MATEI VIŞNIEC – BEYOND THE IRON MASK

Iuliana Oică
PhD., „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The present article aims to reveal the way in which Matei Visniec has re-interpretted the plays of Cehov and Beckett. As space of intertextuality, his writings reorganize time and space of human existence, the characters are engaged in a continuous dialogue which ends with the missing solution. The author proposed an experimental theater and his starting point is the Chekhovian's waiting. That's why the action of his plays is replaced by an expectation of the characters, pointless and without term as a form of repetition of clichés existence. Everywhere, the characters are surprised, angry, asks, humble themselves justified. Thus, the human being can not be detached from daily to seek refuge in art. Words do not express a fact, the characters try to communicate by word, but it is (often) consists of a suite of fragmented sentences.

Keywords:anguish,antitheatre, inter-theatrically, nothingness, unusual experiment

Motto: *„Opera absurdă ilustrează renunțarea gândirii la prestigiul său și resemnarea de a nu mai fi inteligența care pune în operă aparențele și acoperă cu imagini ceea ce nu are înțeles".* (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*)

Argument

Ca orice mișcare de avangardă, teatrul absurdului marchează în profunzime evoluția literaturii dramatice și a artei spectacolului, cu valențe polemice față de tradiția scenică, fiind mai întâi reformator, adesea șocant, până la confirmarea estetică a limbajului nou pe care îl creează. *Noul teatru* este conceput ca modalitate de deconstrucție a vechilor structuri, a limbajului, a ideologiilor, a automatismelor și a miturilor: „Soluţia teatrului ca o criză permanentă implică exagerarea extremă a afectelor, dislocarea realităţii şi dezarticularea limbajului".[1]

Prin piesele lui Matei Vișniec, teatrul marchează o eliberare de tiparele tradiționale, printr-o alăturare ostentativă a comicului de tragic, chiar până la suprapunerea lor, prin reluarea parodică a unor elemente din teatrul anterior, prin *impuritatea* stilului (apariția unor cuvinte din limbajului colocvial, familiar). Se poate afirma că piesele de teatru devin un discurs implicit sau explicit despre teatru, iar această conștiință a convenției dramatice se transformă într-o sursă de expresivitate prin supralicitarea ei. Cât privește universul pieselor sale, autorul însuși afirma: „Am trăit într-o lume de învinși și am învățat să descifrez angoasele acestora, stratagemele lor pentru a supraviețui, sufletul lor obosit. Am fost întotdeauna mai fascinat de învinși decât de învingători; dacă lumea pe care o explorez eu e o lume pe cale de dispariție, agonia acestei dezagregări rămâne mai lungă decât viața acelora ce-o observă". [2]

Lucrarea de față își propune să analizeze modul în care dramaturgul Matei Vișniec reinterpretează formula teatrală propusă de promotorii teatrului absurdului, Anton Pavlovici Cehov și Samuel Beckett, recreează cotidianul într-o lume imaginară, uzitând „mecanismele

[1]Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, Ediția a II-a, București, Editura Teora, 2000, p. 56.
[2]Matei Vișniec, *Teatru I* (prefața la *Păianjenul în scenă*), București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 7.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

teatrului absurdului: narativitate austeră, decor simplificat, redus la câteva linii, personaje parcă pierdute în spaţiu, conceptualizări sentenţioase, atmosfera – în genere – parabolică”[3]. Prin îndepărtarea din reprezentație a impresiei de *mimesis*, teatrul contemporan apare ca un colaj, iar universul teatral se deschide înăuntru, unde fiecare personaj este o simplă voce. Matei Vișniec reorganizează piesele cehoviene și cea beckettiană, conferă operelor sale sensuri multiple prin referințele intertextuale, mânuind cu abilitate situații dramatice, plasate într-o lume posibilă.

