

UNIVERSITATEA “OVIDIUS” DIN CONSTANȚA
ȘCOALA DOCTORALĂ de ȘTIINȚE UMANISTE
DOMENIUL DE DOCTORAT FILOLOGIE

TEZA DE DOCTORAT

**Strategii de comunicare dramatică
în teatrul lui Matei Vișniec
(rezumat)**

PROFESOR COORDONATOR

Conf.univ.dr. Habil. Mitchievici Angelo Nicolae

DOCTORAND,

Asist. univ. CRISTOIU EMANUEL ALEXANDRU

CONSTANȚA

2015

Cuprins:

Introducere

I. Limbajul verbal și non-verbal în comunicarea teatrală

I.1. Teatrul ca mijloc de comunicare

I.2. Teatrul – o artă a comunicării nemijlocite

I.3. Raportul dintre teatru și societate

I.3.1. Istoria teatrului și societatea

I.3.2. Teatrul românesc și modernitatea

I.3.3. Teatrul în contextul societății totalitare

I.3.4. Mișcarea teatrală după 1989

I.3.5. Comicul și strategiile de comunicare

I.4. Limbajul verbal și paraverbal

I.4.1. Elemente ale comunicării verbale

I.5. Limbajul non-verbal ca modalitate de expresie teatrală

I.5.1. Expresivitate și gesticulație

I.5.2. Comunicarea teatrală și semnul artistic

I.6.Noțiunea de *body-language* în construcția *atitudinii scenice*

II.Subversiune și ideologie în dramaturgia lui Matei Vișniec

II.1.1.Matei Vișniec - formația teatrală

II.1.2.Matei Vișniec în spațiul teatrului absurd

II.1.3.Comunicare și subversivitate în dramaturgia lui Matei Vișniec

II.1.3.1.Țara asta ține la tine, mă!

II. 1.3.2. Crezi c-or să ne bată?

II.1.3.3. Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold

II.1.3.4. Țara lui Gufi

II.1.3.5. Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali

II.1.3.6. Spectatorul condamnat la moarte

II.1.3.7. Ultimul Godot

II.1.4. Matei Vișniec pe scenele constănțene

II.1.4.1. Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia

II.1.4.2. Mansardă la Paris cu vedere spre moarte

II.1.4.3. Caii la fereastră

Concluzii

Bibliografie

În toamna anului 2014, Universitatea Ovidius din Constanța conferă titlul de Doctor Honoris Causa scriitorului, poetului, jurnalistului și dramaturgului Matei Vișniec. Această premieră absolută în viața dramaturgului, mi-a oferit șansa unei întâlniri memorabile: scrierile dramatice, atât de încărcate de metaforă artistică și filosofică studiate până atunci, căpătau acum un nou aspect, mai profund, odată cu descoperirea directă a personalității autorului. Având șansa unei discuții îndelungate asupra aspectelor dramatice din piesele sale, am reușit să-mi conturez mai bine aspectele acestei munci de cercetare pe care o inițiasem deja. Confirmarea propriilor păreri și concepte, alături de descoperirea premizelor personale ale creației, care au dus la scrierea acelor piese de teatru, pe cât de fascinante pe atât de pline de *capcane* simbolice, m-au făcut să abordez acest studiu doctoral pornind de la două aspecte obligatorii în desfășurarea unui asemenea demers: conceptul actoricesc de folosire a limbajului verbal și non-verbal care servește la o exprimare cât mai elocventă a mesajului scenic, mai ales atunci când avem de-a face cu un gen de teatru atât de încărcat de simboluri și metafore, și studiul *momentelor cheie* din piesele lui Matei Vișniec, acele *praguri* care lămuresc sau surprind spectatorul și care dezvoltă acțiunea piesei.

Un alt aspect care a determinat demersul unui astfel de studiu a pornit dintr-un sentiment de datorie față de unul dintre cei mai importanți dramaturgi români contemporani, atât de apreciat în străinătate și în țară, dar pe care spatiul dobrogean pare că se teme să îl abordeze, deși s-a dovedit de fiecare dată că un spectacol marca Matei Vișniec, cu bogăția de ritmuri și cu alternanța perpetuă între comedie și dramă, reprezintă un succes garantat.

Plecat dintr-o Românie sufocată de flagelul comunist, care se scufunda din ce în ce mai mult în *fântâna* pe lângă care nu mai trecea nici un trecător care să aibă un *buzunar cu speranță*, Matei Vișniec ajunge în lumea capitalistă a Europei de Est, pentru care utopia comunistă nu reprezenta decât, cel mult, un studiu de caz. Dacă pentru cei mai mulți evadați din ghetoul comunist, occidentul reprezenta o umbrelă a uitării, pentru intelectualul cu suflet autentic de țaran român această eliberare a reprezentat o modalitate de a se transforma într-un *ambasador cultural* al țării sale. Matei Vișniec nu își uită limba, deși este plecat din țară de mai bine de trei decenii, și nu își uită meleagurile în care s-a format atât ca om cât și ca personalitate literară. Revine în fiecare an în țară, și participă cu multă generozitate la proiectele artistice puse în scenă de teatrele românești. Rădăușeanul Matei Vișniec reușește să creeze o punte de comunicare mai puternică decât orice *pod de flori*, între occidentul consumerist și România *degrabă-imitativă* și îmbină imensa forță culturală a Europei cu profunzimea spirituală a inteligenței specifice românești. Urmând tradiția lui Eugen Ionescu,

Emil Cioran, Constantin Brâncuși, George Enescu și a multor alora, Matei Vișniec devine și el o emblemă românească în panoplia marilor personalități culturale ale mapamondului, contribuind din plin la contrabalansarea imaginii superficiale a României în occident.

