

**JOCUL DE ROL CA TERAPIE ÎN PSIHODRAMA
GIMNASTICA SENTIMENTALĂ A LUI
VASILE VOICULESCU**

**THE ROLE PLAY AS THERAPY IN VASILE VOICULESCU'S
PSYCHODRAMA
THE GYMNASTICS OF FEELINGS**



CRENGUȚA GÂNSCĂ

Associate Professor PhD
University of Oradea, Romania
E-mail: crenguta_g@yahoo.com
Article code : 737-354

DOI: <https://doi.org/10.61215/ALLRO.2025.32.02>

Abstract: *The paper analyzes the way in which Vasile Voiculescu, a writer and a doctor as well, experiments in a dramatic text scientific theories in the field of psychology, very modern at that time. It is about William James's theory of emotions and the theories about psychodrama formulated by Jacob Levy Moreno, which are tested in the play Gimnastica sentimentală (The Gymnastics of Feelings), a social satire at first glance, but which also speaks about the therapeutic role of theater. If William James is mentioned in the text several times, it is not certain that Voiculescu was also aware of the research in the field of psychodrama – for several reasons explained in the paper – or it is just the intuition of the physician Voiculescu, also a theater lover. The paper seeks and demonstrates a series of intersection points between Moreno's theories and the dramatic construction proposed by the Romanian writer.*

Key words: psychodrama, Romanian theatre, emotios, acting, therapy

*

„Lumea-ntreagă e o scenă și toți oamenii-s actori”
(Shakespeare, *Cum vă place*, actul II, scena 7)

Om de știință, dar și scriitor, Vasile Voiculescu a păstrat mereu treaz ochiul rațiunii, chiar în povestirile sale „fantastice”. Scepticismul pozitivist se insinuează în cele mai cunoscute texte ale sale, conferind acestora exact doza de îndoială necesară plonjării în fantastic – după definiția dată conceptului de teoreticienii fantasticii. Există însă și texte care chiar experimentează, cu mijloacele literaturii, teorii științifice

în vogă, extrem de contextualizate, cum sunt piesa de teatru *Demiurgul*¹ sau proza scurtă, de anticipație am putea spune, *Lobocoagularea prefrontală*². Aceste texte ne dezvăluie un scriitor extrem de ancorat în realitatea științifică și nu numai, a epocii, cu extraordinară intuiție istorică, un autor nu atât de literatură *științifico-fantastică*, cât într-o altă traducere a termenului de *science-fiction*, mai fidelă, de „ficțiune științifică”³.

Există însă un alt text dramatic – *Gimnastica sentimentală* – publicat tot postum, care propune o temă din domeniul psihologiei, mai precis al psihoterapiei. E vorba de o metodă de psihoterapie ce va căpăta mai târziu numele de *psihodramă*, dar care abia își tatona conceptele, metodele, eficiența în anii 1930-1940. Părintele psihodramei – o formă de terapie bazată pe jocul de rol – este considerat Jacob Levy Moreno (1889 – 1974)⁴, absolvent de medicină și de psihiatrie la Viena. La baza întregii sale activități în domeniul sociometriei (adică măsurarea relației în grupuri), al sociodramei (teatrul grupului) și al psihodramei (teatrul individului) se află, ca temă comună, accentul pe *joc* și acțiune. Mai jos vom încerca să analizăm modul în care elemente ale acestor teorii, experimentale atunci, pot fi descoperite în formă literară în textul lui Voiculescu și să vedem dacă ele sunt doar experimentate sau sunt și parodiate, așa cum a făcut de pildă și Camil Petrescu cu psihanaliza, în piesa *Profesor dr. Omu vindecă de dragoste*⁵. Trebuie să adăugăm însă faptul că nu știm dacă aceste teorii îi erau cunoscute lui Voiculescu sau e vorba și aici de o pură intuiție medicală a unui scriitor care a practicat cu adevărat medicina, pe teren, dublat de un excepțional observator al comportamentului uman și de o inteligență remarcabilă de asemenea. Așadar am avea trei direcții de abordare: fie vorbim de o transpunere literară cu titlu de experiment, fie de o parodie sau poate doar de intuiție. Am avea mai multe motive să credem că mai degrabă e vorba aici de intuiție. Astfel:

