

**MATEI VIȘNIEC – BEYOND THE IRON MASK****Iuliana Oică****PhD., „Ștefan cel Mare” University of Suceava**

*Abstract: The present article aims to reveal the way in which Matei Visniec has re-interpreted 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: „Soluția teatrului ca o criză permanentă implică exagerarea extremă a afectelor, dislocarea realității și dezarticularea limbajului”.<sup>1</sup>

Prin piesele lui Matei Vișniec, teatrul marchează o eliberare de tiparele tradiționale, printr-o alăturare ostentativă a comicalului de tragic, chiar până la suprapunerea lor, prin reluarea parodică a unor elemente din teatrul anterior, prin *impuritatea* stilului (aparitia 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 acelor ce-o observă”.<sup>2</sup>

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, recrează cotidianul într-o lume imaginară, uzitând „mecanismele

<sup>1</sup>Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, Ediția a II-a, București, Editura Teora, 2000, p. 56.

<sup>2</sup>Matei Vișniec, *Teatru I* (prefața la *Păianjenul în scenă*), București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 7.

teatrului absurdului: narativitate austeră, decor simplificat, redus la câteva linii, personaje parcă pierdute în spațiu, conceptualizări sentențioase, atmosfera – în genere – parabolică<sup>3</sup>. Prin îndepărtarea din reprezentare 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”<sup>4</sup>. 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 așteaptă și mai mult până găesc finalul, să zicem. Textul e ceva viu”<sup>5</sup>.

### 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 și logică, este extrem de asemănătoare dimensiunii structurale a «realității», absurdă ea însăși prin aceeași lipsă de determinare și logică. Teatrul nou a putut să pară în ochii exegezei o invitație prin care realitatea (incluând aici și pe cea umană) era invitată să-și asume un caracter monstruos. Astfel a putut să devină teatru nou, în bloc, un tablou dezolant al unei lumi devastate de conflict și de ideologie și, în consecință, un «Adevăr»”<sup>6</sup>. 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 răs 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 reinnoi viziunea modelelor sale, Cehov și Beckett, într-o joacă lucidă cu textele precedesoriilor, în care se repun în discuție elementele definiției ale realității: „În ceea ce privește arta dramaturgului, remarcabilă este reușita sa de a obține un efect comic scontat (care are nevoie totuși de perspicacitatea receptorului – fie el cititor ori spectator) prin mijloacele unui discurs de cea mai gravă tonalitate”<sup>7</sup>.

Primul dialog intertextual, ușor recunoscutibil 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

<sup>3</sup>Ion Bogdan Lefter, *Poetul se întoarce*, în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001, p. 20.

<sup>4</sup>Mircea A. Diaconu, *Matei Vișniec, un funcționar al neantului*, în „Contrafort”, 12 (122), decembrie 2004, p. 12.

<sup>5</sup>Lucia Dărămuș, *Matei Vișniec față în față cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005), p. 17.

<sup>6</sup>Dumitru Tucan, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 126.

<sup>7</sup>Bogdan Crețu, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. Ioan Cuza”, 2005, p. 142.

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

În scenariul dramatic al lui Vișniec, se produce o întâlnire insolită: autorul („îmbrâncit pe trotuar ... aproape că se rostogolește peste Godot”<sup>10</sup>) și personajul său se cunosc nu pe scenă, ci atunci când sunt dați afară. Cei doi *expulzați* intră în vorbă și astfel își descoperă identitatea, într-o (extra)realitate literară și scenică, dar o metarealitate ficțională. Din conversația 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 și personaj, constituie o nouă încercare de a pătrunde în teatru. Personajul beckettian există, dar nu ființează decât pentru autorul lui, deoarece pentru celelalte personaje, chiar și pentru cititori, acesta nu reprezintă decât o imagine a propriilor idealuri, dar și a iluziilor. Chiștocul de țigară, simbol al unei vieți fragmentare, al existenței puse sub zodia incertitudinii, apare obsesiv în didascalii pentru a susține angoasa personajelor, sporind totodată tensiunea și teama. Angoasa, concept filosofic, presupune întâlnirea ființei umane cu autenticitatea vieții, cu propria individualitate și confruntarea cu moartea iminentă, pe care nu o conștientizăm, dar ne determină să trăim cu adevărat: „angoasa e mai degrabă trăită decât gândită”<sup>11</sup>.