Un împătimit al artei scrisului, Matei Vișniec se dovedește a fi extrem de prolific, reușind să facă din scrierile sale adevărate capodopere. Fie că este vorba de poezie, de roman sau de piese de teatru, Vișniec se bucură de admirația cititorilor din întreaga lume și primește recunoașterea valorii sale prin numeroase premii. Ca om de presă, este una dintre vocile cele mai respectabile de la postul Radio France International, iar fiecare vizită a sa în țară este marcată prin cel puțin o apariție televizată. Abordând un gen de teatru absurd, Matei Vișniec le este dator unor dramaturgi ca Eugen Ionescu și Samuel Beckett, aducând însă o amprentă personală scrierilor sale, prin conceptul de ciné-verité pe care îl imprimă pieselor sale.

Limbaajul verbal și non-verbal în comunicarea teatrală reprezintă o abordare specifică a artei actorului asupra modalităților artistice de exprimare ale acestuia, reflectând o îmbinare a elementelor comunicării cu conceptul de expresivitate artistică. Pornind de la această premiză, voi aborda fenomenul teatral prin prisma impactului și influenței pe care acesta le exercită asupra societății pornind de la antichitate și până în prezent. Pe de altă parte îmi propun un studiu amănunțit asupra elementelor de expresivitate verbală și mai ales non-verbală, abordate din punct de vedere artistic, reprezentând fiecare element cu imagini sugestive, aspect pe care îl consider sine-qua-non într-un astfel de demers.

În ceea ce presupune *subversiunea și ideologia din dramaturgia lui Matei Vișniec*, îmi propun să fac o introspecție în dramaturgia acestuia, pentru a descoperii acele elemente care îl transformă pe dramaturg într-o voce care vorbește despre elementele interzise, reușind să transforme *șopârlele* în metafore și simboluri extrem de sugestive pentru reprezentarea unei cenzuri absurde. Matei Vișniec nu povestește despre perioada stalinist-comunistă, ci trage un semnal de alarmă asupra ororilor și utopiei unui astfel de sistem, pe care unii occidentali îl consideră, în continuare, ca fiind unul corect în concepția lui. Acest segment al pieselor sale reprezintă strigătul disperat al celor care au trăit efectiv ororarea comunistă, dramaturgul reușind să impresioneze publicul printr-o abordare aproape realistă a situațiilor în care se zbat protagoniștii săi.

Consider că este neapărat necesar ca, în acest demers pe care îl inițiez, să apară și o abordare a prezenței lui *Matei Vișniec la Constanța*, cu atât mai mult cu cât la unul dintre proiectele teatrale am luat parte efectiv. Deși sporadice și destul de timide, evenimentele care

îl au în prim plan pe acesta merită menționate și analizate, cu speranța că vor ajunge să se perpetueze. Abordarea unui studiu asupra *strategiilor de comunicare dramatică în teatrul lui Matei Vișniec* reprezintă unul dintre cele mai importante aspecte în abordarea unui spectacol marca – Matei Vișniec.

I. Limbajul verbal și non-verbal în comunicarea teatrală

Demersul meu științific are în vedere o configurare a strategiilor de comunicare proprii spectacolului de teatru. Am pornit de la o serie de observații minimale care diferențiază textul propriu-zis, discursul literar și spectacolul dramatic de punerea sa în scenă. Textul unei piese „vorbește” de la sine, lectura este modalitatea prin care acest text își prezintă relieful dramatic, dialogul scoate în evidență tensiunea dintre personaje, relațiile și divergențele dintre ele. Dialogul este partea esențială a unei piese de teatru, chiar dacă există piese construite dintr-un monolog. Chiar și atunci, există un subtil dialog pe care actorul îl întreține cu sala, cu acest partener invizibil care e spectatorul. De la text la punerea în scenă, distanța parcursă este considerabilă așa cum și transformările pe care textul le suportă sunt substanțiale. Personajele de hârtie dobândesc un corp și o voce, textul se aude, relațiile sunt create printr-o interacțiune care este acum palpabilă. Teatrul este modalitatea prin care un text este corporalizat. Însă esențială în arta dramatică rămâne comunicarea, comunicarea dintre actori, dar mai ales comunicarea care se stabilește între actor și spectator. Reprezentarea este anume pentru el, îl indică ca destinatar. Totul se petrece în fața lui.

Față de personajul din text, actorul posedă o serie de mijloace suplimentare, chiar dacă textul îl obligă să se „repete”, în repetiție există infinite nuanțe. În plus, actorul are de partea lui întregul corp și expresivitatea acestuia: mimică, gesticulație, atitudine, ton, timbru al vocii etc.

Cu alte cuvinte, limbajul non-verbal de care mă ocup în teză are o pondere covârșitoare în spectacolul teatral, pentru spectator, comparabilă cu cea pe care o are textul pentru un cititor. În primul capitol, am urmărit felul în care limbajul teatral instaurează un tip specific de relație între actor și regizor pe de o parte și spectator pe de alta, dar și între text și reprezentarea sa scenică. Aici se produce adevărata alchimie. Aici, la nivelul creației actoricești, are loc adăugarea de elemente artistice în ceea ce presupune limbajul verbal și

non-verbal. Sau, cum remarca Oana Lavinia-Pisaroglu: „actorul exprimă sentimente și convingeri, și se transfigurează cu virtuozitate în personaj cu ajutorul imaginației și fanteziei, care se împlinesc artistic prin limbajul verbal și non-verbal, cu ajutorul tehnicilor specifice, trăirilor emoționale și energiilor reflexive”.¹ Cu alte cuvinte, arta actorului presupune o multitudine de aspecte sine qua non pentru ca actul artistic să-și îplinească menirea de a comunica profunzimea mesajului.

