

MĂȘTI DIN D'ALE CARNAVALULUI PE SCENA EXTREM CONTEMPORANĂ

ALINA GABRIELA MIHALACHE*

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii, Facultatea de Litere, Universitatea București

„Odată ce atingem adevărul unei măști, vom putea revendica prin ea nu doar un act teatral, ci propriile vieți.”¹

Carnival's masks on the extreme contemporary scene. The early 20th century Romanian theatre only sporadically recovered the tradition of the popular mask, left behind by the omnipresence, on the urban stages, of salon dramas and localizations of Western bourgeois plays. However, with roots in *commedia dell'arte* or in the burlesque farce, the *quid pro quo* and the disguise have a rich local history, continuing up to our post-drama era. Ball masks, sequins, fans, fancy glitters – accessories which could stir scandals in the Theatre Square, a century ago, as signs of modernity's otherness – engendered, in time, their own narrative and recently came back as props of retro-camp stagings. Some productions – *Metamorphoses* (dir.: Silviu Purcărete), *The House with Meerkats* (dir.: Radu Afrim), or *Itineraries* (dir.: Eugen Jebeleanu) – reinsert them in a rhetoric of oneiric surreality. From the frivolity of carnival masks, represented in I.L. Caragiale's old comedies, to the fluid reality of contemporary shows, where feathers and veils construct unisex, uncertain bodies, the presence of the mask has circumscribed a self-styled history of corporeality. Today, masks are associated with themes of identity/identification and manifestos of gender or race politics. This paper aims to showcase the changes of the mask status and function in the recent theatrical productions.

Keywords: mask, performativity, migrant.

Concepte precum sinele, alteritatea, drama și adevărul sunt redescrise în epoca-prost-dramă recuperând cu instrumente teatrale semnificațiile măștii. Chiar dacă teatrul modern românesc nu recuperează decât sporadic tradiția măștii populare, deklasată de asaltul, pe scenele citadine, al dramoletelor de salon și al localizărilor după piesete occidentale cu rădăcini în *commedia dell'arte*, farsa burlescă, *quiproquo*-ul și deghizarea, cu o istorie locală mai bogată, nu părăsesc scena nici în epoca post-dramei. Frivole măști de *bal masqué*, paiete, evantaie care stârneau, cu un secol în urmă, revolte în Piața Teatrului, prin alteritatea lor, își creează în timp o narațiune proprie și, acroșând noi forme de reprezentare, devin în prezent recuzita mizanscenelor în maniera *retro-camp* semnate de regizori precum Silviu Purcărete, Alexandru Dabija sau, în siajul lor, de mai tinerii Radu Afrim sau Eugen Jebeleanu.

* alina-gabriela.mihalache@litere.unibuc.ro.

¹ John Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

Câteva montări recente redescoperă aceste efecte, creând, prin intermediul lor, limbajul vizual al unor teme actuale, precum emigrarea, identitatea de gen, ereditatea ș.a. De la frivolitatea măștilor de carnaval, prin care Caragiale ipostazia, în registru comic, alfabetul sentimental al epocii sale, la realitatea fluidă din piesele contemporane, în care penele și voalurile oferă expresii unisex și corpuri incerte, prezența măștii subordonează o zgomotoasă istorie a corporalității, escortând azi, în scenă, teme identitare și manifeste ale politicii de rasă sau gen.

Studiul de față își propune să arate cum, conectate la noi reprezentări ale identității și identificării, statul și funcția măștii se schimbă.

