

DORINA KHALIL-BUTUCIOC

Institutul Patrimoniului Cultural
(Chișinău)

**TEHNICI DE IMPERSONALIZARE
A PERSONAJULUI ÎN DRAMATURGIA
BASARABEANĂ CONTEMPORANĂ**

Personajele dramaturgiei contemporane, în *tranziența* lor, re-trăiesc șocul accelerării exponențiale a ritmului vieții, al modificării decorurilor și cunoștințelor, al adaptării la mediul de viață într-o eră postindustrială. Postmodernul știe, după M. Foucault, că omul e o convenție și astfel frecventează zilnic un „supermarket” cultural și social. De aici își „cumpără” identitățile, aici își fabrică un „eu” pe care, în lipsa unui adevăr fundamental care să-l ghideze, îl machiază și maschează după gusturile sale, la rândul lor influențate de tendințele modei. Această „ultimă generație (reală și teatrală) a unei civilizații vechi și prima generație a uneia noi” [1, p. 47-48] este modelată dintr-un material pliabil, schimbându-și „fețele și măștile” în funcție de circumstanțe. În consecință, oamenii postmoderni sunt angoasați de dezorientarea unei lumi aparent (și, uneori, programatic) instabile, haotice, alienate... Astfel, personalitatea protagoniștilor dramaturgiei postmoderniste este la fel de ubicuă, di(con)fuză și di-formată. Or, după cum se știe, personajele operei literare au fost supuse unui profund proces de deconstrucție, atât în farsa tragică, noul roman francez, literatura textualistă, cât și în dramaturgia postmodernistă. E. Ionescu este acel care dă măsura dezumanizării individului: „Smith-ii și Martin-ii nu mai știu să vorbească, fiindcă nu mai știu să gândească, ei nu mai știu să gândească, fiindcă nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, ei nu mai știu 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 specifică 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 niște neputincioși, niște ratați, niște... zăpăciți, niște... inconștienți!... Dacă e și poporul ca noi, apoi consideră că nu avem nici un viitor!” [3, p. 9].

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

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

un alt personaj, Marius, suferă de cleptomanie. În „a treia copie” din volumul *Salvați Bostonul* [5, p. 27], D. Crudu își 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, și ironizează starea mintală a eroinei Timida, făcând aluzie la aspectul ei fizic. M. V. Ciobanu își trimite personajele în *Stația terminus* a unor aspecte psihologice: „Realistul”, „Idiotul” [6]. Starea de „de-gradare” este potențată și prin onomastica protagoniștilor în piesa lui C. Cheianu *Luna la Monkberry*: Svetlanei Crâlova i se vor tăia aripile unui viitor strălucitor; Silviei Roșu 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” măreață a îngerului în Infern, sau „rostogolirea” mărunță a bobului în pământ, care poate totuși să mai „încolțească”. Prin prenume și prin nume, poetul Vlad Sergentu ironizează tipul combatantului veșnic, care luptă însă nu cu țepa, ci cu penița, nu cu arma, ci cu... răzmerița și cu paharul. Intrat în apa „revoluției” din 1989, el face doar valuri și unde paralele în jurul său, fiind incapabil de a se simți în ea „ca în apele sale” și de a ieși „uscăt din apă” ca alții. Dusia Capbătut alias Felicia Capmoale sugerează prin nume temeritatea omului modern de a-și „da capul la bătaie” și maleabilitatea celui postmodern până în „moalele capului”. Ea cumulează inițial funcțiile de șefă, vânzătoare, chelner și „om de cafenea total”, exemplificând capacitatea individului contemporan de a fi totul sau nimic, pierzându-le în final pe toate. Ca și toate celelalte personaje, acesta este un „Homo ludens, ființa care poate deveni tranzitoriu egală cu orice rol și-ar asuma, este produsul unor «mecanisme» sociale care permit «pieselor» alcătuitoare un «joc» maxim” [7, p. 18]. În drama lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* [8] numele personajelor sunt simbolice și sugestive: Julieta Mămăligă – comica și tragica discordanță dintre un prenume de origine străină și un nume al specificului național, Ana – omniprezenta prietenă „rusoaică” sau / și vecina-sora Transnistria aliată cu cazacul Portarul – simbolul veșnicului soldat cuceritor, Girafa – omul conducerii cu conștiința (de)dublă și refuțată, cu fața ascunsă sub masca falsă a protecției și generozității și cu capul în norii ideologiei comuniste, Grădinarul – imaginea re-generării și re-nașterii.

