

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: [792.03.07:82-2]"19"(043.3)

KHALIL-BUTUCIOC DORINA

**DRAMATURGIA NAȚIONALĂ DIN ANII '90
ÎN (CON)TEXTUL POSTMODERNISMULUI**

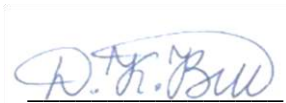
654.01 – ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Roșca-Ichim Angelina, doctor în studiul artelor,
prof. univers.

Consultant științific: _____ Cimpoi Mihai, doctor habilitat în filologie,
academician

Autor:



Khalil-Butucioc Dorina

CHIȘINĂU, 2021

© Khalil-Butucioc, Dorina, 2021

Cuprins

ADNOTARE (în limba română, în limba engleză, în limba rusă)	5
INTRODUCERE	8
1. „BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ” DRAMATICĂ POSTMODERNISTĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. FUNDAMENTE TEORETICO-METODICE	22
1.1. Dramaturgia anilor '90 și teatrul absurdului: influențe și confluente	22
1.2. Arta teatrală și postmodernismul: postualitate sau continuitate	26
<i>1.2.1. Postmodernismul: teoretizări și tendințe.....</i>	<i>26</i>
<i>1.2.2. Spectacolul postmodernist: direcții și metode</i>	<i>31</i>
<i>1.2.3. Textul dramatic postmodernist: caracteristici și procedee</i>	<i>36</i>
1.3. Accente postmoderniste în spațiul teatral moldovenesc	42
<i>1.3.1. Postmodernismul în Republica Moldova: concepții și polemici</i>	<i>42</i>
<i>1.3.2. Dramaturgi și spectacole naționale postmoderniste: atitudini și critici</i>	<i>47</i>
1.4. Concluzii la capitolul 1	51
2. „INDETERMANENȚELE” DRAMATURGIEI NAȚIONALE DE SORGINTE POSTMODERNISTĂ	54
2.1. Contextul, paratextul și arhitextul modelului dramaturgic nou	54
<i>2.1.1. Perspective tematice și demitizatoare în piesele din anii '90</i>	<i>54</i>
<i>2.1.2. Structuri compoziționale și paratextuale ale dramei postmoderniste</i>	<i>62</i>
<i>2.1.3. Eterogenitatea – „noul blazon” al dramaturgiei naționale</i>	<i>67</i>
<i>2.1.4. Ironia, parodia, ludicul în piesele noi: vectori postmoderni fundamentali</i>	<i>72</i>
2.2. Metamorfozele personajelor din dramaturgia națională nouăzecistă	76
<i>2.2.1. De la personajul absurd la cel postmodernist</i>	<i>76</i>
<i>2.2.2. Tehnici de impersonalizare a „eului” personajelor</i>	<i>84</i>
2.3. Valențele limbajului din dramaturgia autohtonă postmodernistă	94
<i>2.3.1. De la non-verbal la discursul verbal mono/dialogal</i>	<i>94</i>
<i>2.3.2. De la intertextualitate la metatextualitate</i>	<i>103</i>
2.4. RezoN(u)anțe ale „teatrului în teatru” din dramaturgia anilor '90	111
<i>2.4.1. Formule ale „teatrului în teatru” din dramaturgia națională postmodernistă</i>	<i>111</i>
<i>2.4.2. Statutul dramaturgului și rolul didascaliilor în piesele postmoderniste</i>	<i>118</i>
2.5. Concluzii la capitolul 2	122

3. PIESELE POSTMODERNISTE ȘI TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA: DIALOG ÎN SPAȚIU ȘI TIMP	125
3.1. Teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol	125
3.1.1. <i>De la spațiul textual al dramaturgiei postmoderne la spațiul spectacular</i>	125
3.1.2. <i>Materializarea limbajului pieselor naționale postmoderniste în limbaj scenic</i>	127
3.2. Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei anilor '90	131
3.2.1. <i>Regizorul ca partener de dialog al pieselor basarabene noi</i>	131
3.2.2. <i>Regizorul-dictator sau textul în postura de „mână moartă”</i>	135
3.3. Mesajul spațiului spectacular ca reflexie a textului de teatru național	138
3.3.1. <i>Formă și fond ca unități de măsură în montările dramaturgilor anilor '90</i>	138
3.3.2. <i>Codificarea vizuală și sonoră în spectacolele autohtone postmoderniste</i>	144
3.3.3. <i>Publicul ca parte componentă a spațiului de joc național postmodern</i>	147
3.4. Fețele și măștile actorului în spectacolele după dramaturgia nouăzecistă	150
3.4.1. <i>Actorul ca întruchipare a caracterelor dramatice din textele postmoderniste</i>	150
3.4.2. <i>Actorul ca obiect teatral în dialog cu personajele dramaturgiei tinere</i>	153
3.4.3. <i>Actorul ca proiecție bidimensională și lumile reflectate în/din piesele noi</i>	156
3.5. Concluzii la capitolul 3	159
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	162
BIBLIOGRAFIE	167
Declarația privind asumarea răspunderii	179
CV-ul autoarei	180

ADNOTARE

Khalil-Butucioc Dorina. Dramaturgia națională din anii '90 în (con)textul postmodernismului. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie la specialitatea 654.01 – Arta teatrală, coregrafică, Chișinău, 2021.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie – 182 de surse, 166 de pagini text de bază, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Rezultatele tezei sunt reflectate într-o monografie și 21 de lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: postmodernism, text dramatic, eterogenitate, de-, re-mitizare, deconstrucție, fragmentarism, ironie, personaj, dez-eroizare, intertextualitate, „teatru în teatru”, statutul dramaturgului, didascalii.

Scopul lucrării constă în cercetarea discursului dramaturgic din perspectiva postmodernismului prin expunerea principalelor lui caracteristici și direcții, precum și ilustrarea aplicabilității instrumentelor de analiză pe textele și spectacolele naționale ale anilor '90.

Obiectivele cercetării:

- definirea conceptului de postmodernism în dramaturgie și teatru;
- identificarea specificului dramaturgiei basarabene postmoderniste;
- examinarea formei și fondului pieselor naționale postmoderniste;
- analiza paradigmei postmodernismului în spectacolele montate în baza dramaturgilor anilor '90 din Republica Moldova.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în realizarea în spațiul cercetării românești a unei sinteze a celor mai importante contribuții care au dus la configurarea fenomenului dramaturgiei postmoderniste. Căderea în desuetudine a vechilor canoane ale criticii teatrale revendică un instrumentar împrumutat din diverse discipline și implică noi modalități practice de interpretare a pieselor contemporane, ceea ce permite o investigație mai complexă a lor. În acest scop, s-au analizat atât lucrările teoretice ale unor exegeți străini și români, cât și piesele dramaturgilor naționali postmoderniști.

Problema științifică soluționată în domeniul cercetat consistă în proiectarea unei viziuni de ansamblu a dramaturgiei naționale postmoderniste și în propunerea unui angrenaj teoretic care reînnoiește modul de abordare a ei. Lucrarea re-leagă contactul cu cercetările din domeniu întreprinse în ultimele decenii în spațiul românesc și internațional și deschide calea unor noi studii asupra teatrului postmodernist.

Importanța teoretică și aplicativă a tezei rezidă în formularea unui aparat conceptual care va permite criticii de teatru să surprindă manifestările complexe ale paradigmei postmodernismului în formele de expresie teatrale. Studiul poate deveni un reper pentru exegeții preocupați de noile direcții de cercetare a textului de teatru contemporan și să contribuie la dezvoltarea criticii și teoriei teatrale.

Implementarea rezultatelor științifice: Recomandările acestui studiu au stat la baza proiectului înființării Centrului de Dramaturgie Contemporană din Chișinău. Rezultatele tezei au fost aplicate în procesul creării Cursului de Dramaturgie Contemporană din Republica Moldova în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. Ideile principale ale cercetării au fost reflectate într-o monografie și 21 de articole, apărute în edițiile periodice de profil din Republica Moldova și de peste hotare, și în 20 de comunicări la conferințe naționale și internaționale.

ANNOTATION

Khalil-Butucio Dorina. The national drama of the 90s in (con)text of postmodernism. PhD thesis in the study of arts and culturology in specialty 654.01 – Theatrical, choreographic art, Chisinau, 2021.

Thesis structure: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography from 182 sources, 166 pages of basic text, declaration of assumption of responsibility, author's CV.

The results of the thesis are reflected in a monograph and 21 scientific papers.

Keywords: postmodernism, dramatic text, heterogeneity, de-, re-mythization, deconstruction, fragmentarism, irony, character, de-heroization, intertextuality, „theater in theater”, playwright status, captions.

The aim of the paper is to investigate the dramatic discourse from the perspective of postmodernism by exposing its main features and directions, as well as illustrating the applicability of the analysis tools on the national dramatic texts and performances of the 1990s.

The research objectives:

- defining the concept of postmodernism in drama and theater;
- identifying the specificity of the Moldavian postmodernist dramaturgy;
- examining the form and background of the postmodern national pieces;
- analysis of the paradigm of postmodernism in shows based on Moldavian drama of the 90s.

The novelty and scientific originality of the thesis consists in the accomplishment in the Romanian research space of a synthesis of the main contributions that led to the configuration of the phenomenon of postmodernist dramaturgy. The fall into disuse of the old canons of theatrical criticism claims a borrowed instrumentation from various disciplines and implies new practical ways of interpreting contemporary pieces, which allows a more complex investigation of them. Thus, the theoretical works of some foreign and Romanian researchers were analyzed, as well as the plays and performances of the postmodernist national playwrights.

The scientific problem solved in the research field consists of designing an overview of the national postmodernist dramaturgy and proposing a theoretical gear that renews the approach to it and its performance. The paper reconnects the contact with the researches in the field undertaken in the last decades in the Romanian and international space and opens the way of new studies on the postmodernist theater.

The theoretical and applicative importance of the thesis lies in the proposal of a conceptual apparatus that will allow theater critics to catch signs of the paradigm of postmodernism in theatrical forms of expression. The study can become a landmark for the exegesis concerned with the new research directions of the contemporary theater text and contribute to the development of theatrical criticism and theory.

Implementation of scientific results: The recommendations of this study were the basis for the project of setting up the Center for Contemporary Drama in Chisinau. The results of the thesis were applied in the process of creating the Contemporary Drama Course in the Academy of Music, Theater and Fine Arts Chisinau. The basic ideas of the research were reflected in a monograph and 21 articles published in the periodic profile editions of the Republic of Moldova and from abroad and in 20 papers at national and international conferences.

АННОТАЦИЯ

Халил-Бутучиок Дорина. Национальная драма 90-х годов в (кон)тексте постмодернизма. Кандидатская диссертация по искусствоведению и культурологии, специальность 654.01 – Театральное, хореографическое искусство, Кишинев, 2021.

Структура работы: введение, три главы, выводы и рекомендации, библиография – 182 источников, основные текстовые страницы – 166, заявление о принятии ответственности, CV автора.

Результаты диссертации нашли отражение в одной монографии и в 21 научных работах.

Ключевые слова: постмодернизм, драматический текст, неоднородность, де-, ре-мифизация, деконструкция, фрагментарность, ирония, характер, де-героизация, интертекстуальность, «театр в театре», статус драматурга, дидакалии.

Цель научной работы состоит в исследовании драматического дискурса с точки зрения постмодернизма, раскрывая основные черты и направления, а также иллюстрируя применимость инструментов анализа к национальным драматическим текстам и спектаклям 90-х годов.

Задачи исследования:

- определение понятия постмодернизма в драматургии и театре;
- выявление специфики постмодернистской бессарабской драматургии;
- изучение формы и содержания национальных постмодернистских пьес;
- анализ парадигмы постмодернизма в спектаклях по пьесам 90-х годов.

Научная новизна и оригинальность изложения заключается в выявлении в румынском исследовательском пространстве предпосылок, приведших к конфигурации феномена постмодернистской драматургии. Распад старых канонов театральной критики требует заимствования инструментария из различных дисциплин и подразумевает новые практические способы интерпретации современных пьес, которые позволят разработать более сложные парадигмные исследования. С помощью новых методологических подходов проанализированы теоретические работы румынских и иностранных исследователей, а также пьесы и спектакли постмодернистских национальных драматургов.

Решенная научная проблема состоит в определении характерных признаков национальной постмодернистской драматургии и разработке теоретического механизма, который обновляет подход к ней и к спектаклям. Работа, на основе ключевых теоретических изысканий, проведенных в последние десятилетия на румынском и международном пространстве, открывает путь новым исследованиям постмодернистского театра.

Теоретическое и прикладное значение диссертации заключается в разработке концептуального аппарата, который позволит театральным критикам установить типологию парадигмы постмодернизма в театральных формах выражения. Это исследование может стать знаменательным этапом для интерпретации, связанной с новыми направлениями исследований современного театрального текста, и способствовать развитию театральной критики и теории.

Внедрение научных результатов. Рекомендации этого исследования легли в основу проекта по созданию Центра Современной Драматургии в Кишинёве. Результаты дипломной работы были применены в процессе создания Курса современной драмы Республики Молдова при Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств Кишинёва. Основные идеи исследования были отражены в одной монографии и в 21 статьях, опубликованных в профильных периодических изданиях Республики Молдова и за рубежом, и в 20 выступлениях на национальных и международных конференциях.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Într-o perioadă de accelerată tranziție, dintr-o nevoie organică și intrinsecă artei de adecvare și sincronizare cu noile cerințe ale evoluției modelelor și formelor de sensibilitate contemporane, operele dramatice moderne, inclusiv cele din Republica Moldova, își schimbă configurația cu o rapiditate inexorabilă și răstoarnă numeroase canoane ale teatrului.

Curba dramaturgiei contemporane din Basarabia pornește dintr-un punct al unui spațiu tradiționalist, frecventat de piesele lui Ion Druță, Dumitru Matcovschi, apoi, de dramele moderniste sau / și absurde ale lui Nicolae Esinencu, Aureliu Busuioc, Andrei Strâmbeanu, Andrei Burac, Gheorghe Calamanciuc ș.a. Evoluția liniară se intensifică, variind în funcție de citirea / citarea cu condescendență sau ironie a operelor dramatice de factură modernistă, absurdă și postmodernistă de către dramaturgii Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu.

Or, mai mult decât oricând, dramaturgia națională ne-a oferit la asfințitul mileniului trecut tabloul unei varietăți de forme, orientări și tendințe. Inițial, universul valoric al acestei literaturi dramatice se inspiră de la esteticile dramaturgiei absurdului și de la spectacolele teatrului „Eugène Ionesco”, întemeiat în 1991 la Chișinău. În același timp, dramaturgia națională a anilor '90 s-a dezvoltat sub imperativul de re-înnoire și de re-actualizare a ei în conformitate cu viziunea postmodernă asupra lumii. Abordarea acestui subiect este cu atât mai însemnată cu cât acești autori dramatice nu doar au scris piese în multe privințe postmoderne, dar mai ales, prin apariția lor, i-au descoperit dramaturgiei și teatrului național o nouă față și o nouă scară de valori. Astfel, până în prezent, (ne) interesează nu atât evoluția separată a acestor dramaturgi, ci mult mai mult efortul comun unui întreg moment teatral de a fundamenta noi structuri de creație la sfârșit de secol XX.

Înclinată spre livresc, autoreflexivitate, fragmentarism etc., scriitura dramatică din anii '90 se disociază, deci, de cea absurdă și modernistă, instrumentele criticii teatrale devenind, într-o oarecare măsură, vetuste și inoperante. Or, în discuția privind actualitatea științifică a temei alese, precizăm că, în lipsa unor poetici coerente sau a unor concepte de teorie teatrală, postmodernismul aduce un suflu nou în cercetarea textului dramatic, propunând procedee și tehnici destinate să susțină înțelegerea pieselor în globalitatea lor. Analiza discursului dramatic din această perspectivă nu se rezumă doar la identificarea caracteristicilor paradigmei dramaturgiei postmoderniste și a faptelor postmoderniste infiltrate în text, ci se referă și la modalitatea prin care acestea se concretizează în forme. Importanța examinării operei dramatice prin prisma postmodernismului se exprimă prin amploarea arealului pe care-l cuprinde datorită situației sale la confluența mai multor domenii și discipline. Însă, până acum, asemenea analize tipologice ale dramaturgiei

contemporane nu s-au realizat în amploarea îmbrățișării fenomenului nici în spațiul european, nici pe ambele maluri ale Prutului.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor de cercetare. În istoria studiului dramaturgiei s-au profilat diverse direcții de investigare, multe dintre ele oferind însă perspective unilaterale, distanțate de obiectul teatral. În scopul înlăturării lacunelor orientărilor precedente, în ultimele decenii ale secolului trecut se conturează o nouă tendință de investigare a discursului dramatic și anume din perspectiva postmodernismului.

Termenul s-a cristalizat pe la mijlocul anilor '70, moment în care o serie de sfere culturale au revendicat, printr-o nouă „*luptă dintre clasici și moderni*”, recunoașterea existenței acestui fenomen social și cultural. Dificultatea unei definiții a postmodernismului se reflectă masiv în literatura de specialitate, teoreticienii postmoderni abordându-l din cele mai diverse perspective. Chiar dacă unii autori au militat pentru impunerea, iar alții pentru discreditarea conceptului, la sfârșitul secolului al XX-lea postmodernismul capătă tot mai mulți adepți. Or, ca și pentru cercetătoarea Linda Hutcheon, „interesul meu în lucrarea de față este pentru accepția prezentă a termenului. Nu vreau să discut postmodernismul dintr-o perspectivă evaluatoare (vis-a-vis de declinul sau salvarea artei contemporane), ci ca fenomen definitibil cultural, demn de o poetică articulată” [46, p. 71]. După cum se știe, în cultura românească o atitudine explicit și conștient postmodernă se instaurează abia începând cu anii '80. Totuși, după decenii întregi de controverse, deși există o bibliografie extrem de bogată, postmodernismul rămâne în continuare un termen aproximativ și orice studiu care i se consacră e mereu actual.

Totodată, de-a lungul timpului, au existat diverse încercări de a relaționa piesele teatrale cu postmodernul, însă demersuri cu adevărat relevante în acest sens se întreprind, deci, în a doua jumătate a secolului trecut. Suntem primii care, în spațiul basarabean, intenționăm nu doar să ne raliem lucrărilor despre impactul postmodernismului în teatru și în dramaturgie, ci și să le continuăm și să le completăm. Problemele principale, care se cer rezolvate în această teză, le putem formula prin următoarele întrebări: pe de o parte, *Ce e postmodernismul și dacă Există ceva nou sau valoros în realizările postmodernismului?*, pe de altă parte, *Poate sau nu poate fi folosit în teatru și în dramaturgie cuvântul postmodernism?* și, mai ales, *dacă Există un specific estetic al postmodernismului în dramaturgia basarabeană?* Acestea constituie numai câteva dintre întrebările la care istoricii și analiștii postmodernismului în general, și ai celui teatral în particular, nu au reușit încă să dea un răspuns exhaustiv.

Scopul lucrării constă în examinarea formei și conținutului dramaturgiei naționale din anii '90 și a spectacolelor în baza ei din punctul de vedere al postmodernismului.

Pornind de la teza că o anume stare de spirit, o tipologie creatoare și certe fapte culturale de tip postmodernist pot fi detectate în palmaresul literaturii basarabene în poezie și proză, ne punem drept scop să demonstrăm că și dramaturgia contemporană asimilează și vehiculează unele teme, structuri și procedee artistice ale acestui „concept cameleonic”.

Astfel, la început intenționăm a răspunde la întrebarea: Care e geneza și evoluția paradigmei postmodernismului în dramaturgia națională? Apoi, în tendința de a-i releva accentele postmoderniste prin prisma postualității sau continuității, vom pune sub lupa cercetării un întreg evantai de motive, probleme și tehnici postmoderniste din dramaturgia basarabească a anilor '90. Analizele de text și spectacole vor constitui operația ce ne va permite să constatăm trăsături ale matricei postmoderne în creațiile unor autori care le sintetizează. Demersul nostru are la bază următoarele **obiective**:

- identificarea și configurarea contextului, paratextului și arhitextului pieselor basarabene postmoderniste;

- relevarea principalelor elemente, caracteristici și particularități postmoderniste din operele dramatice ale anilor '90;

- expunerea și analiza relațiilor dintre textele naționale postmoderniste și spectacolele montate în baza lor;

- oglindirea modurilor de manifestare a acestei dramaturgii pe un teritoriu exi – izo / lat și a vocației sale de a se sincroniza cu mișcările culturale și teatrale contemporane.

Finalitatea studiului rezidă în stabilirea unui model de cercetare a paradigmei postmodernismului în dramaturgia și teatrul din ultimii ani ai secolului trecut.

Suportul metodologic și teoretico-științific a fost condiționat de scopul și obiectivele propuse, reperele epistemologice fiind determinate de valorificarea contribuțiilor dramaturgilor naționali postmoderniști. În tentativa de a accede la specificitatea acestui fenomen, am încercat să conturăm un portret al acelei noi sensibilități sociale, politice și culturale care și-a pus amprenta asupra creatorilor de teatru postmoderniști și a artei lor la apusul unui veac. Astfel, analiza textuală este realizată conform criteriului temporal, în vizorul cercetării noastre intrând doar piesele scrise în ultima decadă a secolului trecut.

Încurajați de adepții textocentrismului, ne propunem lectura hermeneutică a operelor dramatice naționale prin intermediul caracteristicilor postmodernismului. Preceptele semioticii și teoriei textului au mijlocit comprehensiunea textului dramatic și au asigurat o interpretare mai complexă a dramelor și a spectacolelor naționale postmoderniste. Ca metodologie a cercetării am utilizat deconstrucția și am realizat elaborări conceptuale, ipoteze teoretice, disecări de texte, investigații practice. Iar analiza descriptivă, atât intrinsecă, cât și extrinsecă, ne-a permis să

întreprindem o exegeză vastă a orientărilor dramaturgiei naționale postmoderniste și a specificului acestora, îmbinarea analizei și sintezei dovedindu-și eficiența în munca de sistematizare a informațiilor și în reconstituirea paradigmei teatrului postmodernist.

Ne-am aprofundat în lecturile de specialitate pentru a fonda suportul nostru științifico-metodic și a garanta un demers teoretic ce îmbină influențele din partea unor figuri ilustre ale filosofiei culturii contemporane. Ne-au facilitat înțelegerea teoretică și estetică a termenului monografiile celor mai importanți teoreticieni ai postmodernismului Ihab Hassan, Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Steven Connor, Linda Hutcheon, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Jürgen Habermas ș.a. Senturile postmodernismului pot fi percepute și din esențialele contribuții ale exegeților români Matei Călinescu, Ion Bogdan Lefter, Liviu Petrescu, Radu G. Țeposu, Mircea Cărtărescu ș.a.

O secțiune aparte o constituie cea dedicată lucrărilor care tratează relațiile dintre teatru și postmodernism, fie din unghiul „influențelor” sau al „confruntărilor”, fie studiind „intermediarii” (regizori, traducători, critici). La clarificarea unor concepte și instrumente de lucru ne-au ajutat studiile cercetătorilor teatrului George Steiner, Martin Esslin, Richard Schechner, Peter Szondi, Patris Pavis, Anne Ubersfeld, Bonnie Marranca, Hans-Thies Lehmann ș.a. Ca puncte de reper în prezentarea unor viziuni distincte au servit monografiile și cronicile criticilor de teatru din România și Republica Moldova George Banu, Octavian Saiu, Alina Nelega, Oltița Cîntec, Mircea Ghițulescu, Leonid Cemortan, Valentina Tăzlăuanu, Angelina Roșca, Irina Nechit, Larisa Ungureanu, Pavel Proca, lucrările cercetătorilor științifici ai Sectorului Teatologie ai Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM ș.a. Dar, cu toate că investigațiile acestui fenomen, menite să elucideze confuziile terminologice, au fost facilitate și s-au concretizat prin reflecțiile unor oameni de cultură, oameni de știință, critici de teatru, există puține opere critice care ar cerceta dramaturgia și teatrul exclusiv din acest unghi de vedere.

Noutatea și originalitatea științifică. La nivel de literatură națională, tratarea acestui subiect implică mai multe dificultăți: pe de o parte, inexistența unui „modernism” acceptabil preexistent în dramaturgia basarabeană și, pe de altă parte, estomparea procesului de recuperare a postmodernismului în dramaturgia națională prin dominarea unei literaturi dramatice cu caracter tradiționalist. De aceea, teoretizarea dramaturgiei moderniste și desemnarea parametrilor reali ai paradigmei postmodernismului în literatura dramatică și în teatru ne-au obligat să ne inspirăm și să ne revendicăm de la o estetică postmodernă a altor domenii ale culturii, conștienți că versoul fiecărei afirmații poate fi un spațiu vast pentru ipoteze contrare / contradictorii, polemică. Astfel, într-n studiu inedit, au fost analizate principalele teze teoretice și practice din domeniul teatrului

contemporan, ceea ce a permis reînnoirea contactului cu cercetările întreprinse în ultimele decenii în spațiul teatral național și internațional.

Totodată, considerăm că perspectiva de cercetare a postmodernismului dramaturgic basarabean trebuie „răsturnată”: vom percepe acest fenomen din interior, ca unul specific, și nu ca mimetism sincronizant. Astfel, vom încerca să depistăm și să analizăm modificările din spațiul teatral autohton, să le înregistrăm „noutatea” paradigmatică, să le construim modelele conceptuale și abia după aceea să le comparăm cu cele occidentale.

Dezbaterile originale din această teză se bazează, deci, pe tentativa de a construi un model al începuturilor și de a oferi fundamentele pentru o cât mai corectă și esențială înțelegere a dramaturgiei postmoderniste din Republica Moldova. Or, unii critici literari și de teatru au pus la îndoială, pe de o parte, existența dramaturgiei contemporane basarabene, pe de altă parte, aderența ei la o estetică a postmodernismului. Lucrarea dată va încerca să confirme viabilitatea și vitalitatea literaturii dramatice naționale postmoderniste. Caracterul inovator al studiului constă și în tratarea din perspectiva postmodernismului atât a dramaturgiei, cât și a spectacolelor montate în baza ei.

Problema științifică soluționată. Cercetarea dramaturgiei naționale din anii '90 din perspectiva postmodernismului ne-a oferit un dublu deliciu: cel ludic, „molipsindu-ne” de „*jocurile manierismului logic*” [98], specifice acestui curent, și cel critic, furnizându-ne multiple subiecte și instrumente pentru analiză. Una dintre problemele care a revenit pe parcursul acestei cercetări rezidă în faptul că, încercând să înțelegem postmodernitatea și teatrul postmodernist, suntem obligați să utilizăm structuri de gândire care își au originea în perioadele analizate.

Dar, cum am accentuat deja, ne-a interesat, în primul rând, nu descrierea postmodernismului ca structură literară, ci proiectarea prin paradigma lui a unei viziuni de ansamblu asupra modificărilor care au avut loc în anii '90 în dramaturgia și teatrul național. Acest fapt ne-a încurajat să lansăm și să susținem postulatul că noutatea dramaturgiei tinere din Basarabia este urmată de o soluție de *continuitate în discontinuitate*, susceptibilă să absoarbă din / prin rădăcina supremelor tradiții valori originale și să permită re-cunoașterea, re-interpretarea și recuperarea istoriei culturale.

Întrebarea privind determinarea gradului real al aderării autorilor dramatici nouăzeciști la curentul postmodernist ne-a (con) dus la propunerea, în funcție de dominantele semantice, stilistice și structurale, a următoarei schițe a clasificării dramaturgiei basarabene dintre milenii:

1. Dramaturgie a intuițiilor postmoderniste plus teatru tradiționalist (Irina Nechit, Gheorghe Calamanciuc).

2. Dramaturgie a premonițiilor postmoderniste plus teatru absurd (Constantin Cheianu, Irina Nechit).

3. Dramaturgie a revelațiilor postmoderniste plus teatru modernist (Val Butnaru, Nicolae Negru, Angelina Roșca).

4. Dramaturgie a apropiierilor postmoderniste de la minus la plus infinit (Maria Șlehtițchi și Nicolae Leahu, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu).

Pornind de la receptarea atât a unui set de valori comune sau a unei unități de paradigmă, cât și a specificității operelor acestor autori dramatici, lucrarea urmărește plasarea dramaturgiei basarabene postmoderniste în contextul culturii europene și a celei universale.

Importanța teoretică a temei abordate derivă nu doar din fundamentarea unor unghiuri de reflectare a dramaturgiei naționale din anii '90 prin prisma postmodernismului, ci mai ales din necesitatea înnoirii metodelor și procedeelelor în domeniul criticii dramatice și teatrale. Reevaluarea teoretică a mecanismelor de interdependență dintre textul dramatic și postmodernism discerne asumarea unui amplu obiect de investigație și implementarea unui nou instrumentar de lucru. Nu avem nevoie de o „modă” a termenului, ci de un efort de clarificări conceptuale, cărora le vedem deschis un câmp de consecințe importante pentru teatrologia română și universală.

Valoarea aplicativă a tezei. Acest studiu oferă trasee și modalități practice de investigare a operei dramatice și a spectacolului teatral din perspectiva postmodernistă. Modelul de analiză propus de noi în baza pieselor naționale ale anilor '90 e aplicabil și pe alte texte din dramaturgia universală sau românească. Studiul va servi drept reper teoretic, metodologic și practic pentru critica teatrală, dar și literară, interesate de noile direcții de studiere a discursului dramatic și teatral și de noile abordări ale mișcărilor culturale.

Rezultatele științifice principale înaintate spre susținere sunt următoarele:

1. definirea complexității conceptului de postmodernism în dramaturgie și în teatru;
2. conturarea amplitudinii contextului pieselor basarabene nouăzeciste;
3. revelarea profunzimii fondului și identificarea detaliilor formei dramaturgiei naționale postmoderniste;
4. descrierea principalelor caracteristici și elemente postmoderniste din operele dramatice ale anilor '90;
5. abordarea, pentru prima oară într-un studiu de critică dramatică, a procedeelelor intertextualității, a tipurilor de dialog, a tipologiei personajelor, a tehnicilor de „impersonalizare” a eurilor eroilor, a rezonanțelor teatrului în teatru în/prin analiza pieselor postmoderniste;
6. relaționarea inedită între textele naționale postmoderniste și spectacolele montate în baza lor;
7. motivarea importanței incontestabile a acestor autori dramatici a căror studiere se află, credem, doar la început;

8. demonstrarea vocației dramaturgilor anilor '90 din Republica Moldova de a se sincroniza cu inovațiile mediului cultural și teatral internațional.

În acest mod, s-a propus nu doar un angrenaj teoretic care renovează modul de interpretare a dramaturgiei postmoderniste naționale, ci s-au deschis noi căi de acces la fenomenul teatrului contemporan universal.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele tezei au fost utilizate în conceperea a două Curricula: Dramaturgia Contemporană din Republica Moldova și Teatrul contemporan din Republica Moldova pentru ciclul I de studii universitare la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Informațiile adunate și prelucrate în acest studiu au stat la baza creării proiectului și deschiderii Centrului de Dramaturgie Contemporană din Chișinău și a Centrului de Proiecte Culturale „Arta Azi”.

Ideile fundamentale ale investigației au fost reflectate într-o monografie, în 21 de articole și în 20 de comunicări la conferințe naționale și internaționale.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost discutată și aprobată în cadrul Centrului Studiul Artelor, Secția Arte audiovizuale, al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei.

Publicațiile la tema tezei. Tezele și concluziile principale ale cercetării au fost prezentate într-o monografie, în 21 de articole științifice publicate în reviste de profil din Republica Moldova și de peste hotare, în comunicări științifice din cadrul a 20 de conferințe naționale și internaționale.

Volumul și structura tezei. Teza (182 de pagini) este alcătuită din adnotare (în limbile română, engleză și rusă), introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia (182 de surse), declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

În **Introducere** este argumentată actualitatea și importanța studierii temei, sunt formulate scopul și obiectivele cercetării, este prezentat suportul metodologic, este expusă problema științifică soluționată în acest domeniu și descrisă valoarea teoretică și practică a lucrării.

Sumarul compartimentelor tezei. În urmărirea formelor postmoderniste din dramaturgia și teatrul basarabene ne axăm cercetarea pe răspunsurile la mai multe întrebări-chei și construim o scală cu trei trepte de relevanță.

Astfel, în primul capitol, intitulat **„Biografia ideii de literatură” dramatică postmodernistă din Republica Moldova. Fundamente teoretico-metodologice**, încercăm să trasăm liniile unei cartografii spațio-temporale a postmodernismului în general, și a celui teatral în particular. Prin prezentarea unor studii de specialitate confirmăm valabilitatea paradigmei

postmodernismului din dramaturgia națională a anilor '90, nu înainte de a-i surprinde influențele și confluențele cu teatrul absurdului.

În lucrările critice existente descoperim două tipuri și etape de investigații asupra naturii dramaturgiei postmoderniste: prima pornește de la teoretizarea conceptului de postmodernism, urmată de stabilirea raporturilor acestuia cu arta teatrală. Nu doar în faza jalonărilor, ci până în prezent se discută cu privire la identificarea rădăcinilor și a precursorilor termenului și la caracterizarea conceptului de postmodernism.

Luând act de studiile dedicate acestui fenomen, publicate mai ales după 1970, ne axăm instrumentele de cercetare pe sursele asupra scriitorilor care au legătură cu postmodernismul, pe analizele asupra postmodernismului ca mișcare general-europeană, pe contribuțiile apărute în afara sau în spațiul românesc.

În unele monografii postmodernismul este conceput ca formație, curent sau chiar drept o nouă epocă culturală, în altele conceptul este asociat cu decadența sau doar cu unii scriitori de talent. Lista de adversari, adversități, dar și de apologeți ai postmodernismului e destul de lungă, iar cu timpul apar noi și noi argumente, prezidate de ideea *crede și nu te îndoii*. Sintetizând afirmațiile sau infirmațiile, apărute în operele științifice comentate în primul capitol, putem conchide că postmodernismul este mișcarea culturală ce a urmat din / după modernism. Prezentând cele mai importante lucrări și trecând în revistă concluziile la care au ajuns istoricii artei, atragem atenția asupra faptului că, totuși, s-a reușit a scoate în evidență un aspect sau altul, unele sau alte domenii ale postmodernismului.

Or, termen „*bon à tout faire*” (U. Eco), postmodernismul a migrat dinspre arhitectură și spre zonele Artelor Frumoase, transgresând limitele anterior acceptate ale fiecărei arte. Odată cu apariția, în 1979, a lucrării lui Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, aceste diagnosticări disciplinare diferite au primit o confirmare interdisciplinară, iar postmodernismul și postmodernitatea s-au instalat definitiv și în teatru.

Și dramaturgia adoptă principalele direcții, orientări, caracteristici, procedee și acoperă mai multe dintre temele întâlnite în cadrul dezbaterilor postmoderniste. Acest fapt e confirmat în articolele, cronicile, studiile teatrale ale unor oameni de teatru, care surprind mai multe accente postmoderniste atât în dramaturgia, cât și în teatrul de la sfârșit de secol XX. Sursele invocate, ce se referă explicit nu doar la textul, ci și la spectacolul postmoderniste, denotă și importante modificări de optică, fenomenul fiind oglindit dintr-o perspectivă comparativă. Astfel, mai mulți teoreticieni, filosofi, exegeți, critici ș.a. demontează din interior impulsurile creatoare ale ultimilor ani, cercetând potențialele origini și dezvoltări ale postmodernismului în istoria culturii și teatrului românești și universale.

În capitolul al II-lea, compartimentul de bază al tezei noastre, numit „**Indeterminanțele**” **dramaturgiei naționale de sorginte postmodernistă**, ne propunem să construim temelia pentru o receptare cât mai exactă a paradigmei postmodernismului în dramaturgia din Republica Moldova. Marcați profund de esteticile teatrului absurdului și de primele „șocuri” ale teatrului „Eugène Ionesco” din Chișinău, autorii dramatici ai Generației’90 se lasă impulsionați spre căutarea unor noi forme de exprimare.

Dialogul viu și re-constructiv al dramaturgiei contemporane cu tradiția și inovația a stimulat funcționarea *eterogenității*. Amalgamul genurilor și al speciilor literare este astfel una dintre caracteristicile acestor autori dramatici, care sunt sau / și poeți, sau / și prozatori. Piesele *Saxofonul cu frunze roșii* [163] de Val Butnaru, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* [182] de M. Șleahțișchi și N. Leahu, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* [175] de Irina Nechit etc. re-alcătuiesc noi algoritmi expresivi de mixaj liric și dramatic. Textele *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* [176] de N. Negru, *Luministul* [169] de C. Cheianu, *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele* [166] de V. Butnaru se caracterizează prin sinteza epico-dramatică. Prin elemente de tip paratextual, dramaturgii naționali contemporani ne demonstrează că nu numai melanjul genurilor, ci și al speciilor e în vogă. Or, ei au semnat sub „farse tragice” și „comedii lirice”, „eseuri dramatice” și „tragedii naționale”. Incoerența și variabilitatea la nivelul structurii de suprafață a unor discursuri dramatice descinde până la o (pseudo) confundare a formei de reprezentare a piesei, generând texte ca *monologuri dialogate* în *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahțișchi și N. Leahu sau ca *dialoguri monologate* în *Luministul* de C. Cheianu.

Chiar dacă farsa tragică deținea monopolul, constatăm totuși că teatrul postmodernist re-scrie *o nouă poetică a tragicului*, impunând nu o metafizică a „Rîsu’ Plînsu’ ”-lui stănescian - ionescian, ci o filosofie ce se termină într-un fiasco post-beckettian. Aceasta pentru că în jocul de-a v-ați ascunselea dintre ficțiune și realitate în dramaturgia postmodernistă se proiectează un video - rezumat al existenței și al unei lumi condamnate la anonimat al aceluia *fin de siècle* tragic.

Realitatea ficționalizată se reflectă *mozaical* în piesele mito-poetice semnate de către I. Nechit, M. Șleahțișchi și N. Leahu, Val Butnaru, N. Negru. Dramaturgi ca D. Crudu, C. Cheianu, M. V. Ciobanu cultivă un „teatru al cotidianului”, *caleidoscopând* nu doar tragismul unor evenimente actuale, ci și stările de spirit ale unei societăți cu resorturile dereglate, cu desfășurări aleatorii, cu credințe falsificate.

Proclamând „*moartea lui Dumnezeu*”, Fr. Nietzsche con-semna falimentul valorilor absolute și finalul reprezentărilor despre ordinea perfectă. Dramaturgii naționali postmoderniști încearcă să-i depășească pe predecesorii lor în *de-mitizarea* și *re-mitizarea* unor mituri arhetipale, dialogând *grav - ironic* cu unele elemente mitice în piesele *Fratele nostru, Iuda, Iosif și amanta*

sa [96] de V. Butnaru, *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru și / sau punând la îndoială ori refuzând / negând orice mistică în drama *Stația terminus* [171] de M. V. Ciobanu.

În societatea postmodernă, în care fluiditatea primează asupra stabilității, și scriitura dramatică supune unui profund proces de *deconstrucție* structura și limbajul pieselor. Predilecția autorilor pentru fracționările în secvențe și în microsecvențe multiple ale textelor dramatice nu reflectă niște operații matematice, dar postmoderniste, prin care se validează *caracterul fragmentar* al operei și al realității. Dramaturgii postmoderni ne surprind și prin / în jocuri de cuvinte, „pseudoproverbe” sau „pseudomaxime”, iar obsesia realului care glisează în / din imaginar e tratată prin saturarea textelor cu *semne, coduri, simboluri*. Or, autorii lucrărilor dramatice contemporane se raliază „tendinței majore a postmodernismului, imanenței”, ilustrând „capacitatea gândirii de a se generaliza pe sine însăși prin simboluri...” [43, p. 185]. Creând(u-și) universul operelor prin simboluri, ei demolează cele mai grave clișee verbale, dar re-actualizează clișee livrești.

În piesele lor dramaturgii fac bravadă de *cultură generală (sau / și elitistă?)* prin etalarea ostentativă a unui sofisticat aparat de referințe și prin însușirea directă / indirectă, creativă / non-creativă, ironică / cu gravitate a unor fragmente de poezie/ii, dramaturgie, critică etc. Ei apelează la diverse forme de *intertextualitate* care secundează materializarea stărilor prin iluzia culturală, citat, parodie, pastișă etc. Totodată, scriitorii dramatice naționali adoptă tehnica *intersanjabilității* unor *fragmente de texte* în piesele *Stația terminus* de M. V. Ciobanu, *Cvartet pentru o voce...* de M. Șlehtițchi și N. Leahu, *Luministul* de C. Cheianu, *Salvați Bostonul* [173] de D. Crudu etc.

Pornind într-un sens invers al metempsihozei, adică nu de la reîncarnările personajelor după declarata „moarte” în teoriile moderniste, ci de până la viața lor postmodernistă, pot fi surprinse câteva avataruri ale lor, care se încadrează în „ramele” unei fotografii de familie sau pe „ramurile” unui arbore genealogic. Această „mișcare” a personajelor ne ghidează definirea ti(a)pologiei eroilor din scriitura dramatică postmodernistă din Basarabia și conturarea deplasării lor evolutive pe verticală, de la un dramaturg la altul, și pe orizontală, la același dramaturg. Autorii dramatice dirijează unele motive, probleme, demersuri creatoare, reevaluând atât categoria de *personaj*, care e deposedat de certitudini și de contururi clare ale propriului „eu”, cât și *tehnicele de impersonalizare a eului* eroilor.

Dramaturgii re-interpretează *criza identității* individului (post)modern și dez-eroizează personajele prin următoarele tehnici: 1. *De-gradarea „eului de gradul zero”* prin: mecanizarea gesturilor personajelor în *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, stereo-t(h)ipi-zarea personajelor în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu, *O chemare la Roma* din volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu, *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru; (de)ne(i)g(r)area dublă a personajului în *Crima*

sângeroasă din stațiunea violetelor [172] de D. Crudu, *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahițchi și N. Leahu; „spălarea – ștergerea” identității în *Achitarea lui Salieri* [168] de C. Cheianu etc.; 2. *De-nominarea „eului nominal”* prin: de-nominalizarea eroului în *Realitatea violetă* [178] de N. Negru, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; fracturarea prenumelor protagoniștilor în *Crima sângeroasă...* de D. Crudu, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; (de)dublarea numelor eroilor în *Luministul* de C. Cheianu; 3. *De-mascarea „eului scindat”* prin: „scindarea” personajului în *Proiectul unei tragedii* [174] de Irina Nechit; conf(r)und(t)area eurilor în *Realitatea violetă* de N. Negru; identi(c)fi(e)care eroilor în *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit; metamorfozarea identității în *Stația terminus* de M. V. Ciobanu; de-mascarea chipurilor în *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit; de-mitizarea cultului geniului în *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu; auto-caracterizarea personajelor în *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de Irina Nechit, *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahițchi și N. Leahu; 4. *Multiplarea „eului plural”* în *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahițchi și N. Leahu, *Stația terminus* de M. V. Ciobanu, *Cel-care-aduce-răzbunarea* [170] de C. Cheianu.

Printre caracteristicile dramaturgiei naționale a anilor '90 se evidențiază destul de pregnant prezența unor rezonanțe ale *teatrului în teatru*, care se produc, pe de o parte, prin relevarea în texte a unei atmosfere, perspective, teme teatrale sau, pe de alta, prin relația de comentariu a unor fragmente sau piese, a unor gânduri sau teorii teatrale, a unor spectacole sau a reprezentației lor. În același timp, se ridică și problema *statutului autorului* în text, cel al dramaturgului fiind un caz aparte, căci acesta își revizuieste el însuși modul și gradul său de implicare în piesă: mediat, prin intermediul personajelor, sau direct, prin didascalii. Reprezentative pentru acest subiect sunt operele: *Ne place să jucăm teatru*, *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*, *Saxofonul cu frunze roșii*, *Iosif și amanta sa*, *Șase autori în căutarea unui personaj* [166] de Val Butnaru, *Plasatoarele* [167] și *Luministul* de Constantin Cheianu, *De ce nu-mi dai replica „Posibil, Mylord”?* [179], *Magul din Leopoldskrone și invitații săi* [180] și *Mama lor de urmași* [181] de Angelina Roșca, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu etc.

Deci, *sunt dramaturgii basarabeni postmoderniști avant la lettre sau sunt continuatorii unor formule și tehnici literare anterioare?* Autorii de dramaturgie postmodernistă din anii '90 au apărut în literatura basarabească prin ceva ce poate fi privit drept o spectaculoasă poligeneză. Felul lor de a scrie reflectă – cel puțin pe o latură – un grad avansat de tipicitate, datorat unor condiții generative comune. În comportamentul lor ca autori, ca și în anatomia scrisului lor, există indicii ale unei dispoziții ludice, ale unei anumite stări de spirit și ale unor tendințe postmoderne. Deci,

avem de a face cu un model dramaturgic nou sau cu un „nou val”, cu *identitate proprie*, pe care au încercat să o descifreze și regizorii din acea perioadă.

Al treilea capitol, cu titlul **Piese postmoderniste și teatrele din Republica Moldova: dialog în spațiu și timp**, cuprinde patru subcapitole. În primul, denumit „Teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol”, se pune accentul pe legitățile trecerii de la spațiul textual al dramaturgiei postmoderne la spațiul spectacular, evidențiindu-se mecanismele de materializare a limbajului textelor postmoderniste în limbaj scenic.

„Schimbarea la față” a scenei naționale din anii '90 a reflectat rezultatul interacțiunilor și influențelor reversibile regizor-text, fiind determinată atât de specificul noilor opere dramatice, cât și de eforturile realizatorilor spectacolelor de a-i afla acestei dramaturgii o formulă scenică coerentă. Or, postmodernitatea a favorizat apariția unor regizori care au scos spectacolul de teatru într-o altă zonă, ceea ce a avut o importanță considerabilă și pentru scrierea de teatru.

Am dedicat o mare parte a acestui compartiment analizei relației extrem de complexe dintre cele două forțe teatrale: regizorul și textul dramatic. Dramaturgii naționali nouăzeciști nu scriu niște piese de sertar, unele dintre ele au fost și sunt montate atât în țară, cât și peste hotarele ei. În procesul punerii în scenă a dramaturgiei anilor '90, unii regizori își asumă rolul de parteneri de dialog ai pieselor, ca în spectacolele: *Noi* de Constantin Cheianu, montată de Mihai Fusu în 1995 la Teatrul „Luceafărul”; *Saxofonul cu frunze roșii* în baza textului lui Val Butnaru, de Mihai Fusu la Teatrul „Luceafărul” din 1998; *Plasatoarele* de C. Cheianu, pus în scenă de Sandu Cozub la Teatrul „Eugène Ionesco” în 1998; *Luministul* de C. Cheianu de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din 1999, regizat de Mihai Țărnă; *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu și *Cvartet pentru o voce...* de Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, montate de Dumitru Griciuc la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în anul 2000; *Revine Marea Sarmațiană...* de Nicolae Negru, regizor Emil Gaju, la Teatrul „A. Mateevici” în 1998. Petru Vutcărau își asumă rolul de regizor-dictator, re-citind piesele naționale postmoderne, transformându-le în scenarii proprii și dictându-și astfel autoritatea creativă. Textul dramatic apare în postura de „mână moartă” în spectacolele sale *La Veneția e cu totul altfel* la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău din 1989 și în *Iosif și amanta sa* la Teatrul „Eugène Ionesco” din 1992 după piesele lui Val Butnaru. Perspectivele de lectură și de abordare a materialului dramaturgic de către regizori sunt surprinzătoare, căci ei completează textele și le adaugă expresivitate.

Fără să facă un teatru angajat, regizorii sus-numiți atacă teme dure și pun întrebări incomode unui public care este o parte componentă a spațiului de joc național postmodern și pe care îl provoacă, dintr-o dublă perspectivă. Pe de o parte, era provocarea de ordin conceptual, care

vizează tematica discursului dramatic. Pe de altă parte, era destabilizarea estetică a formelor scenice reunite de tradiție în jurul unui centru (actorul) și legate de un logos (textul).

O revelație deosebită o constituie creionarea fețelor și măștilor actorului și a lumilor reflectate în/din textele dramatice noi în spectacolele după dramaturgia nouăzecistă. Astfel, s-au profilat trei tipuri de încarnări ale personajelor dramaturgiei basarabene tinere: *actorul ca întruchipare a unor caractere dramatice; actorul ca obiect teatral; actorul ca proiecție bidimensională.*

Structura literară a pieselor naționale postmoderniste constituie, la nivelul invariantei, reacția necesară la anumite condiții literare, culturale, social-istorice. Or, teatrul, în general, este una dintre artele cele mai influențate de realitate, de viața cotidiană cu transformările ei. Dramaturgul și regizorul rus Vladimir Nemirovici-Dancenko insista ca repertoriul noului teatru să fie format, în principal, din piese contemporane, argumentând că „dacă teatrul s-ar dedica exclusiv repertoriului clasic și nu ar reflecta viața modernă, ar muri foarte curând” [149, p. 297-298]. Cercetarea care urmează, bazându-se pe cronicile teatrale din acea perioadă, vizează problema privind modul în care, începând din anii 1990, practica scenică autohtonă a utilizat datele discursului dramatic postmodern, felul în care le-a reflectat și le-a transformat direct în conținutul și tema reprezentației. Or, mesajul spațiului teatral din Republica Moldova din ultima decadă a secolului trecut posedă propriile formă și fond și reprezintă o reflexie atât a realității, cât și a textului de teatru național.

În **Concluzii și recomandări** conchidem că autorii dramatici Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șlehtițchi și Nicolae Leahu trăiau schimbarea într-un mod confuz și se îndreptau către altceva mai curând intuitiv, pipăind terenul întunecat din fața lor, înaintând și retrăgându-se, dar lăsându-l cartografiat pentru cei de după ei. În așa măsură încât putem vorbi despre o adevărată schimbare la față sau chiar despre o schimbare de model. Dacă înainte operele dramatice ale celor mai mulți dramaturgi erau scrise la birou, publicate inițial și abia apoi montate, autorii veneau în sala de spectacol la premieră și aparțineau mai degrabă tagmei scriitorilor, decât celei a oamenilor de teatru, generațiile apărute după 1990 tindeau exact spre opusul acestui prototip.

Deși se revendică discret de la marile spirite teatrale, deși reiau marile căutări ale deceniilor teatrului modern și postmodern, dramaturgii basarabeni ai anilor '90 au totuși talentul de a le reformula într-un mod original. Excesele verbale ale teatrului absurdului sunt depășite prin popularea textelor cu neologisme, prin re-cuperarea, re-condiționarea și re-utilizarea depozitului lingvistic existent, printr-o deschidere către toate stilurile și toate „manierele”, prin dezbateri culturale și literare, prin incantații filosofice etc.

Gradul realizării artistice a pieselor autorilor basarabeni de la sfârșit de mileniu este divers în exterior, de la un autor la altul, și în interior, de la un text la altul al fiecăruia dintre ei. Totodată, la unii dramaturgi naționali, ideea postmodernității are numai un rol *constatativ*, de consemnare și intuire a fenomenului, iar la majoritatea, unul *activ*, de conștientizare și de dirijare a unor demersuri creatoare postmoderniste. Deci, autorii de piese, dar și regizorii basarabeni, sunt artiști ale căror texte, montări și universuri reprezintă, pentru teatrul național, versiuni valabile, legitime și impresionante ale conceptului cultural al spațiului teatral postmodern. Astfel, recomandăm ca modalitățile practice de analiză a acestor opere dramatice din perspectiva postmodernistă să fie aplicate și pe alte texte din dramaturgia națională și universală.

Oricare ar fi natura unor realizări artistice viitoare ale dramaturgilor anilor '90, literatura dramaturgică pe care o (sub)semnează va rămâne o experiență fundamentală în istoria teatrului contemporan. Ei vorbeau lumii despre suferințele recente, despre raportul cu divinitatea, despre credințe deșarte, despre criza valorilor spiritului, despre sfârșitul istoriei, orientându-și aluziile directe către contemporaneitate.

Citită în contextul vehiculării în acea perioadă și până în prezent a ideii „morții dramaturgiei basarabene”, ne permitem să credem că prima piesă a lui Val Butnaru *Apusul de soare se amână* (1982; 2003) [165] are și conotații privind subminarea crepusculului dramaturgiei naționale.

Cuvinte-cheie: postmodernism, text dramatic, context, eterogenitate, de-, re-mitizare, deconstrucție, fragmentarism, ironie, personaj, dez-eroizare, intertextualitate, „teatru în teatru”, regizor, statutul dramaturgului, didascalii.

1. „BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ” DRAMATICĂ POSTMODERNISTĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA. FUNDAMENTE TEORETICO-METODICE

1.1. Dramaturgia anilor '90 și teatrul absurdului: influențe și confluente

În tentativa de a percepe fenomenul dramaturgic autohton al anilor '90, suntem determinați să apelăm la concepte arhicunoscute, dar și la altele noi, lansate atât în perioadele precedente, cât și contemporane, conștienți de faptul că bibliografia dedicată acestui subiect este una impresionantă.

Prima dificultate „internă” legată de elaborarea termenului de postmodernism în general, și de postmodernism teatral în particular, o constituie neclaritățile cu privire la modernismul care l-a precedat. Chiar dacă cele două noțiuni sunt legate printr-un prefix lexical, orice discuție despre una trebuie pornită de la cealaltă, cum evidențiau teoreticienii postmodernismului, idee la care aderă și omul de teatru german Hans-Thies Lehmann în renumita sa carte *Teatrul postdramatic*: „Si prefixul „post-” , în termenul post-modern, unde este mai mult decât un jeton, atrage atenția asupra faptului că o cultură sau o practică culturală a ieșit din orizontul bineînțeles valabil, până atunci, al modernismului, dar se mai află încă într-o relație oarecare cu el – de negare, de declarație de război, de eliberare, poate și numai de deviere și de explorare ludică a ceea ce este cu puțință dincolo de acest orizont” [75, p. 21].

Istoria teatrului din secolul al XX-lea este pe cât de lungă, pe atât de complicată și interesantă. În ascensiunea teatrului postmodernist un rol important l-au jucat experimentele expresioniștilor germani, spectacolele dadaiste și futuriste, creațiile lui Artaud și Brecht, ale teatrului absurdului etc. Primul care declară oficial, și nu apelând la exemplele experimentale, criza de formă a piesei de teatru este cercetătorul și criticul literar german Peter Szondi în cartea sa *Teoria dramei moderne* [117], scrisă în 1953, dar apărută în limba germană în anul 1956, relatând cum evoluția dramaturgiei moderne se îndepărtează de drama însăși. Aproape concomitent, eseistul, criticul literar și filosoful american George Steiner anunța moartea tragediei [115], iar teatrologul englez Martin Esslin [33] contura atât de controversatul termen de teatru al absurdului.

Regizorul și profesorul american Richard Schechner, în studiul său *Performance. Introducere și teorie* [110], face o listă în opoziție de caracteristicile structurii triunghiulare și ale structurii „deschise”, specifică teatrului absurdului și, respectiv, pieselor postmoderniste ale

secolului al XX-lea, care constituie un punct de reper al investigațiilor cu privire la biografia teatrului postmodernist.

Tablul 1.1. Teatrul absurdului versus teatrul postmodernist

Structura triunghiulară	Structura deschisă
Traseu de viață	Ritm al vieții
Story	Joc – reguli
Conflict	Ritm sau model
Personaj	Caracter
Timp liniar	Non-timp, timp circular sau timp în paranteză
Acțiune	Activitate
Conexiuni	Salturi
Rezolvare a conflictului	Circularitate, punere în paranteză, non-final
Dialectică	Lipsa sintezei
Curgere	Explozie
Reprezentarea evenimentelor	Devenirea evenimentelor
Timpul duce la transformare	Timpul este doar semnalat
Cauzalitate	Determinism – întâmplare

În ultima decadă a secolului trecut, și teatrul basarabean stă sub semnul absurdului, care produce o delimitare de teatrul clasic. În cartea sa *Istoria dramaturgiei române contemporane*, criticul literar și cronicarul dramatic Mircea Ghițulescu vedea astfel peisajul teatral basarabean: „Efervescenta vieții teatrale românești de la Chișinău, după 1990, a determinat o emulație pe potrivă în domeniul dramei. Noul val basarabean a întors spatele semănătorismului ruso-moldav al lui Ion Druță, a abandonat teoria „limbii moldovenești”, dar și modelul mental rezultat din reducția națională timp de o jumătate de secol, scriind pur și simplu în limba română, asimilând codurile dramei europene moderne, motiv pentru care se văd, ici-acolo, „cusăturile”: Pirandello, Beckett, dar, mai ales, „conaționalul” Ionesco” [40, p. 457]. În articolul *Mult mai aproape de Europa*, scriitorul relua și accentua această idee: „Pentru cine știe să citească, basarabeni care au scris teatru după 1990 au marcat un important viraj dinspre Ostrovski, Gogol, Cehov, Vahtangov și Șciukin spre Beckett, Ionesco, Pirandello, Caragiale, Peter Brook ori Silviu Purcărete” [41].

Același fenomen îl remarcă și omul de cultură Valentina Tăzlăuanu în cartea sa *Măsura de prezență*: „După *Așteptându-l pe Godot*, cu neobișnuita pentru peisajul nostru teatral energie improvizațională a interpreților, *La Veneția e cu totul altfel*, cu gustul ei accentuat pentru niște procedee „avangardiste” și *Rinocerii* lui Ionesco, concepută ca o montare „serioasă”, „Luceafărul” a devenit teatrul, unicul, din păcate, în care se mai întâmplă ceva” [119, p. 198]. Într-un articol apărut mai târziu, Valentina Tăzlăuanu consemna în acest sens: „Primele spectacole cu tentă experimentalistă bazate pe dramaturgia absurdului ale lui Petru Vutcărău și Mihai Fusu la Teatrul „Eugène Ionesco”, care au lucrat împreună și apoi separat, formându-și două stiluri distincte,

manifeste în teatrul nostru de azi, elaboratele construcții teatrale, combinație de „teatru-în-mișcare” și „teatru-de-imagine”, din faza Teatrului de Buzunar și apoi de pe scena Teatrului „Mihai Eminescu” ale lui Sandu Vasilache, experiențele unor trupe noi, constituite în ultimele două decenii, au diversificat paleta stilistică a scenei moldovenești, pregătind terenul pentru îmbrățișarea unor noi paradigme estetice, implicit pentru obișnuirea spectatorului autohton cu aceste forme insolite de teatru” [160].

În monografia sa *Teatralitatea pre- și post- Vahtangov*, teatrologul Angelina Roșca descria atât această schimbare, cât și rezonanța ei: „În 1989, publicul recepționează la teatrul „Luceafărul” un mesaj-busolă care, din seara vizionării spectacolului *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, îi dă existenței lui un sens precis – arta disidenței, a contestației. *Așteptându-l pe Godot* este indiscutabil un spectacol cu rol de manifest, semnificând cotitura de la realismul căzut în „bâtovism” spre teatralitate” [108, p. 53].

De aceea cu afirmația teatrologului Hans-Thies Lehmann, pe care el însuși o sechestrează între paranteze, precum că „(mai cu seamă trebuie evitată judecata greșită cum că fenomenele teatrale ale anilor nouăzeci ar fi fost generate, direct sau indirect, de frământările politice de pe la 1989, de „răsturnare”)” [75, p. 23], am putea polemiza. Credem că mișcările teatrale nouăzeciste din Republica Moldova au fost atât rezultate ale condițiilor social-istorice, cât și consecințe ale deciziei de a participa la un anumit program estetic, definit de niște precursori, dar și lideri contemporani. Criticul de teatru Angelina Roșca susținea chiar că, „în această ordine de idei, perseverența cu care șciukiniștii valorifică teatralitatea constituie o formă de rezistență la politica deznaționalizării. Fiind studenți încă, viitorii făuritori ai unui nou stil în teatru sunt „în căutarea identității”, gășind-o la Caragiale și Ionesco” [108, p. 109]. Astfel, creatorii de teatru naționali din anii '90 au fost impulsionați de evenimentele social-politice locale și de „șocurile” cauzate de dramaturgia absurdului și de noul teatru „Eugène Ionesco” din Chișinău.

Și în istoria evoluției dramaturgiei naționale au existat, deci, câteva momente de ruptură, care au condus la inovarea structurilor dramatice tradiționale. Cum relatează și scriitorul Arcadie Suceveanu în *Literatura basarabeană: mai multe „vieți paralele”*, „spiritul novator se manifestă, în chip surprinzător, și în dramaturgie, unde apar mai multe piese scrise într-o viziune nouă, în spiritul teatrului absurdului sau parabolic-intertextualist, promovată mai cu seamă în ultima vreme de Matei Vișniec, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Val Butnaru, Dumitru Crudu, Gheorghe Calamanciuc ș.a.” [116]. Apariția și dezvoltarea operelor dramaturgice din ultima decadă a secolului trecut au fost determinate de legătura lor cu realitatea, cu lumea presei și a teatrului. În căutarea unor forme inedite de exprimare, primele scrieri își găsesc izvorul de inspirație în

esteticile dramaturgiei absurdului și în înscenările cu piese ale teatrului absurdului, îndeosebi în spectacolele ionescienilor.

Drept confirmare a celor afirmate mai sus, secretele impulsurilor debutului dramaturgilor nouăzeciști este formulat de unul dintre ei, Constantin Cheianu: „... fiindcă sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90 s-au derulat, la noi, grație Teatrului „Eugène Ionesco”, sub semnul „teatrului absurdului”, am scris două piese în care am încercat să îmbin teatrul de factură pirandelliană cu cel al lui Ionesco – *Plasatoarele și Luministul*” [18]. Deci, scriitorii dramatici ai acestei perioade își recunosc ei înșiși apartenența la estetica teatrului absurdului, dar și conștientizarea și asumarea conceptuală și artistică a filosofiei existențialiste. De exemplu, afluentul absurdist al creației lui Constantin Cheianu izvorăște din două surse: „*de la o percepție pesimistă a vieții*” și de la „*o convingere profundă, nicidecum una asimilată a absurdității vieții*” [18]. Dramaturgul se confesează: „Pe plan filosofic eu mă regăseam pe linia Eclesiastul, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, în plan literar – pe cea a lui Camus, Beckett, Ionesco. Or, tot pe ideea existențialistă se pliază primele mele două piese pe care le consider până astăzi printre lucrările mele cele mai izbutite – *Plasatoarele și Luministul*. Sunt niște texte în care am încercat să îmbin trei din formele de filosofare și gândire artistică cu care mă simțeam foarte înrudit: existențialismul, teatrul pirandellian și tradiția absurdului” [18]. Astfel, intenția sau / și necesitatea psihanalitică a acestor dramaturgi de a defula sentimentul absurdității vieții și de a și-l refula pe al lor duce la reînnoirea ideilor filosofiei existențialiste într-un nou context.

În momentul în care noii scriitori dramatici se lasă tot mai mult prinși în/de mrejele teatrului absurdului, scriitorul Vasile Gârneț îi/ne atenționează că „(...) dramaturgia autorilor noștri trebuie decomplexată și scoasă de sub tirania modelului ionescian”. Criticul recunoaște că „teatrul basarabean datorează foarte mult lui Eugène Ionesco”, însă prelungirea excesivă a acestei relații de „colaborare” cu autorul „Rinocerilor” i „se pare destul de inhibantă, lipsită de cele mai dese ori de un impuls creator original, cu foarte puține deschideri spre alte modele ale teatrului contemporan” și este convins că „o bază de plecare solidă o poate furniza postmodernismul” [36].

Deci, se trasează două tipuri de abordare a problemei influenței în dramaturgia nouă. Inițial, se exemplifică o relație de tip maestru-discipol, analizată de către Oscar Wilde în *Portretul domnului W. H.*: „Influența este pur și simplu un transfer de personalitate, un mod special de a dăruia ceea ce e mai prețios în cineva, iar exercițiul ei produce un sens, și poate, tocmai de aceea dă senzația unei pierderi. Fiecare discipol preia ceva de la maestrul său” [134, p. 110]. Dramaturgii basarabeni etalează talentul „digerării” (Paul Valery) „corpului” literar anterior, semnat de E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov, A. Camus, dar și al depășirii acestui continent literar. Ulterior, în interiorul relației intertextuale, cele două discursuri coexistă biunivoc. Or, chiar dacă autorii sunt

surprinși de „*Melancholia descendenței*” [113], ei nu se lasă cuprinși de „*angoasa influenței*”, proces descris de criticul literar Harold Bloom.

Cât privește autorii din anii '90, „ei sunt post-moderni în sensul că au văzut și au înțeles moartea modernismului și că își construiesc propria poetică pe ruinele acestuia, folosind fantezist, ludic și ironic vechile materiale” [74, p. 304], explica istoricul cultural Ion Bogdan Lefter în studiul său *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*. Astfel, scriitorii dramatici naționali depășesc formulele dramaturgiei absurdului, adoptând intuitiv sau programat principalele direcții, orientări, teme întâlnite în cadrul dezbaterilor postmoderniste și în-semnând în lucrările lor elemente sau tehnici ce confirmă continuitatea / discontinuitatea unor modele artistice anterioare, devenind postmoderniști *avant la lettre*.

1.2. Arta teatrală și postmodernismul: postualitate sau continuitate

1.2.1. Postmodernismul: teoretizări și tendințe

Punerea în discuție a aderenței teatrului universal și a dramaturgiei contemporane basarabene la o estetică a postmodernismului este de neconceput fără parcurgerea biografiei acestuia, ghidați de bibliografia lui foarte amplă existentă deja. Studiile despre postmodernism se caracterizează prin proliferarea unui întreg aparat teoretic, care își are originile mai puțin în vocile sau manifestele artiștilor, și mai degrabă în scrierile academice, căci cei mai activi agenți ai postmodernismului sunt postmoderniștii înșiși.

Întrebarea centrală rămâne a fi dacă postmodernismul este o *reacție* la modernism sau o *continuare* a acestuia prin mijloace specifice. Unii istorici ai artei au lansat opinia că orice cultură, inclusiv cea europeană, odată la 50 de ani își îndreaptă ochiul retrospectiv spre propriile antecedente și, implicit, forjează ciclic constructe lingvistice „postuale”. Astfel, particula *post-* din termenul „postmodernism” are conotații diverse, validând ideea unei cronologii liniare și o interogare în spiritul problematicii nietzscheene a eternei reîntoarceri. Cum afirma filosoful Jean-François Lyotard în volumul *Postmodernismul pe înțelesul copiilor*, „postmodern ar trebui înțeles după paradoxul viitorului (post) anterior (modo)” [79, p. 8]. Or, postmodernismul are ca premisă, din start, ideea continuității, fiind un început și situându-se egal către trecut și viitor.