Corpusul de texte selectate pentru realizarea analizei este format din piesele lui Matei Vișniec (*Mașinăria Cehov*, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, *Ultimul Godot*), ca spațiu al intertextualității, al interteatralității. Prin reinterpretarea unui univers de sensuri existente, teatrul postmodern devine o scriitură despre lume și despre sine: „E aici semnul pulverizării eului și, deopotrivă, al închiderii ființei nu în materie, ci în semn”[4]. Autorul comentează creația dramatică anterioară reprezentată de A. P. Cehov și S. Beckett, oferind lectorului un univers propriu credibil: „Se întâmplă o furie, o bucurie de a scrie, o pasiune, e un chin. Uneori scriu piesa în trei luni, alteori în trei zile, alteori în trei ani sau, poate textul aşteaptă şi mai mult până găsesc finalul, să zicem. Textul e ceva viu”[5].

Piesele lui Matei Vișniec – formă de intertextualitate

Poeticitatea, neprevăzutul și tensiunea, ritmul verbal alert și râsul grav se armonizează în *piesele fără început și fără sfârșit* ale lui Vișniec, în care se mimează gravitatea, se maschează sentimentul derizoriului, se meditează ironic asupra lipsei de sens a condiției umane. Dintre temele majore ale pieselor sale, se pot enumera dezumanizarea, alienarea, iar lumea actuală se desfășoară după legile imprevizibilului, descoperindu-se treptat ca un spațiu labirintic, din care se poate ieși doar deschizând mai multe uși. Teatrul postmodern apare ca o confesiune despre lumea în care trăiește autorul, o lume a așteptării, în care personajele placide se caută pe sine, fiind prizonieri ai propriilor obsesii, ai dorinței de a reveni în scenă.

În postmodernitate, dramaturgul experimentează mereu: „Dimensiunea structurală a teatrului nou, absurdă prin lipsa ei de determinare şi logică, este extrem de asemănătoare dimensiunii structurale a «realităţii», absurdă ea însăşi prin aceeaşi lipsă de determinare şi logică. Teatrul nou a putut să pară în ochii exegezei o invitaţie prin care realitatea (includem aici şi pe cea umană) era invitată să-şi asume un caracter monstruos. Astfel a putut să devină teatru nou, în bloc, un tablou dezolant al unei lumi devastate de conflict şi de ideologie şi, în consecinţă, un «Adevăr»”[6]. Matei Vișniec realizează în toate cele trei piese dramatice o rescriere postmodernă, în care cititorul este confruntat cu propria existență, scindată între banalitate și miracol, între râs și plâns. Personajele sale sunt pierdute prin lipsa acțiunii, în conversații numeroase în care se înfruntă micile idei, rostite ba cu luciditate, ba la modul iluzoriu sau chiar aluziv.

După propria mărturisire, Matei Vișniec folosește *legea contrapunctului*, pentru a reînnoi viziunea modelelor sale, Cehov și Beckett, într-o joacă lucidă cu textele precedesorilor, în care se repun în discuție elementele definitorii ale realității: „În ceea ce priveşte arta dramaturgului, remarcabilă este reuşita sa de a obţine un efect comic scontat (care are nevoie totuşi de perspicacitatea receptorului – fie el cititor ori spectator) prin mijloacele unui discurs de cea mai gravă tonalitate”[7].

Primul dialog intertextual, ușor recognoscibil la lectura operei lui Matei Vișniec - *Ultimul Godot*, se stabilește cu Samuel Beckett, întrucât *Așteptându-l pe Godot* constituie „un semn de protest surd împotriva unei lumi moderne condamnată la angoasă, la agonii prelungite, la

[3]Ion Bogdan Lefter, *Poetul se întoarce,* în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001, p. 20.
[4]Mircea A. Diaconu, *Matei Vişniec, un funcţionar al neantului*, în „Contrafort”, 12 (122), decembrie 2004, p. 12.
[5]Lucia Dărămuş, *Matei Vişniec faţă în faţă cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005), p. 17.
[6]Dumitru Tucan, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2006, p. 126.
[7]Bogdan Creţu, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. Ioan Cuza”, 2005, p. 142.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

