

Restructurări ale textului folcloric în teatrul călimescian

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 livești generoase celui care știe 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 lumești – altfel spus, despre viață – prin ... păpușă. 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 gălceavă. Teatrul este pentru noi” (Călinescu 1964: 948).

În dramaturgia călimesciană, 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.

Protagoniștii 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 și, implicit, solicitarea atenției receptorului – aspect determinat de ritmul alert impus succesiunii episoadelor tramei.

Disputa dintre Ileana Flutureana și Zmeoaică se înscrie în linia tradițională, cele două personaje dovedindu-se a fi caractere feminine puternice, care fac tot posibilul pentru a-și menține influența asupra Zmeului. Modelul relației instituite între ele este unul vechi: noră – soacră, reflectat de basmele românești (și nu numai) în imagini expresive. Zmeoaica propusă preia din literatura populară (alături de limbaj) caracterul belicos și capacitatea de a detecta mirosul de om. Lupta implică manipularea și 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) și cele erotice. Dragostea și 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) și al Fluturenei (față de el) ca pe o fatalitate; iubirea își 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 conștientizate (eroii poveștilor populare manifestând, în cele mai multe situații, pragmatism). Un triumfi tragic legat de iluzia iubirii: Ileana Flutureana se amăgește că Făt Frumos o iubește, Zmeul se amăgește că, dacă îi va îndeplini toate dorințele, juna îi va deveni soață tandră și credincioasă, Făt Frumos își imaginează că Ileana va fi veșnic sub vraja erotismului pe care îl degajă. Dragostea acționează asemeni unei himere care îi atrage pe toți și-i determină să ia decizii iraționale. Protagoniștii, însă, nu sunt oameni obișnuiți, cu identități banale, ci simboluri ale puterii din două lumi incompatibile – cea a muritorilor și 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:

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

Cuvintele devin arme parodice, disimulate în pilde, blesteme sau declarații de iubire. Zmeoaica-mamă își revarsă disperarea în bocete împletite cu blesteme, asemenea oricărei femei de la țară aflată în situația de a-și îngropa fiii: „Feciorul meu, drăguțul meu, viteazul zmeu,/ Pierși cu zile, mândrețe de zmeu,/ Sorbi-te-ar apa, Ileană Flutureană,/ Scorpie gingașă și vicleană” (Călinescu 1986: 147). Tandrețea și 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 pământeană. Cu multă abilitate însă, autorul răstoarnă toate valorile tradiționale și raporturile obișnuite din lumea idilică a basmului dând o notă

subversivă textului. Flutureana ascunde în spatele gingășiei o puternică forță de manipulare. Farmecul fragilității aparente devine armă mortală în fața căreia zmeii frați nu au nici o șansă. Relația BINE-FRUMOS-ADEVĂR, în acest caz, nu mai funcționează, autorul abandonând, deopotrivă, atât canoanele estetice proprii folclorului, cât și pe cele morale. Dorința Zmeului de a o avea soață pe „minunata făptură” este atât de puternică, încât frizează patologicul; iubirea îl face vulnerabil. Acționează într-o stare de hipnoză; nici un preț nu i se pare prea mare, nici o cerință suficient de absurdă pentru a o refuza. Prin atitudine și modul de manifestare al sentimentelor, ne amintește de povestea miticului Răvana care și-a distrus familia și regatul pentru că nu a avut puterea și înțelepciunea de a renunța la Sita. Norocul și slăbiciunile zmeilor stau sub aceleași semne stelare, indiferent de timp și spațiu. Asocierea ne aduce în atenție faptul că puterea socială și forța fizică topite de dorințele erotice, femeile cu chip angelic transformate în prezențe fatidice sau paradoxul crimei săvârșite în numele iubirii pot fi întâlnite în toate timpurile și în toate culturile. Deși are un moment de ezitare atunci când propria viață este pusă în pericol, pasiunea bolnăvicioasă va învinge instinctul de conservare. Moartea devine alternativă la o viață lipsită de ființa 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”. Deși ideea „bolii de fluture” ne apare ca o nouă față a morții acceptată ca nuntă a celor nenunțați, ideea maladiilor provocată de dragoste este prezentă în mod frecvent în folclorul românesc, și nu numai, exemplele la care am putea apela fiind extrem de numeroase. În același timp, obiectele cu proprietăți speciale ce ascund viețile zmeilor și metamorfozele sporesc farmecul și dramatismul situațiilor prezentate. Asocierea viermelui cu mărunțul de sidif vine să ne sublinieze ideea crimei - pomul fiind, în cultura noastră, simbol al pomului vieții (Axis Mundi) iar fructul al erotismului; melcul de aur cu douăsprezece coarne, la rândul-i, constituie o „întrupare a principiului feminin (cochilia) sau a ambivalenței sexuale” (Evseev 2001: 114).