În acest capitol am urmărit câteva aspecte ale comunicării teatrale pornind de la o reevaluare a demersului lui Stanislavski privind arta actorului urmărind o linie de evoluție. În lucrarea „Stanislavski. Actorul se dăruiește”, Diana Cheregi consideră că: „începutul minunatului secol XX a însemnat, pentru teatru, apariția Sistemului stanislavskian, și, simultan, o adevărată revoluție în istoria artei actorului.”², ceea ce a dus la formarea și definirea marilor actori, regizori, pedagogi, critici etc ai fenomenului artistic modern și contemporan.

Actorul se află în centrul acestei comunicări, el devine instrumentul principal de rezonanță al textului și, în același timp, o parte din text este metabolizat de acesta în încercarea de a construi un personaj față de care este foarte posibil să se afle într-o relație de respingere.

Am realizat un mic istoric al teatrului, necesar pentru definirea unui context al raportului teatrului cu societatea. Ceea ce m-a interesat a fost raportul teatrului cu o societate care a devenit prizoniera unui regim totalitar. Însă, consider că nu poți judeca o piesă, sau mai precis ea nu-și dobândește adevărata valoare, decât în contextul istoriei teatrului. Cu atât mai mult cu cât teatrul este una dintre puținele arte aduse în contemporaneitate prin reprezentare. De la Jan Kott, care se apleacă asupra dramaturgiei shakespeariene, știm că o piesă de teatru poate fi remodelată pentru a răspunde unor întrebări ale prezentului. Cu alte cuvinte, teatrul poate fi proiectat în prezent prin intermediul punerii în scenă, a viziunii regizorale, a artei actorilor etc.

Raportul dintre teatru și modernitate este unul al lecturii vechilor piese, a tragediilor antice, a reinventării tragicului dar și a deconstrucției lui. Modernitatea înseamnă o lectură a vechilor peise cu o privire nouă. „În prima jumătate a secolului XIX-lea în Țările Române, cultura și arta au avut un caracter enciclopedic”³, consideră Michaela Tonitza-Iordache,

¹ Oana-Lavinia Pisaroglu, *Sincretismul artelor, teatru-dans*, Ed. Universitaria, Craiova, 2014, p.17.

² Diana Cheregi, *Stanislavski. Actorul se dăruiește*, Ovidius University Press, Constanța, 2007, p.11.

³ Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta Teatrului*, Ed. Nemira, București, 2004, p.343.

George Banu în *Arta Teatrului*, iar „activitatea pașoptiștilor s-a îndreptat spre aproape toate formele vieții spirituale care erau capabile să contribuie la fundamentarea unei existențe și conștiințe naționale.”⁴ Am analizat în acest capitol ce schimbări au loc în abordarea spectacolului dramatic, apariția teatrului absurdului ca o modalitate de a răspunde unor provocări a istoriei, unei dinamici a societății moderne fără precedent. Iată ce scria Matei Vișniec în *Cronica ideilor tulburătoare*, comentând în stilul său caracteristic, actualitatea teatrală și socială a țării noastre: „Imaginați-vă[...] următoarea situație: sunteți cu părinții voștri într-o mașină și, evident, ei se află la volan. Iar la un moment dat, după ce părinții voștri constată (fără să înțeleagă de ce) că volanul s-a blocat și că frânele nu mai funcționează, în timp ce mașina se îndreaptă cu o viteză din ce în ce mai mare spre o prăpastie, cei care v-au crescut și v-au educat (și care vă iubesc, de altfel) vă spun: *Dragii noștri, acum e rândul vostru să conduceți, haideți să vă învățăm cum trebuie făcut, veniți să preluați volanul*”⁵.

O parte din dramaturgia lui Matei Vișniec împărtășește condiția operei de artă refuzate într-un context totalitar unde arta trebuia să corespundă unor norme ideologice sau cel puțin să nu le încalce. Am analizat rolul teatrului într-un astfel de context și raportul pe care-l stabilește cu societatea și felul în care comunică când nu este lăsat să o facă în mod liber. Inevitabil, teatrul devine locul unde, mai ales prin intermediul unui discurs non-verbal, se instituie o comunicare secretă, subversivă între actor/regizor și spectator pe baza unui cod comun de semne și simboluri. O a doua parte a operei lui Matei Vișniec va tematiza tocmai ceea ce caracterizează un univers totalitar, reducerea la absurd a lumii, dar și resorturile intime ale mecanismului dictatorial. În acest sens, configurarea unui astfel de context dobândește relevanță pentru analiza pieselor lui Matei Vișniec care reflectă o întreagă problematică a discursului în spațiul totalitar.

O primă tehnică specifică, pe care orice actor caută să o dezvolte, este *arta vorbirii scenice*, despre importanța căreia K.S. Stanislavski spunea: „când un actor – cu glas bine pus la punct, posedând o tehnică de virtuos al rostirii cuvintelor – își spune cu glas răsunător textul pe scenă, el mă cucerește prin măiestria sa. Când actorul pătrunde în inima literelor, cuvintelor, frazelor, gândurilor, el mă poartă spre adâncile taine ale operei poetice și ale propriului său suflet. Când actorul colorează viu cu glasul, și conturează cu intonația ceea ce trăiește lăuntric, atunci mă silește să văd cu privirea minții aceste chipuri și imagini despre

⁴ Idem.

