

Teatrul românesc postdecembrist – genuri și formule dramatice în metamorfoză

Asist. univ. dr. BOTEZATU Elena
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: *Concernant le phénomène théâtral roumain depuis 1989, on observe des métamorphoses qui visent, principalement, le répertoire. En plus d'une „redécouverte” de „grands modèles”, il y a une préférence pour „l'exotisme” des „mondes étrangers”, matérialisée par des genres et des formules dramatiques mixtes. La critique littéraire spécialisée aborde les particularités de la sphère théâtrale, pour identifier des directions „innovantes” et pour contribuer à une „remise à zéro” du Théâtre. Un exemple d'un dramaturge qui se démarque sur la scène „de la diversité” est Matei Vișniec, dont le travail sera brièvement abordé.*

Mots clés: *théâtre, formules dramatiques, directions, métamorphoses, „mondes étrangers”.*

În ultimele decenii, teatrul românesc a cunoscut o perioadă complexă în propria evoluție, o etapă „de derută”²⁵, aflându-se, totodată, într-o continuă încercare de așezare valorică, de redefinire. „Marile modele” ale secolului XX pe care le analiza George Banu în *Reformele teatrului...* influențează „scena românească”, dar nu se poate vorbi de o direcție unitară, după cum și criticul preciza:

„Teatrul (...) a fost supus unui șir continuu de revizuiți, metamorfoze și mutații.

Ele se produc având ca scop căutarea resurselor actului teatral în diversele sale componente, îndeosebi interpretative, căci demersul fundamental privește refacerea și salvarea teatrului. (...) prometeismul, latent până acum, se impune ca principala atitudine, căci câmpul social permite afirmarea individului. Pasivitatea devine acuzabilă. În artă repercusiunile unei asemenea mutații se manifestă prin decăderea prestigiilor modelului exemplar în favoarea expresiei artistice inedite.”²⁶

Într-o societate „deschisă” din punct de vedere cultural, când „cărțile nu trebuie să mai circule pe sub palton”, în fenomenul teatral românesc se

²⁵ V. și capitolul „Întinericul cultural”, în Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007, pp. 360-361.

²⁶ Ibidem, p. 19.

înregistrează o serie de „influențe”, mai mult sau mai puțin „așezate”. Schimbarea repertoriului prin punerile în scenă a pieselor din alte spații culturale (dramaturgia engleză, americană, franceză, italiană, germană etc.) sau a celor altădată dispărute de pe afișe²⁷ contribuie la diversificarea „peisajului”, a „decorului” „Scenei” perioadei vizate. Astfel, Lucian Giurchescu, (re)venit în țară, afirma: „Sînt convins că teatrul aluziv nu va mai putea exista, pentru că nu mai interesează pe nimeni. Un anume gen de teatru metaforic moare și el. Trebuie să regîndim metafora, să regîndim forma de expresie, dificultate cu care ne-am întîlnit, de altfel, toți regizorii care am lucrat în străinătate”²⁸. Chiar dacă referirea vizează zona spectacolului, ținînd cont de interdependența cu câmpul literar, extensii se pot realiza.

Astfel, în ceea ce privește dramaturgia românească a ultimelor decenii, se remarcă o „redescoperire” a „marilor modele”, a „formelor tradiționale”²⁹, o „asumare” a grotescului³⁰, o revelație a „exotismului” unor „lumi străine” (spre exemplu, teatrul oriental, asiatic³¹, pentru a nu mai preciza și modelul –deja-britanic), chiar o înclinație către o viziune „futuristă târzie”, de tip „science fiction”³² etc. Genul dramatic ajunge să presupună și să reprezinte o mixtură de nuanțe epice (v. textele ce se construiesc doar pe monolog, aparté) și de accente lirice (prin includere de versuri, la o primă vedere³³). „Impuritatea” stilului se remarcă și în ceea ce privește speciile. Nu se mai poate vorbi în interpretare „clasică” de specii „închegate”, definite „clar”, căci îmbinarea inedită a „nuanțelor” presupuse de piese duc la hibridizări dificil de încadrat. Cu toate că nu se mai respectă „granițe”, dintre constructele cele mai cultivate, pot fi menționate parabola grotescă, comedia neagră/amară, tragicomedia ș. a. În critica

²⁷ V. și Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc. Eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000.