Literatul Ihab Hassan, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai postmodernismului, în studiul *Sfâșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism*, stabilea legătura dintre termenii de modernism, avangardă, postmodernism, accentuând: „Unii critici înțeleg prin postmodernism ceea ce alții numesc avangardă, în timp ce alți critici ar numi același fenomen pur și simplu modernism” [43, p. 180]. Denumindu-și renumita monografie *Cinci fețe ale modernității*:

modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism, criticul și teoreticianul literar Matei Călinescu consideră că „termenul postmodernism s-a bucurat de o popularitate mai evidentă în contextul discuției despre avangardă în arta contemporană” [10, p. 267], fiind ferm convins că „*postmodernismul este o față a modernismului*” [10, p. 300].

Filosoful și scriitorul Umberto Eco, în postfața la romanul său *Numele trandafirului*, ne convinge chiar că postmodernismul îi dă modernismului un răspuns și acesta „...consistă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi cu adevărat distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el știe că ea știe (și ea știe că el știe) că propoziții ca acestea le-a mai scris și Liala. Există totuși o soluție: Va putea spune: «Cum spunea Liala, te iubesc cu disperare». În acest moment, evitând falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută (...) Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat” [29, p. 553]. Aceste marginalii rămân, până în prezent, un ghid al romanului postmodern.

În lucrarea *Poetica postmodernismului*, teoreticianul literar canadian Linda Hutcheon se alătură acestor postulate: „Totuși, postmodernismul nu neagă modernismul în întregime. Nici nu poate. Însă îl interpretează liber; îi „rerevizuieste critic erorile și momentele de glorie”” [46, p. 60], fiindcă, susține autoarea, „postmodernismul lansează o provocare la adresa câtorva din aspectele dogmei moderniste: viziunea acesteia asupra autonomiei artei și deliberata sa separare de viață; expresia subiectivității individuale; statutul său oponential vis-a-vis de cultura de masă și viața burgheză. Dar, pe de altă parte, postmodernismul s-a dezvoltat în mod evident și din strategiile moderniste: experimentarea cu caracter auto-reflexiv, ambiguitățile sale ironice și contestările reprezentării realiste clasice” [46, p. 79].

Iar convingerea filosofului Gianni Vattimo precum că postmodernismul indică un „adio” legilor de dezvoltare moderniste provoacă polemici și luări de atitudine. Or, abordând această problemă cu referire la teatrul postmodernist, teatrologul Hans-Thies Lehmann scria în monografia sa: „Multe dintre trăsăturile practicii teatrale care e numită postmodernă – de la popularitatea, aparentă ori reală, a mijloacelor și formelor citate până la folosirea fără rețineri a cuplării unor trăsături stilistice eterogene, de la „teatrul imaginilor” și până la *mixed media, multimedia* și *performance* – atestă o abdicare de principiu mai degrabă de la tradițiile formei dramatice, nicidecum de la modernism” [75, p. 20]. Deci, Hans-Thies Lehmann a evidențiat mai degrabă schimbări structurale, exemplificând: „Atunci când desfășurarea unei povești, cu logica ei internă, nu mai constituie centrul, atunci când compoziția nu mai e percepută ca o calitate organizatorică,

ci ca „manufactură” altoită artificial, ca lipsă doar aparentă de acțiune care, asemenea celei care-l scârbea pe Adorno la produsele industriei culturale, nu servește decât unor clișee, teatrul se confruntă în mod concret cu întrebarea referitoare la posibilitățile de dincolo de dramă, și nu neapărat de dincolo de modernism” [75, p. 20].

Criticul Ion Bogdan Lefter pare a avea chiar o soluție: „Putem împărți literatura în două tipuri mari: unul al evoluției din aproape în aproape, presupunând relații de continuitate în primul rând cu precedențele imediate; și altul al tentativelor de integrare globală, de „recapitulare” a întregului fond literar acumulat. O asemenea tentativă propun textele generației '90. Nu de puține ori o fac explicit, prin procedee intertextuale care conduc la înglobarea de citate culturale, purtătoare ale unei semnificații recuperatoare simbolice” [74, p. 155].

În scopul elucidării premiselor noii orientări, în orice studiu despre postmodernism se conturează următoarele puncte: 1) identificarea originilor termenului *postmodernism* și căutarea predecesorilor – atât practicieni, cât și teoreticieni; 2) teoretizarea termenului de *postmodernism*; 3) impunerea *altui termen* decât cel consacrat deja.

Toate cercetările dedicate acestui concept au cel puțin un punct comun: consacrarea termenului le este atribuită englezilor Daniel Bell (*End of Ideology*, 1960) și Carl Jencks (*The Rise of Post-Modern Architecture*, 1977) și, mai ales, filosofului francez Jean-Francois Lyotard (*Condiția postmodernă*, 1979). Astfel, postmodernismul și postmodernitatea s-au instalat definitiv, deși termenul fusese folosit de unii oameni de cultură încă la început de secol și începuse să se cristalizeze prin anii '70, practic după apariția lucrării lui Jean-François Lyotard. Mai multe discipline teoretice și domenii culturale ca filosofia, arhitectura, studiul filmului și literatura au susținut și au validat acest fenomen social și cultural atât de divers.

Mai mulți exegeți au formulat unele caracteristici ale paradigmei postmoderniste, îndeosebi în comparație cu modernismul. Cea mai renumită tabelă, cea filosofico-literară a teoreticianului postmodernismului Ihab Hassan, enumeră un șir de termeni care „pot sluji pentru a contura postmodernismul” [43, p. 181]:

Tabelul 1.2. Modernism versus Postmodernism

Modernism	Postmodernism
Romantism / simbolism	Patafizică / Dadaism
Formă (conjunctivă / închisă)	Antiformă (disjunctivă / deschisă)
Scop	Joc
Model	Accident
Ierarhie	Anarhie
Perfecțiune / Logos	Epuizare / Tăcere
Obiectul artei / Opera perfectă	Proces / Interpretare / Întâmplare
Distanțare	Participare
Creație / Totalizare	De-creație / De-construcție

Sinteză	Antiteză
Prezență	Absență
Concentrare	Dispersare
Gen / Graniță	Text / Intertext
Paradigmă	Sintagmă
Hipotaxă (Greimas, relație de subordonare)	Parataxă
Metaforă	Metonimie
Selecție	Combinăție
Rădăcină / Profunzime / Interpretare	Rizom / Suprafață / Contra Interpretare
Lectură	Lectură greșită
Semnificat	Semnificant
Lizibil (în termenii lecturii)	Scriptibil (în termenii scriiturii)
Narațiune / Grand Histoire	Antinarațiune / Petit Histoire
Cod principal	Idiolect
Simptom	Dorință
Genital / Falic	Polimorf / Androgin
Paranoie	Schizofrenie
Origine / Cauză	Diferență – Difference / Efect
Metafizică	Ironie
Determinare	Indeterminare
Transcendență	Imanență

Constituind un veritabil punct de plecare pentru înțelegerea fenomenului postmodernist, trăsăturile enumerate în acest tabel vor fi preluate ulterior în diverse studii, inclusiv de către unul dintre teoreticienii postmodernismului românesc, Mircea Cărtărescu. Într-un articol timpuriu, criticul denumea postmodernismul drept un „textualism rafinat (metatext, paratext, hipertext și autoreferențialitate) [11, p. 5]. În cartea sa *Postmodernismul românesc*, scriitorul accentua: „Postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic și, în cele din urmă, literar al postmodernității, deosebirea dintre Modernism vs. Postmodernism fiind: 1. monism vs. pluralism; 2. caracter exhaustiv și unitar vs. parțial și fragmentar; 3. transcendență vs. imanență; 4. idealism vs. pragmatism etc.” [12]. Văzând în opera postmodernă „o scriere clasică „întoarsă pe dos”, criticul îi prezintă și un șir de caracteristici: „Spațiul și timpul sunt „moi”, maleabile, narațiunea e aleatorie, personajele schimbă măști după măști, în schimb instrumentul teoretic, „panoplia de procedee”, citatele și inserturile, presuposițiile și pre-textele devin rigide și evidente ca scheletul exterior al insectelor” [12, p. 447].

Există deja un șir lung nu doar de caracteristici, ci și de termeni alternativi pentru postmodernism, care, la rândul lor, contribuie la conturarea conceptului: Ihab Hassan: „tendența indetermanenței”; Scarpetta: „o nouă epocă a barocului”; Umberto Eco: „o nouă formă a manierismului”; J.-F. Lyotard: „Transavangardism” (susținut și de către Mihai Dinu Gheorghiu);

Al. Mușina: „noul antropocentrism”; M. Cărtărescu: „textistența”; Gh. Izbășescu: „mitexistența”; Cristian Popescu și Ioan Es. Pop: „realism semnificativ”; J. Barth: „o literatură a liniștii / tăcerii”; Em. Galaicu-Păun cu referire la poezie: poezia „firescului livresc” și „poezia de după poezie”; Eugen Lungu: „literatura reciclată sau literatura din literatură; creaționism de gradul doi, toate grefate pe marota intertextualității; sau un alt șir, bazat pe practica textualistă: principiul Escher în literatură (mâna care scrie cum se scrie), poemul în oglindă sau inspirația despre inspirație; Radu G. Țeposu: „un romantism întors”, „un nou umanism”, „un nou clasicism (în sens strict cultural)”, „o formă de „nihilism” recuperator” etc. Cum e și normal, s-au lansat și definiții „negative” ale noțiunii de postmodernism: Mircea Iorgulescu: „cel mai recent passe-partout terminologic, post-modernismul”; Livius Ciocârlie: „demonetizat înainte de a se fi lămurit”; Harry Levin: „curent anti-intelectual”.

Controversele în jurul postmodernismului încercau fie să stabilească dacă acesta este un „lucru bun” sau un „lucru rău”, fie chiar să nege existența culturii postmoderne. În general, se puneau următoarele întrebări:

- Postmodernismul limitează, în mod nejustificat, sau scurtează „proiectul neterminat” al modernismului (Jürgen Habermas)?
- Există o „sensibilitate unificatoare” care răzbate în toate sferile atât de diverse ale vieții culturale (Jürgen Peper)?
- Există ceva nou sau valoros în pretinsa „realizare epocală a postmodernismului” (Gerald Graff)?”

Sintetizând toate aceste afirmații sau infirmații, putem conchide că postmodernismul este mișcarea culturală ce a urmat din / după modernism, care a adunat toate realizările cultural-științifice anterioare lui în celebrul sac dadaist, le-a amestecat și le extrage hazardat sau programat, singulare sau multiple, în funcție și în caz de necesitate, „eclectismul fiind gradul zero al culturii generale contemporane...” [79, p. 15]. Subscriem afirmației tranșante a scriitoarei și autoarei dramatice Alina Nelega din cartea sa *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*: „De la Nietzsche, care proclama moartea lui Dumnezeu la final de secol XIX, până la anii '70-90 ai secolului trecut, s-a tot deplâns câte o moarte și o reînțoarcere: a autorului, a actorului, a romantismului, a personajului, a istoriei, a textului dramatic, a evoluției, a tiparului, a cărții ca obiect, ba, de curând, a firmei Microsoft sau a Internetului” [92, p. 174].

Timpul care trece lasă să apară tot mai multe noi dovezi pentru dosarul intern al postmodernismului. S-au produs deja un număr considerabil de articole, studii și monografii conduse de ideea *crede și nu te îndoii*. Întrebările următoarelor paragrafe sunt dacă și cum termenul de postmodernism se manifestă în teatru și în dramaturgie.

1.2.2. Spectacolul postmodernist: direcții și metode

Fiecare disciplină a cunoscut propriile forme specifice de depășire a modernismului sau ceea ce, cu alte cuvinte, înseamnă, de obicei, propriul lor modernism, aducând argumente tot mai convingătoare ale existenței postmodernismului în cadrul propriei sfere de practică culturală. Exegetul Ion Bogdan Lefter afirmă în monografia sa: „(...) N-ar fi deloc exclus ca un studiu comparat al diverselor discipline artistice să arate că există un izomorfism generalizat, că respectiva structură creatoare se poate observa – dincolo de elementele specifice fiecărei arte – și în pictură, sculptură, caricatură, teatru, film de lungmetraj, de scurtmetraj, de animație. Ipoteză care rămâne să fie verificată...” [74, p. 145]. Totodată, fiecare disciplină s-a inspirat din descoperirile făcute și definițiile date de celelalte discipline. Cum susține omul de litere Steven Connor în studiul *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, odată cu apariția postmodernismului, inițial „sferele disciplinare au preferat să-și definească propriile regimuri postmoderne în raport cu cele predominante în alte domenii, refuzându-și referința la propriile lor istorii” [24, p. 5-6]. Totuși, mai târziu multe dintre disciplinele particulare reîncep investigarea propriilor genealogii ca rezultat al sprijinului disciplinar acordat altor genuri de postmodernism.

Referindu-se la reprezentațiile scenice, Steven Connor afirmă că „o formă hibridă, interesantă prin faptul că se situează între ceea ce am putea numi *postmodernism „genealogic”* și cel *„analogic”*, este *teatrul*” [24, p. 181]. În capitolul „Teatrul postmodern” al monografiei, autorul analizează și, pe alocuri, polemizează cu teoriile despre teatrul postmodern ale lui Hans Georg Gadamer, Joel C. Weinsheimer, Michel Benamou, Patrice Pavis, Antonin Artaud, Bonnie Marranca, Bernard Dort, Xerxes Mehta, Robert W. Corrigan, Jacques Derrida, Michael Fried, Henry Sayre, Jean-Francois Lyotard, Herbert Blau, Richard Schechner, Philip Auslander ș.a. Cercetătorul conchide că teatrul postmodern se caracterizează, în general, „prin refuzul noțiunilor de formă esențială, al dispersării identității operei de artă și al înglobării ei în contexte sociale și politice” [24, p. 183].

Genealogia teatrului postmodern este una ascendentă, debutul său fiind atestat începând cu perioada anilor 1960, odată cu apariția spectacolelor *happening* de combinații teatru-dans și, deci, cu dezvoltarea artei interpretative. Drept precursori ai teatrului postmodern sunt desemnați Brecht și Beckett, care au văzut și exprimat în / prin teatralitate, pe de o parte, o denunțare a experiențelor epocii moderne, iar, pe de altă parte, o punere la îndoială a autorității unice a spectacolului. În acest sens, germanistul și teatrologul Hans-Thies Lehmann susținea părerea că „e posibil ca afirmația cum că teatrul postmodern are nevoie de norme clasice pentru a-și afirma identitatea – pe calea delimitării polemice de ele – să se bazeze pe confundarea privirii din afară cu logica estetică internă. Fiindcă, adeseori, mai degrabă discursul critic despre teatrul nou este acela care

se refugiază într-un astfel de recurs, în realitate, sunt greu de abandonat noțiunile clasice care au transformat puterea tradiției în norme estetice” [75, p. 22]. Ideile de mai sus își găsesc ecou și în afirmațiile criticului de teatru Octavian Saiu, care consideră că prin Brecht și Beckett „(...) teatrul a avut – și ca literatură, și ca spectacol – o epocă de glorie a discursului postmodern, înainte chiar de consacrarea lui teoretică” [109, p. 231].

Cu privire la cadrul conceptual al teatrului postmodern, în capitolul dedicat acestuia din renumita sa carte, Hans-Thies Lehmann scria: „Dificultatea de a cuprinde „epocal” un teritoriu atât de vast e atestată de numeroase cercetări care încearcă să caracterizeze „teatrul postmodern” de după 1970 printr-o listă lungă și impresionantă de trăsături caracteristice: ambiguitate, celebrează arta ca ficțiune, celebrează teatrul ca proces, discontinuitate, eterogenitate, non-textualitate, pluralism, are mai multe coduri, subversiune, orice tip de spațiu, perversiune, actorul ca temă și personaj principal, deformare, textul folosit doar ca material pentru fundație, deconstrucție, textul considerat ca autoritar și arhaic, *performance-ul* ca o a treia ipostază între dramă și teatru, anti-mimetic, se opune interpretării. Teatrul postmodern ar fi lipsit de discurs, în schimb ar fi dominat de meditație, gestualitate, ritm, ton. La toate acestea se adaugă forme nihiliste și grotești, spațiu gol, tăcere” [75, p. 28]. La întrebarea: „Ce este teatrul postmodern?”, teoreticianul german răspunde printr-un alt set de definiții: „Pentru teatrul din acel interval de timp care interesează aici – în mare, din anii '70 până în anii '90 – s-a statornicit noțiunea de *teatru postmodern*. Acesta poate fi „sortat” în diverse moduri, de pildă: teatru al deconstrucției, teatru multimediat, teatru restaurativ tradiționalist / convențional, teatru al gesturilor și al mișcărilor” [75, p. 18].

Un element independent și permanent al spectacolului, în același fel ca textul (sau absența acestuia), ca gestică, mișcarea și dicția actorilor, îl constituie spațiul, care completează spectacolul cu propria sa identitate și istorie, precum și cu încărcătura semnificației sale. În teatrul postmodern se vorbește despre noile utilizări ale *spațiului de joc*, care refuză să se subordoneze pur și simplu exigențelor piesei și vorbește propriul limbaj. Ne întrebăm și noi, ca și teatrologul Octavian Saiu: „Care este, atunci, mesajul spațiului teatral postmodern?”. Criticul explică: „Experiențele cele mai recente implică două consecințe de natură practică și teoretică: dinamizarea spațiului prin mijloace împrumutate din muzică, artele plastice sau media și abandonarea centralității vizuale în raportul dintre scenă și sală” [109, p. 238].

Or, spectacolul postmodern se află la limită dintre viață și teatru în sine, și de aceea mai degrabă „prezintă” decât „reprezintă”. Conform opiniei lui Octavian Saiu, „deși mereu, inevitabil, hrănit de o opțiune intelectuală, discursul scenic postmodern e condiționat de sistemul reprezentării mai mult decât de fondul de idei de la care pleacă” [109, p. 236]. *Codificarea vizuală*

constituie, deci, un efect postmodern al diseminării energiilor creatoare, teatrul postmodern fiind mai mult un fenomen al formei estetice decât al fondului ideatic. El adoptă și chiar subliniază natura sa situațională, accidentală, accentuând sentimentul unor „aici” și „acum”.

Gândirea teatrală este demult excitată de ideea reunirii în aceeași creație a mai multor maniere de concepere a actului dramatic și spectacular. Deci, și în teatrul postmodern se tinde spre *estomparea unor granițe dintre specii* și spre adoptarea unor noi formule de creație. Omul de teatru Octavian Saiu releva că „elementele altor poetici ale spațiului – din cinema, din televiziune, din cultura MTV, din dans – își fac loc pe scena postmodernă, iar metisajul este întotdeauna o ars combinatoria...” [109, p. 241], fiind ferm convins că „în acest amestec de limbaje care infuzează spectacolul constă misterul postmodernismului teatral, pentru care impuritatea stilistică a spațiului e o condiție de forță” [109, p. 239]. Și teatrologul Angelina Roșca observa această tendință a teatrului postmodernist: „Azi se practică teatralitatea care se axează pe interferența artelor în actul teatral, pe interferența teatrului cu celelalte arte, amplificând formele de teatru-imagie, teatru-dans, teatru-muzică. Se merge pe ideea deschiderii spre multiplele perspective de alteritate și diferențe între diverse arte” [108, p. 112].

Pe mai mulți regizori ai acestei perioade, în diverse spații teatrale, îi surprindem îmbinând ingenios specificul teatral și cel cinematografic, expresivitatea și sonoritatea, „pentru că în secolul XX, – cum remarca Alina Nelega – textul de teatru, ca și însuși spectacolul de teatru, a mai suferit și influența mediilor vizuale noi: cinematograful și televiziunea, dar și a deteatralizării extreme, ca în teatrul lui Boal” [92, p. 92]. Plonjând în istoria teatrului, autoarea nota în manualul său de teoria teatrului și a dramei: „Căci să ne amintim că, așa cum, în timp ce Beckett scria *Așteptându-l pe Godot*, Osborne debuta la Royal Court cu *Privește înapoi cu mâine*, la fel și astăzi, când teatrul-dans și teatrul-imagie au devenit canonice, invadând în convenționalismul lor marile scene europene, publicul începe să se întoarcă spre un alt fel de teatru, redus în spații mici, în studiouri, care abordează formule mult mai crude, cu adevărat artaudiene, apelând din nou la story ca variantă a conflictului aristotelic și la raporturile brutale cu realitatea, ca variantă a catharsis-ului” [92, p. 103-104].

Bonnie Marranca, critic și coeditor al publicației *Performing Arts Journal*, introduce chiar un termen nou referitor la proliferarea imaginilor media în teatru, și anume „mediaturgia”, explicându-l astfel: „Mediaturgia este un concept pe care l-am dezvoltat în relație cu noua tendință de folosire a media din teatru. Este, în mod evident, o extindere a termenului de dramaturgie, în sensul încercării de a înțelege cum funcționează imaginea într-o creație anume. Mediaturgia poate să fie o metodologie de compoziție pentru artist sau un mod de înțelegere a operei de către critic. Dar este, mai mult sau mai puțin, conectată cu acele creații în care media nu se folosește doar ca

parte din narațiune, ci este profund înrădăcinată în aceasta. Este felul în care este concepută narațiunea” [81, p. 16-17]. Autoarea crede că unele dintre cele mai interesante creații de azi merg în această direcție.

Alte forme ale teatrului postmodern și ale teoriilor postmoderne despre teatru își au punctul de plecare în distanțarea față de teatrul pur, promovat de Artaud, de exemplu, și în adoptarea condițiilor teatralismului și ale *metateatrului*. Și teatrul este, implicit sau explicit, aplecat asupra lui însuși, în care opera, spectacolul și efectul la public fuzionează într-un tot puternic exteriorizat, accentul fiind pus pe spectacolul înțeles mai degrabă ca proces decât ca obiect. Această accentuare a caracterului nemijlocit al teatrului cuprinde și reflexivitatea, acea formă de meta-teatru în care o piesă și un spectacol meditează asupra propriilor procedee pe care le reprezintă.

În *Dictionnaire du théâtre (Dicționar de teatru)* [142, p. 243-244], teoreticianul teatrului Patrice Pavis dedică un capitol întreg subiectului „Teatru în teatru” sau punerii în abis (*mise en abyme* sau *abîme*), definind acest fenomen drept un tip de piesă sau reprezentație care are drept subiect reprezentarea unei piese de teatru: publicul extern asistă la o reprezentație, în interiorul căreia un alt public asistă la rândul său la un alt spectacol. Criticul face emergența acestei forme în istoria teatrului universal, invocându-i pe Calderon, Shakespeare, Pirandello ș.a. și descrie modurile de folosire, necesitatea și utilitatea epistemologică a teatrului în teatru, care a fost și este o metodă de metacomunicare. Teatrolוגul subliniază că teatrul postmodern se caracterizează prin disponibilitate, prin disprețul manifestat pentru succesul său sau pentru textul care garantează supraviețuirea și repetabilitatea unui spectacol cu prețul paralizării spontaneității sale.

Criticul Bonnie Marranca recunoaște în metateatru simptomul unei „crize” în cadrul relației teatrului cu sine însuși, dar crede, totuși, că aceasta „este ideea de a fi acolo în teatrul care, în relația dintre public și evenimentul teatral, (produce) pune accentul pe caracterul nemediat al acestuia” [81]. Or, autorii de spectacole postmoderne folosesc tactici de șoc și provocare pentru a deștepta publicul și pentru a pune probleme de genul: ce înseamnă umanitatea, normalitatea sau realitatea. O nouă estetică a anilor '90, *In-Yer-Face Theatre*, urmărește, după cum consideră criticul de teatru englez Aleks Sierz, „să trezească publicul și să-i vorbească despre experiențe extreme, adesea cu scopul de a-l imuniza față de evenimente identice din viața reală” [147, p. 239]. Șocul este baza a ceea ce Sierz numește „sensibilitate confrontațională” [147, p. 9] sau, ceva mai departe, „*teatru confrontațional*” sau „*teatru experiențial*”. Astfel, *spectatorul* însuși devine parte a reprezentației, comunicând cu actorii prin desființarea carnavalească a granițelor dintre scenă și sală ca în procesiunile din perioada antică.

O altă caracteristică a teatrului postmodern este „dispariția” autorului și „aparitia” *regizorului*. Alina Nelega explica astfel acest proces: „Sfârșitul anilor '60, dar și următoarele

decade, au consacrat în România, la fel ca în marea parte a Europei, spre deosebire de Marea Britanie sau – într-o anumită măsură – Germania și Statele Unite, spectacole de autor. Direcția cu pricina este descrisă și excepțional analizată în teatrul postdramatic al lui Hans-Thies Lehmann, respectiv teatrul după dramă sau mai bine zis „teatru după piesa de teatru”. Fenomenul, dominant și la noi, nu duce, desigur, la dispariția totală a autorului dramatic din teatru (reacțiile la cartea lui Lehmann nu au întârziat, de altfel), dar nu se poate contesta faptul că poziția și rolul său s-au diminuat, atribuțiile sale fiind preluate de regizor, care este adesea și scenograful propriilor spectacole, scopul său fiind de a transcende până și titulatura de director de scenă, rămânând pur și simplu – Autorul” [92, p. 258]. Conform opiniei criticului, relația textului cu ceilalți „membri” ai actului teatral a evoluat în timp: „La fel ca în cinematografie sau literatură, perioada de glorie a Autorului, situată aproximativ între anii '65 și '85, se află la apogeul postmodernismului. Căci nici în teatru textul nu mai este componenta cea mai importantă în spectacol, important este spectacolul însuși ca text, care-și câștigă autonomia față de piesa de teatru, emancipându-se de tirania situației și personajului. Jocul ia locul conflictului, improvizația sau performing-ul iau locul structurii dramatice, iar modul de interpretare duce la proclamarea morții personajului, căci și actorul trăiește și se exprimă altfel în scenă” [92, p. 250].

Or, la sfârșit de secol XX, în loc de o înlocuire sau preluare de misiuni, se observă o trecere de la teatrul postmodern la cel postdramatic. Totuși, termenul de postdramatic din cartea lui Lehmann descrie un tip de teatru, și nu trebuie să înțelegem neapărat că acesta este singurul mod de a face teatru, cu toate că autorul susține și demonstrează credibil înlocuirea personajului și a conflictului dramatic cu autenticitatea și înlocuirea situației dramatice cu simularea și simbolistica scenei. În articolul său publicat în „Theater Heute”, la zece ani de la apariția lucrării lui Hans-Thies Lehmann, dramaturgul german Bernd Stegemann arată cum s-a repliat structura dramatică, adesea integrând unele formule de compoziție, și atrage atenția asupra renașterii virulente a naturalismului în forma sa de neonaturalism, brutalism sau *in-yer-face theatre*. După istoricul de teatru Günther Berghaus [145, p. 56-57], ele se regăsesc, uneori ca puncte de pornire, în compoziția textelor noi și a spectacolelor generate de acestea: autoreferențialitatea (autoreprezentarea); ambiguitatea; tehnica citatului; ironia; parodia; amestecul dintre arta înaltă și cultura pop; neuniformitatea compoziției; pașișă și colajul; amestecul genurilor; intruziunea multimedia.

1.2.3. *Textul dramatic postmodernist: caracteristici și procedee*

Dacă în teatru și dramaturgie modernitatea a întârziat, postmodernitatea a avut un destin total opus. Profesorul teatrului Patrice Pavis, în articolul *Dramaturgie și postdramaturgie (Dramaturgie et postdramaturgie)*, creionează metamorfozele operelor dramatice din a doua jumătate a secolului trecut: „Odată cu apariția ideilor relativiste postmoderne și post-dramatice din anii '70, dramaturgia este în declin sau se schimbă. Ea se îndepărtează din ce în ce mai mult de originile sale critice și politice, de supunerea ei brechtiană. Ea nu dispăre însă: modalitățile sale de a se reinnoi, de a se anihila sau de a se camufla pentru a renaște mai bine sunt nenumărate” [tr.n.] [143].

Una din mișcările teatrului din acea perioadă și de mai târziu a căutat să elibereze spectacolul de subordonarea „degradantă” față de textul preexistent. Cercetătorul Steven Connor surprinde și explică acest fenomen: „Multe alte studii asupra teatrului și spectacolului postmodern reproduc un model unic, simplu, al dramaticului, model care proiectează o scindare absolută între fixitate, pe de o parte, identificată, așa cum este foarte posibil, cu paternitatea operei, dictatura regizorului sau textul în postura de „mână moartă”, și, pe de altă parte, procesul, cu întreaga variabilitate și contingentă așa-zis „liberă” a spectacolului” [24, p. 200].

În studiul *Hermeneutici teatrale*, criticul Oltița Cîntec descria astfel acest proces: „O nouă direcție profitabilă teatral s-a dovedit jonglarea în planul raporturilor dintre text și spectacol. Autonomizarea spectacolului sub acțiunea creatoare a regizorului, împărțirea statutului de autor între dramaturg și directorul de scenă, s-au segregat teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol, făcând posibilă individualizarea spectacolului teatral ca „divizie” aparte. Dramaturgul și regizorul lucrează frecvent cot la cot, în tandem sau în echipă cu distribuția, pentru un text de spectacol cât mai potrivit” [23, p. 8]. Realizând hermeneutici teatrale, Oltița Cîntec formulează propriile definiții ale discursului dramatic postmodernist: „O cale productivă de îmbogățire a teatralității a fost liberalizarea formulelor dramatice. Structura canonică, cu început, intrigă, conflict, dezvoltare și deznodământ, orânduite pe acte, tablouri și scene, nu mai este în vogă. Fragmentarismul, repetitivitatea, eclecticismul sunt incomparabil mai generoase, prezentând lumea din unghiuri inedite, democratizând scriitura dramaturgică” [23, p. 8].

Raportându-se, la rândul său, la caracteristicile textului dramatic postmodern, teatrologul român Octavian Saiu, în monografia sa *În căutarea spațiului pierdut*, propune următoarea listă: „Repetițiile, circularitatea, lipsa de sens a gesturilor și vidul comunicării, problematica expresiei teatrale, anularea prezenței actorului, plasarea centrului de greutate al piesei în afara ei (prin invocarea unei absențe), absurditatea perechilor de personaje, îngemănarea dintre comic și tragic – acestea sunt, în primul rând, elementele care îndreptățesc o *abordare postmodernă a piesei*”

[109, p. 236].

O altă tendință postmodernă a textului de teatru contemporan constă în desființarea exuberantă a oricărui gen de coerență – subiect, personaj, decor. Momentul istoric al dizolvării structurii dramatice este desigur avangarda, urmată de neoavangardă și de ceea ce numim astăzi teatrul postdramatic sau, așa cum specifică teoreticianul acestui concept Hans-Thies Lehmann, teatrul după dramă sau teatrul după piesa de teatru. Ideea destructurării discursului dramatic postmodern este preluată și de omul de teatru Alina Nelega, care scria în monografia sa: „Iar odată cu avangarda care scoate teatrul de pe scenă, textul își pierde precizia și structura lui se dizolvă, ajungând de la teatrul surrealist, existențialist și absurd, să capete formele proteice ale pieselor de azi, nemaivorbind de textele pentru scenă sau „de spectacol”, care nu pot fi numite piese” [92, p. 92]. Spre exemplu, la Brecht, postmodernă este structura caleidoscopică a pieselor și natura distanțării pe care o postulează prin teoria sa. În această ordine de idei, cercetătoarea concluziona: „Disoluția structurii dramatice, fie în forma sa piramidală sau absolută, așa cum este ea teoretizată de Freytag sau Szondi, dar și disiparea structurii ritualice, de joc, bazată pe ritmuri sau reluări, așa cum s-a produs ea după absurzi și Heiner Müller, atinge limita în ultima decadă a secolului trecut, fascinat de autoreferențialitate” [92, p. 254]. Deci, teatrul postmodern va impune noi structuri dramatice, *dizolvând subiectul* și dezorganizând materia textuală.

Totodată, ceea ce-i caracterizează pe dramaturgii contemporani e o anume angajare vizavi de realitate. În fundamentalul său studiu *Postmodernismul românesc*, scriitorul Mircea Cărtărescu menționează că „artiștii postmoderni acordă o mult mai mare atenție *insertiei operelor lor în viața cotidiană, în dileme etice, politice, religioase ale lumii de azi*” [12, p. 8]. Propunând alte universuri și perspective / unghiuri noi de abordare a realității, teatrul postmodernist „tinde uneori spre configurații mai generale, mozaicale, dar alteori are doar un caracter caleidoscopic” [82, p. 92], specifică teatrologul Constantin Măciucă. În cartea *Predarea textului dramatic postmodernist*, criticul literar Raisa Leahu scria în acest sens că „...opera dramatică postmodernistă, în calitatea ei de text literar, nu este reductibilă nici la dimensiunea ficțională, dar nici la cea narativă, libertățile fanteziei și „povestea” / acțiunea pe care le implică aceasta prin jocul formelor fiind doar două dintre numeroasele componente care fac unitatea lucrării dramatice” [73, p. 7].

Chiar dacă subiectele sunt apropiate de cotidian sau luate din „faptul divers” jurnalistic, se pare că piesele dramaturgilor acestei perioade nu ajung la o intrigă propriu-zisă, simulând doar o structură și un tip de narațiune. Alina Nelega sublinia cu privire la acest punct: „Scene și părți dispartate din scene sunt combinate fără vreo intenție de a realiza o intrigă coerentă, rezultatul fiind un colaj atent gândit, care deconstruiește orice structură sau anti-structură dramatică” [92, p. 134]. Totuși, cum accentuează criticul Hans-Thies Lehmann, „bineînțeles că în teatrul postmodern există

„discurs”. El este exceptat la fel de mult ca și oricare altă practică artistică de la procesul de evoluție care face ca, în epoca modernă, analiza, „teoria”, reflecția și autorefecția artei să pătrundă în artă într-o proporție necunoscută înainte” [75, p. 17]. Într-un final, acțiunea scenică a pieselor postmoderniste concepe un „sens” și o viziune ordonată, chiar dacă se construiește pe nararea discontinuă, pe tablouri disparate, succesive, decupate.

Fragmentarea fabulei este, deci, o altă caracteristică a scriiturii dramatice postmoderniste. Într-un sens mai general, futurologul Alvin Toffler, în cartea *Al treilea val*, afirmă următorul postulat: „Fiecare dintre noi în parte este asaltat de fragmente de imagini, contradictorii și fără nici o legătură între ele, care ne zdruncină ideile pe care le avem și se reped asupra noastră sub forma unor „pipuri” separate sau imateriale. Trăim, de fapt, „cultura pipului”” [124, p. 226]. Omul de litere Mircea Cărtărescu a surprins și „consecințele” ei: „Prăbușirea, în filosofia ultimelor două secole, a tuturor fundamentărilor, a scenariilor legitimante și a utopiilor a dus, însă, în domeniul estetic, la pierderea încrederii în valori absolute, în perfecțiune, în capodoperă și, pe de altă parte, la descoperirea imensului și fertilului domeniu al aleatorului, hazardului, indeterminării, ambiguității, fragmentarismului” [12, p. 95]. Scriitorul ne convinge că „orice discurs posibil astăzi este prin forța lucrurilor doar un fragment alcătuit din fragmente. Pentru că, pe de altă parte, el însuși, în structura sa intimă, nu mai poate fi continuu, coerent și lipsit de contradicții interne dacă vrea să fie cu adevărat creditabil” [12, p. 96-97]. Criticul Radu G. Țeposu, în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, evidențiază: „Blazonul postmodernismului este fragmentul. Iar despre fragmente nu poți scrie decât în fărâme. Poți scrie fragmente dintr-un discurs postmodern, în care obsesia unității e subminată de scepticismul logic și moral” [126, p. 29]. Deci, eseistul vede în fragmentarism chiar un semn convențional al postmodernismului.

Astfel, odată cu destructurarea și fragmentarea textului, și personajul devine deseori dezarticulat. Renunțarea la tipicitatea caracterologică sau socială a personajului din dramaturgia epocilor anterioare se produce treptat, începând cu simbolismul și cu expresionismul. Exegețul I. B. Lefter specifică în această privință: „Se observa trecerea de la un conflict dramatic care se desfășura între lumea exterioară și individ (prin arhetipuri de personaje, situații absurde etc.) la valorificarea posibilităților artistice pe care le oferă analiza relațiilor dintre personaje, a transformărilor observate la nivel psihologic” [74, p. 61]. Teatrul postmodern regândește noțiunea de *personaj*, creându-i o înfățișare schizoidă, conformă cu condiția omului postmodern, care pierde controlul nu numai asupra realității, dar și asupra sinelui. Or, cum diagnostica lingvistul Mihaela Constantinescu în cartea *Post/postmodernismul: Cultura divertismentului*, în lumea postmodernă, „multitudinea vieților și posibilităților de exprimare individuală relativizează orice identitate stabilă, iar subiectul postmodern, fluid și fragmentat, dobândește un eventual contur prin

intermediul unei istorii spațializate care operează în cadrul unor rețele structurate de o complexitate din ce în ce mai mare. Eul contemporan, narcisist, este, mai presus de toate, un eu nesigur de propria sa formă” [25, p. 151].

Uneori personajele sunt plate și fără identitate, alteori identitatea lor stranie este sugerată prin nume generice, quiproquo-uri etc. În monografia *Sensul sincronismului*, cercetătoarea Maria-Ana Tupan observa: „În textul postmodern, modelul și copia se confundă. Trăsături caracterologice din cele mai eterogene bântuie personajul, fundamental schizofrenic, posedat de personalități aflate alternativ în ascendență” [125, p. 209]. Ceea ce au în comun personajele postmoderniste este că „toate sunt 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” [45, p. 18], ne convingea istoricul culturii Johan Huizinga în renumita sa carte *Homo ludens*.

Creând caractere și situații de viață concrete și realiste, dramaturgii postmoderni realizează „demitizarea” subiectului dramatic prin „profanarea” sau, mai degrabă, prin reinterpretarea mitului. Mitologul Romulus Vulcănescu, în studiul *Mitologie română*, explica astfel acest fenomen: „Mitogeneza modernă operează prin tranziția mitului, adică prin trecerea mitului dintr-o stare de conștiință în alta, dintr-o formă de logicitate în alta... Numai astfel se explică neconținutul re-elaborare și re-încărcare cu valențe, semnificații și rezonanțe logice noi, re-adaptarea mesajului lui la spiritul vremii” [133, p. 33]. Contaminarea mitologică explică, în multe cazuri, procesul *demitizării* (golirea miturilor de sensurile lor originare) și *remitizării* (convertire a miturilor vechi la semnificații noi, originale, moderne) ca forme de manifestare a metamorfozei miturilor. Romulus Vulcănescu legitima în felul următor acest proces: „Teoretic, „demitizarea” nu e posibilă dacă „mitizarea” e permanentă. Ceea ce numim demitizare este în realitate o re-mitizare efectuată pe alt plan al gândirii mitice, în alte condiții istorice și cu alte scopuri. În istoria miturilor constatăm un proces continuu de flux și reflux mitic, de demitizare și re-mitizare permanentă. Această revenire cu forțe noi la conținutul ideativ și extensiunea unui mit pe alt plan al afirmării istorice este un fel de palingenezie mitică... De altfel, procesul așa-zisei demitizări face parte din ciclul palingeneziei mitice, din fluxul și refluxul trecerii de la sacru la profan, din procesul discontinuitate – continuitate, ca și din procesul invers al sacralizării profanului” [133, p. 34].

Istoricul religiilor Mircea Eliade surprinde rădăcinile evoluției miturilor, concretizând: „Demitizarea e un proces care se întâlnește chiar și în stadiile arhaice de cultură” [30, p. 11]. În renumitele sale *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri. Mituri, vise și mistere*, filosoful ilustra aceste aspecte ale mitului: „Căci, laicizate, degradate, camuflante, miturile și imaginile mitice se întâlnesc pretutindeni: nu ai decât să le recunoști” [32, p. 135].

Eseistul și filologul Constantin Parfene, în *Teorie și analiză literară*, împărtășește aceste idei: „Oamenii adoptă, pe parcursul istoriei, o atitudine interpretativ-critică față de mituri, fenomen mai clar vizibil pe o anumită treaptă a istoriei...” [95, p. 130], completând: „În această tratare parodică a mitului, sensurile lui origine rămân camuflăte, întocmai ca un port-altoi care hrănește mlădițele ramurii altoite, adică noile semnificații” [95, p. 132].

În privirea retrospectivă aruncată secolelor trecute și prognozării decăderii culturii contemporane, scriitorul și jurnalistul italian Alessandro Baricco, consemna în cartea sa *Barbarii*: „Ritul s-a multiplicat, iar sacrul s-a diluat” [4, p. 59].

Mai mult decât atât, într-o *societate transparentă*, cum scria filosoful Giani Vattimo, „modernitatea demitizează neștiind că însăși demitizarea avea să devină, prin aceasta, un mit cultural. Fr. Nietzsche este acela care observă primul acest lucru și de la care pornește demitizarea demitizării. Când și demitizarea e dezvăluită ca mit, mitul recuperează legitimitate, dar numai în cadrul unei experiențe generale „slăbite” a adevărului. Momentul demitizării poate fi considerat adevăratul moment de trecere de la modern la postmodern” [131, p. 49]. Referindu-se la miturile epocii postmoderne, cercetătoarea Linda Hutcheon nota că „miturile și convențiile există dintr-o cauză anume, iar postmodernismul investighează această cauză” [46, p. 87]. Or, mitul dramatic s-a susținut în decursul evoluției teatrului, o dată prin dramatizare, reprezentare scenică, și altă dată prin evocarea textului ce are semnificație estetică, și nu în ultimul rând, mitică.

Teatrul postmodern „demitizează” și *stilul*, practicând *impuritatea* lui și îmbinând frecvent stilul „înalt” cu cel familiar sau combinând genurile și speciile literare. Criticul-curator de artă Brett Yviet afirma într-un interviu că „de fapt, datorită accelerării continue a ritmurilor sociale, tehnologice, politice, asistăm în prezent la coexistența unor stiluri apărute succesiv din punct de vedere istoric; scena artei contemporane este ca o fotografie de familie în care stau alăturați străbunici, bunici, părinți, copii și nepoți”, accentuând că particularitatea artei actuale ar fi „o polifonie în care stilurile dialoghează, împrumută, se deghizează unul în celălalt” [158].

Piese de teatru ale anilor '90 asociază elemente comice și elemente tragice până la suprapunere, ca și alte genuri literare din literatura postmodernă. De exemplu, explica Radu G. Țeposu, „(...) într-o poezie ca aceasta, așezată sub zodia postmodernismului, puritatea genurilor e o himeră, o ficțiune care nu mai corespunde în primul rând idealului estetic al creației” [126, p. 20]. Dar și în general, scria criticul literar Maria-Ana Tupan, „(...) inclusiv în ceea ce privește metamorfozele generice ale textului, în care se șterg granițele dintre epic, dramatic și liric. Paradigma lui Hjelmslev pare să explodeze, căci textul postmodern se naște deleuzian din discontinuități: insule de „ideologeme și paradigme narative” ca teritorializări provizorii ale fluxului nediferențiat de „materia crudă, social și istoric”” [125, p. 210]. Cât privește dramaturgia,

cum consideră Angelina Roșca, „ideea reunirii în aceeași creație a mai multor maniere de concepere a actului dramatic excită demult gândirea teatrală. Astăzi fluctuația stilistică și metodologică a devenit o adevărată patimă. Practicienii sunt atrași de un *free style*, bazat pe amestecul formulelor estetice din cele mai diverse ecuații” [108, p. 121].

Or, această osmoză a genurilor și speciilor a avut repercusiuni și asupra *limbajului* piesei postmoderniste, care, la rândul său, suferă o modificare în modul de organizare și de exprimare. Vocile, și deci cuvintele, reprezintă puncte de vedere diferite asupra realității privite sau trăite divers. Or, „... postmodernismul se exprimă întotdeauna cu dublu înțeles în tentativele sale de a istoriciza și contextualiza situația enunțiativă a artei” [45, p. 81], considera Johan Huizinga. Criticul de teatru Octavian Saiu lansează în cartea citată o afirmație interesantă și importantă: „În secolul XX, nu tematica unui spectacol sau obsesiile de natură filosofică insinuate într-un text dramatic imprimă natura postmodernă a discursului, ci particularitățile expresiei prin care ele capătă viață” [109, p. 235]. Făcând trimitere la limbajul textelor postmoderniste, Mircea Cărtărescu însuși era uimit de „... o atât de rafinată manipulare a textului în contextul altor texte, pe de o parte prin intertext (joc cu registrele stilistice, colaj textual, dialog al textelor), pe de alta ca paratext (parodie, pastișă, aluzie culturală) și, în fine, ca metatext (autocitare, metaficțiune, autoreferențialitate)” [12, p. 382].

În continuarea acestei idei, cercetătoarea Mihaela Constantinescu specifică: „Teoria postmodernă a analizat pe larg această practică textuală, accentuând importanța pastișei, a citării și auto-citării, reciclării intrigilor și personajelor, precum și dispariția ideii de autor unic al unui text” [25, p. 131]. Postmodernismul se definește, deci, printr-un tip nou de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și literatură.

Așa cum scria filosoful și semioticianul Julia Kristeva în *Recherches pour une sémantologie*, „conceptul de *intertextualitate* trece în locul celui de intersubiectivitate... Un text este totdeauna inspirat de alte texte”, iar mai exact: „Nu există un punct zero în scriere, fiecare scris repetă în mod normal texte sau fragmente de text anterioare, care sunt absorbite și transformate, într-o modalitate sau alta” [141, p. 113]. Căci orice text trimite întotdeauna la alte texte, iar împletirea acestei trimiteri este, atât pentru geneza, cât și pentru comprehensiunea textelor, o condiție de posibilitate. Pe acest fond, procesul de absorbire și transformare a altor texte mai timpurii sau contemporane angajează o interpretare și nu se reduce la o repetare pur și simplu, fapt pe care îl confirmă și piesele naționale postmoderne din anii '90.

O altă teorie, observată și consemnată de critici, este că „literatura română a pornit-o, de vreun deceniu încoace, pe drumul reabilitării ludicului și a formelor sale celor mai diverse. Nu doar în proză, ci și în poezie și în critică au trecut la mare preț umorul, comicul, ironia, parodia,

jocul de cuvinte și jocul în genere” [74, p. 158]. Citând-o pe Linda Hutcheon, adăugăm că „ce e cu adevărat nou e *ironia*” și că anume „aici devine limpede rolul călăuzitor al ironiei în postmodernism” [46, p. 19]. Demonstrația o putem găsi desigur la filosoful Vladimir Jankelevich, care explica: „Ironia e sinoptică, ia atitudine, reglează, reduce tendința halucinantă a imaginației, se folosește de o perdea de glume cu valoare spirituală de finețe” [55, p. 118]. Așadar ironia și parodia sunt unele din instrumentele fundamentale cu care operează gândirea literară și critica postmodernă.

Toate aceste trăsături și caracteristici, mai vechi sau mai noi, sunt valabile pentru numeroase opere dramatice prevăzute cu eticheta postmodern. În *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Alina Nelega notifica: „În acest context, autorul dramatic nu poate decât să încerce să înglobeze noile realități, iar textele scrise în această perioadă – de către cei care aveau acces direct la scenă – reflectă metamorfozele spectacolului și sunt influențate de acesta” [92, p. 132]. Deci, ca și alte texte postmoderniste, discursul dramatic amestecă liricul, tragicul și ironia, jonglează citate și personaje. Destructurarea subiectului, fragmentarismul, eterogenitatea, indeterminarea, concepte definatorii pentru postmodernism, definesc și teritoriul dramaturgiei naționale postmoderniste de la sfârșit de secol XX.

1.3. Accente postmoderniste în spațiul teatral moldovenesc

1.3.1. Postmodernismul în Republica Moldova: concepții și polemici

În literatura dedicată postmodernismului se poate observa o creștere cantitativă a studiilor ce abordează fenomenul postmodernist dintr-o perspectivă națională sau comparatistă, dar și importante modificări de optică. Referindu-se la postmodernismul românesc, unul din teoreticienii acestuia, Ion Bogdan Lefter, scria: „În comentariile critice curente se desfășoară două tipuri de investigații asupra naturii *postmodernismului românesc*: una prin simpla aplicare a emblemei importate asupra producției literare interne; și alta prin demontarea din interior a tendințelor creatoare ale ultimilor ani, cu adaosul cercetării posibilelor rădăcini în istoria literaturii noastre” [74, p. 35]. Criticul lansează ideea, care a fost vehiculată și validată și de alți exegeți, precum că „optzeciștii nu numai că au scris (cu sau fără știința și voia lor) o poezie în multe privințe postmodernă, nu numai că sunt primii care au teoretizat postmodernismul și au militat pentru impunerea lui, dar mai ales, prin apariția momentului optzecist, literatura română și-a descoperit o nouă față, o nouă tradiție, o nouă scară de valori, noi mijloace de legitimare” [74, p. 155].

În literatura română, postmodernismul s-a declanșat încă prin a doua jumătate a anilor '70 și continuă să existe până în zilele noastre. Criticul și istoricul de artă Barbu Brezianu este primul

care a utilizat termenul în articolul *Postmodernii americani – o traiectorie spre viitor*, publicat în 1974, în revista „Secolul 20”. În 1986, suplimentul „Caiete critice” nr. 1-2, publicație editată în acea vreme de revista „Viața Românească”, sub îngrijirea biroului Secției de critică a Asociației scriitorilor din București și sub conducerea lui Eugen Simion, dedică un număr întreg dezbaterii pe marginea fenomenului. Foarte rapid discuțiile se extind în revistele „România literară”, „Amfiteatru”, „Convorbiri literare”, „Cronica”, „Orizont”, „Astra”, „Familia”, „Ateneu”, „Steaua” ș.a. Antologia de texte teoretice *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* oferă un grupaj al acestor contribuții. Paradigma este consacrată prin sinteza lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, și fixată în istoriile literare ale lui Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism* (1995), Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Gheorghe Perian, *Scriitori romani postmoderni*, Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească și multe altele*. Or, acestea și multiple studii noi referitoare la postmodernismul românesc acoperă deliberările din ultimele patru decenii ale secolului trecut, din jurul relației dintre artă și societate, artă și acțiune politică sau relația dintre practicile culturale și transformarea socială.

Dezbaterile asupra postmodernismului din Republica Moldova pot fi interpretate ca un proces intelectual discursiv, care, simultan, multiplică opțiunile critice. Scrierile ce coagulează termenul se referă și la sfera teoriei, dar și la cea politică, estetică, literară etc.

Controversele și polemicile, apărute mai ales în ziarul „Literatura și Arta”, în jurul postmodernismului din Republica Moldova au înviorat, într-un fel, viața literară și au punctat câteva opinii pertinente. Or, polemica sau „lupta dintre generații” este o stare firească și necesară a literaturii și asigură dezvoltarea ei. Deliberările s-au concentrat asupra problemei dacă termenul de „postmodernism” pune sau nu la dispoziție o reprezentare adecvată a subiectelor și practicilor culturii contemporane din țară.

Să răspundă la această întrebare și la altele și-a propus redacția „Contrafortului”, care în anul 2001 a organizat Atelierul „*Postmodernismul – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI*”, avându-i ca invitați-protagoniști pe Ion Bogdan Lefter și Andrei Bodiș. Temele dezbătute la Colocviu au fost: postmodernismul ca fenomen al culturii universale în a doua jumătate a secolului XX (studii, teoreticieni, controverse), postmodernismul în literatura română și postmodernismul în Basarabia, în final stabilindu-se obiectivele literaturii postmoderne din Republica Moldova.

În introducerea acestui Colocviu, scriitorul Vasile Gârneț făcea o incursiune în problemă: „Postmodernismul – un subiect foarte încăpător – stârnește polemici, uneori chiar adevărate patimi, și se pretează la mai multe interpretări. Despre postmodernism, în Basarabia, a început să se scrie cu oarecare frecvență abia în ultimul deceniu. Între primii, vreau să cred că a fost „Contrafortul”, dar și revista „Sud-Est”, cu un număr special consacrat postmodernismului, la care au contribuit mai mulți colegi de-ai noștri, scriitori mai tineri, mai vârstnici – cei care sunt cu adevărat interesați de acest fenomen. Postmodernismul are, la Chișinău, și destui adversari. Amintesc de polemicile, de fapt niște atacuri în toată regula, care au fost găzduite de „Literatura și arta”... Tot polemici aprinse au fost și în România, controversate care au distrus prietenii, au scindat generații, dar acolo, oricum, tonul dezbaterilor a fost mai civilizată și poate mai constructiv” [100].

La această conferință scriitorul Nicolae Popa înaintează o periodizare a evoluției postmodernismului în Republica Moldova: „Cred că au fost trei faze în afirmarea postmodernismului în Basarabia – optzecismul fiind doar o punte de trecere spre altceva. *Prima etapă*, în care lucrurile erau abia conturate, este legată de suplimentul literar al ziarului „Sfatul Țării”, când începuse polemica cu L. Lari, Gr. Vieru și cu ceilalți tradiționaliști. Am scos doar vreo 4 numere din acel supliment și lucrurile s-au blocat. În *faza a doua* a apărut „Contrafortul”, care a mers programatic pe linia aceasta, în timp ce alți colegi încă se angajau în polemici care nici nu meritau a fi duse. În paralel cu programul „Contrafortului”, o *a treia etapă*, la care putem vorbi de un anumit bilanț provizoriu, a fost apariția *Portretului de grup* la Editura ARC, o antologie de poezie tânără basarabeană, cu o excelentă prefață a lui Eugen Lungu, care vorbește foarte clar despre „o altă imagine a poeziei din Basarabia” [100]. Iar Vasile Gârneț adăuga: „Pe plan extern, a fost important volumul *Une antologie de la poésie Moldave*, o ediție bilingvă, franceză-engleză, care cuprinde 8 poeți de la noi, alcătuită de Sorin Alexandrescu și publicată la Paris în 1996. Și, să nu uităm, tot la capitolul „promovarea postmodernismului în Basarabia”, de revista „Semn” a grupului de la Bălți – Nicolae Leahu, Maria Șleahțișchi, Mircea V. Ciobanu ș.a.” [100].

La o masă rotundă a revistei „Contrafort” cu tema „*Literatura română din Basarabia prin vocile „actorilor” săi*”, scriitorul Ion Hadârcă, la rândul său, semnalează „unele „impuneri” înnoitoare”, subliniind că „un „Semn” bun este noutatea literară a „școlii de la Bălți”; alte semne – atomizarea sau „fracturizarea” pe genuri, publicații, formule estetice distincte. Am în vedere publicațiile „Contrafort”, „Sud-Est”, „Semn”, „Viața Basarabiei”, „Art-hoc”, „Clipa siderală”, dar și periodicele „Timpul”, „Jurnal de Chișinău”, „Ziarul de Gardă”. În dramaturgie s-au impus Val Butnaru și Dumitru Crudu; în arta traducerii – poeții Leo Butnaru (din Ayghi și Hlebnikov) și Em. Galaicu-Păun (v. *Tirania și Tiranicidul* de Turchetti ș.a.); în critica literară – Nicolae Leahu, Eugen

Lungu, Gr. Chiper, Iulian Ciocan; în publicistică – Vitalie Ciobanu, Constantin Tănase, Petru Bogatu, Efim Josanu, nemaivorbind de consacrații Serafim Saka, Aureliu Busuioc, Nicolae Dabija...” [77].

În cadrul aceleiași discuții, scriitoarea Margareta Curtescu accentua: „Chiar dacă acest spirit de breșă nu a reușit să ia în posesie întreg teritoriul literelor basarabene, fisura (benefică!) s-a produs: noul limbaj artistic, postmodern, cu toate tehnicile inerente lui, manifestate sporadic și timid până la 1989, a devenit funcțional și productiv. Cei care au propulsat noile formule de creație (numele lor sunt cunoscute) nu au făcut-o din simpla intenție de a poza pentru un „portret de grup”, dar pentru că sensibilitatea lor artistică depășise cu mult ramele celei vechi” [77]. Iar omul de litere Anatol Moraru concluziona tranșant: „Unica „noutate” (ghilimelele nu subliniază sensul peiorativ, ci vechimea doctrinei ca fenomen global) rămâne a fi, deocamdată, postmodernismul basarabean” [77].

Desigur, aceste liste și perspective panoramice nu acoperă pe deplin, dar totuși conturează descrierea amplorii acestui fenomen, care s-a afirmat în această perioadă și în literatura și cultura basarabeană, și căruia mai multe personalități i-au consacrat articole, studii, monografiile savante.

În lucrarea *Fenomenul literar postmodernist (Note de curs)* [42], criticul literar Aliona Grati dedică „textului dramatic postmodern” un capitol întreg, scriind despre teatrul și discursul dramatic postmodern, despre antiteatru, metateatru, antipiesă, metapiesă, exemplificând acești termeni în baza pieselor dramaturgului Matei Vișniec.

Referindu-se la dramaturgia din anii '90, la aceeași dezbatere „*Postmodernismul – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI*” a revistei „Contrafort”, Constantin Cheianu specifică: „Matei Vișniec – cel care a fost moderatorul amintitului deja atelier de dramaturgie de acum o lună și jumătate – a îngustat și mai mult conceptul de postmodernism. El a spus la un moment dat că are numai două piese „postmoderniste”, *Ultimul Godot* și o piesă pe care a scris-o recent, *Mașinăria Cehov*. Prin postmodernism el înțelege doar ceea ce noi denumim drept „intertextualism”, deci a merge pe urmele unui autor, a te insera în textul, în ideologia, în stilul lui ș.a.m.d. A fost atunci o discuție foarte utilă pentru noi, dramaturgii, de aceea eu zic să vorbim despre postmodernism așa cum înțelegem să-l practicăm fiecare. Modelele mele, de exemplu, se află undeva în anii '30, '40 – Beckett, Camus, autori sub a căror influență am produs niște texte, ca ulterior să mi se spună, domnule, ești postmodernist” [100].

Unul din criticii de teatru care plasează și scrierile dramatice în contextul postmodernismului este Valentina Tăzlăuanu, care re-găsește filiații cu anume tehnici postmoderniste în dramaturgia lui Aureliu Busuioc, dar mai ales la Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Dumitru Crudu. În prefața unei antologii de dramaturgie națională,

coordonatoarea accentua: „Era previzibil să apară printre tinerii sau mai puțin tinerii autori de astăzi și unii pasionați de teatru. Am putea remarca mai mulți poeți care au scris piese în ultimii ani și de la care ne putem aștepta la surprize în această privință. Mă refer mai ales la segmentul de scriitori, nu foarte numeros totuși, unii revendicându-se drept postmoderniști – Emil Galaicu-Păun, Irina Nechit, Mircea V. Ciobanu, Nicolae Leahu, Maria Șleahțișchi, ș. a. –, pentru care tendința de a transgresa genurile literare, de a îmbrățișa forme și formule hibride constituie o permanentă provocare” [76].

Autorii numiți au răspuns provocării și au creat texte dramatice postmoderniste valoroase. Or, în volumul *Godot eliberatorul* (1999), scriitoarea Irina Nechit consideră că „generația pe care o credem încadrată în postmodernism a revoluționat teatrul basarabean, conectându-l la dimensiunea universală” [89].

Reflectând după privirea spectacolului *Avant de mourir* și după lecturarea volumului *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* [166], care cuprinde mai multe piese din diferite etape ale creației lui Val Butnaru ca *Apusul de soare se amână* (1981), *La Veneția e cu totul altfel* (1988), *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* (1998), *Șase autori în căutarea unui personaj* (2001), *Avant de mourir* (2006) etc., scriitorul Vladimir Beșleagă ajunge la următoarea concluzie: „Șase autori în căutarea unui personaj (2001) nu dezvăluie doar filonul polemic - intertextualist de sorginte eminentamente postmodernistă (parafraza piesei lui Pirandello?), ci conturează cu pregnanță nervul ironic al autorului...”. Reputatul om de litere pornește „a scotoci prin cele texte”, ca să poată „depista procedee, metode, resorturi, capcane la care recurge și pe care le întinde făcătorul lor, pentru a-l prinde și duce și fermeca pe cititor / spectator” [152].

Scriitorul și criticul Iulian Ciocan îl plasează pe Dumitru Crudu în „linia întâi a literaturii basarabene”, demonstrând că teatrul fracturist pe care îl propune și îl teoretizează dramaturgul, ca extensie a mișcării literare fracturiste, inițiate împreună cu Marius Ianuș, în prefața la volumul *Salvați Bostonul* [173, pp. 5-6], este, de fapt, unul postmodernist: „Acest teatru fracturist are la bază însă criza identității și cea a realității caracteristice postmodernității, chiar dacă autorul nu pomenește termenul de postmodernism” [22]. Această afirmație se bazează pe declarația din manifestul „Pentru un teatru fracturist” a lui D. Crudu: „Teatrul fracturist pe care îl fac se revendică de la încercarea de-a depăși ruptura dintre om și societate, dar și cea dintre limbaj și realitate (...). Cred că teatrul poate fi o replică dată incertitudinii și lipsei de sens din jur” [173, p. 6].

Semnând o cronică literară la volumul de debut în dramaturgie al Angelinei Roșca *Mama lor de urmași*, piesa omonimă fiind prezentată ca spectacol-lectură la prima ediție a Atelierului de Dramaturgie inițiat de teatrul „Luceafărul” încă în 1997, scriitorul Grigore Chipere constata: „Așadar conținutul piesei reprezintă o fantezie postmodernă despre celebrii artiști de pe vremea

juneției lui Eminescu: Millo și Pascally” [153]. În articolul *Elemente postmoderne în dramaturgia română* [84], criticul Maria Mătu își concentrează ochiul critic asupra dramaturgiei și pieselor montate ale Angelinei Roșca și ale Irinei Nechit. Autoarea face un excurs prin dramaturgia română și basarabeană postmoderne și expune unele caracteristici ale scrierilor dramatice postmoderniste.

În studiul *Teatr как выражение культуры времени (Teatrul ca exprimare a culturii timpului)* [150], teatrologul Victoria Fedorenco face o prezentare detaliată a postmodernismului în general, dar și a teatrului postmodern în particular. Criticul analizează câteva spectacole postmoderne internaționale și spectacolele create de Ion Sapdaru, Mihai Fusu și Petru Vutcărau în teatrele din capitala Republicii Moldova.

Autoarea acestei teze a aderat la opiniile ce susțin caracterul postmodernist al literaturii dramatice autohtone, publicând articolele: *Generația '80 în (con)texte dramatice postmoderniste* [57], *La dramaturgie de la Génération'80 dans le (con)texte du postmodernisme* [66], *Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării* [69].

Cum observa Angelina Roșca în monografia sa *Teatralitatea pre- și post- Vahtangov*, „la drept vorbind, arta teatrală basarabeană nici nu a trăit faza crizei modernismului. Am putea spune că ne asociem opiniei lui Jean-Francois Lyotard și să înțelegem postmodernismul nu ca „modernismul ajuns la capătul său, ci în stare născândă, iar această stare este recurentă” [108, p. 77]. Or, dramaturgii basarabeni ai anilor '90 urmează rețetarul postmodernist, în scrisul lor fiind vizibile melanjul de stiluri și al limbajului modern și livresc, latura ludică, ironia, melancolia discretă, ingrediente „urbane”, reluarea în registru parodic a unor situații din literatură, din teatru sau din filme, personaje cu nume „fracturate”, elemente ale „teatrului în teatru” etc.

1.3.1. Dramaturgi și spectacole naționale postmoderniste: atitudini și critici

Dramaturgia națională din ultima decadă a secolului trecut a intrat în vizorul mai multor istorici ai literaturii, critici de specialitate, cercetători. Academicianul Mihai Cimpoi, în monumentală *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, scria că „dramaturgii mai noi sunt mai atenți la economia mecanică de care vorbește Caragiale și la arătările imediate ale conflictelor, adâncind problematica morală și psihologică” [19, p. 266]. Criticul face portretele literare ale mai multor dramaturgi basarabeni contemporani, pe Val Butnaru, de exemplu, caracterizându-l drept „un autor de piese ce vizează odiseea eului cu rătăcirile, dedublările și calvarurile lui” [19, p. 266].

La sesizarea și valorizarea fenomenului au contribuit și unele studii referitoare la scriitura dramatică a anilor '90, apărute în România și Republica Moldova ca ecou al unei proliferări a

dramaturgiei naționale. Teatrologul român Mircea Ghițulescu, în *Istoria dramaturgiei române contemporane* [40], îi acordă dramaturgiei basarabene un spațiu de analiză vast, îndeosebi autorilor Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru și Angelina Roșca. În articolul *Mult mai aproape de Europa* din revista „Drama”, cronicarul plasează dramaturgia basarabeană în contextul ideilor teatrale internaționale: „Adevărul este, așa cum am mai spus și cu alte ocazii, că apariția la Chișinău a trupei instituționalizată sub numele de Teatrul „Eugène Ionesco” (la fel cu apariția Teatrului „Luceafărul” cu puțin înainte) a însemnat pentru intelectualii din Basarabia, odată cu afirmarea unor modificări stilistice în scrisul și spectacolul teatral, apariția unei mentalități sincroniste” [41].

Doctorul habilitat în studiul artelor Leonid Cemortan se postează în rolul unui martor și cronicar obiectiv al letopisețelor teatrului național, în monografiile *Prietenul nostru teatrul* (1983) [13], *Teatrul național din Chișinău (1920-1935)* (2000) [14] ș.a., reflectând cu o profundă cunoștință de cauză/e viața teatrală din țară. Asemeni unui „detectiv teatral”, criticul ne prezintă fenomenele teatrale atât printr-o lupă care mărește, nu iluzia, ci realitatea, cât și printr-o lupă care surprinde orice detaliu. Cronicarul a schițat portretele multor oameni de cultură, inclusiv de teatru, imortalizând chipurile lui Aurel Ion Maican, Valeriu Cupcea, Eugeniu Ureche ș.a. Dramaturgia contemporană și montările sale nu i-au scăpat ochiului obiectiv, căci și în articolul *Festivalul național de teatru. Dramaturgia contemporană (Chișinău)* [15] Leonid Cemortan apare drept unul dintre cei mai vizați critici în probleme de dramaturgie și teatru basarabene.

În cartea *Măsura de prezență* (1991) [119] și în multiple articole, eseistul și publicistul Valentina Tăzlăuanu „(di)seacă” semnificațiile actelor teatrale naționale și internaționale, alternându-și registrele lingvistice și ascunzând un joc de-a cuvintele și expresiile foarte original. Limbajul lucrărilor sale *Discursuri paralele* (2005) [120], *Lume după Hamlet* (2011) [121], *Ceea ce rămâne* (2015) [122] este elaborat și modern, conținând o multitudine de linkuri teatrale, la care, însă, nu te poți conecta dacă nu ai o pregătire artistică elementară și nici nu le poți accesa dacă nu ai pătruns cu dragoste și dăruire în „lumea Melpomenei”. Relevante pentru cercetarea de față sunt prefetele la volumul bilingv român-englez de dramaturgie moldovenească *Patru texte, patru autori* [96] și la antologia *Literatura din Basarabia în secolul XX. Dramaturgie* [76], care urmăresc evoluția genului respectiv în Republica Moldova. Criticul de teatru Valentina Tăzlăuanu pictează cele mai exacte portrete de creație ale dramaturgilor C. Cheianu, Val Butnaru, N. Negru ș.a., definind tendințele definitorii pentru contextul literar, teatral și cultural al perioadei.