⁵ Matei Vișniec, *Cronica ideilor tulburătoare*, Ed. Polirom, București, 2010, p. 5.

care-mi vorbesc cuvintele și pe care le creează imaginația sa.”⁶ Limbajul verbal și para-verbal al actorului este unul de o importanță capitală în procesul de creație al unui spectacol, prin mulțimea de valențe pe care le presupune și care dau o notă personală personajului interpretat. Artistul se folosește de datele native ale vocii sale, pe care le îmbogățește cu tehnicile de vorbire scenică specifice artei actorului, reușind astfel să devină un „bijutier al cuvântului.” Același lucru se întâmplă și cu limbajul non-verbal, pe care l-am abordat, în acest studiu, din mai multe aspecte, subliniind argumentațiile teoretice cu imagini sugestive din sfera filmului și a teatrului. În cartea *Interpretarea gesturilor – cum să descifrezi limbajul trupului*, Joseph Messinger pune în discuție următoarea clasificare: „Din totalul mesajelor transmise de o persoană și reținute de interlocutor, 7% sunt verbale, 38% paraverbale(tonul vocii, accent, tonalitate) și 55% sunt nonverbale.”⁷

Pentru actor, mai ales cel începător, există două probleme extrem de mari pe scenă: *ce fac acum?!* și, cea de-a doua, poate și mai chinuitoare, *ce fac cu mâinile?!* Sub aspectul relațiilor actor – creație scenică – spectator, comunicarea artistică o regăsim în toate aspectele: verbală și non-verbală. Dintre toate formele, cea care suscită un interes deosebit este comunicarea non-verbală. Gestualității i s-a acordat o atenție deosebită, iar istoria a scos la lumină multe scrieri despre acțiunile expresive din antichitate, atât în Grecia, cât și în Roma.

Este interesant cum teoreticienii limbajului nonverbal recunosc importanța artei actorului în studiul acestei forme de comunicare, ba chiar se și folosesc de ea în argumentația lor. Un exemplu în acest sens îl reprezintă Allan Pease care în cartea *Limbajul trupului* aduce în discuție importanța filmului mut asupra pionieratului în studiul comunicării nonverbale: „Charlie Chaplin și mulți alți actori ai filmului mut au fost pionierii folosirii cu îndemânare a comunicării nonverbale; aceasta a fost pe atunci singura metodă disponibilă a ecranului. Fiecare actor era considerat bun sau rău în măsura în care izbutea să utilizeze gesturile și alte semnale ale trupului pentru a comunica eficient.”⁸

Referindu-se la limbajul non-verbal, Vera Pântea considera că „teatrul, azi, se întoarce către gest, către limbajul nearticulat, și demonstrează încă o dată nevoia de semnificare profundă și neartificială, nevoia de dialog dincolo de barierele de verbalizare. Nemaigăsind mijloacele de a-și determina propria formă, individul contemporan caută să descopere resorturile care îi pot readuce echilibrul, ritmul originar, pe scenă. Acest fapt este traductibil

⁶ K.S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuși, însemnările zilnice ale unui elev*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954, p.61.

⁷ Joseph Messinger, *Interpretarea gesturilor – cum să descifrezi limbajul trupului*, Editura Litera, București, 2010, p. 16.

⁸ Allan Pease, *Limbajul trupului*, Editura Polimark, București, 2002, p. 12.

în căutarea permanentă pe care oamenii de teatru o operează la nivelul sistemului de gesturi, mișcări etc. Ei transferă ritmul limbajului verbal către corp, realizând o reabilitare a potențialităților acestuia. Ritmul corpului, se întoarce în slujba individului.”⁹

În articolul publicat de către Alexandra Nuțu, cu titlul *Personajul și metamorfozele lui în contextul teatrului occidental modern*, sunt evidențiate varietatea formelor de expresie artistică și dizolvarea frontierelor dintre diferitele forme de expresivitate artistică, ceea ce conduce la configurarea unei estetici a impurului: „secolul XXI marchează o diluție a granițelor dintre formele de expresie teatrală, principiile poeticilor se întrepătrund, și asistăm astăzi la ce a fost numit estetica impurului.”¹⁰

Gordon Craig și Antonin Artaud au fost cei care au descoperit că teatrul secolului XX se poate face și altfel, cu transmitere mai profundă, iar miza lui Antonin Artaud de a crea o *gramatică artistică* a fost uriașă, dramaturgul și teoreticianul ajungând să caute esența teatrală inclusiv la șamanii din America Latină. Venită din cealaltă parte a lumii, revelația oferită de teatrul japonez NO și KABUKI, în care actorii nu *faceau* aproape nimic, dar deplasările și onomatopeele lor, felul în care își controlau energia, erau extraordinare și, în același timp, total diferite de teatrul obișnuit european, a constituit și ea un punct de cotitură.

Oana-Lavinia Pisaroglu evidențiază faptul că expresivitatea este direct legată de dimensiunea comunicării și de felul în care se desenează profilul unor personalități accentuate: „Expresivitatea o găsim cu preponderență în zona comunicării, la persoanele încărcate de virtuți semnificative, care prin harul lor pot transmite stări și mesaje emoționante.”¹¹

În lucrarea *Stilistica Funcțională a Limbii Române*, Ion Coteanu realiza o importantă disociere între două tipuri de expresivitate, o *expresivitate spontană* care reprezintă o manifestare a unei emoții specifice, și o *expresivitate deliberată*, care trimite către o emoție contemplativă: „expresivitatea spontană e manifestarea verbală a emoției corespunzătoare, în timp ce expresivitatea deliberată e manifestarea verbală a emoției contemplative”¹². La rândul său, I. Toboșaru disociază între o *expresivitate corporală* și o *expresivitate orală, discursivă* pornind de la distincția dintre personajul literar, care aparține exclusiv textului și personajul scenic care urmează să fie performat de actor și care trebuie să-l redea limbajului vorbit. Astfel, teatrologul consideră că: „actorul trudește pentru realizarea unui rol prin expresia

⁹Vera Pânteș, *Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării*, Acta Yassiensia Comparationis – Centru și periferie 5/2007, p.168

¹⁰Apud. Oana-Lavinia Pisaroglu, *op.cit.* p.125.