Pierderea identității implică și pune în mișcare mecanismul *dez-umanizării*, descris gradual de către C. Cheianu în piesa *In container* [9]. Acest proces începe prin adaptarea numelor românești ale celor trei „turiști” la cele lituaniene, se complică pe măsura contaminării personajelor de cleptomanie, care se jefuiesc reciproc, și se explică prin revenirea la stadiul inițial al umanității, eroii imitând vociferările maimuței. Chiar dacă re-încep și ei re-facerea circulară a aceluiași traiect între viață și moarte, nu toți protagoniștii postmoderni se lasă *dezumanizați*, stăpâniți de un „Păpușar”. Actanții acțiunii din piesa lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* resping condiția de marionetă și instrumentalizarea mecanică. Ei își instruiesc regizorii, își corectează autorii piesei, cochetează cu spectatorii etc. Autorul (îi) dă frâu liber imaginației Studentului, accentuând denegația piesei: „Ieșim din realitatea textului și intrăm în altă realitate, pe care s-o gândim noi, personajele! ... Să facem noi înșine piesa noastră!” [3, p. 30]. Căci spiritualul postmodern și-a mobilizat energiile deconstrucționiste și asupra subiectivității 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, protagoniștii acestei piese merg în „căutarea exilării Autorului”, descuind ușile unor perspective postmoderniste dramaturgiei lui N. Negru. Totuși personajul Studentul, prezența tineretului studios, „cinic” [3, p. 8, 11] și „impertinent” [3, p. 11], dar cu replici catalizatoare și sugestive în această lucrare, are îndoiele existențiale, întrebându-se ipotetic: „Înseamnă că suntem programați de cineva?”

[3, p. 21]. Se pare că presupuzițiile lui se confirmă, căci „...omul pare expus să devină, în mod iminent, un lamentabil robot, cu inițiativă și conștiință 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 funcționare mecanică. Personajele sunt incorporate în(tr-o) serie de automatisme, asemănându-se cu niște marionete fără viață sau cu „o lume de roboți singuratici...” [11, p. 110]. *Mecanizarea gesturilor personajelor* este accentuată în teatrul absurdului, unde acestea vorbesc, zâmbesc, gândesc, acționează, coabitează, mor etc. într-un mod prin excelență mecanic. În dramaturgia postmodernistă însă eroii parcurg mecanic doar traseul metafizic, nu și pe cel schițat de către autor. Iosif, din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, suferă pentru o vină străină din convingerea că este chemat să ispășească păcatele celorlalți, fiindcă / chiar dacă și-a „spus că trebuie să fie mai presus decât acest destin...” [12].

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

Alți dramaturgi mai radicali recurg la „spălarea – ștergerea” identității, 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 Schubert”, „Iosif II”, „Constance Nissen”, „Martorul X”, „Aloizia Lange”, „Caterina Cavalieri”, „Sophie Heibl”. El intenționează a ne face să suspectăm caracterul real al acestor personaje și să ne întrebăm dacă sunt doar niște proiecții ale imaginației de nebun a lui Salieri sau doar niște pacienți ai ospiciului, dacă sunt niște remarcabile generalizări sau purtătoare ale unei idei filozofice.

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

În „Fragmentul 19a” al piesei sale, Mircea V. Ciobanu îi include pe cei doi „post-moderni” în șirul numerelor naturale, care sugerează, poate, și categoria gramaticală a

persoanei: I și II. Astfel, *(de)ne(i)g(r)area dublă a personajelor* este realizată prin secundarea numelor eroilor de numerale și adjective relative. Această tehnică este pre(a)luată din piesa ionesciană *Improvizație la Alma sau Cameleonul păstorului*, unde apar personajele Bartholomeus I, Bartholomeus II și Bartholomeus III. C. Cheianu uzitează de acest procedeu, numindu-și personajele Groparul 1, Groparul 2, în piesa *Luministul*; Gardianul I, Gardianul II, P1, P2, Întâiul, Al doilea, Iosif II în *Achitarea lui Salieri* și în *Cel – care – aduce – răzbunarea*. N. Negru în piesa *Realitatea violetă* își dublează personajul cu același patronimic prin Nichifor II, iar în *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* – pe Iosif I cu Iosif II. D. Crudu le oferă personajelor posibilitatea de a se clasa într-un top, însă le privează de prenume și le include în categoria numeralelor ordinale: Primul prieten al președintelui, Al doilea prieten al președintelui, Primul chelner, Al doilea chelner, Al treilea cheflu, în „fracturile” din volumul *Salvați Bostonul*, și Primul polițist, Al doilea polițist – în *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*. Piesa *Stația terminus* de M. V. Ciobanu nu face excepție de la regulă: Englezul I, Cetățeanul I, Cetățeanul II, Insul I și Primul jucător de cărți, Al doilea jucător de cărți, personajele fiind „spălate și șterse” de personalitate. M. Șlehtițchi și N. Leahu în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi impersonalizează chiar și pe lectori, enumerându-i: Cititorul 1, Cititorul 2. Secundate de numerale, prenumele personajelor își îndeplinesc totuși funcția nominală.