Doctorul în studiul artelor Angelina Roșca, în mult citatul de noi studiu *Teatralitatea pre- și post- Vahtangov* [108], scoate din umbră teatralitatea regizorilor Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Vasilache și a altor personalități proeminente din lumea teatrului autohton. Autoarea

stochează grav-ironic traseul inițiativ al teatralității și al artei teatrale naționale în (con)texte, teme, piese, autori, paradigme și compatibilități. Angelina Roșca evocă dramaturgia basarabească nouă și face unele din cele mai detaliate și profesioniste analize ale spectacolelor după dramaturgia națională postmodernistă. Prin această monografie criticul sincronizează teatrul național cu tendințele și orientările teatrului contemporan universal.

În volumul de critică teatrală *Godot eliberatorul* (1999) [89], scriitoarea, jurnalista și criticul de teatru Irina Nechit face statistica eva(o)lutară a teatrelor și a spectacolelor din Republica Moldova la intersecția dintre două secole. Operele dramatice basarabene și montările în baza lor se bucură de o analiză profesionistă atât în această monografie, cât și în articolele *Demnitatea națională în rolul central* [85], *Scena de nisip* [86], *Misiunea pacifică a instrumentelor muzicale* [87], *O iluzie, de fapt* [88] ș.a.

Un adept și apărător al dramaturgiei naționale a fost criticul de teatru Pavel Proca. În cartea sa *Portrete cu Jobenu-n jos* [102], cronicarul creionează câteva portrete ale unor dramaturgi basarabeni postmoderni. Eseul *Mâine sau, poate, poimâine* este dedicat dramaturgului Val Butnaru, iar *Nimic despre dânsul* – lui Constantin Cheianu. Cu tot regretul, cum scria Pavel Proca în monografia sa *Notițe pe noițe*, „trebuie să recunoaștem că azi nu prea vedem chipuri de dramaturgi fericiți, chiar dacă au fost premiați, publicați și li s-au promis că vor fi incluși în repertorii. S-a defectat nu știu ce în această complicată ceasornicărie și premierele au fost amânate. Dacă piesele incluse în primul tiraj al colecției „Cântăreața cheală” (Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Gheorghe Calamanciuc, Mircea V. Ciobanu) au văzut și lumina rampei (în cadrul Festivalului Dramaturgiei Contemporane din 1998), unele piese din tirajul al doilea (Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Mihai Poiată) au rămas, toate ca una, între copertele colecției. Odată ce avem texte valoroase (dovadă sunt premiile!), ar trebui să ne intereseze nu numai „câte”, dar și „cum” sunt aduse pe scenă, altminteri cădem în statistică și rapoarte funcționărești. Seceta de piese contemporane în teatrele noastre continuă, iar montarea lor e în stare de colaps” [103, p. 236]. În articolul *Schimbarea la față se amână* din revista „Basarabia”, Pavel Proca susținea continuitatea fenomenului dramaturgic autohton, fiind ferm convins că „a sosit momentul ca cel puțin la nivel simbolic să acordăm vot de încredere dramaturgiei originale” [101]. Abordând aceleași subiecte într-un limbaj foarte original, studiile critice ale lui Pavel Proca *Mă rog să pardonăm... Dialoguri cu antracte* (2008) [104], *Îndepărtate alte timpuri...: Crâmpoie teatrale bălțene* (2010) [105], *Și noi eram o ceată tristă...: Jurnalul unui sufler fără cușcă* (2012) [106] etc. se înscriu indubitabil în patrimoniul teatrului și culturii naționale și românești.

În monografia *Născut în zodia Caragiale* [44], criticul de teatru Dina Hașcu-Ghimpu face nu doar o retrospectivă a creației teatrului „Satiricus. I. L. Caragiale”, ci și a dramaturgiei

moldovenești scrise și montate după anii '89. În capitolul „Valorificarea dramaturgiei naționale pe scena teatrului municipal „Satiricus. I. L. Caragiale”, accentele sunt puse pe piesele și montările dramaturgilor C. Cheianu, I. Nechit, D. Crudu ș.a., atât în alte teatre, dar mai ales în cadrul Proiectului „Montarea dramaturgiei contemporane”, inițiat de regizorul și directorul Teatrului „Satiricus. I. L. Caragiale” Alexandru Grecu. În concluzie, criticul Dina Hașcu-Ghimpu conchide: „Sunt deja semne vizibile că cantitatea textelor scrise trece într-o nouă calitate, piesele având un limbaj literar mai îngrijit și totodată mai puțin artificial, o arhitectonică mai explicită, un sistem de personaje mai elaborat, o personalitate mai distinctă, cu mai puține elemente de împrumut, explorând spații tematice proprii, nebatătorite de nimeni. Dar aceste eforturi de promovare a dramaturgiei contemporane se cer imperativ și programatic susținute de celelalte instituții teatrale din țară pentru a multiplica impactul asupra genului literar-dramatic ca atare și asupra artei teatrale în general” [44, p. 41].

Autoarea lucrării date a scris mai multe articole cu referire la tema aleasă: *Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp* [70], *Dramaturgia națională a anilor '90: rezon(u)anțe ale „teatrului în teatru”* [71], *Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei naționale a anilor '90* [72]. Acest subiect de analiză a fost privit din diferite perspective, reflectate în articolele: *Tehnici de impersonalizare a personajului din dramaturgia basarabeană contemporană* [61], *„Deux sur une balançoire”: le personnage du théâtre de l'absurde – le personnage de la dramaturgie postmoderne* [63].

O serie de publicații au fost dedicate specificului creației unor dramaturgi naționali postmoderniști ai anilor '90: *Dialog dramat(urg)ic dublu: Mozart și Salieri – Pușkin și... Cheianu* [58], *Izot(r)opii postmodernismului în dramaturgia Irinei Nechit* [59], *Cheile postmoderniste din dramaturgia lui Constantin Cheianu* [60], *„Negru pe alb”-ul postmodern al dramaturgiei lui Nicolae Negru* [62], *Puterea (libertății) și libertatea (puterii) în viziunea dramaturgilor N. Negru și C. Cheianu* [64], *Valul postmodern în dramaturgia lui Val Butnaru* [65], *Mircea V. Ciobanu și Stația (in)Terminus a dramaturgiei naționale postmoderniste* [67], *Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramat(urg)ic al Mariei Șlehtițchi și al lui Nicolae Leahu* [68].

Referitor la spectacolele montate în baza dramaturgiei naționale postmoderniste există o bibliografie modestă. Totuși, au fost scrise, atât în limba română, cât și în rusă, o serie de articole, semnate de cronicarii teatrali ai acelei perioade ca Irina Nechit, Larisa Ungureanu, Larisa Turea, Gheorghe Cincilei, Alexandru Gromov, Nicolae Roibu, E. Belîh, Constantin Cheianu, Aliona Baroncea, Dina Hașcu-Ghimpu, Liliana Popușoi, Valentin Jitaru, Liliana Armașu, Maria Mățu, Olga Garusova, Elfrida Coroliov, L. Doroș ș.a. Cronicile apărute în revistele de specialitate sau ziare se referă la creația dramaturgilor, la spectacolele după piesele lor puse în scena teatrelor

naționale, la atelierele, taberele și festivalurile de dramaturgie, materializând starea de așteptare a „schimbării la față” a culturii naționale.

În contextul rarei apariții în ultimii ani în Republica Moldova a cărților de teatru, merită să atragem atenția asupra următoarelor editări: *Portrete în timp: oameni de teatru și film* (2012), *A fi actor* (2012), *Chișinăul în teatru: Imaginea orașului Chișinău în spectacole* (2017) ș.a. de Larisa Ungureanu; *Teamp u время (Teatrul și timpul)* (2006), *Teamp. Классика. Стиль (Teatru. Clasic. Stil)* (2011), *Regizor. Actor. Spectacol: anii 1930 – 2010* (2016) de Elfrida Coroliov; *Amintiri în alb și negru* (2010), *Teatrul „Eugène Ionesco”: Istoria unei disidențe* (2016) de Dina Hașcu-Ghimpu; *Discursul teatral – între text și contexte* (2017) de Ana Ghilaș; *O legendă: Teatrul „Luceafărul”* (2018) de Liliana Popușoi și Mircea V. Ciobanu; Colecția „Satiricus. I. L. Caragiale” și altele. Apărând în postura privitorului, a teatrologului, a sociologului, cronicarii au recunoscut avizat și elegant urmele textualizate și pronunțate ale trecutului și prezentului teatral, și au descris modul în care acesta a „afectat” viața culturală a țării noastre. Or, criticii sunt investiți cu misiunea de a fi gardienii „ordinii” în (non)valorile unei perioade istorice, artistice, culturale etc. și trebuie să-și asume paradoxul, contradicția, nedesăvârșirea, șovăiala caracteristică epocii.

1.4. Concluzii la capitolul 1

Propunându-ne să facem o prezentare a lucrărilor despre impactul postmodernismului în teatru și, mai ales, în dramaturgia basarabeană din anii '90, am constatat că postmodernismul a generat apariția mai multor culegeri, antologii, lexicoane, dicționare [27] etc. decât alte curente luate împreună.

Odiseea investigării începe cu conturarea controversatei relații dintre postmodernism și modernism și a clarificării termenului de postmodernism de către corifeii acestuia Jean-François Lyotard, Ihab Hassan, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Steven Connor, Linda Hutcheon, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Jürgen Habermas ș.a. Esența judecăților referitoare la postmodernism am descoperit-o și din exegezele criticilor români Matei Călinescu, Ion Bogdan Lefter, Liviu Petrescu, Radu G. Țeposu, Mircea Cărtărescu ș.a. În studiile acestor reprezentanți de marcă ai curentului sunt formulate conceptul, evoluția istorică, poetica și politica postmodernismului.

Așadar, toate operele exemplare consacrate postmodernismului arată o dată în plus că acesta nu trebuie înțeles ca o cezură istorică, ci ca o nouă raportare la modernism. Acest lucru l-am putut constata în cărțile teoreticienilor acestui concept, pe care i-am citat și comentat pentru a valida multiplele caracteristici ale postmodernismului: destructurarea discursului,

fragmentarismul, anularea granițelor culturale și a limitelor genurilor și ale speciilor literare, cuprinderea diversității realului, refuzul stilului înalt, ermetic și impersonal, valorificarea creativă și recuperatoare, prin ironie și parodie, a stilurilor consacrate, jocul cu modelele prestigioase, receptivitatea față de livresc, în forma intertextualității, a metatextualității și a transtextualității, dialogul intertextual, parafraza, citatul (ironic) etc.

Ideea fundamentală care ne-a ghidat a fost de a depista și interpreta trăsăturile predominante ce stau la baza atât a textului dramatic, cât și a spectacolului postmoderniste. În teatrul postmodernist prevalează noile utilizări ale spațiului de joc, codificările vizuale, estomparea unor granițe dintre specii, metateatrul, meditațiile, gestualitatea, ritmul, tonul, textul folosit doar ca material pentru fundație, actorul ca temă și personaj principal, spectatorul ca parte a reprezentației etc. Teatrul postmodern nu pleacă de la o negație și nu refuză aprioric nici un compromis, nu mai este discurs în jurul unei acțiuni, nici al unui limbaj al ideilor sau câmp de probleme, nu mai face demonstrația analitică a condiției, angoaselor și incertitudinilor umane, ci le arată. Astfel, unitatea de măsură a teatrului postmodern este forma, nu fondul. Postmodernismul a propus o altă raportare la trecut, ceea ce în teatru a adus o altă viziune asupra simbiozei vechi-nou, asupra relației text-spectacol, asupra spațiului, asupra integrării diversității și a medierii contrariilor. Or, în general, postmodernismul în teatru pune în discuție, dar nu distruge toate aceste sisteme închise, centralizate, ierarhizate.

Pentru a urmări traseul evoluției teoretice a fenomenului teatral postmodernist, am prezentat unele teorii, concepte și reprezentanți care au investigat raportul dintre postmodernism și arta teatrală. La surprinderea procedeelelor specifice teatrului postmodernist ne-au servit lucrările cercetătorilor teatrului George Steiner, Martin Esslin, Richard Schechner, Peter Szondi, Aleks Sierz, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Bonnie Marranca, Hans-Thies Lehmann ș.a.

Unele încercări de sistematizare a paradigmei teatrului și dramaturgiei postmoderniste au fost profilate în scrierile criticilor teatrali din România și Republica Moldova George Banu, Mircea Ghițulescu, Octavian Saiu, Alina Nelega, Oltița Cîntec, Constantin Parfene, Valentina Tăzlăuanu, Angelina Roșca, Irina Nechit ș.a. În spațiul autohton, teatrul și dramaturgia anilor '90 sunt promovate de Leonid Cemortan, Larisa Turea, Larisa Ungureanu, Constantin Cheianu, Pavel Proca ș.a.

Studiile acestor oameni de teatru ne-au ghidat și consolidat convingerea că descrierea evoluției dramaturgiei naționale din ultima decadă a secolului trecut a fost de neconceput fără raportarea acesteia la paradigma teatrului absurdului. Vorbind despre semnele prevestitoare care anticipează elemente ale esteticii teatrale postmoderne – ale noului teatru și ale noilor forme de piese –, teatrologii, cercetătorii și criticii de teatru invocă dramaturgia absurdului și alte genuri de

texte „deconstruite”. Aderența autorilor dramatici ai anilor '90 la această formă de teatru a fost validată atât de criticii de specialitate, cât și de dramaturgii înșiși. Or, operele dramatice ale scriitorilor nouăzeciști nu sonorizează un ecou al muzicii cântate de altcineva, dar înscriu note originale prin absorbția și asimilarea, cât și prin transformarea și devansarea teatrului absurdului și apropierea de teatrul postmodernist.

Structura textelor de teatru noi abundă în procedee anti-iluzie, deconstrucție, depersonalizare, demitizare, ambiguitate, discontinuitate, eterogenitate, non-textualitate, pluralism, intertextualitate etc. Chiar dacă acestea au o pondere uneori mai mare, alteori mai mică, ideea centrală este că, ieșind din fundal, dramaturgia basarabeană reînvie ca pasărea Phoenix.

O asemenea transformare a suferit, în ultimele decenii, dramaturgia și teatrul în lume și în Republica Moldova. Semnele acestei metamorfoze au devenit vizibile în întreaga cultură teatrală, dar și în studiile dedicate postmodernismului și teatrului postmodern. Fiecare volum din această serie are aerul savant / solemn al tratatelor de pionierat care deșiră problema *ab postmodernismum condita* până în zilele noastre. Dilemele și contradicțiile postmodernismului, în general, și ale celui teatral, în particular, vor mai fi încă subiect a nenumărate cercetări.

Cum postmodernismul este contabilizat drept al *n-lea -ism* din istoria culturii universale, soarta lui pare a fi cea a miturilor, căci miturilor antice li se suprapun miturile moderne, iar acestea vor fi înlocuite, la rândul lor, de alte mituri ce se vor naște într-o conștiință viitoare. Parafrazându-l pe Mihai Eminescu, în această browniană accelerare a generațiilor, „*toate-s vechi și nouă toate*” și „*ce e val, ca valul trece*”.

Subscriem afirmației din monografia criticului Angelina Roșca: „Fără a ne considera nici custodele, nici apărătorul postmodernismului și al teoriilor generate de el, trebuie să recunoaștem însă că mai avem multe de făcut pentru a ne croi drum în lumea postmodernă și pentru a putea înțelege ficțiunea vieții contemporane. Din păcate, chiar când ni se pare că am reușit să facem acest lucru, apar mereu alte ficțiuni, mai bune, mai interesante, iar lumea în care trăim alunecă continuu, depășind spre alte paradigme culturale” [108, p. 261]. Or, putem constata că, la intersecția dintre secole, asistăm deja la un dialog între teatrul dramatic – cu inovațiile sale și noile perspective iluminate de neorealism în forma sa violent-revendicativă, brutală sau de teatrul documentar – și teatrul postdramatic, eliberat de structuri, personaj și conflict.

2. „INDETERMANENȚELE” DRAMATURGIEI NAȚIONALE DE SORGINTE POSTMODERNISTĂ

2.1. Contextul, paratextul și arhitextul modelului dramaturgic nou

2.1.1. *Perspective tematice și demitizatoare în piesele din anii '90*

În timpuri istorice concrete relația limbă, literatură, cultură și putere nu stabilește legături mecanice, dar exprimă „starea de spirit” a conștiinței sociale și definește atitudini general umane. În Republica Moldova, până în anul 1989, cultivarea intensivă și feroce a realismului socialist prin exterminarea elitelor naționale în cultură, artă, religie, ca și în politică, finanțe, învățământ ș.a.m.d., s-a soldat cu delabrarea totală și decerebrarea generală a societății. Evocarea evenimentelor acelei perioade de perturbări devenite deja istorie ne servește drept pretext pentru prezentarea fenomenologiei conștiinței ființei post-moderne și, în particular, a crizei basarabeanului post-sovietic. Accentul îl punem pe drama intelectualului, dublată de cea a pierderii și căutării identității omului postmodern, în consonanță cu destinul Basarabiei în ansamblu.

Renașterea Republicii Moldova din cenușa lui 1989 a fost posibilă anume prin resuscitarea intelectualilor și implicarea lor în re-facerea politicii statale și re-învierea componentelor lingvistice, literare și culturale, producând evenimente calificate drept revoluționare și făcând să se prăbușească regimul totalitar. Într-adevăr, cum scria Ana Blandiana, „în toate țările din est – în România chiar mai mult decât în celelalte – arta și literatura au fost plămânul prin care toată lumea a continuat să respire aerul din ce în ce mai rarefiat al libertății, arta adevărată și marea literatură au fost Pluta Meduzei pe care am reușit să ne salvăm sufletul nemuritor de valurile morții totalitare” [8, p. 13]. Or, în piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, în spirit postmodern, printr-o ironizare relativă, Nicolae Negru, alături de care ar semna și alți dramaturgi ai acelei perioade, ne atenționează că din „*anul 1995 sau 1996 sau 1997 sau...*” societatea civilă basarabeană a început să se reconstituie, optând pentru principiul libertății spiritului și ridicându-se din țărâna totalitarismului.

Referindu-se la „ștergerea granițelor ontologice” dintre toți membrii lanțului comunicativ, cercetătorul I. P. Ilin conchide că, de fapt, acest proces se reflectă, mai întâi de toate, în antiiluzionismul postmodernismului care tinde să lichideze frontierele dintre cultură și realitate și să se bazeze pe fapte documentare veridice [148]. Planul comun pe care se întâlnesc piesele naționale ale anilor '90 este reacția față de realitatea din jur. În manifestul său pentru un teatru fracturist, scriitorul Dumitru Crudu se confesa: „Ceea ce mă interesează și pe mine foarte tare este, în primul rând, realitatea”. Dar nu atât descrierea unor evenimente sau întâmplări îl preocupă

pe dramaturg, cât „impactul pe care acestea le pot avea asupra noastră” și „reacțiile noastre” [173, p. 6]. Iar impactul noilor texte dramatice din Republica Moldova, deloc unitare ca și cele universale, s-a cuantificat în diseminarea interesului concret pentru temele sociale, politice și psihologice contemporane fixate în scris.

Una din mutațiile în raportarea scriitorului la scenă și trecerea dramaturgului spre statutul de autor dramatic este schimbarea accentelor în ceea ce privește temele de interes ale pieselor de teatru. Este vorba de subiecte și teme anterior tabuizate de expresia publică, nu numai teatrală, dar și literară, toate directe, violente, provocatoare. Or, încă în piesa *Apusul de soare se amână* (1982), Val Butnaru a re-venit la un subiect tabu din trecutul istoric al Moldovei în perioada când renașterea națională și principiile democratice erau doar niște visuri. Conținând, la modul aluziv, multe trimiteri subtile și „polemice” la realitățile zbuciumatei noastre istorii, piesa constituie și un manifest împotriva falsificării trecutului istoric al Moldovei.

În majoritatea textelor dramatice din anii '90 politicul devine tematică, mesaj, esența personajelor și spațiul în care ele respiră. Astfel, piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de Nicolae Negru reprezintă o „satiră politică cu repere în actualitate” [37], căci, în realitate, „piesa sintetizează și transpune artistic fragmente dintr-o istorie trăită de noi în acest ospiciu numit Basarabia postsovietică” [40, p. 21]. În epoca regimului totalitar, spațiul casei de nebuni - închisoare este un topos tropic al condiției umane în vremurile (post)moderne oprimată de un destin tragic, deloc inferior celui din tragedia clasică. În fond, în această dramă suntem puși în fața unei parabole politice a istoriei tragice a Basarabiei, subiectul surprinzându-i doar un fragment.

Încărcătura tematică a pieselor lui Constantin Cheianu pare a exprima rezultatul resuscitării naționale intentate de protagoniștii piesei lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...*, alias poporul basarabean, și debutul coliziunii lor cu alte mari probleme sociale, culturale, economice etc. Dramaturgul absoarbe realul cu un fel de burete oțetit pentru a conjuga „mai-mult-ca-prezentul” realității sociale și umane în lucrarea *Noi*, apoi în *Luna la Monkberry* (în manuscris, cu denumirea spectacolului *Golanii revoluției moldave*, montat de Alexandru Grecu la Teatrul „Satiricus. I. L. Caragiale” în 2009). În momentul în care nu doar iluziile, ci și realizările anului 1989 par să se fi șters din memoria colectivă, C. Cheianu privește trecutul imediat ca printr-un „vizer” temporal și îl re-actualizează din interior spre exterior. Or, autorul poartă, în structurile de adâncime ale conștiinței sale, amprentele mediului social-cultural în care s-a format și trăiește. Dramaturgul se confesează într-un interviu: „Tot ce am devenit eu astăzi se datorează unor lecturi, evenimente și oamenilor din epoca 1986 – 1990” [151], încadrându-se cultural, social, politic, psihologic etc. în

acel „portret de grup” al Generației ’80, autodefinindu-se drept un prozelit „absurdist-existențialist întârziat”.

Dramaturgul D. Crudu se contrazice pe sine însuși, când scrie grav-ironic în introducerea la volumul *Salvați Bostonul* că „oamenii au nevoie de certitudini”, pe care nu le primesc personajele sale din fragmentul *Alegerea președintelui*. Punerea repetată în fruntea statului a unui președinte-fantomă, condus din umbră de „prieteni”, reflectă situații ușor recognoscibile, „mai ales într-o lume cum este cea în care trăim cu toții, când realitatea constituie o operă a mass-media, politicianilor și a creatorilor de reclamă” [173, p. 6]. Acest postulat al scriitorului este ilustrat și dezvoltat în piesa *Salvați Bostonul*, unde este prezentat cu lux de amănunte un scenariu al unei „revoluții” care se poate produce în diferite etape ale istoriei oricărei țări. După consumarea unui astfel de eveniment la „restaurantul Boston” – prototip al unor țări concrete sau al oricărui stat –, întrebând de Patron dacă „a fost frumos”, Primul Chelner îi răspunde: „Da. A fost o splendoare. Ne-a ieșit cu mult mai bine decât în 89 sau în 2000”. Și șirul exemplurilor ar putea continua, căci, cum recunosc regizorii „loviturilor de stat”, „este și firesc pentru că am atins un grad înalt de experiență și înțelepciune” [173, p. 120]. Eroii lui Val Butnaru din *La Veneția e cu totul altfel*, dimpotrivă, (ne) explică modurile prin care orice manifestări, acțiuni sau mișcări sociale pot fi înăbușite: „E o tactică veche ca lumea: ca să-i dezbină pe cei din toate țările care vor să se unească, le arunci un os și revoluția se împotmolește” [166, p. 302]. Încă în anul 1988 această piesă-metaforă a destinului Republicii Moldova pune în discuție problemele și crizele politice, sociale, culturale din țară.

Irina Nechit se realizează, la rândul său, la dramaturgiei cu o altă percepere a realității sociale și culturale, implicați în dramele actualității imediate și în dilemele etice, politice, religioase ale contemporaneității. Piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* se edifică pe o temă-planetă ce atrage mai multe probleme-sateleți. Astfel, autoarea subliniază nostalgia personajelor după patrimoniul material, cultural și istoric al satelor, deteriorat și ruinat, problemele care persistă fiind social-politice: „TITIREZUL: Toți suntem lipiți pământului. Am distrus trecutul, viitor n-avem, prezentul ni-i amar ca pelinul...”; ecologice: „MARIUS: În sat nu găsiți! Cu seceta asta, a ars pământul și râmele au pierit”; demografice: „TITIREZUL: (...) Nunți puține, înmormântări multe” etc. O cauză-efect este problema migrării tineretului: „POLIȚISTUL: Domnișoară... Domnule... Noi nu avem tineret în sat... Tineretul nu există!” // „PRIMARUL: Exagerezi, Florentin. Tinerii noștri muncesc la negru în alte țări. Acolo ei există” [175]. Or, Irina Nechit trădează o anume apetență pentru „îmblânzirea” unei realități cu mai multe capete: politică, socială, culturală, religioasă.

Că societatea moldovenească este aruncată demonic între Scylla și Charibda realității (sociale, politice, culturale etc.) ne-o demonstrează și personajele ficțiunilor (textuale și

intertextuale) ale Angelinei Roșca: „*MĂTUȘA POVESTITA: Câteodată te uiți la unul... Pielea jupuiată de pesticide, oasele strâmbe de atâta tutun cules, limba înnodată de noile legi gramaticale, ochii plesniți de nedreptatea pe care i-a fost dat s-o vadă, urechile veștezite de atâtea lozinci câte i-a fost dat să le audă, speriat de politică, cu atâtea și atâtea pe capul lui... Dar el trăiește...*” [181]. În aceste parodii teatrale avem (pre)sentimentul că suntem transportați „într-o lume întoarsă pe dos”, „care exacerbează la maximum contradicția dintre esența umană și existența umană” [112, p. 33].

Lucrarea dramatică *Stația terminus* a lui Mircea V. Ciobanu se pretează legităților teatrului postmodern pe care l-am numit „al cotidianului”. Ficțiunea acestui text se suprapune cu construcțiile unor lumi textuale ca extinderi ale cotidianului, pe de o parte, și cu structurile de control imaginativ vis-a-vis de realitate al dramaturgului, pe de alta. Această piesă re-aduce în discuție teme și idei filosofice ce și-au banalizat prestața, dar nu și-au pierdut actualitatea. Dramaturgul însuși joacă cu cărțile pe față, e(a)nunțând ironic „*problemele de actualitate*”: „*Dragostea. Viața - Moartea*”. Sub masca sarcastică ce debitează niște postulate existențiale se simte însă tragismul conștiinței că „*șirul poate fi continuat...*” [171]. Astfel, *Stația terminus* este materializarea unei parabole existențiale, simbolul „trenului” conotând multitudinea de dileme sociale, psihologice, religioase etc. ale societății (post)moderne, care, în/din mersul continuu, mai alipește în lanț și alte vagoane-probleme. Totodată cursul acțiunii e determinat de re-amintirea „vinei tragice” a individului (post)modern de a fi asasinat un om, dublată de conștientizarea „Morții lui Dumnezeu”. În consecință, acest du-te-vino, această „alergare” veșnic „înainte” sunt lipsite de o instanță diriguitoare: regia transcendențială. Ca și omul (post)modern, personajele acestui eseu dramatic își îngroapă zeii, pentru că „*au fost amăgiți*” și „*toți au luat bilet până la ultima stație*”, dar unii „*ar vrea să coboare*” [171].

Astfel, lumea sfârșitului de mileniu e o lume demonizată și reificată prin violentarea sacrului și prin falsa sacralitate. Dacă personajele lui M. V. Ciobanu pun la îndoială calitatea oficierei serviciului divin de către Preot, dramaturgul C. Cheianu, în farsa tragică *Luministul*, profanează sfânta taină a confesiunii pentru a accentua absența sau / și prezența credinței omului contemporan. Religia și credința sunt puse sub semnul întrebării și în piesa lui Nicolae Negru *Revine Marea Sarmațiană...* Iosif a fost adus a doua oară în ospiciu pentru că „*se da drept Biblie*”, subminând, „*autoritatea popilor*” și „*reproșându-le că nu cunosc*” bine Cartea Sfântă. Totodată, aerul magic al unor întâmplări, impresia de ritual, recursul la arhetipuri, nostalgia primordialității conferă expresivitate și lirism textului dramatic al lui N. Negru. În „a zecea copie” *Salvați Bostonul* de D. Crudu, Al treilea Chefliu crede a avea viziuni cu Isus, care îl / îi îndeamnă să se răzbune pe

Patron, ceea ce corespunde Legii Talionului, dar contravine Legii noi a iubirii creștine, lăsate de Mântuitorul Isus Hristos.

Pe de altă parte, într-un anume fel, pentru personajul postmodern „*Dumnezeu nu mai este mort*”, fiecare căutându-l și venind la El pe drumul său. În piesa *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru, regizoarea Roza este finanțată de Uniunea Europeană să monteze spectacolul religios *Hristos în Africa*, în care Iisus este negru, iar evreii care l-au vândut pe vremuri sunt acum salvatorii lui. Demetrios refuză să mai joace într-o astfel de reprezentație, argumentând că el este grec, dar mai ales ortodox.

În piesa Angelinei Roșca *Mama lor de urmași*, Arhanghelul C îl învinuiește pe Millo că niciodată n-a fost prea credincios, și de aceea nu poate înțelege sufletul unui creștin adevărat: „*ARHANGHELUL C: Credincios?! Dați-mi voie să pun la îndoială credința unui om care nu-și sfințește casa, nu se duce la biserică, nu-și petrece părinții, apropiații și cunoscuții în ultimul lor drum... // MILLO: Adevărat! Și dacă aș putea, n-aș veni nici la propria mea înmormântare. Dar... // ARHANGHELUL C: Dar? // MILLO: (...) asta nicidecum nu înseamnă că nu sunt credincios. Eu îl port pe Dumnezeu aici... (Cu mâna la piept)*” [181, p. 5]. Totuși, ca și în celelalte piese, existența divinității este suspectată și profanată, ritualul nașterii și al morții (divinității) este impregnat de prozaism, iar miturile existențiale și biblice sunt intervertite și reduse la dimensiuni telurice.

Cum istoria miturilor constituie un proces continuu de flux și reflux mitic, dramaturgii naționali din anii '90, la rândul lor, *de-mitizează* și *re-mitizează* unele mituri arhetipale. Forța antimitizeatoare a dramaturgiei postmoderne se răsfrânge și asupra miturilor românești. Personajele Angelinei Roșca o „*dau de-a mitul*”, în parodia teatrală *Clopotnița tinereții noastre* fiind evocat (amuza(n)t) Mitul Mioriței: „*MĂTUȘA POVESTITA* (enigmatic, aproape în șoaptă): *Lacrimile Mioriței, ale lui Bădița Mior și ale altor strămoși ai noștri...*” [181]. Lisandru din parodia teatrală *Sfânta perjă din anțărt*, referindu-se la logodnica sa Ana, exclamă: „*Nu face. Totuna am s-o zidesc în perete, ca meșterul Manole din baladă*” [181]. Mircea V. Ciobanu interpretează legenda Mănăstirii Argeșului nu ca pe un mit al creației, dar ca pe o tragicomică implantare a unor conflicte matrimoniale: „*DrS*”: *Și soția? // CĂTĂLIN: Dar nu o părăsesc. O zidesc... // „DrS*”: *(devenind obraznic, pe un ton disprețuitor): Ascultă, Manole, nu femeia trebuie zidită în pereții bisericii. Biserica trebuie zidită în ea...*” [171].

Piesa *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit își absoarbe forța în aceeași măsură din modul în care *de-construiește* și *re-mitizează* Mitul Zburătorului, precum și din cel în care *răstoarnă* miturile antice. Așa-numitele Filomela I și II, care suplinesc postul de amante invizibile ale lui

Mihai în piesa lui Nicolae Negru *Minte-mă, minte-mă...* [177], nu mai însumează calitățile eroinei mitologiei grecești, ci sunt doar niște entități absente, substituibile și stereotipice.

În piesa *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, pentru a-și pune tatăl în fața unui adevăr, Iosif invocă Legenda despre Esau într-o sesiune de hipnotizare, ce le asigură o prezență spectrală. Parafrază a mitului lui Narcis, replica: „*Iosif (privindu-se în apa din cupă): Prostul de Narcis! Ce prezicător putea să iasă din el!...*” [96, p. 186], nu trădează doar complexul narcisiac al personajului, ci are și statut de situație simbolică a piesei. Val Butnaru recurge la *remitizare* ca operație poetică de convertire a miturilor vechi la noi semnificații, originale, moderne, păstrând ceva din semnificația originară a lor. Sensul învățaturii biblicului Iosif și a Mitului Salvatorului a fost schimbat, inversat, completat, dar nu mistificat, căci „mitul este un anumit gen de adevăr sau un echivalent, un complement al adevărului, și nu un rival” [132, p. 245].

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” [12, p. 65]. În piesa *Achitarea lui Salieri*, C. Cheianu demitizează și transformă în clișeu genialitatea prin repetarea insistentă și obsedantă a familiei lexicale a cuvântului „geniu” de către personajul „Schubert”. Prin intermediul replicilor „Aloizei Lange”, el propune o definiție „proprie” a geniului: „*Sunt gravi, au prestanță, rostesc lucruri inteligente și neînțelese, îi farmecă pe toți..., îmi imaginam întotdeauna că sunt înalți*”. În continuare, „Lorenzo da Ponte” *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 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*” [168, p. 52]. Sub semnul îndoielii este pusă și genialitatea scriitorului Ovidiu în „proba de orchestră în două acte” *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru. Contrabasul-Mircea îl învinuiește pe Saxofonul-Ovidiu că în ultimul său roman l-a plagiat pe Camilo José Cela și îi citește sentința: „*Plagiat, cucoană! Iată ce înseamnă! Uite așa, maestre, sfârșesc miturile*” [163, p. 229].

Dialogul „Vocilor” Cititorului 1 și Cititorului 2 din piesa *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șlehtițchi și N. Leahu consună cu cele două ipostaze critice divers - contradictorii de percepere și comentare a „*Modelului poetic Eminescu*”. Pe de o parte, Cititorul 1, cu o morgă profesorală, ține o prelegere despre Eminescu „*poet de geniu, dar care, ca tot geniu, om rămâne*”, lansând o provocare eminescologilor pentru care „*Eminescu este un mit, un fel de coloană infinită și infailibilă a romantismului*” [182]. El e tentat să (ne) e(in)vite (la) clasicizarea excesivă, idolatrizările și sacralizările „Modelului”, de-mitizându-l și re-mitizându-l. Pe de altă parte,

ironizând „pedestru” și „tăcând ecvestru”, Cititorul II simulează un „biografism școlăresc” și o „citire plată” a operei eminesciene. El se erijează în avocat al lui Eminescu, „*omul complet al culturii române*”, pledând împotriva sfâșierii orfice a poetului.

Mitul constituie una dintre rarele forme de trait-d’union între prezent și trecut, căci într-adevăr „se pare că un mit, întocmai ca și simbolurile pe care le evidențiază, nu dispăre niciodată din actualitatea psihică: el își schimbă numai aspectul și și camuflează funcțiile... La nivelul experienței individuale, mitul n-a dispărut niciodată complet: el se face simțit în visele, fanteziile și nostalgiile omului modern...” [32, p. 130]. Însă, la anumite etape ale istoriei, inclusiv în cea postmodernă, miturile sunt privite interpretativ-critic și sunt vidate de semnificațiile lor sacre. Cum comunismul totalitar le oferea oamenilor iluzia libertății și bunăstării materiale printr-un fel de pact cu diavolul, li se cerea în schimb să-și abandoneze credința, să-și compromită valoarea morală, să-și uite limba, să-și neglijeze literatura, să-și trădeze cultura.

Astfel, piesele naționale postmoderniste fotografiază un portret omniprezent al unei generații absolvente a școlii dure a vieții într-un regim (post)totalitar. Or, „în încercarea sa de control „total” al vieții cetățenilor, susține filosoful F. Fukuyama, totalitarismul a căutat să distrugă societatea civilă în întregime” [34, p. 36]. Eugène Ionesco afirma categoric: „Cred că orice societate este alienantă, chiar și, și mai ales, cea „socialistă...” [48, p. 128]. Singularizarea existenței și lipsa comunicării, pe de o parte, insuflarea culpabilității și potențarea fricii colective, pe de altă parte, au generat diverse depresii, angoase și alienări. Paroxismul manifestării acestor stări psihice s-a materializat prin alienarea fizică, mentală sau socială a omului post-modern care e și basarabeanul din Republica Moldova.

Personajele din *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu și din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru sunt pacienții unui ospiciu, Timida din *Realitatea violetă* e obsedată de imaginea unei găini-prietene din copilărie, Nichifor e mitoman; Camelia, care caută floarea cu rădăcina înflorită în farsa tragică *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de I. Nechit, e „sărită de pe fix” și dominată de ideea sinuciderii, Marius e cleptoman; Primul și al doilea Polițistii din *Crima sângeroasă...* de D. Crușu își refulează cu greu pornirile criminale, Istan are sau mimează dedublarea personalității etc. „Instrumentele muzicale” din *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru suferă de depresii psihice și angoase, piesa fiind „...o dramă cu puternice accente psihologice, psihanalitice chiar, exploatând istoria și memoria noastră imediată, vie și destul de funcțională” [37]. Autorul reușește să scrie o lucrare dramatică bazată pe un lung proces de (auto)analiză psihologică, obținând chiar și premiul revistei „Reverberații” „*pentru motive psihanalitice într-o piesă originală*”.

Tema pierderii identității, a dedublării, dezrădăcinării și inadaptabilității este una de referință în literatura neoromantică, reluată de antiteatru. Eroul postmodern, la rândul său, este

claustrat într-un univers ostil și inconfortabil în care este anchilozat practic fără posibilități de evadare sau / și realizare. El reflectă starea de spirit a unui individ izolat, aflat în hegemonia hazardului și a arbitrarului. Nu doar Amedeu din piesa ionesciană *Amedeu sau cum să te debarasezi* poate recunoaște: „(...) *Da, Madeleine, ai dreptate. Altul s-ar fi descurcat mai bine decât mine. Sunt dezarmat în fața vieții. Sunt un inadaptabil... Nu sunt făcut pentru secolul ăsta*” [52, p. 46], dar și întreaga suită de personaje dramatice postmoderniste.

Motivul dez-rădăcinării omului contemporan este bine intu(tu)it și rel(el)evat de către C. Cheianu: „Aș avansa ideea că personajul emblematic al timpurilor noastre este basarabeanul dezrădăcinat, reprezentantul celor câteva sute de mii de concetățeni de-ai noștri care au abandonat și abandonează în continuare țara. Pentru mulți dintre ei ruptura de o tradiție seculară și contactul cu o lume cu totul diferită, adesea pe fondul unor drame copleșitoare, se transformă într-un traseu existențial impresionant. Basarabeanul a oscilat dintotdeauna între condiția celui ce a stat acasă fără să-și poată împlini destinul și cel ce și-a luat lumea în cap ajungând, ca excepție, un Alexandru Hâjdău, un Eugeniu Coșeriu sau un Paul Goma, iar, ca regulă, fie a prins rădăcini în alte părți devenind buni cetățeni, fie s-a alcoolizat pe șantierele de construcție din Moscova ori Israel, fie a sfârșit în bordelurile pentru soldații NATO din Kosovo” [39]. Semințele personajelor din această specie sunt semănate atât în piesele *Luministul*, *Luna la Monkberry* de C. Cheianu, *Saxofonul cu frunze roșii*, *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru, în volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu, cât și în lucrările dramatice mai noi: *În container* de C. Cheianu, *Oameni ai nimănui*, *Înainte și după fugă* de D. Crudu, *A șaptea Kafana* de D. Crudu, N. Esinencu și M. Fusu etc.

Deci, textele dramatice nouăzeciste pot fi citite și în / prin registrul melodramatic al unei realități care își schimbă brownian decorurile și în care, cum specifică Alvin Toffler, omul se confruntă cu experiențe psihice traumatizante. Lume de criză, în tensiune, pe muchie de cuțit, unele personaje luptă cu disperare pentru a valorifica la maximum puținul timp pe care-l mai au la dispoziție, ca în *Saxofonul cu frunze roșii*, *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* de D. Crudu, altele însă se lasă sfârțecate cu resemnare și cedează în fața metodelor dictatoriale ale sistemului sau în fața realității (post)moderne, ca în *Luna la Monkberry* de C. Cheianu, *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru, *America unu*, *Carmen la Chișinău*, *Emden*, *Salvați Bostonul* de D. Crudu.

Personajele emblematice ale pieselor naționale din anii '90 încă nu și-au asigurat un look necesar integrării sociale, după cum nici basarabenii nu și-au găsit fragilul echilibru interior până în prezent, fiind jertfele *libertății puterii* și neavând *puterea libertății* în odiseea căutării unui sens, nu neapărat unul absolut, al vieții. În centrul canonului dramaturgilor N. Negru, C. Cheianu, Val Butnaru, I. Nechit, A. Roșca, D. Crudu, M. Șlehtițchi, N. Leahu ș.a. se plasează liniile de reflecții

dedicate libertății – valoare în funcție de care e examinat, critic, orice proiect intelectual și societal.

O altă trăsătură definitorie a literaturii postmoderne este semnalarea pluralității nelimitate a posibilităților de semnificare a temelor și ideilor, pretându-se unor interpretări simptomatice mitico-simbolice, social-politice, general-umane și filosofice. Astfel, dramaturgul anilor '90 se plasează în postura privitorului prin cheie sau prin fereastră, conștient că, cu convențiile pe masă, realitatea ne apare mult mai autentică.

2.1.2. Structuri compoziționale și paratextuale ale dramei postmoderniste

Universul ideatic al operei dramatice postmoderniste se sprijină pe valori estetice, filosofice, dar și pe un sistem de valori extratextuale, ținând de istorie, cultură, psihanaliză etc. Mobilitatea interioară a teatrului, dublată de ritmul alert al vieții sub valul postmodernității de la finele secolului al XX-lea, a condiționat și re-definirea unui nou limbaj teatral capabil să reinterpreteze atât unele categorii specifice reprezentației teatrale, cât și existența umană însăși, a cărei reflectare este. În această societate caracterizată prin primatul fluidității asupra stabilității, teatrul postmodernist proiectează vectorial o dublă criză: cea a *structurilor* operei dramatice și a *limbajului* teatral. În teatrul contemporan conceptul de „structură” nu mai e nici operant, și nici central ca în paradigma dramei tradiționale. Or, „o piesă, ca și orice alt tip de text literar, afirmă o distinctă identitate istorică și de limbaj, tematică și structurală, căci ea are o respirație diferită de cea a dramaturgiei tradiționale, fie pentru că, între timp, s-au modificat obiectivele genului, radicalizându-se expresia, fie pentru că însăși producerea de text a impus reguli noi de creație” [73, p. 6], scria criticul literar Raisa Leahu. Dramaturgul postmodern finalizează construcția pe care au edificat-o predecesorii săi moderniști în vederea „deformării” sau „desfacerii” arhitecturii conceptual-semnificante a textului dramatic, tehnicile sale caracteristice fiind *de-construcția* și *dez-integrarea*.

Denumit în „*formula lui cea mai pură și mai acută, deconstructivism*”, postmodernismul implică acea „serie de noțiuni curente ce desemnează des-ființarea: decreație, dezintegrare, deconstruire, descentrare, dislocuire, diferență, discontinuitate, disjuncție, dispariție, de(s)compunere, în-definire, demistificare, de-totalizare, i-legitimare...” [43, p. 185]. Filosoful Jacques Derrida consideră că procesul de „de-centrare” și de punere în libertate a „structuralității structurii” debutase printr-un joc liber al semnificațiilor. Pentru a înțelege cum s-a ajuns la această pulverizare a structurii și înlocuirea acesteia cu formule de compoziție, este oportun să se arunce o privire istorică asupra începuturilor: avangarda și nașterea modernismului.

În spirit postmodern, dramaturgia scrisă la intersecția dintre secole creează iluzia unei unități și a unei coerențe care disimulează rupturile prin simularea sintezei. Dramaturgul

Constantin Cheianu depune efortul de a încadra piesa *Plasatoarele* în schema clasică a structurii dramatice și o împarte ostentativ în „cinci acte, patru antracte și un epilog”. Fiecare început și sfârșit de act este anunțat de către Prezentator în rolul său de Prolog și denumește aforistico-ironic una din cele 5 etape principale ale vieții omului: „Nașterea și copilăria”, „Adolescența, anii de ucenicie”, „Tinerețea; prima iubire”, „Maturitatea; căutarea sensului”, „Găsirea sensului și pierderea lui”. Finalul deschis și nejuocarea epilogului, pe de o parte, discuția Plasatoarelor privind conținutul sofisticat al spectacolului pe care-l consideră „o prostie și o păcăleală”, pe de alta, ne conving că totul nu e decât o simulare a dinamizării structurii dramatice.

Farsa tragică *Luministul* de C. Cheianu, ce este cuprinsă la început și la sfârșit între „ghilimele” conținând fraza de serviciu a Ghidei, poate fi modificată, personajele pot fi înlocuite, situațiile pot fi inversate, lovitură de teatru din final validând caracterul circular al piesei.

În lipsa unei soluții care ar ține de existență, în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu se propune una pentru construcția subiectului dramatic – cea a re-interpretării „structurii circulare” a pieselor din teatrul absurdului. Ca și E. Ionesco în *Cântăreața cheală*, autorul pare a ne sugera reluarea elicoidală a aceleiași traiect între Viață și Moarte. Ideea mișcării veșnice „în zig-zag” e ilustrată de simbolul vieții-tren „care nu se oprește, ci... pur și simplu merge”. Dialogând cu principiile dialecticii și cu specificul etnogenetic, dramaturgul cochetează cu legile materiei care nu are o „stație terminus”, ci doar halte „în mare. Ori în munte. În stâncă”. Neraportându-se la alt tip de conflict decât cel existențial, acest eseu dramatic se centrează pe metafora „mergerii” fie înainte, fie „în direcție opusă”, „e tot acolo” [171] și reactualizează dictonul eminescian „alte măști, aceeași piesă”.

Farsa *Mama lor de urmași* de A. Roșca pendulează între o scenă la început și una la sfârșit, ce se produc Dincoace (pe Terra), și numeroase scene scurte și ultracurte, ce se petrec Dincolo (în Rai). Cele două dimensiuni existențial-teatrale re-produc problemele arhaice ale oamenilor de creație – mizeria și opulența, patriotismul și pseudopatriotismul, prietenia și concurența etc. –, schematismul piesei fiind folosit mai ales pentru a insista asupra unei mișcări în cerc.

La nivelul compoziției textului dramatic, piesa *Iosif și amanta* sa de Val Butnaru e divizată în două acte, dar fără indicarea obișnuită a scenelor, didascaliile servind ca indicatori ai deplasării personajelor și ai cronotopului. La nivelul structurii de adâncime, optica asupra subiectului piesei ne reflectă multiplicarea planurilor temporale: timpul mitic – legenda biblică; timpul imaginar – substratul parabolic; timpul amintirii / proiecției în viitor – subtextul sociologic. Or, transgresarea planurilor temporale este anunțată chiar prin prima frază-metaforă evidențiată cu majuscule din actul I: „O încercare de a ghici. Sau de a-ți imagina viitorul, așa cum ai dori să fie” [96, p. 178]. În / prin această tentativă de a transcende condiția de ființă efemeră, procesul de trăire în prezent

a viitorului de către personaje fuzionează în cel de trecut al prezentului receptării de către cititori. Următoarea „scenă presupusă”, intitulată: „*E foarte greu, imposibil, poate, să ghicești viitorul*” [96, p. 186], se reflectă în oglinda celei anterioare, fiind deja o renunțare la procesul cunoașterii sau o resemnare în fața fatalității sorții. Fraza ulterioară lasă loc îndoielii și provocării: „*Chiar poate fi ghicit întreg viitorul? Și dacă e o greșeală?...*” [96, p. 198].

Dialogul „piesei din piesă” începe cu replica lui Iosif la provocarea din frazele de mai sus: „*Nu fac altceva decât să-mi imaginez viitorul. O poate face oricine...*” [96, p. 214]. Contrareplica (autorului sau a alter ego-ului lui Iosif) nu întârzie să apară: „*De ce minți, Iosif? Chiar crezi că se poate imagina viața?*” [96, p. 220]. În momentul în care Iosif se îndoiește dacă și-a trăit viața corect și se întrebă unde a greșit, răspunsul aforistic vine imediat: „*În noi înșine se află scenele ghicite și cele neghicite. Nu-i așa, Iosif?*” [96, p. 250]. Fraza retorică: „*Ce se va întâmpla acum? Iosif, de ce n-ai ghicit?*” [96, p. 264] anticipă finalul deschis al piesei, suspansul, absența soluției. Prin aceste fraze subliniate în text, dramaturgul mizează „vizibil” pe niște tehnici de codificare specifice noii dramaturgii.

Și în textul *Saxofonul cu frunze roșii*, Val Butnaru utilizează tehnica evidențierii unor replici, dar deja cu alt scop. Scrise cu majuscule, replicile Contrabasului sunt două interogații-nedumeriri, adresate mai mult conștiinței sale decât Viorii: „*Cum ai putut să luneci în mizeria asta?*” și: „*Pe cine ai vrut tu să-i faci mai buni?*”. Fraza exclamativă: „*Dar el nu este decât un trădător!*” [163, p. 223], se adresează iarăși mai mult sie însuși decât Saxofonului. Or, replicile personajelor butnariere plutesc pe un dialog „cu curent subteran de acțiune”, ca în piesele lui Cehov, cum ne explica Stanislavski, căci într-o singură replică încap o întreagă succesiune de stări, deseori contradictorii, prin care personajul trăiește. La nivel de structură, spre deosebire de tehnica formării subiectului din piesa anterioară, în *Saxofonul cu frunze roșii* liniile subiectului pornesc dintr-un punct comun al întâlnirii tuturor eroilor în club și se ramifică, adâncindu-se și adunând noi date din trecutul lor. Acest *mise en abîme* al subiectului se explică prin conceptul *textului-văl*, în spatele căruia s-ar ascunde adevărul, sensul, mesajul, și prin *palinodie*, figură stilistică semnificând retractarea, luarea înapoi a sensului pe măsură ce se formează (ca în scrierile lui Beckett). Structura piesei ne obligă să o citim mereu întorcându-ne la tabloul precedent, un fel de doi pași înainte, unul înapoi, dramaturgul excelând în arta paradoxului, ironiei și a răsturnărilor de tip anticlimax.

Textul dramatic al lui Dumitru Crudu *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* pare a fi scris de la sfârșit spre început, iar deznodământul – pretinsa ori așteptata asasinare a Oldei de către Istan – se suprapune cu intriga sau punctul culminant. Citirea piesei „în direcția inversă” potențează gradul de codificare și complexitate a ei, iar suprimarea centrului constructiv al textului

generează premise pentru niște „substituirii infinite” în acțiunea dramatică. Or, artistul postmodern manifestă o inaderență față de „orice fel de sinteză” și doar „*fragmentele singure îi inspiră încredere*” [43, p. 180].

În urma intuirii spontane și experimentării programate, dramaturgia postmodernistă basarabeană și-a însușit unele tehnici noi ale postmodernismului, printre care fragmentarismul și interșanjabilitatea unor „fragmente” de text. Propunându-ne să analizăm structura de adâncime prin prisma celei de suprafață, ne-am îndreptat privirea stati(sti)că spre organizarea etajată a nivelurilor secvențiale din piesele dramaturgilor basarabeni postmoderni. Astfel, Dumitru Crudu își fragmentează volumul *Salvați Bostonul* în 10 „copii” („după natură”?), încercând să definească o nouă specie dramatică și optând pentru „un teatru fracturist”.

Fragmentarea exacerbată, la propriu și la figurat, a eseului dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu transcrie un procedeu prolific postmodern de a realiza o logică internă dublă în pofida ilogismului de-structurării. Examineate în sine, seria de fragmente - fotograme (21 la număr) dețin un apreciabil quantum de sensuri și interes care se inserează în fluiditatea și coerența textului. Friabilitatea existenței este redată în text prin respectarea ostentativă a tehnicii mozaicale și a colajului, prin care se creează sugestia unor stări de incertitudine și confuzie.

Duetul dramaturgic Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu din piesa *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* își rezervă și un alt drept (?) al postmodernistului, construindu-și mozaical textul cu fragmente de opere și supraetajându-și intertextual nivelurile eseului dramatic. În această piesă livrescă, fragmentarea exacerbată și colarea artistă a operei eminesciene își are sorgintea într-o „imposibilitate de a trăi în afara textului infinit” eminescian. Deci, și în această operă dramatică, „*fragmentarismul devine un adevărat principiu generativ*” [12, p. 97].

Piesa *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit este împărțită în 2 acte, fiecare act – în câte 4 tablouri, fiecare tablou – în mai multe scene. Farsa tragică *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* este divizată în 2 acte, fiecare câte 8 scene. În *Scena 4* a acestei lucrări, dramaturgul fragmentează până și decorurile, dând următoarea indicație scenică: „*Spre sfârșitul dansului peretele negru se descompune în fragmente și este dus în culise*” [175]. Deci, Irina Nechit fragmentează fiecare macrosecvență dublă în secvențe și în microsecvențe multiple, respectând totuși principiul simetriei structurii.

În pofida tendințelor de de-construcție a discursurilor dramatice, scopul final al dramaturgilor postmoderniști este, totuși, crearea unui tablou dramatic autentic și amplu, posibil grație mai multor factori. Or, după teoreticianul literar francez Gérard Genette, orice operă literară este un ansamblu format din textul propriu-zis și paratextul său: titlul, subtitlul, prefață, postfață, note de subsol etc. În volumul *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*,

Valeriu P. Stancu realizează o analiză a tipologiei și clasificării titlului textelor literare, apelând la studiile lui Leo H. Hoek și Gérard Genette. Astfel, el inventariază anumite funcții ale titlurilor, și anume: funcția de desemnare sau identificare (singura obligatorie, dar cu neputință de separat de celelalte), cea descriptivă (care poate fi tematică, rematică, mixtă sau ambiguă), funcția conativă și cea de seducție (care nu își atinge întotdeauna scopul, ci, uneori, merge chiar până la simularea non-seducției) [114, p. 207].

În această ordine de idei, însuși titlul apocaliptic al piesei *Apusul de soare se amână* (1982) a lui Val Butnaru constituie o replică intertextuală la trilogia istorică *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea, dar într-o cheie polemică, fapt sugerat de dramaturgul însuși într-un interviu apărut câteva decenii mai târziu de la debutul său: „Era o piesă-polemică, ca și *Apusul de soare se amână*, o altă piesă scrisă în anii mei de debut în dramaturgie, în care (păcatele tinereții!) m-am luat la harță cu Delavrancea, fiindcă nu eram, categoric, de acord cu autorul *Apusului de soare*, dar și cu alții – o puzderie – la modă pe atunci; nu acceptam maniera lor prăfuită de a scrie piese pe teme istorice, îmi repugna limbajul fals-medieval, acțiunea greoaie și subiectele lipsite de dimensiunea shakespeariană a istoriei noastre” [161].

Simbolurile frunzelor roșii din titlul piesei butnariene *Saxofonul cu frunze roșii* pot fi descifrate prin prismă psihanalitică. Saxofonul-Ovidiu se confesează: „(...) *Iar eu strâng frunze roșii în fiecare lună noiembrie...*” [163], care nu sunt altceva decât refulările sale din copilărie și amintirile unei vieți „blestemată”.

Titlul lucrării *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru este sugerat de scena de la închisoare dintre Iosif, eponimul sau *Dramatis personae* al piesei, și Marta, în care se concentrează intriga și care poate fi interpretată fie ca un vis, fie ca o previziune, fie ca o amintire a protagonistului.

Titlul piesei lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* relevă două conotații: una cu o semnificație mitico-simbolică de ciclicitate a istoriei, de descindere înspre stratul arhetipal și de instituire a ceea ce M. Eliade numea spațiu și timp „sacru”, cu presupuziția optimistă a luării de la capăt. Alta – cu subtext social-politic de inundație ideologică, fiindcă „(...) la noi plouă cu minciuni și vântul, grindina, poleiul sunt fenomene propagandistice...” [159] și de aruncare înapoi, însă cu conștientizarea pesimistă a eșecului total.

Și dramele lui Dumitru Crudu au forță în tratarea unor subiecte puțin atinse până nu demult. Inițial scriitorul intenționa să-și denumească primul volum de piese *Salvați New Yorkul*, dar după evenimentele din 11 septembrie i-a schimbat titlul în *Salvați Bostonul*. Denumirile orașelor din titlurile unor drame din culegere localizează în marele sat global o imagerie suprarealist-postmodernă îngemănată cu discursul literar al absurdului: *O chemare la Roma*, *Un orb și o oarbă pe culmile Caucazului*, *Carmen la Chișinău*, *Parisul*, *Emdenul* etc.

Cum „tradițiile evoluează și chiar tipologiile sunt supuse fluxului schimbării” [5, p. 180], eșafodajul structural, repertoriul de modalități și clișee ale teatrului postmodernist re-ia viziuni, forme și procedee ale trecutului, care nu mai e un depozit de forme moarte și demodate, ci un spațiu dialogal de înțelegere și autoînțelegere. Deci, în spirit postmodern, dramaturgii noi nu mai respectă nici structura clasică a subiectului dramatic, dar nici puritatea genurilor, această fuziune dintre eseu, poetic, epic și dramă punând sub semnul întrebării și regula celor trei unități de acțiune, spațiu și timp.

2.1.3. Eterogenitatea – „noul blazon” al dramaturgiei naționale

În societatea postmodernă, metisajul epocilor, inter-penetrarea culturilor, coexistența modelelor, genurilor, registrelor sunt *de bon ton*. În anii '90, discontinuitatea clamată ca radicală în literatura dramatică avangardistă, expresionistă, absurdă, se dovedește a fi, în cazul dramaturgiei postmoderniste, doar relativă, înscriindu-se în nexul dialectic „continuitate în discontinuitate”. Dramaturgul postmodern nu demolează valorile absolute ale trecutului, căci rezultatul final ar putea fi tăcerea (U. Eco). Scriitorul John Barth susține că „autorul postmodernist ideal nici nu-i respinge, nici nu-i imită pe părinții săi moderniști din secolul al XX-lea și nici pe bunicii săi premoderniști din secolul al XIX-lea” [5, p. 167]. Tenta originalității scriiturii sale este nuanțată de modul ludico-ironic de citire / citare a fragmentelor din Marele Text, rezultatul fiind inevitabil „impuritatea” și „heterogenitatea”. Chiar dacă „*eterogenitatea este noul lor blazon*” [126, p. 20], postmoderniștii nu dețin brevetul asupra acestei invenții, „*impuritatea*” genurilor fiind în vogă deja, meritul lor constă în faptul că ei au pus această problemă și i-au dat valențe originale. Refuzul formelor pure este încurajat și potențat prin inexistența spaimei de a pierde coerența, căci impuritatea e până la un punct, în sensul că dispariția hotarelor este doar o dorință de a le împinge mai departe decât au făcut-o predecesorii noștri.

Pentru dramaturgia postmodernistă transferul de procedee și teme din interiorul unui gen spre altul – asimilat cu fenomenul de suprimare a frontierelor între genuri – a determinat apariția unor texte dramatice „hibride”. Navigând frecvent dintr-un domeniu literar în altul, dramaturgii naționali postmoderniști, care sunt din fericire și poeți, și prozatori, recurg la resursele liricului și ale epicului, constituind un supra-cod literar. Astfel, unele piese postmoderniste sunt dominate de sinteza lirico-dramatică, valența definitorie a altor texte dramatice este presarea dramaticului de masivitatea epicului, și, în consecință ultimă, coexistența celor trei genuri literare, căci, în felul în care teoretiza criticul literar Adrian Marino, „eul creator trece succesiv sau alternativ prin toate momentele literare: lirice, epice, dramatice” [80].

Fenomenul eterogenității în dramaturgia din Republica Moldova a fost semnalat și de academicianul Mihai Cimpoi în monumentală *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, care afirmă că „*dramaturgul pur e o rara avis în context basarabean*” [19, p. 265]. Cum autorii basarabeni de dramaturgie postmodernistă sunt sau / și poeți, sau / și prozatori, integrarea organică a particularităților „sporește a piesei taină”, iar prezența exagerată a poetului sau a prozatorului „strivește corola de minuni” a pieselor.

Criticul de teatru Valentina Tăzlăuanu, în prefața unei antologii de dramaturgie națională, risipește orice dubii la acest subiect: „Un factor de luat în considerație în ultimul deceniu a fost și starea literaturii, procesul literar propriu-zis. Ca și altă dată cei mai mulți autori noi vin în dramaturgie după ce parcurg experiența altor genuri. Cu toată prejudecata rezistentă că teatrul este structural altceva decât text literar și că tehnica dramaturgică presupune un alt tip de talent decât cel necesar pentru poezie și proză, ceea ce este în parte adevărat, s-ar putea ca anume poeții sau prozatorii să imprime o altă calitate noii dramaturgii. În primul rând, sub aspectul valorii literare. Această prezumție este confirmată de textele unor tineri, aflați la primele lor exerciții dramatice, care fac dovada unei contaminări benefice cu restul literaturii. Nu neapărat în virtutea (și în cadrul) intertextualității postmoderniste, dar și grație familiarizării cu tipurile mai noi de scriitură” [76]. Cele mai multe scrieri dramatice basarabene poartă, deci, pecetea genului în care a excelat autorul până la întâlnirea sa cu Melpomena.

Momentul maxim de afirmare a *poeticului* în dramă, după cum se știe, e atins prin operele neoromantismului. În anii '30 ai secolului XX, reabilitarea versului în dramaturgie e re-suscitată prin dramele poetice, secundate de discursuri teoretice, ale lui T. S. Eliot și Cr. Fray sau W. B. Yeats și F. M. Synge, la care se raliază apoi A. McLeish, M. Anderson, R. Frost, W. H. Auden și C. Isherwood. Or, cum enunța criticul de teatru Justin Ceuca, e bine cunoscut că la noi „constelația teatrului poetic include... numele lui M. Eminescu... al lui V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, aproape întreaga dramă istorică în versuri, beneficiind și de forme noi prin L. Blaga, A. Maniu, Dan Botta, V. Voiculescu, ulterior Radu Stanca, ambiționând să contureze drama baladescă” [16, p. 150]. În cazul lui L. Blaga, dramaturgia sa nu reprezintă doar o ilustrare teatrală a unor idei, cum consideră ilustrul critic, ci dezvoltarea organică dramatică și poetică a filosofiei sale. Acest fenomen al liricizării dramei prin crearea unei atmosfere melancolice impresionante s-a revelat pregnant în piesele lui Ion Druță.

Sub raportul căutărilor de noi forme ale textului dramatic, unii autori postmoderniști întrețin prin replicile personajelor un dialog insolent cu operele unor poeți, introduc fragmente de poezie în structura pieselor sau lasă amprenta liricului asupra tuturor straturilor discursului dramatic. În teatrul basarabean postmodernist dramaticul devine principiu unificator al unor stări

poetice în piesele *Saxofonul cu frunze roșii* de V. Butnaru, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahițchi și N. Leahu etc.

Poeții, prozatorii, criticii, publiciștii, profesorii universitari, Nicolae Leahu, iar Maria Șleahițchi și eminescolog, tatonează cu talent aproape toate genurile literare, căutându-și locul în (sin)tagma „scriitorilor totali”. Astfel, și în noua lor ipostază – cea de dramaturgi – au reușit să scrie o piesă-pledoarie pentru re-suscitarea și re-vitalizarea poeziei, a ambianței poetice și a meditației asupra poeziei în dramaturgie. În acest cvartet dramat(urg)ic, autorii transpun „liricul” în registrul dramatic nu ca structură, ci ca intenție de a evoca o atmosferă, piesa asigurând funcționarea eterogenității prin dozarea judicioasă a poeticului, a eseisticului și a dramaticului. Or, într-o analiză aproape exhaustivă a acestei piese din perspectiva „predării textului dramatic postmodernist”, Raisa Leahu scrie: „Eseul dramatic reține, din memoria ambelor genuri, pe de o parte, forma dramei (replica, dialogul și monologul refac specificul comunicării umane, dar și mecanismele vieții interioare a individului), iar pe de altă parte, elemente specifice eseului: evocarea / citarea / tălmăcirea / interpretarea ideilor cu o anumită vechime în câmpul reflecției culturale și filosofice” [73, p. 17].

Piesa Mariei Șleahițchi și a lui Nicolae Leahu atinge dimensiunile teatrului poetic prin metaforele imagistice cu valoare de „metafore plasticizante” – prin facerea vizibilă a invizibilului și prin descoperirea sensurilor secrete ale cuvântului eminescian, dar și de „metafore revelatorii” – prin încercarea de a revela un mister esențial, prin denumirea acestuia în cuvântul poetic cel mai adecvat și prin structurarea imaginilor teatrale în niște construcții vizuale originale. Capacitatea de a atinge într-un eseu dramatic acea „stare de poezie”, despre care vorbea Gérard Genette, este în raport direct și cu vocația autentică a dramaturgilor pentru poezie, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* fiind o poezie din / despre poezie înscenată dramatic. Acest eseu dramatic, compus la două mâini de Maria Șleahițchi și Nicolae Leahu, con(in)stituie o revenire postmodernistă la teatrul poetic, dar și la teatrul intelectualist. Aceste segmente, neacoperite suficient în tabloul actual al dramaturgiei și al politicii repertoriale ale teatrelor românești, continuă a fi foarte necesare întru dezvoltarea și reflectarea imaginii complexe a teatrului contemporan.

Irina Nechit (inter)vine în dramaturgie pe mai multe căi: din/spre poezie, cronică și critică de teatru. Interferând poezia cu dramaturgia și „reabilitând poezia în teatru” [89, p. 154], Irina Nechit își transformă eroii în purtătorii de cuvânt (intertextual) ai sensibilității sale poetice. În piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* autoarea supra-pune dramaturgia cu proza și cu poezia în replicile-monolog ale Rozalindei și în replicile-epistolă ale lui Marius. Aceste corespondențe stabilesc concordanța și legăturile dintre poetic și dramatic, descifrând semnificațiile „misterioase”

ale realității. Deci, ecuația dramaturgiei Irinei Nechit este lirism plus dramatism la pătrat: tradiționalist și absurd egal cu (post)modernism.

Textele dramatice ale lui Val Butnaru, caracterizate printr-o undă poetică și metaforică, parabolică și alegorică, ne provoacă prin codificări și profunzime. Piesa *Saxofonul cu frunze roșii* este o „probă de orchestră”, concepută în două registre diferite: scenele de un dramatism profund alternează cu cele de un lirism copleșitor, amalgamul de dramatic și poetic fiind foarte nuanțat.