¹¹ Oana-Lavinia Pisaroglu, *op.cit.*, p.14.

¹² Ion Coteanu, *Stilistica fundamentală a limbii române*, Editura Academiei, 1973, pag. 76.

expresivă a corporalității și oralității conotative. Metafora corporală și vocală, subordonată viziunii scenice, oferă întruchipărilor autenticitate, emoție și fior dramatic. Critica de teatru va evidenția, în mecanismul psihologiei artei actorului, concordanța dintre personajul literar și personajul scenic privit sub raportul modalităților de expresie înnoitoare în materie de spectacologie modernă și contemporană”.¹³

În opinia lui I. Cojar, există o distanță sesizabilă între actul scenic și faptul literar, actul scenic reprezentând o lărgire a câmpului semiotic propriu operei literare. Mai mult, el nu trebuie raportat foarte strict pe un criteriu exclusiv mimetic la opera literară, arta spectacolului neoferind o lectură a operei literare, ci o interpretare creatoare a ei, dar și un domeniu singular, diferit, cu propriile reguli și propria expresivitate care o depășește pe cea a textului literar. Altfel spus, Ion Cojar consideră că „actul scenic e un sistem material, dinamic și contradictoriu, o realitate concretă, vie, care include și sistemul semiotic al autorului, dar pe care îl depășește”¹⁴. În continuarea procesului creator, G.W.F. Hegel abordează problematica descoperirii nuanțelor artistice ale subtextului și a tranzițiilor, nu întotdeauna relevante pe care le presupune opera scrisă: „actorul trebuie să pătrundă adânc nu numai în spiritul poetului și a rolului pe care-l joacă și să-și potrivească cu acesta pe deplin propria sa individualitate în interior și exterior, ci el trebuie în multe puncte să întrească, să umple goluri, să găsească tranziții, recurgând la propria sa creație”.¹⁵

Făuritor de simboluri, teatrul privește înapoi numai pentru a regăsi ritmul pierdut și, de acolo, înainte, pentru a da naștere unor noi configurații și rețele de sensuri. „Prin intermediul corpului, actorul se integrează într-un proces de imitare – reprezentare – invenție a realității înconjurătoare. Astfel se valorifică o dimensiune emotivă, intuitivă și simbolică.”¹⁶

II. Subversiune și ideologie în dramaturgia lui Matei Vișniec

În materie de teatru, Matei Vișniec este unul dintre cei mai prolifici autori români, deoarece piesele sale stârnesc interesul în toată lumea. Întocmai ca și predecesorii săi literari, pe care exegeții dramaturgiei i-au identificat în perimetrul avangardei și postmodernismului, Matei Vișniec se aventurează într-o introspecție a fenomenelor umane printr-un discurs teatral care are ca latură dominantă neliniștea existențială și socială.

¹³ Ion Toboșaru, *Contururi spectacologice crepusculare*, Vol.I Editura Tempus, Ploiești, 2004, p.87.

¹⁴ Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998, p.63.

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D.D. Roșca, Vol.II, Editura Academiei, București, 1966, p. 589.

¹⁶ Oana-Lavinia Pisaroglu, *op.cit.*, p.60.

Aceste angoase provoacă, biciuiesc și răscolesc agresiv în macro și microcosmosul literaturii, în căutarea unui răspuns definitiv, eliberator, a cărui finalitate să se traducă prin liniște și fericire. Modul în care și-a împlinit și își împlinește încă autorul opera, îl plasează alături de *marii neliniștiți* ai dramaturgiei secolului nostru: Jean Genet, Boris Vian, Fernando Arrabal și, mai ales, Eugen Ionescu și Samuel Beckett.

Dezolarea în fața inutilității existenței este însoțită de degradarea cuvântului prin care omul comunică cu semenii lui. Acestea, însă, se dovedesc a fi insuficiente, ba câteodată, chiar inutile, astfel că devin o emisie aleatorie de sunete intersanjabile. Nici oamenii nu-și mai regăsesc individualitățile și identitățile, iar fenomenul depersonalizării face ca omenirea să devină o masă compactă, amorfă, greu de recunoscut. Descoperim astfel o viziune aproape apocaliptică asupra lumii în care existăm, și pe care, pentru a o desluși prin prisma viziunii absurde, nu trebuie decât să folosim metoda folosită de Eugen Ionescu, și anume de a inversa lentila lupei prin care e privită lumea. Astfel el reușește să arunce o privire înlăuntrul cel mai profund al personajelor. Omul e smuls din ghearele socialului și ideologiilor pentru a-l arăta în ipostaza lui de muritor, dezvăluindu-se realitatea lui cea mai tainică.

