Suprarealism şi postmodernism în *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*

Lenuța-Otilia NIȚU (DOINA)
Universitatea „Ștefan cel Mare" din Suceava
lenusotilia@yahoo.com

Abstract: Published in 2016, Matei Vişniec's novel entitled *Shoe-type loves. Umbrella-type loves…* reveals an existence as authentic as it is surprising by appealing to a surrealist imaginary. The various themes that Matei Vişniec proposes in the 73 chapters of his novel initially seem to give rise to a unique but fragmented story. As the title suggests, the fragments speak of *love,* they also talk about *death*, as any reader notices the cyclic structure of the novel; they are ultimately about *theater*, because the author offers, by quoting his own characters, at least 100 definitions of the term, and they are also about *food*, because there is a highly poetic description of French breakfast. Here's what the author says about his novel: "This novel, comprising seemingly disparate stories, practically wrote itself. Originally, I wanted to go on a single thread, following my love for words and drama, for gestures and ceremony. The book has turned into a journey and it has taken me from the center of the world (from Rădăuți, the city where I was born) to the outskirts, namely to Paris and Avignon (great capitals of the theater). Keep in mind that if you enjoy your journey, there is nobody to make you return…" [Vişniec, 2016: cover 4]
Keywords: *Matei Vişniec, surrealist, theater, love, death.*

Matei Vişniec – Identitate, context, interpretare

Scriitor asociat optzecismului, prin poezia pe care a scris-o ca membru fondator al Cenaclului de Luni din anii '80, condus de Nicolae Manolescu, Matei Vişniec a debutat cu volumul de poezie *La noapte va ninge*, din 1980, urmat de *Orașul cu un singur locuitor*, din 1982 şi de *Înțeleptul la ora de ceai*, din 1984. Aceste prime volume sunt o expresie de respingere a realității (lesne de înțeles în contextul social-politic opresiv) şi o dovadă a „meditației asupra utopiei" [Creţu, 2005: 87]: „se apropia sfârşitul secolului şi orbul/ trecea pe stradă cu luneta subsuoară" (*Se apropia sfârşitul secolului*) [Vişniec, 1984: 49]. Apelul la banal şi la miraculos are rolul de a denunța absurdul vieții obişnuite din comunism. Însăşi plimbarea prin oraş inspiră apariția miraculului, semn că acesta este unul necesar.

Optzecismul este un fenomen complex, în care s-au manifestat autori a căror creație nu poate fi redusă la o definiție, deşi au unele trăsături comune. Însăşi asocierea optzecismului cu postmodernismul a fost îndelung discutată, astfel că scriitori ca Alexandru Muşina sau Traian T. Coşovei contestă conceptul de „postmodernism", în timp ce alți scriitori, deşi reținuți de istoria literară ca fiind optzeciști, nu scriu în manieră postmodernistă, ei fiind mai degrabă „tardomoderniști", „poststructuraliști" sau „neoexpresioniști". În acelaşi timp, există scriitori

BDD-A30189 © 2019 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

care s-au manifestat deplin ca postmoderniști la sfârșitul anilor '80 sau chiar în anii '90. Fără să aibă un program coerent, optzeciștii au readus în atenție problema identității, reafirmând astfel individualitatea eului, cu toate obsesiile și neliniștile sale. În ciuda așteptărilor propagandiștilor, realismul pe care optzeciștii îl propun este unul critic, apărut ca reacție împotriva opresiunilor regimului politic. Între trăsăturile comune celor care au fost asimilați acestei generații, pot fi enumerate: oralitatea (limba vorbită, dar nu vulgaritatea), solidaritatea, spiritul critic, apetitul teoretic, demitizarea discursului despre poezie (care nu teoretizează, ci devine mult mai concret). În același timp, critica reține câteva trăsături specifice poeziei optzeciste, cum sunt: realismul (realitatea ca loc al tensiunilor vieții; Alexandru Mușina vorbea despre „poezia cotidianului" ca despre „o poezie despre viața noastră obișnuită, dar totodată care să exprime și poezia din această viață" [Bodiu, 2000: 30], dar fără gravitatea modernistă), eul biografic (nu eul metafizic al moderniștilor; eul ca recentrare asupra individualității, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, existența noastră aici și acum, numit, tot de Mușina, „noul antropocentrism"), comunicarea (deci și relația cu cititorul, dar și autoreferențialitatea textului, alături de implicarea conștiinței teoretice a autorului), directețea (concretețea; în locul lirismului apare discursivitatea epică, sub forma unui ton familiar, colocvial, ironic și autoironic), demetaforizarea și deliricizarea (în locul acestora apărând anecdota și parabola), umorul amar (ce apare dintr-o asumare gravă a existenței, dar nu în lipsa lucidității), magnificarea derizoriului, sordidului, insignifiantului (prin recuperare ironică).