Unii autori însă își *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 și Mircea V. Ciobanu, în *Stația terminus*, nu includ aceste personaje în lista distribuției 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 și a limbajului, absolut diferită de cea universală din teatrul absurdului. M. V. Ciobanu își lipsește personajele atât de un nume, cât și de o identitate clară, re-introducând pronumele relativ compus „cineva”. Volumul *Salvați Bostonul* re-amintește înlocuirea și secundarea numelui personajului prin adjectivele relative: Un alt tânăr, o altă domnișoară grizonată etc. Alți dramaturgi apelează totuși la nominalizarea protagoniștilor, printre care unii joacă și rolul de *Dramatis personae*, numele lor figurând în denumirea piesei și fiind exprimate prin substantive simple: Maimuța, Ametist în piesele Irinei Nechit; Luministul, investit cu o funcție simbolică demiurgică și ironică ideologică de către C. Cheianu, sau prin substantive compuse: Doamna din Satul-florilor-ce-mor a Irinei Nechit și Cel-care-aduce-răzbunarea al lui C. Cheianu.

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

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

N. Negru apelează la *dedublarea* eroilor principali în piesa *Revine Marea Sarmațiană...* . Astfel, Julieta (patria) îl iubește inconștient pe Iosif I (românul) și învață a-l iubi pe Iosif II (basarabeanul), numele lor fiind „o coincidență, ca toate coincidențele... Poate că destinul vrea să spună că e totuna...” [8, p. 428]. Primul o privește cu ironie și condescendență, al doilea cu venerație și dăruire, și unul, și „celălalt” [8, p. 428] fiind niște

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 și dublat în piesa din această piesă.

Următoarea treaptă în asumarea deschisă și explicită a caracterului convențional al identității este „scindarea eului” care descinde în simboluri (faună, floră, instrumente muzicale etc.) și fantome. În „proba de orchestră în două acte” *Saxofonul cu frunze roșii* [17], personajele lui Val Butnaru nu numai că sunt impuse să cânte la saxofon, flaut, contrabas, vioară, dar și să se identifice cu ele. În piesa *Proiectul unei tragedii* [18], prin castelul dramaturgic al Irinei Nechit încep a bântui fantele – umbra masc(ă)ată a lui Casanova. În farsa tragică *Luministul C. Cheianu* își trimite fantoma turistului în recunoaștere (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, anteroii sunt „personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrarul lor, ele iau locul altora și 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 și 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 și devenind, astfel, interșanjabile. Când sunt mai indulgenți, dramaturgii basarabeni contemporani acceptă ideea „interpretării rolurilor... de către 3-4 actori” [3, p. 16], a quiproquo-ului și / sau înlocuirii protagoniștilor, „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 și Degeratu din piesa *Realitatea violetă* a lui N. Negru ne invită la o mascaradă unde toți de comun acord își schimbă măștile între ei, exemplificând interșanjabilitatea rolurilor și caracterul confuz al personalității.

Înșușind 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 și Ovidiu cu Thaos, regele taurizilor [18, p. 43], Ifigenia cu eroina Cassandra din piesa cu același nume a lui Dumitru Albu [18, p. 14, 58] sau cu cele mitologice: Ifigenia, Cassandra, 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 eseu dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; Mihai, Cătălin, Cătălina în *Minte-mă, minte-mă... de N. Negru*, sau biblice: Iosif, Beniamin în *Iosif și amanta sa* și Iuda, Ecleziastul în *Cum Ecleziastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru; Iosif și Julieta în piesa *Revine Marea Sarmațiană și 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 și 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 și cum aș 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 și transformări. În piesa *Revine Marea Sarmațiană...* a lui N. Negru, Iosif se cufundă cu plăcere nedisimulată în noapte: „Sunt noaptea în persoană, domnișoară...” [8, p. 390, 392], în „ploaie” și în „idee de iubire”. Și personajele lui Mircea V. Ciobanu se reîncarnează succesiv pe parcursul textului: Iozef Klapka își asumă dreptul de a fi (fost) „responsabil pentru securitatea... pasagerilor” și anchetator, dar nu „inspector”, însă de-