Instinctul *epic* - constructiv, cultivat și prin habitudinile de receptare, determină dezvoltarea formei textului plecând de la o schemă, un scenariu faptic-ideatic de sorginte epică. Piesa unui dramaturg care denotă o tendință spre conglomeratul epic va avea forma de prezentare pe care o numim adesea „tradițională”, unde coexistă, în cazul unor opere dramatice, împărțirea în acte, scene, fișe și intenții caracterologice, studii de caz cu valențe generalizatoare, construcția solidă a conflictului, un final ce adesea nu mai trimite la altceva. „Ajutorul” care vine din partea prozei în operele unor dramaturgi e de așa natură încât poate pune în pericol chiar scrieri de talent, prozaizându-le. În cazul altor scrieri dramatice, autori depășesc prozaismul situației epice prin originale încadrări simbolice în texte. Trebuie să facem, în acest sens, o disociere: în cazul pieselor postmoderniste vorbim nu despre drama epică propriu-zisă, brechtiană, ci de extensia epicului în dramă, fie într-o formă travestită ca în piesele romantismului și ale suprarealiștilor, fie afișat ca în teatrul documentar cu substrat epic sesizabil, în vogă acum câteva decenii. Dramaturgia postmodernistă re-construiește noi exemple de mixaj între epic și dramatic de mare forță sugestivă. Raportul dintre dramatic și epic atinge un nivel tensional extrem de semnificativ în piesele unor dramaturgi moderni din România, care au anticipat postmodernismul în teatru, printre care H. Lovinescu, P. Anghel, D. Popescu, D. Solomon, T. Mazilu, M. Georgescu. Privite în ansamblu, operele lor dramatice se revendică însă de la o estetică a tragicomediei. Coabitarea epicului cu dramaticul este o modalitate de structurare formală a unor piese postmoderniste românești și basarabene, semnate de G. Bădică, R. Macrinici, R. P. Popescu, N. Negru, C. Cheianu ș.a.

În contextul postmodernismului, piesa *Apusul de soare se amână* de Val Butnaru se evidențiază prin interferența genurilor și prin sinteza speciilor genului dramatic. Scriitorul N. Negru consemnează și comentează această fuziune astfel: „(...) Piesă modernă, dureroasă, sfâșietoare, dar, în mod paradoxal, nu o poți considera nici tragică și nici dramatică, căci nu e vorba, ca în piesele grecești, despre forțele rele ale destinului sau, ca în cele moderne, despre condițiile sociale vitrege. E despre o „hibă” existențială, un mod viciat de a exista în istorie, o „filosofie” autodistructivă, ce poate provoca disperarea cea mai profundă, dar nu și catharsisul salvator” [91]. Iar contopirea dramaticului și a epicului este deci o modalitate de structurare formală a piesei, ceea ce învederează o tendință a dramei spre lărgirea ariei de explorare artistică.

Rămânând fidel orientărilor estetice ale generației literare postmoderniste, C. Cheianu participă demonstrativ la fenomenul suprimării frontierelor dintre genuri. Valența reprezentativă a textului său este „invazia” epicului și a juridicului în teritoriul dramaticului. Astfel, piesa *Achitarea lui Salieri*, de exemplu, poate fi citită din perspectiva următoarelor combinații „de gen”: a) dramă-povestire; b) povestire dramatizată; c) dramă juridică; d) proces juridic dramatizat.

Forând în subconștientul insului angoasat, piesa *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu este o terapie psihanalitică interferată cu o (pseudo)anchetă polițistă. Or, peste ani, Mircea V. Ciobanu mai face o „pledoarie pentru nuvela polițistă”: „Atât scriitorul, cât și detectivul se preocupă de reconstituirea unui parcurs, de analiza unui univers în care există o intrigă, de o istorie care demarează cu: „dar într-o bună zi...”, moment ce fixează frângerea unui echilibru prestabilit. Dincolo de faptul că sunt captivante, istoriile „polițiste” au construite distinct cele două elemente pe care se ține orice narațiune: personajele și acțiunea...” [155]. Totodată, textul lui Mircea V. Ciobanu este și un colaj dintre liric, epic și dramatic, tatonând aluziv probleme filosofice, literare și sociale. Și piesele lui Nicolae Negru conjugă elementul dramatic cu cel reportericesc și eseistic, pornind dintr-un punct alegorico-politic prin piesa în *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* și ramificându-se într-o linie punctată ionescian în *Minte-mă, minte-mă...* și pirandellian în *Realitatea violetă*. Stilul reportericesc și detectivist, ce pare a se impune la o „lectură atentă”, dispare pe măsură ce realitatea e înlocuită cu ideea de real și în drama *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* de Dumitru Crudu.

Cacofonia speciilor contradictorii a fost validată de teatrul absurdului care realizează ostentativ un amalgam între tragedie și comedie, revitalizând tragi-comedia, farsa absurdă. Indiciile de tip paratextual din piesele postmoderniste (ne) demonstrează apetența dramaturgilor pentru cocteiluri de genuri și specii literare. Astfel, autorii de texte dramatice postmoderniste (ne) semnaleză emfatic faptul că scriu: „comedii” și „mascarade” (*Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, N. Negru); „piese în două acte” (*Proiectul unei tragedii*, Irina Nechit); „farse tragice” (*Luministul*, C. Cheianu; *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, Irina Nechit); „eseuri dramatice” (*Stația terminus*, M. V. Ciobanu; *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, M. Șlehtițchi și N. Leahu); „parodii teatrale” (*Mama lor de urmași*, Angelina Roșca); „tragedii naționale” (*Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*, V. Butnaru); „probe de orchestră în două acte” (*Saxofonul cu frunze roșii*, Val Butnaru); „scene ghicite și neghicite” (*Iosif și amanta sa*, Val Butnaru). Referirea la gen direcționează sesizarea subiectului piesei *Iosif și amanta sa* la limita dintre realitate și ficțiune și facilitează asimilarea de către cititorul secolului al XX(I)-lea a lumii ficționale, minuțios reconstituite, Val Butnaru fiind unul dintre cei mai originali dramaturgi basarabeni la capitolul întitulării și definirii genului lucrărilor sale.

Unii autori de dramaturgie se eliberează integral de „*complexul genurilor*” [150, p. 117], operele lor dramatice conținând doar indicații de tipul: „text pentru teatru”, „piesă” sau pur și simplu „teatru”. Ei îl lasă pe receptor, care nu are astfel așteptări tematice sau stilistice, să catalogheze, în urma lecturii, creația dramatică prin acceptarea convențiilor unei piese de teatru.

Se știe că „percepția generică” orientează și determină, într-o mare măsură, „orizontul de așteptare” al cititorului și deci receptarea operei” [140, p. 11], cum susține Gérard Genette. Astfel, așa-numitele indicații generice coordonează receptorul, fixându-i cadrul de interpretare și spațiul de manevră a imaginarului. În dramaturgia contemporană, avem, însă, de-a face uneori cu piste false. Unii dramaturgi postmoderniști își denumesc piesele tragedii, drame etc., tocmai pentru a induce căi de lectură greșite. Totuși, ei ne avertizează să nu ne lăsăm înșelați de aparențe, de aventurile cu iz social, de anecdotele reconcilierii rațiunii cu acțiunea, căci sub ele pulsează în stare latentă căutarea tragică perceptibilă deja în conștiința epocii. Deci, suntem direcționați să forjăm dincolo de comic și sumbru, de irizațiile suprarealiste și amalgamul de patetic, pentru a descoperi o angoasă veritabilă și tragică, decantată în diatribă socială la proporții de universalitate.

Interferența genurilor și speciilor literare e o formă firească de existență și dezvoltare a literaturii, generând drept urmare o gamă imensă și variată de opere, ceea ce nu înseamnă ghiveci literar. Obsedată să-și determine identitatea ca artă independentă, într-un climat de intense căutări creatoare și de rapidă tranziție a formelor și tipurilor aflate sub semnul pluralismului, dramaturgia sfârșitului de secol XX a răsturnat numeroase canoane ale teatrului, literatura dramatică postmodernistă și teatrul postdramatic finalizând cu succes acest proces.

2.1.4. Ironia, parodia, ludicul în piesele noi: vectori postmoderni fundamentali

Tot mai mulți autori postmoderni utilizează unele din „*jocurile manierismului logic*” [98], enumerate de Marta Petreu: analogia, aluzia, ironia, parafraza, livrescul, parodia etc. Cod al unei combinații complexe cu dublu înțeles, ironia se re-întoarce „*proaspătă, deloc vlăguită, mereu în ofensivă*” [126, p. 36] și în teatrul postmodernist. Ca și alți scriitori postmoderniști, dramaturgul, oricât de cifrat, „*en fait seul un clin d’oeil au lecteur*” sau spectator și îi avertizează: „Atenție, eu voi fi ironic!”. În acest joc de ziceri și de de-ziceri, autorii mai au la dispoziție „*ironia care dezleagă limbile*” [126, p. 169] și îi face să vorbească atât pe ei, cât și pe personajele lor. Această indicație pornește de la spiritul resemnat-surzător al artistului postmodernist, ultima replică a căruia este ironia și autoironia. Piesa lui D. Crudu *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* începe chiar cu o ironie: „*Dedic acest text tuturor podelelor, ușilor, pereților și ferestrelor din Republica Moldova și din România*” [172, p. 5], care mizează pe reacția și capacitatea unor destinatari de a-i distinge ambiguitățile și polivalența.

În drama lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...*, „mesajul polemic este ascuns abil într-o agreabilă poveste de dragoste cu replici sprintare și pline de umor, pentru că Nicolae Negru, ca Val Butnaru și ca Iosif al său, este „bolnav de ironie” [40], notează criticul Mircea Ghițulescu. Astfel tăcerea, privirea și zâmbetul ironice ale lui Iosif I își ating ținta: o descurajează, o nedumeresc, o lasă fără replică pe Julieta. Iosif II o învață „să-i plătească cu aceeași monetă, la fel de ironic” [96, p. 438] și îi propune o terapie antiironie.

Printr-un vizor (auto)ironic sunt delimitate dialogurile dintre protagoniștii din *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru: „DONA: Și dacă spui „Înainte, spre Banca „Victoria”!” – nu simți ironia? // FRED: Ironia? Poți fi și ironică? // DIONIS: Cate păcate grele spală ironia!..” [166, p. 137]. Și unele dialoguri dintre eroii piesei Irinei Nechit *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* conțin note ironice: „GABRIEL: Nu te supăra pe mine, comoara mea. // ANA-MARIA: Nu-mi spune comoară! // GABRIEL: Dar cum să-ți spun? Tezaur? Bijuterie? Bancă Mondială?” [175]. În aceste cazuri ironia poate fi sesizată după intonația, exprimarea, privirea, grimasa celui care ironizează, indicii furnizate de dramaturgi în didascalii.

Și eseul dramatic *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahțișchi și N. Leahu „se lasă traversat, pe toate liniile” sau la diferite niveluri: al acțiunii dramatice, al structurii textului, al personajelor, de fluizii ironiei. Totodată, cum subliniază criticul R. Leahu, „implicarea ironiei e vizibilă atât în discursul Eu-rilor, sugestie a eforturilor de cunoaștere și autocunoaștere ale creatorului, cât și în dialogul Cititorilor 1 și 2, ca încarnări simbolice ale participanților la dezbateră publică în jurul operei poetului” [73, p. 9].

Intrat în zona ironiei, „lăsând orice speranță” și inocență, dramaturgul postmodernist știe să recupereze, să sublinieze și să simuleze nostalgia față de lume, text, trecut literar, sine prin ironie. De exemplu, atitudinea ironică a lui Constantin Cheianu în piesa *Luna la Monkberry*, chiar dacă s-a născut ca antidot fricii „ca spectacolul să nu fie plicticos”, cum recunoaște autorul, dizolvă orice transcendență, sugerând o situație mai exactă a acestuia atât în raport cu textul, cât, și, mai ales, în raport cu realitatea pe care o tatonează. Ironia lui / pentru C. Cheianu nu e nici o bagatelă, nici nihilism, ci un mod compasiv-tolerant de a privi și de a lua în posesie realitatea și de a critica, din unghiul libertății, comunismul, ca și în romanul său memorialistic *Sex & Perestroika*. Prin ironie, autorul deposedează originalele interludii, ce secundează fiecare Tablou al piesei *Luna la Monkberry*, de statutul lor de divertisment între două părți ale unui spectacol. Aceste intermezzo reprezintă, ca și discursurile televizate din piesa lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...*, fie un fel de sinestezii ale Tablourilor, transpunând metaforic datele generale în limbajul celor particulare, fie niște estacade, accentuând ideile principale. Unele interludii prefigurează fie niște „universuri compensative” sau de ordinul al treilea, suspendate între realitate și irealitate, ca în

scena în care apare Jean Paul Sartre sau cea de (pseudo)decernare a premiului „Palme d'Or” pentru filmul „Le soleille bleu” al Studioului „Moldova-Film” la Cannes; fie niște jocuri de-a timpul, cronometrând retrospectiile și introspectiile unei piese narativizate paralele sau a turnării unui film despre „semnarea Tratatului Unirii”.

În renumita sa lucrare *Homo ludens*, culturologul Johan Huizinga prezintă cele mai exacte, variate și profunde valențe ale noțiunii de „ludic”, explicând că „(...) jocul este convenția de a executa într-un anumit interval de timp și înăuntrul unor anumite limite spațiale, după anumite reguli, într-o anumită formă, ceva care aduce rezolvarea unei încordări și care se află în afara cursului obișnuit al vieții” [45, p. 174]. Operele dramaturgilor basarabeni postmoderniști, foarte „artiste” și foarte „jucate”, cu inserturi de texte de naturi foarte diverse, își apropiază și își asumă un limbaj specific, pe cât de serios, pe atât de ludic.

Piesa lui Val Butnaru *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* se impune prin alternarea registrelor lingvistice și prin jocul (de-a) limbajelor(le) foarte original: „*PROVERBELE: Monolog? // ECCLESIASTUL: Un fel de proverbe, nimic complicat pentru tine. Bunăoară: „Paguba pe cap de om de la moartea lui Voltaire fiind circa două degete sută de grame pe cap de om circa în medie aproximativ în cifre rotunde bine cântărite...” // PROVERBELE: Îmi place. Și eu știu una: „De la beat cârciuma vin, cu partea într-o căciulă, niciun latră nu mă câine!”* [166, p. 186].

Pe planul auctorial, Irina Nechit ne surprinde prin / în j(ș)ocurile de(-a) cuvinte(le) în *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*: „*GABRIEL: Psiho-pat, psiho-divan, psiho-canapea...*” [175]. Dramaturgul experimentează și alte forme ale jocului limbajului în care sunt antrenate paronimele: „*DIONISIE: (...) Băiatul e oculist, nu ocultist...*” și omonimele: „*DIONISIE: (...) O, dar câte bucurii ne oferă „Bucuria”!*” în *Proiectul unei tragedii* [174, pp. 44, 39]; „*TITIREZUL: A, o apă, două ape... Poftim! Toți străinii care vin la noi în sat cer apă. Mai doriți ceva?// GABRIEL: Da, un „Fluieraș”.* // *TITIREZUL: Fluieraș?! (Imită cântecul la fluier.) N-avem fluierașe, domnule. // GABRIEL: Țigări „Fluieraș”!*” în *Doamna din Satul-floriloc-ce-mor* [175].

Parafrazându-l pe criticul literar englez I. A. Richards, care consideră că literatura constă din „pseudoafirmații”, observăm că unele piese abundă în pseudomaxime: „*În orice șoaptă se ascunde o diavolie*” [174, p. 23], „*Numai noi, oamenii, ... nu știm că știm ceva*” [174, p. 36] în *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit; „*Teatrul este Raiul unde ora mesei nu bate niciodată!*” [181, p. 23] în *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca; „*Când mori cu adevărat trebuie să plătești mai scump*” [166, p. 137] în *Șase autori în căutarea unui personaj*; „*Unde există frică, nu încap dragoste*” [166, p. 195] în *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru. În această piesă, autorul re-scrie mai multe proverbe, introducându-le în categoria unor „pseudoproverbe”: „*Și nu*

uitați – boală lungă – moarte sigură!”; „Nu striga, că trezești muștele”; *Nebunul se cunoaște după bătă (...)* și *prostul – după floare*” [166, pp. 174, 172]. Personajele fac scrimă de roluri, exprimându-se prin frazeologisme: „*PROVERBELE: Mai am o mulțime de treburi – să-l trag de limbă pe unul care se ține scai de mine și să alerg cu limba scoasă, cărând apa cu ciurul în căutarea zilei de ieri. Iar cât m-oi odihni, am să pun bețe-n roate și am să semăn vânt*” [166, p. 174] sau zicători: „*PROVERBELE: Pronunția e suportabilă, înseamnă că n-ai băut suficient. Deci stăteam ieri la o votcă – mă odihneam după ce dădusem foc la moară ca să scap de șoareci*” [166, p. 183]. În aceste cazuri e vorba nu doar de o ironie a limbajului, ci, mai degrabă, de o ironie în suspensie.

Și story-ul piesei lui M. V. Ciobanu *Stația terminus* este scos de sub semnul gratuității prin extensiunile logice din dialogurile care caută ideea, prin replicile cu tentă aforistică sau prin cortegiul de proverbe - maxime ce însoțesc și încununează finalul piesei: „*TOȚI: înainte de a pleca, întoarce-te și convinge-te că pleci ultimul...*” sau „*CĂTĂLIN: Pentru că vorbele sunt doar neputința noastră de a simți...*” [171, p. 15].

De obicei, „încercarea” discursului se asociază cu parodierea lui, observă Bahtin, dar gradul de agresivitate al parodiei poate varia, de la distrugere violentă până la „*solidarizarea aproape deplină cu discursul parodiat* („*ironia romantică*”). Scriitorii dramatici basarabeni se situează între alte două extreme: de la dialogismul polemic cu autorii celebri până la inserția echilibrată a textelor trecutului în cadrul propriei lor textualități.

La Irina Nechit parodia este modalitatea intertextuală de transgresie „autorizată” a altor texte, cât și a ironizării personajelor: „*DIONISIE: Bărbatu-adevărat vrea numai două lucruri: primejdia și jocul. De aceea el își vrea femeia ca jucăria cea mai primejdioasă. // CASANDRA: Fantastic! Ai maxime de Nietzsche în computer (arată spre capul lui Dionisie)*” [174, p. 41].

Personajul Julieta din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru, în cheie parodică și fantezistă, re-adaptează psihologic metamorfoza personajului Țânțarul într-o ființă supranaturală urieșizată în chip homeric, rabelaisian sau swiftian, recitindu-l parcă pe Kafka. Or, Țân-Țarul, nume cu conotație simbolică și parodică, ironizează nimicnicia „fratelui mai mare” care „*se înscrie în același cadru cinegetic - carnavalesc*” [19, p. 57] ca și în *Istoria unui țânțar* a lui C. Stamatii-Ciurea.

Într-un anumit sens, asemeni personajului din *Divina comedie*, dramaturgii postmoderni se aventurează într-o călătorie prin Infernul, Purgatoriul și Raiul întregii literaturi precedente, fiind ghidați de o atitudine evolutivă de la venerație la ironie sau chiar parodie. După G. Genette parodia e o transformare ludică, de care a profitat dramaturgul Angelina Roșca, adunând un ciclu de *Parodii teatrale*. Autoarea implică strategii ludice, mergând de la pastişă la ironie, în *Sfântă perjă*

din *anțărț* (parodie la piesele lui Dumitru Matcovschi); de la intertextualitate la (auto)citare *Clopotnița tinereții noastre* (parodie la piesele lui Ion Druță); de la eternele figuri ludice ale loviturii la contralovituri în *Cum să nu, dacă da?* (parodie la piesa *Molda* de Ion Puiu); de la întrebări la răspunsuri în *Metoda mea de lucru* (Andrei Băleanu montează piesa lui Andrei Strâmbeanu) și *Dicțiunea e un lucru de prisos*; de la ascensiuni la coborâri în *Destroienirea Chiriței*; de la șarade la ... posibile soluții în *Mulți candidați, puțini deputați*. Aceste „parodii teatrale” se definesc prin poetic și ludic, ca formă, cruzime și hiperrealitate, ca și conținut. Totodată, referința *parodică* la texte cunoscute face posibilă și o modalitate critică a lor, dramaturgul demolând clișeele teatrale, dar re-actualizând clișee livești.

Astfel scriitorii C. Cheianu, N. Negru, Val Butnaru, I. Nechit, A. Roșca, Mircea V. Ciobanu, D. Crudu, M. Șleahtițchi și N. Leahu se pretează „jocului metalingvistic”, creând, prin ironie, un „enunț la pătrat” (U. Eco) și dând dialogului din textele lor dramatice o anume ambiguitate. Ei se joacă pe sine și joacă realul, dar dimensiunea ironică și ludică implicată în aceste prezentări nu exclude, ci presupune gravitatea ceremoniei teatrale. Discursurile lor dramatice impun o metafizică, nici derizorie și nici melodramatică în spiritul „Râsu’-Plânsu’ ”-lui ionescian-stănescian, ci o filosofie a „Plânsu’ ”-lui post-beckettian. Noii autori naționali de dramaturgie „trag” limbajul, imaginile, personajele pe portativul ironiei, deriziunii și ludicului de substanță, singurele moduri prin care pot fi și sunt „serioși”.

2.2. Metamorfozele personajelor din dramaturgia națională nouăzecistă

2.2.1. De la personajul absurd la cel postmodernist

Anulând ca pe un silogism fals renumitul „s-a spus totul”, formulat de La Bruyère, (ne) propunem să de-scriem *en face*-urile, deci caracteristicile inerente, și *en profil*-urile, adică profilările comparative ale (anti?)eroului din teatrul absurdului și ale personajului din dramaturgia contemporană din Republica Moldova. Re-examinarea formulei rimbauldiene „*Je est un autre*” din perspectiva acestor personaje (ne) sugerează soluția schițării a patru linii de proiectare: pe plan ontologic, etic, psihologic și lingvistic.

Desprinse din structurile lor sociale atât de diverse, ființele umane sunt *omologate* prin integrarea lor într-o existență plasată *sub același destin ontologic*. În polemica lui Eugène Ionesco cu Kennet Tynan, dramaturgul afirmă că societatea omenească este extra-socială, este aceea care poate avea „*angoase comune, dorințe și nostalgii secrete...*” [48, p. 113]. Făpturile proiectate de către dramaturgii antiteatrului se vor arhetipuri umane sau / și eroi care să întruchipeze o umanitate transcendentală. Și postmodernitatea „*încearcă să reconstruiască un model uman complex,*

„total” ...” [74, p. 51]. Invitați să scrie o piesă de teatru pentru milionarul Bredovici, cei șase autori ai lui Val Butnaru – Irina, Raul, Fred, Dona, Emilia, Dionis – primesc suprasarcina de a găsi un personaj „care ar simboliza epoca. Timpul pe care-l trăim! El vrea o Nora! Un Hamlet! O doamnă Bovary!” [166, p. 134].

Protagonistul teatrului absurdului este un om universal, fără sex, fără patrie, care nu este determinat de loc sau de timp, cum specifica filosoful și scriitorul Miguel de Unamuno în *Despre sentimentul tragic al vieții* [128]. Pentru omul absurd noțiunile de *anterioritate* și *posterioritate* nu există, căci toate trăirile lui uniforme și continue sunt separate de experiențele anterioare, neducând la cele posterioare. Personajul postmodern are *conștiința spațiului și timpului*, cititorul primind date concrete despre locul și timpul desfășurării acțiunii fie din indicațiile de regie ale autorilor, fie de la eroii înșiși. De exemplu, protagoniștii piesei *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit se adună să sărbătorească solstițiul de iarnă din 1998 și ghicesc viitorul anului 1999, care, conform prezicerilor lui Dionisie, „va trece sub semnul fiarei”. Chiar și Eroul - fantomă Casanova este nu doar „*purtătorul de cuvânt al lui Apollo*”, ci și al (ne)verosimilului fantasticului unei realități anterioare [174, pp. 14, 49, 54], simultane [174, p. 64] și ulterioare [174, p. 70].

Influențată de suprastructurile politico-economice, de ticurile culturale și de habitudinile mintale, personalitatea personajului absurd e plasată sub semnul eșecului, e scindată, deviată, pervertită, distorsionată, mistificată etc. Finalitatea acestui proiect de impersonalizare nu presupune doar descompunerea identității și transformarea ființelor în pseudo-ființe, ci o degradare a existenței în general și o instaurare a neantului. Or, lumea (post)modernă „se află în situația unui om înghițit de un monstru și care se zbate în întunericul pântecului acestuia, sau pierdut în junglă, sau rătăcit într-un labirint care simbolizează și el Infernul – și este angoasat, se crede deja mort sau pe punctul de a muri și nu vede în jurul lui nici o ieșire decât întuneric, Moarte, Neant” [32, p. 159]. Dacă omul absurd era strivit de confruntarea cu neantul existențial(ist), postmodernul pare să-și fi găsit un adăpost „confortabil” chiar în inima neantului. Topografia unui astfel de spațiu este făcută de scriitoarea Irina Nechit în piesa *Doamna din satul-florilor-ce-mor*: „*PRIMARUL: Ați fost deja la monument?! E locul cel mai trist de pe Pământ! Noi știm ce înseamnă tristețea, noi trăim în mijlocul ei ca în sânul naturii! Domnilor, ați observat că toată Șovâlca parcă-i luată dintr-o tra-, tra- tragedie? Ați observat ce chip tra-, tra-, tragic are satul nostru? În aerul acesta uscat plutește mirosul greu al nefericirii...*” [175].

Plasat în fața unei *situații-limită* care e *moartea*, atât personajul din teatrul absurdului, cât și cel din dramaturgia postmodernistă, este dominat de angoase și se confruntă cu realitatea efemerității omului și a lucrurilor. Nihilismul caracteristic teatrului absurdului se reflectă în meditațiile despre sensul existenței ca problemă universală ale personajelor ionesciene, cât și din

cunoscuta obsesie a morții a dramaturgului însuși. E. Ionesco mărturisea: „*Zidul e deci zidul unei pușcării, pușcăria mea, e moartea...*” [49, p. 67], or, „...*toți oamenii mor în singurătate*” [48, p. 59]. Deci, în antiteatru moartea devine o obsesie și o demență atât pentru eroi, cât și pentru autori, reflectate în piesele ionesciene *Regele moare*, *Uciagaș fără simbrie*, *Amedeu sau cum să te debarasezi* și beckettiene *Sfârșit de joc*, *Ah! Ce zile frumoase* etc.

În drama lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri*, moartea, ca o componentă a existenței umane, derivă din întemeierea conflictului pe crimă. Dramaturgul, ascuns după masca „Procurorului” - „avocat”, dialoghează între patru ochi cu „personajele-martori”. El le îndeamnă să privească aceeași peliculă de la un capăt la altul pentru a demonstra falsitatea crimei. Personajul Salieri minte sau imaginează asasinatul lui Mozart din „necesitate”, dar și din plăcere, fiind mai mult un imaginativ pe plan minor, decât un asasin. Moartea, ca urmare finală a acțiunii din drama lui A. S. Pușkin *Mozart și Salieri*, este invocată în piesă direct, prin „*restabilirea zilei de 4 decembrie*”, și indirect – prin încercarea lui Mozart „*de a cânta pasaje din Requiem*”. Prin vocile eroilor săi dramaturgul răspunde la întrebările: „Care este cauza morții lui Mozart?” și „E adevărat că Salieri l-a otrăvit pe Mozart?”. La prima, personajele răspund succesiv: „*in-di-fe-ren-ța*”, „*moda trecătoare*”, „*publicul*”, la a doua – „*fals*”, „*zvonuri*”, „*genial*”, „*absurditate*”, „*aberant*”, „*minciuni*”, „*totul e posibil*” [168]. Autorul introduce în piesă și episodul cu tentativa de suicid a lui Salieri, care simbolizează fie dorința de a valida pseudo-omorul lui Mozart, fie încercarea de a asasina Mozart-ul din sine, adică geniul. El găsește ieșire din situație, folosind cu multă îndemânare cuvintele – arma lui favorită. Salieri se joacă cu limbajul, și toate manevrele lui iau, la un moment dat, aspectul unui joc de-a dreptul gratuit.

Mai multe personaje dramatice nouăzeciste, asemeni celor din piesa lui M. V. Ciobanu, ironizează teoria evoluționistă și existențialistă, deplasându-se nu „*în spirală*”, ci în „*zig - zag*” spre *Stația terminus* a vieții. Iar *Camelia* din farsa tragică *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, *George* din *America unu* de D. Crudu par a le ghici gândurile tacite și duc la bun sfârșit tentativa (lor) de sinucidere, validând sentința că „*în același râu nu poți intra de două ori*”.

Pulverizarea personalității în teatrul absurdului, pe plan etic, are drept mobil inițial o *lipsă totală a personalității*, care fie că este confundată sau înlocuită cu o altă ubicuă, fie că e denominalizată sau negată principial. În „pseudodrama” *Victimes du Devoir*, Nicolas d’Eu declară parodic în numele lui E. Ionesco: „Vom abandona principiul identității și unității caracterelor, în folosul mișcării, al unei psihologii dinamice. Noi nu suntem noi înșine... Personalitatea nu există” [51, p. 226]. Teatrul postmodernist are, însă, ca punct de pornire *existența unei identități*, expresia divorțului intransigent între om și individualitatea sa fiind rezultatul vidului interior do-minat de cel exterior. În „proba de orchestră în două acte” *Saxofonul cu frunze roșii* a lui Val Butnaru facem

cunoștință treptat cu „fețele” protagoniștilor: Contrabasul este pianistul Mircea, fiul Colonelului și... fratele lui Ovidiu; Vioara – Luiza, a fost logodnica lui Ovidiu, dar e soția lui Mircea și... „târfa de război” etc. Deci, până la finalul piesei, descoperim că personajele întrunesc o familie, dar funcționează ca un ansamblu dezacordat, fiecare având ceva de interpretat celuilalt: o crimă și o pedeapsă, o înșelăciune și o trădare, o amintire și o uitare, o dragoste și o ură, o condamnare și o iertare etc.

Universul absurd pe care-l populează personajul antiteatrului își exer(sează)cită forța de gravitație asupra aleșilor săi, transformându-i în *roboți dezumanizați* sau într-o „*lume de roboți singuratici...*” [48, p. 110]. E. Ionesco nota în acest sens: „Caracterele „roboți” pe care d. Tynan le respinge mi se par a fi tocmai cele care aparțin doar acestui spațiu sau acestei realități „sociale”, care sunt prizonierii ei și care – nefiind decât „sociale” – au sărăcit, s-au înstrăinat, s-au golit” [53, p. 180]. Protagonistii piesei lui N. Negru *Realitatea violetă* (își) pun sub semnul îndoielii personalitatea, fiindcă re-simt criza identității și automatismul realității. Studentul – prezența tineretului studios, „cinic” [178, pp. 8, 11] și „impertinent”, dar cu replici catalizatoare și sugestive – le continuă gândurile și / sau le dă replica dialogată printr-un răspuns ipotetic: „*Înseamnă că suntem programați de cineva?*” [178, p. 21]. Or, în vremurile (post)moderne, aceste intuiții și frici, inclusiv de progresul tehnic, se confirmă, căci treptat „...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” [112, p. 38].

Comportamentul indivizilor fără individualitate se de-rulează ca pe o linie de funcționare mecanică. Personajele sunt incorporate într-o serie de automatisme, asemănându-se cu niște *figurimariionete* fără viață sau cu simple *automate*. *Mecanizarea gesturilor personajelor* este accentuată mai ales în teatrul absurdului, unde acestea vorbesc, zâmbesc, gândesc, acționează, coabitează, mor etc. într-un mod prin excelență mecanic. În dramaturgia postmodernistă, însă, eroii nu parcurg mecanic traseul schițat de către autor, ci doar pe cel metafizic. Cuplul Confucius și Euridice și fratele acesteia Agamemnon din *La Veneția e cu totul altfel* de Val Butnaru locuiesc împreună cu Grădinarul într-o jumătate de casă, căci cealaltă nu le mai aparține. Părțile – o alegorie a Republicii Moldova – sunt separate de un râu imaginar, în care protagoniștii toarnă sistematic apă dintr-un ceainic, gest nu doar mecanic, ci și inutil. Mihai din piesa *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru „și-a ales” modul de viață al oamenilor moderni, în care „fiecare își caută de treburi”. Filosofia vieții lui – de a fi rațional, rigid și sceptic – are drept consecință nedorința sau neputința de a se atașa de cineva, transformându-i existența într-o succesiune automată și stereotipică a evenimentelor cotidiene ca pe o bandă rulantă.

Astfel, lichidate de o societate „minotaurică”, personajele (s-)au rătăcit într-un *univers labirintic*, damnate să nu găsească *Firul Ariadnei*. Legile lui criptice se exercită ca o proliferare de obstacole pe care noneroul nu le poate traversa niciodată, angajându-se mereu pe o pistă falsă. În acest sens, E. Ionesco anticipa: „Tema aceasta a omului rătăcit în labirint, fără fir conducător, este primordială, cum se știe în opera lui Kafka: dacă omul nu are un fir conducător, este pentru că el însuși nu mai voia să-l aibă. De unde sentimentul lui de vinovăție, neliniștea lui, absurditatea istoriei” [48, p. 258]. Proiectându-și imaginea labirintului lăuntric în exterior, Domnul din piesa ionesciană *Noul locatar* „trasează pe jos, cu creta, un cerc, apoi un alt cerc – mai apăsător – înăuntrul celuilalt” [52, p. 114]. Când al Doilea hamal calcă pe cercul desenat în mijlocul scenei, Domnul exclamă, asemeni lui Arhimede: „Atenție să nu-mi ștergeți cercurile” [52, p. 115]. Așezat într-un fotoliu din interiorul cercului, Domnul e „zidit” între mulțimea de mobile ca între zidurile unui labirint sferic ce capătă amploare, blocând strada, metrourile, subteranele. În finalul piesei, lumina se stinge: „Pe scenă: întuneric total”, indică autorul, revenind la ideea labirintului ca Infern, ca loc al damnațiunii și al exilului în subteranele eului propriu. Această încercuire simbolică căreia îi este sortit omul apare sugerată fizic și de o acțiune închisă în limitele casei înconjurate din toate părțile de apă în tragicomedia ionesciană *Scaunele*, amintindu-ne de poezia bacoviană *Lacustră*.

Și condiția umană postmodernă, ieșită din timp și lipsită de spațiu vertical, este exilată într-o lume dezaxată. În piesa lui M. V. Ciobanu *Stația terminus*, la nivelul structurii de suprafață, anunțarea morții unui om într-un tren pare a fi un conflict care e, de fapt, unul contrafăcut. Apariția sicriului într-un vagon cu „gratii albe” la ferestre configurează centrul unui univers labirintic, nu de forma (semi)sferică a burților de balenă din piesa soresciană *Iona*, ci patrulateră, în care e sechestrat individul (post)modern.

Cum labirintul simbolizează „*imaginea prin excelență a inițierii*” [31], penetrarea altei lumi, labirintice, implică totodată și o *inițiere treptată*. Bérenger din tragicomedia *Ucigaș fără simbrie*, pierzându-se în dedalul căutărilor ucigașului din „orașul surzător”, parcurge un drum inițiativ în ale vieții și ale morții. Genetica textului butnarian *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* surprinde treptele inițiatice ale Ecclesiastului în ale trăirii, învățării și muririi.

În *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, protagoniștii s-au pierdut în labirintul vieții lor și s-au confruntat cu obstacole concrete și imaginare, rătăcind într-un cerc vicios. Cum lumea lor este un labirint al oglinzilor cu reflectări multiple și infinite, personajele acceptă provocarea unei inițieri, regulile jocului fiind stabilite de... Colonel. El vrea să transpară în rol de Păpușar, trăgând de sfori celelalte personaje și indicându-le: „*Uite, acolo niște instrumente. Ce vei alege, așa te vei numi*” [163, p. 222]. Suferințele, atât cele fizice, cât și cele psihice, la care au fost sau /

și sunt supuși protagoniștii piesei, pot fi omologate cu torturile indispensabile oricărei inițieri: ei trebuie „să moară” într-un anumit fel pentru a putea renaște și pentru „a se vindeca”. În acest proces al schimbării scenariilor de inițiație, cel care se vindecă devine un nou-născut, un altul, în cazul dat, un instrument muzical. Personajele, atrase de forța gravitațională a unui labirint, se învârtesc în / pe același cerc în sensul unicității lui, dar și al repetabilității traseului de către alți eroi. Protagonistii dramei butnariene re-încep și ei re-facerea circulară a aceluiași traiect între viață și moarte. Subscriem afirmațiilor subtile și exacte ale teatrologului Valentina Tăzlăuanu, conform cărora „în linii mari, s-ar putea spune că piesa *Iosif și amanta sa* încearcă să vorbească, la modul parabolic, despre un proces de erodare a unei ordini simbolice, despre pericolul iminent al dezechilibrului ce pândește lumea. Atunci când „cântarul” se defectează, oamenii își pierd ireversibil capacitatea de a-și imagina acel spațiu de idealitate. Moartea din final a bătrânului Moses, un alter ego al lui Iosif, semnifică fără dubii pierderea speranței” [96, p. 22].

Aglomerarea lucrurilor în *Cântăreața cheală, Scaunele, Noul locatar* devine o modalitate de determinare a sechestrării și a dezechilibrului, a fricii și a alienării în dramaturgia ionesciană. Asistăm la o invazie a materiei, proliferarea obiectelor scoțând în relief și accentuând solitudinea umană, inaptitudinea individului și inutilitatea acțiunilor sale. Dramaturgia postmodernistă mobilizează și aglomerează, însă, personajele. Or, începutul „sejurului” de la vila luxoasă din piesa lui Val Butnaru *Șase autori în căutarea unui personaj* se diluează în circuitele unui ambuteiaj al personajelor în rândul pentru dreptul la apariție în scenă și la replicile-aparteu. Astfel, cei șase autori: Dona, Fred, Dionis, Emilia, Irina Raul își anunță pe rând prezența, fiecare purtând câte o geantă jerpelită în mână, în care se află manuscrisele presupusului text dramatic, ce i-ar putea face prosperi și notorii. Bogătașul Bredovici și Bătrânul sunt acele două picături care fac să se reverse apa din paharul prea plin cu personaje convocate la un „bal” la curtea unui „rege (care nu moare)”. Uniunea / unirea personajelor validează unitatea de timp (trei zile în care scriitorii sunt obligați să scrie o piesă genială, comandată de Bredovici) și spațiu („toate drumurile duc la” vila magnatului) a piesei, simbolizând centrul unui univers labirintic în care rătăcesc „autorii” butnarieni asemeni „personajelor” pirandelliene.

Dezordinea pe care o implică crizele contemporane duce la repercusiuni și pe planul psihologic. Protagonistul dramei absurde este „omul solitar pentru totdeauna, încătușat în închisoarea subiectivității sale” [33, p. 380]. În confesiunile sale, Eugène Ionesco destăinuia: „Am fost abandonată nouă înșine, singurătății noastre, fricii noastre și întrebarea s-a născut: Ce e lumea aceasta? Cine suntem?” [53, p. 144].

În cazul dramaturgiei contemporane, „spleenul” își realizează valențe noi. Eroul postmodernist nu mai agonizează în singurătate, ci o acceptă cu resemnare și (își) echilibrează cu

o valoare interioară absențele din exterior. Camelia, una dintre protagonistele piesei Irinei Nechit *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, suferă nu doar de șocul trecutului și al prezentului, ci și de *Șocul viitorului* [123] (ca și „personajul” din volumul de poezii *Un viitor obosit* al autoarei), simțindu-se, cum spunea G. Vattimo, de-peizată și dez-inserată din lumea reală. Astfel, căutarea disperată a florii cu rădăcina înflorită validează aceste idei, Camelia călătorind solitar prin cercurile dantești ale realității. Într-un dialog imaginar, E. Ionesco ar fi consolat-o: „*În singurătatea individului însingurat e adevărul*” [48, p. 110], căci „(...) tocmai în singurătatea noastră fundamentală ne regăsim” [48, p. 101]. În păcatul unui solipsism total cad și unii eroi butnarieni. Euridice se întreabă: „*Și ce să facem cu singurătatea asta blestemată care ne macină zilnic?*”, la care Confucius pare ai răspunde: „*Și totuși nu era singurătatea pe care o trăiesc astăzi. Nu mă simțeam părăsit și nu-mi venea să urlu de disperare*” [166, pp. 309, 311], iar Roza exclamă la fel de exasperată: „ (...) *Sunt singură, mă înțelegi? Singură în toată Europa*” [166, p. 188]. Pe Ana din *Revine Marea Sarmațiană...* ar putea s-o susțină multe alte personaje (post)moderne: „ (...) *Am dreptul la tristețe. Sunt singură pe pământ...*” [96, p. 516].

Sentimentul solitudinii îl încătușează pe om în sclavia propriilor sale fobii. Eroul kafkian, exilatul lui Camus, însingurații lui Ionesco au conștiința unei *vine tragice*. Atât antieroi, cât și personajele postmoderniste caută modalități de „a se debarasa” de o culpă ce are diverse conotații: vina de a fi comis sau nu o crimă – Roza și Ecclesiastul au pierdut un băiat, de moartea căruia se învinuiesc reciproc în *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru; „Dramaturgul” din piesa *Realitatea violetă* de N. Negru, jucat mai întâi de „Degeratu”, apoi de „Emil”, crede a-și fi ucis soția cu puterea gândurilor sale, care ar acționa „asupra forțelor naturii”, la fel cum Julieta din *Revine Marea Sarmațiană...* e convinsă că a dat cu gândul semnalul începerii jertfirii lui Iosif; de a fi participat sau nu la asasinarea unui sentiment – mai multe ex-cupluri din piesele nouăzeciste re-trăiesc dureros despărțirile; de a se fi oferit sau nu total / parțial societății – Iosif din piesa *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru și-a trăit întreaga viață cu sentimentul că este chemat să ispășească păcatele celorlalți și că are „misiunea să-și salvezi neamul”, de aceea și-a „*spus că trebuie să fie mai presus decât acest destin...*” etc.

Individul din antiteatru perseverează în absurdul existenței, habitând într-o sferă a atitudinilor și a conceptelor negative. Aceasta se traduce pe planul expresiei prin renunțarea la orice valori, printr-o cedare în fața stihiei și a disperării și prin *pierderea speranței* de a depăși „anxietățile noastre cotidiene”, cum afirma A. Camus. Statutul omului izo/dezolat este definit de către E. Ionesco: „... *să mă bucur... în ocna imensă, în pușcăria apăsătoare în care mă aflu. Ce farsă, ce capcană, ce păcăleală...*” [49, p. 33]. Este sugestivă în acest sens ultima replică a lui Salieri din piesa lui C. Cheianu: „... *Am trăit două vieți! În una am adunat, iar în cealaltă totul s-*

a risipit! Ce nenorocire! Ce nedreptate!” [168, p. 59]. Iosif din „scenele ghicite și neghicite” ale lui Val Butnaru își pune aceleași întrebări existențialiste: „*Ce-a însemnat zbuciumul meu? Ce-am vrut să schimb? Și am vrut oare să schimb ceva sau mă preocupa doar gândul unde mă va înălța schimbarea aceasta? De ce n-am trăit așa cum ați trăit voi? Să fi fost totul o eroare? Unde am greșit?*” [96, pp. 244, 246,]. În monologul său final, Proverbele lui Val Butnaru pare a continua ecoul acestor meditații interogative: „*(...) Și nu mai înțelegi ce se întâmplă. E război? E pace? Am câștigat sau am pierdut lupta?*” [166, p. 205].

Expropriat de orice inițiative, personajul teatrului absurdului reprezintă omul de la periferia unei lumi absurde care este martorul *impasibil* al dezagregării realității. Teatrul postmodernist duce la limitele extreme parabola existenței care se caută și nu se găsește, dar depozitează o rezervă inepuizabilă de naivitate care mai *crede* în dreptul la recăpătarea identității. Spre exemplu, Salieri al lui C. Cheianu are conștiința unei damnări, dar și aspirația spre o mântuire posibilă. Eclesiastul lui Butnaru, ilustrând simbolul intelectualului idealist și integru, în pofida vicisitudinilor vieții, își (ne) propune să facă dezbateri filosofice și teoretice în formă literară.

Plasate într-o anti(e)cameră a Infernului, unele personaje postmoderne se opun forțelor ce le supun unui permanent proces de erodare și se impun *să(-și) soluționeze problema propriei identități*. Ele cultivă, însă, *răbdarea*, își păstrează calmul și nu alienează total, asemeni noneroului, căci li se oferă alternativa demnității în suferință. Astfel, unul din imperatiile teatrului postmodernist, convertit într-o tehnică a sa, este *căutarea unei identități* și „...*încercarea de reabilitare (pe baze dinamice însă) a categoriei individualului*” [97, p. 64]. Personajele din piesa lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* resping virulent instrumentalizarea mecanică. Ele propun indicații regizorului, fac obiecții autorilor piesei și piesei din piesă, flirtează cu spectatorii etc. Personajele din *Stația terminus* de M. V. Ciobanu tentează să se (auto)definiească prin renegarea unui rol impus: „*PREOTUL: Și, dacă sunteți atât de curioși, vă divulg secretul: într-adevăr nu sunt preot*”, ori „*J. KLAPKA: Nu sunt inspector, părinte*” [171]. „Proba de orchestră” *Saxofonul cu frunze roșii* e dominată de tema căutării individualității și a evadării conștiente din angrenajele zdrobitoare și inumane în care sunt (sur)prinși eroii. Atât Saxofonul, cât și Contrabasul sunt foarte decisi să-și revendice identitatea și se opun cadrelor constrângătoare ale unei personalități artificiale constituite, ambii declarând categoric: „*Nu sunt saxofon!*” și, respectiv: „*Eu nu sunt contrabas*” [163, pp. 209, 215; 216]. Literatura postmodernistă se reîntoarce, deci, spre un nou „clasicism”, spre „antropocentrism”, spre „uman”, îndeplinind, poate, dorința lui Constantin Noica: „Ce frumoasă ar fi abia astăzi, după colectivisme, regăsirea persoanei, adică a eului neînfrățit și purtător de noi, în locul eului gol-goluț” [93].

Această ecuație a identității ar fi putut fi soluționată prin verbiaj, dacă acesta n-ar fi exprimat totuși singurătatea, dezarticularea și automatizarea personalității în teatrul absurdului și căutarea, definirea și găsirea eului în dramaturgia postmodernistă. Antieroi din teatrul absurdului utilizează cuvintele opace și golite de semnificații și vibrații sensibile, pe când cele ale personajelor din teatrul contemporan cuprind sensuri complexe și ample. Limbajul lor este uneori colocvial și brut, frapant și provocator, cotidian și chiar obscen. Autorii dramatici postmoderni, însușind „lecția” lingvistică a teatrului absurdului, au surprins gradul zero al limbajului, dar nu prin degradarea cuvintelor în vocale și consoane, ci prin tăcere, și au re-trasat traiectoria evolutivă a limbajului teatral.

În unele puncte de tangență, noneroul și personajul postmodern posedă trăsături comune specifice, exegetul Ihab Hassan valorizându-le chiar *Inocența radicală*: „(...) eroul ca energie opozițională față de mediu, absența normelor de conduită, motivația hibridă, ironia, contradicția, ambiguitatea, falacozitatea gândirii eroului într-o lume supusă ea însăși erorii, prezența eroului picaresc care acționează după impulsuri nelegiuite sau donchișotești, izolarea și viziunea demonică, ritualuri de expiere comică, precum în universul pe dos al saturnaliilor, ritul inițiativ sfârșind în decepție” [43, p. 219]. Astfel, și personajul din teatrul absurdului, și cel din dramaturgia națională a anilor '90, se află „într-un balansoar”, dar nu într-un „delir în doi”.

2.2.2. Tehnici de impersonalizare a „eului” personajelor

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 Michel 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 (n.n.)) *a unei civilizații vechi și prima generație a unei noi*” [124, 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.

Dramaturgul E. Ionesco 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...” [48, p. 187]. Protagonistul teatrului absurdului și personajul din dramaturgia postmodernistă devin niște „turiști în această lume”, niște deșurubiți și înștrăinați, re-simțind expulzarea dintr-un spațiu și timp

care i-a privat de patrie, gen, nume. În această ordine de idei, putem vorbi de un „Exilat”, cel alungat din sine, valori, țară etc. (N. Negru, *Revine Marea Sarmațiană...*; Val Butnaru, *Iosif și amanta sa*); de un „Sechestrat”, cel închis în cușca de sticlă (C. Cheianu, *Luministul*; I. Nechit, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*); de un „Travestit”, cel care face scrimă de roluri (M. V. Ciobanu, *Stația terminus*) etc.

În universul teatrului postmodernist principiul logic al identității își pierde valabilitatea, iar disoluția umanității spectrale sfârșește prin negarea ei. În acest univers labirintic cu oglinzi, „a te preface că ești” a devenit sinonim cu „a fi”, ceea ce amenință să transforme societatea într-una falsă de autori fără cărți, artiști fără artă, muzicieni fără muzică, politicieni fără politică și personaje fără identitate. Or, din păcate, „acesta e miezul chestiunii, restul fiind doar o adunare de consecințe: suprafața în locul profunzimii, viteza în locul reflecției, secvențele în locul analizei, surfingul în locul aprofundării, comunicarea în locul expresiei, multi-tasking-ul în locul specializării, plăcerea în locul efortului... Toate acestea se petrec în jurul nostru. Există un mod simplu de a le denumi: invazia barbarilor” [4, p. 202]. Personajului nu-i rămâne decât refugiul într-o subiectivitate abisală, solitară, sofisticată, în ultimă instanță, anonimă, suferind de un „vid de identitate”, aceste desuetudini fiind exprimate prin mai multe „categorii” de *huri*.

Ca și în teatrul absurdului, se profilează mai întâi un „eu de gradul zero”, ce se definește prin discontinuitatea particularizării și prin punerea în mișcare a diverselor mecanisme de *dezumanizare* a unui personaj cu o personalitate confuză și opacă. Un posibil scenariu al pierderii graduale a identității este descris de către Val Butnaru în piesa *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*: „*La beție omul este pisică, maimuță și la urmă porc*” [166, p. 192]. Apogeul dezumanizării îl ating personajele din *Iosif și amanta sa*: frații lui Iosif, care se comportă ca „o turmă de hipopotami”, Marta, care cade la picioarele lui Iosif, și Iacob, care îngenunchează în fața Martei. Pierzând orice urmă de mândrie și demnitate, el promite în actul I: „*Iar dacă ai să-mi permiți, voi fi câinele tău credincios. Am să țin în dinți poșeta ta. Atâta vreau – să știi că în urma ta se târâie o javră bătrână, un câine credincios căruia oricând îi poți pune poșeta în dinți*” [96, p. 236], ca în actul II să ajungă într-adevăr să „facă sluj”. Iar Bătrânul din *Șase autori în căutarea unui personaj*, pentru a-și salva familia, este gata „să facă orice pentru 2000 de euro” și să îndeplinească orice dorință a lui Bredovici: să cânte la vioară, să facă striptease, să se umilească. Totuși, Bătrânul refuză să se lase total strivit de mașinăria manipulării degradante, care poate fi și de altă natură și de alte proporții.

Diagnosticul cert al civilizației postmoderne o reprezintă egentropia [25], adică impactul psihologic negativ pe care îl are televiziunea asupra omului post / postmodern. Televiziunea otrăvește creierul uman și manipulează imaginarul mentalităților colective prin intermediul

ecranului, marele ei ochi reflexiv. În *Simulacres et simulations* [138], filosoful francez Jean Baudrillard susține că mass-media nivelează opiniile și standardele de judecată și conduce în mod inevitabil la transformarea realității în semne lipsite de conținut. Consecința creșterii importanței și intruziunii mass-media în viața oamenilor duce la pierderea realului, care s-ar traduce prin incapacitatea de a mai distinge între realitate și iluzie, suprafață și adâncime. Aceasta este una din cauzele non-comunicării și dezumanizării, surprinsă și de personajele piesei *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit: „*CASANDRA: ... Tot ce putem face e să cheuim și să nu ne dezlipim de televizor. Acolo, pe micul ecran, e paradisul...*” [174, p. 41].

Prin această abundența de imagini și prin această dictatură a privitului la care este supus omul postmodern, discernământul unei judecăți de valoare îi este amputat, simțul său estetic îi este atrofiat, iar personalitatea dezumanizată. Tonul, metaforele și ideologia discursului televizat le furnizează protagoniștilor retorica și personalitatea... ficțională. Extrasele emisiunilor televizate și propagarea frecventă a știrilor din piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru sunt inserate paratextual în text cu scopul de a-l aliena pe cititor de iluzia unei lumi fictive închise și de a-l direcționa înspre lumea mai largă a politicii. Cele 4 fragmente de emisiuni informative din piesă funcționează așa cum o fac ziarele: contrapuntează problemele mediului ambiant, politic, religios, lingvistic etc. Ele sunt anticipate sau secundate de interludii muzicale cu statut de divertisment între două părți ale spectacolului moldovenilor „cântăreți”, care „la un colț de masă plâng, la alt colț de masă cântă”. Aceste intermezzo reprezintă fie un fel de sinestezii ale Tablourilor, fie niște anestezii pentru personaje. Astfel, televizorul și internetul au ajuns sursele dezumanizării, cimitirul vesel al omului modern, cum o sugera, în anii optzeci, Neil Postman.

O altă metodă a *de-gradării eului* folosită de noii dramaturgi este (sur)prinderea unor personaje aflate pe marginea unui abis fiziologic, psihologic și social. Scriitorul M. V. Ciobanu își trimite personajele în *Stația terminus* a unor aspecte psihologice: „Realistul”, „Idiotul”. În a treia și a șasea copii din volumul *Salvați Bostonul*, D. Crudu își p(1)asează personajele Un orb, O oarbă și, respectiv, Victor, Cri „pe culmile disperării” fiziologice. Lucky din „tragedia națională” *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru cerșește abuziv milă din cauza piciorului său rupt, se crede pe moarte și scrie discursuri pentru propriile funeralii, dar se opune „să moară în floarea vârstei”. În piesa *Realitatea violetă* N. Negru îi de-gradează fiziologic pe Degeratu, dar mai ales pe Pescaru, care „și-a rupt o mână, un picior, și și-a mușcat limba”, sugerând, de fapt, precaritatea lor psihologică, și ironizează starea mintală a eroinei Timida, făcând aluzie și la aspectul ei fizic. În aceste cazuri, accentul nu mai cade doar pe relevarea complexității sufletești a personajelor, ci și pe „trăirea” intensă a unor experiențe patetice.

Starea de „de-gradare” este potențată și prin onomastica protagoniștilor. În drama lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...*, numele personajelor sunt simbolice și sugestive: Julieta Mămăligă – comica și tragică 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 refulată, cu fața ascunsă sub masca falsă a protecției și generozității și cu capul în norii ideologiei comuniste, Grădinarul – imaginea re-generării și re-nașterii.

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 țeapa, 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 „uscat 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”, pierzându-le în final pe toate. Aceeași capacitate a individului contemporan de a fi totul sau nimic o descoperim și în piesa *America unu* de D. Crudu, unde Ștefan, în goana după bani, a fost spălător de vase, măturător de străzi, mecanic, infirmier, trădându-și astfel nu doar idealul de a deveni muzician, dar și prietenii, care, la rândul lor, „degradează”: Marian e internat la ospiciu, Ana devine prostituată, Marius și, în final, George se sinucid. În al doilea act al piesei *Iosif și amanta sa*, toate personajele își scot parcă la lumină viețile lor ratate și degrada(n)te, plătind tribut râului (ne)făcut.

Prenumele personajelor pot fi și *fracturate*, cum ne demonstrează scriitorul D. Crudu în piesa *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*: Istan și Olda re-interpretează tragi-comic „trista poveste” a lui Tristan și a Isoldei. Iar Mircea V. Ciobanu în Fragmentul 19 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. Dramaturgul recurge și la combinarea consonantă a numelui personajului Iozef Klapka. În piesa *Luministul*, C. Cheianu dimpotrivă *dublează numele eroilor*: Iens Iensen, Sven Svensen sau a unor persoane: Sfântul Frederik Frederiksen și denumiri de străzi: Torst Torstensen, Yurik Yuriksen, invocate de aceștia.

Alți autori dramatici apelează totuși la nominalizarea protagoniștilor, printre care unii joacă și rolul de *Dramatis personae*, numele lor figurând deci în denumirea piesei și fiind exprimate prin

substantive simple: Iosif din *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru; 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.

Cei mai mulți dramaturgi basarabeni contemporani, însă, validează obscuritatea identității personajelor prin *stereo-t-(h)ipi-zarea lor*, exprimată prin nume generice: Tata în *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru; Fata în *Luministul* de C. Cheianu; „Mama”, „Domnișoara S.” în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu; Domnișoara grizonată în a doua copie *O chemare la Roma* de D. Crudu; Crăița în *Mama lor de urmași* de A. Roșca.

Privarea personajului de dreptul la un nume se realizează și prin includerea acestuia într-o categorie socială: Grădinarul, Portarul, Crainicul, Reporterul și Studentul, Două sanitare din piesele lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...* și *Realitatea violetă*; Ghida, Preotul; „Procurorul”, Gardianul I, II în lucrările dramatice ale lui C. Cheianu *Luministul* și *Achitarea lui Salieri*; Primul polițist, Al doilea polițist, Chelnerul, Primarul, Femeia de serviciu, Administratorul, Agentul de publicitate, Ziaristul, Portarul, Secretara, Șeful blocului, Impresarul, Fotograful în *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* și în „copiile” din volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu; Sufleorul în *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahtițchi și N. Leahu; Ajutorul de mașinist, „Funcționarul”, „Controlorul”, Preotul, „Medicul”, Redactorul, Secretarul de redacție, Doi autori postmoderni în *Stația terminus* de M. V. Ciobanu; Administratorul în *Mama lor de urmași* de A. Roșca.

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 ele sunt niște proiecții ale imaginației de nebun a lui Salieri sau pacienți ai ospiciului, dacă sunt niște generalizări remarcabile sau purtătoare ale unei idei filosofice.

Dramaturgul M. V. Ciobanu 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 sechestrate 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 demască statutul veritabil.

În Fragmentul 19 a al piesei, Mircea V. Ciobanu îi include pe cei doi „postmoderni” în șirul numerelor naturale, care sugerează, poate, și categoria gramaticală a persoanei I și II. Personajele care au aparent o identitate – *doi „postmoderni”, doi jucători de cărți, doi cetățeni* – sunt deposedate de aceasta prin includerea lor ludico-ironică în categoria numeralelor cardinale (Englezul I, Cetățeanul I, Cetățeanul II, Insul I) sau a celor ordinale (Primul jucător de cărți, Al doilea jucător de cărți), fiind „spălate și șterse” de personalitate. Astfel *(de)ne(i)g(r)area dublă a personajelor* este realizată prin secundarea numelor eroilor de numere 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. Dramaturgul 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*. Nicolae Negru în piesa *Realitatea violetă* își dublează personajul cu același patronimic prin Nichifor II, iar în *Revine Marea Sarmațiană...* pe Iosif I cu Iosif II. Dumitru 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 chefliu, în „fracturile” din volumul *Salvați Bostonul*, și Primul polițist, Al doilea polițist în *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*. M. Șleahțișchi și N. Leahu în *Cvartet pentru o voce...* îi impersonalizează chiar și pe lectori, enumerându-i: Cititorul 1, Cititorul 2.

Cum nominalizarea reprezintă particularizarea personajului printr-un nume, căci „eu” nu există ca atare decât prin numele său, unii autori își *de-nominalizează eroii* și îi declină în categoria pronumelui personal, persoana a III-a, 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 și prin re-introducerea pronumelui relativ compus „Cineva”. În volumul *Salvați Bostonul* de D. Crudu, numele personajelor se înlocuiesc și se secundează prin adjective relative: Un alt tânăr, o altă domnișoară grizonată etc.

Următoarea treaptă în asumarea deschisă și explicită a caracterului convențional al identității este „eul scindat”, ce survine în dialectica recunoașterii sau a conștiinței ce „*se găsește ca fiind o altă esență*”, după Hegel. Acest proces e dominat de forțe centrifuge, al căror vârtej poate duce la ruperea și fărâmițarea identității, care descinde în simboluri (faună, floră, instrumente

muzicale etc.) sau Fantome. În piesa *Proiectul unei tragedii*, prin castelul dramaturgic al Irinei Nechit încep a bântui fantomele – umbra masc(ă)ată a lui Casanova. În farsa tragică *Luministul*, C. Cheianu își trimite Fantoma turistului în recunoaștere(a vidului de identitate). Ruptura este circumscrisă ca o pierdere a sinelui provocată de răsfrângerea în celălalt, resimțită de eroii piesei *Saxofonul cu frunze roșii*: „*SAXOFONUL: Uneori mi se pare că există un altcineva. Că și eu sunt o născocire de-a lui...*” [163, p. 61]. În această „probă de orchestră în două acte”, personajele lui Val Butnaru nu numai că sunt constrânse să cânte la Saxofon, Flaut, Contrabas, Vioara, dar și să se identifice cu supranumele lor: „*FLAUTUL: (...) Noi doi, eu și cu tine, nu suntem oameni. Ambii suntem instrumente muzicale...; (...) Uită-te la mine. Nu sunt eu un flaut? Tot așa de subțire și răbdătoare? Dar tu? Ovidiu, tu ești un saxofon perfect. Melancolic, nehotărât și suflat de durere...*” [163, p. 56].

În această lume a derutei existențiale, oamenii sunt pasibili de o *metamorfozare* ontică. E. Ionesco con-semna 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” [53, p. 147]. Operele dramaturgului abundă în anamorfoze și transformări. În *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru, Iosif se cufundă cu o plăcere nedisimulată în Noapte: „*Sunt noaptea în persoană, domnișoară...*”, în „*ploaie*” și în „*idee de iubire*” [96, pp. 390, 392]. 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” [45, p. 13].

Dramaturgul postmodernist e un fel de alchimist care poate fragmenta ca într-un puzzle eul în duete, triouri, cvartete etc. În eseu dramatic poetizat *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șlehtițchi și N. Leahu se invocă personalitatea lui M. Eminescu în patru ipostaze (de vârstă): „Eminescu I, E. II, E. III, E. IV”. Monologurile lui Poesis sunt învăluite de / într-o alură paradoxală. Aceste personaje își asumă afișat și explicit caracterul convențional al unor euri „scindate”: „*Eminescu III: (...) Noi suntem existențe separate și ne întâlnim numai pentru a nu sfâșia umbra care ne leagă*” [180].

În societatea postmodernă fiecare eu „este ceilalți”, ceea ce generează o pluralitate de euri, atunci când personajul ar fi zis, ca și Rimbaud: „eu sunt celălalt” sau mai exact: „eu suntem”. Or, eroii postmoderni par a recunoaște: „Sunt în mine niște doi”, cum spunea Arghezi, *multiplicându-și eurile*. În farsa tragică *Luministul*, C. Cheianu (își) multiplică Turiștii prin voci, dirijând un cor de replici dialogate. În drama *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru se apelează la (de)dublarea eroilor principali, determinată de tipuri de comportament contradictoriu. 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...” [96, p.

428]. Primul o privește cu ironie și condescendență, al doilea – cu venerație și dăruire, și unul și „celălalt” [96, p. 428] fiind niște „alter ego”-uri [96, p. 502] ai ei.

Astfel, „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...*” [178, 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 întruchipează 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 actori non-profesioniști, 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. Și Ecclesiastul dramaturgului Val Butnaru „angajează” actori din stradă, Proverbele convingându-l nu doar că este omul potrivit la locul potrivit, dar și multiplicându-se: „*ROZA: Ce proverb? // PROVERBELE: La plural, conia. Noi suntem mulți*” [166, p. 186]. Ideea contingenței personajului care poate fi orice dorește a ajuns să semnifice că identitățile pot fi adoptate, înmulțite și aruncate la fel de ușor ca obiectele de unică folosință.

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, antieroiul sunt „*personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrarul lor, ele iau locul altora și viceversa)*” [48, p. 136]. Referindu-se la figuranții din distribuția piesei *Cântăreața cheală*, E. Ionesco propune: „*Ei pot fi schimbați între ei. Martin poate fi pus în locul lui Smith și viceversa*” [50, p. 246]. În teatrul postmodernist, personajele se separă de propria identitate prin luarea cu împrumut a distribuției altui personaj și devin, astfel, interșanjabile. Când sunt mai indulgenți, dramaturgii basarabeni contemporani, ca în piesa *Realitatea violetă* a lui N. Negru, acceptă ideea „*interpretării rolurilor... de către 3 - 4 actori*” [178, p. 16], a quiproquo-ului și / sau a 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*” [178, p. 10]. Emil și Degeratu din același text dramatic ne invită la o mascaradă, unde toți de comun acord își schimbă măștile între ei, exemplificând interșanjabilitatea rolurilor și caracterul confuz al personalității. Personajul postmodern nu poate fi un sistem de referință absolut, căci el se ascunde, parafrazându-l pe Fr. Nietzsche, sub „*diverse măști și costume*”.

Mircea V. Ciobanu nu dezavuează, ci etalează ironic faptul că „*personajele sunt nu numai convenționale, ci chiar false*”, ceea ce îi (ne) dă dreptul să le confunde(ăm). Iozef Klapka, alias Anchetatorul, alias Don Rodrigue își asumă dreptul de a fi (fost) „*responsabil pentru securitatea... pasagerilor*” și anchetator, dar nu „inspector”, însă devine, ca și celelalte personaje, suspect în comiterea pseudo-crimei. „Medicul” îi dezvăluie adevărata identitate: „*Tu ești un fost... pușcăriaș...*” [171, 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. Toate personajele sunt principale la nivelul fragmentului în care sunt distribuite și secundare la nivelul ansamblului textual, trecând pe parcursul piesei, succesiv, dintr-o categorie în alta și reîncarnându-se.

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 – sufleur, Rozalinda și Camelia – vedetele satului. În piesa *Proiectul unei tragedii*, eurile sunt „*multiplycate*” prin dublarea eroinelor: „*CASANDRA: Formidabil! Vom fi deci două Casandre!*”, prin supra-punerea eroinelor: „*CASANDRA: (...) Te vedeam de foarte aproape, dar parcă nu erai tu. Erai Casandra*” și prin re-interpretarea 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...*” [174].

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* re-invocă 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 *Cântăreța 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 praesentia*, 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 sau / și Umbră, sau / și „Procuror”, sau / și „Judecător” etc.

În piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, personajul *absent*, Moses, nu apare ca prezență în discurs, iar acțiunile și atributele sale, pornind de la evocările și rememorările protagoniștilor, îi conferă treptat statutul de erou. Prezent(at) mereu în dialogurile celorlalte personaje, el este adus în secvența finală ca martor al imposibilității „ghicirii viitorului”. Criza identității se intensifică pe măsură ce personajele se detașează de esența propriei personalități și se atașează de aparența propriei ficționalități.