Până la emigrarea în Statele Unite (1925), Moreno a publicat mai puțin dar și mai puțin explicit sau articulat în legătură cu teoriile sale. Activitatea lui e mai mult experimentală. În 1921 fondează „Teatrul Spontaneității”, care va funcționa până în 1925 la Viena, mai întâi cu grupuri de copii, apoi și de adulți – proiect exportat mai apoi în SUA. Așadar, data de 1 aprilie 1921 este considerată data de naștere a

¹ Piesa, care datează din 1943, dar e publicată în volum abia în 1972 de către Mircea Tomuș, nu are un model românesc, fiind prima utopie negativă de tip science-fiction din dramaturgia noastră.

² Text ce datează din 1948, publicat abia în 1982 de către Mircea Braga în revista „Transilvania”, iar în volum în 1986 (vol. *Gânduri albe*), după ce el fusese scos de cenzură din edițiile din 1972 și 1982.

³ Cele două texte sunt analizate pe larg în articolul: Crenguța Gânsă - *Vasile Voiculescu. Author of Science-fiction?*, în „Analele Universității din Oradea. Fascicula Limbă și Literatură Română”, 2011.

⁴ Evreu de origine, născut în România, crescut însă la Viena, capitala Imperiului Habsburgic atunci, emigrat la începutul anilor '30 în Statele Unite ale Americii, unde va pune bazele *sociometriei* și unde își va scrie lucrările sale fundamentale în domeniul sociometriei și psihodramei.

⁵ Camil Petrescu parodiază mai mult decât transparent teoriile freudiene, declarând prin intermediul unui personaj, „De altfel, nu cunosc decât un singur psihanalist adevărat și acesta este Marcel Proust” (în piesa *Profesor dr. Omu vindecă de dragoste*).

psihodramei, chiar dacă ea nu este încă teoretizată. Mutația cea mai importantă pe care o face Moreno în psihiatria anilor 1920/30 este mutarea accentului de pe individ pe grup – temă pe care Moreno a și polemizat vehement cu Freud, a cărui psihanaliză se concentra exclusiv pe individ. Jonathan Fox, editorul lui Moreno, precizează însă că, deși ideile sale de bază erau deja formate la sfârșitul anilor '20, abia după plecarea sa în America el își va publica cele mai relevante texte, iar activitatea lui va stârni un interes semnificativ⁶. Deocamdată activitățile lui se înscriu în multele experimente de tot felul în toate domeniile, de după primul război mondial și putem doar bănuși că Voiculescu avea cunoștință de ele. Este perioada în care este subdirector apoi director al Fundației Culturale, este căsătorit, are deja cinci copii, va căpăta în curând responsabilități în cadrul Radiodifuziunii Române, până în 1945, când este dat afară odată cu schimbarea regimului. După plecarea lui Moreno în SUA, cu atât mai greoaie trebuie să fi fost sincronizarea cu teoriile cele mai noi în domeniul fie și al medicinei, iar în 1946, când apărea primul volum din tratatul *Psihodrama*, pe cerul României dar și în viața lui Voiculescu se adunau deja norii. Îi murise soția, murise Ion Pillat prietenul său cel mai bun, istoria se arăta sumbră. Sunt anii reclusiunii sale sociale, ai atașamentului față de grupul de *Rugul aprins*, cu tot ce a urmat apoi. În 1959 când apare volumul II din tratatul lui Moreno, Voiculescu este deja înțențuit în închisorile comuniste, iar când în Europa are loc primul Congres Internațional de Psihodramă, la Paris, în 1964, scriitorul român nu mai exista deja.

Nu știm de când datează textul piesei în discuție, publicată abia postum, în 1972, dar puțin probabil ca la momentul scrierii ei dramaturgul să fi avut cunoștință sau să fi citit noile teorii despre psihodramă, formulate peste ocean. De altfel, editorul lui Moreno afirmă în ediția din 1987 publicată de el la New York, că deși a scris un număr mare de texte, Moreno

le-a publicat pe cont propriu. Lucrările sale nu au fost editate și nici distribuite în mod profesionist – spre frustrarea din ce în ce mai mare a celor interesați de ideile sale⁷.