Totuși, spre deosebire de alți optzeciști, Matei Vișniec nu scrie, pur și simplu, despre cotidian. El apelează la un imaginar de factură suprarealistă, pentru a evidenția, prin poezia pe care o scrie, esența acestui cotidian. Așa cum afirmă Mircea A. Diaconu, opera lui Matei Vișniec are „voluptatea integralității și a totului" [Diaconu, 2002: 10]. Postmodernistul Matei Vișniec nu-și impune nicio limitare atunci când creează poezie, roman sau operă dramatică. Într-adevăr, problematica referitoare la înțelegerea lumii și a sinelui este una gravă, în timp ce postmodernismul – ca definire – vorbește despre o inteligență a bucuriei, care cu greu transpare din volume ca, de exemplu, cel de poezie, *Orașul cu un singur locuitor*, piesa de teatru *Buzunarul cu pâine* ori romanul *Cafeneaua Pas-Parol*.

Deși lui Vișniec îi lipsesc ironia, parodia și pastișa, el păstrează din semnele poeziei optzeciste oralitatea dusă până la familiaritatea expresiei, caracterul narativ al poeziei, imagismul plin de obiecte și de personaje, derizoriul, sordidul. Totuși, în timp ce generația '80 scrie o poezie tranzitivă, Matei Vișniec scrie reflexiv, căci poezia lui are ca temă centrală impactul istoriei asupra conștiinței. Se poate argumenta astfel postmodernismul scriitorului prin aceea că atitudinea nu este una estetică, ci existențială, ce implică biograficul, manifestat sub forma lipsei libertății. Pentru Matei Vișniec, ca și pentru alți optzeciști, „poezia urmează existența, nu o înlocuiește. Poezia e o consecință a existenței, ea exprimă viața și nu poate substitui viața." [Bodiu, 2000: 155] Autorul pare a distruge lumea reală, plasând-o în altă dimensiune, deci respinge realitatea și absolutizează imaginația. Astfel, el contrapune realității un univers ficțional absolut, în care ființa umană parcurge un traseu ce-l conduce de la așteptare către angoasă și alienare, dezumanizare.

Poate tocmai de aceea a fost nevoie de un roman precum *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*..., care să demonstreze că reluarea anumitor teme și chiar personaje, dincolo de a fi un argument al fragmentarului postmodernist, este un argument al „suprimării oricărei polarizări în jurul vreunui centru absolut" [Diaconu, 2002: 10]. Opera literară a unui scriitor poate fi integratoare, „înregistrând suprafața lucrurilor" concomitent cu transmiterea unei „neliniști metafizice", căci ludicul nu exclude gravitatea [Diaconu, 2002: 11].

Deși nu există o suprapunere perfectă între termenii optzecism și postmodernism, critica literară a recunoscut importanța pe care optzecismul a avut-o în căutarea celei mai

BDD-A30189 © 2019 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

bune variante de restituire a subiectivităţii, conectându-se astfel la postmodernism. Optzecismul se constituie într-un „spaţiu de confluenţă şi echilibru între modernism, avangarde (inclusiv suprarealismul) şi postmodernismul genuin" [Diaconu, 2002: 25]. Rămâne impresionantă imaginea postmodernismului ca „fulger care luminează cerul doar pentru o clipă, numai pentru a revela imensitatea întunericului dinăuntru" [Grigorescu, 1994: 215], căci Matei Vişniec reuşeşte să-i demonstreze veridicitatea, ca scriitor ce aparţine optzecismului, deci şi postmodernismului.