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”<sup>12</sup>. Angoasa poate fi transformată în frică și de aceea se poate stabili o relație între aceste două stări esențiale ce caracterizează personajele scenariilor dramatice ale lui Matei Vișniec: „Frica este angoasa căzută sub dominația *lumii*, neautentică și, ca atare, ascunsă sieși”<sup>13</sup>. În concepția lui Sartre, conceptul de angoasă se suprapune celui de responsabilitate privită ca o formă de dezorientare a insului, care îl însoțește permanent și-l determină să se comporte ca *un năuc*, ca un inadaptat. La Kierkegaard, angoasa este asociată anxietății, ca sete a omului de nelimitare ce-i determină prăbușirea. Această teamă în fața limitei se transformă în angoasa văzută ca un element consubstanțial al ființei umane. În cazul personajelor propuse de Vișniec, angoasa este rezultatul percepției timpului limitat, al existenței imprimată de pecetea morții, a inutilității și a încorsetării într-o lume *mută*. Deși încearcă a o depăși, a găsi o ieșire cu ajutorul punerii în scenă a unei alte reprezentării prin care să evadeze, totul pare sortit eșecului: „Întrucât moartea este imanentă vieții, aproape întreaga viață este o agonie”<sup>14</sup>.

La Vișniec, strada și asfințitul sunt primele însemne ale începutului decăderii, ale involuției și pubela răsturnată completează această imagine a lumii răsturnate și reconfirmă mizeria, dezordinea, regresul societății și al insului. Discuțiile dintre cei doi, ce par singurii

<sup>8</sup>Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Editura „Tracus Arte”, 2008, p. 366.

<sup>9</sup>Nicoleta Popa Blanariu, *Fronță și clasicism*, în *Philologica Jassyensia*, An IV, Nr. 2, 2008, pp. 18-19.

<sup>10</sup>Matei Vișniec, *Ultimul Godot*, în *Teatru*, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 39.

<sup>11</sup>Gaetano Mollo, *Dincolo de angoasă. Educația etico-religioasă la Soren Kierkegaard*, București, Editura Ars Longa, 2000, p. 56.

<sup>12</sup>Jean Luc Nancy, *Experiența libertății*, Iași, Editura Ideea, 2003, p. 208.

<sup>13</sup>Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, p. 257.

<sup>14</sup>Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990, p. 24.

locuitori ai orașului, au ca temă decăderea prezentului, prin moartea teatrului („Godot: Pentru teatru! Care tocmai a murit”<sup>15</sup>). E însă prea târziu pentru a se putea schimba ceva, realitatea se transformă tiptil într-o construcție fabulatoare, 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 atenția trecătorilor, care se adună în jurul lor. Cei doi simulează indiferența față de așa-ziii spectatori neașteptați, se transformă brusc în actori, iar improvizația 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 agață pentru a-și întreține 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 bătute de neliniști, iar în piesa lui Vișniec cele două personaje par a opune rezistență în fața absurdului, meditănd 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 depășească”<sup>16</sup>. 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 fața necunoscutului și de aceea, „acțiunea teatrului, ca și a ciumei, este binefăcătoare, căci, împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerția sufocantă a materiei ce năpădește până și datele cele mai clare ale simțurilor”<sup>17</sup>. Aici, personajele capitulează înainte de luptă, râd de starea jalnică a condiției umane, transgresează limitele realității monotone și absurde, încearcă să recucerească locul convenit 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 *oglinză* a privitorilor. Absurdul este o stare din care trebuie să ieși, par a spune personajele chinute de așteptare, lipsite de identitate, într-o alterare continuă a esenței 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 decipteze, fiind pus în ipostaza unui detectiv: „în loc de a i se oferi o *soluție*, spectatorul este provocat să formuleze el însuși *întrebările* pe care va trebui să le pună, dacă va dori să se apropie de sensul piesei”<sup>18</sup>. Misterul și necunoscutul conduc iremediabil spre frica ce generează angoasa: „În cele mai frecvente cazuri, noneroul este adus în fața unor situații limită de așa natură, încât apare ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existență prin act”<sup>19</sup>.

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 și a decăderii umanității. Personajul fictiv Beckett e gata să-i ofere lui Godot dreptul la replică, însă acesta din urmă nu mai vede sensul schimbării piesei, căci

<sup>15</sup>Matei Vișniec, *Ultimul Godot*, în *op. cit.*, p. 45.

<sup>16</sup>Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 9.

<sup>17</sup>Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p.28.

<sup>18</sup>Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980, p. 36.

<sup>19</sup>Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970, p. 92.

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 reprezentăției 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”<sup>20</sup>.

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 Vanja* în *Pescărușul*, din *Trei surori* în *Ivanov*, pentru că atmosfera și cadrul rămân același”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>. 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”<sup>23</sup>.

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”<sup>24</sup>. 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”<sup>25</sup>.

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

<sup>20</sup>Victoria Fedorenco, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, în „Sud-Est. Artă. Civilizație”, nr. 1/2005, p. 34.

<sup>21</sup>Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov în Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 5.

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 6.

<sup>23</sup>*Ibidem*.

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 87.

<sup>25</sup>Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura Litera Internațional, 2004, p. 174.