Există, în spectacologia românească, o fragilă, dar semnificativă istorie a măștii, timpuriu abandonată în favoarea expresivității de factură realist-psihologică, în retorica căreia se construiește discursul scenei moderne locale de-a lungul celor aproape două secole de existență. Totuși, primele forme de exprimare performativă în spațiul românesc sunt intrinsec legate de masca tradițională, antropomorfă, cu proporții asimetrice, utilizată în manifestări rituale rurale. Recuperată de avangarda istorică, în special prin Marcel Iancu în producțiile sale de la Cabaret Voltaire² și, mai târziu, în postbelicului timpuriu, prin regizorul Ion Sava, în controversata montare *Macbeth* (1945), în care acoperă chipul actorilor cu măști greoaie, disproporționate, într-un spectacol cu ancorări în ideologia epocii³, masca populară comico-burlescă adoptă registrul grav, capătă o semnificație contextuală, exprimând, în rarele sale apariții pe scena modernă, deopotrivă un corp ritualic și unul politic. Parte din semnificația ei, mai degrabă decât din forma specifică, se regăsește în scena postcomunistă, în piese precum *Iașii în carnaval* în regia lui Victor Ion Frunză (1989) sau *Săptămâna luminată*, în regia lui Mihai Măniuțiu (1994), ambele montate la Teatrul Național din Cluj. În *Enciclopedia imaginariilor din România*, Ștefana Pop-Curșeu remarcă o recrudescență a jocului cu măști pe scena proaspăt eliberată de cenzura regimului comunist, punând-o pe seama eliberării, deopotrivă, „a imaginației artistice” și a „inventivității teatrale”⁴.

² V. François Buot, *Omul care a pus la cale revoluția dada*, traducere Alexandru și Magdalena Boiangiu, Iași, Ed. Compania, 2003, pp. 25–57.

³ Regizorul Ion Sava și scenograful Jules Perahim montează la Teatrul Național din București, relocat, după bombardamentul din 1944, în clădirea liceului „Sfântul Sava”, *Macbeth* de W. Shakespeare, utilizând câteva măști realizate după schițele regizorului. Spectacolul este păstrat în istoria teatrului românesc prin polemica pe care o naște în jurul jocului cu măști, considerate, la vremea aceea, de o bună parte a criticilor de teatru, nefuncționale și inadecvate estetic (v. *Macbeth cu măști. Caietul unui spectacol de Ion Sava*, București, Ed. Tehnică, 1997). Pentru Ion Sava, prezența măștii, conectată la discursul teatralizării, reprezenta un manifest estetic antirealist, elaborat de-a lungul ultimilor săi ani de creație: „Ce-ar avea de făcut o figură omenească trebuind să exprime stările sufletești ale lui Macbeth? Care ar fi evoluția fizionomiei? Desigur că, în primul moment, actorul ar trebui să-și încrunte fruntea, să îmbine sprâncenele, să scrâșnească din dinți, să gâfâie, să holbeze ochii, cu alte cuvinte să-și ferocizeze figura pentru a exprima instinctele primitive ce caracterizează personajul. Și dacă din primele momente trebuie să-și comprime figura la maximum, rolul având o tensiune continuă și crescândă, ce-i rămâne de făcut până la sfârșitul celor cinci acte, timp de trei ore? Desigur, același lucru, căci o figură omenească nu ar putea face altceva... Soluția nu poate consta decât în mască. O mască specială, care să cuprindă momentul de maximă exaltare a personajului, expresie fundamentală a rolului” (Ion Sava, *Lumea*, octombrie 1945).

⁴ Vezi în acest sens Ioana Pop-Curșeu, *Masca arhetip al teatrului*, în *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. V, Iași, Ed. Polirom, pp. 25–43.

Dar recursul la masca de inspirație populară, asociată în special unui conținut „straniu, înfricoșător sau grotesc”⁵, se menține în zona opțiunilor stilistice pasagere. Aceasta nu își poate delimita un traseu evolutiv morfologic sau simbolic, fiind declasată de asaltul, pe scenele citadine, al dramoletelor de alcov și al localizărilor după piese de succes în teatrele de bulevard.

Odată cu apariția teatrelor naționale, cu arhitectura lor vest-europeană⁶, spectacolul local recurge adesea la noua recuzită cosmopolită a carnavalului și a farsei, creându-și propria istorie locală și un întreg șir de hibridizări stilistice în spațiul generos al deghizării.

Caragialiana *D'ale carnavalului* reprezintă, în acest sens, un reper simbolic, din care se desprinde o întreagă epocă, cu moda și cutumele ei.