În acelaşi timp, răspunzând parcă afirmaţiei lui Radu G. Ţeposu – „Blazonul postmodernismului este fragmentul." [Ţeposu, 2006: 52] –, cărţile lui Matei Vişniec par a avea aspectul unor jocuri de puzzle, pe care cititorul e pus să le reconstituie. De asemenea, intertextualitatea mută accentul de pe creaţie pe receptarea operei literare. „Cubul lui Rubyk este pus în mâinile cititorului, (...) aşa încât refacerea ordinii prozastice (...) îi va reveni chiar cititorului" [Cărtărescu, 1999: 415], cu atât mai mult cu cât, ordinea capitolelor romanului *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* se cere, de multe ori, modificată, pentru a ajunge la sensurile ultime ale cărţii. O variantă de reconstituire a întregului este „şotronul" lui Julio Cortázar: sărim pagini, în căutarea capitolului care ne poate decripta labirintul literar, ajungând astfel să ne construim propriul text. De altfel, acest exerciţiu se potriveşte unei lecturi de tip „umbrelă", propuse de Vişniec însuşi în paginile romanului său.

***Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, între suprarealism şi postmodernism**

Există în roman mai multe elemente ce constituie punţi de legătură între fragmente. Unul dintre acestea se referă la asocierile cu „pantoful" sau „umbrela", redate sub forma unui fascinant dialog cu cititorul. Ca într-o pictură suprarealistă, în care umbrela este un element central, acest roman al lui Vişniec reflectă lumea din perspectiva spectacolului văzut, desigur, de undeva de sus, cu tot ce presupune el pozitiv sau negativ, reuşită sau eşec, real sau ireal, adevărat sau numai în aparenţă adevărat. Până la urmă, aşa e şi viaţa; iar romanul este o expresie a vieţii, căci îşi aduce lectorul în poziţia de a-şi putea autentifica – prin lectură – propria fiinţă: „Pentru că tot ce există pe lume, iubirile, autorii, cititorii, criticii, spectatorii, actorii, regizorii, turiştii, poveştile, bâlbâiţii, infracţiunile cibernetice, ba chiar şi câinii şi pisicile, pot fi pantofi răbdători şi pragmatici, dedicaţi trup şi suflet rutinelor zilnice şi acumulărilor cantitative lente şi temeinice, sau năstruşnice umbrele, pe care atunci când le deschizi se şi produce miracolul, excepţia, saltul calitativ." [Cap-Bun, 2016: 68]

Coborârea artei în cotidian a început odată cu avangarda, când s-a dorit o estetizare neîngrădită de limite în acest domeniu. Preluând straniul viziunilor romantice şi moştenirea psihanalizei, construind apoi un univers coerent care frizează, totuşi, obişnuitul, suprarealismul a furnizat postmodernismului ideologia şi materialul, alături, desigur, de fenomene ca decadentismul, expresionismul sau kitsch-ul. [Cărtărescu, 1999: 77] Din dorinţa de a recupera totalitatea în plan artistic, postmodernismul apelează şi la un imaginar de factură suprarealistă, odată cu explorarea surselor de tipul colajului, al intertextualităţii, citatului, livrescului sau aluziei culturale. Apelul la imaginarul suprarealist se datorează capacităţii acestuia de a identifica totalitatea în alt plan decât cel obişnuit – prea disparat şi degradat, unul al analogiei universale, de exemplu. Astfel, „în oglinda textului, lumea se vede mai coerentă" [Crăciun, 1999: 414] decât ar putea ea fi în realitate. De altfel, imaginarul suprarealist este sursa multor creaţii poetice ale unor optzeciști ca Nichita Danilov sau Aurel Dumitraşcu. Deşi poeziei optzeciste îi era specifică întoarcerea la real şi concret, Mircea A. Diaconu observă că „exact la polul opus pare să se situeze o conştiinţă textuală care ignoră realul din perspectiva identificării unei singure realităţi, a textului suficient sieşi şi devorant, fragment al marelui text care e lumea" [Diaconu,

BDD-A30189 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

2002: 18]. Acesta este semnul că realitatea poetică este mai complexă decât o așa-numită „teorie a realității"; în ciuda faptului că postmodernismul aduce în prim-plan omul concret, deseori realismul lui Matei Vișniec devine suprarealism.