²⁸ Apud. Maria Ghitta, *Șocul eliberării. Teatrul în anul întîi*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006, p. 322.

²⁹ V. George Banu, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București 2011, pp. 9-10.

³⁰ Grotescul, „căutat cu insistență de teatrul «convenției conștiente» impune structurale mutații de limbaj”, aprofundând „cotidianul până la punctul în care încetează să mai pînă natural. El caută supranaturalul, unind contrastele, tinde către ceea ce nu poate fi conceput, caută fenomenalul”, Ibidem. p. 129.

³¹ „In Orient, în acel spațiu indiferent la timp, unde geologicul și animalicul se abstractizează decorativ, unde universul intră în regim topologic, i s-au confirmat lui Artaud profețiile.”, în Ibidem, p. 111.

³² În principal, acesta este „vizibil” în montările scenice. A se avea în vedere și reprezentarea piesei *Viață de schimb* în 2015 (și după) la Teatrul Dramatic „Fani Tardini” din Galați.

³³ V. „teatrul-poem” al lui Matei Vișniec, după cum a fost numit de critica literară.

vremii, se accentuează rolul parodiei și a pastișei³⁴, căroră prin definiție, li se pot găsi „resorturi” cu implicații identitare. În acest sens, se precizează: „discursul postutopic și antiutopic (...) constituie adeseori un *contratext* polemic, ideologic și estetic deopotrivă. Distanțarea, în sens postbrechtian, și demitologizarea realizată de dramaturgia de astăzi constituie o strategie – estetică, dar cu scontate efecte extraestetice, etice în mentalul public – de redimensionare a identității noastre culturale, politice și sociale.”³⁵. Astfel, „regândirea” și „exorcizarea” trecutului totalitar capătă rol „cathartic” într-o dramaturgie în care categoriile de tragic, comic, dramatic, absurd și grotesc se interferează constant. Pe de altă parte, textele dramatice se structurează „ca niște revelatoare palimpseste cu inflexiuni parodice. Intriga și mesajul lor sunt deopotrivă grefate pe o canava intertextuală și recurg adeseori la tehnica *istoricizării* evenimentelor relatate, a contextualizării lor socio-istorice”³⁶. În dramaturgia „douămiistă”, apare teatrul alternativ, de stradă, de cafenea / pub / club etc., tratându-se, de fapt, de ce ceea ce Hans-Thies Lehmann numea „teatru postdramatic”³⁷, un fel de „teatru după dramă” sau „teatrul după piesa de teatru”³⁸.

La nivelul strategiilor, cu implicații asupra formei, adesea caracterizată a fi „histrionică”, se distinge simultaneitatea, paralelismul fragmentarismul, repetitivul și multiplicitatea, contrastul, discontinuitatea sau descompunerea textului, construcția prin deconstrucție, abolirea granițelor dintre formulele dramatice, pentru „a semnifica”. Despre unitățile aristotelice, nici nu mai este cazul. Limbajul nu mai este unul „căutat”, metaforic, profund, ci este preluat din cotidian sau chiar din „zonele obscure” ale acestuia. De altfel, acesta își pierde rolul definitoriu pentru a marca criza interumană, o „ruptură” de societate, de un

³⁴ V. Doinița Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, dar și Antofî Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în Odabasi, HF (edit.), 3RD WORLD CONFERENCE ON LEARNING, TEACHING AND EDUCATIONAL LEADERSHIP, Brussels, BELGIUM, 25-28 oct. 2013, Procedia Social and Behavioral Sciences, Volume 93, p. 29-34, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.09.147, **Accession Number** WOS:000342763100005.

³⁵ Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, pp. 37-38.

³⁶ Ibidem, p. 38.

³⁷ V. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura UNITEXT, București, 2009.