Așadar, există o foarte mică probabilitate ca Voiculescu să fi avut cunoștință de aceste texte. Îl știa în schimb pe William James⁸, fratele scriitorului Henry James, psiholog și filosof american, considerat părintele psihologiei americane – pe care îl pomenește în repetate rânduri în piesa de teatru în discuție, cu a lui *teorie a emoțiilor*. De altfel, protagonistul piesei lui Voiculescu, profesor de psihologie și filosofie începuse cândva – ni se spune – o teză de doctorat despre filosoful american, nefinalizată, în schimb va deveni el însuși o replică autohtonă a lui William James,

⁶ Jonathan Fox, apud Jacob Levy Moreno, *Scrieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, traducere din engleză de Ioana Maria Novac, București, Ed. Trei, 2009, cap. *Detalii biografice*.

⁷ Ibidem, p. 25.

⁸ William James a trăit între anii 1842 – 1910, așadar teoriile sale erau deja bine fixate pe tărâm științific, publicate și cunoscute inclusiv în Europa.

publicând în urma propriei experiențe studii pe tema emoțiilor și a metodelor de cultivare și de reactivare a acestora. Teoria emoțiilor a lui William James (Teoria James-Lange) susține că emoțiile sunt *rezultatul* interpretării răspunsurilor fiziologice la stimuli, și nu cauza lor. Conform acestei teorii, un eveniment declanșator (un stimul) produce direct un răspuns fiziologic (cum ar fi tremuratul sau creșterea ritmului cardiac), iar percepția acestui răspuns este ceea ce noi experimentăm ca fiind o emoție. Spre exemplu, nu tremurăm pentru că ne este frică, ci ne este frică pentru că tremurăm. Pe această linie, Voiculescu încearcă să demonstreze cu mijloacele literaturii dramatice, modul în care poți să-ți recuperezi emoții uitate, creând stimulul exterior care să le provoace, dar înscrie tot experimentul în formula psihodramei, adică a jocului de rol, mizând pe rolul terapeutic al teatrului.

Un lucru curios însă: Johan Huizinga formulează în celebra-i carte *Homo ludens* teoria conform căreia toate activitățile umane, chiar cele mai „serioase” sunt produsul componentei ludice, inerente naturii umane – exprimată și vizibilă mai ales în copilărie, interiorizată apoi și mai subtilă la maturitate. Pe tărâmul literaturii, teoreticianul dedică un capitol aparte suprapunerilor dintre joc și poezie și un altul formelor ludice ale artei – muzica, dansul, artele plastice. Deși unele elemente din *jocul poeziei* pot fi translatate și în sfera *jocului scenic*, totuși remarcăm faptul că filozoful olandez nu dedică un loc aparte teatrului, deși Thalia (comedia) și Melpomene (tragedia) sunt două dintre cele nouă zeite ale artelor. Adică nu se face o legătură explicită între *ludic* și teatru. Și totuși, în multe limbi, termenii legați de joc se suprapun peste termeni legați de arta teatrală: în engleză *play* înseamnă a se juca, dar și a cânta la un instrument – lucru pe care Huizinga îl subliniază de altfel⁹ - dar și *a juca* un rol, a juca pe scenă, iar prin conversiune înseamnă și „piesă de teatru”. În limba franceză tot verbul *jouer* (au théâtre) se folosește. În limba germană, *a juca teatru* se traduce „*theater spielen*”, unde e convertit *spiel*, adică joc (*zu spielen* = a juca/ a se juca). Și în limba română „a se juca” poate deveni „a juca” și atunci intră în sfera dramatică.

Revenind la piesa lui Voiculescu, pe care el nu o numește comedie, dar are toate datele acesteia, dramaturgul își transplantează subiectul într-un târg de provincie – topos predilect al comediei interbelice românești, populat de tipologii de asemenea „clasice” am spune: soțul blazat, redus la tăcere și micșorat sufletește într-o familie teorizantă, soacra autoritară erijată în cap de familie, soția – variantă a soacrei, copiii rebeli așteptând să scape cât mai curând din mediul sufocant al familiei și al târgului mediocru. Până aici e atmosfera binecunoscută din comedia interbelică.

