corespondenţe în portretistica morală.

În dramaturgia contemporană naţională, procesul depersonalizării fiinţei umane nu e sur-prins în latura generală a „rinocerizării", ci în aspectul cel mai particular: al desfiinţării lui ca personalitate umană şi al încorporării individului în masă. Astfel, dramaturgii contemporani „îmblânzesc" sau radicalizează unele procedee mai vechi de impersonalizare a eroului şi creează altele, realizând un metisaj tipic fenomenelor artistice postmoderne. Totuşi este salut(!)abil faptul că personajul din teatrul absurdului şi cel din dramaturgia contemporană naţională se află „într-un balansoar", dar nu într-un „delir în doi".

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Alvin Toffler, *Al treilea val*, Bucureşti, Editura Politică, 1983.
2. Eugen Ionescu, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
3. Nicolae Negru, *Realitatea violetă*, Chişinău, Editura ARC, 2001.
4. Irina Nechit, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* // Semn.
5. Dumitru Crudu, *Salvaţi Bostonul*, Chişinău, Editura Cartier, 2001.
6. Mircea V. Ciobanu, *Staţia terminus* // Semn, anul II, 1 decembrie 1997.
7. Johan Huizinga, *Homo ludens,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.
8. Nicolae Negru, *Revine Marea Sarmaţiană şi ne întoarcem în Carpaţi*, Patru texte, patru autori, Chişinău, Editura Arc, 2000.

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)

9. Constantin Cheianu, *În container,* Chişinău, Editura Cartier 2007.
10. Radu Sommer, *Teoria înstrăinării omului*, Bucureşti, Editura Politică, 1972.
11. K. Tynan, în Polemica din *Note şi contranote* cu E. Ionescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
12. Val Butnaru, *Iosif şi amanta sa*, Patru texte, patru autori, Chişinău, Editura ARC, 2000.
13. Constantin Cheianu, *Luministul,* Patru texte, patru autori, Chişinău, Editura ARC, 2000.
14. Constantin Cheianu, *Achitarea lui Salieri* // Semn, anul II, nr. 3-4, decembrie 1998.
15. Dumitru Crudu, *Crima sângeroasă din staţiunea violetelor*, Chişinău, Editura ARC, 2001.
16. Maria Şleahtiţchi şi Nicolae Leahu, *Cvartet pentru o voce şi toate cuvintele,* Chişinău, Editura ARC, 2001, Colecţia „Cântăreaţa cheală".
17. Val Butnaru*, Saxofonul cu frunze roşii,* Chişinău, Editura Cartier, 1998.
18. Irina Nechit, *Proiectul unei tragedii*, Chişinău, Editura Arc, 2001.
19. Eugen Ionescu, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
20. Eugen Ionescu, *Cântăreaţa cheală*, Bucureşti, Editura Univers, 1995.
21. Eugen Ionescu, *Prezent trecut, trecut prezent*, Bucureşti, Editura Humanitas.
22. Irina Nechit, *Maimuţa în baie*, Chişinău, Editura ARC, 2006.
23. Val Butnaru, *Fotografii cu clovnii invizibili* // Teatracţie, Chişinău, 2006.
24. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.
25. Irina Nechit, *Godot eliberatorul,* Chişinău, 1999.
26. Ihab Hassan, *Sfâşierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism* // Caiete critice, nr. 1-2, 1986.

BDD-A26006 © 2008 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:44 UTC)