Într-un interviu dat pentru ziarul *România Liberă*, în septembrie 2004, Matei Vișniec vorbește despre concepția sa asupra teatrului absurd: „Este o piesă pe care am scris-o anul trecut pentru a omagia o sută de ani de la nașterea lui Ionesco, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*. Este o piesă pe care am scris-o pentru că un teatru de la Paris mi-a cerut să facem ceva pentru a marca acest moment. Mi-a venit ideea, pentru că mi-am amintit o poveste extraordinară spusă, la un salon al cărții de la Paris, de distinsul critic și istoric literar Nicolae Balota. La un moment dat, în 1959, pe când el se afla de mai mulți ani în închisoare, în celula pe care o împărțea cu alți doi intelectuali, a fost adus într-o bună zi un nou deținut, Nicolae Steinhardt. Acesta, venind din afară, a fost întrebat de ceilalți ce se mai întâmplă în lume, ce mai făceau colegii lor de generație. *Cutare scrie cărți*, a povestit Nicu Steinhardt, *cutare scrie poezii*, iar *Ionesco scrie teatru*. Să nu uităm că era în '59, când abia apăruse *Cântăreața Cheală*. Ca răspuns la mirarea celorlalți, Steinhardt le povestește imediat, din memorie, întreaga piesă și o joacă acolo. Nicolae Balota, cel care s-a trezit cu teatrul absurdului acolo, la el în celulă, povestește că ulterior, după ce a fost eliberat și a plecat la Paris, a văzut piesele lui Ionesco, dar niciodată nu a râs atât de mult ca atunci, când a auzit piesa prima dată, în închisoare. Era atât de surprinzătoare această piesă în 1959, absurdul din ea se lipea atât de bine de absurdul istoric, absurdul pe care-l suportau cei de acolo, încât a fost, poate, un moment de regăsire a libertății. Ori eu exploatez această situație reală în piesa mea, vorbesc

despre modul în care teatrul absurdului se întâlnește cu absurdul istoriei. Am scris-o mai mult pentru publicul occidental, care crede că teatrul absurdului este o invenție literară. Ei bine, nu. Înainte de teatrul absurdului a existat absurditatea istoriei.”¹⁷

Disociindu-se de *absurzii veritabili*, tranșanți în hotărârea lor de a nu indica nici un alt sens decât lipsa de sens a lucrurilor, Matei Vișniec te lasă să privești pe gaura cheii cu generozitate, pentru a putea înțelege neînțelesul. *Cine are urechi de auzit să le folosească* încearcă parcă să ne spună autorul cu piesele lui, nu atât absurde cât metaforice și încărcate de parabole. Astfel că, la el, indescifrabilul se lasă ghicit, și de cele mai multe ori, finalul deschis se confundă cu neantul morții. Piesele lui Vișniec au prin insolitul conținutului și prin originalitatea personajelor, o aliură captivantă. Finalurile lui sunt lovituri de teatru, textele acestui autor ne apar ca ipostaze distincte ale unor probleme care, de o veșnicie, frământă omenirea: războiul, timpul, moartea, speranța... În această viziune, orientarea lui Matei Vișniec nu este una totalmente onirică sau metafizică; realul nu este numai complex, el este și discontinuu; planurile se întrepătrund, iar complexitatea și modul surprinzător de construcție a pieselor fac ca acestea să fie apreciate în toată lumea, și cu deosebire în România. Tematica abordată de Matei Vișniec este mereu actuală, interesează, are mereu ceva de spus, așa cum definește el însuși în piesa *Groapa din tavan*: „Dumnezeu e ca picatura din sticluță... pare că nu mai e, dar dacă știi să aștepți, îți umezește fundul paharului...”¹⁸

Perioada comunistă își lasă amprenta asupra creațiilor artistice de orice gen, deci implicit influențează și scrierea dramatică, așa cum se întâmplă și cu Matei Vișniec, indiferent că vorbim de scrierile realizate în țară până în 1987, anul în care capătă azil politic în Franța, fie după această dată, când aparatul de opresiune și cenzură nu îl mai putea opri. *Alergătorul* Matei Vișniec, copleșit de utopia unui regim totalitar și scârbit de sentimentul neputinței, părăsește cetatea. Dacă *picioarele alergătorului* nu mai vroiau să se oprescă din cursa de câștigare a exilului, odată cu perioada pariziană, dramaturgul român, poate și dintr-o dorință ascunsă de a refula frustrările acumulate în perioada cenzurii, nu se mai poate opri acum din vârtejul scrisului, netransformându-se însă într-un parizian boem, ci rămânând același critic extrem de acid în privința regimului lăsat în urmă. Aspectul anti-totalitar, în general, și cel anti-comunist, în special, apare extrem de des în scrierile lui Matei Vișniec, fie că este vorba de *piese scurte* sau *piese de teatru* (în concepția general acceptată cu privire la

¹⁷ *Publicul violat de mizeriile lumii*, interviu cu Matei Vișniec, de Diana Evantia Barca, România Liberă, sept.2004.

¹⁸ Matei Vișniec, *Groapa din tavan*, în vol. *Groapa din tavan*, Editura Cartea Românească, București, 2007,p.312.

aspectul consistenței acestui gen literar). De altfel Vișniec își motivează și își definește el însuși conceptele sale dramaturgice. Atunci când se referă la expunerile teatrale de mică întindere, dramaturgul pune în vedere cititorului aspectul profunzimii ideilor, pe de o parte, și împlinirii personajului sau subiectului, pe de altă parte. Vișniec nu este dispus să cadă pe panta periculoasă a dramaturgului care riscă să își dărâme întreaga construcție doar pentru că nu știe sau nu vrea să se oprescă la timp, exact ca într-o așezare a unui castel de cărți de joc, în care insistența de a pune *încă* o carte duce, de cele mai multe ori la prăbușirea întregii munci de până atunci, cu alte cuvinte: „o piesă scurtă este un exercițiu de captare a emoției dintr-o singură mișcare, un joc stilistic în care îți propui să obții maximum de efecte cu minimum de mijloace. O piesă scurtă mai este o probă de prestidigitatie, în care timpul și emoția se află într-un raport invers proporțional”¹⁹, spunea Matei Vișniec în prefața cărții *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977 – 2010*.