Ion Ionescu e un umil profesor de psihologie și filosofie la un liceu din acest târg de provincie, nenumit. Poreclit Iofcă¹⁰ – apelativ ce ne amintește de *trahanaua* lui

⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, București, Ed. Humanitas, 1998, p. 247.

¹⁰ CfDEX : iofcă = un preparat culinar; un fel de paste făinoase, sub formă de pătrățele sau fășii, obținute dintr-un aluat nedospit din apă, făină, ouă și sare, care se consumă fiert.

Caragiale (de altfel, lecția lui Caragiale e vizibilă aici) – fusese printre primii elevi în clasă în timpul școlii, dar se însurase devreme și rămase îngropat în acest târg de provincie, în casa socrilor, unde soacra conduce și manipulează pe toată lumea, alături de soțul ei, fost militar cu ifose autoritariste. Locuiește pe strada... Coliviei numărul 13, un personaj episodic va spune eronat „strada Colivei” – ambele denumiri fiind mai mult decât grăitoare. Redus la ipostaza de „om fără însușiri”, fără opinii, fără reacții, Ionescu ajunge batjocura tuturor, așa cum îl descrie revoltat fiul adolescent al acestuia, Vlad, chiar din prima scenă:

E așa de moale...așa de fleț [...] E o otreapă ridicolă [...] un tată de care ți-e rușine¹¹.

În schimb Mara, fiica studentă a lui Ionescu, îl vede prin prisma omului adult, rațional, înțelept, care vede cu maturitate îndărătul aparențelor:

...ai un tată modest, cuminte și la locul lui [...] E un om sfios, obosit înainte de vreme, strivit de viață și muncă, numai ca să-și hrănească familia...

Așadar, încă înainte de a intra în scenă avem un portret suficient de amplu și nuanțat, dar și suficient de contradictoriu încât să stârnească curiozitatea spectatorilor. La apariția lui, în scenele imediat următoare, didascaliiile sunt cele care vorbesc despre personaj mai mult decât acesta, acoperit de limbuția celorlalte personaje care dau buzna: „tace și intră în scenă”, „moale”, „dă din umeri plictisit”, „dă din umeri plictisit și tace”, apoi, când vorbește, o face „sugrumat”, „cu gura încleiată” etc.

În casa Ioneștilor e așteptat celebrul actor Moldavian care face o descindere în târgul cu pricina, în căutarea foștilor colegi de liceu și în perspectiva unor proiecte culturale. Se dovedește că el e Flencheș, fost coleg de clasă al lui Ionescu, metamorfozat spectaculos în vedeta scenelor din capitală, acum numit Moldavian. Tot târgul acesta, în care „nu se întâmplă nimic” este într-o frenezie vecină cu isteria, se pregătește o primire triumfală, familia lui Ionescu – cu excepția acestuia – e activată de iminența extraordinarului și se exaltă la perspectiva ieșirii din plictisul cotidian, ca la intrarea într-o altă dimensiune a existenței. Și așa se și întâmplă. Soacra face un gest care deschide inconștient toată scena spre spectacolul lumii: deschide fereastra și strigă spre curtea vecină, lăsând să se vadă pregătirile în vederea neașteptatului privilegiu – în fapt „se arată”, se expune cu mândrie, expune toată scena pregătirii pentru sosirea oaspetelui, teatrului lumii, un teatru mare cât târgul, ca să-l parafrazăm pe Marin Sorescu¹². Aceasta va fi scena pe care se va produce transformarea personajului principal.

¹¹ Toate citatele au fost extrase din ediția Vasile Voiculescu, *Teatru*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1972, p. 77 – 202.

¹² În poezia *La strigat* din ciclul *La lilieci*, Sorescu vorbește despre teatralitatea lumii rurale, în care toate evenimentele se desfășoară la vedere, în fața celorlalți, într-un „teatru mare, cât satul”, cu o vocație și chiar cu o voluptate a expunerii.