nebunie ori la înfrângere generală, la finaluri lipsite de orice măreţie”[8]. Piesa *Ultimul Godot*, cu subtitlul *scenariu dramatic*, surprinde prin faptul că eroii săi nu sunt nici inventaţi, nici luaţi din realitate, ci provin din lumea teatrului: unul este celebrul dramaturg, Samuel Beckett, celălalt, Godot, personajul-cheie din piesa de debut a acestuia, *Aşteptându-l pe Godot*. Ca la Ionesco, personajele sunt generice. Farsa lui Beckett aduce – observa Ionesco – un „tragic autentic”, cu „teme eterne” şi „angoase arhetipale”. Ieşire din platitudinea securizantă a socialului (care „n-are decât două dimensiuni, ale suprafeţei”), „extrasocialul” e multidimensional şi ambiguu: fascinant şi deopotrivă terifiant, precum sacrul pentru Rudolf Otto”[9].

În scenariul dramatic al lui Vişniec, se produce o întâlnire insolită: autorul („îmbrâncit pe trotuar ... aproape că se rostogoleşte peste Godot”[10]) şi personajul său se cunosc nu pe scenă, ci atunci când sunt daţi afară. Cei doi *expulzaţi* intră în vorbă şi astfel îşi descoperă identitatea, într-o (extra)realitate literară şi scenică, dar o metarealitate ficţională. Din conversaţia care se leagă între ei, fiecare află cine este celălalt. Astfel, piesa expune, la modul metaforic, un fapt dureros: excluderea operei dramatice a lui Beckett de pe scenele teatrelor.

Destinul personajului este implacabil, autorul nu poate interveni ulterior în textul dramatic, iar întâlnirea dintre cei doi, creator şi personaj, constituie o nouă încercare de a pătrunde în teatru. Personajul beckettian există, dar nu fiinţează decât pentru autorul lui, deoarece pentru celelalte personaje, chiar şi pentru cititori, acesta nu reprezintă decât o imagine a propriilor idealuri, dar şi a iluziilor. Chiştocul de ţigară, simbol al unei vieţi fragmentare, al existenţei puse sub zodia incertitudinii, apare obsesiv în didascalii pentru a susţine angoasa personajelor, sporind totodată tensiunea şi teama. Angoasa, concept filosofic, presupune întâlnirea fiinţei umane cu autenticitatea vieţii, cu propria individualitate şi confruntarea cu moartea iminentă, pe care nu o conştientizăm, dar ne determină să trăim cu adevărat: „angoasa e mai degrabă trăită decât gândită”[11].

Sub orizontul nimicului, lipsită de un obiect anume, ci de idee, angoasa devine *mysterium tremendum*, având puterea „unei alterări de sine care precedă orice posibilă constituire a unui sine”[12]. Angoasa poate fi transformată în frică şi de aceea se poate stabili o relaţie între aceste două stări esenţiale ce caracterizează personajele scenariilor dramatice ale lui Matei Vişniec: „Frica este angoasa căzută sub dominaţia *lumii*, neautentică şi, ca atare, ascunsă sieşi”[13]. În concepţia lui Sartre, conceptul de angoasă se suprapune celui de responsabilitate privită ca o formă de dezorientare a insului, care îl însoţeşte permanent şi-l determină să se comporte ca *un năuc*, ca un inadaptat. La Kierkegaard, angoasa este asociată anxietăţii, ca sete a omului de nelimitare ce-i determină prăbuşirea. Această teamă în faţa limitei se transformă în angoasa văzută ca un element consubstanţial al fiinţei umane. În cazul personajelor propuse de Vişniec, angoasa este rezultatul percepţiei timpului limitat, al existenţei imprimate de pecetea morţii, a inutilităţii şi a încorsetării într-o lume *mută*. Deşi încearcă a o depăşi, a găsi o ieşire cu ajutorul punerii în scenă a unei alte reprezentaţii prin care să evadeze, totul pare sortit eşecului: „Întrucât moartea este imanentă vieţii, aproape întreaga viaţă este o agonie”[14].