Genul de teatru propus de Matei Vișniec, care prezintă situații de viață ce pot părea absurde pentru publicul cititor sau spectator din Parisul ce nu cunoaște ororile comunismului și mai ales cerbicia reprezentanților regimului în spațiul torționar al închisorilor, prezintă toate caracteristicile unui teatru absurd. Dar pentru românul trăitor al acelor vremuri, sau cu atât mai mult pentru cel care a simțit pe propria persoană genul de tortură exterminatoare aplicată în închisorile de la Ploiești sau Aiud, două dintre piesele scurte ale lui Matei Vișniec, *Țara asta ține la tine, mă!* și *Crezi c-or să ne bată?*, capătă un aspect amar de realism. Dar aspectul cercetării nu polemizează între genurile de dramaturgie abordate de Matei Vișniec, ci vine să surprindă un aspect elementar în abordarea unui studiu teatral, și anume impactul asupra societății. Aduc în sprijinul acestui concept un experiment făcut de regizorul Peter Brook în Anglia anilor 1981 la Royal Shakespeare Company în fața a o mie de spectatori, experiment care a constatat în lecturarea a două liste de nume: prima reprezentând câțiva dintre eroii căzuți în luptele desfășurate în perioada dintre anii 1400-1500 d. H., iar a doua listă conținând câteva dintre numele celor ce au fost uciși în lagărul de la Auschwitz. Efectul a fost, desigur cel previzibil, audiența fiind mult mai impresionată de cea de-a doua listă. Cu alte cuvinte avem de-a face cu proximitatea temporală care are un caracter definitoriu în ceea ce privește gardul de interes și impresionare a publicului. În acest sens probabil că efectul ar fi fost și mai puternic dacă Peter Brook ar fi avut și o a treia listă, cu eroii martiri care mureau chiar în acel moment în închisorile comuniste din țara noastră. Dar pe lângă acest aspect al proximității istorice a evenimentelor dramatice prezentate, trebuie luat în calcul și impactul regional;

¹⁹ Ibidem, p.6.

experimentul din Anglia ar fi produs cu totul alte rezultate dacă se desfășura în Polonia, spre exemplu. Desigur că, grație dezvoltării industriei mass-media, întreg mapamondul știe de ororile întâmplate în războiul din fosta Iugoslavie, dar spectacolul *Sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Iugoslavia* capătă nuanțe mult mai profunde atunci când este reprezentat în Serbia, spre exemplu, decât în oricare altă parte a lumii.

Matei Vișniec reușește, prin opera sa, să creeze o punte între țara natală (România) și țara de adopție (Franța), susținând-o pe prima prin scrierile sale evident anticomuniste, iar pe a doua învățând-o despre pericolul pe care îl reprezintă utopia Marxist-Leninistă (trăgând un semnal de alarmă și asupra convingerilor unuia dintre cei mai importanți oameni de cultură francezi – Jean-Paul Sartre).

Constanța primește teatrul lui Matei Vișniec atât în cadrul său profesionist, în instituțiile de profil, cât și în spațiul academic oferit de Universitatea Ovidius din Constanța în cadrul căreia și-a găsit loc începând cu anul 1998 Facultatea de Arte, secția teatru. Fie că vorbim de producțiile „Caii la fereastră” în regia lui Lică Gherghilescu și Mihai Constantin Ranin din anul 2008, spectacol reeditat în regia lui Gavril Borodan în anul 2014 ; *Femeia, ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* în 2012, în regia lui Radu Niculescu și Emanuel Cristoiu, sau spectacolul *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* pus în scenă la Teatrul de Stat Constanța de către regizorul Radu Dinulescu în anul 2007, Matei Vișniec este recunoscut pe plaiurile tomitate ca fiind unul dintre cei mai importanți dramaturgi români în viață, recunoaștere care culminează cu acordarea titlului de Doctor Honoris Causa în cadrul Universității Ovidius din Constanța în anul 2014. Consider că aceste lucruri reprezintă un aspect extrem de important în abordarea studiului asupra personalității creatoare a dramaturgului român de cetățenie franceză.

Personalitatea omului de litere Matei Vișniec păstrează autenticitatea spiritului românesc împletit cu occidentalul încărcat de libertățile democratice, reușind astfel să creeze un univers teatral unic prin abordarea cu nuanțe realiste a unui teatru absurd.

Bibliografie:

- Acterian Haig, *Dragoste și viață în lumea teatrului*, Arta Grafică, București, 1994.
- Antologia criticilor români - de la T.Maioreescu la G.Călinescu, *Comediile D-lui Caragiale-1886*, Editura Eminescu, București, 1971.
- Boboiciov Magiaru Daniela, *Modele dramatice – Eugen Ionesco, Matei Vișniec*, Universitatea de Vest – Timișoara, Facultatea de Litere, Teologie și Istorie.
- Brook Peter, *Spațiul gol*, Editura Unitext, București, 1997.
- Chelcea Septimiu, *Comunicarea nonverbală în spațiul public*, Editura Tritonic Media, București, 2004.
- Cheregi Diana, *Stanislavski. Actorul se dăruiește*, Editura Ovidius University Press, Constanța, 2007.
- Cioran Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura a II-a, definitivă, București, 1990.
- Cojar Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paideia, București, 1998.
- Cojocaru Vasile, *Covorul de purpură de la Oreste la Oedip*, Editura Ovidius University Press, Constanța, 2005.
- Collett Peter, *Cartea gesturilor*, Editura Trei, București, 2011.
- Coteanu Ion, *Stilistica fundamentală a limbii române*, Editura Academiei, 1973.
- Covătaru Valeria, *Cuvinte despre cuvânt*, Casa de Editură Mureș, 1996.
- Davila Alexandru, *Vlaicu Vodă*, Editura Albatros, București, 1975.
- Drimba Ovidiu, *Istoria Teatrului Universal*, Editura SAECULUM I. O., București, 2000.
- Ekman Paul, *Emoții date pe față*, Editura Trei, București, 2011.
- Ekman Paul, *Minciunile adulților*, Editura Trei, București, 2009.
- Faifer Florin, *Incursiuni în istoria teatrului universal*, Editura Timpul, Iași, 2010.