Faptul că zmeul îndrăgostit își ascunde puterea într-un bob de piper care se dezintegrează doar în foc ne evocă ideea de embrion încătușat 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 își schimbe, în mod radical atitudinea: cuprinsă de remușcări, îngenunchează și cere iertare celui ce a încercat „să-i facă pe plac” cu prețul vieții. Reinstaurarea aurei mitice asupra Fluturenei fusese anticipată de un moment de ezitare în îndeplinirea misiunii încredințate de către Făt –Frumos până la capăt: „Ai suflet de fier./ Nu mă-dur la moarte să trimit o ființă/ Care către mine a avut credință./ 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 și 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-și mai demonstrează calitățile de erou, nu-și mai desăvârșește inițierea în tainele sensurilor existențiale; dimpotrivă – este rece, calculat, profită de naivitatea și pulsionile erotice ale fetei. Făt Frumos este coborât de pe soclu; momentul de demascare, de demitizare, este, în

egală măsură, și unul de reapropiere de lumina tradițională a basmului: frumusețea fizică a fetei se reînsoțește cu virtuțile morale; se reconstruiește atmosfera mitică, subliniată și de poziția fatidică a Zmeului ce conferă fetei rol misionar - prin ea se împlinește un destin implacabil: „Mor, mamă. Nu urla. Pe lume când m-ai pus/ Știai că orice zmeu cade de om răpus” (Evseev 2001: 149). Cuvintele sale devin avertisment pentru oricine îndrăznește să treacă de limita obișnuitului, să iasă din ordinea comună a zilei: aparținem unei identități matriciale, ne naștem sub semnul unei stele în a cărei lumină rămânem captivi; ieșirile 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 reflecție asupra valorilor ce guvernează ordinea morală, a raportului dintre emoție, rațiune și instinct detașându-se, în acest punct, de matricea de sorginte populară în interiorul căreia textul a fost conceput. Aspectul nu trebuie privit însă ca o destructurare, înțelegerea subtextului fiind determinată de statutul său *dramatic* și (în mod necesar) raportată la contextul scrierii și receptării sale. Cunoașterea faptului că primii receptori (dar și interpreți) ai textelor pentru păpuși erau intelectuali, specialiști în hermeneutică și tainele slovelor, ne poate ajuta să intuim substratul subversiv al acestora. Anii cincizeci – șaiszeci, ai veacului trecut, au fost marcați de dihotomii false (spre exemplu, cei cu „origine sănătoasă” și cei fără) ce au plasat societatea românească într-un con al intoleranței și al valorilor răsturnate. Trama adusă în atenție este centrată pe ambivalența caracterelor, pe incapacitatea ființei 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 trăiește. Astfel, basmul devine unicul spațiu în care putea funcționa libertatea de a pune sub semnul întrebării absolutismul trăsăturilor caracteristice celor două personaje care se înfruntă.

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

Neautentic este un basm redactat, din pură imaginație, 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 autenticității e mai dificilă și reclamă o analiză atentă de conținut și formă (Călinescu 1965: 303).

Analiza formei și a conținutului ne impune inventarierea elementelor de sorginte populară: identitatea personajelor (Zmeu, Zmeoaică, Făt frumos, Ileana), psihologia personajelor/ structurarea caracterelor, tipul de relații instituite, prezența obiectelor cu proprietăți speciale, metamorfozele. Ele devin instrumente de mascare a ideilor și demascare a realității, resurse de expresie și căi de comunicare. Din ficțiune transpar umbrele realității, discursul ascute tăcerea, metafora distruge imaginea oglindită, pentru a-i da o nouă identitate, esențialul își găsește refugiul în fantastic și în ludic. Astfel, păpușa apare ca formă ideală în care se reîntrupează astfel de idei. Parafranzând, putem spune că „astfel dramaturgul speră să găsească drumul spre inconștientul spectatorului, încercând să dea expresie concretă, în același timp, *sufletului individual și 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 intenție; totuși, valorile

simbolice ale personajelor implicate în conflict indică o astfel de direcție interpretativă. Nu doar puterea de transmitere a ideilor și emoțiilor proprie păpușilor 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 cenușie, devine tulburătoare, dar nu vinovată. Precizările spațio-temporale își pierd utilitatea, iar acuzele își pierd fundamentele.

O asemenea premisă ne poate oferi o nouă perspectivă asupra pieselor inspirate din jocurile de măști populare: *Irod Împărat* și *Brezaia*. Ambele aduc în fața spectatorului personaje întâlnite în alaiurile din Moldova și Muntenia, dar *Brezaia* dezvoltă un conflict nou, imaginează o poveste neștiută a lui Irod Împărat care, ajuns la bătrânețe, decrepit și singur, își caută nevastă. Sfetnicii Chițimia și Vrabie au o singură soluție: să îl însoare cu Brezaia (adică cu o capră). Astfel pare a-și primi pedeapsa pentru uciderea pruncilor. Moartea, cu chip de călugăriță, îi dă târcoale, îi bântuie somnul și 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 și 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 și personajului, provenit dintr-o rădăcină tracică sau indo-europeană comună, cu semnificația de peștiș, costumația și întreaga desfășurare a jocului atestă caracterul unui rit de fertilitate și fecunditate, iar personajul principal, nu poate fi decât întruchiparea unui moș mitic și daimon al fertilității (Evseev, 2001: 23).