La Vişniec, strada şi asfinţitul sunt primele însemne ale începutului decăderii, ale involuţiei şi pubela răsturnată completează această imagine a lumii răsturnate şi reconfirmă mizeria, dezordinea, regresul societăţii şi al insului. Discuţiile dintre cei doi, ce par singurii

[8]Mircea Ghiţulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura „Tracus Arte“, 2008, p. 366.
[9]Nicoleta Popa Blanariu, *Frondă şi clasicism*, în Philologica Jassyensia, An IV, Nr. 2, 2008, pp. 18-19.
[10]Matei Vişniec, *Ultimul Godot*, în *Teatru*, Braşov, Editura Aula, 2001, p. 39.
[11]Gaetano Mollo, *Dincolo de angoasă. Educaţia etico-religioasă la Soren Kierkegaard*, Bucureşti, Editura Ars Longa, 2000, p. 56.
[12]Jean Luc Nancy, *Experienţa libertăţii*, Iaşi, Editura Ideea, 2003, p. 208.
[13]Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 257.

[14]Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990, p. 24.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

locuitori ai orașului, au ca temă decăderea prezentului, prin moartea teatrului („Godot: Pentru teatru! Care tocmai a murit”[15]). E însă prea târziu pentru a se putea schimba ceva, realitatea se transformă tiptil într-o construcție fabulatorie, iar statutul personajelor e modificat, cele două personaje ajung să se închidă în universul ficțiunii.

Din lumea lui Vladimir și Estragon, autorul Samuel Beckett se retrage pentru a-și lăsa personajele să trăiască, Godot continuă să fie așteptat, iar în piesa lui Matei Vișniec cei doi *noneroi* adună în jurul lor spectatori din ce în ce mai mulți, *privitori ca la teatru*. Dialogul atrage atenţia trecătorilor, care se adună în jurul lor. Cei doi simulează indiferenţa faţă de aşa-zişii spectatori neașteptați, se transformă brusc în actori, iar improvizaţia lor aduce în prim-plan ideea că, dacă va exista publicul, nu va fi niciodată un *ultim Godot*. În textul lui Beckett, Godot este mai mult un pretext de care cei doi se agaţă pentru a-şi întreţine iluziile, de care au, în mod fatal, nevoie și încearcă, prin urmare, să omoare timpul angoasant. În teatrul absurdului, actul de a aștepta este specific ființei umane bântuite de neliniști, iar în piesa lui Vișniec cele două personaje par a opune rezistență în fața absurdului, meditând la modul interogativ asupra rostului teatrului și a condițiilor comune de existență.

Un element de *teatru în teatru* este piesa pusă în scenă de personajul Beckett, parcă aceeași cu una anterioară, dintr-o încercare de descifrare a semnelor miracolului teatral. Arta sub pecetea absurdului este privită ca revoluționară, având un caracter critic, întrucât se demască realitatea prin îngroșarea ei: „sentimentul absurdului, simptom evident al unei crize, a putut fi transmutat în artă, în opere care, neaderând la rău, îl consemnează fără să cedeze bolii, caută s-o depăşească”[16]. Cei doi *revoltați* deplâng soarta teatrului, condiția lor de înstrăinați de scenă și de spectatori, devin maeștri ai cuvântului într-o lume a in-comunicării.

Spre deosebire de Beckett, la Vișniec continua așteptare generează o teamă acută în faţa necunoscutului și de aceea, „acţiunea teatrului, ca şi a ciumei, este binefăcătoare, căci, împingându-i pe oameni să se vadă aşa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleşeala, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerţia sufocantă a materiei ce năpădeşte până şi datele cele mai clare ale simţurilor”[17]. Aici, personajele capitulează înainte de luptă, râd de starea jalnică a condiției umane, transgresează limitele realității monotone și absurde, încearcă să recucerească locul cuvenit pe scena sacră a teatrului. Tot ele descriu realitatea nu așa cum este, ci așa cum o văd ei, îndărătul lor aflându-se autorul, care își enunță într-un mod aluziv opiniile despre teatru ca *oglindă* a privitorilor. Absurdul este o stare din care trebuie să ieși, par a spune personajele chinuite de așteptare, lipsite de identitate, într-o alterare continuă a esenţei umane sub imperiul incertitudinii. Lumea care se ivește în jurul celor două personaje se poate asemăna cu un cor antic, mut, dar activ prin numărul celor adunați pe o *stradă pustie*.