Am identificat în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* nu mai puțin de 20 de elemente esențiale, posibile teme în sine, dacă ne gândim la faptul că autorul începe cu ele și revine asupra lor, ca într-un caleidoscop uriaș și etern. Acestea sunt: moartea tânărului unchi Mihai – prilej de descoperire a sursei pasiunii autorului-personaj (care atunci avea 10 ani) pentru teatru; „pantoful" sau „umbrela" – obiecte având sursa în imaginarul suprarealist, cărora autorul le asociază fie obișnuitul, fie miracolul; sânii – pentru care regizorul francez Christophe Kaplan își dorea să realizeze un spectacol întreg; fântâna – locul nașterii piesei *Buzunarul cu pâine*, scrise în 1984, într-o Românie comunistă și puse în scenă abia în 1992, cu care Matei Vișniec a debutat la Festivalul de Teatru de la Avignon; câinele Clever – actor în piesa menționată; Eléonore – femeia-ghid într-o lume magică, personaj care are multe în comun cu Eleonora lui Stephan Roll, din *Moartea vie a Eleonorei* (1930), cunoscut text suprarealist; *Animalul care seamănă perfect cu omul* – personaj prin excelență suprarealist în romanul lui Matei Vișniec; teatrul; povestea totală – începută, într-o noapte, de personaje individuale (unul dintre ele fiind chiar cuțitul din ochiul femeii-țintă) și încheiată ca poveste unică, spusă de toți odată, adevărat „regressum ad infinitum"; visul; calea ferată din Rădăuți – „zonă" și „axis mundi" în același timp, dar și pretext de ironie, dacă nu chiar sarcasm, la adresa acordării Premiilor Nobel; cățărătorul – personaj care aduce în prim plan „starea de copilărie" a suprarealiștilor și pe „îngerul recuperator de mingi"; oglinda; pisica neagră, polidactilă; detectivul nutriționist; dialogul croasantului cu cafeaua; Samuel Beckett și Ernest Hemingway, prin care autorul încorporează în roman o fostă lume; întoarcerea autorului în operă, prin prezența elementelor metaliterare și textualiste, dar și a celor doi hackeri.

Având în vedere că autorul recunoaște în spectacolul înmormântării unchiului Mihai o revelație a sensului vieții, strâns legat de descoperirea unor rădăcini în mit și transcedental, acest prim spectacol apare ca o adevărată cheie de înțelegere a întregului roman: „Copilul deslușește intuitiv o poveste cu tâlc oximoronic: aceea că viața nu poate începe cu adevărat decât atunci când asumi că moartea face parte din ea, ba chiar îi dă sens." [Cap-Bun, 2016: 69] În plus, Vișniec ne lasă să înțelegem că prietenul și mentorul său, Christophe, a murit numai după ce și-a terminat de spus povestea, adică numai după ce a dat sens vieții sale. De asemenea, autorul însuși își încheie romanul numai atunci când poate echivala viața cu discursul și sfârșitul discursului cu moartea, căci pleacă de la ceremonia înmormântării lui Christophe cu o singură dorință: aceea de a scrie; și astfel se și încheie romanul.

Pentru a evidenția diversitatea tematică propusă de autor în acest roman, merită analizată prezența sânilor, ca naratori în capitolul 22. Pentru că existența în societate presupune, între altele, cenzurarea unor aspecte de natură sexuală, prezența sânilor în roman, ca și în suprarealismul pictural, nu surprinde. E cunoscut faptul că prima utilizare a termenului „suprarealism" în literatură a fost făcută de către francezul Guillaume Apollinaire, în 1916, când acesta și-a subintitulat opera *Sânii lui Tirésias (Les Mamelles de Tirésias) – Dramă suprarealistă.* Tirésias este un personaj transsexual, din mitologia greco-romană. Se știe, de asemenea, că erosul a constituit o obsesie a suprarealismului. Percepția pe care sânii – ca naratori – o au asupra lumii dezvăluie cititorului o imagine de spectacol suprem, senzorial și nu numai. Ei sunt capabili să perceapă absolut tot ce-i înconjoară, de la priviri la vibrații, de la atingeri la unde magnetice, de la cuvinte, la gânduri și imagini, de la sunete la parfumuri, de la vise la tentații și impulsuri primare, fiind capabili să memoreze și să stocheze totul. Metafora bibliotecii ca loc de depozitare a amintirilor sânilor reflectă o

BDD-A30189 © 2019 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

paletă largă de reacţii umane, cum sunt disperarea neputinţei, lipsa dorinţei, extazul, fantasmarea, atingerea fizică cu sau fără intenţie.