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. „*Dubla intenție a limbajului*”, definită de Tudor Vianu, se materializează în dramaturgia postmodernă prin *intenția tranzitivă* a personajelor de a comunica, dar și prin *intenția reflexivă* prin care acestea se comunică, adică se „lăsa” de-scise. Altfel spus, cine vorbește „comunică” și „se comunică”, și astfel „... nu numai că reprezintă, ci se și reprezintă”, cum sublinia Mihail Bahtin.

În spiritul teatrului absurdului din care învață, Studentul din piesa *Realitatea violetă* a lui N. Negru 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...*” [178, p. 32]. Emil din același text (se) (auto)definește și statutul eroului din dramaturgia contemporană, 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!*” [178, p. 9].

O tentativă de autocaracterizare și de caracterizare a unor personaje de către altele constituie registrele stilistice ironice în dialogurile personajelor. Eroii Irinei Nechit fie se (auto)caracterizează, vorbind în / prin poezie: „*ROZALINDA: ... Stai că mi-am mai amintit un vers din „Cântarea cântărilor”*”. „*Ești un trandafir înmiresmat, un ciorchine de cireș în floare*”, fie își ajută autoarea în prezentarea altor personaje, exprimându-și starea afectivă: „*POLIȚISTUL: Ca un crin între măcăciți / Este iubita mea între fete*” etc. [175]. Proverbele, unul din protagoniștii piesei lui Val Butnaru *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*, se (auto)prezintă: „*Nu știu, dar eu așa sunt. Află, domnul meu, că pe mine mă cheamă Proverbele*” și se (auto)caracterizează: „*Românești, atâta timp cât mă aflu în spațiul acesta*” [166, p. 170].

În dramaturgia contemporană, auto-caracterizarea îndeplinește și funcția de auto-cunoaștere a eroilor. Codul ideatic al piesei *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru încifrează tentativa cunoașterii de sine a oamenilor plasați în fața conflictului exterior, care e „războiul propriu-zis”, și a celui interior, care e „războiul cu lumea și cu sine”. Caracterizarea lacunară a exteriorului eroilor este compensată prin sesizarea unor corespondențe în portretistica morală.

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.

Pe de o parte, personajele operei literare au fost supuse unui proces de deconstrucție, atât în farsa tragică, noul roman francez, literatura textualistă, cât și în cea postmodernă. În dramaturgia postmodernistă, procesul depersonalizării ființei umane nu e surprins în latura generală a „rinocerizării”, ci în aspectul cel mai particular: al desființării ei ca personalitate umană și al încorporării individului în masă. Totuși, pe de altă parte, cercetătorul Ion Bogdan Lefter susține că „în postmodernism esențială e reorientarea eului către existența reală, „reumanizarea”, „re-personalizarea” și „re-biografizarea” ființei psihologice și sociale...” [74, p. 61].

Astfel, dramaturgii contemporani, care și-au însușit mai multe tehnici originale de impersonalizare a „eului”, „îmblânzesc” sau radicalizează unele procedee mai vechi și creează altele, realizând un metisaj tipic fenomenelor artistice postmoderne. Scriitorii dramatici naționali des-ființează și dez-eroizează personajele fie prin negare, configurând un „*eu de gradul zero*”; fie prin impersonalizare, creionând un „*eu scindat*”; fie prin supra-personalizare, schițând un „*eu plural*”. În consecință, personalitatea protagoniștilor dramaturgiei postmoderniste este (aproape) la fel de ubicuă, di(con)fuză și di-formată ca cea a avatarului lor din teatrul absurdului.

2.3. Valențele limbajului din dramaturgia autohtonă postmodernistă

2.3.1. De la non-verbal la discursul verbal mono/dialogal

Mobilitatea interioară a teatrului, dublată de ritmul alert al vieții sub valul postmodernității de la finele secolului al XX-lea, a condiționat și re-definirea unui nou limbaj teatral capabil să re-interpreteze atât unele categorii specifice reprezentăției teatrale, cât și existența umană însăși, a cărei reflectare este.

Teatrul absurdului inițiasă prima încercare radicală de reconsiderare a cuvântului și de reinventare a limbajului prin care tinde să comunice incomunicabilul și să exprime inexprimabilul.

Astfel, pentru a releva cezurile produse între valorile logice ale limbii și nonsensurile existenței, incongruențele unei lumi absurdizate și stereotipia individului în orizonturile ei obturate, dramaturgii farsei tragice deposedează limbajul de capacitatea de semantizare și îl reduc la o semnificație de grad zero. Criticul Ihab Hassan admiră „absurditatea eroică” a lui Beckett în demersurile de suprimare a discursului lingvistic din operele sale, în care „*cuvintele sunt picături de tăcere străbătând tăcerea*”.

Astfel, una dintre soluțiile dezarticulării și automatizării personalității în teatrul absurdului este refugiul în „tăcere”, iar cea a căutării, definirii și găsirii eului în dramaturgia postmodernistă este, poate, pendularea de la non-expresie la expresie, și de la ne-spunere la spunere. Acestea sunt metamorfozele semnificative ale limbajului artei postmoderne, care presupune, după autorul eseului *Barbarii*, „în primul rând expresie și abia mult mai târziu comunicare. Iată momentul. Ruptura. Începutul sfârșitului” [4, p. 84]. Or, debutul erei postmoderne poate fi proclamat din momentul în care Orfeul modern continuă să cânte atât „melodiile tăcerii..., muzică stranie care poate oferi o experiență, o intuiție a postmodernismului” [43, p. 186], cât și melodiile unei noi combustii creatoare a limbajului.

Dramaturgii postmoderni repetă „lecția” lingvistică a teatrului absurdului, surprinzând și ei gradul zerologic al limbajului, exprimat prin degradarea cuvintelor de la vocale și consoane până la tăcere. În piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, actul tăcerii este exprimat printr-o acțiune fizică și un „simbol” al incapacității de a vorbi: gura personajului Pescaru este „*acoperită cu leucoplast în care e făcută o gaură pentru a putea să respire*” [178, p. 51]. Unora le convine această stare a personajului, ironizând pe seama lui: „*CREȚU: (...) De altfel, îți stă bine cu gura astupată...*” [178, p. 62]. Și acțiunile personajelor din piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de Irina Nechit „vibrează” coardele tăcerii: „*PRIMARUL: Gata, domnișoară. (Îi lipește fetei un plasture pe gură.) Restul e tăcere*” [175]. Alte valențe ale „tăcerii”, caracteristice literaturii postmoderne, îi sunt familiare și lui Iosif din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, care susține: „*Fiindcă știu că mușenia nu e în tăcere, ci în vorbă*” [96]. Or, ne asociem afirmației lui Jean-Pierre Sarrazac precum că „... adevăratul discurs dramatic e ca un aisberg: la suprafață se văd cuvintele, dar dedesubt se află tăcerile care susțin toate aceste cuvinte” [156].

Totuși, dramaturgii postmoderni re-trasează traiectoria evolutivă a limbajului teatral, fie „*căutând tăcerea în hazard, indeterminare, aleatoriu, haos*” [12, p. 88], definiții ale stărilor de lucruri din lumea contemporană, fie depășind tăcerea prin „*marea trăncăneală*” caragialiană sau prin solilocurile unor eroi din piesele Irinei Nechit, C. Cheianu, Val Butnaru ș.a.

Nodul acțiunii piesei *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit începe să se lege / dezlege, depănând firul intrării în labirintul colocvialității. Or, cum re-cunosc personajele înseși, „în

noaptea asta noi am făcut doar un schimb de idei, un duel verbal. Acțiune n-a existat deloc” [174, p. 50]. Multiplele discuții telefonice ale protagoniștilor și ale vocilor acestora stop(!?)ează acțiunea. Pe de altă parte, eroii textului dramatic nu mai suferă doar de criza limbajului, ci de absența retoricii: „CASANDRA: (...) Te-ai gândit vreodată că nouă, celor de la Chișinău, ne lipsește arta conversației. Mi-e dor de niște discuții lungi, captivante, subtile, rafinate, pline de sens...” [174, p. 9] sau / și de pierderea semnifica(n)tului, pe care îl caută: „IFIGENIA: În ce sens?” [174, p. 9]; „CASANDRA: În ce sens?” [174, p. 12].

Turiștii lui C. Cheianu susțin cu brio examenul (ne)înțelegerii, trecând gradual de la: „– Ai înțeles ceva? // – Ca să fiu sincer, nu prea... // – Nici eu nu am înțeles...” spre: „– Cât de bine am înțeles danezul de la terasă” și apoi la: „– Cât de bine m-am înțeles pe mine!” [96, pp. 308, 316].

În piesa *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*, dramaturgul Val Butnaru își privează personajele de dreptul de a se mai înțelege, parodiind și ironizând non-comunicarea: „ECCLESIASTUL: Stai, că nu înțeleg nimic. // PROVERBELE: Nici nu mă îndoiesc. Dar am cam lungit vorba cu dumneata” [166, p. 170]. Limbajul protagoniștilor nu mai comportă funcții comunicaționale, ci „psihologice”: „Ai, lasă, dom’le. Dar ce mă mai enervează tâmpitul ăsta!” [166, p. 184] și „fiziologice”: „PROVERBELE: Domnule, n-auzi că pe mine așa mă cheamă – Proverbele!...” [166, p. 174]. Eroii își dau unul altuia dreptul la replică: „BOBI: Nu-i mai închide atâta gura. Vorbește, dom’le”; „ROZA (către Ecclesiast): Vorbește tu” sau și-l iau: „LUCKY: Dar ce, nu... // RELAȚII-CU-PUBLICUL: Fără discuții de prisos !...” [166, pp. 184, 194, 173].

Și personajele lui N. Negru din *Realitatea violetă* se miră și se indignază că sunt deposedate de propriile replici: „EMIL: Pentru puțin. Nu e meritul meu. (Răsfoind textul): E ciudat să vezi ce vei spune, ca și cum nu-mi aparțin mie cuvintele...” [178, p. 25]. Ele încearcă să găsească puncte de reper sau să ceară explicații autorului.

Limbajul unor personaje din teatrul contemporan posedă o anume transparență, cuprinzând sensuri complexe și ample, iar vocabularul altei categorii de eroi este unul colocvial brut, frapant și provocator, cotidian și uneori chiar obscen. Această *hibridizare*, cum o definește esteticianul și criticul literar Mihail Bahtin, reprezintă „... amestecul a două limbaje sociale în cadrul aceleiași enunț, este întâlnirea pe scena acestui enunț a două conștiințe lingvistice, separate de epocă sau de diferențierea socială (sau și de una și de alta)” [1, p. 221].

În piesa *Luna la Monkberry* de C. Cheianu două registre lingvistice locuiesc puțin strâmtorât în același câmp de coexistență: un discurs cu *caracter savant* și un *limbaj cotidian*, nepretențios, pe alocuri obscen. Această desolemnizare a discursului validează respingerea postmodernistă a a(im)plicării stilului elevat și impersonal. Astfel auzul nostru este bruiat de câteva mostre de exprimare „vulgară”: „DUSIA: Mi-a spart timpanele, bleaga!”; „SILVIA: Încă

nu am făcut nici un rahat, dar impresar avem!"; „SILVIA: (rectificând) „Unde-ntâi ne-am regulat...” sau de multiple fragmente cu moldovenisme sau rusisme: „SVETLANA: Valericica, daje ne veritsia, tî na samom dele nas pokidaeși?"; „SVETLANA: Privet, milî”; „SVETLANA: Oi, scolico vsego mojet proizoiti za odin god!”.

Or, limbajul personajelor este și expresia limbajului epocii lor, de aceea utilizarea vocabularului licențios poate fi explicată printr-o etică postmodernă, dar în sensul pe care îl definea Umberto Eco ca născându-se „...din raportul pe care îl are individul cu celălalt”. Deci în cazul când personajele (postmoderne) nimeresc într-un mediu ca cel din piesa lui C. Cheianu, ele stabilesc relații cu ceilalți în funcție de raportarea lor față de oamenii care nu sunt ca ei. Și anume limbajul dominant, limbajul-putere, fie cel indecent, inserția moldovenismelor și a dialogurilor în rusă în *Luna la Monkberry*, oglindește atât statutul etnic sau social al eroilor, cât și atitudinea lor față de ceilalți: îi acceptă și îi respectă sau dimpotrivă. Astfel, limbajul indecent este utilizat cu scopul de a reda degradarea și declinul unor spețe umane (post)moderne, dar și de a ironiza diversele excese umane. Duritățile lingvistice, datorită naturii lor parodice, nu legitimează o realitate a dezlănțuirilor, ci o ridiculizează, o suspendă, o amendează, poate.

În piesa lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri*, limbajul lui Salieri este elevat în vorbirea obișnuită și strict protocolară în procesul anchetării. Spre deosebire de amplul său monolog din drama pușkiniană, în textul lui C. Cheianu monologul lui Salieri, care eșuează în contraziceri sau duplicități, este „sincopat”, iar limbajul lui nu este redus la gradul zero, ca în teatrul absurdului, ci înlocuit prin „accent muzical”.

Poetul, savantul și „disidentul” Iosif din piesa lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...* încearcă să se refugieze în „limbă”, mai crezând în forța cuvântului. Internat într-un ospiciu condus de directorul cu nume grotesc Girafa, sfidând Puterea, el intenționează să-și recupereze Cultura, Literatura, Limba, DEX-ul. Girafa însă nu-i aprobă să fie decât un DELM, având și el frică de stăpânul invizibil și atotputernic numit Țânțar, omologul Marelui Frate orwellian. Asumându-și un singur model existențial, care presupune trăirea sinceră și absolută la limita evenimentului social, Iosif vrea să-și transfigureze poporul cu ajutorul unui „*poem-destin*”, menit să-i asigure renașterea, supraviețuirea, rezistența.

Astfel, un resort al teatrului postmodernist este duplicitatea blând-ironică a dramaturgului în configurarea raporturilor între un personaj și un altul, între scris și vorbit. Integrând elementele eterogene într-un spațiu continuu, arhitectura textului dramatic postmodernist mai are, deci, forma clasică de reprezentare a unui bloc dialogal segmentat, format din replica și contrareplica dintre personaj-personaj. Iar opoziția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemitoare și alta

serioasă – dă naștere tipurilor de dialog dintre personaje în două planuri distincte ale vieții: în spirit tragic sau comic.

Dialogurile prin asociere *aparent „absurdă”*, ce anunță absurditatea limbajului și pune la îndoială însăși funcția lui comunicativă, trăsături esențiale ale teatrului absurdului, sunt caracteristice personajelor lui Mircea V. Ciobanu din *Stația terminus*. Conversațiile dintre protagoniștii piesei se apropie uimitor (și) de cele ale antierilor lui Eugène Ionesco. Și dramaturgul C. Cheianu în piesa *Plasatoarele* profită la maximum de principiile gândirii sau ale demonstrației indirecte, numită demonstrație *apagogenică* sau *reducere la absurd*. Pentru a dovedi adevărul tezei „*STUDENTUL: Trebuie să fii Dalida ca să te sinucizi*”, e necesar să se demonstreze falsul antitezelor: „*EA: Dacă te sinucizi și nu ești Dalida, parcă nici nu te-ai sinucide. // EL: Dacă ești Dalida și nu te sinucizi, parcă nici nu ai fi Dalida*” [167, p. 3]. Dar în procedeul demonstrației se ajunge la erori, ca și în alte fragmente de dialoguri cu subtexte absurde.

Un joc original al limbajelor din schimbul de replici al eroilor lui C. Cheianu este bazat pe principiul rațiunii suficiente: a. Necesar dar nu suficient: „*EA: În viață se întâmplă de multe ori că tu știi totul despre alții și nu știi nimic despre tine*”; b. Nici necesar și nici suficient: „*EL: Sau tu nu știi nimic despre alții, dar alții știu totul despre tine*”; c. Suficient dar nu și necesar: „*EA: Dar se întâmplă ca toți să știe tot despre toți și nimic despre nimeni?*”; d. Necesar și suficient: „*EA: Dar așa ca toți să știe că nu știu nimic despre tine, dar să știe că știu totul despre toți?*” [167, p. 3].

Un alt procedeu de construcție este *dialogul „teză-antiteză”*, plastica sau modalitățile lexicologice ale căruia au la bază niște silogisme (a)logice. Piesa *Magul din Leopoldskrone și invitații săi* de Angelina Roșca debutează cu întrebarea-capcană a lui Adolphe Appia: „*Și atunci ce v-a adus în regie?*” și răspunsul prompt al lui Max Reinhardt: „*Nevoia de reformă!*” [180, pp. 61, 62], care pot servi drept subsidiar disputei dintre teatrul actoricesc și teatrul regizoral. Urmează apoi lungile replici ale dialogurilor „teză-antiteză”: renumiții regizori cadențează cauzele și efectele teoriilor lor privind relația regizor-actor, ce sunt „rezolvate” prin concluzii (a)logice. Dialogul acestor personaje arbitrează competiția lor în expunerea parcurgerii celor mai dificile și mai bizare maratoane spre actorul sau regizorul total.

Cele mai frecvente *dialoguri* ale pieselor naționale din anii '90 sunt cele *conflictuale*. Eroii principali din *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru întruchipează un schimb de euri prin confruntare și un fel de duel verbal continuu, esențială fiind definirea raporturilor de forță dintre ei – acuzare, respingere, contrazicere, justificări etc., nu schimbul de informații. Discuțiile lor sunt construite din afirmații și negații succesive, în care Mihai sonorizează replicile-ipoteze, iar Cătălina replicile-concluzii. Or, dacă El este maestru în arta vorbirii colocviale, Ea rămâne deseori fără replică sau

recurge la „trimiteri” originare. În mijlocul confruntării pur verbale dintre personaje există și o importantă „acțiune fizică”: plecările și venirile Cătălinei, simbolizând fluxul și refluxul vieții lor tumultuoase. Doar revelația plecărilor subite ale Cătălinei îl face pe Mihai să-și caute, să-și recunoască și să-și re-găsească iubirea și iubita.

Alte personaje își vorbesc în permanență, dar nu se aud niciodată, aflându-se parcă în regimuri spațiale și temporale paralele. Un astfel de dialog este numit „*dialog al surzilor*” când actul de comunicare presupune „a trece pe alături unul de altul”. Chiar în expoziția piesei lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, frații Iosif și Beniamin întrețin un „dialog al surzilor”, căci replicile lor sunt niște fraze monologale scurte, spuse în paralel: „*BENIAMIN: Am obosit umblând și cerșind o slujbă. // IOSIF: Nu poate admite ca fostul lui rob să fie consilierul regelui. // BENIAMIN: Nimeni nu-mi acordă atenție. Blestemată țară Egipt! Cui îi pasă de cunoștințele mele? De ideile și cărțile ce le port în creier? // IOSIF: Dar nici asta nu e totul. Casa, palatul acesta în care v-am adăpostit...*” [96, p. 180]. Se creează impresia că ei nu se aud și că nu-i interesează părerea celuilalt, iar aceste „aparteuri” sunt doar un fundal pentru reflecțiile părților. Textul conține și două secvențe cu aceleași dialoguri, reluate și repetate, dintre Iosif și Beniamin [p. 182] și Iosif și Tata [pp. 252 / 258], fiecare re-citind replica antagonistului său din pasajul anterior. „Dialogul surzilor” este în vogă și în *Saxofonul cu frunze roșii*: „*SAXOFONUL: Ce se întâmplă? Despre ce spectacol mi-a vorbit colonelul? // FLAUTUL: Am plecat din teatru, știi? // SAXOFONUL: Vrea să ne oblige să cântăm. // FLAUTUL: De fapt, de unde să știi?*” [163, p. 210]. Conversația în paralel a acestor personaje-cheie ale piesei exteriorizează înstrăinarea și singularizarea lor.

Procedeele de construcție a *dialogurilor paralele* reprezintă și modalitatea de structurare a Tabloului 5 din lucrarea *Luna la Monkberry* de C. Cheianu, care constituie punctul culminant al „stărilor de spirit” ale personajelor. Ideea originală de dialogare paralelă sau / și tangențială în câte două voci ale unui cvartet descinde într-un dialog brutal cu o terță persoană – Vlad. Svetlana și Silvia intonează vocile „inculte”, iar Robert și Serafim pe cele „culte” ale aceleiași partituri sinistre și prea naturaliste.

Reprezentarea grafică a farsei tragice *Luministul* de C. Cheianu construiește parcă un templu în care vocea Ghidei pune baza unui edificiu, iar „corul” Turiștilor clădește cărămidă cu / pe cărămidă zidurile altuia. Deci, balastiera lingvistică a lucrării este umplută pe alocuri cu nisip din replici paralele, pe alocuri tangențiale, compensată prin balastiera ideatică ce (se) compune din multe pietre de temelie. Turiștii lui C. Cheianu extaziază în re-citirea replicilor Ghidei sau ale „danezilor”, iar Preotul e nevoit să-și re-spună predica pentru a se face înțeles de Fată. Și în *Plasatoarele*, în scopul de a le re-da totuși comprehensiune conversațiilor paralele, Fecioara repetă cuvintele sau frazele Studentului și viceversa: „*FECIOARA: „Sensibilă și onestă”?* //

STUDENTUL: Da, sensibilă și onestă ori, dacă vrei, cinstită și simțitoare. // FECIOARA: „Simțită și cinstitoare”? // STUDENTUL: Nu... Cinstită și simțitoare...” [167, p. 3].

O altă formă de dialog sunt *dialogurile-ecou* ale replicilor personajelor din piesă și din piesa în piesă. Spectatorii din *Plasatoarele* lui C. Cheianu își permit să-i imite pe actorii din spectacolul din piesă: „*DOMNUL 2: Mi-a plăcut cum a zis (imitând actorii): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”... // DOMNUL 1. Nu, a zis așa (imită mai exact): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”* [167, p. 1]. În opera dramatică a lui N. Negru *Realitatea violetă*, protagoniștii se citează pe ei înșiși sau citesc replicile partenerilor lor: „*STUDENTUL: Dați-mi, vă rog, să văd....* (Ia textul, citește, răsfoiește paginile). *Înseamnă că suntem programați de cineva? // EMIL* (luând manuscrisul, citește): „*STUDENTUL: Înseamnă că suntem programați de cineva?”* ” [178, p. 21].

Această „scrimă de replici” din discursurile dramatice evocate se produce cu scopul fie de a accentua încărcătura ideatică a enunțurilor, fie de a da sau nu importanță protagoniștilor, fie de a le da „șansa” să trăiască mai multe vieți, fie de a le permite să „între în pielea altora”, sau, mai degrabă, de a re-lua tehnici ale scriiturii (post)moderne. Limbajul postmodern permite diverse experiențe și excentricități, inclusiv prin procedeul de construcție a dialogului cu includerea comentariilor autorului. Dramaturgul C. Cheianu experimentează forma de *dialog autor – personaj(e)*, ascunzându-se după masca „Procurorului” - „avocat” și dialogând între patru ochi cu „personajele-martori” în drama *Achitarea lui Salieri*. Piesa este constituită dintr-o succesiune logică de întrebări și răspunsuri, pe modelul desfășurării unui proces juridic.

În centrul atenției publicului, dar și a dramaturgului, se află Salieri, monologurile acestuia fiind niște gânduri interioare adresate unei lumi care le aude, dar care le înțelege și le interpretează diferit. La C. Cheianu „istoria nu are timp” să-l asculte pe Salieri, „istoria se grăbește”, monologul lui conținând doar câteva fraze inițiale, câteva puncte de suspensie și câteva fraze finale „deschise”. În farsa tragică *Luministul*, monologul amplu și emoționant al Fantomei are funcția de a contura portretul antituristului, al persoanei care are temeritatea și plăcerea de a „*descoperi noul în ceea ce se repetă în fiecare zi, în fiecare an*” [96, p. 344].

Efectul de distanțare între personaj și performanța sa dialogată se obține deci prin monodie. În piesa *Ultima bandă a lui Krepp* de S. Beckett, monologul lui Krapp este fragmentat și întrerupt frecvent de acționarea benzii de magnetofon, de unde se aude vocea personajului care o dublează pe cea reală. Solilocul este „regizat” de autor printr-un simulacru dialogal. Procedeul numit *monolog dialogat* îl vom regăsi într-o formă mult mai marcată în piesele *Ioana* și *Paracliserul*, semnate de M. Sorescu, care este considerat primul autor român de dramaturgie postmodernistă mai ales prin „... încercarea de a depăși soluțiile propuse de teatrul existent, realist și de teatrul absurdului” [111]. Discursul solitar al lui Iona pare să fie expansiunea eului, neavând însă un

destinatar concret, căci, cum afirma G. Genette, „monologul modern închide personajul în subiectivitatea unui trăit fără transcendență, nici comunicare”. Monologurile personajului Iosif din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru adoptă tonul confesiv, trăirile sale și relația sa cu ceilalți, cu sinele, cu universul din jur, conținând note lirice. Monologul Julietei este relatat patetic, exaltat, cu indici clari ai subiectivității. Iar dialogurile din piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, prin lungimea și amploarea „epică” a replicilor, (di)simulează exprimarea monologală.

Chiar dacă, în general, teatrul postmodernist apelează la dialog, în unele texte el nu mai are rol dia-logic. În piesa *Cvartet pentru o voce...* de M. Șleahtițchi și N. Leahu, dialogul „Vocilor” Cititorului 1 și Cititorului 2 comentează „*Modelul poetic Eminescu*” din perspective critice divers-contradictorii. Replicile Poetului sunt o dispersare a solilocului pe partituri variate, discursul univoc fiind rostit plurivocal. În acest caz, monologul presupune patru locutori în interiorul singurei voci a personajului, conflictul lor reflectând patru stări sufletești ireconciliabile și patru sisteme de valori obținute în patru etape ale vieții lui Mihai Eminescu. În disputa pentru „*dreptul la prima replică*”, cele patru avataruri ale Poetului evită disonanțele unui nou Turn Babel, articulându-și un limbaj prin care își fundamentează propriul concept poetic și autosolfegiindu-și vocile. Iar monologurile Sufleorului reprezintă niște *aparteuri* cu funcție intertextuală și cu valori simbolice, incursiunile sale metanarative contribuind la dinamitarea acțiunii și la susținerea relațiilor cu publicul. Desigur, avem a face aici cu o reprezentare textuală exterioară de ordin tehnic, care, ridicând în estetic replici din textul ocultat și eliptic, reprezintă o juxtapunere de monologuri.

Infuzia de originalitate în contextul dramaturgiei naționale a farsei tragice *Luministul* de C. Cheianu este faptul că autorul (își) multiplică Turiștii prin voci impersonalizate, dirijând corul unei colectivități omogenizate. Chiar dacă dialogul-monologul lor conține niște truisme și nonsensuri, ca și în tragicomedia ionesciană *Cântăreața cheală*, fiecare replică (auto)caracterizează un Turist și-i definește dezarticularea și automatizarea. Dacă între Turiști se stabilește o conexiune dialogală, atunci relația lor cu Ghida este una monologală. Ironizarea reciprocă și reversibilă este factorul care explică atât noncomunicarea, căci aceștia nu se ascultă și nu se aud unii pe alții, cât și criza personajelor, căci aceștia nu-și definesc și nu-și găsesc eurile. Or, refugiul în verbiaj al Turiștilor nu este o soluție a ecuației identității.

Dialogul din actul doi dintre Flaut și Saxofon în piesa *Saxofonul cu frunze roșii* este un monolog răsturnat, căci conține tirade ale Flautului și „răspunsuri” prin sunete muzicale la Saxofon ale protagonistului, care trece succesiv prin mai multe stări emoționale ca într-un racursiu dramatic: „urlă” și „zbiară”, „plânge” și „scâncește” [163, p. 64]. În lucrarea dramatică *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, formele de exprimare *dialogată* sau *monologată* sunt

disputate de către toate personajele „mobilizate” și „aglomerate” într-un spațiu restrâns, fiecare dintre ele „câștigând” posibilitatea unei intervenții mai substanțiale într-o scenă semnificativă la care participă și alți interlocutori.

Totodată, în toate piesele postmoderniste moldovenești (sub)straturile lingvistice au o valoare estetică, fiind dublate de elementele *nonverbale* (gestul, mimica, privirea semnificativă, mișcare scenică) sau *paraverbale* (întonația, accentul, pauza, întreruperea, tăcerea) în exprimarea personajelor. Or, limbajul lor schițează un proces comunicațional orchestral cu mai multe canale simultane, care utilizează toate datele și modurile atât verbale, cât și nonverbale. Multiplele fraze scurte, laconice, onomatopice la C. Cheianu sau replicile ceremonios ample la N. Negru și D. Crudu, enunțurile exclamative, vocativele, interpelările la I. Nechit și A. Roșca sau pauzele în rostire, reluarea unor cuvinte ori sintagme, punctele de suspensie la Val Butnaru, Mircea V. Ciobanu, M. Șlehtițchi și N. Leahu sunt printre cele mai frecvente mijloace de realizare a oralității dialogurilor și monologurilor din dramaturgia anilor '90.

Piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* sur-prinde o tranșă de viață, încercând să reprezinte, ca în teatrul realist, un eveniment cotidian fără distanțare și stilizare. Irina Nechit „se insinuează în vocile lumii” [118] dramatice, fiecare element al compoziției piesei sonorizând o tonalitate din melodia dramatică polifonică. Astfel, pauzele frecvente au fie rolul de a ne introduce în dramatismul existențial al postmodernității, fie de a pregăti citările din *Cântarea cântărilor* și de a potența astfel dramatismul, iar ultimele pauze însoțesc deznodământul unei drame cu „motive” tragice. Eseul dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu abundă în puncte de suspensie, fragmentări, echivocuri. Piesa *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, pe lângă alternarea timpurilor verbale, e arhiplină de confuzii și aluzii, iar textele *Plasatoarele* și *Luministul* de C. Cheianu – de alogisme și șarade. În *Achitarea lui Salieri* C. Cheianu uzitează de tehnica unor pseudodialoguri în stilul teatrului absurdului, de procedul repetării aceleiași replici de către mai multe personaje, de citarea „haotică”. În *Cvartet pentru o voce...* de M. Șlehtițchi și N. Leahu se mizează pe răsturnarea coerenței cronologice a evenimentelor, pe accentuarea unor idei și pe încifrarea lor etc. Dramaturgii postmoderniști re-iau, deci, de la predecesorii lor unele dintre rețetele (non)verbale ale incoerenței discursului, dar care nu devin niște tehnici de agonizare a limbajului, ci de încifrare și codificare a lui.

Instaurator de simboluri, limbajul teatral contemporan privește înapoi atât cât pentru a regăsi ritmul pierdut și, de acolo, înainte pentru a da naștere unor noi configurații și rețele de sensuri. Or, încercând să re-înnoiască *modul de exprimare* teatrală, dramaturgii postmoderniști nu mai golesc cuvântul de semnificație, ci îi atribuie o multitudine de decodări. Teatrul postmodernist e un teritoriu al ambiguității în care orice echivoc pare, oracular, să ascundă în clarobscur un înțeles

profund. În proporții mai mari sau mai mici, textele dramatice basarabene capătă aspectul unui eclectism și ezoterism obligat să exprime o nouă sensibilitate, unde limbajul se inspiră pe sine, cuvântul se naște din cuvântul precedent, piesele fiind încorsetate într-o logică internă de desfășurare, dar cu ecouri externe în susp(a)ensie.

„Palparea” limbajului textului, sesizarea „scheletului” scriiturii și „plonjarea” în punerile în abis profunde ale structurilor dramatice ne dau revelația descifrării simbolurilor, a semnificațiilor, a construcțiilor portante, dar și a urmelor altor texte. Or, o trăsătură definitorie a literaturii postmoderne este semnalarea pluralității nelimitate a posibilităților de semnificare a temelor și ideilor. *Dialogul intertextual* constituie modalitatea de exprimare predilectă și a dramaturgilor basarabeni postmoderni, care ne oferă perspective cu fragmente, voci, idei din alte texte și alte coduri. Descrierea replicilor personajelor nu poate fi efectuată în afara stabilirii relației intertextuale a limbajului pieselor cu limbajele altor texte, reflectând atât jocul intertextual al autorilor, cât și antrenarea eroilor și cititorilor sau a spectatorilor în el.

2.3.2. De la intertextualitate la metatextualitate

Postmodernistul propune un mod inedit de a concepe raporturile dintre tradiție și inovație, permițând re-absorbirea, re-interpretarea și re-cuperarea ne-diferențială a întregii istorii culturale, fără să o simtă ca o povară, dar și fără să mai vadă în ea marea aventură a noului. Optând pentru o logică a înnoirii decât pentru o inovație radicală, scriitura postmodernă s-a angajat într-un dialog viu și retrospectiv cu tradiția. Or, „scrierea conservă discursul și face din el o arhivă disponibilă pentru memoria individuală și colectivă... Prin suspendarea raportului cu lumea reală, fiecare text este liber să intre în raport cu toate celelalte texte.... Acest raport *intertextual* generează, prin estomparea lumii despre care se vorbește, cvasi-lumea textelor, sau literatura”, postula renumitul hermeneut Paul Ricoeur [107, p. 115].

Afirmațiile teoreticianului Julia Kristeva cu privire la intertextualitate au devenit demult axiomatice. Indubitabil este faptul că filosofia, știința, arta trimit la sau amintesc de alte texte, ele împletindu-se într-un limbaj determinat. Această „dialectică memorială” servește (doar) drept pretext pentru divagații / meditații proprii atât scriitorilor, care sunt cititorii de gradul doi, cât și cititorilor propriu-ziși, care sunt lectorii de gradul trei.

Pornind de la ideea că intertextualitatea este „un fenomen care orientează lectura, care îi guvernează eventual interpretarea” [tr.n.] [144], se ajunge la concluzia că ea este atât un mod de percepere a textului, cât și de descifrare a tuturor acelor texte pe care cititorul și le amintește în raport cu textul de bază. Deci, putem afirma că orice text este o replică la alt text, dar putem confirma și că orice text este o interpretare a unui text anterior. Or, în *Opera deschisă* (dublat de

Lector in fabula), Umberto Eco își actualizează concepțiile privind „*Limitele interpretării*” prin subtitlurile semnificative: *Interpretare și suprainterpretare*, *Etica interpretării* și *Dincolo de interpretare* [28]. Pe acest fond, absorbirea, asimilarea și transformarea textelor în raport cu un text cu poziție centrală nu se reduce la o repetare pur și simplu, după cum nici travaliul lecturii și comprehensiunii hermeneutice nu se rezumă la o descifrare a „surselor” misterioase și a „influențelor” confuze, căci intervine interpretarea.

Devenind una din marotele favorite ale scriitorilor postmoderniști, *intertextualitatea* stabilește așa-numita relație „de comentariu” sau *relația critică*, ce unește un text de un alt text, despre care vorbește. În cazul intertextual, se apelează la analiza cu deschideri spre trecut (în/subconștient) și spre viitor (supraconștient) cu implicite impacte, cu trimiteri la „autori”, „surse”, „contexte” etc. Însă termenii consacrați de „*sursă*” și „*influență*” sunt prea generali și vagi, conceptele de intertext și intertextualitate prezentând avantajul unor tipologii mai precise și mai nuanțate ale relațiilor între texte și ale unei transpoziții mult mai profunde a unuia sau a mai multor sisteme de semne. Astfel, teoria intertextului a stimulat reconsiderarea unor noțiuni cheie ale teoriei literare sau „științei literaturii” ca: împrumut, imitație, inovație, originalitate, valoare, tradiție, literaritate, lectură / interpretare.

Dramaturgii basarabeni postmoderni (își) însușesc tehnici intertextuale, apelând intuitiv, ca procedee artistice, și programat, ca modalități critice, la inserția (in)directă, (in)fidelă, (non)creativă, ironică sau gravă a unor fragmente de literatură și critică, de publicistică și emisiuni televizate etc. Intertextul se materializează în dramaturgia moldovenească postmodernistă în funcție de principalele metode de abordare și modalități de utilizare ale autorilor, care jonglează grav-ironic cu texte străine fie pentru a-și etala erudiția, fie pentru a incita interesul și atenția cititorului / publicului, fie pentru a-și persifla personajele, fie pentru a crea o nouă convenție teatrală sau pentru a dialoga cu cele vechi, dar și pentru a-și masca o comunicare critică cu alte texte și alți autori.

În *Proiectul unei tragedii* Irina Nechit își etalează ostentativ cultura generală (sau / și elitistă?) prin referințe cărturărești, trimiteri erudite, texte celebre din palmaresul literaturii universale: „*CASANDRA: Mi-ar plăcea să scriu o poveste – Țara Descurcăreților! Aș avea un succes mai mare decât Alice în Țara Minunilor sau Gulliver în Țara Piticilor*”. Prin replicile personajelor sale, autoarea ne oferă listele unor modele pe care ar încerca să le imită: „*CASANDRA: (...) Grecii au Elektra, Antigona, Phaedra, Lysistrata...*”; „*DIONISIE: (...) O, dar văd Euripide, Eschil, Sofocle...*” [174, pp. 9, 30, 33] sau citează titluri și fragmente de lucrări pe care ar fi tentată să (și) le transforme în „cărți de căpătâi”: *Memoriile lui Casanova*, *Legendele*

Olimpului, Miturile Chinei antice, Ifigenia în Taurida, Iliada și Odiseea lui Homer, Oglinda constelată de G. Călinescu.

Comunicarea cu capodoperele tuturor culturilor devine intimă și pentru alți autori dramatici basarabeni, pe care i-a fascinat dialogul intertextual cu trecutul. Dramaturgul C. Cheianu, de exemplu, (ne) divulgă chiar secretele imboldului debutului său în dramaturgie, declarându-se urmașul direct al lui E. Ionesco, S. Beckett, A. Adamov, A. Camus, L. Pirandello. Astfel, se confirmă crezul criticului Radu G. Țeposu: „Firele care leagă prezentul de tradiție țin o foarte fină pânză culturală în care se articulează intuițiile timide și experimentul conștient, după o morală care face cât o filosofie: dacă cultură nu e, nici literatură nu e” [126, p. 14]. Unul din locurile ideale pentru încărcarea bateriilor culturale este, desigur, biblioteca, unde se și consumă unele scene-cheie din piesele *Iosif și amanta sa*, *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, *Magul din Leopoldskrone și invitații săi* de Angelina Roșca, sau biblioteca din casa Ifigeniei în *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit.

Aderând la ideile unuia dintre cei mai importanți teoreticieni ai intertextualității Julia Kristeva, postmoderniștii recunosc, mai explicit și mai dezinvolt decât alți scriitori, că originalitatea absolută este exclusă. Autorii dramatici, ca și alți scriitori postmoderni, stabilesc legături cu alte texte, dar mai ales apelează la Biblie ca la o sursă intertextuală primară, preluând teme, motive, fragmente și personaje. Iosif din piesa *Revine Marea Sarmațiană...* a lui N. Negru se simte la un moment dat „ca Iov în burta balenei” [96, p. 390], și, ca și Iosif, Beniamin, Iuda din textul lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, ne trimite cu gândul atât la intertextul biblic, cât și la romanul *Iosif și frații săi* de Thomas Mann. Cuplurile de personaje Mihai și Cătălina, Iosif și Julieta la N. Negru; Artufe și Elvira, Istan și Olda la D. Crudu; Confucius și Euridice, Saxofonul, alias Ovidiu, și Flautul, alias Anet, Eclesiastul și Roza la Val Butnaru re-invocă intertextual istoria cuplului biblic expulzat din Paradis. Textul *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru sapă în adâncurile uneia dintre cele mai neînțelese cărți din Biblie – *Eclesiastul* din Vechiul Testament. În tradiția evreiască se susține că Solomon a scris cartea *Cântarea Cântărilor* în tinerețe, cartea *Proverbelor* la maturitate și cartea *Eclesiastul* spre apusul vieții, când a ajuns să fie copleșit de regrete. Astfel, piesa lui Val Butnaru poate fi citită drept un dialog al personajului principal – Eclesiastul – cu sine însuși din diferite etape ale vieții sale pentru a re-lua și re-confirma renumitul leitmotiv: „O, deșertăciune a deșertăciunilor, zice Eclesiastul, o, deșertăciune a deșertăciunilor! Totul este deșertăciune” [Ecl. 1:2].

Numele proprii din unele texte dramatice nouăzeciste au acea „capacitate de explorare” despre care vorbea R. Barthes, căci pot fi „desfăcute” intertextual exact ca o amintire și explicate prin motivații culturale. Scriitoarea Irina Nechit utilizează *identi(c)fi(e)care* eroilor cu

personajele mitologice: Ifigenia, Casandra, Dionisie, Ovidiu, Diana sau cu cele literare: Ifigenia din text și cea din piesa în piesă de Dumitru Albu cu Ifigenia din opera lui Goethe, precum și Ovidiu cu Thaos, regele taurizilor [174, p. 43] în *Proiectul unei tragedii* și Doamna din Satul-florilor-ce-mor cu personajul omonim din povestirea orientală a Margueritei Yourcenar *Ultima iubire a prințului Genghi*.

Intensitatea tragică este potențată *in crescendo* prin suprapunerea destinului unor personaje literare peste cel al unor persoane reale, abstractizate poetic: Mihai Eminescu în *Cvartet pentru o voce...*; Mozart și Salieri la C. Cheianu; în textul Angelinei Roșca *Mama lor de urmași*: Matei Millo, Mihail Pascaly, Costache Dimitriade și în parodiile teatrale *Metoda mea de lucru*: Andrei Băleanu, Andrei Strâmbeanu; *Destroienirea Chiriței*: Sandri Ion Șcurea, Ilie Todorov, Andrei Băleanu. Însușind lecția caracterizării postmoderniste a personajelor, autoarea face parodic și un colaj din eroii pieselor lui Dumitru Matcovschi, Ion Druță, Ion Puiu, cărora le-a surprins și le-a redat cu subtilitate specificul mecanismelor și clișeelelor.

Piesa *Minte-mă, minte-mă...* de N. Negru poate fi citită prin prisma aluziei intertextuale la prenumele și la stratul erotic al poemului eminescian *Luceafărul*, prin asimilarea triumphiului Mihai-Cătălina-Cătălin și prin transformarea statutului existențial și ontologic al lui Hyperion – Mihai – autorul. Și prenumele din eseu dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu continuă relațiile complexe ale unor cupluri (arhetipale sau literare): Cătălin și Cătălina din *Luceafărul* eminescian, Don Rodrigue și Chimène din piesa cornelliană *Le Cide*; Dl Martin și Dna Martin din tragicomedia ionesciană *Cântăreața cheală*; „Idiotul” – referire la romanul omonim dostoevskian. Aceste personaje devin actanți ai unei supra-puneri nominale cu finalitate anti-reprezentativă, oferind exemple ale tehnicii intertextualității.

Cititorii avizați și cointeresați sunt invitați nu doar să recunoască urmele textualizate ale trecutului literar și cultural într-un text, ci și să conștientizeze modul în care acesta a fost „afectat” și procedeele la care s-a apelat. Co-prezența unor texte în piesele dramaturgilor basarabeni se intuiește și se argumentează la nivel de *împrumut* a temelor recurente (universaliile tematice – *Tema / motivul lui Prometeu, Orfeu, Faust, Don Juan*), a motivelor sau locurilor comune: clișeele, arhetipurile și miturile literare, care intră în sfera de interes atât a literaturii generale și comparate, cât și a intertextualității generale. Astfel, în *Proiectul unei tragedii* Irina Nechit pune într-o lumină livrescă sintagme, fragmente și leitmotive din texte arhetipale din patrimoniul cultural: *Legendele despre Apollo (identificat cu „un Casanova antic”) și victimele sale Casandra, Daphna, Arahneea, Legendele despre Casanova și Voltaire, Legenda femeii trubadur din Franța* etc. Dramaturgul Val Butnaru dialoghează inter-textual cu Eclesiastul în piesa *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele*. Textele dramatice *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru și *Luministul* de C.

Cheianu ne propun deliciul unui *déjà lu*, primul gravitând intertextual în jurul romanului *Zbor deasupra unui cuib de cuci* (1962) de Ken Kesey, iar al doilea – în interiorul dramei shakespeariene *Hamlet*.

Studiul tehnicilor intertextualității ne convinge că *împrumutul*, cât și *imitația* nu sunt deloc niște operații facile, dramaturgii postmoderni redistribuind în textele lor fragmente de coduri, formule, modele, mijloace de expresie ritmice „străine”. Ei își scot în mod deliberat masca falsă a pastişării în fața imitării altor texte, producând în schimb lucrări cu nuanțe de originalitate. Discursurile dramatice *Realitatea violetă* de N. Negru și *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru ne propun un *déjà vu* metamorfozat al piesei pirandelliene *Șase personaje în căutarea unui autor*, protagoniștii călcând în sens invers pe urmele celor ai lui L. Pirandello și având drept scop exilarea autorului. Totodată dramaturgii ne implică într-un mecanism intertextual ce funcționează aici în toate (sub/supra)straturile: pe de o parte, prin declararea indirectă a sursei, ei intră în relații de coerență cu textul pirandellian, iar, pe de altă parte, prin sugestie, ambiguitate, subtilitate, ei stabilesc un dialog critic cu el.

Următoarea formă, „și mai puțin explicită și mai puțin literală”, enunțată de Gérard Genette ca o categorie intertextuală, este *aluzia*, adică un enunț a cărui înțelegere deplină presupune percepția unui raport între el și un altul. Prin urmare, aluzivitatea e intrinsecă literaturii și bineînțeles intertextualității la modul general. Dramaturgii basarabeni ai anilor '90 fac aluzie la mit și arhetipuri, la evenimente sau personalități istorice, la opere literare, religioase, filosofice. Irina Nechit apelează la aluzia culturală ca procedeu de intertext pentru a-și secunda materializări ale re-trăirilor sale: „*IFIGENIA: (...) Când am nevoie de liniște, eu o caut în Primăvara lui Botticelli, în Ifigenia... lui Goethe*” [174, p. 43]. În volumul *Salvați Bostonul*, D. Crudu face aluzii dramat(urg)ice pentru a reda atmosfera și a explica starea personajelor: „*PAUL: Suntem aproape ca în Beckett sau în Mrožek*”; „*SCULPTORUL: Atragi prea mare atenție fleacurilor. Parcă am fi în Ionesco sau Sebastian*”; „*IMPRESARUL: (...) Suntem ca în Ionesco sau ca în Mrožek*”; „*AL TREILEA CHEFLIU: (...) Povestea asta cu rinichii am mai auzit-o și la Radu Macrinici*”; „*CHEFLIUL: (...) Mă simt ca în Andrade sau Gogol*” [173, pp. 25, 58, 62, 90, 106]. Și în piesa *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*, dramaturgul face uz de acest procedeu, fie pentru a atenționa personajele: „*ISTAN: ,, (...) E ceva ca în Dumitru Crudu sau Matei Vișniec...*” [172, p. 52], fie pentru a le sancționa : „*PRIMUL POLITIȘT: (...) Se vede că nu l-a citit pe Ionesco sau pe Knevici*”, „*(...) Se vede că nu ați citit Tunelul lui Sabato, Borges, Ionesco, Kafka sau Tratatul lui Knevici...*” [172, pp. 11, 37].

Dramaturgul Val Butnaru dialoghează re-constructiv cu inovația la nivelul stabilirii raporturilor intertextuale prin aluzia (in)directă la opera lui Marin Sorescu. Confesiunea lui Iosif

din *Iosif și amanta sa* conturează legături intertextuale cu solilocul lui Iona din piesa omonimă: „Noaptea cu burta ei ca un hău. Ea mă înghite după ce adorm și dimineața nu țin minte nimic. Pe cine am urât și pe cine am iubit? Asta o știe doar întunericul... Oare am trăit eu noaptea? Oare am ieșit din burta acestui animal?... Uite așa de fiecare dată, mor și învii...” [96, p. 224].

Forma cea mai „explicită și mai literală” a intertextualității, după Gérard Genette, ar fi practica tradițională a *citării* cu sau fără referință precisă. Prezența efectivă a unuia sau a mai multor texte în altul își are originea, conform opiniei lui Antoine Compagnon, într-o practică a decupajului și a colajului, fiind și o modalitate de exciziune, mutilare, prelevare și grefare.

Or, relația de coprezență a mai multor texte în dramaturgia basarabeană postmodernă se concretizează prin citarea / citirea intertextuală „cu cărțile în / pe față” a romanului lui Camilo José Cela sau *Așteptându-l pe Godot* de Beckett de către Val Butnaru, a unor poeme scrise de Eugen Cioclea și Vsevolod Ciornei la C. Cheianu, a unor pasaje din poezia postmodernă sau din *Romeo și Julieta* de Shakespeare la N. Negru. Irina Nechit uzează de „instrumentele artistice” ale intertextualității fie în / prin citat din opera lui Homer sau din poeziile contesei din Die, fie în / prin colajul fragmentelor din *Ifigenia în Taurida* de Goethe. De neprevăzutele aventuri „permise” de postmodernism construcțiilor lingvistice profită scriitorii Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, citând în eseu lor dramatic fragmente din creația eminesciană. În acest sens, cercetătorul Dumitru Irimia nota: „Componente esențiale ale gândirii lui Eminescu sunt introduse într-o „dezbateră” condusă subtil de autorii „Cvartetului...” prin intertexte din creații eminesciene sau din opera altor creatori români (Dimitrie Cantemir), în care dezvoltarea sensului implică deopotrivă întemeierea originară a Lumii și întemeierea de lumi poetice” [157].

O funcție a citatului „serios” și erudit este de a împrumuta celui care citează ceva din autoritatea sursei, care e implicit elogiată și (re)consacrată. Este ceea ce A. Compagnon numește „canonizare metonimică”. În *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru, Iosif citează din Cartea sfântă, D. Cantemir, M. Eminescu, M. Preda, Guy de Maupassant etc. și intenționează „să se angajeze” pe post de Biblie, DEX sau Dicționar de neologisme al limbii române, pe care le știe pe de rost. Iar Julieta își argumentează tratamentele preferențiale prin citări celebre: „*Marinarii sunt niște brute sentimentale. Am citit-o la Julio Cortázar*” [96, p. 402]. În piesa *Luministul* de C. Cheianu sunt incluse atât citatele memorabile din Hamlet „... e ceva putred în Danemarca asta” [96, p. 368], dar și formele vide, proprietate a tuturor, de tipul „*Săracu Yorik...*” [96, p. 352] sau parafrazele intertextuale ca „... a călători sau a nu călători, aceasta-i întrebarea” [96, p. 296]. Vlad din piesa *Luna la Monkberry* îl invocă pe Sartre, citându-l familiar-ceremonios: „(...) *Jean Paul Sartre spunea cam așa: „Eu la vârsta de zece ani eram deja postum”*”.

O altă funcție intrinsecă activității de citare este funcția de evaluare și comentariu (metatextuală, ar fi spus Genette). În piesa *Achitarea lui Salieri*, C. Cheianu re-interpretează drama lui A. S. Pușkin *Mozart și Salieri* prin trimiterea intertextuală directă în fraza „*Cum poate sălășlui în același om un geniu și un monstru?*” [168], re-absorbind această temă din monografiile dedicate lui Mozart și re-creând o versiune „juridico-dramaturgică” a circumstanțelor morții lui Mozart.

Recitind „biografia ideii de literatură eminesciană”, în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* M. Șleahițchi și N. Leahu se complac în rolul lectorului de gradul I al creației eminesciene, transformând-o într-un dispozitiv intertextual. În scena a 6-a, autorii își atribuie rolul Cititorilor de gradul III, realizând grav-ironic o critică a criticii eminesciene.

În cazul când „*limbajul nu se poate agăța direct de realitate și că înainte de toate se agață de sine însuși*” [46, p. 249], dramaturgul Val Butnaru își urzește textul prin autocitare și autoreferențialitate: „*SAXOFONUL: „La Veneția e cu totul altfel”. Dar nu e a lui. Altcineva a scris-o*” [163, p. 57]. El recurge și la reciclarea intrigilor și a personajelor din piesa numită, reluând cazul cuplului Confucius și soția sa Euridice direct în *Saxofonul cu frunze roșii* și indirect în *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*. Dumitru Crudu în *Crima sângeroasă...* își permite chiar o aluzie autoironică: „*ADMINISTRATORUL: (...) Scrieți niște porcării la fel ca și Dumitru Crudu, un poetastru din orașul nostru, care mătură acum, îl puteți vedea prin fereastră, frunzele de pe trotuar. Acesta este hobby-ul lui...*” [172, p. 24].

În cazul cochetării cu limbajul tuturor genurilor, conform opiniilor criticului Anca Măgureanu, se face disocierea între *homointertextualitate* – interacțiunea textelor de același tip și *heterointertextualitate* – interferența textelor sau codurilor diferite [83, p. 109-111]. Autorii dramatici Nicolae Negru și Val Butnaru se lasă provocați de două surse intertextuale interferente: de nuvela Margueritei Yourcenar *Cum a fost salvat Wang-Fo*, inspirată dintr-o povestire taoistă, și de tabloul, reprezentând valurile unei mări și o barcă, al pictorului chinez, în care acesta se refugiază împreună cu discipolul său Ling. În textul lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană...*, nuvela Margueritei Yourcenar despre pictorul care a atins perfecțiunea estetică l-a inspirat pe Iosif să scrie acel „poem-destin”. În actul II al piesei lui Val Butnaru *La Veneția e cu totul altfel*, Confucius și Euridice plutesc în gondole pe mare, părăsind o realitate anostă sau imaginându-și o dimensiune paralelă. Iar în *Saxofonul cu frunze roșii* deja Flautul și Saxofonul pornesc într-o călătorie imaginară cu gondola desenată de Anet cu cărbune pe peretele casei lor, reprezentând simbolic transgresarea timpului și a spațiului. În altă piesă butnariană, cei șase autori inițiază o adevărată dispută privind dreptul de autor asupra unui text teatral, în care un bărbat și-a vândut toată averea pentru a-i cumpăra iubitei un tablou cu un câmp alb pe care sunt trasate linii albe. În realitate acesta este subiectul piesei *Arta* de Yasmina Reza, pe care Raoul voia să și-o aproprieze.

Astfel, în interrelaționările pe care le fac cu *picturile* patrimoniului universal, dramaturgii par uneori tendențioși, alteori ironici. Val Butnaru e încântat de *Dejunul pe iarbă* de Manet în piesa *La Veneția e cu totul altfel*. Irina Nechit e fascinată de *Primăvara lui Botticelli*, invocând principiul „universal” al frumuseții estetice.

Chiar și *muzica* în piesele dramaturgilor basarabeni postmoderni este interpretată în termenii legăturilor intertextuale ale ei atât cu trecutul limbajului muzical, cât și cu alte forme de texte. Or, unda dramatică și cea muzicală se suprapun începând cu titlul piesei lui C. Cheianu, având drept rezultat consolidarea relației intertextuale cu cântecul lui Paul McCartney *Monkberry moon delight* (*Admirând luna la Monkberry*). În spațiul acestei lucrări se încrucișează și se interferează enunțul textual cu cel muzical și în / prin cântecele *Non, je ne regrette rien* a lui Édith Piaf și *I will survive* a Gloriei Gaynor, ce accentuează și permanentizează stările emotive și visurile latente ale unei societăți în tranziție.

Idea dramei lui C. Cheianu *Achitarea lui Salieri* este materializată, mai întâi, prin semnarea scenariului pentru spectacolul *Amadeus*, montat la Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, și reprezintă re-scrierea biografiilor compozitorilor Mozart și Salieri. Personajul „Aloizia Lange” enumeră operele cele mai reprezentative ale lui Mozart: *Răpirea din serai*, *Căsătoria lui Figaro*, *Don Juan*, *Flautul fermecat*. Muzica lui Salieri este invocată de 3 ori de către „Procuror” și validată de către compozitorul însuși, care își recunoaște „sonata”, *Aria lui Timon*, *Aria lui Axur*, *regele Ormuzului*. Dramaturgul utilizează deci mijloace teatrale de sugestie artistică și introduce în dramă muzica, evidențiind polifonia piesei.

Este și cazul farsei tragice *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* a Irinei Nechit, ce sonorizează tonalitățile mai multor „motive” muzicale intertextuale: ironice – *Vino, vino printre flori...*; simbolice – *Alb i-e giulgiul, ca de nea...*; culturale – *Aria finală din Traviata*; demitizante – *Cântarea cântărilor*; patriotice – *Imnul Republicii Moldova Limba noastră* etc. Imnul fostei URSS, *Katiușa* și *Limba noastră* îl ajută pe Portarul alias polcovnicul în retragere Ruslan Mămăligă din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru să puncteze ritmul și linia melodică la tragerea cu mitraliera, iar cântecul lui Alexandru Julea *Soția prietenului meu*, fredonat de Iosif, îi provoacă amintiri triste atât lui, cât și Julietei.

Personajele piesei *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru sunt constrânse să-și aleagă câte un instrument muzical, să se identifice cu el și să interpreteze împreună niște melodii. Or, chiar dacă li „s-a interzis” să cânte *Bluesul despărțirii*, ei interpretează de mai multe ori anume această melodie. Protagonistii piesei *America unu* de D. Crudu, însă, nu ajung să mai cânte împreună „acel concert de Ceaikovski”, iar Orbul și Oarba din „a treia copie” *Un orb și o oarbă*

pe culmile Caucazului a aceluiași dramaturg nu mai ajung să-l audă pe muzicantul care „cântă la armonică pe stradă” în toiul luptei.

Or, toate aceste elemente intrate în „câmpul nostru de lectură” ne demonstrează că „primul câștig „imperialist” al literaturii e (cred eu) acesta: în realitatea naturală, biologică, fizică, astronomică, estetică, semiotică, digitală, virtuală, existentă și posibilă, totul e (inter) text!” [154]. Evident că patrimoniul literaturii și culturii își lasă amprenta asupra tuturor tipurilor de scriitori și de lectori, care se pierd în labirintul lumii - bibliotecă și care încearcă să găsească mereu o singură carte, cum visa Jorge Luis Borges, considerând că chiar și Paradisul are înfățișarea unei biblioteci. Subscriem concluziei lui Gérard Genette: „Un text îl poate citi mereu pe un altul și așa mai departe până la sfârșitul textelor. Nici acesta nu scapă regulii: el o expune și se expune. Va citi mai bine cine va citi la urmă” [tr.n.] [140].

Altfel spus, în spiritul „eternei reîntoarceri”, și textele dramatice postmoderniste (ne) pun la încerc(ui)are abilitatea de a recunoaște personaje, situații, idei, sunete și imagini trans-puse din alte texte. Pe dramaturgii naționali postmoderniști îi inspiră nu doar dialogul intertextual cu piesele de teatru, poezia, proza, arta, poate chiar și critica, dar și cu... teatrul vieții, ai cărui actori și scriitori suntem cu toții.

2.4. RezoN(u)anțe ale „teatrului în teatru” din dramaturgia anilor '90

2.4.1. Formule ale „teatrului în teatru” din dramaturgia națională postmodernistă

Narcisismul teatrului sau oglindirea acestuia în propria imagine este o temă infinită și plină de reverberații: teatrul în teatru, actorul și masca, actorul și personajul etc. Dar anume teatrul postmodern, într-o măsură mult mai mare ca altădată, este preocupat de problema propriului limbaj, „căci teatrul are în comun cu toate celelalte arte ale epocii (post)moderne predilecția sa pentru autoreflexie și autotematizare” [75, p. 20]. Or, obsesia autorilor post-pirandellieni de a face din teoria teatrului un subiect de dramă creează efecte de oglindă foarte teatrale, formula „teatrului în teatru” relevându-i tendința autoreflexivă. În acest sens, actorul și regizorul Emil din piesa *Realitatea violetă* de N. Negru observă tranșant: „(...) Atâtea piese se scriu despre actori, despre dramaturgi, despre teatru în general încât poți spune că în profesia noastră nu e valabilă zicerea cu cizmarul care umblă desculț...” [178, p. 18]. Deci unul din accentele pieselor postmoderniste, în general, și a dramaturgei basarabene a anilor '90, în particular, este autoreferențialitatea, textele comentându-și propriile acțiuni, motivându-și propriile structuri și divulgându-și propriile secrete.

O rezon(u)anță a „teatrului în teatru” din dramaturgia națională se produce prin revelarea unei *atmosfera și perspective teatrale* în discursul dramaturgic, reprezentative fiind piesele *Ne place să jucăm teatru și Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru, *Magul din Leopoldskrone și invitații săi și Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, *Stația terminus* de M. V. Ciobanu, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit etc. Dramaturgii inserează în textele lor timpul și locul acțiunii, timpul când s-a scris textul și timpul reprezentării teatrale, toate combinate cu o dezorientare deliberat jucată.

Cum unii autori dramatici par a descinde în/din simbolism, ei apelează la un decor cromatic ce redă ambianța și intuiția spațiului scenic, necesare obținerii efectelor de șoc și surpriză, destinate să-i „trezească” pe cititorii și spectatorii instalați confortabil în convenții. În piesa *Realitatea violetă* N. Negru acoperă spațiile exterioare și interioare ale protagoniștilor cu... lumină violetă pentru a „recăpăta sensurile pierdute” și a sugera „*existența altei realități*”, compensatoare și „*înrudită*” [178, p. 27] personajelor. Deschiderea progresivă a spațiului scenic reflectat în această „realitate violetă” marchează proiecția eroilor și actorilor în spectatori și în lume. Sugestive și adecvate redării situației dramatice sunt și culorile argintie în *La Veneția e cu totul altfel* și roșie din *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru. În indicațiile scenice la textele dramatice *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Neru și *Luministul* de C. Cheianu, întunericul și lumina, iar în ultimul text și lumina divină, alternează succesiv, corespunzând intențiilor și atmosferei acțiunilor dramatice și ghidându-i pe protagoniști în drumul spre adevăratele și profundele sensuri ale existenței.

Eroii eseului dramatic *Stația terminus* de M. V. Ciobanu își creează și își direcționează propriul sistem ludic, bazându-se pe re-amintirea unei experiențe teatrale anterioare: „*MEDICUL: (...) Apropo. Mai faci teatru? // JOZEF KLAPKA: O, da, desigur... să vezi...*” [171]. Personajele au impertinența de a vrea sau a nu vrea să (mai) facă teatru, explicându-și datele esențiale ale vieții lor în termeni teatrali: „*EL: Lasă-mă, nu mai vreau să fac teatru. // EA: Te rog, dă-mi ultima replică*” [171] sau în / prin replicile cuplului Martin din *Cântăreața cheală* a lui E. Ionesco. Matei Millo din textul Angelinei Roșca *Mama lor de urmași* ar vrea să facă dragoste cu marea Doamnă pe care o iubește – scena. El insistă să-și exerseze profesia chiar și în Rai: „*Vreau să fac teatru. Fie și cu pagubă sigură...*”, căci pentru el „*Eternitatea fără teatru este lipsită de orice sens*” [181]. Simbolicul erou din *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru își asumă rolul actorului-total: „*PROVERBELE: (...) Ai nevoie de un actor genial. Ți-a mers, l-ai găsit. Eu sunt omul care pot face totul. Vrei să-ți joc trei roluri dintr-o scenă care s-a consumat ieri la această masă?*” [166, p. 183].

Eclesiastul, înțeleptul biblic alias fondatorul unei trupe de teatru care se destramă, și Proverbele, înțeleptul din popor alias un om ciudat care sapă gropi, să aibă cine cădea în ele, dialoghează pe fundalul unui festival internațional de teatru organizat la Chișinău. Regizoarea Roza revine în capitală cu un proiect finanțat de Uniunea Europeană ca să monteze un spectacol religios despre Iisus, dar, mai ales, să-l reîntâlnească pe Eclesiast. Acțiunea dramatică se desfășoară în jurul unei repetiții cu *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, în care actorii Didi și Gogo (prin analogie cu Lucky și Pozzo) fac schimb de replici beckettiene. Pe lângă alte merite ale textului, este memorabil elogiul teatrului, făcut de personajul Domnișoara Relații cu publicul: „Doamne, dacă ați ști cât de tare iubesc eu viața asta de teatru! Cu actori și drame sfâșietoare, cu regizori și certuri la cuțite, cu scriitori și cuvinte gingașe. Doamne, ce fericită sunt că am putut face în orașelul nostru minunea asta cu festivalul! Știu că voi avea o viață ca multe alte mii de femei. Dar mai știu că acolo, la bucătărie, voi avea mereu un punct luminos, o amintire dulce și tristă...” [166].

În stil ironico-parodic postmodernist, piesa *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit re-aduce în decor contemporan moldav intriga tragediei antice. Sentimentele protagoniștilor intră într-o „reacție în lanț” [174, p. 67]: Ifigenia, actriță, 24 de ani, este îndrăgostită de cavalerul din Die „care seamănă ca două picături de apă” [174, p. 28] cu Ovidiu, oculist, 28 de ani, îndrăgostit, la rândul său, de Casandra, ziaristă, 25 de ani, care nu-l iubește, dar e intrigată de dramaturgul Dumitru Albu. Piesa debutează cu convorbirea telefonică dintre Ifigenia și Casandra, care își dau întâlnire pe terasa „Castanul de aur”. Dialogul lor din prima scenă servește drept expoziție a celor două intrigi tangențiale raportate la protagoniste: montarea piesei *Casandra* de Dumitru Albu pentru Ifigenia și scrierea articolului despre Casanova de către Casandra. Personajele (re)numite, la care aderă Dionisie și Diana, se joacă de-a metateatrul, convocând în ziua solstițiului de iarnă un *Travail de table*, adică o familiarizare în grup cu mitologiile antice și combinarea lor cu cele moderne.

Conținutul acestei piese contra-punctează un castan (de aur?) din care „cade o ploaie de castane” [174, p. 17] – subiecte paralele pentru mai multe piese sau proiecții pentru teatrul în teatru. Astfel, *Banchetul / Decameronul* din 22 decembrie 1998 din apartamentul Ifigeniei schițează o linie de subiect, montarea piesei *Casandra* pre(a)gătește un alt subiect, scrierea melodramei *Un fel de leșin* de către Casandra configurează o „mise en abyme” într-un alt subiect. Totodată, în următorul dialog se invocă și o definiție a teatrului: „DIONISIE: Ce-i teatrul? // CASANDRA: Schimb de replici în acțiune...” [174, p. 50]. Printr-o secvență tragi-comică autoarea introduce metateatral măștile simbolice (ale realității) și ironice (ironiei sorții): „Casandra: (...) Masca Tragediei (i-o dă Ifigeniei) și Masca Comediei (și-o pune pe față)”. Ifigenia ... pufnește în

râs..., *Casandra plânge...*” [174, p. 57]. Ifigenia îi schimbă titlul piesei melodramatice în *Proiectul unei tragedii*. Din acest moment, intertextualitatea burlescă se destramă, redescoperind, în varianta absurdă și grotescă, categoria tragicului. Casandra se realizează în plan artistic, piesa ei fiind aprobată pentru montare de către Centrul Internațional de Teatru din Delphi, dar/și falimentează pe plan personal, pierzându-și vederea precum Homer. Moartea subită a Ifigenei și orbirea spontană a Casandrei in-suflă un *happening* dramat(urg)ic. Or, vârful triumphiului erotic, Ovidiu, (își) pierde ambele baze și posibilitatea de „a se descurca” în dragoste. Finalul textului marchează metamorfoza ficțiunii în realitate și a melodramei în tragedie: „*Un cor (cel din dreapta) jubilează: Evan, Evoe!*” // *Al doilea cor (cel din stânga) se tânguiește: Vai mie!...*” [174, p. 71].