³⁸ V. Alina Nelega, *Structuri și formule dramatice de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010, pp. 100-113.

„celălalt”, conducând totodată la o (auto)deconstrucție a personajelor, la înfățișarea unor „identități în fărâme”.

Chiar dacă „trăinicia” acestor formule mixte stă sub semnul timpului, un astfel de „spectacol” este, totuși, interesant de observat.

Teatrul românesc de după 1989 înregistrează „tot mai frecvent” revenirea la operele absurdului, „Mrožek și Ionesco fiind preferații”³⁹. Manifestarea teatrală „avangardistă” pare a fi „o șansă de supraviețuire a artei simultan cu arborarea suicidului cultural ca terapeutică regeneratoare”, survenind atunci când „sistemul de referințe active al unei culturi este busculat de seisme sociopolitice”, după cum s-a întâmplat în cazul spațiului cultural românesc. (Re)pariția acestei tendințe este considerată ca „semn al distrugerii unui limbaj al teatrului pentru a traversa, printr-un alt sistem de referințe, un teritoriu nerevendicat de nimeni.”⁴⁰

Chiar dacă în piesele dramaturgilor avuți în vedere în prezentul studiu se pot distinge „mărci” ale absurdului, cazul lui Matei Vișniec se detașează în mod clar. De altfel, nu puține puține sunt lucrările care îl încadrează curentului „teoretizat” de Martin Esslin în studiul său din 1961, *The Theatre of the Absurd*⁴¹. Cu toate acestea, după cum însuși afirmă, autorul se sustrage „încadrărilor”⁴².

Fără a propune o abordare în detaliu de piese care să ilustreze aceste „nuanțe”, ținând cont de capitolele destinate analizei textuale, scopul prezentului demers este de a evidenția caracteristicile, constanțele tematice ale teatrului absurdului în dramaturgia ultimelor decenii. Astfel, dacă în critica vremii se vorbește mai degrabă de un „postabsurd”, se va opta pentru utilizarea constructului de „prelungiri ale absurdului”, ținând cont și de originile acestuia în „agitata perioadă” imediat postbelică. După cum evidențiază și definiția termenului după Anne Ubersfeld, „absurdul” / teatrul absurd(ului), reprezentat în principal de triada Ionesco, Beckett și Adamov, este o punere în discuție „nu

³⁹ Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc (1945-2004). De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2004, p. 297.

⁴⁰ Idem, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989. Critică teatrală, polemici, puncte de vedere*, Editura UNITEXT, București, 1997, p. 171.

⁴¹ V. și varianta tradusă în limba română, *Teatrul absurdului*, apărută la Editura UNITEXT din București în 2009, dar și Barna, I., *Socio-Political Context and Psychology of the Absurd in Virgil Tănase's Drama*, Identitate și memorie culturală în Europa secolelor XX-XXI, în *Communication interculturelle et littérature*, Nr. 21. 2014, pp. 164-169, MLA (Modern Language Association, New York, www.mla.org) – *MLA International Bibliography & Directory of Periodicals* și Fabula. La recherche en littérature ([Fabula, la recherche en littérature](http://Fabula.la_recherche_en_litterature)).

⁴² V. și Iancu Botezatu, Elena, *Reflectări identitare în dramaturgia română postdecembristă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019.

afîit a personajului (...), cît a acțiunii și a limbajului”⁴³. Pe de altă parte, teatrul absurdului este definit fie în raport cu teatrului grotesc⁴⁴, apelându-se la viziunea lui Meyerhold conform căreia „indiferent de gen (comedie, tragedie, dramă, farsă sau vodevil), orice «teatru autentic» este în mod obligatoriu grotesc”⁴⁵, fie în relație cu cel existențialist, care ridică întrebări privind existența și identitatea: „Faptul absurd (...) se corelează în înțelegerea contemporană, în principal, cu filosofia existenței, opusă filosofiei esenței. Întrebării fundamentale a filosofiei esenței – Quid est? Ce este? – vizând ideea, universalul, filosofia existenței îi opune întrebarea: Cine sînt eu? Ea se preocupă de individualul particular, izolat, aflat în situații concrete, iar nu de om ca un caz exemplar al unei idei.”⁴⁶.