În toate piesele lui Matei Vișniec, cititorul este învăluit de suspans dramatic, caracteristic farsei tragice, este surprins că nu se identifică cu personajele pe care încearcă să le decripteze, fiind pus în ipostaza unui detectiv: „în loc de a i se oferi o *soluţie*, spectatorul este provocat să formuleze el însuşi *întrebările* pe care va trebui să le pună, dacă va dori să se apropie de sensul piesei”[18]. Misterul și necunoscutul conduc iremediabil spre frica ce generează angoasa: „În cele mai frecvente cazuri, noneroul este adus în faţa unor situaţii limită de aşa natură, încât apare ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existenţă prin act”[19].

Încă de la începutul piesei, se pendulează între înăuntru și afară, personajele sunt prizoniere ale spațiului, deși fizic nimic nu le împiedică să plece, iar tot ceea ce spun capătă o sonoritate aparte. Ceea ce-i unește pe cei doi *oameni ai cercului* este neputința în fața prăbușirii teatrului şi a decăderii umanităţii. Personajul fictiv Beckett e gata să-i ofere lui Godot dreptul la replică, însă acesta din urmă nu mai vede sensul schimbării piesei, căci

[15]Matei Vișniec, *Ultimul Godot*, în *op. cit.*, p. 45.
[16]Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 9.
[17]Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p.28.
[18]Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980, p. 36.
[19]Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 92.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

teatrul a murit. Jocul improvizației propus de personajul Beckett îi va conduce la primele replici ale piesei pe care o credeau dată uitării.

Intertextualitatea constituie o modalitate prin care Matei Vișniec discută despre situația teatrului, despre statutul reprezentației teatrale și al celor implicați în acest proces al scenei, prin care se oferă o imagine în oglindă a textului dramatic. Acest fapt se observă cel mai bine în piesa *Mașinăria Cehov*, în care autorul Cehov își întâlnește personajele tot în spațiul ficțiunii, din dorința de a-și schimba măcar parțial destinul: „fără pretenția de a avansa vreo idee nouă în receptarea operei cehoviene, Matei Vișniec declanșează un joc postmodernist cu personajele, transformându-le în simulacre ale celor cehoviene și obligându-le să acționeze într-o lume virtuală, care continuă oarecum acțiunea pieselor lui Cehov sau vizualizează subconștientul scriitorului deja grav bolnav”[20].

Scrisoarea adresată marelui dramaturg rus este un *exercițiu de admirație,* prin care Matei Vișniec, fascinat și totodată *tulburat* de piesele cehoviene, realizează o adevărată interpretare a acestora: „Și e adevărat că personajele dumneavoastră s-ar putea plimba nestingherite dintr-o piesă în alta, din *Unchiul Vania* în *Pescărușul,* din *Trei surori* în *Ivanov*, pentru că atmosfera și cadrul rămân același”[21]. Profund marcat de destinul celui care făcea parte din *patrimoniul cultural al umanității*, fin analist al operei sale dramatice, Matei Vișniec recunoaște că a descoperit teatrul absurdului prin universul cehovian, „ce devenea o replică a propriei noastre încarcerări în casa de nebuni a comunismului”[22]. Teatrul lui Cehov este o sursă de inspirație și o formă de conștientizare a fragilității omului pe pământ, a incapacității omului de a comunica într-o lume fără orizont, deși „căutarea absurdă a fericirii pune în lumină esența însăși a ființei umane”[23].

Matei Vișniec pune personajele cehoviene față în față cu autorul lor din dorința de a le accepta, de a le recunoaște, acestea venind în noul univers ficțional cu gesturile, atitudinile și limbajul împrumutate din creațiile anterioare. Totuși, personajele nu-și aduc propriu-zis replicile din piesele cehoviene, se transformă în ființe unice, într-un spațiu uman credibil, în plină mișcare, unde nimic nu durează, totul se modifică, iar rolurile se multiplică. Personajul lui Matei Vișniec devine un simplu purtător de cuvânt, vorbește mult pentru a păstra iluzia că încă își poate coordona existența, dar în realitate nu spune nimic, doar constată că oamenii nu se ascultă unii pe alții.