În unele piese naționale postmoderniste datele fundamentale ale teatrului sunt reflectate și transformate direct în conținut, *teatrul constituind tema* unei explorări jucăuș-teoretice. Dramaturgii Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca recurg la mijloacele teatrului pentru a-și expune gândirea teatrală cu voce tare și pentru a vorbi despre lumea teatrului de ieri sau de azi. Prezentându-se drept teatru despre teatru, piesa *Magul din Leopoldskrone* de Angelina Roșca (în)scrie, în prelungirea preocupărilor de teorie teatrală privind relația regizor-actor, un teatru care se autocontemplă. Se pare că personajele Max Reinhardt, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia și Bertolt Brecht – regizori-cheie ai secolului al XX-lea – sunt adâncite mai degrabă într-o dezbatere despre obiectul muncii lor și despre spectacol, decât în prezentarea acestuia. Acțiunea dramatică trece dintr-o / printr-o scenă în scenă, între care se creează o relație bazată pe eventuale contradicții, oglindiri, corespondențe mai mult sau mai puțin evidente din lumea teatrului.

Excurs prin creația renumitului om de teatru Matei Millo, farsa *Mama lor de urmași* de A. Roșca expune procesul de modelare prin care identitățile (in)coerente se definesc ca esență umană și teatrală. Cum observa criticul Gr. Chiper, „Matei Millo, care e împins în centrul piesei, este hârtia de turnesol ce reflectă problemele, coliziunile și reflecțiile generate nu numai de teatru” [153]. Chiar dacă e prea încărcat uneori de schimburi de măști, procesiuni teatrale, tablouri filosofice etc., textul dramatic reflectă preocuparea personajelor nu doar de soarta proprie, ci și de cea a teatrului românesc de la mijlocul secolului al XIX-lea. Cititorii sunt introduși în jocul de creație și interpretarea diverselor roluri de către personaje, iar într-un fragment sunt invitați în culisele pregătirii premierei spectacolului *Chirița în balon* de V. Alecsandri la Teatrul Național. Personalitățile teatrului moldovenesc contemporan din parodia *Destroienirea Chiriței* lunecă printr-o năucitoare paradigmă de roluri, cresc în afară, identificându-se, cameleonice, cu scenarii existențiale și teatrale pre-existente, fie punând în scenă, fie jucând *Chirița în Iași* de Vasile

Alecsandri. În parodia teatrală *Dicțiunea e un lucru de prisos* este luată în discuție problema vorbirii scenice, autoarea propunând fals-teoretic idei care au fost „înregistrate la Drepturile de autor” și „care au fost patentate”. Sugestiile, una mai „genială” decât alta, revendică dezinvolt translarea sincronă din română în română prin intermediul căștilor, coaserea pe costumul actorilor a numelui eroului interpretat, spectacole-loterie, Teatrul la distanță, Teatrul sunetelor etc.

Dramaturgul C. Cheianu în piesa *Plasatoarele*, deja într-o manieră metaforico-ludică, descrie „Facerea” unui spectacol de către regizorul-demiurg: „*La început a fost piesa. În prima zi regizorul a citit-o în fața trupei. În ziua a doua a făcut distribuția, în a treia a început repetițiile. În a patra a dispus confecționarea decorurilor și costumelor. În a cincea a pus luminile. În a șasea actorii au intrat în roluri. Era extraordinar să vezi cum spectacolul capătă contur, cum actorii din nimeni devin cineva, capătă personalitate... în ziua a șaptea, s-a declarat zi de odihnă. După care a venit premiera*” [167, p. 4].

În textul dramatic *Realitatea violetă*, la orice întrebare privind statutul teatrului, autorului, regizorului, personajului, actorului, receptorului, dramaturgiei, regiei (postmoderne) găsim răspunsul direct sau indirect în text, scriitorul N. Negru (de)mascându-și capacitățile de teoretizare. Paradoxal și original, această „piesă totală” se (auto)scrie, se (auto)citește, se (auto)explică, se (auto)analizează și... se (auto)montează. Astfel, conectată la o rețea cu multiple intrări interpretative, această piesă constituie și sursa energetică a decodificării sale.

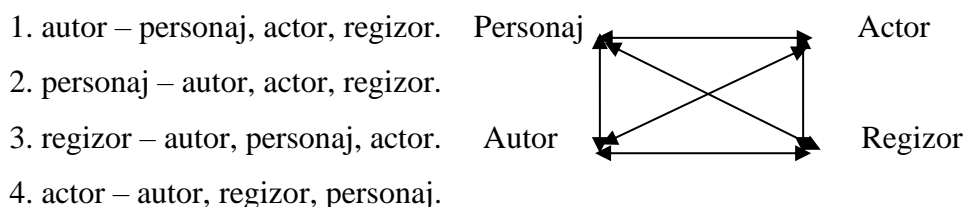
O altă tendință a „teatrului în teatru” din dramaturgia națională postmodernistă se axează pe *relația intertextuală de comentariu a unor fragmente sau piese*, a unor gânduri sau teorii teatrale, a unor spectacole sau a reprezentației lor. Dacă piesa lui Val Butnaru *Șase autori în căutarea unui personaj* este o privire într-o oglindă deformată, atunci *Realitatea violetă* de Nicolae Negru este o continuare a recognoscibilei piese pirandelliene *Șase personaje în căutarea unui autor*: personajele și actorii descoperă că sunt deja în interiorul textului, reabilitându-și dreptul de a fi în exteriorul acestuia și somându-și autorul să le rescrie piesa. Astfel se evidențiază brusca irumpere a faptului divers (ca temă teatrală) într-un spectacol întreținut artificial în/prin *iluzie* și *multiplicare* cu ajutorul pereților-oglinzi și prin implicări ironice într-un joc fals de-a aversiunea față de teatrul realist. Convenția teatrală poate fi explicată și prin supraetajarea textuală a simbolurilor: scena – o altă realitate sau un labirint; „oglinzile” din polietilenă – lumea cu reflectări multiple, infinite și deformate; ziaele de pe pereți – „mizeriile și splendorile” teatrului și ale mass-mediei; cortina roasă – eliminarea celui de-al patrulea perete etc. Singurul element de realitate sunt luminile, simbolizând și ele însă nu doar o descompunere a mirajului scenic și a butaforiei, ci și o aluzie social-politică la adevăratul „regizor” al spectacolului general, Luministul Moscalu. Prin-

o lovitură de teatru, deznodământul piesei valorizează atât simbolurile teatrale, făcând „pușca” cehoviană să împuște, cât și răsturnările de tip anticlimax, excelând în arta paradoxului și a ironiei.

Piesa *Luministul* de C. Cheianu se edifică din discursul dramatic inițial și din aluzii directe sau indirecte la drama *Hamlet* de Shakespeare. Unul dintre Turiști povestește un spectacol văzut cândva la teatru și descoperă contrariat tot mai multe asemănări cu / în călătoria lor prin Danemarca. Protagonistii încearcă să definească ei înșiși nu doar genul lucrării, ci mai ales cursul vieții lor, urmând traiectul existențialist al omului (din teatrul absurdului și cel postmodernist): „*Ce teatru e ăsta? // Au pus la cale o farsă cu noi! // Ce mai e și comedia asta?*” [96, p. 370].

Un alt procedeu de teatru în teatru aduce în joc însuși actul scrisului (sau al cititului - regizării), construirea unui fel de *teatru metaliterar* închis asupra lui însuși. În spiritul teoriei postmoderne a lui Roland Barthes, textul dramatic devine obiectul explorat de personaje/actori – autori/regizori – lectori/spectatori, dar și privirea imediată asupra acestui obiect, constituind un gen de teatru despre teatru. Sub aspect tehnic, acest lucru se realizează cu ajutorul procedurii împrumutat din naratologie numit „*la mise en abyme*” a enunțului, care aici funcționează la nivelul lecturării piesei din piesă ca printr-un ecou teatral.

Or, unele lucrări dramatice postmoderniste inventează un joc textualist printr-o dublă enunțare la pătrat, fiecare participant al acțiunii teatrale având statut logic atât singular, cât și dublat în piesele din aceste piese. În acest caz, raportul goldonian dintre actanții discursului dramatic desenează deci un pătrat teatral cu relații reversibile:



Preponderent conotativ, textul lui Nicolae Negru *Realitatea violetă* schițează și o dublă orientare a mesajului din piesa I în/spre piesa II: internă – între personajele I și II, actorii I și II, regizorii I și II, și externă – dintre aceștia și receptor, liantul fiindu-le autorul. Scenele din piesa jucată se combină în scene complexe cu cele din piesa în piesă citită, formând o enclavă. Piesă-avertisment, dramaturgul se adresează direct lectorului și spectatorului, îi avertizează despre intențiile sale auctoriale și despre indicațiile regizorale, precizează circumstanțele lucrului său și al celorlalți implicați în acest proces, își analizează opera și previne obiecțiile eventuale. Dramaturgul N. Negru anulează chiar și distincția dintre actor și spectator, ultimul fiind surprins într-un cerc vicios și încadrat în spațiul de joc. El este invitat la un fel de *couturière*, care nu mai semnifică repetiția unde se fac retușările costumelor, ci a identităților, iar prin metonimie, exemplifică ultima repetiție înainte de cea generală.

C. Cheianu în *Plasatoarele* lărgeste suprafața dreptunghiului teatral și ne indică în didascalii distribuția alcătuită din personajele: Actori, Spectatori și Plasatoare, care îl invocă pe regizorul spectacolului din text: „*PLASATOAREA I: Să am iertare, doamnă, așa e gândit de regizor*”; „*PLASATOAREA I: Regizorul este de vină!*” [167, p. 4]. Primul bloc de personaje – actorii – au rolul de a citi replicile care întrețin cursul acțiunii dramatice a spectacolului din piesa în piesă. Cvartetul Spectatorilor preia rolul corului și sonorizează, analizează și critică în antracte unele momente ale reprezentației la care asistă, permițându-și să bârfească, să-și exprime curiozitatea, să se revolte. Deci, protagoniștii, cu excepția Plasatoarelor, fac scrimă de replici profund conștienți că sunt actanții unui „joc teatral” sau/și „existențial”: ei descoperă că au fost fotografiați, că fotografiile și replicile lor sunt în caietul-program, că toți sunt implicați în acțiunea scenică. Piesa e concepută deci în stilul rezumatului sau scenariului unei piese pentru / prin improvizațiile personajelor / actorilor din piesa în piesă.

În *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, personajele par a juca în fața noastră spectacolul vieții lor, fără să conștientizeze însă că sunt eroii unui spectacol. După consumarea „spectacolului” din piesă, în care personajele au stat față în față cu ei înșiși, dramaturgul (îi) focalizează în secvența finală ca într-un stop-cadru: „*Se deschide cortina. Aplauze. Cei din scenă, surprinși, se uită uimiți în sală*” [163, p. 68].

Pentru a aduna răspunsuri la întrebarea „Ce este o problemă de actualitate?”, Corespondentul din *Stația terminus* coboară în sală pentru a afla opinia spectatorilor, cu care Mircea V. Ciobanu propune să se joace un „*spectacol-happening intercalat în piesa noastră*” [171]. În acest mod autorul își materializează tendința de a crea un teatru nou, capabil să se înscrie în linia căutărilor artistice ale mișcărilor teatrale (post)moderne.

Astfel, canavaua textelor *Ne place să jucăm teatru*, *Saxofonul cu frunze roșii*, *Iosif și amanta sa*, *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele*, *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, *Plasatoarele* și *Luministul* de Constantin Cheianu, *Magul din Leopoldskrone* și *invitații săi* și *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, *Realitatea violetă* de Nicolae Negru, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu țese un fascinant discurs despre lumea și teatrul contemporan. Deci, accentul dramaturgiei postmoderne este unul autoreferențial, căci discursurile dramatice își comentează propriile acțiuni, își motivează propriile structuri și își divulgă propriile secrete. În acest sens, dramaturgia basarabeană din anii '90 pare a se înscrie în tradiția jurnalului intim sau a scrisorilor adresate negruzzian „la un prieten”, care e Teatrul.

2.4.2. Statutul dramaturgului și rolul didascalilor în piesele postmoderniste

Problema de-construcției și „moartea” conceptului de operă pune în discuție și *statutul autorului* în text, căci poststructuraliștii au intenționat să ne convingă că nu noi vorbim, ci limbajul ne vorbește, nu scriitorul (*scriptorul*) scrie, ci se lasă scris de text, pentru că textul se scrie practic singur. În eseu *La mort de l'auteur (Moartea autorului)* [137], structuralistul și semioticianul Roland Barthes încerca să demonstreze că autorul nu e atât o „persoană”, cât un subiect constituit și configurat socio-istoric și cultural. Și filosoful Michel Foucault în cartea *Qu'est-ce qu'un auteur? (Ce este un autor?)* [139] pune sub semnul întrebării figura și identitatea autorului / emițătorului, textul propriu-zis, cititorul / receptorul și competențele sale.

Totuși, teoreticianul literar Jacques Derrida nu consideră că ideea de „centru” sau aceea de „subiect” ar putea fi eliminate, căci, scria el, „socotesc că centrul este o funcție, nu o ființă, o realitate, dar o funcție. Iar această funcție este absolut indispensabilă. Subiectul este absolut indispensabil. Eu nu distrug subiectul, ci îl situez” [26].

Mai târziu Roland Barthes sugera deja că „zvonorile” despre moartea autorului sunt puțin exagerate: „Ca instituție, autorul a murit: statutul său civil, persoana sa biografică... nu mai exercită asupra operei sale paternitatea impresionantă a cărei descriere istoria literară, pedagogia și opinia publică aveau datoria de a o stabili și reînnoi; dar în text, într-un fel, îmi doresc autorul: am nevoie de figura lui (care nu este nici reprezentarea nici proiecția lui), tot așa cum el are nevoie de a mea...” [6, p. 27]. Iar Umberto Eco recomanda în stilul său grav-ironic: „Autorul s-ar cuveni să moară după ce a terminat de scris. Ca să nu tulbure drumul textului” [28, p. 536].

Or, statutul dramaturgului este un caz aparte, căci discursul dramatic stabilește o „dublă enunțare”: fiecare replică are doi emițători – scriitorul și personajul căruia i-a delegat vocea sa, și doi receptori – alocutorul-personaj și cititorul / spectatorul. Astfel, dacă am vorbi despre „moartea” dramaturgului, atunci aceasta, pe de o parte, ar putea fi validată prin una dintre caracteristicile genului dramatic – prezența limitată a autorului în text, iar pe de altă parte, ar fi contrazisă de teoria „dublei enunțări” – intervenția vocii personajului. R. Barthes reia tema morții autorului, legând-o de libertatea interpretativă a cititorului, accentuând că nașterea unui cititor înseamnă moartea autorului. Or, teatrul (ne) pune la dispoziție atât o „comunitate interpretativă” (Stanley Fish) formată din două categorii de lectori – personajul și spectatorii, cât și moduri codificate și ritualizate de a citi. La acest nivel, dramaturgul „*nu știe să-nvețe a muri vreodată...*”, rămânând întotdeauna parte a „comunității discursive” a operei dramatice.

Deci spiritul postmodern și-a mobilizat energiile deconstrucționiste asupra subiectivității auctoriale, însă doar în sensul diminuării rolului demiurgic al autorului în diegeza textului.

Protagoniștii piesei *Realitatea violetă* de N. Negru, ca și cei din *Șase personaje în căutarea unui Autor* ai lui L. Pirandello, merg în „căutarea exilării Autorului”. Personajele inițiază o revoltă împotriva dramaturgului: „STUDENTUL: „Autorul”. Să vadă că ne-am priceput că ne considerăm personaje. Și acționăm din voia noastră, nu din voia lui!...”. Dar tot el, plasându-se în ambele categorii de receptori din acea „comunitate interpretativă”, declară în continuarea replicii de mai sus: „(...) Și eu însumi ca persoană, ca spectator să nu cred lucrul acesta!” [178, p. 37]. Iar personajele piesei lui C. Cheianu *Plasatoarele*, pentru a-și estompa „complexul de inferioritate” nu doar față de dramaturg, ci și față de cititor / spectator, se revanșează ludico-ironic prin antrenarea „onoratului public” în jocul lor.

În piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, personajul Saxofonul confirmă demitologizarea postmodernă a autorului-demiurg, luând locul autorului și anunțându-ne: „Abia primul act se sfârșește” [163, p. 61]. Pe de altă parte, nu se recurge la negarea ideii de autor unic al unui text, personajele făcând referire la „relația” lor cu autorul: „SAXOFONUL: „(...) Scriitorul meu spune că cea mai mare plăcere ți-o aduce suferința” [163, p. 57].

Și dramaturgul D. Crudu în *Salvați Bostonul* stabilește o legătură de „prietenie” cu personajele sale. El pătrunde în ficțiunea textuală, își asigură astfel acea „prezență limitată” și își asumă (auto)ironic rolul de salvator: „PRIMUL CHELNER: Au fost ajutați să fugă de Dumitru Crudu. Tipul ăla jegos care spală podelele la Boston. // DUMITRU CRUDU: Luați-o prin ușa din dos. // ARTUFE: Am scăpat! // ELVIRA: Am ajuns afară. La lumină!” [173, p. 117].

Autorii eseului dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi investesc pe protagoniști cu rolul de „vorbitori” sau „voci” ale lor. Prin replicile personajelor, dramaturgii M. Șleahtițchi și N. Leahu participă la un dialog cu... cărțile lui M. Eminescu pe masă. Descifrarea fiecărei „voci” a lui Eminescu presupune o cădere fractalică în creația scriitorului cu scopul de a conceptualiza o nouă „Poetică” eminesciană. Cum arsenalul lingvistic e al unor postmoderniști, textul revelează o avalanșă de erudiție a autorilor. Totodată, într-un joc postmodernist al (auto)ironiei, ei își pun sub semnul îndoielii subiectivitatea auctorială, simulând o eliminare din actul de originare a textului: „E. I: (...) autorii... Plus că unul din ei e femeie... // E. III: Da? // E. I.: Uită, domnule, e dinafara textului...” [182, p. 71]. Deci scutul după care se „ascund” dramaturgii nu este altul decât (auto)ironia cu multiplele ei funcții într-un text (dramatic) postmodernist.

În finalul textului butnarian *Șase autori în căutarea unui personaj*, scriitorii invocați, înțelegând că, la rândul lor, sunt niște personaje care-și joacă viața, ce le pare un teatru, se deconspiră, citându-l pe Montesquieu: „FRED: Autorii sunt niște personaje de teatru. // DIONIS: Iar personajele de teatru sunt umbrele străzii...” [166, p. 165].

Totuși, dintre toți actanții acțiunii textelor dramatice nouăzeciste, doar protagoniștii piesei *Realitatea violetă* refuză condiția de marionetă, căci nu mai pot tolera să fie conduși de un „Păpușar”. Ca personaje postmoderniste, ele își instruiesc regizorii, își corectează autorii piesei și piesei din piesă, cochetează cu spectatorii etc. Unul din monologurile sugestive cu nuanțe de autocaracterizare ale Studentului este adresat dramaturgului: „ (...) *Ce vrea el să demonstreze? Că sunt tâmpit, că sunt absurd, că sunt ridicol, că sunt rătăcit?...*” [178, p. 32]. 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!*” [178, p. 30]. Iar Nicolae Negru pare a le permite acest lucru, ca și personajelor din *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*. În ultimele indicații de regie cu rol de epilog, dramaturgul, asemeni unui căpitan de corabie, se retrage la rândul său: „ (...) *În cele din urmă, plictisit, pleacă și autorul, lăsând totul la voia întâmplării...*” [96, p. 534].

Iar autorul din eseu dramatic *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu nu este eclipsat total din text, ci „încarcerat” în limitele parantetice ale didascaliiilor, abundentele indicații de regie fiind replicile pe care dramaturgul (nu) mai poate să le dea asistenților de regie din acest text-joc. Astfel, scriitorul de teatru postmodernist se implică în text atât mediat, prin vocile personajelor care devin purtătorii săi de cuvânt, cât și direct, prin didascalii.

Pentru teatrologul Anne Ubersfeld, noțiunea „didascalie” desemnează „tot ceea ce în textul de teatru nu este rostit de actor, adică tot ceea ce în mod direct este îndeplinit de scriptor” [127, p. 31-32]. Una dintre caracteristicile dramaturgului modern este, după criticul Marian Popescu, interesul pentru indicațiile scenice: „Dramaturgul contemporan se gândește din ce în ce mai mult nu numai la cititorul său, dar și la viitorul regizor sau chiar actor care vor interpreta, la rândul lor, piesa de teatru” [99, p. 39].

În teatrul tradițional, ca și în cel postmodernist, didascaliiile stabilesc, prin indicații de cronotop și deixis, cadrul acțiunii, esența personajelor, trecând prin referirile la gestualitate sau tonalitate, sistemul de relații dintre protagoniști și factorii exteriori care le determină comportamentul și atitudinea. Dramaturgia postmodernistă se caracterizează însă și prin didascalii autonome, care se adresează explicit fie cititorului, având o funcție identică cu cea a comentariilor metanarative într-o povestire, fie regizorului, stabilind posibilitățile de interpretare a textului și a transpunerii lui în scenă.

Totodată, referințele spațiale au funcția de a sugera / provoca asocieri, de a susține planul alegoric sau parabolic al textului dramatic. Astfel, unii dramaturgi postmoderniști denotă tendința de a dilata didascaliiile care invadează discursul dramatic, reducând spațiul replicilor, și de a conjuga o dublă intenție creatoare: teatru al scriitorului și teatru al regizorului. Dramaturgul Matei

Vișniec este cel care scrie un teatru al regizorului și nu al scriitorului prin piesele *Bine, mamă, da'ăștia povestesc în actu 'doi ce se-întâmplă în actu 'întâi, Văzătorule, nu fi miel*, în care indicațiile de regie constituie un text paralel cu cel al textului dialogat.

În piesa lui N. Negru *Realitatea violetă* deschiderea progresivă a spațiului scenic reflectat în această „realitate violetă” este realizată și prin indicațiile scenice, valoarea căroră rezidă în detaliile pe care le oferă autorul cu privire la felul cum trebuie jucată o scenă. Ca niște discursuri de escortă (paratexte), și în drama *Revine Marea Sarmațiană...* multiplele didascalii narativ-descriptive secundează precizări explicite cu privire la locul și timpul acțiunii, schimbările de decor, perindarea discursurilor televizate fie la debutul scenei, independent de textul dialogului, fie inserate în replicile personajelor, având funcție metatextuală.

C. Cheianu în *Achitarea lui Salieri* în-scrie atât didascalii obișnuite, care indică fie ritmul dialogului, fie bogăția emoțională a replicilor, fie tonalitatea vocilor personajelor-actorilor, cât și didascalii autonome, care sunt destinate fie personajelor, fie cititorilor, suprapunându-se cu aparteurile.

În lucrările Irinei Nechit surprindem încălcarea foarte originală a frontierelor de utilizare a *didascaliiilor*. Unele indicații scenice nu sunt sechestrare între paranteze, dar li se oferă libertate și li se distribuie un rol secundar și paralel textului principal. În piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*, dramaturgul subliniază aldin didascaliiile principale, atribuindu-le o funcție simbolică și conotații metaforice. Relatarea parantetică accesorie comportă atât un caracter narativ-descriptiv, indicând spațiul scenic, atitudinea, gesturile, mișcarea personajelor etc., cât și liric, marcând intruziunile subiective ale autoarei în trama dramatică.

Cronotopul convențional al piesei *Saxofonul cu frunze roșii* este indicat în didascalii, unitatea de timp, loc și acțiune fiind stabilită doar la nivelul structurii de suprafață. Or, și în această piesă planurile temporale se multiplică: un timp interior alternează cu timpul obiectiv, timpul încremenit (un etern „acum”) este perceput ca trecere. Trăsăturile lui nu se mai desprind direct din acțiune, ci din intersecția unor proiecții tempo-spațiale diverse ale unui univers labirintic.

Pe de altă parte, teatrul postmodernist se complace în această toleranță - condescendență ironică, când dialogul dramatic este cu atât mai puternic, cu cât transmiterea suspansului, a tensiunii și a atmosferei se face și în afara didascaliiilor, iar de „*aici încolo, totul e luciditate*” [6, p. 32]. Or, în textul dramatic postmodern regăsim diferențe între utilizarea abuzivă a didascaliiilor, sau, dimpotrivă, folosirea sporadică sau chiar lipsa acestora. Oriunde s-ar afla, didascaliiile realizează interacțiuni cu textul, ajutând nu doar la reprezentarea scenică, ci și la înțelegerea aprofundată a sensurilor și înțelesurilor transmise de piesa de teatru. Astfel, la nivel de construcție

dialogică și dramaturgia națională postmodernistă excelează în arta utilizării textului secundar – adică a didascaliiilor, făcând față provocărilor „teatrului în teatru”.

2.4. Concluzii la capitolul 2

Miezul dramatismului pieselor din anii '90 revarsă în avalanșe magma actualității sociale, politice și psihologice de la sfârșitul sau începutul istoriei Republicii Moldova de la finele secolului al XX-lea. Simbolurile esențiale ale acestei lumi apocaliptice au corespondențe directe în realitatea filosofică și literară a discursurilor dramatice. Autorii Val Butnaru, Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Irina Nechit, Dumitru Crudu, Angelina Roșca, Mircea V. Ciobanu, Maria Șlehtișchi și Nicolae Leahu optează pentru texte dramatice în care intoleranța și tabuurile sunt temele fundamentale, iar elementele de parabolă politică tangentează cu cele sociale și culturale. Operele lor sunt și o ironică meditație la adresa istoriei, și o invocare a tăcerii și morții, și o re-evaluare a miturilor, și un amfiteatru de citate culturale, și o recunoaștere a nevoii de teatru ca joc etc.

Or, piesele acestor dramaturgi ocupă un teritoriu de scriitură antimimetică, de-mitizatoare și re-mitizatoare. Astfel, tendințele antimitizatoare, caracteristice literaturii postmoderne, se realizează prin re-interpretarea și re-adaptarea unor mituri la concepțiile despre viață ale omului (post)modern, exemplare fiind textele *Fratele nostru*, *Iuda*, *Iosif și amanta sa* de V. Butnaru, *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de N. Negru, *Stația terminus* de M. V. Ciobanu, *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit.

Ficțiunea postmodernă reprezintă o împletire carnavalescă de stiluri, voci, registre care subminează nu numai ierarhia decentă a genurilor, ci și a speciilor literare în acest „imperiu al hibridilor, al textelor încrucișate cu pasiune mendeliană, al eclecticismului nelimitat” [12, p. 110]. Autorii dramatici postmoderniști nu-și sechestrează subiectele în interiorul unei teme, a unui gen, a unei specii, eterogenitatea funcționând la toate nivelurile discursului. Dramaturgii îmbină în creațiile lor elemente ale comediei, tragediei, dramei, unele texte sprijinindu-se pe dominante epice, ca *Revine Marea Sarmațiană...* și *Realitatea violetă* de N. Negru, *Plasatoarele* de C. Cheianu, *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* de D. Crudu etc., altele pe accente lirice, ca *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șlehtișchi și N. Leahu, *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de I. Nechit ș.a. Or, precedentă profesie literară a autorilor își pune pecetea asupra textelor dramatice noi.

În toate operele dramatice naționale, dominația absolută a multiplicității vieții este confirmată prin limbaj cu ambiguitățile și șaradele, încifrările și codificările sale. Suportul lingvistic al pieselor, ale căror imagini sunt configurate de „indeterminanță” și incoerență, relevă

comunicarea unor adevăruri prin procedee osmotice, interacțiuni ubicue, coduri încifrate, fiind uneori invocații ale tăcerilor articulate și ale ironiilor disimulate.

Afiliindu-se experimentelor postmodernismului, dramaturgii basarabeni simt nevoia să-și organizeze textul, folosind diferite mijloace: montajul, colajul, fluxul, comentariul, povestirea, procedee anti-iluzie, metateatrul etc. Scriitorii dramatici ai anilor '90 uzitează de toate posibilitățile intertextualității: aluzia culturală, împrumutul, imitația, citatul, parodia, pastașa etc. Autorii utilizează, deci, atât *intertextualitatea în sens larg*, implicită, generală, „inconștientă”, cât și *intertextualitatea în sens restrâns*, explicită, particulară, conștientă.

În unele texte putem vorbi de formule de compoziție, ca în *Doamna din Satul-florilor-țer-mor* de Irina Nechit, altele se edifică pe structuri dramatice constituite în principal din succesiunea acțiunilor și forma intrigii, ca *Luministul* de C. Cheianu, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu. Deci, excelând în mânuirea tehnicilor de deconstrucție, de structurare, fragmentare, dramaturgii basarabeni pun sub semnul îndoielii structura, personajul, limbajul dramei, producând piese ca monologuri dialogate sau ca dialoguri monologate.

Formula rimbauldiană „*Je est un autre*” re-trăiește în farsa tragică experiența imposibilității menținerii identității eu-lui, iar în dramaturgia postmodernistă re-simte consecințele divorțului dintre om și personalitatea acestuia, care, pe plan ontic, nu mai este identică cu ea însăși. 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. „*Eul de gradul zero*” este rezultatul negării, „*eul scindat*” – al impersonalizării și „*eul plural*” – al supra-personalizării eroilor, câmpul de utilizare al acestor tehnici fiind mai mult decât suficient în piesele tinerilor dramaturgi. Aceștia aduc, sociologic sau parabolic, personajele fie sub lupă, fie „pe tavă”, grație ironiei comprehensive, deriziunii și ludicului de substanță (C. Cheianu, Val Butnaru, A. Roșca) sau, dimpotrivă, dramatismului conținut, arhitecturând psihologia individuală pe structurile destinului colectiv (N. Negru, I. Nechit, D. Crudu).

Or, dramaturgia postmodernistă este un fenomen artistic centrat pe ironie, parodie, ludic, făcute plauzibile în piesele *Mama lor de urmași* de Angelina Roșca, *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu, *Minte-mă, minte-mă...* de Nicolae Negru, *Luministul* de C. Cheianu etc.

Într-o măsură mai mare ca înainte, formula „teatrului în teatru” scoate în evidență tendința autoreflexivă a teatrului postmodern, interesat și obsedat de problema propriului limbaj. Deci, autoreferențialitatea este una din caracteristicile dramaturgiei postmoderniste, noile texte comentându-și acțiunile, temele și motivele proprii. Atunci când într-un text dramatic piesa devine

obiectul explorat, dar și privirea imediată asupra acestui obiect, se ajunge la efecte spectaculoase de teatru în teatru. În piesa *Proiectul unei tragedii* de Irina Nechit, în care protagoniștii scriu un text pe care îl vor înscena, se aduce în joc însuși actul scrisului, iar în textul *Realitatea violetă* de Nicolae Negru – al cititului, personajele citind în piesă textul pe care apoi îl și interpretează. În *Saxofonul cu frunze roșii* și *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* de Val Butnaru lectorii sunt ghidați de firele scenariului meta-teatral, iar în *Șase autori în căutarea unui personaj* „teatrul în teatru” funcționează ca un ecou teatral.

În piesele naționale postmoderniste, autorul, desacralizat, își revede statutul în canavaua textuală și investește didascaliiile cu funcții originale. Ele realizează interacțiuni cu textul, ajutând nu doar la reprezentarea scenică, ci și la înțelegerea aprofundată a sensurilor transmise de piesa de teatru. Meritul incontestabil al dramaturgilor anilor '90 constă în iscusința de a întretăia codurile, formulele și semnificații și de a se concentra asupra pânzei piesei în profunzimea ei, denotând cunoașterea sau intuirea noii științe a textului, pe care R. Barthes o echivalează cu „semanaliza”.

Toate tehnicile enumerate mai sus nuanțează caracteristici ale dramaturgiei postmoderniste, care au contribuit la (con)instituirea unei noi mișcări teatrale atât pe plan internațional, cât și național. Rezervorul său de virtualități estetice este o sursă de alimentare nu doar pentru dramaturgia basarabeană, dar și pentru teatrul din Republica Moldova de la frontiera secolelor al XX-lea și al XXI-lea.

3. PIESELE POSTMODERNISTE ȘI TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA: DIALOG ÎN SPAȚIU ȘI TIMP

3.1. Teatrul ca literatură și teatrul ca spectacol

3.1.1. De la spațiul textual al dramaturgiei postmoderne la spațiul spectacular

Textul dramatic este obiect literar sau/și obiect teatral? Această întrebare stă la baza binecunoscutei și veșnicei dispute dintre textocentriști și scenocentriști. Primii consideră că operele dramatice pot constitui literatură pură. Spre exemplu, dacă ar dispărea ca spectacol, piesele teatrului Nō ar continua să existe grație valorii lor literare, cum e și cazul teatrului grec. Renumitul regizor și actor rus Vsevolod Meyerhold era ferm convins că dramaturgia întotdeauna precedă și determină spectacolul. Alexandr Tairov îl contrazicea însă vehement, argumentând că Goldoni a avut drept model Commedia dell'Arte, iar Molière – teatrul de bâlci. Regizorul francez André Antoine interpreta cu acuratețe lumea imaginată de dramaturg, creând chiar un teatru-atelier al dramaturgilor, unde piesele noi puteau fi montate fără să se țină cont de șansele lor de succes comercial.

Ceilalți susțin că scrierile dramatice, prin esența lor, sunt destinate scenei. Renumitul regizor polonez Tadeusz Kantor scria: „Textul dramatic este numai „găsit” (*trouvé*), // „gata (de)” (*prêt*), // Un element // Închis // Și indivizibil, // Este o realitate de mare „densitate”, // Cu perspectivă proprie separată, // Cu ficțiune proprie, // Cu spațiu psihofizic propriu, // Este un corp străin // În realitatea nou-creată // Care este // „JOCUL””. Astfel, credo-ul artistului era că „în fiecare operă dramatică pulsează forme teatrale, trebuie doar să le simți și să le exprimi” [56, p. 26]. El nu încerca să le găsească „așa-numitul „corespondent scenic”, ci să spargă „o anumită „carapace anecdotică” a piesei” [56, p. 37]. Prin montarea pieselor, teatrul se apropie chiar de arhitectură și muzică, cum considera încă I. L. Caragiale, disociind însă domeniile, perspectivă preluată și de Roman Ingarden: „(...) Doar în cazul unei piese de teatru, efectiv reprezentată pe scenă, opera de artă literară se apropie într-o anumită măsură, dar niciodată pe deplin, de concretețea și întruchipările operei arhitectonice” [47]. Or, în fine, regizorul Peter Brook ne „împărtășea o idee fundamentală”, că „teatrul nu este împărțit în categorii, în teatru este vorba de viață” [9, p. 23].

În arta teatrală postmodernă textul și spectacolul sunt două entități ce-și dispută întâietatea și își afirmă legitimitățile distincte în sistemul de referințe ale unui limbaj teatral deschis. Totuși, teatrul postmodern nu mai dorește să nege în totalitate autoritatea sau suveranitatea textului ca teatrul modern. Spre deosebire de căutările lui Artaud, Grotowski ș.a., „în cultura postmodernă,

dimpotrivă, același scop – al independenței spectacolului în raport cu textul, chiar al eliminării totale a textului – nu e un sacrificiu, nu e o căutare a esenței în interiorul artei teatrului. În spirit postmodern, căutarea este mereu reorientată către altceva, altundeva” [109, p. 240]. Spectacolul își câștigă independența nu prin excluderea sau amputarea severă a textului, ci prin transformarea, redimensionarea, prin... dezintegrarea lui. Or, teoreticienii postmodernismului înțeleg Teatrul ca o negare categorică a abstracțiunii înghețate a ideii de operă-în-sine în favoarea ideii de operă-ca-proces.

La granița dintre secole s-a trecut de la spectacolul ca „punere în scenă” a unui text imuabil la spectacolul ca formă de artă – în care textul este integrat, pentru a fi revalorificat. Astfel, spectacolul de teatru postmodern își arogă o maximă libertate față de text, răspunzând în mod direct timpului prezent, prin recursul la formule proteice, la redefinirea teatrului ca mijloc de cunoaștere și modalitate de explorare estetică, adesea ajungând în abisuri riscante. Totodată, spre deosebire de teatrul european, orientat spre regizor, în care acesta este autorul spectacolului, în alte țări, în Marea Britanie, de exemplu, autorul dramatic este tradițional primul creator de conținuturi artistice, și nu „funcționarul regizorului”, ca în teatrul postdramatic.

Mai târziu, cum scria teoreticianul teatrului H. T. Lehmann, „Teatrul „postdramatic” semnalizează legătura care continuă să funcționeze între teatru și text, chiar dacă, aici, în centru se află discursul *teatrului*, astfel încât e vorba despre text numai ca element, ca strat și „material” al creației scenice și nu ca stăpân al ei” [75, p. 20]. Pe de o parte, spectacolul nu este ceva auxiliar, accidental sau superfluu, care poate fi deosebit de piesa propriu-zisă. Dar și piesa există în primul rând sau exclusiv atunci când este jucată. H. T. Lehman afirmă în acest sens: „Orice text scris trebuie să avertizeze asupra caracterului său incomplet, asupra necesității de a se materializa în ceva mai mult decât simplele cuvinte tipărite, în timp ce orice spectacol trebuie permanent să se raporteze retrospectiv la un text teoretic...” [75, p. 182].

Vom percepe în continuare noțiunea de „piesă de teatru” drept acel tip de text alcătuit din cuvinte, care constituie scheletul spectacolului, care are forța de a genera spectacolul, text conținând calitatea de a fi reprezentabil (reprezentabilitate), dar și literar (literaritate), în măsura în care acestea două, în proporții variabile, sunt însăși substanța, fundamentul genului dramatic văzut ca o componentă a artei literaturii.

Pornind de la ideea că „arta regiei este arta de a proiecta în spațiu ceea ce dramaturgul n-a putut să proiecteze decât în timp” [3, p. 20], teatrele trăiesc mereu la temperatura unui intens proces de căutare și încercări ale unor noi forme și mijloace de expresie, asimilând cele mai neașteptate formule literare. Punerea în scenă nu este un simplu grad de refracție a unui text dramatic pe scenă, ci punctul de plecare al oricărei creații teatrale, căci „o nouă dramaturgie are întotdeauna

reperciuni asupra spectacolului, dar nu despre un determinism linear poate fi vorba, ci de o relație dialectică” [3, p. 29].

Or, regizorii autohtoni din anii '90, formați la școli teatrale renumite, au căutat și, uneori, au găsit forme noi ale relației și dialogului lor cu textele tinerilor dramaturgi. În general, credem că în spectacolele montate după dramaturgia națională postmodernistă s-a lucrat conștient și profesionist la materializarea cuvântului dramatic în forme scenice.

În context național, exegetul Valentina Tăzlăuanu susținea părerea că „în pofida situației deosebite a dramaturgiei originale, a tot ce formează climatul nostru de cultură literară și teatrală, ea se dezvoltă, totuși, alături de alte genuri ale literaturii, conform unor legi specifice și chemată de necesități specifice. Proba scenei este necesară, fără îndoială, ieșirea la public constituind, într-un sens, un brevet de viață al lucrărilor respective. Dar nu decisivă, fiindcă, decisivă rămâne, în ultimă instanță, ponderea lor artistică în contextul întregii literaturi” [119, p. 105]. Credem totuși că valabilitatea și vitalitatea unei dramaturgii, care își revendică propriile legi de dezvoltare ca și celelalte genuri literare, nu poate fi concepută independent de existența și evoluția teatrului, fără concursul căruia chiar și cele mai reușite scrieri dramatice trăiesc numai pe jumătate și rămân a fi ca niște partituri. Or, punerea în scenă a textelor dramatice reprezintă finalitatea și plenitudinea actului teatral pluridisciplinar și sintetic.

3.1.2. Materializarea limbajului pieselor naționale postmoderniste în limbaj scenic

În ultimul deceniu al secolului trecut, marcați de schimbările social-politice continue din țară, inspirați inițial de esteticile dramaturgiei absurdului, dar aliniați apoi la teatrul post-modernist și post-dramatic, dramaturgii Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Maria Șlehtițchi, Nicolae Leahu ș.a. revelează efortul comun de a fundamenta noi formule de creație. Prin structuri, limbaje și tehnici noi, textele lor pun sub lupa cercetării un întreg evantai de probleme, teme, viziuni.

În stagiunile din anii '90 se produce o „schimbare la față” a scenei naționale, și anume, la nivelul relațiilor, interacțiunilor și influențelor reversibile dintre teatrele și piesele noi din Republica Moldova. În dialog cu tinerii dramaturgi au intrat regizorii Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc, Emil Gaju ș.a. Spectacolele montate în teatrele „Luceafărul”, „Eugène Ionesco”, „Alexei Mateevici” din Chișinău și la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți relevă reflectarea viziunilor și posibilității formulărilor artistice originale atât de către dramaturgi, cât și de către regizori.

Ca și în cazul anilor precedenți, dramaturgii autohtoni și-au găsit regizorii, se pare, după vârstă, temperament, formație, preocupări etc. În stagiunile din anii '60-80, autori ca Ion Druță,

Dumitru Matcovschi, Aureliu Busuioc, Gheorghe Malarciuc, Ion Podoleanu, Constantin Condrea și-au văzut piesele montate de renumiții regizori Valeriu Cupcea, Sandri Ion Șcurea, Ion Ungureanu, Veniamin Apostol, Anatol Pânzaru ș.a. În anii '90, putem remarca alte tandemuri: Val Butnaru – Petru Vutcărau, Val Butnaru – Mihai Fusu, Constantin Cheianu – Mihai Fusu, dramaturgi bălțeni – Dumitru Griciuc ș.a. Or, într-adevăr, „(...) marile experimente și reușite ale teatralității postmoderne sunt identificabile acolo unde teatrul își găsește perechi, parteneri de dialog, acolo unde mariajele cele mai neașteptate se produc” [109, p. 240-241]. Unele realizări remarcabile și chiar memorabile s-au produs grație întâlnirii fericite a mai multor circumstanțe, ceea ce intenționăm să demonstrăm.

Între textul de teatru național și scenă, cu transformările ei reale, sociale, culturale, se crease o interdependență care face din teatru, în general, o artă foarte influențată de realitate, de viața cotidiană. Deși aluziile, „șopârlele” și vorbirea cu dublu sens fuseseră prezente în mai toate spectacolele din timpul comunismului, viziunile regizorale în substanța lor nu aveau nici o legătură cu protestul politic. Pe atunci, spre deosebire de alte țări est-europene, în Republica Moldova, ca și în România, implicarea artistului în prezent, în politic, prin discursul său artistic, era considerată nedemnă, chiar dacă implicarea sa ca om, purtând cu sine prestigiul de imagine a artistului, era mai puțin stigmatizată. Publicistul și dramaturgul Nicolae Negru scria în acest sens: „În mediul intelectualilor circulă ideea că politica nu ar fi o ocupație suficient de intelectuală, că trebuie să te ții la o anumită distanță de ispitele ei, pentru a nu degenera ca om de creație, cu menire apostolicească, de iluminist, de profet...” [90, p. 30].

Începutul anilor '90 găsește scena moldovenească mult mai politică decât cu un deceniu în urmă – și nu în sensul intrării în politica de partid, ci al asumării a ceea ce se petrecea pe scenă ca având de-a face cu publicul viu, care trăia și respira în sală. Prezentul spectacolului începe să se suprapună peste prezentul publicului spectator mai ales odată cu montarea textelor noi. Or, la baza pieselor stau deja reportaje, cronici, interviuri etc., noii dramaturgi putând fi și ei divizați, cum propunea criticul polonez Roman Pawłowski, în „neorealiști” și „postdramatici”. Textul dramatic se contaminează de imediat, de prezent, autorii dramatici aducând pe scenă atât forța unui univers teatral personal, cât și ecoul unor teme și preocupări inspirate din dinamica haotică a unei societăți în tranziție. Or, fascinația documentului a fost cvasigenerală și în dramaturgia și teatrul din Est, fapt confirmat și de criticul Bonnie Marranca: „Multe spectacole se referă la ideea de Europa, de identitate națională, de identitatea minorităților, de istoria unei anume țări și cu politicile curente. Acestea par să fie temele centrale...” [81, p. 17]. Boom-ul noii dramaturgii din Republica Moldova s-a produs prin apariția unor dramaturgi veniți în lumea teatrului din cea a literaturii, a televiziunii,

a filmului, sau chiar din alte domenii. Autorii dramatici sus-numiți au început să lase loc în piesele lor unei expresii mai libere și mai adecvate unei perioade a deconstrucției sociale și dramatice.

În anii '90, și în spațiul nostru s-a întâmplat deci un fenomen teatral normal: uneori teatrul a provocat scrierea unor noi lucrări dramatice, și spectacolul a influențat un anumit tip de dramaturgie, alteleori dramaturgii au răspuns afirmativ atât provocărilor realității social-politice, cât și necesităților teatrului. Publicului contemporan i-au fost oferite răspunsuri la problemele care îl preocupau în mod direct datorită faptului că teatrele au beneficiat de un repertoriu original. Iar aproape toți dramaturgii tineri și-au mărit numărul pieselor scrise și și-au cules roadele succesului la public și la critici anume grație dialogului cu instituțiile teatrale.

Astfel, în stagiunile de la sfârșit de secol XX, situația montării dramaturgiei originale în teatrele noastre pare să se fi ameliorat totuși... Dar nu suficient, căci, cum observă criticul V. Tăzlăuanu, „uneori se crea impresia că se depun mai multe eforturi pentru a contesta puținele lucrări dramatice ce nimereau în portofoliile teatrului decât pentru a pune în scenă vreuna din ele. În asemenea condiții e lesne de înțeles de ce a urmat o perioadă când genul dramatic a intrat la noi într-o zonă de umbră...” [119, p. 105]. De obicei, teatrele obiectau că lucrările tinerilor dramaturgi se caracterizează prin insuficientă teatralitate, cunoașterea modestă a regulilor de bază ale scenei, incapacitatea de a vorbi într-un limbaj teatral modern despre omul contemporan. Or, poate din cauza că acești scriitori sunt și poeți, și prozatori, și esești etc., principala obiecție ce li se tot aducea este nerespectarea condiției *sine qua non* a teatrului – imprimarea valențelor scenice textului dramatic.

Pe de o parte, producția dramatică din anii '90 nu întrunea întotdeauna rigorile unei dramaturgii în accepția clasică a cuvântului, perioada dată reclamând și în acest domeniu alte structuri și modalități literare sau măcar perspectiva lor. Or, subscriem afirmațiilor cronicarului teatral Pavel Proca, care susținea: „Sunt sigur că Teatrul Pieseii Contemporane are șansa să devină realitate. Hulirea dramaturgiei (și dramaturgilor!) moderne, ca și legănarea confortabilă în hamacul veșnicilor iluzii că numai cu piese de împrumut vom „globaliza” planeta – sunt tendințe extrem de păguboase” [103, p. 200]. Mai ales că scriitorul Vasile Gârneț observa și o altă tendință: „Înregistrăm acum – e cel puțin părerea mea – un decalaj evident între calitatea bună, uneori excelentă a textelor pe care le scriu dramaturgii noștri (Nicolae Negru, Val Butnaru, Constantin Cheianu, Dumitru Crudu...) și lectura scenică (barbară) pe care o aplică acestor piese regizorii și actorii basarabeni...” [38]. Căci, într-adevăr, cum ne convinge renumitul Peter Brook, „cu cât piesa e mai valoroasă, cu atât spectacolul e mai supus riscurilor unei ratări, în cazul în care interpretarea și regia nu se ridică la același nivel” [9, p. 27].

Criticul Angelina Roșca se postează însă în rolul avocatului regizorilor acelei perioade, consemnând în acest sens: „În linii mari, regizorii basarabeni contemporani de aspirație vahtangoviană (Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Vasilache) respectă experiența cumulată, îmbogățind-o cu noi performanțe. Ei însă practică o teatralitate șocantă cu o mare doză de epatare și senzualitate. Se merge pe joc de contrast între ridicol și sublim. Producția teatrală este pătrunsă de un flux energetic de semne, coduri, de imagini sofisticate. Fascinația mizanscenei conviețuiește cu apetitul pentru metafizic și paradox...” [108, p. 111].

Cu toate că unele teatre începuseră să-și învingă aversiunea față de noile nume în dramaturgie, directorii nu se prea grăbeau să le includă în repertoriu. Totuși, într-o oarecare măsură, la sfârșit de secol, dramaturgiei contemporane internaționale „i s-a dat șansa de a exista în același timp și spațiu în care a fost scrisă și de a dialoga în mod viu cu publicul”, cum scria R. Pawłowski. În spațiul teatral polonez, de exemplu, unele teatre încep să colaboreze cu noile nume din dramaturgie, montându-le piesele, altele să dialogheze cu tinerii autori, comandându-le texte proaspete, iar câteva chiar să angajeze dramaturgi cu contract permanent, ca cele din Varșovia și Gdansk. Piesele tinerilor dramaturgi, montate de tot tinerii regizori, apar atât în teatrele de stat, cât și în cele independente. De asemenea, se întâmplă și fericitele exemple când noii dramaturgi își montează ei înșiși piesele.

În ultima decadă a veacului trecut, și în arealul teatral românesc s-a simțit nu doar necesitatea de a colabora cu autorii autohtoni, dar și de a stimula, prin toate mijloacele, dramaturgia originală. Or, criticul V. Tăzlăuanu scria: „Bat mai timid la poarta dramaturgiei un șir de tineri, care scriu poezie sau proză, și de numele cărora vom mai auzi poate peste câțiva ani. Fapt este că interesul față de acest gen dificil a crescut în ultimul timp la noi și de susținerea și promovarea lucrărilor dramatice pe scenă, la edituri, în presă – susținerea trecută, bineînțeles, și prin filtrul unei critici exigente – va depinde esențial calitatea de mâine a dramaturgiei moldovenești” [119, p. 106]. Și criticul Pavel Proca propunea o soluție: „Mi se pare că ar trebui să acceptăm transferarea preocupărilor dramaturgice de la nivelul autorității veșnice (Ministerul Culturii) sau provizorii (diferite jurii) la cel al teatrului – decizie ce ar asigura eficacitatea circulației piesei basarabene” [103, p. 235].

Astfel, „schimbarea la față” a scenei naționale din anii '90 a reflectat rezultatul acestei relații, interacțiuni și influențe reversibile dintre toți cei care compun lanțul teatral. Gândirea teatrală a fost determinată și de caracterul operelor dramatice – produse ale aceleiași realități geografice, culturale, literare, reflectând o problematică, subiecte, situații, personaje, mijloace stilistice, chiar și inadvertențe specifice –, dar și de încercările realizatorilor spectacolului de a-i afla acestei dramaturgii un echivalent scenic adecvat.

3.2. Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei anilor '90

3.2.1. Regizorul ca partener de dialog al pieselor basarabene noi

Teatrul, în mod ideal, trebuie să fie deschis spre textul modern și să-l găzduiască pe scenă. În spațiul spectacolului postmodern discursul dramatic nu poate fi redus, pentru că el intră în dialog cu alte sfere spectaculare. Procesul constă în trecerea de la un centru la o accentuată marginalitate, în care centralitatea poveștii dispare în întregime, adică, în termenii lui Patrice Pavis, aceasta presupune „orientarea generică” a receptării, și nu orientarea narativă tradițională [145, p. 60].

În era postmodernă au apărut unii regizori care au direcționat spectacolele de teatru spre alte zone, ceea ce a fost important și constructiv și pentru scrierea de teatru. Mulți regizori s-au întrebat unde se situează limita unei interpretări în ce privește piesele de teatru, clasice ori moderne, sau unde se află limita unei montări de teatru – poate fi ea combinată cu dansul, cu coregrafia, cu proiecțiile video, cu muzica? Răspunsul este unul clar: nu există o limită, spectacolul de teatru postmodern e mai mult decât teatru, este mișcare, dans, sunet, chiar și magie.

Lucrările tinerilor luceferiști din Chișinău, care fuseseră apreciați cu premiul special „Pentru contribuție deosebită la promovarea dramaturgiei originale” în cadrul Festivalului de Dramaturgie din 1998, evocaseră un amalgam de procedee și modalități – de la demersul absurdist până la lozinca politică, de la dramă – la parodie, de la tonalitatea lirică – la farsă. Această flexibilitate era expresia căutării unei formule de „teatru total”, ceea ce a dus la certitudinea că în teatrul nostru se împământenise experimentul.

Astfel, regizorul Mihai Fusu în spectacolul *Noi*, după piesa lui Constantin Cheianu, montat în 1995 la Teatrul „Luceafărul”, în spirit postmodernist, acumulează într-un mod eclectic cele mai diverse tehnici și caracteristici structural-stilistice. Regizorul însă nu face o demonstrație de multistilism și de inteligență combinatorie, ci încearcă să impulsioneze principiul de sintetizare a diverselor genuri de artă, al înlocuirii și imitării lor reciproce, în vederea obținerii unei calități pe care Wagner a numit-o *Gesamtkunstwerk*. În spiritul unui pluralism larg este conceput nu doar nivelul semantic al discursului scenic, dar și cel metasemantic, recuperând teme și motive din cele mai diverse surse culturale. Astfel, spectacolul devine un sistem modelator de interrelații ale conexiunilor de diferite tipuri.

Și montarea spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii* în baza textului lui Val Butnaru, prezentat la „Tabăra de vară” din 1997 în cadrul secțiunii „Spectacol-lectură” de Mihai Fusu și montat de același regizor la Teatrul „Luceafărul” în 1998, se remarcă printr-o abordare teatrală netradițională, influențată în mare parte de factura piesei, dar și de eforturile autorilor spectacolului de a-i găsi acestei dramaturgii o realizare scenică coerentă, accesibilă și proaspătă. Textul, ca un

ecou al unei adevărate „probe de orchestră”, constituie acel element al lexicului spectacular fără de care întreaga constelație simbolică, lirică și dramatică se prăbușește.

Absurdul din piesă, un absurd de situație, dar și de trăire paradoxală în dimensiunile ei, creează fundalul potrivit pentru un spectacol de manifestă teatralitate. Reprezentația *Saxofonul cu frunze roșii* abundă în momente în care logica poveștii e scurtcircuitată pentru câteva clipe, momente în care încrederea în poveste ca succesiune de evenimente e anihilată, momente în care cuvintele nu există, momente care nu și-ar găsi niciodată locul în text, momente care au sensul de a transforma scena într-un spațiu sublim, subiectiv. Pe de altă parte însă, criticul Leonid Cemortan evalua acest spectacol astfel: „Și, deoarece firul acțiunii dramatice se concentrează tot mai mult în jurul... „crimelor Colonelului”,... iar de o psihanaliză serioasă nu se poate vorbi, spectacolul capătă o tot mai vădită tentă de o publicistică demascatoare lunecând pe panta banală a unui detectivism superfluu, menită să scoată la lumina zilei atrocitățile KGB-ului și ale zapciilor săi... / Ce-i drept, finalul, oarecum neașteptat și deosebit de sugestiv, e orientat din nou spre sensuri profunde de o impresionantă rezonanță artistică. El însă nu înlătură întru totul, ci doar lasă în suspensie senzația de deviere în banalitatea stereotipului” [15, p. 32]. Totuși, contribuția regizorului și relația acestuia cu discursul dramatic butnarian primise o evaluare obiectivă: „Mihai Fusu, ca director de scenă, s-a străduit să evidențieze polifonia de sensuri și nuanțe ale textului” [15, p. 32]. Credem că regizorul a abordat materialul dramaturgic dintr-o perspectivă corectă, complinind elementele textuale și redându-le expresivitate.

Regizorul Sandu Cozub, în temeritatea lui de deconstrucție postmodernă și de reinterpretare a piesei *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, reușește să păstreze laitmotive, accente, aluzii, tonalități ale textului. Astfel regia spectacolului cu același nume de Sandu Cozub la Teatrul „E. Ionesco” din 1998 s-a bucurat de o înaltă apreciere, căci „în persoana acestui tânăr regizor avem un artist cu un profil de creație individual, cu o viziune estetică și o manieră artistică modernă” [15, p. 34].

În spectacolul *Luministul*, după piesa lui Constantin Cheianu de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din 1999, regizorul Mihai Țărnă întrepătrunde mai multe poetici artistice spre a genera un univers sau un artefact complex, în care până și simplitatea e orchestrată cu precizie. Decupajul spectacular, în cursul căruia se amestecă lirism, absurd, parodic, comic, oniric, este un asamblaj de scene care completează din mers puzzle-ul poveștii impresionante a textului dramatic. O stratagemă subversivă a montării lui Mihai Țărnă de la Teatrul din Bălți este aceea a contrastelor care se întăresc reciproc, un joc între umbră și lumină, între realitate și imaginar, între aici și acolo, între verticală și orizontală, între interior și exterior. Astfel, jocul cu raporturile real-fictiv, cu imaginarul, cu situațiile, cuvintele și frazele devin principala sursă a comicului. Grație originalului

exercițiu de imaginație dramaturgică, bazat pe tema „excursionismului” și simbolul turistului, întregului spectacol i se atribuie un aer de farsă persistentă perfect pusă în scenă.

La același Teatru Național „Vasile Alecsandri” din Bălți, spectacolul *Stația terminus* din anul 2000 a constituit o grefă a universului liric al operei dramatice a lui Mircea V. Ciobanu, stilul reportericesc și detectivist al căreia interferează cu convențiile teatrale contemporane. Scriitorul Mircea V. Ciobanu și-a imaginat că scrie un text pe care-l va monta singur, fiind conștient că punerea lui în scenă e un lucru dificil. În situa de dialoguri ale acestei piese, discursul dramatic are un rol determinant, de aceea regizorul nu-și propune să-l ignore. Formula „teatru în teatru” se metamorfozează în „teatru asupra textului”, unde genul se autocomentează cu mijloace proprii prin prisma relației dramaturg-regizor. Astfel imaginile spectaculare se nasc din acest tip de lectură, iar fiecare element de vizualitate scenică acoperă un sens, o idee, o emoție conținute în scenariu.

În montarea lui Dumitru Griciuc consistența unei narativități speciale a spectacolului este susținută de o luciditate de tip postmodern, bazată pe ironie, inserții parodice, paradoxuri și citări livrești. Comicul absurd de situație, absurdul de limbaj sau intertextualismul sunt aici modalități structurale. Or, în piesă și în spectacol „(...) e vădită tendința spre intertextualizare, citându-se din cele mai diferite izvoare și chiar în limbi diferite. Iar intertextualitatea putem spune că trece în intervizualizare, fiind înfățișate o mulțime de scene disparate, tablouri fugitive, crâmpeie de discuții, atitudini, relații dintre cele câteva zeci de personaje. Și toate aceste citate, scene, imagini ce ne amintesc de unele întâlnite în alte opere, nefiind atrase de firul unei trame cât de cât coerente, se perindă ca într-un caleidoscop” [15, p. 35]. Totuși fragmentarismul și repetitivitatea nu sunt supărătoare, dimpotrivă, devin motor al acestui comic absurdizat, căruia actorii îi dau consistență printr-o interpretare de prospețime și inventivitate.

Astfel, se declanșează o glisare de la poveste, de la fluxul narativ al teatrului, la o combinație de imagini și senzații, care potențează ideea acestui du-te-vino, acestei „alergări” veșnic „înainte” a ființei umane. În spectacolul *Stația terminus* se recurge parcă la un exercițiu dramaturgic structural: aceeași situație este prezentată succesiv într-o multitudine de versiuni. Este o schemă narativă definitivă pentru postmodernism, împrumutată salutar de teatru, diversitatea provenind din tratarea în evantai a unei situații prin dezvoltări posibile. Or, spectacolul lui Dumitru Griciuc și-ar propune, parcă, drept scop să demonstreze și să evidențieze natura dramaturgiei ca artă a cuvântului. El nu părăsește datele consacrate ale teatrului, cu ingredientele lui indispensabile: revine de fiecare dată la text – la un alt text, la ideea de text.

Și spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, după piesa scriitorilor Maria Șlehtițchi și Nicolae Leahu, de la Teatrul Național „V. Alecsandri” a fost conceput de către regizorul Dumitru Griciuc practic asemeni unui spectacol-lectură. Astfel, litera operei dramatice

s-a identificat cu cea a concepției regizorale, evidențiindu-se specificul intelectualist și elitist al textului și al montării. În general, se creează impresia că în spectacol s-a lucrat conștient și profesionist la materializarea cuvântului dramatic în forme scenice, evitându-se simpla ilustrare sau debitare a replicilor în fața publicului, ceea ce a constituit, totuși, o provocare pentru toți participanții la montare. Spectatorii, ca și cititorii, au fost invitați la o lecție de actualizare / revizitare a unor creații eminesciene, suprasarcina regizorală fiind suscitarea dorinței de a descoperi cum transpare sensul poetic din discursul personajelor și din replicile actorilor. Spectacolul e unul rotund: la debutul montării, E IV își ia de pe scaun și îmbracă pardesiul, pălăria și fularul, pe care la final le lasă pe același scaun. Apoi se contopește cu ceilalți E și dispare. Păstrat puțin timp în repertoriul teatrului, spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* a etalat o epifanie poetico-teatrală complexă, care nu doar izvorăște din poezia lui M. Eminescu, ci se dezvoltă în poezie și ca poezie.

Și punerea în scenă a piesei lui Nicolae Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de către Emil Gaju la Teatrul „A. Mateevici” în 1998 subliniază atașamentul pentru lucrul pe text, care este aici miza spectacolului, fiindcă textul este întotdeauna politic, direct, asumat. În intenția de a evidenția planurile și valorile multiple ale piesei, regizorul se orientează spre o lectură a firului evenimential al discursului dramatic, precum și spre construirea unei tensiuni neașteptate între mai multe perioade de timp. Scopul final îl constituie surprinderea ritmurilor și descifrarea cu acuratețe a sensurilor ascunse ale fiecărei replici, ale fiecărei scene. Trecherile de la o scenă la alta se fac aproape imperceptibil, spectatorul rămâne cu surpriza descoperirii altor și altor personaje. Referindu-se la piesa *Revine Marea Sarmațiană...*, criticul Leonid Cemortan scria: „Comicul se manifestă aici atât prin satira incisivă, cât și, mai ales, prin ironia zeflemitoare, alteori amăruie în tratarea oamenilor și evenimentelor. Iar dincolo de satira caustică și ironia persiflatoare se ascund drame profunde, dureroase, momente de nespuse tristețe, textul fiind mai curând o tragicomedie” [15, p. 33]. Regizorul Emil Gaju a reușit să vireze tonalitatea dramatică dinspre grotescul tragic spre tragicomic, parodic și alegorie.

Dacă unii regizori își permit să transforme opera literară de la care pornesc în scenariu propriu, amputând fragmente întregi, remodelând personaje și restructurând relații, alții păstrează o fidelitate exemplară față de textul dramatic, studiat în detaliu și înțeles în sensurile lui cele mai profunde. Pentru autorii reprezentațiilor după piesele dramaturgilor naționali postmoderni regia era atât act de interpretare a unui text, cât și de reprezentare. Rezultatul este un nou „text”, acela creat de spectacol, un spectacol care naște un context vizual unic, eliberat de accesorii inutile și de excese cromatice, dar mai ales căruia logosul dramaturgic i-a rămas piatră de temelie.

3.2.2. Regizorul-dictator sau textul în postura de „mână moartă”

Universurile de creație postmoderne i-au impus textului dramatic funcționalități diferite în raportul lui cu întregul spectacular. Citirea regizorală a operelor dramatice basarabene din anii '90 după grila esteticilor contemporane a fost deci una intuitiv sau asumat postmodernă. Recitind și reinterpretând suportul dramatic în alte chei, unii directori de scenă din Republica Moldova nu căutau doar să rămână fideli textului, dar și să-și dicteze autoritatea creativă, să dezvolte acțiunea în mod nebănuit, să surprindă în permanență și să elaboreze prin reprezentare propria dramaturgie.

Astfel, materia semantică din spectacolul *La Veneția e cu totul altfel*, după piesa lui Val Butnaru, montat în anul 1989 la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, era a unui regizor-dictator. Petru Vutcărău și-a impus ideile sale despre discursul dramaturgic, personaje și relațiile dintre ele printr-o tehnică specifică postmodernității, care preferă colajul vizual și textual autorității monolitice a piesei. Fiind animată de un spirit tineresc de inventivitate și dorință de joc, reprezentarea se remarcă prin mai multe scene și găselnițe regizorale inspirate și fulminante, ce salvează spectacolul de monotonie, îi conferă dinamism, uneori ilaritate.

Regizorul e destul de degajat în procesul de lucru, lăsându-și actorii să-și demonstreze ponderea și caracteristicile individuale. Este evident că această dezinvoltură își are binecunoscute surse de inspirație în dramaturgia lui Ionesco, Mrożek, Beckett (scena nebuniei lui Euridice fiind într-o măsură chiar un autocitat din spectacolul *Așteptându-l pe Godot*), și se pare că realizatorii spectacolului nici nu ascund acest lucru. Tehnica amplificării tensiunii este cea care declanșează violența textului: gradarea, atât de familiară scriitorilor absurzi, este pusă dincolo de limitele admisibilului, din realitate în hiper-realitate, frizând astfel poeticul. Pe de altă parte, reprezentarea mai relevă și o anumită atitudine polemică în stil postmodernist cu dramaturgia clasică, în special cu Cehov. În teatrul pe care Vutcărău îl practică, relația dintre scenariul dramatic și imagine refuză segregările prețioase ale montărilor atâtor altor regizori care preferă să trișeze prin accesorii recurente de stil personal, ce parazitează substanța unui text. Spațiul teatral compus de acest director de scenă e un palimpsest tridimensional, care conține un întreg arsenal cultural: citate, aluzii, ironii, kitsch... În centrul lui rămâne mereu el, regizorul, artistul, ale cărui obsesii, căutări, dileme, traume, amintiri își găsesc sens în dinamica spectacolului. Convingător în toate componentele sale, considerăm și noi că „*La Veneția... e până la urmă rezultatul unor eforturi comune, unui mecanism în stare să funcționeze numai în cazul în care sunt bine montate absolut toate piesele*” [94]. Actualitatea piesei *La Veneția e cu totul altfel*, ce „înglobează tragicul, dizolvat în solvenții unui umor amar” [85], e evidențiată și prin intermediul unui element scenografic – zăpada artificială, care îi conferă finalului o solemnitate funebră.

Astfel, spectacolul *La Veneția e cu totul altfel* a fost de bun augur pentru un viitor teatru și o probă dublă, atât ca regie, cât și ca dramaturgie. Or, autorul piesei, Val Butnaru, anunță un dramaturg care simte bine mutările ce urmează a fi făcute pe tabla de șah și piesele care vor rămâne să hotărască soarta partidei, devenind primul director al teatrului „Eugène Ionesco”, fondat oficial la începutul anilor '90.