Premiera celei mai cunoscute comedii a măștilor tip *bal masqué* din istoria teatrului românesc a coincis cu o importantă revoluție tehnică: introducerea iluminatului electric pe scena Teatrului Național din București. În seara de 8 aprilie 1885, la reprezentarea celei de-a patra comedii a lui Caragiale, scena și sala nu mai erau învăluite în lumina lămpilor de gaz, ci într-o egală și deconspiratoare lumină electrică ce le acoperea de-a lungul celor trei acte⁷. Acesta ar fi fost motivul pentru care piesa „a căzut” la prima reprezentație, notează Titu Maiorescu în însemnările sale zilnice⁸, căci, în neobișnuitul ecleraj, nici Didina în dominoul său roșu, nici polonezul, nici turcul nu reușesc să păstreze ambiguitatea măștii în jocul erorilor propus de dramaturg. Mai mult, spectatorii găsesc, pe fondul „imoralelor” situații scenice, un bun prilej de a se „spiona”, mutând spectacolul din scenă în lojele bogat ornate și, pentru prima oară, intens luminate ale Teatrului Național.

Survolând imaginarul scenic de secol XIX, constatăm că aceste măști ce urcă pe scena noastră în perioada bonjuristă, acoperind doar ochii, sau aplicate pe chip printr-un fard îngroșat care anula expresia feței (tehnică utilizată mai ales în *travesti*) sunt create în special pentru a ipostazia tipologii ale seducției. Ele delimitează ostentativ rolurile de gen și, accentuându-le efectele, susțin construcții dramatice bazate pe jocul confuziilor și recunoașterilor. Sunt măștile impersonale ale mondenității de secol XIX, care trec ușor de la un chip la altul, care se lasă îndepărtate facil de personajul lor, fără a altera identitatea celui care o poartă.

Creații în care se amestecă pene, paiete și texturi strălucitoare (după cum descrie Massoff costumele de carnaval ale premierei din 1885⁹) contrastează comic cu statutul personajelor și se mențin constant în registrul frivolității. În aceeași manieră sunt create în secolul XIX și travestiurile. Câteva Chirițe rămân în istoria comediei românești prin luxurianta lor apariție: cea interpretată în premieră, de Matei Millo (1851), înveșmântată în exces, cu o pletoară de detalii ale feminității (tafta, dantelă,

⁵ *Ibidem*.

⁶ Atât Teatrul Național din București, cât și cel din Iași au fost construite după schițele unor arhitecți vienezi.

⁷ V. Ion Massoff, *Teatrul românesc III. Teatrul din București în perioada 1877–1901*, București, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 169–172.

⁸ V. Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice II*, Introducere și note I. Rădulescu Pogoneanu, București, Ed. Socec, 1937, pp. 292–293.

⁹ Ion Massoff, *op. cit.*, pp. 169–172.

catifea, voal), contrastând cu corporalitatea masivă a actorului, sau cea imaginată de Miluță Gheorghiu (1852), care mută expresivitatea travestiului la nivelul chipului, printr-un fard ostentativ din același registru *glamour*.

Un alt tip de reprezentație cu măști întâlnit în această primă perioadă a scenei citadine este cel din *Iașii în carnaval* (V. Alecsandri, 1845), o piesă despre revoluții, care propune o mai angajată ancorare socio-politică a chipului mascat. Nu se știe cum ar fi arătat în scenă acest spectacol în epoca lui, într-un decor pictat ce surprindea turnul Bisericii „Trei Ierarhi”, dar și „locuri și costume” imaginate de pictori-scenografi italieni, „care nu cunoșteau țara, moravurile și portul”, însă, pe fondul emulației create în jurul primelor producții ale dramaturgiei naționale, piesa lui Alecsandri rămâne în istoria teatrului mai ales prin „tendențele revoluționare” împotriva aparatului de stat, pe care le-a provocat în rândul tinerilor¹⁰.