vine, ca și celelalte personaje, suspect în comiterea pseudocrimei. „Medicul” îi dezvăluie adevărata identitate: „Tu ești un fost... pușcăriaș...” [6, p. 15]. Medicul, la rândul său, își abandonează pentru moment nobila profesie și, sub numele de „Medic”, își camuflează două identități: de criminal presupus și de anchetator temporar. Ideea contingentei personajului care poate fi orice dorește a ajuns să semnifice că identitățile pot fi adoptate și aruncate la fel de ușor ca obiectele de unică folosință.

Personajul postmodern nu poate fi un sistem de referință absolut, căci el se ascunde, cum constată Fr. Nietzsche, sub „diverse măști și costume”. I. Nechit proiectează metateatral „de-mascarea” personajelor, introducând tragi-comic măștile simbolice (ale realității) și ironice (ironiei sortii): „CASANDRA: ...Masca Tragediei (i-o dă Ifigeniei) și Masca Comediei (și-o pune pe față)”. Ifigenia ... pufnește în râs..., Casandra plânge...” [18, p. 57]. Personajul numit Omul în palton negru, care apare în / din întuneric în viața fiecărui personaj în piesa aceluiași autor *Maimuța în baie* [22], își pierde mantia invizibilă și masca misterioasă și în final se înfășoară în giulgiul magicianului Advaitam. Prin (auto)dezvăluirea-aparteu [22, p. 97] a identității Omului în palton negru se realizează trecerea de la personajul umbră la personajul simbol al mesianismului, acesta „făcând minuni” pentru ceilalți protagoniști și „izbăvindu-i de păcate”. Spre deosebire de A. Jarry, care prefera marionetele actorilor, Val Butnaru își substituie personajele cu clovnii supralucizi care devin „clișee” și (își) „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 însăși renunță la ideea de valoare absolută, la noțiuni 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 și șters, lipsit de orice șarm și distincție...”, reducându-i notorietatea la o „...modă trecătoare...”. Același 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! Și pentru că l-au înmormântat ca pe un sărac” [14, p. 52]. C. Cheianu ironizează genialitatea prin repetarea insistență și obsedantă a familiei lexicale a cuvântului „geniu” de către personajul „Shubert”, propunând o definiție „proprie” a geniului, prin intermediul replicilor personajului „Aloizia Lange”: „Sunt gravi, au prestanță, rostesc lucruri inteligente și neînțelese, îi farmecă pe toți..., îmi imaginam întotdeauna că genii sunt înalți” [14, p. 56].

Simbolizând spovedania omului „singur în fața (cui?)...” morții, vieții, a lui Dumnezeu, a sinelui, a oamenilor, *auto-caracterizarea personajelor* reprezintă un act de curaj și sinceritate maxime atât din partea eroilor, cât și a autorilor. În dramaturgia contemporană, auto-caracterizarea nu-și îndeplinește doar funcția de caracterizare a eroilor, dar își asumă și responsabilități noi. În piesa lui C. Cheianu *Toți bătrânii ajung în paradis* surprinde îndrăzneala (cutezanța) și obiectivitatea în aurocaracterizare a personajelor. Interferând poezia cu dramaturgia și „reabilitând poezia în teatru” [25, p. 154], Irina Nechit își transformă eroii în purtătorii de cuvânt (intertextual) ai sensibilității 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». «Ești un trandafir înmiresmat, un ciorchine de cireș în floare»”, fie ajutându-și autorul în caracterizarea altor personaje, exprimându-și starea afectivă: „POLIȚISTUL: «Ca un crin între măcăciuni / Este iubita mea între fete»” [4] etc.