Dramaturgia lui Val Butnaru și-a găsit deci o realizare scenică modernă și inspirată la noul Teatru „Eugène Ionesco”. Cu toată îndrăzneala și convingerea afirmăm că spectacolul *Iosif și amanta sa*, pus în scenă de Petru Vutcărău în 1992, a fost unul revoluționar pentru teatrul basarabean. Într-un spațiu provincial al unui oraș închis din punct de vedere cultural, „montarea piesei a constituit o întreprindere artistică riscantă și, totodată, curajoasă...” [86, p. 6], vorbind într-un limbaj scenic proaspăt, direct, actual, european.

Punând în scenă piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, regizorul inventează un tip de acțiune dramatică, care, de regulă, mimează căutarea unei himere. Referindu-se la această montare, criticul Angelina Roșca scria: „În *Iosif și amanta sa* spectacolul prevalează asupra textului, creându-se o acțiune care poate fi comentată chiar prin cuvintele lui Artaud: „Niște umbre ce apar prin surprindere, o teatralitate cât mai variată, frumusețea magică a costumelor confecționate după modelele unor ritualuri, lumina fascinantă, sunetele captivante ale vocilor..., note muzicale separate, culoarea obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor... demonstrarea obiectelor noi și neobișnuite, măști, imagini uriașe, schimbul neașteptat al luminilor, efecte de lumină care conferă senzația frigului, căldurii etc.”. Nu lipsesc strigătele și suspinele, care, după Artaud, ajută la eliberarea instinctelor celor din sală” [108, p. 54]. Printre dominantele acestei montări de la Teatru „E. Ionesco” pot fi menționate decorurile stilizate, universul insolit, dialogurile absurde, situațiile nefirești. Semnificațiile profunde ale acestei opere dramatice butnariene au fost căutate și în spectacolul reluat, într-o altă formulă artistică nu mai puțin expresivă, de Petru Vutcărău la același teatru 20 de ani mai târziu.

Astfel, în spectacolele de la Teatrul „E. Ionesco” din anii '90 s-a răspuns îndemnului de a lectura în mod insolit textele naționale postmoderniste, care s-au lăsat ghidate de mâna abilă a unui regizor autoritar și talentat. Totodată s-a dat naștere unor personaje mitologice și s-au pus în valoare parametrii de timp și spațiu, ignorându-se timpul ceasornicelor, ca în *Godot*, *Iosif și amanta sa* etc. Mobilele ce determină creația lui Petru Vutcărău, în general și nu doar în spectacolele după dramaturgia basarabeană, „sunt savoarea grotescului, tema morții (conținutului, sensului, emoției, cuvântului, a vieții lăuntrice, a unei reacții și unei atitudini) și tentația de a distruge schemele fixe, în care este încătușat autorul. Adept al situațiilor puternice, capabile de a produce catharsisul, Vutcărău este maestrul detaliului inclus în contextul unei modernități

izbitoare. Se pronunță pentru un schimb continuu de energie, de stări, de emoții, de informații, de pauze. Merge pe alternanța textului cu tăcerea. Se lasă impresionat de tăcerile zguduitoare, pline de tensiune” [108, p. 114], susținea Angelina Roșca. „Ingenieriile regizorale” care făcuseră din Petru Vutcărău un nume emblematic al teatrului de la intersecția secolelor sunt, pe de o parte, un reflex al necesarei trebuințe de înnoire a regiei, iar, pe de altă parte, sunt o marcă a teatrului conștient că se montează. Pavel Proca susținea în acest sens: „Aproape niciodată spectacolele lui Vutcărău nu s-au consumat în anonim, au incitat spiritele, le-au îndemnat la controverse, au captivat chiar prin neîmplinirile lor, fiind o garanție a spiritului febril împotriva șabloanelor de gândire și expresie, pe de o parte, pe de alta – o afirmare a autenticității profunde a demersului teatral, produs de o echipă care întotdeauna a crezut orbește în regizorul ei. Pledează pentru această afirmație lectura întreprinsă în adâncime, cu finețe intelectuală și deosebită receptivitate la structurile psihice, decuparea precisă și ordonarea expresivă a ideilor, a semnificațiilor în principalele direcții ale evoluției dramatice, dar și în detalii de atmosferă și atitudine” [103, p. 227].

Se știe că Antonin Artaud pleda pentru renunțarea la superstiția teatrală a textului și la dictatura scriitorului, unii regizori basarabeni, și îndeosebi Petru Vutcărău, urmându-i apelul și instaurând dictatura regizorului. În articolul *Elemente ale teatrului postdramatic pe scena actuală*, Valentina Tăzlăuanu observa: „Petru Vutcărău, de numele căruia sunt legate mai multe spectacole în registru postmodernist sau în registre amestecate, cumulând pletoric absurdul, caricatura (uneori deschis politică), parodicul, grotescul, manierismul ostentativ, non-realismul de fond etc., s-a arătat interesat adesea (iar experiențele sale vizavi de cultura niponă i-au consolidat acest interes) de modul specific în care corpul actorului interacționează cu obiectul, de conexiunile viului cu mecanicul...” [160]. Or, regizorul propune o gamă variată de tehnici, „cascade de procedee”, ingenioase și imprevizibile, asimilând în manieră sincretică modalități de expresie din alte domenii și încadrându-se, astfel, în sistemul de valori postmoderne.

În era teatrală postmodernă, pe care criticul de teatru Octavian Saiu o numește, chiar, „înclinație adulteră irezistibilă, aceasta este definiția perfectă a postmodernismului spectacular” [109, p. 245], se căuta mereu un teatru bogat. În paradigma spațiului postmodern, bogăția teatrului este evidentă: spectacolul se amplifică prin apropierea unor mereu alte elemente, prin deschiderea către noi arte, prin chemarea la altceva.

3.3. Mesajul spațiului spectacular ca reflexie a textului de teatru național

3.3.1. Formă și fond ca unități de măsură în montările dramaturgilor anilor '90

Că teatrul autohton din acei ani încerca să se integreze într-un circuit teatral modern o demonstrează, cum am afirmat mai sus, experiența spectacolului *La Veneția e cu totul altfel*, după piesa lui Val Butnaru, montat de Petru Vutcărău la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău. Or, C. Cheianu considera motivat că „*La Veneția...* reprezintă o montare de avangardă nu numai sub aspectul formei, dar și sub cel al fondului. Este unicul caz la noi când o lucrare artistică a putut să se situeze înaintea publicisticii, abordând niște probleme pe care deocamdată le ridică cu multă timiditate și foarte eufemistic chiar și la mitinguri...” [17, p. 6]. Astfel, substanța alegorică și demersul absurdist al piesei au fost susținute printr-o concepție regizorală originală și prin construcția acțiunii mizându-se pe contrapunct și asociații. Acest fapt îl confirmă și criticul de teatru Larisa Ungureanu, care scria următoarele despre substratul ironico-metaforic al piesei, pe care o concepea drept „(...) o satiră acidă la adresa timpurilor noastre. Ideea de iz național în stadiu de putrefacție, de împotmolire a gândirii în banalități și abstracții de tot felul, plutea în aerul scenic, purificat la anumite intervale de o lumină ireală ce venea parcă de undeva din spații și de o muzică nepământească care te făcea să crezi că ești și tu din altă lume. Astfel, metafora spectacolului căpăta luminozitate, devenind pură, deși, în fond, era foarte realistă și zgrunțuroasă chiar prin deformările ciudate pe care le lua această realitate. Era o metaforă a prezentului, dar și a trecutului care se ducea, vorba ceea, pe apa sâmbetei. Ne despărțeam de acest trecut fără prea mare entuziasm, fiindcă „dreptate nu ni s-a făcut la Haga”, dar savuram o ironie cu un gust amarui, simțind că ceva, totuși, se va naște sub acea ridicolă umbreluță purtată de actrița Ala Menșicov alături de Ion Sapdaru...” [130, p. 10-11]. Astfel, în acea perioadă, grație câtorva factori despre care vom vorbi și în continuare, la Teatrul „Luceafărul” s-au montat cu succes mai multe piese autohtone.

De asemenea la Teatrul „Luceafărul”, regizorul Mihai Fusu a montat piesa *Noi* de Constantin Cheianu, care absoarbe (a)realul istoric al realității politice, sociale și umane basarabene. Vorbind despre procesul de lucru asupra acestei reprezentării, Mihai Fusu declară: „Ne-am propus un spectacol despre noi. De fapt, cred că se va numi „Noi”, despre istoria noastră din ultimii 5 ani, despre evenimentele care ne-au marcat conștientul și subconștientul nostru, mai cu seamă subconștientul. Este un spectacol în care eroul trece prin diferite evenimente, cum ar fi 10 noiembrie 1989, izbucnirea, revoluția de pe străzile Chișinăului... e vorba de mobilizarea, războiul din Transnistria, cazul Ilașcu... Este un spectacol de antinomie, de opoziție „Noi” și „eu”, căutarea eului în acest amalgam, în acest ghem de „noi”...” [35, p. 6]. Astfel, subiectul scenariului este dictat practic de „procesul” istoriei noastre, prin care eroul principal rătăcește ca Josef K. al

lui Franz Kafka. Actorii relevă în spectacolul *Noi* condiția lor proprie și a noastră a tuturor, căci noi am fost deja participanții, martorii „muți” și „vorbitori” ai acestei drame evidente transnistrene, care s-a declanșat și s-a consumat în ochii noștri. Or, realizatorii spectacolului și-au propus „o sinteză, o trecere a acestor evenimente prin filiera noastră interioară, și nici pe departe enunțarea unor sloganuri... Pe când acesta este un spectacol în care nu ne propunem incursiuni în politicul gazetăresc, ci, dacă vrei, o încercare de sintetizare a unei experiențe politice, un studiu asupra faptului la ce a ajuns societatea, mintea noastră, cu ce ne-am ales în urma unei perioade mai mult sau mai puțin zguduitoare” [35, p. 6].

În felul acesta, prin spectacolul *Noi* după textul dramatic al lui C. Cheianu se încearcă aplicarea unei noi forme scenice în procesul artistic autohton – teatrul politic. În studiul său *Teatralitatea pre- și post- Vahtangov*, Angelina Roșca explică apariția și evoluția acestui fenomen astfel: „Inițial luceferiștii vedeau viitoarea operă în genul lui Piscator. Se prevedea respectarea principiului documentaristului (cadre video de la Procesul Ilașcu, informații din presă, mărturisiri ale participanților la războiul din Transnistria), adus în scenă prin intermediul colajului moștenit de la dadaști. Pe parcurs, însă, creatorii au renunțat la toate acestea. Spectacolul a evoluat spre o sinteză artistică, îmbinând tehnicile teatrului vahtangovian, ale celui epic și ale celui expresionist, ultimul provocat de războiul din Transnistria. Și dacă nu s-a ajuns la o vigoare artistică, nu este pentru că elementele combinate în sinteză sunt incompatibile, ci pentru că sunt incomplet realizate” [108, p. 61].

Criticul face o analiza aproape exhaustivă a acestui spectacol al regizorului Mihai Fusu: „În construcția din centrul scenei, care este și gard, și armă și ce vrei (scenografia Nicolae Andronache), descoperim polivalența detaliului, teoretic analizată de Wagner și pe larg utilizată în teatrul epic. Atunci când luminile puternice ale construcției respective ținesc în spectatori, efectul care este distinct convențional, supunându-se legii conversiunii, se transformă în opusul său, furnizând echivalentul unui bombardament real. Aceleiași legi i se supune atmosfera scenei axată pe bancul „Ce să-i faci?”. Partitura imaginativă transformă hazul bancului în tragism acut. Întunericul conștiinței înfășoară țăranul (Gheorghe Pârlea) și țărancă (Tatiana Saenco), reprezentanții unei națiuni, existența căreia e la fel de șubredă ca și lumina din geamul pe care interpreții îl țin în mâini” [108, p. 61]. Or, creatorii montării și-au pus anume acest scop: „să bombardeze” cu anumite imagini, evenimente, impulsuri, texte subconștientul nostru, pentru a conștientiza o experiență istorică.

Întrebat dacă realizarea artistică a mesajului politic miza și pe o idee general umană, Mihai Fusu răspundea: „Nu este vorba de o idee națională... Faptul că în această problematică națională elucidăm și lucruri de ordin general-uman e cu atât mai bine. Cred că este în favoarea

spectacolului” [35, p. 6]. În această montare, regizorul „este laconic, concis, exact, concret în transpunerea adevărului istoric pe scenă” [7, p. 6], marcând prin spectacolul *Noi scena sa de grație din acei ani*.

Teatrul „Luceafărul” a găzduit și spectacolul *Tăcerea iezilor* de Angelina Roșca, montat de același Mihai Fusu, un „adevărat, un împătimit de cauza prosperării dramaturgiei basarabene” [20, p. 59]. Piesa *Tăcerea iezilor* este o variantă dramatizată și actualizată a basmului *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, care pe scena „Luceafărului” s-a transformat într-un musical incitant, distractiv, moralizator. Spectacolul ne convinge că autorul, regizorul și întreaga echipă de creație sunt impregnați de amprentele mediului social-cultural în care își duc existența, căci firul narațiunii e adânc ancorat în realitatea din jur.

În stagiunea 1997-1998, o altă revelație teatrală la „Luceafărul” din Chișinău a fost montarea spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru în regia lui Mihai Fusu. „Probă de orchestră în două acte”, cum își numește autorul piesa, a uimit la momentul scrierii și al punerii în scenă prin îndrăzneala abordării și voalarea temei „câmpului de război” care era Republica Moldova anilor ’80-90 sau, poate, dintotdeauna. „Starea de război” reprezintă perioada în care cursul obișnuit al lucrurilor merge conform altor reguli, cum ne confirmă și personajul *Colonelul*: „(...) În aceste condiții, eu hotărâsc ce drepturi poate avea un ofițer pe timp de război...” [163, p. 209] și îi condiționează pe oameni să fie altfel și să re-trăiască evenimentele pe muchie de cuțit. Acțiunea piesei are loc într-o după-amiază, „într-un club aflat în imediata apropiere de linia frontului”, pe malul râului care nu doar desparte două tabere beligerante, ci le taie. Ca regizor, Mihai Fusu a semnat debutul în teatru al lui Val Butnaru, căci „și tot el a fost cel care a înscenat la Casa Actorului *Procedeul de Jiu-Jitsu*, prima piesă a lui Val Butnaru. Or anume de atunci încoace Val Butnaru a stabilit un record artistic: în numai doisprezece ani zece piese montate...” [20, p. 59], consemnează critica de specialitate, atentă la direcțiile mișcării teatrale autohtone.

Și regizorul Petru Vutcărău s-a lăsat în repetate rânduri inspirat de dramaturgia lui Val Butnaru, una din montări fiind după piesa *Iosif și amanta sa*. La nivelul structurii de suprafață, motivele de origine biblică din spectacol – un fragment din Sfânta Scriptură, Cartea: Geneza, capitolul: 39 – sunt „repetate” și „combinat” într-o suită de situații aproape prozaice, creionându-se o dramă de familie. Fabula textului lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa* ne introduce în timpurile numirii personajului biblic, Iosif, în calitate de consilier al Faraonului, acțiunea fiind localizată simbolic în Egipt. Conflictul are o triplă culminație, desfășurând și intersectând trei linii de subiect: invidia pe care i-o purtau frații lui Iosif, în special cel de la o mamă, Beniamin; patima pe care o avea Marta, soția salvatorului său Potifar, pentru el; lupta interioară între spirit și instinct ale protagonistului.

Varianta scenică de la Teatrul „E. Ionesco” după această piesă a lui Val Butnaru a revelat un nou tip de lectură, un model care poate deschide și provoca, în egală măsură, dându-i spațiului teatral o nouă și șocantă definiție. Despre acest spectacol criticul de teatru V. Tăzlăuanu scria, pe bună dreptate: „*Iosif și amanta sa* de Val Butnaru este o lucrare cel puțin enigmatică. Montarea de acum câțiva ani a teatrului „Eugène Ionesco” a încercat s-o descifreze într-un spectacol care... n-a făcut decât să-i oculteze sensurile, accentuând ambiguitatea personajului principal și a raporturilor sale cu anturajul” [96, p. 21-22].

În 1998 la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău s-a montat și piesa *Plasatoarele* de Constantin Cheianu în regia lui Sandu Cozub. Personajele spectacolului, care se autoprezintă, sunt următoarele: actori – Prezentatorul (Vitalie Druceș), El, Ea/soția (Margareta Pânteș), Prietena lor, Fecioara, Studentul; spectatori – Doamna 1, Domnul 1/soțul ei, Doamna 2 (Ala Menșicov), Domnul 2 / soțul ei; Plasatoarele – Plasatoarea I, Plasatoarea II, Plasatoarea III. „Piesa, un text inteligent, aparent lejer și lipsit de pretenții sentențios-filosofice, sintetizează orientările estetice din teatrul contemporan, având sesizabile consonanțe cu dramaturgia modernă de la Pirandello la Ionesco” [15, p. 33], scria criticul de teatru Leonid Cemortan. Deci, curiozitatea pentru montarea piesei a fost potențată de faptul că ea abordează pe spații largi chiar un subiect din lumea teatrului, având drept personaje actori, regizori, spectatori și alte figuri care completează spațiul Thaliei.

Construcția ca „teatru în teatru” a spectacolului lui Mihai Țărnă *Luministul*, după o altă piesă a dramaturgului C. Cheianu, de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți se edifică din textul de bază prin care se trece la un „*myse en abîme*” dublu: în referințele intertextuale la drama shakespeariană *Hamlet* și în piesa despre această piesă, planul convențional al textului facilitându-i comunicarea cu planul concret real. Acțiunea acestei farse tragice, montate la Teatrul din Bălți, este plasată în Danemarca, unde pleacă un grup de Turiști, sugerând invazia excursionistă a esticilor în lumea occidentală. Canavaua piesei și a spectacolului este țesută din / cu fire intertextuale, iar dimensiunea temporală balansează între realitate și irealitate, receptorul fiind cel care optează pentru unul dintre registre. Or, protagoniștii sunt surprinși într-o realitate pe care și-o doresc sau desprinși parcă dintr-o realitate paralelă. Totodată, barca situațiilor și acțiunilor halucinante lunecă pe valurile ficțiunii, cufundând personajele, lectorii și spectatorii într-un fel de onirism sau hipnoză. Atât autorul, cât și regizorul Mihai Țărnă brodează postmodernist pe marginea ideii teatrului ca lume și a vieții (post)eterne văzute ca spectacol, spațiu în care omul însuși devine personaj.

Astfel, și spectacolul *Stația terminus* de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți, regizat de Dumitru Griciuc după textul lui Mircea V. Ciobanu, reflectă caleidoscopic realitatea unei lumi în care cu toții, ca și personajele piesei, suntem călătorii dintr-un tren al vieții direcționat

spre o stație finală (?). Despre această piesă, Leonid Cemortan scria: „Amprenta unor asidue căutări și experimentări postmoderniste apare deosebit de reliefat în piesa lui Mircea V. Ciobanu *Stația terminus* (eseu dramatic în trei acte), care, după cum menționează însuși autorul, este o metaforă metasimbolică balansând între realitate și imagine” [15, p. 35]. Viața incertă și angoasa(n)tă cu o „*so-ci-e-ta-te criminală*” din piesă și din realitate, în care fiecare personaj-om este suspectat de a fi comis o crimă indiferent de genul acesteia, este privită ca o intruziune profanatoare în jocul bizar al destinului cu întâmplarea. Eseul dramatic și spectacolul *Stația terminus* sunt, de asemenea, și o „lecție” (nu în sensul tragicomediei ionesciene) despre imposibilitatea de a comunica și a simți în această lume a aparențelor și a întâmplării: „*DrS*”: *S-a întâmplat ceva? // CĂTĂLIN: S-a întâmplat. Te-ai întâmplat*”. Or, umanitatea (post)modernă nu se mai pretează legității cauză-efect, ci principiului filosofic al întâmplării cu gama completă de sensuri omonimice: „*MEDICUL: (...) Dacă te-ai pomenit aici, în trenul nostru – fie. Dar să știi că trebuie să te supui legilor noastre*” [171]. Prin coagularea energiilor vii, atât piesa, cât și montarea vorbesc despre temele cele mai complexe ale lumii, evitând, parcă, să insiste asupra particularului, într-un teatru al amplitudinii.

Citită din perspectiva lipsei sau a insuficienței unor texte intelectualiste în contextul dramaturgiei contemporane și în repertoriul teatrelor naționale, eseu dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* al Mariei Șleahțișchi și al lui Nicolae Leahu este o piesă necesară și obligatorie în puzzle-ul tabloului teatral românesc. Or, omul de teatru Bogdan Ulmu consideră că „textul se pretează unui spectacol de studio – ori, chiar unui ingenios recital actoricesc”, astfel îl recomandă „cu căldură teatrelor curajoase și histrionilor fără idei repertoriale” [162]. În montarea piesei la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în stagiunea 1999-2000, Dumitru Griciuc relevă o modalitate de existență a poeziei în / prin teatru și a teatrului în / prin poezie. Teatrul Național „M. Eminescu” din Chișinău, cum era și firesc la o aniversare a Poetului, a găzduit premiera acestui spectacol pe scena sa în data de 15 ianuarie 2000.

Principiul unității de timp din piesă este „încălcăt” elegant și programat prin plasarea acțiunii în atemporal, în care timpurile încep să-și piardă contururile și cronologia este suspendată în favoarea unui timp mitologic. Suprapunând trecutul și prezentul pentru a-l fluidifica în timpul ficțiunii (inter)textuale a eseului dramatic, autorii creează impresia că „negociază” momentul declanșării intrigii: „(...) *parcă așteptând să se întâmple ceva*” [182, p. 67]. Conform regulilor jocului unui eseu dramatic postmodernist, nu se putea întâmpla decât... o deliberare grav-ironică asupra unei teme filosofice, autorii dorind să-și (ne) răspundă la întrebarea: „*Ce este poezia?*”.

În spectacolele montate la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți în baza dramaturgiei naționale postmoderniste se evidențiază, deci, procedeul „teatru în teatru”, utilizat cu scopul

amplificării sentimentului comic (în *Luministul* de C. Cheianu), tragic (în *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu) și dramatic (în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* de M. Șleahțișchi și N. Leahu). Până la montarea acestor spectacole, în 1993, se pusese în scenă și opera dramatică a lui Val Butnaru *Țin minte că va ninge și vom fi fericiți*.

Piesa *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, montată de Emil Gaju la Teatrul „A. Mateevici”, reprezintă o „*sinteză alegorică*” [40], fiind, în fond, o parabolă referitoare la istoria tragică a Basarabiei. „Piesa, o comedie în trei acte, își propune să prezinte într-o viziune ironică de variate nuanțe, oarecum apropiate de postmodernism, momente din viața societății noastre, al cărei model îl constituie un ospiciu psihopatologic” [15, p. 32], scria Leonid Cemortan. Astfel, subiectul dramei surprinde doar un fragment al istoriei acestei țări, formând o poveste coerentă cu personaje complexe, stratificate și un scenariu ce se desfășoară pe două planuri – în dimensiunea onirică mito-poetică și cea a pragmatismului crud și dezumanizant. Raportul dintre realitatea istorică și ficțiune este așezat aici sub lupa dramaturgului, prin care privește și regizorul. Spectacolul *Revine Marea Sarmațiană...* vorbește despre istorie și memorie, despre relația dintre un stat și cetățenii săi, despre eșecurile acțiunii comune, despre lipsa abilității de comunicare. Prin asociații și detalii adesea prea directe, prea publicistice, spectacolul relevă realismul poetic al temerilor, viselor, frustrărilor.

Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău a găzduit în 2002 și montarea *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* (2001) în regia Mariei Doni după piesa Irinei Nechit, care se înscrie în portretul de grup al acestei generații de dramaturgi postmoderni. Acțiunea acestei farse tragice și a spectacolului se desfășoară în jurul unui *axis mundi*: „*O răscruce în mijlocul scenei...!*”, care simbolizează în-cruci-șarea mai multor linii de viață, subiect, interpretare. Modalitatea specifică de comunicare literară a textului și artistică a punerii în scenă este reprezentarea directă a evenimentelor prin personaje care vorbesc și acționează *in praesentia*. Ana-Maria și Gabriel, studenți la Facultatea de Istorie, citind în teza de doctorat a Cameliei legenda unei comori îngropate pe malul râului înainte de război de către un boier, pleacă în Șovâlca să o (le) caute. Introducerea succesivă a sintaxei personajelor în sistemul de fapte reprezentate coincide nu doar cu desfășurarea acțiunii de inițiere în istoria satului, ci și a unei țări, locuitorii căreia suntem.

În condițiile când sistemul social împreună cu toate sub- și suprastructurile sale își revenea după „somnul de moarte”, societatea fiind antrenată în căutarea unor mobiluri regeneratoare, spectacolele acelei perioade în baza dramaturgiei basarabene noi tindeau să releve cât mai încifrat posibil absurditatea unor realități și a unor forme de viață concrete, și nu doar absurditatea lumii în general.

3.3.2. Codificarea vizuală și sonoră în spectacolele autohtone postmoderniste

Textul dramatic adevărat este tridimensional: este literatură care se mișcă și vorbește în fața noastră, dar care este menit să fie tradus în imagini, sunete și acțiuni, care au loc literalmente și fizic pe o scenă. Prezența-ca-proces, o caracteristică a spectacolului postmodern, presupune evidențierea unui teatru care refuză să se livreze ca o marfă, care nu acceptă să satisfacă spectatorul aflat în căutarea abstractizării sau interpretării spectacolului. Or, „de la spațiul textual cvazipervers al literaturii postmoderne, înțesat de referințe și aluzii, de piste false, de registre contradictorii, la un spațiu spectacular eclectic, în care textul e integrat ca element egal tuturor celorlalte ingrediente, e o tranziție firească, organică, inevitabilă” [109, p. 239], afirmă criticul de teatru Octavian Saiu.

Această trecere armonioasă de la discursul dramatic postmodern la un spațiu scenic complex se produce, cum am mai evidențiat deja, încă în spectacolul lui Petru Vutcărău *La Veneția e cu totul altfel*, după piesa lui Val Butnaru, montat la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău. Drept confirmare, criticul Irina Nechit ne descrie decorul acestei montări cu lux de amănunte: „Niște țevi despicate și puse cap la cap, formând un jgheab lung și ruginit, capătă o forță de sugestie șocantă, iar șuvița de apă, turnată dintr-un ceainic dezarmant de simplu, lunecă imediat la vale, scurgându-se ca print-un canal de evacuare a apelor reziduale. Dincolo de Apa sâmbetei, marcată de sârmă ghimpată, scena ne apare ca o îngrămădire de ruine învelite de un giulgi. Priveliștea de pe „malul ălălalt” nu e mai puțin dezolantă decât cea din partea stângă a scenei, unde, adăpostiți în casa veche, jerpelită a străbunicilor, își duc traiul, de azi pe mâine, soții Euridice și Confucius, femeia terorizându-l pe bărbat cu o îndeletnicire dubioasă – dactilografierea unor articole de fond și hotărâri iluzorii, a unor texte ce reproduc „trăncăneala patriotică” a eroilor blazați, umiliți, dezonozați” [85]. S-ar putea afirma că noile montări erau, poate, în spiritul lui A. Artaud, care propunea „o mobilizare intensivă a obiectelor...” [136, p. 104]. Deci, imaginile picturale sunt plasate în prim-plan, scoțând în evidență faptul că teatrul postmodern creează tipare în spațiu, imagini-reprezentări și tablouri.

Și sistemul de metafore al spectacolului *Iosif și amanta sa* după textul dramaturgului Val Butnaru, pus în scenă de Petru Vutcărău la Teatru „E. Ionesco”, este conceput drept un cod, exegetul Angelina Roșca decodificându-l astfel: „În vederea obținerii teatralității variate, Vutcărău utilizează costumația impresionantă, machiajul cu rol de mască, recuzita exotică, toate acestea fiind trecute printr-un curcubeu de lumini. Existența în spectacol a nisipului și a apei fac posibilă redarea fizică a setei în pustiu, aducând totodată ideea patimii și potolirii acesteia. Decorul, sugerând un cântar uriaș, impune spectatorul la căutarea unui echilibru între ego și alter ego pe plan interior, iar pe plan exterior – al echilibrului în relațiile omului cu semenii și cu natura” [108, p. 60]. Scenografia spectacolului, semnată de Boris Golea, este înalt apreciată de critica de

specialitate a timpului: „Ingeniozitatea scenografului Boris Golea se fructifică în decorurile spiritualizate, al căror element fundamental îl reprezintă un soi de teren lunecos, neîmblânzit – de fapt o scenă de nisip ce le fuge de sub picioare personajelor dornice de a-și lăsa pe ea urmele” [86].

Și scenografia spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii*, după piesa lui Val Butnaru în regia lui Mihai Fusu de la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, îi aparține aceluiași Boris Golea. Măiestria artistului se combină perfect cu plastica concepută de Corina Cargia, cu costumele create de Stela Verebceanu și cu muzica compusă de Ghenadie Ciobanu. Fiecare instrument muzical al lui Val Butnaru este caracterizat printr-o trăsătură sonoră definitivă: Vioara, de exemplu, scârțâie îngrozitor din strune, urlă, aproape rupe strunele cu arcușul; Saxofonul – urlă niște sunete sfâșietoare, zbiară, scâncește, plânge; Contrabasul – plimbă sălbatic arcușul pe strune, lovește furios în strune ș.a. Astfel, cum scria criticul de teatru Gh. Cincilei, „V. Butnaru folosește Instrumentul Muzical (în principiu, Muzica) drept modalitate sugestivă de exprimare artistică a Durerii și Bucuriei Sufletești, de afirmare și sfințire – prin intermediul scenei – a Frumosului Dumnezeiesc în viața cotidiană, a purității Gândului și Faptei omului” [20, p. 59].

Chiar dacă muzica din această reprezentație este o artă nondiscursivă și nonreprezentativă, vibrarea la unison a personajelor în interpretarea ultimei melodii a reprezentat tabloul triumfului vieții asupra efemerității și, parafrazându-l pe Nietzsche, a „născut muzica din spiritul tragediei”. Or, muzica semnată de compozitorul Ghenadie Ciobanu s-a bucurat de o apreciere deosebită, obținând în același an premiul Festivalului Național de Teatru din Chișinău. Cercetătorul științific Leonid Cemortan evidențiază, la rândul său, muzica și mișcarea scenică a spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii*: „Muzica și expresia corporală nu numai că reliefează sensul cuvintelor, ci adesea chiar îl substituie, replicile nemaifiind pronunțate, ci exprimate cu ajutorul instrumentelor muzicale. Rolul muzicii și plastica mișcării scenice... vădesc esența spirituală a eroilor care se contopesc cu arta, trăiesc prin ea” [15, p. 32]. Totodată, credem că ceea ce merită de evidențiat adițional în această montare este și irealitatea luminilor, sunetele halucinante, lentoarea gestualității, sfidarea regulilor clasice ale scenei, tendința către introducerea unor elemente magice.

Pe două planuri paralele se desfășoară acțiunea spectacolului *Plasatoarele* de Constantin Cheianu în regia lui Sandu Cozub la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău, care, ca și piesa, este divizat în cinci acte și patru antracte, ultimul fiind un ecou al primului. Spațiul de joc reprezintă o sinteză între două limbaje culturale: unul coerent și cursiv – al textului, cu ordinea lui sintagmatică – și altul dezorganizat și pulverizat în particule, dictat de ritmul fracturat al improvizațiilor. Înțeles așa, spațiul teatral este în permanență legat de textul pe care îl pune în scenă, și totuși complet rupt de substanța lui.

Creatorii spectacolului – scenografia de Alexandru Cozub, coregrafia de Angela Doni, costumele de Tatiana Popescu – exploatează spațiul scenic în complexitate și testează principii arhitecturale de mizanscenare, aducând în el decor minim, costume și măști de o convenționalitate adesea sfidătoare. Angelina Roșca scria în acest sens: „Ionescienii merg mai departe decât luceferiștii în domeniul costumului și al scenografiei. Ei pun în valoare masca, atribuindu-i diferite conotații (masca-obiect polisemantic, masca-personaj colectiv; masca-expresie a impersonalității; masca-atitudine ostilă; masca-manifestare a imposibilității de comunicare; masca Comediei dell’Arte; masca neutră etc.)” [108, p. 112]. Se ajunge deci la un spațiu spectacular complex și eterogen, în care textul are statut de egalitate cu celelalte componente, tranziție posibilă grație unui regizor care știe să facă teatrul din texte, din reziduurile experiențelor prin care el însuși a trecut sau din frânturi de memorie colectivă.

La ambianța generală a spectacolului *Luministul* de Constantin Cheianu, montat de Mihai Țărnă la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți, concură semnificativ și lumina, care devine nu doar pensula imaginară cu ajutorul căreia culorile și nuanțele sunt definitivate, dar devine totodată și personaj. Pe scenă, spațiul este pulverizat și reconstruit în permanență, căci în alambicatul discurs regizoral postmodern spațiul devine o problemă de opțiune personală. În combinație cu acordurile variate ale coloanei muzicale, eclerajul devine creator de stare, utilizând preferențial luminile locale și concentrând atenția spre zonele alternative de joc.

Implozia culturală a textului *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu își găsește expresie printr-o diseminare a imaginii și printr-o defragmentare a spațiului în spectacolul de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți. Din echipa de creație au făcut parte, alături de regizorul Dumitru Griciuc, scenograful Petru Balan și autorul muzicii Iurie Andronic, iar plastica mișcării scenice i-a aparținut Irinei Formaniuc. Decorul, costumele și jocul actoricesc exprimau valențele „mișcării browniene” a sfârșitului de secol XX. Astfel, în *Stația terminus* chiar și Cortina pare a fi dotată cu o personalitate, apărând în rolul unui co-regizor. Ea (re)cade când dorește sau se (între)deschide brusc la „un semn” oarecare.

Pentru a crea o atmosferă mi(s)tică în discursul dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, autorii Maria Șlehtițchi și Nicolae Leahu configurează un decor „ancorat în modernitate, care păstrează doar unele convenții ale atmosferei de secol al XIX-lea” [182]. Regizorul Dumitru Griciuc optează în înscenarea sa de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți pentru un decor clasic, descris detaliat într-o cronică teatrală: „Decorul sumar și nepretențios: lumânări atârinate sus, care, vag, sugerează o epocă în care lumânarea se afla la loc de cinste, trei mese nu prea mari, două vopsite în alb, a treia – plasată în centru, de culoarea maro, și pe ea se aflau un clit mare de cărți și fel de fel de hârtii. Ca și pe celelalte două, la care, mai târziu, se așează

doi tineri îmbrăcați și ei în alb. În scenă își face apariția actorul Iulian Codău (E IV) care, cu o voce stinsă, citește un pasaj dintr-o publicație... Vom fi martorii unei halucinante acțiuni scenice, chiar crâncene pe alocuri, imaginea luptând pieptiș cu textul” [129, p. 6].

Muzica din această montare e mai mult decât fundal sonor. „Un rol de grație l-a jucat muzica, nota criticul de teatru Larisa Ungureanu, selecția fiind făcută de regizorul D. Griciuc. Muzica n-a fost o simplă ilustrație, ci aproape un personaj. Ea nu umplea golurile verbale, ci întreaga și fortifica dialogurile” [129, p. 6]. Deci, este interesant de observat că teatrul postmodern revine la funcția sa etimologică de „spectacol”, părăsind câmpul literaturii și redescoperind posibilitățile de a-l emoționa pe spectator prin mimică, scene simbolice, muzică, lumini.

Spectacolul lui Emil Gaju de la „Teatrul Alexei Mateevici” *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* după textul lui Nicolae Negru este compus plastic și muzical, cu mici scenete aproape anecdotice, parodice și ironice la adresa politicii și istoriei, chiar și geografiei. Scenografia, creată de Efim Elița, este minimalistă, dar subtilă, abandonând condiția de cadru și devenind semn teatral. Spațiul sonor a fost realizat de Iurie Andronic, rolul sonorității fiind acela de liant al micii lumi scenice. Astfel, momentele de tensiune, construite efectiv cu mijloace scenice – muzică, ritm, tempo –, alternează cu cele de monolog, care comprimă însă acțiunea, pentru a o destinde într-o detentă și mai accentuată.

În spectacolul sfârșitului de secol XX abundă noi modele și noi utilizări ale spațiului de joc, ce au sensul unor figurări spațiale complementare spectacolului real și al unui adaos virtual care potențează astfel prezența actorului și a publicului. Noile forme de teatru reduc într-o oarecare măsură autoritatea textului, iar, mai târziu, chiar și a regizorului, punând accentul pe improvizație și atribuind calitatea de autor întregului colectiv care participă la realizarea spectacolului.

3.3.3. Publicul ca parte componentă a spațiului de joc național postmodern

Teatrul înseamnă *un timp de viață comun*, petrecut și consumat de către actori și spectatori în aerul respirat împreună *în același spațiu și în același timp* în care au loc jocul teatral și urmărirea lui. Totodată, cum afirmă regizorul Vlad Massaci, „(...) firește, un text de teatru contemporan ține mai mult de idei și viziuni împărtășite cu publicul decât de faptul că autorul și spectatorul / cititorul trăiesc în același timp” [21, p. 11]. În spectacolele montate după piesele dramaturgilor autohtoni din anii '90 s-a mizat atât pe formula „teatru în teatru”, cât și pe improvizație și pe implicarea publicului în acțiunea scenică. Unul din exemplele cele mai elocvente este punerea în scenă a textului dramatic *Plasatoarele* de Constantin Cheianu de către regizorul Sandu Cozub la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău. Încă în piesă, dramaturgul își revendica un vis sau o intenție modernistă: „DOMNUL I: (citește din caiet) „În spectacolul nostru spectatorii sunt și ei implicați

în acțiunea scenică. Între cei din scenă și cei din staluri hotarul nu mai este atât de strict delimitat. In orice moment există posibilitatea ca actorii să devină spectatori și invers. In felul acesta spectatorii sunt chemați să contribuie la marea operă de distrugere a unei iluzii – iluzia existenței a două lumi: a actorilor și spectatoriilor. Nu mai avem nevoie să ne înșelăm unii pe alții; să privim adevărul în față, așa cum este el...” [167, p. 2].

Reprezentăția se baza, deci, pe apropierea de public, pe relația mai mult decât directă cu acesta, pe provocare și realizarea chiar a unor mici momente improvizate cu spectatorii. Mișcările dominante nu mai erau între scenă și culise, adică pe orizontală, ci între jos și sus, într-o dinamică care a funcționat pe verticală. În pofida indicațiilor de regie ale autorului, conform cărora epilogul ar fi trebuit să se joace „fără spectatori”, participarea acestora este dorită, cu riscul asumat ca ei să nu înțeleagă prezentul și faptul că sunt invitați să devină actori într-un ritual, ci să echivaleze prezentul scenic cu prezentul realității. Astfel, între spectatorul devenit public și actorul devenit grup se creează un pact. În scenariul evenimentelor din piesa și spectacolul *Plasatoarele*, toți devin doar niște marionete trase de / pe sfoară și abandonate la sfârșitul continuu al acestui spectacol.

În *Plasatoarele* regizorul Sandu Cozub face teatru pentru publicul acelei vremi bulversate, în care totul pare descompus și în care marile adevăruri nu mai pot supraviețui în teatru decât dintr-o astfel de formulă totalizantă, hiperbolică. Or, evenimentul teatral a făcut ca procesualitatea care-l caracterizează, împreună cu imprevizibilul implicat în ea, să devină explicită. Spectacolul a fost bine primit nu doar de public, ci și de critica de specialitate: „Piesa, lectura regizorală, decorul, costumele, coloana sonoră, jocul actoricesc viu colorat, totul s-a contopit într-o operă scenică unitară, interpretarea potrivindu-se atât de bine esenței textului dramatic, încât e greu de închipuit o altă variantă scenică mai adecvată” [15, p. 33]. În plus, fiecare spectator primește aici numai teatrul pe care îl „merita” prin activitatea proprie și prin disponibilitatea lui de a comunica.

Pe drumul deschis de artă, și teatrul, la rândul lui, își îndreaptă privirea spre spectator. În această ordine de idei, Angelina Roșca analizează astfel relația cu publicul din spectacolul lui Mihai Fusu după piesa *Noi* a aceluiași dramaturg Constantin Cheianu: „Scopul reprezentației era acela de a-l face pe spectator să conștientizeze experiența înmagazinată în subconștient și care, oricum, lasă urme pe individualitatea acestui popor. Luceferiștii și-au propus, deci, o psihoterapie al cărei instrument este emoția...”. Pentru a-și fundamenta observația, criticul invocă mari creatori de teatru: „Piscator vorbea cu publicul ca un agitator. Brecht, apelând la rațiunea spectatorului, avea tentația de a-l îndruma. Iar Fusu bombardează subconștientul spectatorilor cu emoții. Spectacolul *Noi*, având denumirea scurtă, energică ca o împușcătură sau un strigăt, îl ajută / impune pe spectator să-și redobândească virtutea spirituală. În momentul în care acesta se găsește într-o totală anemie politică, se resimte necesitatea acționării asupra conștiinței și memoriei afective prin

mijloace artistice violente. Se pare că doar în felul acesta poate fi îndeplinită condiția vahtangoviană a recepționării active...” [108, p. 61]. Actorii au evoluat, deci, într-o atmosferă discordată, s-au adresat direct publicului și au convenit între ei sau și cu spectatorii asupra unor scene anume, au întreținut conversații ori au purtat discuții ca la un seminar, au exemplificat teoria cu scene demonstrative sau cu discursurile exemplare ale unor personaje dramatice. Astfel, spectatorul este prezent pentru a depune mărturie în legătură cu problemele pe care le abordează actorii. Acest spectacol de teatru face ca, din comportamentul pe scenă și în sala în care se află spectatorii, să ia naștere un *text comun*, chiar și atunci când nu avem de-a face cu un discurs vorbit.

Creatorii reprezentației *Stația terminus* de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți propun un nou spațiu al aventurii teatrale, căutând să anuleze logica fixă a sălii clasice și percepând spațiul nu doar ca unul scenic, ci ca o meta-unitate în care sunt cuprinse și lumea actorilor, și lumea spectatorilor sau a „onoratului public”, atrași într-un singur joc comun. O parte dintre actori erau plasați chiar în public, interpreții apăreau atât ca persoane, cât și ca întruchipări ale personajelor pe care le reprezentau, fără ca granițele dintre ficțiune și realitate să fie trasate cu precizie. Se ajungea la o suspendare parțială a distincției dintre cosmosul fictiv al unei „drame” și realitatea reprezentației.

Același fenomen poate fi observat și în spectacolul *Saxofonul cu frunze roșii* după textul dramaturgului Val Butnaru de la Teatrul „Lucaefărul”, care implică spectatorul, într-o formă sau alta, în chiar fondul de teatralitate propus, revelând noua relație actor-spectator din teatrul postmodern. Spectatorul devine mai mult sau mai puțin activ, se transformă mai mult sau mai puțin benevol în coautor. Uneori, când semnele nu mai pot fi citite ca trimitere la un semnificat anume, publicul derutat se confruntă cu alternativa ca, vizavi de această absență, fie să nu gândească nimic, fie, însa, să citească formele în sine, jocurile de limbaj și pe cei ce le joacă luându-le pur și simplu drept ceea ce sunt, așa cum sunt, aici și acum. Astfel, teatralizarea publicului, inclus în mesajul metafizic, e subtilă și impresionantă prin încărcătura ei simbolică, fiind ca o oglindă pusă atât în fața actorilor, cât și a spectatorilor. Or, acest lucru a fost posibil datorită faptului că, „Mihai Fusu, directorul artistic al Teatrului „Lucaefărul”, a trudit cu osebită osârdie, cu multă inspirație creativă la realizarea scenică a *Saxofonului...*” [20, p. 59].

Este adevărat că actul observării, reacțiile și „răspunsurile” spectatorilor, fie ele latente sau acutizate, au constituit dintotdeauna un factor esențial al realității teatrale. Acuma, însă, ele se transformă într-o componentă activă a evenimentului, astfel încât teatrul include acțiunile și observațiile publicului ca element constitutiv al propriului său act.

Astfel, sistemele interrelaționale ale elementelor spectacolelor bazate pe piesele dramaturgilor autohtoni ai anilor '90 erau în consens cu estetica teatrală modernă, care vede în

spectator un coparticipant la actul scenic și nu un simplu privitor. Într-o continuă dinamică, universul spațial al reprezentărilor, care se voiau interactive, putea fi privit ca expresie a unei vocații a transformării, a bricolajului, a metisajului estetic, a reciclării, a remixării imaginilor și cuvintelor. Dar mai ales, s-a pus accentul pe trăsături stilistice și limbaje teatrale înrudite cu paradigmele postmodernă și postdramatică.

3.4. Fețele și măștile actorului în spectacolele după dramaturgia nouăzecistă

3.4.1. Actorul ca întruchipare a caracterelor dramatice din textele postmoderniste

Unul dintre efectele pe care le-a făcut posibile gestul teatral postmodern este faptul că actorul, ca ființă vie și vulnerabilă, devine parte a unei structuri generale a scenei. Or, pentru regizorul Peter Brook, de exemplu, teatrul înseamnă întâlnirea microcosmosurilor umane care se află, pentru o clipă, în același spațiu.

Ancorate în aceeași realitate sunt personajele actorilor din spectacolul *Noi*, montat de Mihai Fusu la Teatrul „Luceafărul”, după piesa lui Constantin Cheianu. Totodată, în acest caz se optează pentru o montare ce nu se bazează în exclusivitate pe textul compus apriori, ci atât pe o înscenare după episoade scrise de C. Cheianu, cât și pe frazele care se nasc pe parcursul repetițiilor. Actorii erau puși într-o situație provocatoare când, ca rezultat al colaborării nemijlocite cu regizorul Mihai Fusu și cu dramaturgul Constantin Cheianu, se vedeau constrânși să improvizeze acțiunea, dar și corpul lingvistic al viitoarei reprezentații. Astfel, multe replici apar în procesul punerii în scenă și s-ar putea numi „de improvizație comună”. În consecință, spectacolul a constituit munca echipei întregi și a reprezentat o experiență unică în spațiul nostru teatral din acei ani.

Această „*farsă, dramă, tragicomedie*” este jucată de o trupă mixtă, cu actori veniți din diferite școli teatrale: G. Pîrlea, A. Cupcea-Josu, V. Ciobanu, I. Negoită, A. Poladniuc, G. Pietraru, I. Bobuc, A. Pogor, M. Doni, G. Danilov, T. Saenco. Pentru a le pune în valoare tezaurul vahtangovian și a le crea acea stare de improvizație absolut necesară, regizorul Mihai Fusu le distribuie în câteva roluri, așa încât fiecare dintre ei rostesc zeci de replici și interpretează mai multe caractere. Aceste partituri scenice miniaturale se detașează unele de altele, se fragmentează, actorii apărând și dispărând pe neașteptate.

Cum se obișnuiește în zona postmodernismului, fabula este, deci, practic omisă, opera devenind antinarativă. Conflictul se axează pe lupta unor caractere dramatice puternice: a Eroului, interpretat de Vlad Ciobanu, cu Magistrul, jucat de Alexandru Josu. Acesta din urmă, ascuns după cortina istoriei, întruchipează puterea și e creat conform principiului dezbină și stăpânește. Mâna în mână albă constituie nu doar o extensie hiperbolizată a Magistrului, ci practic un personaj

aparte, reacționând prompt la toate acțiunile Eroului. Dacă acesta manifestă curaj, este rapid pălmuit, iar dacă devine inofensiv, este imediat mângâiat. Pentru a scoate relația Erou-Magistru în prim plan, regizorul utilizează tehnica scenei de mică adâncime. Astfel jocul se desfășoară în partea anterioară a spațiului scenic, și anume în fața unor scărițe cu funcție simbolică. În același timp, în acțiune intră și un grup de pseudolideri și tribuni, care îi acuză pe scriitori și pe Frontul Popular de criza și problemele acelor timpuri. În spiritul vremii, Agitatorul (Maria Doni) și Agrarianul (Gheorghe Pârlea) țin discursuri fulminante. Atâta timp cât mulțimea este obeisantă și supusă, Magistrul dirijează evenimentele după bunul lui plac, schimbând succesiv tonalitatea paternă pe cea dictatorială. Referindu-se la această punere în scenă a regizorului Mihai Fusu, criticul de teatru Angelina Roșca nota: „În spectacolul *Noi* de C. Cheianu, Magistrul (Alexandru Josu) solicită actorilor Teatrului „Luceafărul” să transpună în scenă evenimentele importante ale istoriei noastre, pentru a demonstra cu o mai mare ușurință că poporul este cu forța distribuit în rolurile unui teatru regizat de politicieni. Ni se arată, deci, o altă fațetă a ideii teatrului în viață, reluată din spectacolele anterioare semnate de Mihai Fusu” [108, p. 93].

În reprezentația *Noi* există multe mizanscene admirabil gândite și construite, ca, spre exemplu, cea dintre țărancă și țăranul în măști-gratii, ale căror chipuri sunt luminate doar prin pălpâirile cădelniței. De aici, din străfundurile obscure, spre public ajunge glasul interogativ al cronicarului, care punctează momentele dureroase ale istoriei noastre din anii 1940, 1946, 1949, 1950, 1985, 1992... Dansul actorilor pe fundalul dramei din Transnistria semnifică comedia și tragedia vieții acestui popor. „Scena finală a extragerii creierului unionist de către un grup de chirurghi schizofrenici te reîntoarce cu gândul la totalitarism, la mancurtizare, la omul nou, abandonat după încheierea show-ului propagandistic al Puterii. Mesajul e limpede: trăim într-o imensă sală de operație, în care continuă mutilarea unei populații mai mult sau mai puțin avizate asupra posturii de cobai ce i-a fost rezervată” [108, p. 93], scria A. Roșca.

Și protagoniștii piesei *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de Nicolae Negru, montată de Emil Gaju la Teatrul „A. Mateevici”, își trăiesc dramele personale și pe cele general umane într-un balamuc statal. Ei sunt terorizați de un stăpân numit Țânțar, care o manipulează direct pe piromana Julieta, forțând-o să se prostitueze și cerându-i o jertfă. Iosif, un nou „Romeo”, o iubește pe noua Julietă și îi propune să-l jertfească în numele adevărului. Or, subscriem decodificării lui M. Ghițulescu, care susține că acest „cuplu amoros din piesa lui Nicolae Negru face parte dintr-un întreg sistem de referințe codificate, dar străvezii: Julieta nu este altceva decât patria violată de silniciile istoriei, iar Iosif, basarabeanul, personaj repetabil ce ar putea deveni noul Mântuitor” [40]. Personajele-alegorii ale lui N. Negru au imunitate față de nebunie,

prin puterea libertății de a gândi, și mor din cauza „setei și foamei” de valori spirituale și morale, transpuse de actori în scenă.

Spectacolul *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de Emil Gaju reprezintă un dialog viu între directorul de scenă și dramaturgul Nicolae Negru, un dialog imaginar între lumile aduse la viață prin actori și prin imagini, dar și un dialog incitant între actori și personaje, între corp și spațiu, între spectacol și public. În jocul cu personajele și simbolurile istorice regizorul mizează pe prestația actorilor, care au reușit să perceapă și să redea bogăția de nuanțe și sensuri din (sub)text. În ampla sa cronică la acest spectacol, Leonid Cemortan descrie detaliat jocul enigmatic al lui Vitalie Rusu în rolul lui Iosif-poetul, prestația surprinzătoare a Ludmilei Găină în rolul Julietei, chipul bine individualizat al lui Boris Bechet în rolul Portarului sau tușele energice din rolul Girafei, realizat de Nicolae Jelescu, dar și de actrii Veronica Finiti (Ana), Sergiu Pogor (Grădinarul) ș.a., trupa evoluând ca un ansamblu unitar. Or, încă din antichitate se știa că atunci „când piesa este bună, actorul – priceput și momentul – propice, avem parte de o reprezentație desăvârșită” [135, p. 70].

Și actorii din *La Veneția e cu totul altfel*, după piesa lui Val Butnaru, montată de Petru Vutcărau la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, formează un cuplu scenic foarte bun tocmai prin „nepotrivirea” lor, spectacolul abundând în evoluții actricești reușite, ca cele ale lui Gh. Pietraru, P. Hadârcă, A. Moșoi, V. Todercan. Criticul de teatru Irina Nechit descria astfel atât caracterele dramatice, cât și prestațiile actorilor din această montare: „Neîmblânzita și înfumurata Euridice are aerul de a accepta realitatea așa cum e, încercând să tragă anumite foloase din ea... Stăpâna casei e autoritară, necruțătoare, doar în rarele-i momente de sinceritate amintindu-și că, de fapt, întruchipează Demnitatea națională. Astfel, ea reprezintă o categorie civică sau morală, și nu un caracter concret... actrița Ala Menșicov înfruntă cu îndrăzneală, cu furie toate dificultățile rolului... Interpretul Ion Sapdaru, încadrându-se firesc în concepția regizorală, se identifică cu eroul său biciuit de soartă, bântuit de viziunea unei fraternități reale, a reintegrării în solul patriei. Călătoria la Veneția nu-i redă echilibrul moral... el este un sclav modern”. Și celelalte personaje se bucură de o caracterizare pe cât de succintă, pe atât de exactă: „Robi ai unui sistem social totalitar sunt și Agamemnon (Gh. Pietraru), răzvrătitul care se vinde pentru o bucată de măămăligă, și eroul lui P. Hadârcă, slugarnic, nestatornic, și cel al lui Andrei Moșoi, cinic, îmbătat de împuternicirile sale de om de stat. Personajul lui V. Todercan e liniar, fără evoluție. Această târâre lentă a protagoniștilor spre avanscenă constituie o rezolvare tristă, dar logică a contradicțiilor ce-i servesc drept material de construcție piesei lipsite de un subiect coerent” [85].

Actorii se mișcă fără efort între contacte (aparent) private și joc, între diferitele trepte ale realității și lumile de imagini. Biografiile teatrale ale personajelor, atmosfera și istoria subtextuală,

ce poate fi „citită” în acest spectacol, sunt complexe. Or, ca și punerea în scenă, specifică C. Olteanu, „piesa lui V. Butnaru își are personajele angajate într-un joc destul de dur, fiindcă, de fapt, dură este și starea în care ne trăim micile noastre bucurii și marile noastre tristeți” [94].

Limbajul abrupt și erodat al personajelor și actorilor din neînțelegerile și chiar conflictele violente dintre ei din aceste spectacole, montate de regizorii Mihai Fusu, Petru Vutcărău și Emil Gaju, aduce aminte de ecourile confruntărilor din istoria națională ca experiență ce influențează încontinuu imaginația spectatorilor. Iar atunci când protagoniștii se adâncesc în amintirile lor, trecutul pentru ei devine aproape o fantasmă, un vis pe care încearcă să-l materializeze în scenă, să-l supună voinței lor, aceasta însemnând de fapt o încercare de evadare din prezentul care îi sugrumă pas cu pas. Or, din voință și fapte se cunoaște caracterul personajelor personificate de actori, ce determină dezvoltarea conflictului.

Astfel, spectacolele sus-numite se caracterizează, pe de o parte, prin „pierderea” semnificației textului și a coerenței literare care-i este proprie, iar pe de alta, prin prelucrarea și revelarea relației corporale, afective și spațiale dintre actori, întruchipări ale unor ființe vii, și spectatori, atestând posibilitatea participării, interacțiunii și acționării.

3.4.2. Actorul ca obiect teatral în dialog cu personajele dramaturgiei tinere

În drama și, respectiv, în teatrul contemporan se ajunge la o redefinire a actorului folosit de regizor pe post de „tastă în cadrul mașinii de comunicare care e teatrul”, cum credea Hans-Thies Lehmann. Referindu-se la personajul principal al montării *Iosif și amanta sa* a lui Petru Vutcărău de la Teatrul „Eugène Ionesco”, Irina Nechit scria: „Val Butnaru n-a rezistat ispitei de a-l pune la încercări grele pe acest personaj mitic neîntinat și, bănuind că el s-o fi plictisit de puritatea-i milenară, l-a scos din gropniță... Totul în jurul lui degradează, îngrozit de descompunerea progresivă a ființelor pe care trebuia să le iubească și care l-au trădat din invidie, Iosif își ascunde fața în palme” [86, p. 6]. În piesă și în spectacol, adulat și iubit de familia sa în aparență, dar urât și trădat în fapt, Iosif trece, în urma unor denunțuri false, prin 8 și, respectiv, 10 ani de închisoare, asumându-și un destin de martir și considerându-se un nou Salvator. În realitate, însă, spectacolul nu se axează pe un subiect fluent și clar, ci se consumă între fondul psihologic, moral, filosofic amplu al unor celebre personaje biblice și al câtorva eroi inventați și situațiile artificiale în care aceștia sunt puși să acționeze. Astfel prinde consistență o acțiune teatrală polivalentă mult mai spectaculoasă pas cu pas decât cea sugerată de textul butnarian.

La nivelul structurii de adâncime, optica asupra subiectului piesei ne reflectă multiplicarea planurilor temporale: timpul mitic – legenda biblică; timpul imaginar – substratul parabolic; timpul amintirii / proiecției în viitor – subtextul sociologic. Or, aceste planuri temporale sunt transgresate

perfect de cuplurile de actori, distribuiți într-un singur rol, pe care îl joacă în paralel: Mihai Fusu și Lenuța Chioibaș; Andrei Sochircă și Ala Menșicov; Sandu Vasilache și Luminița Tulgara; Andrei Moșoi și Angela Iașenco-Sochircă; Sandu Cupcea-Josu și Nelly Cozaru; Boris Cremene ș.a. Criticul de teatru Pavel Proca consemna în mod întemeiat: „Recunoaștem aici semnul de marcă al talentatului Vutcărău... Regizorul își pune foarte bine în valoare actorii: toți serioși, antrenați, mobili, având un joc modern și – lucru demn de semnat – o corectă rostire românească” [103, p. 226]. Publicul sălii scăldate în întuneric e sedus de participarea la o confruntare fascinantă între masculin și feminin, cristalizate ca principii active.

Astfel, în spectacolul *Iosif și amanta sa*, Teatrul „E. Ionesco” a realizat o reprezentare neobișnuită, „...hotarul dintre lumină și întuneric, dintre diafan și macabru fiind șters cu subtilitate. Insolitul provenind în primul rând din dualitatea naturii umane, materializată printr-un procedeu straniu și atractiv: fiecare rol e jucat de doi actori, bineînțeles, de sexe opuse. Concepția spectaculară a regizorului Petru Vutcărău se bazează pe această soluție... Interpretii ne apar în travesti, sfidând anumite prejudecăți sau poncife, uneori chiar bunul-simț” [86, p. 6]. Deci, pentru a capta aerul timpului și suflul vital al epocii, regizorul Petru Vutcărău folosește grupuri de actori tineri și energici, mizând foarte mult pe conotațiile energiei lor degajate prin dinamica prezenței, pe corporalitate și pe sexualitate în interpretarea lor (în vestimentație, costumele fiind realizate de Tatiana Graievski, gestică, posturi, mișcare de scenă, muzica de Peter Gabriel și Subramanian, selecție de P. Vutcărău). În cronică sa, Irina Nechit atrage atenția și la prestația actorilor: „Jocul lor, însă, dinamic, efervescent, atinge și cotele rafinamentului, agresivitatea și libidoul exacerbate cerute de intrigă fiind depășite prin efortul artiștilor de a-și pune în valoare resursele de inteligență, de a-și esențializa plasticitatea dansantă (coregraf Ecaterina Știrbu) în acel perpetuu urcuș-coborâș pe treptele scărilor ce duc spre niște platforme fosforescente, ca de sticlă, ce au luat locul scenei tradiționale, de lemn” [86, p. 6].

Criticul Angelina Roșca analizează și acest spectacol prin prisma stilisticii școlii vahtangoviene, combinate cu teatrul ionescian și artaudian, susținând că „... peste școala vahtangoviană se suprapun elementele dispersate ale unei îndelungate tradiții de teatru rus... Regizorul acordă o atenție deosebită mizanscenei corpului, gestului, obținând ca pozele actorilor să evoce frescele antice. Coordonatele influenței însă nu se găsesc doar în sfera teatrului rus. Le observăm și în cea a teatrului european, căci exaltat de dramaturgia lui E. Ionesco, Vutcărău face, în definitiv, și din Iosif un spectacol ionescian. Dar ionescian în parametrii modelului creat de Antonin Artaud, de care era impresionat celebrul dramaturg. Punctul comun al acestor doi titani ai teatrului este „acea parte din noi care trebuie zdruncinată prin mijloacele visului adus în scenă,

al circului”” [108, p. 54]. Deci, în cronicile lor, criticii pun accentul anume pe jocul actoricesc extraordinar, stimulat de regizorul Petru Vutcărau.

Și în spectacolul *Luministul*, regizat de Mihai Țărnă la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți, același spirit ludic e amplificat cu finețe și precizie de temperamentul jucăuș și fără șarjări inutile al „personajelor”: Turiștii, Ghida, „danezii” Iens Iensen și Sven Svensen, Preotul, Fata, Groparii, Fantoma din Palatul Regal, și e susținut perfect actoricește. Astfel, ca și personajele, interpreții își schimbă identitatea într-un flux constant, într-o perpetuă căutare pirandelliană de autor, în fapt – de sine. Iar raporturile fizice dintre actori și personaje, pe de o parte, și dintre actori și spectatori, pe de alta, sunt un continuum de senzații și schimburi de energie.

Poetica acestei montări e subversivă și ironică: actorilor, ca și personajelor piesei, li se închid capcane în „Danemarca” și, când sunt convinși că devin centrul de greutate al reprezentației, regizorul sugerează opusul, printr-o aluzie discretă sau printr-un indiciu cât se poate de limpede. Lovitura regizată din final demonstrează caracterul circular al spectacolului, care se începe și se termină din / prin aceeași frază de serviciu a Ghidei plasată în „cercul de lumină” aprinsă la început și stinsă în final: „*Doamnelor și Domnilor, agenția de voiaj, pe care am plăcerea să o reprezint, vă oferă șansa unei călătorii de vis în Danemarca!*” [96, pp. 288, 372]. Vorbirea, mimica și gesturile produc senzația că actorii umani de pe scenă nu acționează deloc din proprie voință și inițiativă. Prin regia de lumini și de trasee „desenate dinainte”, ei rămân prinși solitar într-o țesătură de linii de forță concrete și în rețeaua unui cosmos misterios.

Și în spectacolul *Plasatoarele*, după piesa omonimă a lui Constantin Cheianu în regia lui Sandu Cozub de la Teatrul „Eugène Ionesco” din Chișinău, tot ceea ce actorii fac, spun și manifestă prin jocul lor își pierde caracterul de mișcări intenționate. Acțiunile lor par să se desfășoare ca în vis și „astfel pierd al acțiunii nume”, cum spune Hamlet. În miezul demersului actoricesc se situează, poate, nu atât transmiterea de semnificații, cât arhaica *poftă de joc*, de transformare ca atare. Scriind despre acest spectacol, criticul Leonid Cemortan susținea: „O piesă de relevantă teatralitate cum este *Plasatoarele* capătă cu adevărat viață numai într-o interpretare scenică adevărată... Or, Constantin Cheianu a avut șansa de a-și vedea opera interpretată de Teatrul „E. Ionesco” într-o montare sclipitor de originală, cu o echipă de actori de prima mână...” [15, p. 33].

În teatrul postmodern, dar mai mult în cel postdramatic, se pune în discuție, adeseori exemplificativ și convingător, și prezența unei alte categorii a actorilor, care nu mai apar ca simpli purtători și executori ai unei intenții exterioare lor – indiferent dacă aceasta vine de la text ori de la regizor.

3.4.3. Actorul ca proiecție bidimensională și lumile reflectate în / din piesele noi

Unii actori ai teatrului postmodern nu mai sunt priviți, deci, ca agenți ai unui discurs care, pentru ei, rămâne exterior – fie că e vorba de cel al textului sau al regizorului. Mai degrabă, ceea ce joacă ei într-un cadru predeterminat este o logică, o dinamică și o motricitate a propriului corp.

Eroii din piesa lui Val Butnaru și din spectacolul lui Mihai Fusu *Saxofonul cu frunze roșii* sunt firi complexe, introvertite, obsedate, alimentându-și existența scenică dintr-o combustie ascunsă și din mobiluri interioare indescifrabile uneori. Intriga textului dramatic și al spectacolului de la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău este anunțată imediat fără „a se lungi cântecul” cu o expoziție: personajele Saxofonul, alias scriitorul Ovidiu (Gheorghe Pietraru), Flautul, adică Actrița Anet (Rodica Sfeclă), Contrabasul – pianistul Mircea (Vlad Ciobanu) și Vioara – „târfa de război” Luiza (Lucia Pogor), sunt obligate de Colonel (Vladimir Zaiuc) să cânte în fața Ministrului și a Soldaților, pentru a înlocui orchestra ce n-a reușit să vină pe frontul unui război anonim. Din replicile protagoniștilor, rezultate din trecutul lor vibrant și agitat, aflăm că Contrabasul, Saxofonul și Flautul au alcătuit cândva o formație de jaz, dar care s-a destrămat într-un timp relativ scurt.

Or, instrumentele muzicale, care le dă numele personajelor și la care acestea cântă, constituie o modalitate a lor de a se (auto)exprima mai integral și mai nuanțat. Subscriem și noi că „la prima vedere pare a fi stranie – și, concomitent, provocatoare – această opțiune a lui V. Butnaru de a numi personajele din piesa *Saxofonul cu frunze roșii* – Saxofon, Flaut, Contrabas, Vioară... Or, tocmai, să-i zic așa, acest joc adolescentin de a-și porecli prietenii (cu atât mai mult că ei toți sunt muzicieni) este, cred, cheia disecării, a înțelegerii psihologiei, a caracterelor eroilor atât de originali creați de către V. Butnaru...” [20, p. 58].

În recenzia sa la acest spectacol, criticul Leonid Cemortan este convins, ca și noi, de fapt, că „(...) apare firesc faptul că eroii (afară de Colonelul securist) poartă în spectacol numele unor instrumente muzicale..., avându-și fiecare partida sa distinctă în această compoziție muzical-dramatică pasionantă” [15, p. 32]. Într-un dialog esențial, chiar primordial, dintre Saxofon și Flaut – exponent al convingerilor de viață ale autorului piesei, credem –, aceștia discută sufletește și filosofează sugestiv: „FLAUTUL: (...) *Ambii suntem instrumente muzicale, trebuie să fim conștienți de menirea noastră ca să ne îndeplinim Misiunea. // SAXOFONUL: Despre ce misiune vorbești? // FLAUTUL: De a spune adevărul. Numai instrumentele muzicale pot să facă acest lucru. // SAXOFONUL: De ce numai ele? // FLAUTUL: Fiindcă oamenii mint la tot pasul... Când însă un instrument muzical ia o notă falsă, toată lumea începe să strige: Cântă fals! Instrumentele muzicale nu pot minți*” [163, p. 57].