Două montări ale acestei piese, concepute în perioada postbelică a reatealizării, rețin însă atenția, în privința modului în care utilizează masca. Cea dintâi este jucată sub comunism, în 1961, în regia lui Dinu Cernescu, la Teatrul Național din București. Puținele imagini recuperate din presa vremii îi arată pe protagoniști purtând măști simple, în jurul ochilor, contrastând cu costumele bogate în efecte clovnești, într-o feerie decontextualizată. Cea de-a doua a avut premiera cu câteva zile înaintea revoluției din 1989, la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj și este semnată de V.I. Frunză¹¹. Regizorul preferă măști chipul fardat, creând, prin această deghizare care absoarbe identitatea personajului, un corp subversiv. Mai ancorate în estetica *performance*-ului, măștile lui Alecsandri devin, în anii comunismului, o modalitate de disimulare și o formă de rezistență.

În studiul *Between Theater and Anthropology*, teoreticianul *performance*-ului Richard Schechner conferă măștii și costumului din spectacolul teatral al celei de-a doua jumătăți a secolului XX o funcție similară cu cea a unui comportament social modificat în funcție de privirea exterioară ce cade asupra sa, a unei identități alterate: „*Mă port ca și cum aș fi altul, alături de mine, sau pur și simplu n-aș fi eu*”¹².

Închizând în acolada culturii *post-* întregul traseu evolutiv al măștii pe scena citadină românească, observăm că recuzita deghizării revine cu aplomb în montările actuale, arondându-și vocabularul unui nou tip de performativitate.

Regizorii estetizanți de diverse vârste ale contemporaneității, precum Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Radu Afrim, Eugen Jebeleanu, recurg la o resemnificare a funcției și a statutului măștii, recuperând când bonjurismul reciclat ironic, când imaginarul predramatic al spaimei hilare declanșat de inserarea unor motive din masca tradițională.

Dacă epoca *Chirițelor* pare azi depășită (Alecsandri se montează rar și demodat), *D'ale carnavalului* e revizitată cu un interes documentar și sociologic de regizorii

¹⁰ Ion Massof, *Teatrul românesc. Privire istorică*, I, București, Editura pentru Literatură, 1961, pp. 316–321.

¹¹ V. Ioana Toloargă, „*Iașii în carnaval*”, în *Dicționarul multimedia al teatrului românesc*, <https://www.dmtr.ro/spectacol/iasi-in-carnaval/>

¹² Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, cuvânt înainte de Victor Turner, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, p. 37.

contemporani. Două montări mai vizibile atrag atenția asupra modului în care regia actuală recurge la arsenalul de efecte și semnificații ale măștii: montarea lui Silviu Purcărete, la Teatrul Național din Cluj, din 2011 și cea a lui Alexandru Dabija, la Teatrul Național din București, din 2021.

Spectacolul lui Purcărete reface atmosfera teatrelor ambulante, cu existențele lor fragile, deterritorializate, afectate de marginalizare și anonim. Carnavalul său adună o promiscuă lume a periferiilor. Didinele descinse din remorca teatrului itinerant poartă ținută cazonă (cizme, mantou, caschetă), peste neglijeele albe, blană de vulpe în jurul gâtului și ochelari fumurii conspirativi. Personajul se divide viral în trei reprezentări cvasiidentice, îl flanchează pe Catindatul travestit în mireasă „magnetizată”, adoptă limbajul conspirativ al periferiei (Figura 1). Chiar dacă Purcărete nu a intenționat să ducă personajele în zona genurilor fluide, travestiurile la care recurge implică o anumită ambiguitate de reprezentare la acest nivel, permițând lecturi alternative ale piesei lui Caragiale. Spectacolul abundă în scene de denunț și percheziții nemiloase, dezvoltă o cruzime inexplicabilă la adăpostul costumelor de carnaval, în care Crăcănel, un sperios iepure alb, Iordache, un urs greoi cu nas de clown, turcul și polonezul schimbă compulsiv costume, rămânând prizonierii unor existențe vulnerabilizate. Masca își pierde frivolitatea, nu mai ascunde, ci deoalează, devine epidermic legată de chipul care o poartă. Dacă, mai bine cu un secol în urmă, masca Didinei trecea firesc pe un alt chip, cea a Didinei de ani 2000, așa cum a creat-o Silviu Purcărete, rămâne grefată pe fața eroinei, ancorând-o într-un șir de eredități bizare, animatoare ale unei noi comedii.