În acest sens, având ca trăsătură principală neputința ființei umane de a se sustrage Timpului și Istoriei, pe fundalul unui spațiu cultural cu o istorie „tulbure”, cultivarea unor prelungiri ale absurdului în teatrul românesc postdecembrist pare, într-un fel, justificată. Subiectul unor asemenea piese ar putea fi considerat, „grosso modo”, „un dat”, „o situație „de neclintit” ce marchează implacabil un întreg „univers”. „Evoluția” personajor fără conștiință, foști „eroi”, cu stat interșanjabil și adesea anonim, nu va conduce în final decât la o conservare a stării inițiale, ceea ce a determinat deseori contestarea existenței intrigii ca moment al subiectului în piesele „absurde”. Linearitatea „lumii” înfățișate nu constituie decât o critică „amară” a „cetății”. Personajele sunt lipsite de rațiune, chiar și de aceea de a fi. Limbajul „minimalist” dezvăluie încă o dată imposibilitatea comunicării, a stabilirii unei legături între un „Eu” și un eventual

⁴³ Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul european, Iași, 1999, p. 7.

⁴⁴ „A spune că grotescul trimite la o artă realistă, în timp ce absurdul presupune o deconectare de la real (există numeroși critici care susțin că teatrul absurdului se situează dincolo de real și Istorie) nu ajunge, după opinia noastră pentru a rezolva eventualul antagonism între teatrul grotescului și teatrul absurdului. De fapt, chiar dacă dramaturgii absurdului refuză să-și situeze opera într-un context socio-istoric precis, nu pot să nu fie influențați de contextul în care trăiesc și scriu.”, Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014, p. 31.

⁴⁵ Ibidem, p. 25.

⁴⁶ Henning Krauss, *Literatura între rezistență și colaboraționism*, în românește de Cornelia Ioncioaia, postfață de Ioan Constantinescu, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 20. Autorul a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității „Dunărea de Jos” din Galați în 2015. Chiar dacă se menționează că îndreptarea criticii a vizat înlocuirea termenului cu „denumiri mai adecvate”, „neangajate valoric”, precum „anti-théâtre”, „théâtre nouveau”, „théâtre d’avantgarde”, „théâtre expérimental, critique ou protestataire”, „métathéâtre”, „farcas métaphysiques”, „comédies sombres” sau „tragi-comédies modernes”, autorul le consideră „insuficiente”.

„Tu”, ilustrând, nu numai o criză identitară, ci una generală, globalizatoare. Iată un fragment:

„OMUL CARE VORBEȘTE ÎN ȘOAPTĂ: Tăcerea este singurul remediu împotriva bolii morbie care ne macină specia. Abia în ultimul timp ne-am dat seama de acest lucru. Ceea ce nu înseamnă că maladia care ne extermină încetul cu încetul nu rămâne în continuare incurabilă. Dar, datorită tăcerii, se poate acum întârzia oarecum faza finală. S-a observat că oamenii care tac trăiesc mai mult decât cei care își vorbesc. Iar cei care își vorbesc în șoaptă trăiesc mai mult decât cei care își vorbesc cu voce tare.”⁴⁷. În aceeași grilă se înscriu personaje precum Omul care vorbește singur, Bărbatul tăcut, Vocile în întuneric sau Stanko din *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*⁴⁸ care, de-a lungul piesei, răspunde monosilabic întrebărilor lui Vibko.

Supuse fatalității „destinului”, inerției „existențiale”, caracterele devin, astfel, simple „marionete” pe scena unei „lumi ca teatru”:

„FEMEIA 1: Vezi? Cred că am ajuns să îl conduc ca pe o marionetă. (...) Cred că pot face din el tot ce vreau. (...) De zece ani mă ascultă fără să crâcnească. (...)