Un alt bun exemplu este câinele, personaj recurent în opera lui Vişniec, care poate fi considerat un personaj din imaginarul suprarealist, dacă ne gândim la însuşirile cu care este învestit. Vişniec nu se opreşte la simpla lui personificare, căci îl pune în diverse roluri de mesager între lumile paralele şi-i acordă chiar libertate de acţiune, cum se întâmplă în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, unde Clever îşi conduce stăpânii către descoperirea unor sensuri ascunse ale vieţii, sensuri desprinse din existenţa altei lumi şi care permit manifestarea în lumea aceasta. Nu omul este cel care, într-un periplu nocturn, solitar, caută miraculosul, ci, la Vişniec, câinele face acest lucru. Faptul că opera lui Vişniec oferă posibilitatea de a asocia fragmentele multiple este o dovadă în plus că activitatea literară se bazează pe „supradeterminarea obiectivă a universului" [Caillois, 2001: 20-21].

Este cunoscut faptul că, pentru suprarealişti, visul permite accesarea lumii subconştientului. În romanul lui Vişniec, toţi locuitorii unui oraş visează, în aceeaşi noapte, acelaşi vis, despre găsirea cheii unui turn, formă de halucinaţie sau experienţă colectivă. Şi nu e singura, din moment ce, în Rădăuţiul natal al autorului, toţi locuitorii intră în transă, plimbându-se cu o cheie în mână pe cărările bătătorite ce s-au format lângă celebra cale ferată a oraşului, ce-l taie în două, prin centru şi cimitir, iar acest comportament se manifestă în urma unui vis comun. Visul locuitorilor oraşului lui Vişniec reflectă, aşadar, o modalitate de evadare din constrângerile sociale şi politice. Toţi au cheia, deci toţi se pot elibera. În acelaşi timp, Vişniec propune ideea conform căreia teatrul, filmul, circul sau bâlciul sunt, deopotrivă, accesări ale unei alte lumi, deci posibile evadări din cotidianul dezumanizant: „biletul de intrare la cinema este un veritabil paşaport, un document autorizând dreptul de a călători în altă lume." [Vişniec, 2016: 293] sau: „Seara se auzea în tot oraşul orchestra circului, mai ales trompetele răsunau povestind ceva miraculos, anunţând existenţa unei alte lumi." [Vişniec, 2016: 369] De altfel, carnavalizarea este un reper în postmodernism, căci reprezentările literare ale circului, bâlciului sau spectacolului au fost interpretate ca motive de insinuare a supranaturalului în realitate. Festivalul de Teatru de la Avignon este exemplul suprem de carnavalizare, deci alegerea lui ca motiv literar în acest roman are un real substrat postmodernist, căci aduce în prim plan o diversitate de elemente menite să demonstreze artificialitatea şi, în egală măsură, fantasticul lumii postmoderniste.

Despre *Animalul care seamănă perfect cu omul* aflăm că ieşea regulat din mare, mai exact o dată la o mie de ani şi că, de această dată, alesese ca loc al venirii pe pământ oraşul Avignon pentru că semăna foarte bine cu o ieşire a sa anterioară, cu 2000 de ani în urmă, când asistase la scena Răstignirii lui Iisus, scenă care-l impresionase şi pe care acum o asocia teatrului de la Avignon. Această ieşire din mare era a 33-a. El pare a avea o natură duală, rezultat al îmbinării contrariilor şi este geamănul omului, care i-ar putea aduce acestuia salvarea, dacă ar descoperi cum să-i comunice. De asemenea, acest personaj dovedeşte o înţelegere metafizică a lucrurilor din jur, pe care, cândva, şi omul o avea, dar acum a pierdut-o. Aceasta îl face să mediteze, în paginile capitolului 41, asupra schimbărilor pe care dezvoltarea tehnologiei le-a adus în detrimentul esenţei fiinţei şi raţiunii umane. Totuşi, există o salvare, pe care personajul o întrevede în teatru.

De fapt, romanul este despre teatru. Văzut ca o „formă de nebunie", dar şi ca „manieră de a rezista împotriva abrutizării umanităţii", teatrul este cel care şi azi poate oferi omului şansa unei salvări, pentru că, zice Christophe, teatrul este un „limbaj salvator". Dacă acum cuvintele oamenilor obişnuiţi ce-şi vorbesc în diferite locuri sunt numai în faza incipientă de „boală", cele ale ştirilor scrise sau televizate sunt deja la „urgenţă", iar ale politicienilor sunt în „metastază". Limbajul teatrului este, astfel, un fel de spital în care se

BDD-A30189 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

face „dializă", căci emoţia pe care actorii o transmit de pe scenă îi determină pe spectatori să-şi schimbe conştiinţa.