Figura 1. *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, regia Silviu Purcărete, scenografie și costume Dragoș Buhagiar, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2011.

Cu același rol de semnificare a identităților decontextualizate, o vom regăsi în producția internațională *Itinerarii. Într-o bună zi lumea se va schimba*, în regia lui

Eugen Jebeleanu (2019). Spectacolul multilingvistic, jucat în franceză, berberă, germană și engleză, aduce pe scenă istoriile personale ale unor tineri de diverse naționalități, glisând între reprezentările simbolice ale Estului și ale Vestului. Aici masca e zoomorfă și generează, prin proliferarea ei, figura emigrantului în căutarea unei recompuneri identitare. Piesa se deschide cu parabola unei familii de pinguini plecați din Țara Ghețurilor, descinzând în mijlocului publicului în căutarea unei lumi mai bune. Imaginarul itinerariilor simbolice, debordând de fantasme ale patriei făgăduite, capătă, astfel, aspectul unei construcții esopice, apte să integreze privitorul, invitându-l în spațiul identificării (Figura 2).

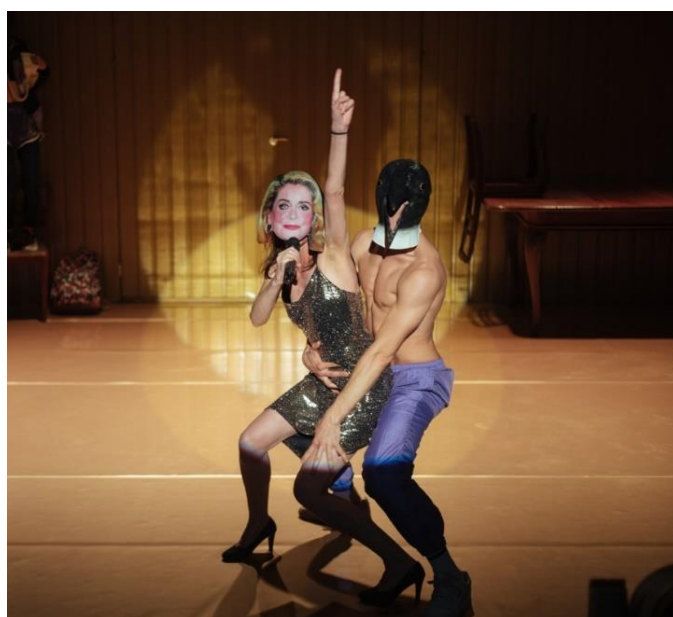


Figura 2. *Itinerarii. Într-o bună zi lumea se va schimba* de Yann Verburgh, regia Eugen Jebeleanu, scenografie Velica Panduru, coproducție Compagnie des Ogres/Arcub București/ Maison de la Culture d'Amiens/Le Phénix Scène Nationale Valenciennes/Théâtre de Choisy-le-Roi/Le Gallia Théâtre/La Comédie de Béthune/ Centre Dramatique National du Nord-Pas-de-Calais, 2019.

În *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*¹³, teatrologul englez John Emigh problematizează statul contemporan al spectacolului cu măști, pornind de la constatarea că, indiferent de forma pe care o adoptă, măștile conțin azi narațiuni adiacente, recuperate din spațiul cultural, mediatic, comercial sau din propria lor istorie scenică, prin care augmentează mesajul piesei. Performerul mascat trece de la o *persona* la alta, trăiește existențele seriale ale măștii, ținându-și echilibrul în spațiul acestor diferențe culturale, „supraviețuind”.

¹³ John Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 295–296.

Un corp mascat este întotdeauna un corp în criză, ce trebuie stăpânit, susține Ariane Mnouchkine¹⁴, regizor ruso-evreu de expresie franceză, care adoptă jocul cu măști, în trupa sa multietnică de la Cartoucherie, pentru a ipostazia personaje ale exilului. Un corp mascat descrie paradoxul de a nu-ți putea atinge fruntea, de a nu-ți armoniza gesturile, de a nu te recunoaște și a nu fi recunoscut.