Autorul Cehov pare chemat în textul lui Vișniec pentru a restabili ordinea universului propriu, devenind personaj într-o dimensiune claustrantă, în care atât autorul, cât și personajele se simt strivite de *mașinăria* destinului. La rândul său, Cehov, asemenea unui *păpușar* discret, se ivește în momentele de criză ale personajelor închise în ratare și în singurătate, într-o mecanică absurdă, într-o lume a iluziilor și a idealurilor pierdute. Își poartă cu sine trusa, ca un adevărat doctor, își vindecă personajele, *ființe de hârtie,* ca un dramaturg ce încearcă un gest reparator, chiar dacă spre sfârșitul piesei pare împietrit într-un muzeu al propriilor personaje de ceară, ce „rămân imobile, dar îl urmăresc cu privirea”[24]. Dispariția personajului Cehov pare așteptată, este o formă de salvare, de iluminare, iar confruntarea cu timpul și cu trecerea lui se termină biruitoare într-o altă dimensiune: „Iese din scenă urcând într-un tren care-l va duce, probabil, în opera unui alt dramaturg, această piesă având ca temă tocmai moartea imposibilă a artistului”[25].

Ultima piesă a lui Matei Vișniec propusă spre analiză se intitulează *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, care amintește, încă din titlu, de piesa cehoviană

[20]Victoria Fedorenco, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, în „Sud-Est. Artă. Civilizație”, nr. 1/2005, p. 34.
[21]Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov* în *Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 5.
[22]*Ibidem,* p. 6.
[23]*Ibidem.*

[24]*Ibidem,* p. 87.
[25]Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura Litera Internațional, 2004, p. 174.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

Pescăruşul, aceasta fiind prima referinţă intertextuală. În ambele piese timpul este abolit, iar cele trei personaje, Treplev, Trigorin şi Nina se reîntâlnesc după cincisprezece ani de la despărţirea livrescă din finalul piesei cehoviene. Personajul Nina pare re-creat, însă modelul cehovian stă la baza construcţiei acestei femei ce revine *ca o furtună* într-o casă în care s-a simţit iubită.

Creaţia dramatică frapează prin motivul *piesă în piesă*, prin viziunea pe care Cehov o atribuie personajului său. Formula teatrală pe care o legitimează Cehov e drama realist-psihologică, ce se supune *mimesisului* aristotelic şi sondarea psihologiei individului: „Cum imitaţia este făcută de personaje în acţiune, trebuie să considerăm, mai întâi, ca o parte a tragediei, întocmirea spectacolului; pe urmă vin cântul şi limba: căci acestea sunt mijloacele întrebuinţate pentru săvârşirea imitaţiei”[26]. Piesa lui Treplev, personajul din piesa *Pescăruşul*, este la *antipodul* dramei realist-psihologice a lui Cehov. Secvenţa metateatrală cehoviană este un mod prin care se valorifică vechiul motiv baroc (teatru în teatru). Se formulează astfel o alternativă teatrală: fie să surprindă societatea ce afişează măşti, roluri ce i-ar avantaja pe oameni, fie pentru a-şi exprima propria viziune asupra teatrului. Prin *procură*, prin intermediul lui Treplev, Cehov exprimă un alt punct de vedere cu privire la teatru, fiind o modalitate de a folosi vechiul motiv al *teatrului în teatru*, de care se uzitează în teatrul pirandellian.

Monologurile personajelor exprimă o formă de eliberare din contingent, aduc în lumină adevărul lumii văzute ca un imens teatru, în care regulile par reinventate. La Matei Vişniec, dialogurile tind să înlocuiască acţiunea, fiind compuse din replici contrafăcute, clişee care nu transmit nimic decât dorinţa fiinţei umane de a evada din cercul claustrant. Se pune în scenă o altă piesă, oamenii care urmăresc spectacolul teatral sunt veniţi din afară, lipsiţi de conştiinţa că „spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înţelege un real ca real şi a şti în acelaşi timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existenţa lui, nu are relaţie cu el”[27].