Evident că un actor, și nu alcineva, trebuia să apară în scenă pentru a pune în mișcare un întreg mecanism de transformare a protagonistului și el o va face cu mijloacele care îi stau lui la îndemână și care l-au metamorfozat și pe el însuși, care l-au transformat pe Flencheș în Moldavian:

O dată cu intrarea lui Moldavian toată atmosfera se schimbă. E parcă mai mult aer, mai multă lumină. Toți se deschid, întineresc, simt mai ascuțit, vorbesc colorat, cu imagini, în ritm de versuri, fac gesturi largi și declamă, târâți de o vrajă pe măsură ce scena se lungeste.

Dintr-o dată avem nu numai primele elemente de psihodramă, dar chiar și viraje subtile spre sociodramă, căci sociodrama are de a face cu grupul, cu relațiile de grup, în care, potrivit lui J.L. Moreno, spectatorii sunt influențați de acțiunile psihodramatice – centrate pe individ – prin afinitățile dintre contextul lor de roluri și contextul rolului subiectului central¹³. În acest sens, Moldavian, obișnuit să treacă dintr-un rol într-altul, intră imediat în rolul așteptat de ceilalți, al gentleman-ului rafinat, politicos, darnic în complimente, distribuind fiecăruia exact rolurile existente aspirațional în subconștientul fiecăruia și având un efect hipnotic asupra tuturor: „Domnu-i vrăjitor. M-a deochiat. Mă doare capul” – va spune servitoarea. De altfel, Moldavian recunoaște imediat după ce rămâne singur cu Ionescu:

Eu am închipuit numai așa, o scenă de reîntâlnire, ca după 25 de ani... Un mic spectacol, pentru autoritate, pentru familie.

Așadar el joacă aici rolul regizorului și, fără ca ceilalți să o știe, îi antrenează într-un proces de bovarism invers, făcându-i să se dezvăluie nu așa cum își închipuie ei că sunt, ci așa cum sunt de fapt, căci „psihodrama poate fi definită ca știința care explorează <adevărul> prin intermediul metodelor dramatice”¹⁴.

De acum însă atenția lui Moldavian se concentrează pe umilul său coleg, într-un demers ce caută să readucă la suprafață resursele îngropate ale personalității sale, celelalte personaje devenind „euri auxiliare”, cum le numește Moreno, adică personaje ajutătoare necesare „jocului” propus de „regizor”, sau cum le numește mai plastic Moldavian „halterele mici”, căci acest joc se cheamă... *gimnastica sentimentelor*:

Sufletul? Sufletul are și el mădulele lui, care trebuie exersate zilnic și cu mare aplicare și atenție [...] Asta numesc eu gimnastica sentimentelor. Dacă nu o faci, te anchilozezi, prinzi burtă la suflet [...] Obezitate morală, rugină și îmbăcsire, până la atrofierrea sufletului. Nu se mai poate mișca. Suflet amorțit de burghez [...] Sufletul are funcțiuni care nu trebuie uitate, lăsate în părăsire. Trebuie mereu să le ții în activitate, să le ții deștepte. Dacă nu ai prilej în lume, sau ca mine pe scenă, atunci în casă [...] Așa, **de joc**,

¹³ Cf. Jacob Levy Moreno, op.cit., p.54.

¹⁴ Ibidem, p.47.

cum **se joacă** pisica, știi, cu orice ghem ca să nu uite cum se prind șoarecii. Faci simple exerciții de igienă sufletească. [subl.n – C.G.]

Așadar, pentru a deștepta o emoție, trebuie creat contextul, întocmai ca în teoria lui William James. Iar crearea contextului se face prin *jocul de rol* propus de psihodramă, dar nu pentru a transforma subiecții în actori, ci mai degrabă de a-i stârni pentru a fi pe scenă ceea ce sunt mai adânc și mai explicit decât par a fi în viață¹⁵.

Psihodrama înseamnă prin urmare o redescoperire de sine, prin explorarea tuturor resurselor afective ale subiectului. Moldavian aplică deci intuitiv și empiric tehnicile psihodramei. El este un practician, nu un teoretician:

Într-o seară **joci** pe Iago...urăști, forțezi această facultate normală a sufletului, așa cum ai exersa mușchii brațului, ridicând niște greutate [..] Altă seară, **joci** iubirea, faci pe Romeo [..] E o gamă întreagă de **jocuri** pentru toate sentimentele. Le apeși, cum apeși clapele pianului. Tu le stăpânești pe ele acum, nu ele pe tine [..] Dar te prefaci numai, **te joci** [..] E de ajuns să ai imaginație. Închipuire... . [subl.n – C.G.]