Și practiciana Mnouchkine, în eseurile sale autobiografice, și teoreticianul John Emigh problematizează, așadar, invertirea măștii către dimensiunea interioară a performerului, etica identificării și statutul deghizării pe scena contemporană. Deși situați pe versanți diferiți în observarea actului teatral, ambii ajung la concluzia că masca deschide azi o zonă a vulnerabilizării și a tensiunii, prin multiplele și adesea imprevizibilele paliere de semnificații pe care le propune. Când la Londra regele Lear apărea pe scenă cu chipul acoperit de o imensă și strident colorată mască feminină în stil Kathakali¹⁵, impactul atât de neașteptat asupra publicului i-a făcut pe cercetători să se întrebe ce semnificații nebănuite a putut genera masca indiană în mentalul spectatorului, dincolo de cea evidentă a tensiunii dintre Occident și Orient, într-o abordare postcolonială.

Discursul scenic contemporan al jocului cu măști poate avea și pe scena românească o semnificație interculturală sau, cel puțin, poate conota hipersensibilitatea la polimorfele reprezentări ale identității și identificării. Mai recentul spectacol al lui Dabija, creat în 2021, în context pandemic, topește mai multe straturi de reprezentare simbolic-conflictuală a unui carnaval la Porțile Orientului: fesul arnăuțesc, căciula înaltă de blană rusească, chipiuri, cușme de arnăut asociate cu masca bogat colorată a Arlechinului creează efecte de alteritate de aceeași factură cu cele întâlnite în piesa lui Jebeleanu. Masca deghizează aici un statut, adoptă un discurs reacționar (adesea personajele gesticulează cu ea) aruncat în lupta istoriilor personale ale protagoniștilor și a mai vastei istorii locale de extracție fanariotă (Figura 3). Montarea e construită printr-o aglomerare de detalii anacronice: ținute militare de secol XVIII, măști contrastante de *commedia dell'arte*, text împănăt cu clișeele discursului public actual. Odată conturat acest substrat, Dabija aduce în scena carnavalului caragialian simboluri ale diversității, alături de cele ale conservatorismului local, propunând, pe fondul baionetelor ce se încrucișează în spațiul multietnic al spectacolului, discursuri alternative.

Figurile pasagere ale migrării, cu precaritatea lor identitară, sau cele ale grupurilor marginalizate reprezintă doar câteva studii de caz conectate la o mai largă familie a măștilor pe scena extrem contemporană. Există, în montările ultimelor decenii, și momente în care masca tradițională cu fondul său ocult-tragic revine, așa cum se întâmplă în *Năpasta* în regia lui Radu Afrim (Teatrul Național din București, 2012). Mai semnificativă e recurența măștilor compozite menite să descrie imaginarul fantast-oniric al cotidianului, ca în *Casa cu suricate* (Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 2019) în aceeași regie. Câteva montări creează deghizări hibride, zoo-antropomorfe, în zona

¹⁴ Josette Féral, *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, traducere de Raluca Vida, Oradea, Ed. ArtSpect, 2009, pp. 33–43.

¹⁵ V. Phillip Zarrilli, „For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a Kathakali King Lear”, în *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, 2010, pp. 108–133.

performativității de gen, așa cum putem vedea în *Pescărușul* (2022), regizat de Eugen Jebeleanu la Teatrul Național București (Figura 4), altele chestionează temele speciei, deschizând discursul scenic către paradigma postumană (*Metamorfoze*, în regia lui Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu 2007).



Figura 3. *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, regia Alexandru Dabija, costume Liliana Cenean, Teatrul Național „I. L. Caragiale” București, 2021.



Figura 4. *Pescărușul* după A.P. Cehov, regia E. Jebeleanu, scenografia Velica Panduru, Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 2021.

Masca revine, din premodernitate, cu mare forță de expresie în scena postdramatică, anexându-și temele identităților vulnerabile, revendicându-și teritorii instabile, rezervându-și, dincolo de convenție și teatralitate, zona sa de adevăr.