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

Creația 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 și sondarea psihologiei individului: „Cum imitația este făcută de personaje în acțiune, trebuie să considerăm, mai întâi, ca o parte a tragediei, întocmirea spectacolului; pe urmă vin cântul și limba: căci acestea sunt mijloacele întrebuițate pentru săvârșirea imitației”<sup>26</sup>. Piesa lui Treplev, personajul din piesa *Pescărușul*, este la *antipodul* dramei realist-psihologice a lui Cehov. Secvența 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 afișează măști, roluri ce i-ar avantaja pe oameni, fie pentru a-și 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 Vișniec, dialogurile tind să înlocuiască acțiunea, fiind compuse din replici contrafăcute, clișee care nu transmit nimic decât dorința ființei umane de a evada din cercul clausturant. Se pune în scenă o altă piesă, oamenii care urmăresc spectacolul teatral sunt veniți din afară, lipsiți de conștiința că „spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înțelege un real ca real și a ști în același timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existența lui, nu are relație cu el”<sup>27</sup>.

Personajele își pierd fără voia lor identitatea, devin încet-încet niște *manechine* și „nimeni nu bănuiește și nu poate întui 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 ființei umane”<sup>28</sup>. Se conturează ideea de circularitate a construcției piesei, acțiunea propriu-zisă este înlocuită cu o lungă așteptare, o acțiune suspendată între nostalgia trecutului și așteptări utopice. Discursurile personajelor se construiesc în jurul unei realități obscure, spațiile fizice devin un obstacol de nedepășit, deoarece în planul existenței umane totul neliniștește: „ceea ce surprinde și atrage în textele dramatice ale lui Vișniec este filonul lor profund uman. Umanismul dramaturgiei sale este și cel ce convinge, pentru că în personajele sale se află câte puțin din fiecare dintre noi, în situațiile dramatice în care ele sunt plasate constatăm că am fost și noi”<sup>29</sup>. Totuși, personajele intră „într-un joc seducător despre eternitatea teatrului”<sup>30</sup>.

## Concluzii

Scriitura lui Matei Vișniec surprinde la toate nivelurile: al titlurilor, al limbajului, al personajelor, al problematicii, al textului propriu-zis: „Piese sale sunt captivante prin particularitățile lor emoționale și prin dramaticitate specifică. Firește, rămâne o dramaturgie criptică, unde dacă nu totdeauna putem decodifica sensurile infuze, ne cucerește farmecul narațiunii, dialogul de elevație literară, patetismul compasiunii pentru nefericire, comedia

<sup>26</sup>Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957, p. 24.

<sup>27</sup>Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999, p. 25.

<sup>28</sup>Bogdan Crețu, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>29</sup>*Ibidem*.

<sup>30</sup>Valentin Silvestru, *Prefață la Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 9.

scânteietoare din replici și situații, îngândurarea visătoare”<sup>31</sup>. 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 aieva, 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.

*Scrind 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 aruncați într-o aventură existențială planetară, care n-a fost precedată de nici un fel de reflecție filozofică. Trăim într-o lume în care busola începe să nu mai fie foarte precisă. Toată planeta este amenințată de viteză și de deteriorarea spațiului în care trăim, de dispariția fizică prin acumularea de puteri nucleare și de ambiții deșarte, de orbiri și de fanatisme. Cred că artistul, în general, trebuie să fie la fel de lucid cum era Cehov la sfârșitul secolului al XIX-lea”<sup>32</sup>.

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 așteptarea”<sup>33</sup>, 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 și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 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 *Scieri despre teatru*, Texte alese și traduse de Corina Jiva, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977

<sup>31</sup>*Ibidem*, p.12.

<sup>32</sup>Ioan Buduca, *Interviu cu Matei Vișniec* în ziarul „Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007, p. 21.

<sup>33</sup>Nicoleta Popa Blaniariu, *art. cit.*, p. 23.

- Buduca, Ioan, *Interviu cu Matei Vișniec*, în ziarul „Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007
- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990
- Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. Ioan Cuza”, 2005
- Dărămuș, Lucia, *Matei Vișniec față în față cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005)
- Diaconu, Mircea A., *Matei Vișniec, un funcționar 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
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Editura „Tracus Arte”, 2008
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003
- Lefter, Ion Bogdan, *Poetul se întoarce*, în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001
- Mollo, Gaetano, *Dincolo de angoasă. Educația etico-religioasă la Soren Kierkegaard*, București, Editura Ars Longa, 2000
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970
- Nancy, Jean Luc, *Experiența libertății*, Iași, Editura Ideea, 2003
- Nedelcu Patureau, Mirela, Postfață la vol. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Comparatism și interculturalitate. Note de curs*, 2013
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Fronță și clasicism*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008
- Silvestru, Valentin, *Prefață la Teatru*, București, 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*, Timișoara, Editura Universității 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