Moldavian intuiește de asemenea extinderea *jocului de rol* terapeutic, adică trecerea de la psihodramă la sociodramă:

Tu ai aici un teatru întreg parteneri de mână întâia...Gimnastica asta le va folosi...tuturor: Căci la **jocul** tău ei sunt obligați să răspundă și faceți gimnastica sentimentelor toată casa. La nevoie aduci parteneri din afară, figuranți de aiurea¹⁶.

În continuare, Moldavian îi dă lui Ionescu indicații cu privire la decoruri, la vestimentație, care toate trebuie adaptate rolurilor ce urmează a fi jucate. Transformarea va începe în scena imediat următoare cu schimbarea numelui: „Trebuie să îți schimbi numele. Neapărat [..] Numele e mai al dracului decât pielea [..]Am găsit...Novus!”. Noul nume anunță în mod transparent metamorfoza.

O dată încheiat actul I, Moldavian se retrage din scenă lăsând loc de desfășurare metamorfozei lui Ionescu în Novus, așa cum odinioară mediocrul Flencheș se metamorfozare în vedeta Moldavian. Textul, comedie în fond, urmărește în scene construite pe comic de situație mai ales și pe o serie de *qui-pro-quo*–uri, jocurile de rol prin care protagonistul își schimbă pe rând atitudinea față de soție, soacră, socru, față de comunitatea mai largă a târgului, inspirat de portretele pe care le afișează în biroul său – al lui Erasmus și al lui Napoleon – și devenind încetul cu încetul ceea ce ar fi trebuit să fie dintotdeauna: un cap de familie adevărat, factor de echilibru și de decizie și un dascăl prețuit și respectat.

¹⁵ Jacob Levy Moreno, op.cit, p. 49.

¹⁶ „Un pacient îl poate trata pe altul” – spune J.L.Moreno, în op.cit, p.80.

Comicul se amplifică exponențial atunci când metamorfozarea lui iese din decorul familiei pe scena mai mare a târgului, antrenând grupuri tot mai numeroase de „figuranți”: elevi și eleve de la cele două licee din oraș, cadre didactice, autorități locale. Novus devine un fel de guru pentru aceștia, instruindu-i în această *gimnastică sentimentală*, ce le va oferi tuturor revelații neașteptate despre ei înșiși. Constatând pe propria piele efectele benefice ale *gimnasticii sentimentelor*, toți intră într-o stare de fascinație față de noua postură a concetățeanului lor, gata să ia lumină de el, gata să îi facă diverse favoruri, într-un soi de adulație ce frizează iraționalul. Didascaliile punctează de această dată și ele extrem de precis jocul de rol al lui Ionescu-Novus în relație cu „eurile auxiliare”: „luând atitudine prudent disprețuitoare”, „tace disprețuitor”, „calm, cu o atitudine autoritară”, „același joc de dispreț și autoritate”, „cu un gest napoleonian”, „demn”, „îngâmfat”, „serios”, „uimit”, „sfios”, „măreț”, „teribil”, „protector” etc. Iar pentru a nu uita convenția teatrală, rămas singur, Novus își analizează critic prestația: „Exercițiul cu soacră-mea aproape ratat. În rolul lui Erasmus, lamentabil. Așa o fi stat de vorbă Erasmus cu admiratorii lui?”

Moreno vorbește în teoria psihodramei și despre spontaneitate și catharsis. Spontaneitatea ar fi capacitatea „de a produce o cantitate nouă de emoție, gândire, acțiune pe care le solicită o situație nouă”¹⁷ sau capacitatea „de a da răspuns adecvat într-o situație nouă sau un nou răspuns unei situații vechi”¹⁸. De aceea actorul profesionist, deși lucrează cu „produse culturale conservate”¹⁹ – adică piese de teatru cunoscute, clasicizate, care nu mai au atributul noutății – este capabil să producă practic o piesă nouă (din același text) la fiecare reprezentare. „Profesionalizarea” lui Ionescu-Novus în jocul de rol se vedește în acest sens și în activarea spontaneității, în modul în care adaptează clișee culturale, deci „produse culturale conservate” la situația sa. Astfel, inspirat de celebra reacție a lui Napoleon ajuns în fața piramidelor egiptene, Novus exersează în oglindă postura autorității cazone, parafrazându-l:

Ostași, patruzeci de secole că privesc!... Fii la înălțime Novus! Sus inima! Douăzeci de ani de mizerie și înjosiri te privesc din vârful unei piramide de suferință și așteaptă dezrobirea...