Gheorghe Daniela, *Ascensiunea și declinul teatrului românesc în anii 20-40*, Studii și cercetări ale istoriei artelor, *Teatru, Muzică, Cinematografie*, serie nouă, T. 3 (47), București, 2009.

Goffman Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, Editura Comunicare.Ro, București, 2007.

Grotowski Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura Unibet, București, 1998.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, trad. D.D. Roșca, Vol.II, Editura Academiei, București, 1966.

Ionesco Eugen, *Note și Contranote*. Editura Humanitas, București, 1992.

James Judi, *Manual de gesturi*, Curtea Veche Publishing, București, 2009.

Livescu Anca, *Despre dicțiune*, Editura Științifică, București, 1965.

Lovinescu Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, Ediție îngrijită de Z. Ornea, București, 1972.

Magiaru Daniela, *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, București, 2011.

Marinescu Valentina, *Metode de studiu în comunicare*, Editura Niculescu, 2006.

Messinger Joseph, *Interpretarea gesturilor – cum să descifrezi limbajul trupului*, Ed. Litera, București, 2010.

Paler Octavian, *Mitologii subiective*, Editura Eminescu, București, 1975.

Pease Allan, *Limbajul trupului*, Editura Polimark, București, 2002.

Pisaroglu Oana-Lavinia, *Sincretismul artelor, teatru-dans*, Ed. Universitaria, Craiova, 2014.

Popescu Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004 – de la cenzură la libertate*, Ed. Unibet, București, 2004.

Prutianu Ștefan, *Tratat de comunicare și negociere*, Editura Polirom, București, 2008.

Rhea Cristina, *Martori la Destin* - vol. 22 , Editura Curtea Veche, București, 2000.

Shakespeare William, *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, Editura Pentru Literatură, București, 1965.

Stanislavski Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși, însemnările zilnice ale unui elev*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954.

Stanislavski Konstantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, Editura Cartea Rusă, București, 1958.

Tavitian Anaid, Mărtoiu Georgeta, *Thalia ex ponto- la cumpana de milenii*, Editura Muntenia&Leda 2001, Constanța.

Toboșaru Ion, *Contururi spectacologice crepusculare*, Vol.I Editura Tempus, Ploiești, 2004.

Tonitza - Iordache Michaela, Banu George, *Arta Teatrului*, Editura Nemira, București, 2004.

Turchet Philippe, *Sinergologia*, Editura Polirom, București, 2005.

Turk Christopher, *Comunicarea eficientă*, Editura Trei, București, 2009.

Ubersfield Anne, *Lire de theatre III*, Editions Belin, Paris, 1996.

Vișniec Matei, *Cronica ideilor tulburătoare*, Editura Polirom, București, 2010.

Vișniec Matei, *Groapa din tavan*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Vișniec Matei, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Editura Aula, Brașov, 2001.

Vișniec Matei, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

Vișniec Matei, *Omul din cerc-antologie de teatru scurt 1977-2010*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

Vișniec Matei, *Omul pubelă, Femeia ca un câmp de luptă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

Vișniec Matei, *Păianjenul în rană*, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Vișniec Matei, *Țara lui Gufi*, Editura Ion Creangă, București, 1991.

Vranic Seada, *Breaking the wall of silence: the voices of raped Bosnia*, Editura Izdanja Antibarbarus, 2010.

Articole:

Angajare de clown, de Paul Costa, Midi Libre Gard Rhodanien, număr special pentru festivalul de la Avignon, 2001.

Conversații cu Matei Vișniec, de Dora Pavel, în *Apostrof*, anul XV nr. 2 (165)/2004.

Descompuneri cu un cal alb și o sfoară, de Mihaela Michailov, *Observator cultural* nr. 130/20-26 august 2002.

Despre decor, de Dragos Buhagiar, în *Teatrul azi*

<http://www.teatrulazi.ro/portret/%E2%80%9Cdespre-decor-%E2%80%9D-de-dragos-buhagiar>.

Interviu cu Matei Vișniec, de Carmen Constantin, *Adevărul*, 9 dec. 2011.

Interviu cu Răzvan Mureșan, de Raluca Rădulescu, *Radio România Cultural – Revista Teatră Radio* <https://www.youtube.com/watch?v=Ya-fgo6GWuM>.

Matei Vișniec față în față cu Emil Cioran, de Lucia Dărămuș, *Dacia literară*, nr. 61, 4/2005, reprodus în *Emil Cioran în conștiința contemporanilor săi din exil*, creștomatie de Gabriel Stănescu, Criterion Publishing, București, 2007.

Publicul violat de mizeriile lumii, interviu cu Matei Vișniec, de Diana Evantia Barca, *România Liberă*, sept.2004.

Teatrul contemporan în căutarea unui nou centru al semnificării, de Pânteia Vera, *Acta Yassyensia Comparationis – Centru și periferie* 5/2007.

Teatrul nou, de Lucian Blaga, în *Cuvântul*, nr. 279, 10 oct. 1925.

Un sfert de veac de teatru românesc, de Camil Petrescu, în *Argus*, anul XXV, nr. 6828, 17 mai 1936.