Personajele îşi pierd fără voia lor identitatea, devin încet-încet nişte *manechine* şi „nimeni nu bănuieşte şi nu poate intui ceea ce urmează. De aceea, misterul, necunoscutul, cu terifiantele lor perspective, conduc, cum e firesc, la o frică ce se preschimbă, prin permanentizarea ei, în angoasă. Iată trăsătura caracteristică a fiinţei umane”[28]. Se conturează ideea de circularitate a construcţiei piesei, acţiunea propriu-zisă este înlocuită cu o lungă aşteptare, o acţiune suspendată între nostalgia trecutului şi aşteptări utopice. Discursurile personajelor se construiesc în jurul unei realităţi obscure, spaţiile fizice devin un obstacol de nedepăşit, deoarece în planul existenţei umane totul neliniştește: „ceea ce surprinde şi atrage în textele dramatice ale lui Vişniec este filonul lor profund uman. Umanismul dramaturgiei sale este şi cel ce convinge, pentru că în personajele sale se află câte puţin din fiecare dintre noi, în situaţiile dramatice în care ele sunt plasate constatăm că am fost şi noi“[29]. Totuşi, personajele intră „într-un joc seducător despre eternitatea teatrului”[30].

Concluzii

Scriitura lui Matei Vişniec surprinde la toate nivelurile: al titlurilor, al limbajului, al personajelor, al problematicii, al textului propriu-zis: „Piesele sale sunt captivante prin particularităţile lor emoţionale şi prin dramaticitate specifică. Fireşte, rămâne o dramaturgie criptică, unde dacă nu totdeauna putem decripta sensurile infuze, ne cucereşte farmecul naraţiunii, dialogul de elevaţie literară, patetismul compasiunii pentru nefericire, comedia

[26]Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957, p. 24.
[27]Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iaşi, Institutul European, 1999, p. 25.
[28]Bogdan Creţu, *op. cit.*, pp. 129-130.
[29]*Ibidem.*
[30]Valentin Silvestru, *Prefaţă* la *Teatru,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996, p. 9.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

scânteietoare din replici şi situaţii, îngândurarea visătoare”[31]. Fiecare personalitate adusă în scenă de dramaturg, dintr-un exercițiu de admirație/fascinație, își are propria poveste, un anumit rost, propriile concepții, vine de undeva și se îndreaptă spre altundeva, deci pare în trecere sau în așteptare.

Țesătura intertextuală este explicită, căci autorul ia drept personaje autori și *ființele lor de hârtie*, creând senzația de teatru în teatru. Matei Vișniec trimite direct la Cehov prin epistola introductivă, *SCRISOARE CĂTRE CEHOV*, dar și prin titlurile celor două piese cehoviene, o rescriere a acestora, cu personaje emblematice, întrucât Cehov a fost primul dramaturg în opera căruia se manifestă teatrul absurdului, după cum credea Vișniec însuși. Discursul metaliterar/metateatral se observă în creația lui Vișniec, iar Cehov este un precursor al teatrului absurdului ca formulă experimentală în prima jumătate a secolului al XX-lea. Personajul Cehov se plimbă între mai multe piese, scrise parcă aievea, discută cu propriile personaje, numeroase ca număr, Beckett se joacă de-a textul, iar autorul Matei Vișniec propune un dialog cultural, o rescriere și o relectură a unor influențe, în care sunt modificate anumite elemente.

Scriind mereu pentru a neliniști, nu pentru a calma, după cum mărturisește însuși Vișniec, autorul aduce un omagiu lui Cehov, cel care a reevaluat poziția individului în universul interior și exterior, evidențiind prin piesele sale un fel de rezistență în fața absurdului, o meditația lucidă asupra condițiilor comune de existență: „Suntem aruncaţi într-o aventură existenţială planetară, care n-a fost precedată de nici un fel de reflecţie filozofică. Trăim într-o lume în care busola începe să nu mai fie foarte precisă. Toată planeta este ameninţată de viteză şi de deteriorarea spaţiului în care trăim, de dispariţia fizică prin acumularea de puteri nucleare şi de ambiţii deşarte, de orbiri şi de fanatisme. Cred că artistul, în general, trebuie să fie la fel de lucid cum era Cehov la sfârşitul secolului al XIX-lea”[32].