De altfel, toate personajele romanului sunt fie oameni de teatru, fie au legătură cu acesta. Romanul conţine cele o sută de definiţii ale teatrului, solicitate de Christophe actorilor săi cursanţi, „alchimiştii spiritului" (cum erau ei numiţi de Christophe), pe care aceştia le-au notat şi lipit apoi pe sicriul regizorului, drept omagiu. Teatrul apare drept soluţia salvatoare, colectivă şi individuală în acelaşi timp, căci oamenii au nevoie de el ca să râdă şi să plângă împreună, iar acest ritual reuşeşte să-i facă să se sustragă ireversibilului.

Un alt exemplu de suprarealism, de data aceasta la nivelul tehnicii scrierii operei, se referă la amestecul planurilor temporale sau spaţiale – exemplu de memorie involuntară, prin care autorul creează „lumi posibile", „zone", „bucle stranii" sau „mise en abyme" [Brian McHale, 2009], toate confirmând „doctrina unităţii esenţiale şi a multiplicităţii fenomenale" [Caillois, 2001: 39].

Concluzii

Este adevărată afirmaţia Marinei Cap-Bun, conform căreia „viziunea unică" a lui Matei Vişniec „asupra problemelor antropologice ale societăţii de masă intrigă, bulversează şi fascinează iubitorii de teatru din culturi extrem de diferite." [Cap-Bun, 2015: 17] Însă este la fel de adevărat că romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* reuşeşte să surprindă la fel de bine aceste probleme antropologice, care fascinează şi intrigă deopotrivă cititorul, suscitându-i interesul şi provocându-i întrebările existenţiale. Autorul nu aduce în faţa cititorului dilemele individuale sau colective pentru a face din ele un spectacol şi atât, ci face apel la conştiinţa cititorului sau spectatorului pieselor sale de teatru, pentru ca această conştiinţă să-şi caute apoi singură drumul către eliberare. *Personajul principal* al lui Matei Vişniec „rămâne mereu umanitatea în ansamblul ei" [Cap-Bun, 2015: 18], indiferent sub ce formă o identificăm în operele sale.

Momentul în care autorul adresează cititorilor săi prima întrebare, dacă sunt cititori de tip „pantof" sau de tip „umbrelă", coincide cu transformarea relaţiei autor – text în relaţia text – cititor, căci cititorul e chemat să participe la crearea operei. Această invitaţie pe care autorul i-o adresează lectorului este una de tip postmodernist. De asemenea, este evidentă, în opera lui Matei Vişniec, anularea graniţelor între lumile ficţionale, căci romanul, poezia şi teatrul se întrepătrund. Autorul însuşi vorbeşte despre un „nucleu dramatic" al poeziei sale şi îşi recunoaşte „percepţia dramatică asupra lumii", iar poezia din teatru este uşor de identificat, în condiţiile în care ea este substanţa, esenţa. În ciuda preponderenţei şi succesului pieselor de teatru în opera lui Matei Vişniec, acesta „n-a încetat nicicând să fie poet." [Diaconu, 2016: 659] Aşa cum se poate observa în mai toată opera sa, singurul criteriu legitim e cel fictiv-textual. Cititorul semnează pactul cu scriitorul şi intră, astfel, în jocul acestuia, mai exact în lumea ficţională construită pe obsesii şi fantasme, indiferent că vorbim despre teatru, poezie sau roman.