Deci, cum ne avertizează Flautul, menirea lor este de a fi purtători ai adevărului. Aceste personaje trăiesc după niște „reguli proprii”, pe care doresc să și le dicteze ei înșiși: „FLAUTUL:

(...) *Încearcă să devii ceea ce ești și ai să vezi cum ai să începi a gândi altfel...*". Conflictul „cu toată lumea” al lui Ovidiu e doar un prilej în plus pentru a-și (i se) aminti niște obsesii mai vechi – lașitatea: „*CONTRABASUL: Tu, SAXOFONULE, toată viața ta ai cerut să se înceteze focul în timp ce treceai linia frontului*” [163, p. 56] sau pentru a-și (i se) descoperi altele noi – frica de singurătate: „*SAXOFONUL: (...) Dar eu niciodată nu mă voi simți părăsit...*” [163, p. 64]. Or, ca proiecție bidimensională, „Gh. Pietraru-Ovidiu este o fire sensibilă, emotivă. O fire care în mod categoric și principial nu vrea să admită falsul în viață... Actorul apare parcă dezarmat, în zbaterea chinuitoare de a se găsi pe sine” [20].

Jocul scenic al fiecărui actor din spectacol a lăsat o amprență și o impresie deosebită în procesul reflectării lumilor acestui text dramatic. De exemplu, Personajul Contrabasul pare a fi mai degrabă dezvoltat prin neuitata voce și postură a personalității lui Vlad Ciobanu, chiar dacă Leonid Cemortan menționa: „Cât privește evoluarea lui Vlad Ciobanu (Contrabasul), se pare că rolul, cel puțin așa cum apare în montarea dată, nu-i permite actorului să se manifeste plener. Artistul, care dispune de o paletă coloristic bogată și variată, înfățișează de astă dată un personaj întrucâtva rectiliniar, conturat mai mult din exterior” [15, p. 32]. Totuși, „*Contrabasul*” lui V. Ciobanu este o fire nu crispată, ci vulcanică, mereu răvășit de trăiri profunde, contradictorii, instabile. Actorul care îl interpreta pe Colonel părea mai degrabă tolerant decât impunător sau categoric în acțiunile sale, iar în scenele cu Vioara, deși se ținea mai degajat, iradia în sală o stare de incomoditate. Criticul Gheorghe Cincilei îl caracteriza astfel: „*Vl. Zaiciuc prestează în Saxofonul cu frunze roșii un joc psihologic saturat de sens; sobru și reliefat ca expresie artistică; un joc bine chibzuit, argumentat și gradat în ascensiunea sa*” [20].

Astfel, personajele și actorii se autopsihanalizează prin anamneze personale, căutând în trecut explicații posibile ale unui prezent contrariat. Principala lor sursă de energie este impulsul intern și necesitatea de a visa – la o viață mai bună, la un sine mai bun. Acest lucru transpare și din jocul actoricesc, uneori marcat de dramatism sau nuanțat cu subtilitate, alteori rectiliniar sau conturat din exterior. În concluzie, Gh. Cincilei aprecia foarte înalt prestația tuturor actorilor: „*Toți cei cinci distribuiți în roluri: Gh. Pietraru – Saxofonul, R. Sfeclă – Flautul, Vl. Ciobanu – Contrabasul, Vl. Zaiciuc – Colonelul – formează un ansamblu veritabil, trainic sudat, bine dirigit de către regizor. Un ansamblu impresionant, care spre sfârșitul stagiunii chiar fascina*” [20, p. 60].

Montarea lui Mihai Fusu poate fi citită prin prisma teatrului în teatru, ca o repetiție a unui spectacol, ipoteză ce poate fi confirmată nu doar prin faptul că toate dialogurile se consumă pe scena unui club, ci fiindcă acțiunea e parcă un joc de-a „du-te-vino”, de-a „cântatul” și de-a „vorbitul” al actorilor. Or, „el, M. Fusu, acest veritabil reanimator din 1994 încoace al Artistului, al gloriei de cândva a Teatrului „Luceafărul”, folosește reușit un larg și variat arsenal de frumoasă

exprimare artistică” [20, p. 59]. În cele mai multe cazuri, în scenă rămân doar doi actori, ceilalți protagoniști intențion(at)ând să lase locul unui duet. „Instrumentele muzicale” din acest spectacol ne amintesc de personajul tabloului lui Matisse *Le violoniste à la fenêtre*, pictat din spate, în fața ferestrei, nu în fața sălii. Or, până la declanșarea „concertului” propriu-zis, noi privim „teatrul vieții” personajelor din spate, „ca și cum gustul pentru secret ar fi declanșat ofensiva contra pozei și a afirmării de sine: revanșă a ființei întoarse cu spatele care se sustrage spectacolului” [2, p. 10].

Unei alte forme de dedublare sunt supuși protagoniștii discursului dramatic ai spectacolului *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*, montat de regizorul Dumitru Griciuc la Teatrul Național „V. Alecsandri” din Bălți. Dramaturgii M. Șleahțișchi și N. Leahu par a se deghiza în alchimiști și a se (ne) implica într-un act de spiritism, „in/convocându-i într-o ședință” pe Poet, alias Mihai Eminescu în patru ipostaze de vârstă: E. I, E. II, E. III, E. IV, și pe Poesis, pe de o parte, iar, pe de alta, pe Cititorul 1, Cititorul 2 și pe Sufleor.

Duelul verbal al Cititorului I și Cititorului II cu modélele interpretative ale creației eminesciene este secundat și relativizat în text și în spectacol de Sufleor. Acest personaj neutru își schimbă cameleonic măștile în fiecare scenă, în care e distribuit. El aduce un respiro piesei și montării prin incursiunile metanarative, regizând și dinamitând acțiunea, iar prin „jocul bufon” susținând relațiile cu publicul și distrându-l. Or, „sufleorul (Silviu Fuga) împarte textele și pornește ceea ce s-ar numi spectacolul ecourilor pământene care tulbură liniștea din adâncuri. Face o compoziție de finețe, punându-și în acțiune vocalitatea, talentul muzical, simțul ritmului, intrând firesc în datele psiho-fizice ale personajului...” [129, p. 6], scria criticul Larisa Ungureanu. Aparteurile sale, cu funcție inter- și metatextuală, reprezintă niște monologuri cu valori simbolice. Una din replicile sale „cizelată aforistic”: „*Poezia este ce este*”, formulează un *mise en sujet* al piesei și, respectiv, a spectacolului.

Descifrarea inteligentă a textului, scenografia foarte simplă, iluminarea aproape rece permiteau evidențierea personalității și jocului actorilor. Distribuția în rolul lui Eminescu, eterogenă ca vârste biologice, s-a integrat remarcabil în stilistica interpretativă impusă de regizor. Astfel, cum sublinia Larisa Ungureanu, „prima imagine de acest fel se produce în clipa când lumina se concentrează pe chipul lui E. IV, ca apoi din făptura sa să se desprindă, ca niște aripi, celelalte corpuri ale sale întruchipându-i pe E. III (actorul Vitalie Todiraș), E. II (Tudor Elpujan), E. I (Radu Tabarcea)” [129, p. 6]. Spectacolul a pus în valoare și relațiile dialogale din text: cvartetul vocilor Poetului; trioul Poet și autori; duetul Poetului și al lui Poesis; soloul spectacolului în receptarea publicului. Un rol special a fost creat de Ina Ieșciuc, interpreta Muzei sau a lui Poesis, care apare și dispare ca o umbră sau un mister. Or, „de fapt, ea este „regizorul” aceluia microunivers al sufletului poetului, luminat în perioada sa din tinerețe și împovărat de neliniștile acestei lumi la

maturitate (E. III și E. IV stau la aceeași masă”)” [129, p. 6]. În plus, sub semnul coerenței dramatice dizolvate se ajunge chiar la o supradeterminare muzicală a discursului actoricesc prin particularitățile lor etnice și culturale.

Ceea ce șoca atât în text, cât și în spectacolul lui Dumitru Griciuc era tocmai combinația între o lectură care sfida absolut toate normele receptării lui Eminescu și imaginea scenică surprinsă de un delir al formelor ce-i ironizau clasicitatea. Eminescul creatorilor acestui spectacol e un colaj de stări, cuvinte, personaje, imagini, amintiri, introduse în malaxorul imaginarului postmodern și proiectate într-o teatralitate fabuloasă, din care nimic nu scapă intact. Multiplele didascalii, puncte de suspensie, semne exclamative și interogative din piesă, indicând în ansamblu o gamă largă de stări afective și comportamentale ale personajelor, au facilitat și direcționat creionarea partiturii rolurilor de către actori.

Modul în care s-a modificat profilul solicitărilor la care sunt supuși actorii noilor forme teatrale vizavi de textul dramatic ar merita un studiu aparte. Or, în spectacolul național postmodern, actorul ca ființă vie, actorul ca obiect teatral și actorul ca proiecție bidimensională sunt trei fațete diferite ale unui principiu teatral unic. Când real, când proiecție a propriei realități, când multiplicare a realității, actorul este o imagine care prinde formă și ocupă un loc în spațiul concret al scenei, oglindind infinitele universuri în / din discursurile dramatice postmoderniste.

3.5. Concluzii la capitolul 3

Textul dramatic, poate înainte de a fi literatură, este un text destinat reprezentației scenice. Cum am accentuat în acest capitol, în viziunea postmodernă a teatrului, discursul dramatic este important ca termen într-o pluralitate de termeni care trebuie să coexiste pentru a avea un anumit impact. Deci, în teatrul postmodern opera dramatică este un simplu element, a cărei prezență e mereu schimbată în funcție de relația ei cu celelalte componente ale spectacolului. Or, „spațiul teatral postmodern nu este, în ultimă instanță, o amenințare pentru text, ci o re-definire a textului” [109, p. 243], căci textul de teatru are același statut indispensabil, dar nu puterea absolută, ca și elementele de media, proiecțiile sau vibrațiile muzicale etc.

În urma cercetării, am ajuns la concluzia că, în anii '90, dramaturgia basarabeană postmodernistă și-a recâștigat nu doar forma, ci și indispensabilitatea în (re)prezentarea realității imediate și complexe a Republicii Moldova. Or, prin operele tinerilor dramaturgi, instituțiile teatrale au început să le vorbească reprezentanților diferitor straturi ale societății de atunci nu despre lucruri abstracte sau despre probleme străine, ci despre contradicțiile noii situații politice, sociale, culturale din țară. Piese proaspete deveniseră o activă platformă de dialog pe teme de stringentă actualitate, fiind și rămânând un barometru sensibil de schimbare în conștiința noastră.

Rezultatul impactului noilor texte asupra spectatorilor a fost prezența lor masivă la spectacole și la Festivalul de Teatru „Vasile Alecsandri” din 1996, la Tabăra de dramaturgie din 15 - 25 august 1997 de la sanatoriul „Codru” de lângă Călărași, la Festivalul de Dramaturgie Contemporană din Republica Moldova, ce s-a desfășurat între 2 și 8 mai 1998 la Chișinău.

Descoperirea autorilor dramatici Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu, Dumitru Crudu ș.a. a fost, fără îndoială, salutară și remarcabilă. În stagiunile de la sfârșit de secol, teatrele din Republica Moldova au găzduit și alte spectacole după piese ale dramaturgilor autohtoni, printre acestea evidențiindu-se *Radu Ștefan Întâiul și Ultimul* de Aureliu Busuioc – un dramaturg postmodernist *avant la lettre* prin acest text, *Țin minte că va ninge și vom fi fericiți* de Val Butnaru, *Oltea* de Andrei Strâmbeanu, *Hoțul cinstit* de Victor Butulescu, *Flori în doi* de Ion Puiu, mai multe texte dramatice de Gheorghe Calamanciuc etc. Important era ca aceste nume să nu fie numai niște incidente pe afiș, ci să prindă rădăcini în dramaturgie, iar cei mai promițători dintre ei să persevereze în promisiunea lor, cum au și făcut.

Am observat că fenomenul creșterii producției dramatice autohtone din acei ani a fost direct proporțional cu sporirea atenției teatrelor înseși, chiar și a celor din afara Republicii Moldova, față de lucrările autorilor contemporani. Piesa *De ce nu-mi dai replica „Posibil, Mylord”?* a Angelinei Roșca a fost tradusă în limba estonă și jucată în 1989 de Teatrul-studio din Tallinn în regia lui Urmas Allik. A deschis drumul dramaturgiei basarabene în România Val Butnaru cu piesa *La Veneția e cu totul altfel*, care în 1990 a fost pusă în scenă la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Botoșani. Scrierile dramatice ale lui Constantin Cheianu *Achitarea lui Salieri* și *Luministul* au fost montate la Radio România Cultural, iar *Ciclul de parodii teatrale* al Angelinei Roșca – la Radio Brăila. De înscenări în România s-au bucurat piesele lui Dumitru Crudu, *Accidentul* fiind prezentată ca spectacol-lectură la Dramafest în 1999, apoi montată la Radio Iași în 2000. Numărul operelor dramatice basarabene montate în spațiul românesc și în afara țării nu este chiar atât de impunător, dar denotă, totuși, o tendință de sincronizare modestă la intersecția dintre secole.

Ilustrarea în acest studiu a relațiilor regizor-text dramatic ne permite să conchidem că, în pofida obiecțiilor de insuficientă teatralitate a lucrărilor respective sau de slabă cunoaștere de către autori a regulilor elementare ale scenei, situația montării dramaturgiei originale face un salt calitativ. Directorii de scenă basarabeni stabilesc o relație de dialog sau monolog cu piesele noi. Regizorii Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Vasilache, Dumitru Griciuc, Emil Gaju, Sandu Cozub, Mihai Țărnă își câștigă fulgerător reputația prin creații convingătoare și prin faptul că scot din umbră teatralitatea, dar și textele dramatice autohtone. Or, structura construcțiilor spectaculare după textele dramaturgilor basarabeni este definită ca la carte de intertextualități, interteatralități,

secvențialitate, fragmentarism, acțiuni paralele. Ceea ce s-a mai putut observa în spectacolele din teatrele naționale este originalitatea mesajului sonor și cromatic, angajarea interactivă a publicului în reprezentație, solicitarea implicării totale a actorilor etc.

A fost constatat că dramaturgii naționali ai anilor '90, numiți și *outsideri* ai scenei, au îmbogățit, totuși, genul cu lucrări remarcabile și teatrul cu spectacole memorabile. Pe de altă parte, și teatrul trebuie să trăiască întotdeauna la temperatura unui intens proces de căutare a unor mijloace de expresie și formule literare noi, dar și de asimilare a celor mai neașteptate și actuale teme. În procesul teatral național de atunci mai exista, însă, o dificultate de alt ordin, pe care a surprins-o și Pavel Proca: „Problema pieselor noastre trebuie să fie problema scenelor noastre: experimentul în sine, fără finalitate în luminile rampei, ce nu pornește de la nici o ipoteză de program artistic și managerial concret, rămâne a fi o nălucă” [103, p. 199].

Ne-am putea pune atunci întrebarea: „*Ce trebuie să învețe dramaturgii moldoveni pentru a se sincroniza cu dramaturgia universală?*”. Or, în anii '90 și teatrele poloneze, de exemplu, erau mai interesate de piesele de la Paris, Berlin sau Londra decât de cele naționale, care intră într-un con de umbră și de declin. Ceea ce putem afirma cu siguranță e că dramaturgii basarabeni însă anume în ultimul deceniu al secolului trecut manifestă o evoluție remarcabilă nu doar în planul creației, ci și în relația cu instituțiile teatrale din țară. După anii 2000, situația dramaturgiei contemporane din țările noastre se inversează într-atât, încât primul deceniu va fi numit de revista „Teatru” din Polonia „deceniul dramaturgiei”. Astfel, acolo, ca și în România, fuseseră organizate studiouri, ateliere, masterclass-uri și laboratoare de scriere dramatică, concursuri de dramaturgie, alocați bani pentru premii și dotări pentru teatrele care puneau în scenă dramaturgie nouă.

La noi, cum am reușit să determinăm, și în prezent se mai vorbește încă despre „însingurarea instituțională” a dramaturgului și despre locul dramaturgiei naționale în teatre. Dar faptul că, la început de secol XXI, mai multe piese basarabene au ținut afișul unui teatru (a se vedea repertoriul Teatrului Național „Satiricus. I. L. Caragiale”), în altele s-au întâmplat câteva prezențe memorabile, s-au organizat concursuri și festivaluri de dramaturgie, s-au creat Ateliere de Dramaturgie la Teatrul Național „M. Eminescu”, un Centru de Dramaturgie Contemporană la Chișinău etc., ne dă speranța că dialogul dramaturgiei autohtone cu teatrele din Republica Moldova „*to be continued...*”.

În ultimele pagini ale *Spațiului gol*, renumitul regizor Peter Brook se întreba: „*Când un spectacol se sfârșește. Ce rămâne?*”, referindu-se la silueta piesei, la un tip de memorie specifică actului teatral, în care senzațiile de o clipă ale spectacolului se pot prelungi prin ceea ce spectatorul păstrează în el. Abstrase din realitatea exterioară, spațiul și timpul spectacolelor după piesele naționale postmoderniste i-au dat acestei amintiri un sens transcendent.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În cadrul tezei noastre, am încercat să demonstrăm că dramaturgia din anii '90 s-a dezvoltat ca un ecou artistic al realității social-politice din Republica Moldova și a evoluat ca o reacție culturală reversibilă la inovațiile teatrale din lume și la cele ale noului teatru basarabean „Eugène Ionesco”, creat în 1991 la Chișinău. Acești factori au influențat și au impulsionat viața teatrală din țară și au direcționat transformarea dramaturgiei din acea perioadă.

În conformitate cu cele enunțate în conținutul lucrării conchidem următoarele:

1. La sfârșitul anilor '80, estomparea procesului de sincronizare în materie de scriere dramatică națională se datora proliferării unei dramaturgii cu caracter tradiționalist, scrisă de Ion Druță, Dumitru Matcovschi, iar autorii dramatici precum Nicolae Esinencu, Aureliu Busuioc, Andrei Strâmbeanu, Andrei Burac, Gheorghe Calamanciuc ș.a. sonorizau ecouri ale unui „modernism” întârziat. Noii dramaturgi basarabeni Val Butnaru, N. Negru, C. Cheianu, I. Nechit, A. Roșca, D. Crudu, Mircea V. Ciobanu, M. Șlehtițchi și N. Leahu au cu totul altă percepere a realității sociale și culturale, altă mentalitate, alte modele, nu doar pe cele românești sau rusești. Avându-i predecesori pe Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Albert Camus, Luigi Pirandello ș.a., ei își expun preocuparea de sincronizare nu doar cu literatura din România, dar și cu restul temelor, tendințelor și orientărilor culturale internaționale.

2. Cum am punctat în Capitolul 1, universul acestei literaturi dramatice se inspiră de la *esteticile dramaturgiei moderniste și absurde și de la convențiile teatrale postmoderniste* din afara țării, denotând totodată o autentică tentă de originalitate. Creatorii de teatru re-iau motive teatrale care se parodiază reciproc, dialoghează cu cele vechi sau creionează noi convenții teatrale. Cum ne-am propus să demonstrăm, acești dramaturgi au contribuit la realizarea următorului „program”:

1. dialogarea cu „mișcarea ideilor” din lumea post-modernă;
2. sincronizarea cu dramaturgia română, și ea în proces de sincronizare, și cu cea occidentală.

Deci, în această abundență de opere dramatice, care se caracterizează prin vocația de a se sincroniza cu mișcările culturale și teatrale internaționale, se simte dorința de a scrie alt fel de teatru și altfel pentru teatru, efortul de iscălitură talentată în registrul formelor teatrale și în combustia ideatică.

3. Luând drept bază supoziția că poezia și proza naționale se înscriu în fenomenul postmodernist, am arătat încă în primele articole publicate [57, 66] și am consolidat în Capitolul 2 al tezei că și dramaturgia anilor '90, într-o măsură mai evidentă sau mai subtilă, abordează modele artistice ale acestui „concept cameleonic”. Astfel, dramaturgii tineri au re-instituit noi tipuri de

mixaj lirico-dramatic sau epico-dramatic, fiind adepții *eterogenității* (paragraful 2.1.3.). Piesele noi se desprind din contextul social, etic și politic și reiau dialogul *intertextual* cu capodoperele tuturor timpurilor (2.3.2.). Antimimetice în esența lor, dramele postmoderne își scriu scenariile după unele arhetipuri, mituri și simboluri de sorginte universală, apelând grav-ironic la o viziune și gândire *de-mitizatoare* sau *re-mitizatoare* (2.1.1.).

Dramaturgia autohtonă, ca și cea universală, supune unui considerabil proces de *fragmentare și deconstrucție* atât *structura și limbajul* pieselor (2.1.2.), cât și *personajul*. Autorii dramatici naționali de la intersecția dintre secole des-ființează și dez-eroizează personajele, utilizând mai multe tehnici: prin negare se atinge un „*eu de gradul zero*”, prin impersonalizare se obține un „*eu scindat*”, prin supra-personalizare se ajunge la un „*eu plural*”, aspect elaborat și reliefat în două paragrafe ale tezei (2.2.1. și 2.2.2.) și în mai multe articole [61, 63, 68].

Am evidențiat că dramaturgii anilor '90 „*coboară și dramaturgia în stradă*”, scriind piese realist-documentariste, dar și mito-simbolice. Ironia, parodia, ludicul (2.1.4) și multiplele simboluri, ambiguități, încifrări și codificări etc. (subcapitolul 2.3.) le permit autorilor / personajelor să parcurgă o suită de amăgiri și dezamăgiri, de iluzii și deziluzii, pe buclele aceleiași unde seismice a globalizării postmoderne. O latură nouă a cercetării atrage atenția supra unor *formule ale teatrului în teatru*, asupra *statutului dramaturgului și rolului didascalilor* în piese, aspecte reflectate în subcapitolul 2.4. și în articolul *Dramaturgia națională a anilor '90: rezon(u)anțe ale „teatrului în teatru”* [71].

4. Chiar dacă nu am situat în centrul cercetării *individualitatea* creatoare, am arătat că scriitorii dramatici abordați sunt *inediți*, ceea ce ne-a permis să evidențiem nu numai *estetica* dramaturgiei nouăzeciste în general, dar și *diversitatea* ei, în particular.

Unul dintre primii dramaturgi basarabeni care s-a lăsat „*dus de valul*” postmodern a fost Val Butnaru, accentele postmoderniste ale dramaturgiei sale căzând pe stimularea funcționării eterogenității, pe mânuirea abilă a unor tehnici de impersonalizare a eului eroilor, pe jocul de-a limbajele și intertextele etc. Piesele lui Val Butnaru pot fi citite și ca literatură de calitate [65], iar „*valul*” de dramaturgie cu care ne-a uimit sfidează renumita expresie eminesciană: „*ce e val ca valul trece...*”. Tabloul evoluției sale ca dramaturg s-a completat și perfecționat, împlinindu-se în ascensiune și atingându-și treptat, cum și-a dorit autorul, „*faza de creativitate maximă*” [161].

Cu un simț estetic de dramaturg, dublat de o masivă doză de realism, Constantin Cheianu nu pune evenimentele evocate între paranteze, ci le urmărește și ni le servește în desfășurarea lor progresivă. Formula „*Teatrului și dublului său*” a dramaturgului este egală cu teatru absurd plus teatru realist înmulțite cu motive, probleme și tehnici postmoderniste. Creația sa dramaturgică

pornește de la niște piese-imitații bune, urmate de piese-meditații profunde, finisate de piese-inovații originale, montarea lor validându-le calitatea și actualitatea [58, 60, 64].

Nicolae Negru aderă (ne)programat la o „estetică” și apelează intuitiv la niște „tehnici” postmoderniste, conjugând elementul dramatic cu cel eseistic și reportericesc. Dramaturgia lui este un fragment din blocul experienței sale existențiale, artistice, sociale, politice etc., accentuând omologia stilistică între genurile abordate. Or, cum „*a crea înseamnă a trăi de două ori*” (A. Camus), prin lucrările sale N. Negru are mai multe vieți, *re-trăind* postmodernist în literatură [62].

„Tumoarea” postmodernismului răspândește în opera dramaturgică a Angelinei Roșca „metastaze” inconștiente / conștiente, intuitive / intuite, necunoscute / cunoscute. Piese sale evoluează de la experimente literare până la valori legitimate, construite pe baza unei interesante „inginerii textuale”. Or, tabloul creației sale schițează linii de evoluție atât de la o paradigmă absurdă, intersectată cu una realistă, cât și orientată spre o tendință postmodernistă.

Piesele Irinei Nechit pun în mișcare o mașinărie textuală sofisticată, polifonică și polivalentă, capabilă să decupeze, să monteze și să torsioneze realitatea, să creeze bucle autoreferențiale și bifurcări dramatice, să intervină la nivel intertextual, fapt ce de-notă abilitatea tacită a autoarei pentru tehnicile postmoderniste. În lucrările sale, Irina Nechit trăiește în / din literatură, punându-și amprentele intelectuale și sentimentale pe text [59].

Textele dramaturgului Dumitru Crudu fac parte din lista pieselor cu tematică, tehnici și formule dramatice diverse și au un rol de conștientizare și de utilizare a unor demersuri creatoare postmoderniste. Lucrările sale dramatice reprezintă un veritabil dialog postmodernist cu modélele și módele teatrale contemporane.

Tatonând toate genurile literare, poezii, criticii, publiciștii Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu în *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* re-scriu un eseu dramatic poetizat ca o emersiune postmodernistă a teatrului poetic. Autorii încalcă idealul mallarmean al paginii albe, maculând albul mistic prin jocul secund al postmodernismului [68].

Piesa *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu, reflectând mai multe culori ale postmodernismului, surprinde prin noutatea configurării și coabitării mai multor universuri literar-culturale și teatrale. Titlul eseului dramatic *Stația terminus* pare a anunța sfârșitul relașului din dramaturgia basarabeană și re-vitalizarea ei prin opere care (nu) s-au lăsat (mult) așteptate [67].

Astfel am reușit să stabilim notele distincte ale acestor autori dramatici, evidențind că dramaturgul național postmodernist este un breviar de cultură teatrală și nu numai, este omul de carte cu orgoliul și tragismul lecturilor sale, este eseistul cu reflexia metodică, este reporterul cu expunerea exactă, este scriitorul unei literaturi din / prin / despre literatură.

5. Un alt obiectiv important realizat în Capitolul 3 al lucrării rezidă în reliefarea relațiilor de colaborare dintre dramaturgii naționali și regizorii Petru Vutcărau, Mihai Fusu, Sandu Vasilache, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc, Emil Gaju și în delimitarea unor elemente postmoderniste în spectacolele montate după textele naționale din anii '90. Bazându-ne pe afirmațiile teoreticienilor teatrului postmodernist, expuse în primul capitol al acestei teze, am configurat modul în care asocierile dintre textul dramatic și regizor, actor, public, codificarea vizuală și spațială, multidisciplinaritatea etc. au funcționat în sistemul artistic al spectacolelor puse în scenă după piesele naționale postmoderniste ale acelei perioade [70, 72].

6. Continuând examenul din interior spre exterior al fenomenului, am fost tentați să descoperim că, chiar dacă perspectiva de a îmbogăți genul cu piese de calitate era și este reală, șansa dramaturgilor contemporani de a li se monta mai multe lucrări pe scenele atât naționale, cât și internaționale rămâne în continuare sub semnul întrebării. Dorința autorilor dramatici de a-și vedea lucrările montate nu consună întotdeauna și cu dorința directorilor de scenă de a-și consacra energia unor piese „în devenire”, care nu oferă o garanție a succesului.

7. Astfel, cercetarea noastră a relevat necesitatea tot mai evidentă a evaluării potențialului și a statutului dramaturgiei basarabene contemporane în plan național și internațional, cu atât mai mult acum, când întreaga literatură română trece la o europenitate în adevăratul sens al cuvântului, fiind parte componentă a cauzelor și efectelor globalizării accelerate, ale schimburilor interculturale și ale transferurilor interdisciplinare. Problema locului pe care cultura românească trebuie să-l ocupe în raport cu civilizația occidentală, pusă în discuție încă de istoricul literar Eugen Lovinescu [78], și a criteriilor de receptare a literaturii române, deci și basarabene, în străinătate: literar-artistică sau social-politică rămâne o dilemă actuală și deschisă.

În acest sens, dramaturgia națională din anii '90 începe să se sincronizeze cu cea europeană, însușindu-și aceleași repere epistemologice, dar afirmându-și modul propriu de a fi. Însă, din cauza că lucrările dramatice basarabene sunt nevoite să treacă printr-un dublu proces de sincronizare: cu dramaturgia românească și cu cea universală, se profilează mai multe oportunități neexploatate pe plan internațional. Despre aceste procese am reflectat în articolul *Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării* [69].

8. Deci, chiar dacă nu am găsit soluții la toate dilemele, contribuția acestei teze constă în cercetarea ansamblului de trăsături formale ale paradigmei postmodernismului în dramaturgie și a valențelor spectacolului postmodernist. Biografia ideii de literatură dramatică națională este poate nu atât de spectaculoasă, dacă o comparăm cu tradițiile teatrale din cultura română și universală, dar destul de semnificativă pentru noile generații teatrale locale și europene. Ceea ce am mai putut observa este că acești dramaturgi foarte diferiți și foarte personali sunt prețioși pentru literatura

noastră nu doar pentru că reprezintă un concept literar unificator, ci și pentru că se înscriu într-un moment literar, teatral și deci cultural extrem de important. Prin această sincronizare interioară culturii, operele lor își ocupă locul în tabloul periodic al valorilor culturale naționale și universale.

Rezultatele cercetării ne permit să facem următoarele recomandări:

1. Modelul de analiză a scriiturii dramatice din perspectiva postmodernismului pune la dispoziție multiple piste de reflecție și poate servi drept suport pentru următoarele cercetări ale problematicii postmodernismului în teatru. Conceptele și instrumentele propuse ar putea fi utilizate în viitoare teze de masterat, de doctorat sau în alte lucrări ce ar dezvolta în continuare această temă.

2. Paradigma dată poate fi aplicată și la alte texte din dramaturgia română sau universală.

3. De demersul înaintat ar putea profita eventuale ediții tematice referitoare la teoriile actuale ale criticii dramatice și teatrale.

4. În primele decade ale secolului al XXI-lea au urmat alte piese și montări ale autorilor de dramaturgie basarabeni pe scenele teatrelor din țară și din lume. Limitele acestei teze nu ne-au permis investigarea noilor texte, ceea ce poate constitui un subiect pentru o potențială cercetare, dar deja prin prisma teatrului postdramatic. Or, adoptarea acestor contribuții în spațiul criticii dramatice românești este necesară pentru a îmbogăți cunoștințele în materie cu noi teorii de explorare a discursului dramatic.

5. Tezele acestei lucrări pot fi folosite în cadrul cursurilor de teoria dramei și a teatrului, în deosebi după ce, la propunerea autorilor acestui studiu, piesele dramaturgilor basarabeni contemporani au fost incluse în Curricula școlilor de teatru naționale.

6. Or, Republica Moldova se impune prin numărul limitat al acțiunilor de stimulare a scrierii dramatice și a dialogului dramaturg-teatru, dramaturg-cititor. Drept metode de sporire a relevanței pieselor noi ar fi crearea unor platforme, programe, ateliere, tabere sau rezidențe de creație internaționale, concursuri și festivaluri de dramaturgie contemporană, cooperări cu teatre, edituri, biblioteci, școli etc. Problema principală de rezolvat rămâne a fi asigurarea unei politici de promovare a valorilor dramaturgiei naționale atât de către autorii înșiși, cât și de către centrele abilitate, fie instituționalizate, fie independente.

7. Astfel, în primul rând, piesele care compun peisajul dramaturgiei moldovenești contemporane ar trebui să constituie un teritoriu frecventat mai des de critici de teatru, teatrologi, actori, regizori, oameni de cultură. Iar ca dilemele unei sincronizări aliniată și generalizate a dramaturgiei din Republica Moldova să nu se perpetueze și pentru a o înscrie într-un context internațional, e nevoie de o colaborare strategică și continuă între toți membrii lanțului teatral pentru a pune în relief universal diversitatea culturii noastre.

BIBLIOGRAFIE

Surse în limba română

1. BAHTIN, Mihail. *Probleme de literatură și estetică*. București: Editura Univers, 1982.
2. BANU, George. *Spatele omului*. București: Editura Nemira, 2008. ISBN: 789731432618.
3. BANU, George. *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*. București: Editura Nemira, 2011. ISBN: 978-606-579-222-7.
4. BARICCO, Alessandro. *Barbarii. Eseu despre mutație*. București: Editura Humanitas, 2009. ISBN: 978-973-50-2435-2.
5. BARTH, John. Literatura Reînnoirii: Ficțiunea postmodernistă. In: *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
6. BARTHES, Roland. *Plăcerea textului*. Chișinău: Editura Cartier, 2006. ISBN: 978-9975-79-400-8.
7. BELÎH, E. „Doamne, noi suntem ăștia...”: Reflecții pe marginea spectacolului „Noi” de la „Luceafărul”. In: *Curierul de seară*, Chișinău, 22 iunie, 1995.
8. BLANDIANA, Ana. Fereastra deschisă. In: *Sud-Est*, 4 / 22, 1995.
9. BROOK, Peter. *Fără secrete. Gânduri despre actorie și teatru*. București: Editura Nemira, 2012. ISBN: 978-606-579-424-5.
10. CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. București: Editura Univers, 1995. ISBN: 973-34-0252-4.
11. CĂRTĂRESCU, Mircea. Textualism, biografism, sincronie stilistică. In: *Cronica*, nr. 25, 1985.
12. CĂRTĂRESCU, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Editura Humanitas, 1999. ISBN: 973-28-0984-1.
13. CEMORTAN, Leonid. *Prietenul nostru – teatrul: Pagini din istoria Teatrului academic moldovenesc de Stat „A.S. Pușkin”*. Chișinău: Literatura artistică, 1983.
14. CEMORTAN, Leonid. *Teatrul Național din Chișinău (1920-1935): schiță istorică*. Chișinău: Editura Epigraf, 2000. ISBN 9975903193.
15. CEMORTAN, Leonid. Festivalul național de teatru. Dramaturgia contemporană (Chișinău). In: *Coliseum-Teatru*, 1997-1998, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000, pp. 30-38.
16. CEUCA, Justin. *Teatrologia românească interbelică*. București: Editura Minerva, 1990. ISBN: 973-21-0182-2.

17. CHEIANU, Constantin. Semne ale dezmoștirii. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 19 octombrie 1989.
18. CHEIANU, Constantin. Ancheta „Contrafort”: Cărți și scriitori, Constantin Cheianu. In: *Contrafort* - 11-12 (157-158), noiembrie-decembrie, 2007.
19. CIMPOI, Mihai. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Chișinău: Editura ARC, 1996. ISBN: 9975-61-002-1.
20. CINCILEI, Gheorghe. Să fim instrumente muzicale! In: *Coliseum-Teatru*, 1997-1998, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000, pp. 58-63.
21. *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*. București: Editura Unitext. Colecția FNT, 2005. ISBN: 978-973-8129-47-4.
22. CIOCAN, Iulian. Linia întâi a literaturii basarabene. In: *Contrafort*: 12 (84), Chișinău, decembrie, 2001.
23. CÎNTEC, Oltița. *Hermeneutici teatrale*. București: Editura Niculescu, 2010. ISBN: 9789737485007.
24. CONNOR, Steven. *Cultura postmodernă*. București: Editura Meridiane, 1999. ISBN: 9733303747.
25. CONSTANTINESCU, Mihaela. *Post / postmodernismul: Cultura divertismentului*. București: Editura Univers enciclopedic, 2001. ISBN 973-824045-X.
26. DERRIDA, Jacques. *Scriitura și diferența*. București: Editura Univers, 1998. ISBN: 973-34-0529-9.
27. *Dicționar de postmodernism*. Iași: Institutul European, 2005. ISBN: 9789736113727.
28. ECO, Umberto. *Opera deschisă: Formă și indeterminare în poeticile contemporane*. București: Editura pentru literatură, 1969.
29. ECO, Umberto. *Numele trandafirului*. Iași: Editura Polirom, 2013. ISBN: 978-973-46-2889-6.
30. ELIADE, Mircea. *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers, 1978.
31. ELIADE, Mircea. *Încercarea labirintului*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1990. ISBN: 973-35-0132-8.
32. ELIADE, Mircea. *Eseuri. Mitul eternei reînțoarceri. Mituri, vise și mistere*. București: Editura Științifică, 1991. ISBN: 9734400002.
33. ESSLIN, Martin. *Teatrul absurdului*. București: Editura UNITEXT, 2009. ISBN: 978-973-8129-43-6.

34. FUKUYAMA, Francis. *Sfârșitul istoriei și ultimul om*. București: Editura Paideia, 1992. ISBN: 9789739131339.
35. FUSU, Mihai. Renașterea „Luceafărului” pornește de la „Noi”. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 24 noiembrie, 1994.
36. GÂRNETȚ, Vasile. Ancheta Sud-Est. In: *Sud-Est*, nr. 12, Chișinău, 1998.
37. GÂRNETȚ, Vasile. Jurnal de spectator. In: *Contrafort*, anul V, nr. 4-5 (42-43), Chișinău, 1998.
38. GÂRNETȚ, Vasile. Realitatea violetă a teatrului basarabean. In: *Contrafort*, 1-3 (87-89), ianuarie-martie 2002.
39. GÂRNETȚ, Vasile. În dialog cu Constantin Cheianu. In: *Contrafort*, 3-5 (125-127), martie-mai 2005.
40. GHIȚULESCU, Mircea. *Istoria dramaturgiei române contemporane*. București: Editura Albatros, 2000. ISBN: 973-24-0787-5.
41. GHIȚULESCU, Mircea. Mult mai aproape de Europa. In: *Drama*, nr. 1-2, 2005.
42. GRATI, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist (Note de curs)*. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2013. ISBN 978-9975-9880-7-0.
43. HASSAN, Ihab. Sfâșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism. In: *Caiete critice*, nr. 1 - 2, 1986.
44. HAȘCU-GHIMPU, Dina. *Născut în zodia Caragiale. 1990 – 2010*. Chișinău: Bons Offices, 2010. ISBN: 978-9975-80-388-5.
45. HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. București: Editura Humanitas, 2003. ISBN: 973-50-0584-0.
46. HUTCHEON, Linda. *Poetica postmodernismului*. București: Editura Univers, 2002. ISBN: 973-34-0858-1.
47. INGARDEN, Roman. *Studii de estetică*. București: Editura UNIVERS, 1978.
48. IONESCO, Eugène. *Note și contranote*. București: Editura Humanitas, 1992. ISBN 973-28-0268-5.
49. IONESCO, Eugène. *Jurnal în fărâme*. București: Editura Humanitas, 1992.
50. IONESCO, Eugène. *Cântăreața cheală*. București: Editura UNIVERS, 1995.
51. IONESCO, Eugène. *Teatru, vol. I*. București: Editura Univers, 1995. ISBN: 973-34-0438-1.
52. IONESCO, Eugène. *Teatru, vol. II*. București: Editura Univers, 1995. ISBN: 973-34-0319-9.

53. IONESCO, Eugène. *Prezent trecut, trecut prezent*. București: Editura Humanitas, 1996.
54. IONESCO, Eugène. *Teatru, vol. III*. București: Editura Univers, 1996. ISBN/Cod: 973-34-0386-5.
55. JANKELEVICH, Vladimir. *Ironia*. Cluj-Napoca: Dacia, 1994. ISBN: 973-35-0400-9.
56. KANTOR, Tadeusz. *Scrieri despre teatru*. București: Cheiron și Fundația Culturală „Camil Petrescu”, 2014. ISBN: 9786068220338.
57. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Generația'80 în (con)texte dramatice postmoderniste. In: *Viața Basarabiei*, Anul 3, nr. 2, 2004, pp. 114-118.
58. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Dialog dramat(urg)ic dublu: Mozart și Salieri – Pușkin și... Cheianu. In: *Limba română*, Anul XVI, nr. 4-6, 2006, pp. 140 - 150. ISSN 0235-9111.
59. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Izot(r)opii postmodernismului în dramaturgia Irinei Nechit. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2007*, Chișinău: AȘM, 2007, pp. 193-204. ISSN 1857-1050.
60. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Chei-le postmoderniste din dramaturgia lui Constantin Cheianu. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2008*, Chișinău, 2008, pp. 114 - 125. ISSN 1857-1050.
61. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Tehnici de impersonalizare a personajului din dramaturgia basarabeană contemporană. In: *Revista de lingvistică și știință literară*, nr. 5-6, Chișinău: Tipografia Centrală, AȘM, 2008, pp. 46-54. ISSN 0236-3119.
62. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. „Negru pe alb”-ul postmodern al dramaturgiei lui Nicolae Negru. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2009-2010*, Chișinău, 2009, pp. 98 - 103. ISSN 1857-1050.
63. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. „Deux sur une balançoire”: le personnage du théâtre de l'absurde – le personnage de la dramaturgie postmoderne. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2010*, Chișinău, 2010, pp. 81 - 86. ISSN 1857-1050.
64. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Puterea (libertății) și libertatea (puterii) în viziunea dramaturgilor N. Negru și C. Cheianu. In: *Intertext*, 1/2, Chișinău: ULIM, 2010, pp. 217 - 229. ISSN 1857-3711.
65. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina**. Valul postmodern în dramaturgia lui Val Butnaru. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2011*. Chișinău, 2011, pp. 123-131. ISSN 1857-1050.

66. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** La dramaturgie de la Génération'80 dans le (con)texte du postmodernisme. In: *Intertext, 1/2*, Chișinău: ULIM, 2011, pp. 149-156. ISSN 1857-3711.
67. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Mircea V. Ciobanu și Stația (in)Terminus a dramaturgiei naționale postmoderniste. In: *Arta 2012. Seria Arte audiovizuale*, Chișinău, 2012, pp. 85-88. ISSN 1857-1050.
68. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Postmodernism „pentru toate vocile” din duetul dramat(urg)ic al Mariei Șleahțișchi și al lui Nicolae Leahu. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2013*, Vol. I (XXII), nr. 2. Chișinău, 2013, pp. 145-149. ISSN 1857–1050.
69. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale, 2014*, Vol. XXIII, nr. 4, Chișinău: Editura Garomont, 2014, pp. 117-121. ISSN 2345-1181.
70. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2015*, Serie nouă. Vol. XXIM, nr. 2. Chișinău: Editura Garomont, 2015, pp. 95-101. ISSN 2345–1181.
71. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Dramaturgia națională a anilor '90: rezon(u)anțe ale „teatrului în teatru”. In: *Akademios, 1(52)*, ASM, 2019, pp. 121-126. ISSN 1857-0461.
72. **KHALIL-BUTUCIOC, Dorina.** Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei naționale a anilor '90. In: *Arta. Seria Arte audiovizuale. 2019* (Vol. XXVIII, nr. 2, 2019), pp. 109 - 113. E-ISSN 2537-6137.
73. LEAHU, Raisa. *Predarea textului dramatic postmodernist*. Chișinău: Editura ARC, 2009. ISBN: 978-9975-61-554-9.
74. LEFTER, Ion Bogdan. *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*. Editura Paralela 45, 2002. ISBN: 9735936097.
75. LEHMANN, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic*. București: Editura UNITEXT (Colecția FNT), 2009. ISBN: 978-973-8129-44-3.
76. *Literatura din Basarabia în secolul XX. Dramaturgie*. Chișinău: Editura Arc, Știința, 2004. ISBN: 9975-67-443-7.
77. Literatura română din Basarabia prin vocile „actorilor” săi (dezbateri / masă rotundă / repertoriu analitic). In: *Contrafort: 10-11* (120-121), octombrie-noiembrie 2004.
78. LOVINESCU, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*. Chișinău: Editura Litera, 1998. ISBN: 9975-74-050-2.
79. LYOTARD, Jean-François. *Postmodernismul pe înțelesul copiilor*. Cluj: Biblioteca Apostrof, 1997. ISBN: 973-9279-03-1.

80. MARINO, Adrian. *Dicționar de idei literare*. București: Editura Eminescu, 1973.
81. MARRANCA, Bonnie. *Ecologii teatrale*. Timișoara: Teatrul Național Timișoara, 2012. ISBN: 978-973-0-13634-0.
82. MĂCIUCĂ, Constantin. *Teatrul și teatrele*. București: Editura Eminescu, 1989.
83. MĂGUREANU, Anca. Intertextualitate și comunicare. In: *SCL*, 1985, p. 109-111.
84. MĂȚU, Maria. Elemente postmoderne în dramaturgia română. In: *Teatracție*, nr. 2, Chișinău: UNITEM, 2007, pp. 11-17.
85. NECHIT, Irina. Demnitatea națională în rolul central. In: *Tinerimea Moldovei*, Chișinău, 22 noiembrie 1989.
86. NECHIT, Irina. Scena de nisip. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 21 mai 1992, p. 6.
87. NECHIT, Irina. Misiunea pacifică a instrumentelor muzicale. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 2 aprilie 1998, p. 6.
88. NECHIT, Irina. O iluzie, de fapt. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 2 aprilie 1998, p. 6.
89. NECHIT, Irina. *Godot eliberatorul*. Chișinău: Editura Cartier, 1999. ISBN: 9975-949-72-X.
90. NEGRU, Nicolae. Intelectualul și politica. In: *Sud-Est*, 1995/4/22, p. 30.
91. NEGRU, Nicolae. Șase Val Butnaru în căutarea unui personaj. In: *Sud-Est*, 3/53, 2003.
92. NELEGA, Alina. *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*. Cluj-Napoca: Editura EIKON, 2010. ISBN: 9789737573698.
93. NOICA, Constantin. *Modelul cultural european*. București: Editura Humanitas, 1993. ISBN 973-28-0390-8.
94. OLTEANU, C. „Luceafărul” e cu totul altfel. In: *Tinerimea Moldovei*, 6 octombrie 1989.
95. PARFENE, Constantin. *Teorie și analiză literară*. București: Editura științifică, 1993. ISBN: 9734401157.
96. *Patru texte, patru autori: dramaturgi contemporani din Republica Moldova*. Chișinău: Editura Arc, 2000. ISBN: 9975-61-120-6.
97. PETRESCU, I. Em. *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*. Cluj: Editura Dacia, 1991. ISBN: 9733502545.
98. PETREU, Marta. *Jocurile manierismului logic*. București: Editura Didactică și Pedagogică, RA, 1995. ISBN: 973-30-4135-1.
99. POPESCU, Marian. *Teatrul ca literatură*. București: Editura Eminescu, 1987.

100. POSTMODERNISMUL – o nouă/veche mișcare literară la sfârșitul secolului XX - începutul secolului XXI. In: *Contrafort* : 9-11 (83-85), septembrie-noiembrie, 2001.
101. PROCA, Pavel. Schimbarea la față se amână. In: *Basarabia*, 1-3, 2000, pp. 148 - 153.
102. PROCA, Pavel. *Portrete cu Jobenu-n jos*. Chișinău: Proxima, 2004. ISBN: 9975-9665-1-9.
103. PROCA, Pavel. *Notițe pe noițe*. Chișinău: Editura „Dragodor”, 2007. ISBN: 978-9975-932-35-6.
104. PROCA, Pavel. *Mă rog să pardonați... Dialoguri cu antracte*. Chișinău: Editura Bons Offices, 2008. ISBN: 978-9975-80-163-8: 50.00.
105. PROCA, Pavel. *Îndepărtate alte timpuri... : Crâmpie teatrale bălțene*. Chișinău: Editura Bons Offices, 2010. ISBN: 978-9975-9646-9-2: 65.00.
106. PROCA, Pavel. *Și noi eram o ceată tristă...: Jurnalul unui sufler fără cușcă*. Chișinău: Editura Bons Offices, 2012. ISBN: 978-9975-80-543-8:70.00.
107. RICOEUR, Paul. *Eseuri de hermeneutică*. București: Editura Humanitas, 1995. ISBN: 973-9114-72-X.
108. ROȘCA, Angelina. *Teatralitatea pre- și post- Vahtangov*. Chișinău: Editura Epigraf, 2003. ISBN: 9975-903-70-3.
109. SAIU, Octavian. *În căutarea spațiului pierdut*. București: Editura Nemira, 2008. ISBN: 978-973-143-313-4.
110. SCHECHNER, Richard. *Performance. Introducere și teorie*. București: Editura UNITEXT, 2009. ISBN: 978-973-8129-45-0.
111. SIMION, Eugen. *Scriitori români de azi. Vol. I*. București: Editura Cartea Românească, 1974.
112. SOMMER, Radu. *Teoria înstrăinării omului*. București: Editura Politică, 1972.
113. SPIRIDON, Monica. *Melancolia descendenței*. Iași: Editura Polirom, 2000. ISBN: 973-683-421-2.
114. STANCU, Valeriu P. *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006. ISBN: 973-703-140-7.
115. STEINER, George. *Moartea tragediei*. București: Editura Humanitas, 2008. ISBN-10: 9735018403.
116. SUCEVEANU, Arcadie. Literatura basarabeană: mai multe „vieți paralele”. In: *Sud-Est*, 4/5, 2002.

117. SZONDI, Peter. *Teoria dramei moderne (1880-1950)*. Editura: Tact, 2012. ISBN: 9786068437057.
118. ȘLEAHTIȚCHI, Maria. Poeta ce se insinuează în vocile lumii. In: *Timpul*, nr. 106, 12 decembrie, 2003.
119. TĂZLĂUANU, Valentina. *Măsura de prezență*. Chișinău: Editura Hyperion, 1991.
120. TĂZLĂUANU, Valentina. *Discursuri paralele*. Chișinău: Editura Arc, 2005. ISBN: 9975-61-394-2.
121. TĂZLĂUANU, Valentina. *Lumea după Hamlet*. Chișinău: Editura Lumina, 2011. ISBN: 978-9975-65-269-8.
122. TĂZLĂUANU, Valentina. *Ceea ce rămâne*. Chișinău: Editura Arc, 2015. ISBN: 978-9975-61-902-8.
123. TOFFLER, Alvin. *Șocul viitorului*. București: Editura Politică, 1973.
124. TOFFLER, Alvin. *Al treilea val*. București: Editura Politică, 1983.
125. TUPAN, Maria-Ana. *Sensul sincronismului*. București: Cartea Românească, 2004. ISBN: 973-23-1482-6.
126. ȚEPOSU, Radu G. *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. București: Editura Eminescu, 1993. ISBN: 973-22-0322-6.
127. UBERSFELD, Anne. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași: Editura Institutul European, 1999. ISBN: 973-611-044-3.
128. UNAMUNO, Miguel de. *Despre sentimentul tragic al vieții: la oameni și la popoare*. Iași: Institutul European, 1995. ISBN : 973-9148-65-4.
129. UNGUREANU, Larisa. A fi azi, a fi mâine. In: *Literatura și Arta*, 2 martie 2000, p. 6.
130. UNGUREANU, Larisa. Despre teatrul basarabean nu se mai vorbește în șoaptă. De ce? In: *Teatrul Național*, 2002, pp. 10-11.
131. VATTIMO, Giani. *Societatea transparentă*. Constanța: Editura Pontica, 1995. ISBN: 973-96753-7-9.
132. VICO, Giambattista. *Știință nouă*. București: Editura Univers, 1972.
133. VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.
134. WILDE, Oscar. *Portretul domnului W. H.* București: Editura Aldo Press, 2003. ISBN: 973-7945-24-7.
135. ZEAMI. *Șapte tratate secrete de teatru Nō*. București: Editura Nemira, 2013. ISBN: 978-606-579-687-4.

Surse în limba franceză

136. ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Vol. IV. Gallimard, 1956.
137. BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. In: *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Paris: Éditions du Seuil, 1984, pp. 63-69.
138. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Galilée, 1981. ISBN: 2-7186-0210-4.
139. FOUCAULT, Michel. Qu'est ce qu'un auteur? In: *Dits et écrits*, I, Paris: Éditions Gallimard, 1994, pp.789-821.
140. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. ISBN 978-2-02-118400-6 [citat la 12.06.2015]. Disponibil:
https://archive.org/stream/GrardGenettePalimpsestes.LaLitttratureAuSecondDegrEstUnLivre.1/G%C3%A9rard-Genette-Palimpsestes.-La-Litt%C3%A9rature-au-second-degr%C3%A9-est-un-livre.-1_djvu.txt
141. KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
142. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 2e éd, Paris: Messidor / Éditions sociales, 1987.
143. PAVIS, Patrice. Dramaturgie et postdramaturgie, In: *Critical Stages / Scènes critiques* [online]. The IATC webjournal / Revue web de l'AICT, Nr. 9, februarie 2014 [citat la 21.02.2017]. Disponibil: <http://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/>
144. RIFFATERRE, Michael. L'intertexte inconnu. In: *Littérature* [online]. Nr. 41, februarie 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, pp. 4-7 [citat la 10.07.2014]. Disponibil: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330

Surse în limba engleză

145. BERGHAUS, Günther. *Avant-garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*. Palgrave & Macmillan, 2005. ISBN: 1403946450.
146. PAVIS, Patrice. *Production and Reception in the Theatre*. In: *New Directions in the Theatre*. London: The Macmillan Press Ltd, 1993, pp. 25-71. ISBN: 978-0-333-39292-8.
147. SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. Faber & Faber, 2001. ISBN: 0571200494.

Surse în limba rusă

148. ИЛЬИН, Илья. *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Москва: Интрада, 1998. ISBN 5-87604-038-X.
149. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, В. И. *Избранные письма*. В 2 т. Москва: Искусство, 1979, стр. 297-298.
150. ФЕДОРЕНКО, Виктория. Театр как выражение культуры времени. In: *Arta*, 2003, стр. 115-123.

Surse electronice

151. „GOLANII Revoluției Moldave”. Un interviu cu Constantin Cheianu. In: *Ziarul de gardă* [online]. Nr. 83, 11 mai 2006 [citată la 15.01.2008]. Disponibil: <https://www.zdg.md/83/>
152. BEȘLEAGĂ, Vladimir. El și ea în teatrul lui Val Butnaru (câteva reflecții după spectacolul *Avant de mourir*). In: *Limba Română* [online]. Nr. 1-3, anul XVII, 2007 [citată la 11.02.2008]. Disponibil: <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=943>
153. CHIPER, Grigore. Două debuturi literare. In : *Contrafort* [online]. Nr. 1-2 (111-112), ianuarie-februarie, 2004 [citată la 03.05.2011]. Disponibil: <http://www.contrafort.md/2004/111-112/663.html>
154. CIOBANU, Mircea V. O zonă a spectacularului: critica literară. In: *Semn* [online]. Nr. 4, 2009 [citată la 13.04.2012]. Disponibil: http://semn.md/index.php?option=com_content&task=view&id=120&Itemid=69&catid=102
155. CIOBANU, M. V. Pledoarie pentru nuvela polițistă. In: *Timpul* [online]. 21 August 2011 [citată la 11.01.2012]. Disponibil: <http://www.timpul.md/articol/mircea-v--ciobanu-pledoarie-pentru-nuvela-politista-26381.html>
156. GRIGORESCU, Oana Cristea, ROTESCU Eugenia Anca. Neoliberalismul nu va face lumea fericită. Interviu cu Jean-Pierre Sarrazac. In: *Observator cultural* [online]. Nr. 496, 08.08.2008 [citată la 01.02.2010]. Disponibil: <http://www.observatorcultural.ro/>
157. IRIMIA, Dumitru. Osia statornică – imagine eminesciană a identității naționale. In: *Revista Limba Română* [online]. Nr. 1-3, anul XVI, 2006 [citată la 01.06.2008]. Disponibil: <http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1613>
158. MUGUR, Paul Doru. Șovăieli, Metamorfoze, Artelnative. Interviu cu criticul-curator de artă Brett Yviet. In: *Revista Respiro* [online]. Septembrie 2000 [citată la 05.08.2008]. Disponibil: http://www.respiro.org/Issue1/Yviet_interviu.html
159. NEGRU, Nicolae. Turnurile de fildeș nu funcționează în Basarabia. La noi plouă cu minciuni și vântul, grindina, poleiul sunt fenomene propagandistice... In: *Contrafort* [online]. Nr.

9 (107), septembrie 2003 [citat la 11.02.2004]. Disponibil: <http://www.contrafort.md/old/2003/107/593.html>

160. TĂZLĂUANU, Valentina. Elemente ale teatrului postdramatic pe scena actuală. In: *Sud-est cultural* [online]. 2010/1 [citat la 12.11.2011]. Disponibil: http://www.sud-est.md/numere/20100620/article_15/

161. TĂZLĂUANU, Valentina. Întâmplarea a guvernat întreaga mea viață, interviu cu Val Butnaru. In: *Sud-Est* [online]. 2010/3 [citat la 12.11.2011]. Disponibil: http://www.sud-est.md/numere/20100920/article_6/

162. ULMU, Bogdan. Măhniri de matur cărturar și impresii detașate de măhnire. In: *Convorbiri literare* [online]. Iunie 2006 [citat la 16.06.2008]. Disponibil: <http://convorbiri-literare.dntis.ro/ULMUiu6.html>

Autori

163. BUTNARU, Val. *Saxofonul cu frunze roșii*. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-039-0.

164. BUTNARU, Val. *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele*. Chișinău: Editura Arc, 1999. ISBN: 9975-61-093-5.

165. BUTNARU, Val. *Apusul de soare se amână*. Chișinău: Editura, Cartier, 2003. ISBN: 9975-79-218-9.

166. BUTNARU, Val. *Cum Ecclesiastul discuta cu Proverbele* (Volum, 9 piese). Chișinău: Editura Arc, 2008. ISBN: 978-9975-61-508-2.

167. CHEIANU, Constantin. *Plasatoarele*. Suplimentul revistei Teatrul Național, 1996.

168. CHEIANU, Constantin. *Achitarea lui Salieri*. In: *Semn*, anul II, nr. 3-4, 1998.

169. CHEIANU, Constantin. *Luministul*. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.

170. CHEIANU, Constantin. *Cel-care-aduce-răzbunarea*. Chișinău: Editura Arc, 1999. ISBN: 9975-61-094-3.

171. CIOBANU, Mircea V. *Stația terminus*. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-048-X.

172. CRUDU, Dumitru. *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor*. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.

173. CRUDU, Dumitru. *Salvați Bostonul*. Chișinău: Editura Cartier, 2001. ISBN: 9975-79-127-1.

174. NECHIT, Irina. *Proiectul unei tragedii*. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-173-7.
175. NECHIT, Irina. *Doamna din Satul-florilor-ce-mor*. In: *Semn*, 2001, nr. 1 - 2.
176. NEGRU, Nicolae. *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.
177. NEGRU, Nicolae. *Minte-mă, minte-mă...* Chișinău: Editura Arc, 1999. ISBN: 9975-61-092-7.
178. NEGRU, Nicolae. *Realitatea violetă*. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.
179. ROȘCA, Angelina. *De ce nu-mi dai replica „Posibil, Mylord”?* Moscova: Narodnoe tvorcestvo, 1989.
180. ROȘCA, Angelina. *Magul din Leopoldskrone și invitații săi*. In: *Coliseum-Teatru*, nr. 3-4, 2000.
181. ROȘCA, Angelina. *Mama lor de urmași*. Chișinău: Editura Arc, 2003. ISBN: 9975-61-310-1.
182. ȘLEAHTIȚCHI, Maria, LEAHU Nicolae. *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele*. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-150-8.

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, Dorina Khalil-Butucioc, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele: Dorina Khalil-Butucioc

Semnătura:



Data: 19.10.2021



CV-ul AUTOAREI

Khalil-Butucioc Dorina

Data și locul nașterii

21 noiembrie 1975, s. Larga, r. Briceni, Republica Moldova

Cetățenia

Cetățeană a Republicii Moldova

Studii – superioare, doctorat

2012 – 2013 – Academia de Științe a RM, Chișinău, Doctorat, Institutul Patrimoniului Cultural

2002 – 2005 – Academia de Științe a RM, Chișinău, Doctorat, Institutul de Filologie

1999 – 2000 – Universitatea de Stat „Alec Russo”, Master, Facultatea Limba și Literatura Română și Franceză, Bălți

1994 – 1998 – Universitatea de Stat „Alec Russo”, Licență, Facultatea Limba și Literatura Română și Franceză, Bălți

Stagii

Bursa de cercetare „*Thesaurus Poloniae*”, Polonia, Cracovia – Międzynarodowe Centrum Kultury (International Cultural Centre), 29 septembrie - 28 decembrie 2014.

Stagiul tinerilor creatori de teatru, *Întâlniri internaționale*, Festivalul TransAmericques, Quebec / Montreal, Canada, 23 mai - 5 iunie 2012.

Forumul Tinerilor Creatori de Teatru, secția *Critică de teatru*, Chișinău, 06 - 13 iunie 2012.

Stagiul tinerilor critici de teatru, IATC/AICT, Sankt-Petersburg, „PremioEuropa”, 12 - 17 aprilie 2011.

Domeniile de interes științific

Studiul Artelor, Teatologie, Dramaturgia contemporană din Republica Moldova

Activitatea profesională

2009 – 2016 – Lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

2006 – 2015 – Cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Centrul Studiul Artelor, Secția Arte audiovizuale, Chișinău

2001 – 2005 – Translator, Birou de traduceri (Casa Presei), Chișinău

1998 – 2000 – Lector-stagiari, Universitatea de Stat „A. Russo”, Bălți

Participări la foruri științifice

1. Forumul Internațional al doctoranzilor „Istoria artei în Europa de Est (ed. a IV-a)”, Universitatea Humboldt, Berlin, 3 mai 2019 – Comunicarea: *Die Sprache der Modernisierung und die Modernisierung der Sprache in (m)einer Doktorarbeit (Limbaajul modernizării și modernizarea limbajului în teza (mea) de doctorat)*
2. Simpozionul național de studii culturale. Ediția I, Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi”, Chișinău, 26 septembrie 2019 – Comunicarea: *Pieseale lui Constantin Cheianu pe scenele teatrelor naționale și internaționale la intersecția dintre secole*
3. Conferința Științifică internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor”, IPC al AȘM, Chișinău, 26 - 28 mai 2015 – Comunicarea: *Dramaturgia națională a anilor '90 și teatrul autohton: dialog în spațiu și timp*
4. Conferința științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, Chișinău, 3 aprilie 2015 – Comunicarea: *RezoN(u)anțe ale teatrului în teatru din dramaturgia postmodernistă din Republica Moldova*
5. Seminar științifico-metodologic „Probleme Metodico-didactice în învățământul artistic superior”, AMTAP, Chișinău, 5 martie 2015 – Comunicarea: *Studii de literatură comparată: Dramaturgia națională vs Dramaturgia universală*
6. Conferința Științifică internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor”, IPC al AȘM, Chișinău, 22 - 23 mai 2014 – Comunicarea: *Caracterul ludic al discursului critic contemporan in/off Internet*
7. Conferința științifică „Actorul și masca în teatrul contemporan”, AMTAP, ClassFest-2014, Chișinău, 16 aprilie 2014 – Comunicarea: *(De)mascarea identității personajelor în dramaturgia contemporană din Republica Moldova*
8. Conferința științifică Internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, Chișinău, 11 aprilie 2014 – Comunicarea: *Ipostazele receptării dramaturgiei contemporane din Republica Moldova în contextul teatral românesc*
9. Congresul Internațional „Pregătim viitorul promovând excelența, Universitatea „Apollonia”, Iași, România, 27 februarie - 1 martie 2014 – Comunicarea: *Dramaturgia contemporană din Republica Moldova în context european: dilemele sincronizării*
10. Conferința internațională științifico-practică „Vladimir Axionov: savant, pedagog, persoană publică”, AMTAP, Chișinău, 15 noiembrie 2013 – Comunicarea: *Criticul / critica de artă postmodern(ă) – mit sau realitate?*
11. Conferința științifică cu participare internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor”, IPC al AȘM, Chișinău, 22 - 24 mai 2013 – Comunicarea: *Ce? De Ce? (nu) este dramaturgia contemporană din Republica Moldova*
12. Colocviul Internațional „Interculturalitatea prin prisma lingvisticii, literaturii și a traducerii”, Institutul de Cercetări filologice și interculturale (ICFI), ULIM, Chișinău, 29 - 30 martie 2013 – Comunicarea: *Limbaajul textual - limbaajul scenic al personajelor din dramaturgia națională contemporană*
13. Congresul Internațional „Culture for the Eastern Partnership”, EaP, Polonia, Lublin, 8-10 martie 2013 – Comunicarea: *Un Centru de Dramaturgie Contemporană pentru Moldova*
14. Colocviul Internațional „Filologia modernă: realizări și perspective în context european (ed. a VI-a)”, Institutul de Filologie, AȘM, Chișinău, 11 - 12 octombrie 2012 – Comunicarea: *(Jocul de-a) limbaajul personajelor din dramaturgia națională contemporană*
15. Conferința științifică Internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, Chișinău, 4 mai 2012 – Comunicarea: *Dimensiunea valorică a dramaturgiei naționale contemporane în contextul cultural internațional*
16. Simpozion științific național „Patrimoniul cultural material și imaterial al Republicii Moldova. Aspecte comparative”, IPC al ASM, Chișinău, 26 aprilie 2012 – Comunicarea: *Paradigma dramaturgiei anilor '90 în context național și internațional*

17. Conferința științifică cu participare internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiul artelor”, IPC al ASM, Chișinău, 24 - 26 mai 2011 – Comunicarea: *Valul postmodern în dramaturgia națională: dimensiunea ludică a discursului critic*

18. Conferința științifică Internațională „Problemele actuale ale Arheologiei, etnologiei și studiului artelor”, AȘM, Chișinău, 29 octombrie 2010 – Comunicarea: *Intertextul ca metodă critică și procedeu artistic în dramaturgia basarabească contemporană*

19. Conferința științifică Internațională „Francopolyphonie 5: langue, littérature, culture et pouvoir”, ULIM, Chișinău, 26 martie, 2010 – Comunicarea: *Puterea (libertății) și libertatea (puterii) în viziunea dramaturgilor N. Negru și C. Cheianu*

20. Conferința științifică „Istoria și teoria artei: dimensiuni pluridisciplinare”, IPC al AȘM, Chișinău, 2010 – Comunicarea: *Chei-le postmoderniste (pluridimensionale) din dramaturgia lui C. Cheianu*

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate

Total - 30, dintre care o monografie, articole de sinteză – 21, materiale ale comunicărilor științifice – 5, lucrări științifico-metodice – 3.

Activități în cadrul colegiilor de redacție ale revistelor științifice

2011 – 2015 – Secretar responsabil și membru al Colegiului de redacție al revistei *Arta*. Seria arte audiovizuale, IPC al AȘM.

Cunoașterea limbilor

Rusa, Franceza, Germana – avansat, engleza – mediu

Date de contact:

Adresa: 51643 Gummersbach, Zum Hassel 6, Germania

E-mail: b_dory2000@yahoo.com