Existența unor personaje ca Păcurarul și Baba (în *Irod Împărat*), tipul de limbaj utilizat și 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 și savoare textelor: în *Irod Împărat*, Pruncul, în *Brezaia* Călugărița. Acestea, prin alăturarea lor cu Baltazar, Gaspar și Melchior, deși nu aparțin modelului popular care a servit drept text suport, induc legătura, greu de exprimat în contextul politic și cultural în care textul a fost creat, cu mitul Biblic. Teama că ar putea să-și piardă vremelnica putere împărătească îl determină pe Irod să ucidă așa cum fuseseră uciși, în anii cincizeci, mii de tineri care îndrăzneau să aibă aspirații diferite de cele ale regimului de stânga instaurat la putere. Diferența doar forma motivului în numele căruia erau comise atrocitățile – esența era aceeași. Astfel, Călinescu reda vigoare și dinamism spectacolului de păpuși care era încorsetat, tot mai mult, în rețete didactice lipsite de miez. În ambele texte amintite, autorul folosește, cu multă abilitate, două teme pretext: visul și destinul marcat de efemeritate, prezente și în *Regula pentru Irod* consemnată de Teodor T. Burada. Deși nunta din *Brezaia* nu pare anticipată de variantele populare decât prin cântecul soldaților *Isaia dănțuiește*, totuși relația nuntă-teatru popular de măști poate fi întâlnită în toate zonele folclorice. Filonul satiric este preluat și 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.

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

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

...clănțanind din dinți, plescăind ciocul, cu o zeghe pe dânsa, împeștriată cu tot soiul de cârpe, de flori, de cordele, se oprește brezaia, și învărtindu-se în loc, spune ăstua o glumă, celuia o păcălitură, lui moș popa, clătănându-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, și joacă și sare după versul ce-i zice țiganului din vioară, alături (Pamfile 1997: 380).

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

Pornind de la basme sau de la structuri dramatice populare, Călinescu recrează 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 și 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 și resursă de expresieteatrală. Abaterile de la norme esteticii populare nu se constituie în destructurări, ci în prelucrări pe aceleași teme, menite să demonstreze spiritul viu al teatrului popular și imensele resurse interpretative care se află în interiorul său. Chiar dacă George Călinescu nu apare, în tratatele exegeților, trecut în capitolele destinate umoriștilor, dramaturgia sa ne demonstrează că putea da forme umorului de la cele mai fine valențe ale sale până la grotesc; zâmbetul amar și hohotul răzbat, deopotrivă, dintre rânduri, într-un autentic spirit popular, cele mai serioase chestiuni sunt tratate cu umor și ironie reîndemnând cititorul spre reconsiderarea axelor de valori morale, spirituale, a nevoii noastre de tradiție, de rădăcini, de adevăr. Măștile, premise ale caracterelor dramatice transpuse prin păpuși, oferă abordărilor scenice posibilități nelimitate în care granițele vor fi trasate doar de creatorii spectacolelor, de ceea ce sunt dispuși să comunice spectatorilor. Invocarea lor nu face decât să sporească magnetismul dramaturgiei călinesciene și 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*, Chișinău, Editura Hyperion.
Călinescu 1964: George Călinescu, *Cronica optimistului*, în „Cronica”, Nr. 50 (948).

- Călinescu 1965: George Călinescu, *Estetica Basmului*, București, Editura pentru Literatură.
- Călinescu 1986: George Călinescu, *Poezii, teatru, nuvele*, București, Editura Minerva.
- Evseev 2001: Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord.
- Durand 1977: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, trad. Marcel Aderca, București, Editura Univers.
- Huizinga 1998: Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. H.R. Radian, București, Editura Humanitas.
- Oprîșan 1981: Horia Barbu Oprîșan, *Teatru fără scenă*, București, Editura Meridiane.
- Pamfile, 1997: Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, București, Editura Saeculum I. O.
- Ursache 1998: Petru Ursache, *Etnoestetica*, Iași, Editura Institutul European.
- Vulcănescu 1979: Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Editura Albatros.
- Vulcănescu 1970: Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică.
- Rusu 2006: Anca-Maria Rusu, *Spații literar-teatrale*, Iași, 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 difícilmente 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 conciencia deformadas por el temor o el oportunismo, la necesidad del ejercicio de sinceridad a través del arte: „... Vamos a teatro, para ser honestos, 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, propio 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 ironías 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.

Iași, România