Aceste obsesii şi fantasme sunt: aşteptarea, singurătatea, izolarea, sentimentul damnării, neliniştea, spaima, teroarea, disperarea, neputinţa, alienarea, criza fiinţei umane, situaţia-limită, eşecul comunicării, viziunile sumbre, lumea demonizată, lumea infernului, atmosfera apocaliptică, halucinaţia. Înţelegem de aici că un posibil scop al operei lui Matei Vişniec este comun cu al suprarealiştilor: „acela de a provoca receptorului un şoc emoţional, o veritabilă criză de conştiinţă, cât mai generală şi cât mai gravă, condiţia sine qua non a pătrunderii în acea stare de graţie numită suprarealitate." [Morar, 2003: 26], pentru ca apoi să reuşească să-şi elibereze sinele şi să poată acţiona în consecinţă. Cu alte cuvinte, textul să-l scoată din pasivitate, să-l bulverseze într-atât cât să-i descopere sensul

BDD-A30189 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

real al existenţei; textul să coboare din scenă în viaţă. Deci apelul la imaginarul de factură suprarealistă e făcut dintr-o dorinţă de recuperare a totalităţii din punct de vedere artistic, pe care simpla enumerare a faptelor nu ar mai fi capabilă să o îndeplinească. Apelul la vis e făcut cu acelaşi scop ca apelul la carnavalizarea reprezentată în acest roman de circ, bâlci sau festival: evadarea din constrângerile realităţii şi accesarea unei lumi care umanizează. La fel ca teatrul absurdului, romanul lui Vişniec nu trebuie să ofere răspunsuri la problemele umanităţii, ci să-l provoace pe cititor să se interogheze cu privire la adevăratul sens al vieţii. În acelaşi timp, autorului îi este specifică trimiterea către interiorizare, iar aceasta se face tocmai prin intermediul absurdului şi al paradoxului.

Cu o extraordinară capacitate de sinteză, Mircea A. Diaconu afirmă că „Suprarealismul, coborât în oniric, teluric şi halucinant, e pandant strigătului disperat al expresioniştilor." [Diaconu, 2014: 45], demonstrând astfel legătura dintre aceste diverse etape literare, pe care opera lui Matei Vişniec le propune ca într-un labirint al cunoaşterii şi înţelegerii lumii ficţionale şi reale deopotrivă. „Cu rădăcinile înfipte în experienţele suprarealiste, imaginarul lui Vişniec are drept finalitate aproximarea adevărului, a acelui adevăr accesibil visului, sensibilităţii metaforice, experienţelor vizionare. (...) Paradoxul, ilogicul, absurdul adăpostesc un altfel de verosimil, care se întemeiază pe adevăr, nu pe realitate." [Diaconu, 2014: 68] Sursa irealităţii spaţiului în literatura postmodernistă ar putea fi identificată în suprarealism, iar acesta „pare acum să se dizolve, nedeclarat, în postmodernism." [Morar, 2003: 336]

Pentru Vişniec, când lumea se goleşte de sens, cuvântul e singurul capabil a supravieţui; atunci lumea însăşi devine cuvânt, deci operă literară. În roman şi mai ales în teatru comunicarea este tocmai cheia pe care autorul o foloseşte pentru a vindeca înstrăinarea. Mircea A. Diaconu vede în teatru „strigătul ca un semnal de alarmă" şi observă că Matei Vişniec se foloseşte de strigăt ca de o posibilitate de salvare a omului, ca şi cum simpla proiectare a omului în acest strigăt ar descătuşa sensurile lumii. Semn că maniera directă de adresare către un public real, în teatru, poate avea o valoare superioară adresării prin poezie sau roman. „Teatrul este un limbaj salvator." [Vişniec, 2016: 200], afirmă personajele romanului, el oferind accesul la o lume altfel inaccesibilă, căci e singurul ce poate reface decalajul dintre act şi reflectarea actului prin cuvânt.

În ceea ce priveşte postmodernismul romanului *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, este evident fragmentarul, căci „idealul prozei mai noi pare a fi demontarea vieţii în fragmente şi detalii, iluminarea subterană, hiperrealistă a cotidianului." [Ţeposu, 2006: 26] La fel de evidentă este textualizarea, prin prezenţa personajelor lui Beckett, a lui Ernest Hemingway, a lui Eléonore sau a hacker-ului care face critică literară, plus cea a autorului care, la un moment dat, îşi oglindeşte romanul în romanul însuşi. În plus, este de precizat întoarcerea autorului în operă, realizată prin meditaţia acestuia asupra caracterului ei ficţional: „Nu am nici cea mai mică pretenţie că această carte ar fi un roman în sensul aşezat al cuvântului." [Vişniec, 2016: 132] Ceea ce poate debusola cititorul este confuzia pe care planurile diegetice o creează. Dar această confuzie – desigur, voită – nu este altceva decât expresia amestecului de planuri din viaţa însăşi. Includerea în roman a unor tehnici postmoderniste cum sunt multiplicarea naratorilor, pluriperspectivismul, crearea de lumi posibile (aşa-numitele „zone") bucla narativă sau cea stranie, ezitarea revizitată, mise en abyme, metalepsa, lumile în curs de anulare, strategia personajului anulat, motivul teatral al personajului aflat în căutarea unui autor [cf. Brian McHale] sunt argumente puternice în favoarea postmodernismului, ca expresie a „conştiinţei artificiului" [cf. Mircea A. Diaconu].