Cele două repere culturale, Cehov și Beckett, își întâlnesc propriile creații, devin voci în întuneric, într-o *arhitectură complexă*, cu un fond tragic prin reflecțiile asupra teatrului, un umor revoltat față de mediocritatea lumii, între cinism și angoasă, impas și autenticitate. Beckett și Cehov sunt personaje care păstrează iluzia că trăiesc, că doar măștile s-au schimbat, dar devin simboluri prin intermediul cărora dramaturgul meditează asupra rolului artei și menirii creatorului. Într-o lume a teatrului în care *totul s-a spus*, într-o existență în care nu „se întâmplă nimic decât acumularea tensiunii pe care o produce aşteptarea”[33], Vișniec propune o dramaturgie autoreferențială, un teatru despre teatru, piesele lui fiind o *asamblare de comentare* la piesele lui Cehov și la cea a lui Beckett. Teatrul postmodern este un spațiu al intertextualității, al interteatralității, ce îndepărtează din reprezentația scenică impresia de *mimesis*.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997

Cehov, Anton Pavlovici, *Pescărușul*, București, Editura LiterNet, 2007

Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Ediția a II-a, București, Editura Teora, 2000

Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot*, Traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1970

Brecht, Bertold, *Micul Organon pentru teatru*, în volumul *Scrieri despre teatru*, Texte alese şi traduse de Corina Jiva, prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura Univers, 1977

[31]*Ibidem*, p.12.
[32]Ioan Buduca, *Interviu cu Matei Vişniec* în ziarul„Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007, p. 21.
[33]Nicoleta Popa Blanariu, *art. cit.*, p. 23.

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)

Buduca, Ioan, *Interviu cu Matei Vişniec*,în ziarul„Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007

Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990

Creţu, Bogdan, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. Ioan Cuza”, 2005

Dărămuş, Lucia, *Matei Vişniec faţă în faţă cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005)

Diaconu, Mircea A., *Matei Vişniec, un funcţionar al neantului*, în „Contrafort”, 12 (122), decembrie 2004

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980

Fedorenco, Victoria, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, în „Sud-Est. Artă. Civilizație”, nr. 1/2005

Ghiţulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura „Tracus Arte”, 2008

Heidegger, Martin, *Fiinţă şi timp*, Traducere de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003

Lefter, Ion Bogdan, *Poetul se întoarce,* în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001

Mollo, Gaetano, *Dincolo de angoasă. Educaţia etico-religioasă la Soren Kierkegaard*, Bucureşti, Editura Ars Longa, 2000

Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1970

Nancy, Jean Luc, *Experienţa libertăţii*, Iaşi, Editura Ideea, 2003

Nedelcu Patureau, Mirela, Postfaţă la vol. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006

Popa Blanariu,Nicoleta, *Comparatism şi interculturalitate. Note de curs*, 2013

Popa Blanariu, Nicoleta, *Frondă şi clasicism*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008

Silvestru, Valentin, *Prefaţă* la *Teatru*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1996

Ștefănescu, Alex., *Clasicizarea lui Matei Vișniec*, în „România literară”, XXIX, nr. 20, 22 - 28 martie 1996

Tucan, Dumitru, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2006

Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999

Vișniec, Matei, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura Litera Internațional, 2004

Vișniec, Matei, *Mașinăria Cehov* în *Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008

Vișniec, Matei, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați* în *Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008

Vișniec, Matei, *Teatru I* (prefața la *Păianjenul în scenă*), București, Editura Cartea Românească, 1996

Vișniec, Matei, *Ultimul Godot*, Brașov, Editura Aula, 2001

BDD-A27491 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 21:59:41 UTC)