FEMEIA 2: Ar fi grozav să-l faci să-și scoată singur un ochi.”⁴⁹. Cu toate acestea, dialogul dintre cele două, după cum se va observa și în cazul celui dintre Bărbatul 1 și 2, nu trimite decât la o dedublare identitară „fictivă”, căci singuri și însingurați, aceștia par a dialoga cu „geamănul imaginar”⁵⁰.

Nuanțe ale absurdului într-o epocă de tranziție culturală se remarcă și cât privește „identitățile de vânzare”, ce nu fac decât să contureze sugestiv o societate cu valori „răsturnate”, dezumanizată și dezumanizantă, în care „spiritualitatea” se confundă cu „materialul” :

„BĂRBATUL – Unde mergi?

AUTOSTOPISTA – La Carson City. (...)

BĂRBATUL – M-a atins la suflet... faptul că ai acceptat să te culci cu mine...”⁵¹.

⁴⁷ Matei Vișniec, *Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, p. 99 (paginația respectă formatul trimis de autor). Piesa este publicată în volumul omonim apărut la editura Cartea Românească din București în 1998.

⁴⁸ V. Idem, *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

⁴⁹ V. Idem, *Omul care vorbește singur*, pp. 65-66 (paginația respectă formatul trimis de autor). Se poate consulta orice ediție, piesa fiind disponibilă și online.

⁵⁰ Sintagma îi aparține lui Wilfred R. Bion (1993), apud Laura Pavel, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 62.

⁵¹ Matei Vișniec, *Autostop*, pp. 213-216 (paginația respectă formatul trimis de autor). V. Idem, *Omul din cerc (teatru scurt 1977-2010)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

Chiar și din aceste succinte observații, se poate constata că prelungirile teatrului absurdului în perioada postdecembristă trimit către o tematică „actuală”, a omului în „criză”. Lipsit de identitate, într-un context în care însuși conceptul este golit de sens, pentru „ființele de hârtie” nu se întrevede un final optimist. În plus, aceste coordonate sunt accentuate de lipsa comunicării autentice ce pare a marca „o lume”.

Bibliografie:

Corpus

Vișniec, Matei, *Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, Editura Cartea Românească, București, 1998.

Vișniec, Matei, *Omul care vorbește singur* (orice ediție), disponibil online:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjGkOCQjr3nAhXI0aYKHXXWBCsQFjAAegQIARAB&url=http%3A%2F%2Fbiblioteca-digitala.ro%2Freviste%2Fteatrul-azi%2Fdl.asp%3Ffilename%3D1991-1-2-teatrul-azi_52.pdf&usq=AOvVaw2hjqWoq2TI2Dr5b1FC6PJR (reaccesat pe data 20.12.2019).

Vișniec, Matei, *Imaginează-ți că ești Dumnezeu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

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

Istории literare și volume critice

Antofi Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în Odabasi, HF (edit.), 3RD WORLD CONFERENCE ON LEARNING, TEACHING AND EDUCATIONAL LEADERSHIP, Brussels, BELGIUM, 25-28 oct. 2013, Procedia Social and Behavioral Sciences, Volume 93, p. 29-34, DOI: 10.1016/j.sbspro.2013.09.147, **Accession Number** WOS:000342763100005.

Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București 2011.

Gancevici, Olga, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014.

Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, București, 2007.

Krauss, Henning, *Literatura între rezistență și colaboraționism*, în românește de Cornelia Ioncioaia, postfață de Ioan Constantinescu, Editura Junimea, Iași, 1992.

Iancu Botezatu, Elena, *Reflecții identitare în dramaturgia română postdecembristă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, Editura UNITEXT, București, 2009.

Malița, Liviu, (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006.

Milea, Doinița, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005.

- Nelega, Alina, *Structuri și formule dramatice de compoziție ale textului dramatic*, Editura EIKON, Cluj-Napoca, 2010.
- Pavel, Laura, *Teatrul și identitate. Interpretări pe scena interioară / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.
- Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc (1945-2004). De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2004.
- Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989. Critică teatrală, polemici, puncte de vedere*, Editura UNITEXT, București, 1997.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc. Eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000.
- Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul european, Iași, 1999.