Recurenţa unor personaje la nivelul întregii opere, căci ele nu apar într-un singur text al autorului, are rolul de a sublinia existenţa unui „fluid" ce uneşte opera într-un tot. Sigur că miza jocului pe care autorul ni-l propune, aceea de a găsi elementul comun care să

BDD-A30189 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)

recompună oglinda inițială, este fascinantă. Ce va rezulta, oare? Nu cumva o mare piesă de teatru? Așa cum suprarealismul propunea ca soluție ieșirea din „tirania inteligibilului", așa pare să ne convingă Vișniec că important e să nu rămânem pasivi la literatura pe care el ne-o propune. Se vede că autorul își construiește romanul punând accent pe tehnica acestuia, pentru că așa simte el că va deveni interesant pentru cititori. Dar romanul e despre teatru, căci așa speră el că omul își va putea rezolva contradicțiile. Teatrul pare a fi suprapersonajul acestui roman, el fiind singurul capabil să încetinească scindarea omului. Tocmai teatrul, care asociază cele două măști contrare – cea a râsului și cea a plânsului –, are vocația paradoxală și miraculoasă a resacralizării lumii, a salvării ei de nonsens, reușind să creeze, în același timp și în același spațiu, emoții și performanțe individuale și colective.

Determinând cititorul să contribuie la dialogul aluziilor și descifrărilor, Matei Vișniec creează un adevărat „roman – spectacol" [cf. Marina Cap-Bun], romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* constituind expresia polifoniei lumilor. El își seduce cititorul, aducând în prim plan o diversitate de discursuri, menite a evidenția confruntarea dintre viziunile diferite asupra lumii. Însă, scopul ultim nu este altul decât crearea unei unități de percepere a sensului vieții, într-o perspectivă care să unifice toate aceste viziuni.

BIBLIOGRAFIE

***Corpus*:**

Vișniec, 2016: Matei Vișniec, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, București, Editura Cartea Românească.

***Studii*:**

Bodiu, Andrei Bodiu, 2000, *Direcția optzeci în poezia română*, vol. I, Pitești, Editura Paralela 45.

Caillois, 2001: Roger Caillois, *Abordări ale imaginarului*, București, Editura Nemira.

Cap-Bun, 2015: Marina Cap-Bun, „Dilemele Omului-pubelă. Câteva însemnări pe marginea teatrului lui Matei Vișniec", în vol. *Literatura, teatrul și filmul în onoarea dramaturgului Matei Vișniec*, Constanța, Editura Ovidius University Press.

Cap-Bun, 2016: Marina Cap-Bun, "The Romanian writer Matei Vișniec is right – the center of the Universe is in his town", în „Bucovina literară", mar.-apr., nr. 3-4, p. 301-302.

Cărtărescu, 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas.

Crăciun, 1999: Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45.

Crețu, 2005: Bogdan Crețu, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza".

Diaconu, 2002: Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Brașov, Editura Aula.

Diaconu, 2014: Mircea A. Diaconu, *Firul Ariadnei. 10 cărți de proză (și nu numai)*, Cluj-Napoca, Editura Eikon.

Diaconu, 2014: Mircea A. Diaconu, "Truth and knowledge in postmodernism", în *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, vol. 137, p. 165-169, disponibil la adresa: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814037021.

Diaconu, 2016: Mircea A. Diaconu, *Biblioteca română de poezie postbelică*, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare".

Grigorescu, 1994: Dan Grigorescu, *De la cucută la Coca-Cola*, București, Editura Minerva.

McHale, 2009: Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Editura Polirom.

Morar, 2003: Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Editura Univers.

Țeposu, 2006: Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Cartea Românească.

Vișniec, 1984: Matei Vișniec, *Înțeleptul la ora de ceai*, București, Editura Cartea Românească.

BDD-A30189 © 2019 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:42 UTC)