Personajele piesei Irinei Nechit *Maimuța în baie* se (auto)caracterizează prin cuvintele franceze pronunțate și prin cântecele fredonate. Augustin cântă „Aș vrea să mor în baie...”, pre-luând unul dintre motivele-cheie ale poeziei autoarei, apa, și sugerând ideea catharsisului teatral. El își materializează starea afectivă și conotația numelui prin cântecul: „August,

august, iubirile...” [22, p. 27]. Profesorul Coșciug 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 și trecutul ilustru. Or, curățarea pantofilor din prima scenă a piesei și intenția de „a-i salva pe copiii ceia flămânzi și desculți” [22, p. 99] din scena finală sugerează dorința lui Coșciug de a-și lustrui existența decăzută. Nona intonează și dansează cântecul indian „Murmurtina-bec...” [22, p. 62], pentru a-și „îmbrăca” o identitate de conjunctură. De fapt, toți participanții la acest bal teatral (izat) își pun mai multe măști, *multiplicându-și identitățile*. Imaginea sine-lui personajelor reflectă în oglindă fie un alt personaj teatral / literar (Augustin este clona intertextuală pozitivă a lui Șarikov, Coșciug este una negativă a Profesorului Preobrajenski), fie una sau / și mai multe persoane „reale”, „fictive” etc. Augustin își (auto)definește „eul plural”: „... Am uitat că trebuie să am zece fețe, ca Shiva...” [22, p. 52]. În piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, „multiplicând” *eurile*, Irina Nechit le distribuie personajelor, pe lângă funcțiile sociale, roluri într-un teatru popular: Dumitru Anghel - șef de trupă, Titirezul – regizor, Florentin – suflor, Rozalinda și 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] și prin reinterpretarea quiproquo – ului atunci când un personaj se dă / ia drept altul:

„IFIGENIA (obosită, detașată): ... Casandra sunt eu.

CASANDRA: Ba nu, Casandra sunt eu!

DIONISIE (plângăreț, teatral): Doamna Bovary sunt eu...” [18, p. 33].

În spiritul teatrului absurdului din care învață, Studentul din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă* caracterizează astfel personajul, și prin extindere, omul contemporan: „Ca personaje suntem fictivi și, dacă vrei, superficiali ca manifestare, nu ca esență... Ca esență, nu am identitate sau nu mi-o cunosc, nu sunt nici comic, nici dramatic, nu sunt nici vesel, nici trist... nu mi-e indiferentă viața, dar nici nu o iau prea în serios...” [3, p. 32]. Criza identității se intensifică pe măsură ce personajele se detașează de esența propriei personalități și se atașează de aparența propriei ficționalități. Or, „Omul modern, chiar dacă fisurat profund, continuă să întruchieze un ideal uman abstract” [26, p. 185].

În societatea postmodernă fiecare eu „este ceilalți”, ceea ce generează o pluralitate de euri. „Eul plural” este una dintre formele cele mai viabile artistic de explorare a realității și de configurare a crizei identității din dramaturgia contemporană. „Iată încă o confirmare în plus, dacă mai era nevoie...”, susține N. Negru prin *alter ego*-ul său Emil: „Ideea mea, stimați spectatori, a fost să creăm un spațiu paralel, virtual, ca spectatorii să ne vadă dublați, sau chiar triplați, în oglinzi și în realitate...” [3, p. 14]. Dedublarea acestui personaj reprezintă, în același timp, două ipostaze diferite care (con)viețuiesc în autor, iar demultiplicarea lui Emil și a lui Degeratu întruchiează fiecare un aspect dintre altele posibile ale dramaturgului. Totodată, autorul piesei își dublează protagonistul cu același patronimic prin Nichifor II care este deja un avatar al personajului din textul dramaturgului din piesa în piesă. Ca și adepții „performance-art”-ei, N. Negru apelează la personaje non-profesioniste, lăsându-l pe Nichifor I să improvizeze nestingherit mișcări și gesturi din viața cotidiană. Nichifor II nu mai este flagranța unei prezențe, ci prezența propriei flagranțe. Or, „omul, ca ființă ludic – culturală, este subiectul unui spectacol care-și dă legea rolului propriu și nu o primește ca lege a unui spectacol moștenit și 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 și toate cuvintele* de M. Șleahtițchi și N. Leahu se invocă personalitatea lui M. Eminescu în patru ipostaze (de vîrstă): „Eminescu I, E. II, E. III., E. IV”.

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

Proxemica personajelor dramaturgiei contemporane naționale reflectă modul de structurare a spațiului uman: tipul de spații, distanțele dintre personaje, organizarea habitatului etc. Consonanța între protagoniști și mediu (sat în *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* / oraș (în celelalte piese), stradă, casă, cameră, mobilă, vestimentație etc.) funcționează într-un raport sintactic exact, această tehnică a cercurilor concentrice focalizând descripțiile exterioare asupra personajului. Caracterizarea lacunară a exteriorului eroilor este compensată prin sesizarea unor corespondențe în portretistica morală.

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

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

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

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