Catharsis-ul va fi unul profund, căci Novus nu joacă o piesă cunoscută, pre-fabricată, care vorbește despre alții și în care realitatea e prezentată la modul simbolic, ci își joacă propria viață, el se prezintă pe sine, mobilizându-și toate resursele de spontaneitate.

Situația se complică pentru protagonist, atunci când jocul de rol începe să aibă efecte secundare, când fascinația în masă pe care o generase se transformă în isterie – „Târgul este intoxicat de o nebunie amoroasă” ce riscă să devină devoratoare, ca și în cazul lui Orfeu sfâșiat de bacante sau ca în romanul *Parfumul* al lui Patrick Süskind, în

¹⁷ Ibidem, p.90.

¹⁸ Ibidem, p.92.

¹⁹ Ibidem, p.90.

care protagonistul, lipsit încă de la naștere de afecțiune își face un scop în viață din a obține elixirul iubirii, al îndrăgostirii, dar sfârșește prin a fi canibalizat din exces de iubire, într-o scenă suprarealistă de hipnoză și delir în masă. Aflăm că studiile lui Ionescu-Novus despre emoții și pasiuni au creat o adevărată școală – „marea mișcare a culturii sentimentelor” – că editurile se bat pentru viitoarele lui cărți, că i se pregătește bustul în grădina publică, că plănuiește chiar și o piesă de teatru cu titlul *Gimnastica sentimentală*... Aici psihodrama cotește înspre meta-dramă, piesa vorbește despre geneza ei înseși.

Novus e nevoit însă să fugă la București, să se ascundă, plănuind emigrarea în America. În jurul evadării lui se nasc povești fabuloase și Voiculescu ne demonstrează și aici, doar că în cheie comică, procesul nașterii „mitului”²⁰. Este urmărit de alaiul de femei și de autorități care îl vor înapoi, viu sau mort. Evident, piesa e plină de săgeți satirice cu trimitere la realitatea socială imediată, iar finalul e unul fericit: împăcarea cu familia, regenerată și ea și recuperarea rolurilor sociale firești. Novus va deveni profesor de psihologie și caracterologie dramatică la Conservator, valorificând experiența practică acumulată, soția cochetează cu actoria, târgul este lăsat deocamdată să-și interiorizeze la rândul ei experiențele.

Explorând acest text, care poate avea și azi succes la public, pentru că la un prim nivel de lectură el este o comedie satirică în buna moștenire caragialiană, constatăm și un strat de profunzime, chiar livresc al acestuia, ce vine atât din deschiderea intelectuală a autorului, cât și, înclinăm să credem, din intuiția remarcabilă a acestuia. Modul ingenios în care dramaturgul recurge la teoria emoțiilor și apoi implică jocul de rol – tehnică de bază în psihodramă – în scopul creării „plus-realității”²¹, adică a contextului necesar producerii și exersării emoțiilor, este surprinzător și inedit în peisajul dramaturgiei românești interbelice.

*

Bibliografie:

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, traducere din olandeză de H.R.Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Ed. Humanitas, 1998.

James, William, *What is an emotion ?*, Oxford Journals, Oxford University Press, disponibil la https://emotion.wiscedu/wp-content/uploads/sites/1353/2020/11/james_1884_What_is_an_Emotion.pdf.

Moreno, Jacob Levy, *Scieri fundamentale. Despre psihodramă, metoda de grup și spontaneitate*, traducere din engleză de Ioana Maria Novac, București, Ed. Trei, 2009.

Voiculescu, Vasile *Teatru*, ediție îngrijită și prefată de M.Tomuș și I.Voiculescu, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1972.

²⁰ O face și în piesa de altă factură, *Fata ursului*.

²¹ Cf. Jacob Levy Moreno, op.cit., p.52.