

Teatrul românesc social-politic și teatrul-palimpsest din ultimele decenii

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

Résumé: *Dans les textes dramatiques des écrivains roumains de la période post-communiste, on peut distinguer la tendance d'aborder des thèmes sociaux, souvent contre „l'utopie politique”. On observe la mise en scène d'un drame „de l'immédiat”, politisé, des „comédies noires”, exceptant, bien sûr, le jeu textuel avec les „grands modèles”. Concernant l'expression „théâtre-palimpseste”, dans les œuvres dramatiques de la période visée, trois „symptômes” généraux peuvent être identifiés: „l'hybridité” de l'écriture”, une construction intertextuelle (une approche dialogique) et „un discours identitaire”, compensatoire. Dans cette situation, „une rupture esthétique est née”.*

Mots clés: *théâtre, hybridité, identité, écriture compensatoire.*

„(...) teatrul sacrifică individualul în numele categoriei
sociale și trăirea în numele artei, sau, adesea, al politicii.”²⁷

Pentru Ion Bogdan Lefter, schimbările politice ale societății românești din anii '90 până în prezent reprezintă rezultatul unei veritabile „bătălii canonice” sociale, căci „un sistem de valori ia locul altuia”. Sondarea sferei politicului, chiar în raport cu spațiul cultural, în numeroase articole, după cum demonstrează și volumul *Despre identitate. Temele postmodernității*, îl determină, probabil, pe autor să precizeze că momentul revoluției anticomuniste „n-a fost nici începutul, nici sfârșitul acestui proces”. În plus, explică: „în decembrie 1989 nu s-a făcut decât trecerea de la faza contestării, de-a lungul căreia se acumulase o tensiune socială atât de mare încât, la prima scînteie, ea a făcut efectiv «explozie», la faza substituirii treptate a vechiului regim. Atît comunismul, cît și democrația sînt sisteme «canonice» instituționalizate. Și unul, și cealaltă se bazează pe seturi de valori simbolice, pe filozofii distincte și opuse, traduse în practica socio-politică, adică în constituție și în restul legislației, în

²⁷ George Banu, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011, p. 124.

administrație, în economie etc.”²⁸. Cu toate acestea, având în vedere „dinamica internă” a câmpului literar românesc, criticul (se) întreabă retoric: „În ce stadiu ne aflăm? Cum să descriem evoluțiile curente din spațiul creativității? Ce mentalități novatoare și desuete se înfruntă? Avem și noi «bătălia noastră canonică»?”²⁹.

Analizând schimbările produse în fenomenul teatral al ultimelor decenii, Marian Popescu semnaleză în scrierile sale o stare de criză în timpul ambelor sisteme politice. Făcând apel la *Povestea celor doi regi și a celor două labirinturi* a lui Jorge Louis Borges („te poți pierde în lume fie că te afli într-un labirint construit solid, fie că te afli în mijlocul deșertului”) și la basmul românesc *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* („eroul este ispitit să descopere promisiul mit al vieții și al tinereții și să trăiască veșnic tânăr. Își va da seama la sfârșit că aventura sa în lumea mitului înseamnă să fii singur pe veci și că trecutul va fi mereu o țară străină), criticul precizează tranșant: „E întotdeauna foarte greu să ai de-a face cu două lucruri foarte diferite cum sunt Politica și Teatrul. (...) Experiența viețuirii de decenii într-o societate închisă cu propriul său sistem politic ca și cealaltă experiență, a lărgirii conceptului democrației occidentale și a sistemului de libertăți presupus stabilite în Vest, aceste două experiențe provoacă idei diferite în ceea ce privește teatrul. Cum au fost acestea influențate de Politică e o poveste lungă. Dar cum extremismul de orice fel, în special cel politic, a determinat un mod de a reacționa prin teatru, acest lucru ar putea indica un viitor apropiat în ceea ce privește căutarea noului teatru. Nu mă refer la Noul Teatru ca la un concept global sau ca la o realitate relevantă în Artă. Mă refer la el mai degrabă ca la un semn al unor timpuri în schimbare. Într-o societate închisă ca aceea în care românii au trăit decenii întregi, Teatrul a

²⁸ Ion Bogdan Lefter, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, pp. 10-11. În *Polarități „balcanice”. „Orientul” ca handicap istoric*, autorul descrie contextul socio-politic al spațiului românesc postdecembrist, persiflând o anumită tagmă, politizată, a societății, după cum urmează: „După 1989, românii, isteți din naștere și iuți la învățătură, au descoperit că viața politică are tot felul de taine, pe care n-avuseseră cum să le afle în epoca glaciațiunii comuniste (...). Recuperând într-o lună-două cât au deprins alte popoare într-o întreagă istorie democratică (...). Mai întâi, la sfârșitul lui decembrie 1989 și în ianuarie 1990, aveam cu toții o splendidă ingenuitate a reacțiilor. După aproape jumătate de secol de pedagogie a maniheismelor, nu mai știam să judecăm decât în alb și negru, așa încât, după ce «răul», «monstrul», sistemul totalitar păruse definitiv înlăturat, zăreai în jur numai chipuri entuziaste, serafice, cuprinse de certitudinea că am intrat într-o zonă a «binelui» definitiv. Se tot vorbea despre «purificare», despre «mîntuire», despre un «miracol». Pentru ca, după o vreme, să fim nevoiți să constatăm că eram departe de a fi nimerit într-un «paradis» cu «îngerăși» cumiși și cinstiți.”, Ibidem, p. 95.

²⁹ Ibidem, p. 12.

însemnat mult pentru publicul prins în labirintul unei ideologii impuse (...) Teatrul a trebuit să facă față contradicției dintre menționatele Serii de cauze ale lui Platon, așa cum au apărut în Societate, ca rezultat al Extremismului Politicii. Necesitatea și divinul, morala și inspirația.”³⁰.

În textele dramatice ale scriitorilor români din perioada postcomunistă se distinge cu precădere cultivarea de teme sociale și politice (frecvent, împotriva „utopiei politice”). Adesea, se observă îndreptarea către o dramă „a imediatului”, politizată, către voite „comedii negre”, nu fără a nu presupune și un joc cu modelele³¹. Semnalând tendința către o imagine a unui „personaj-dual” în interiorul textului - ceea ce produce „un clivaj în ficțiunea *ca ficțiune*, expunând-o unei priviri critice, deconstructive -”, Laura Pavel evidențiază că: „astfel se creează contextul unui dialog inedit, de dincolo de rama ficțiunii, prin care este reconstruită identitatea personajului, dar și a celui care privește și care e somat să intre în acțiune, ca *spect-actor* (cu termenul consacrat de Augusto Boal). Prezența teatralității, a autoreferențialității, a „rescrierii” (*rewriting*) intertextuale, adesea politizate, a unei opere dramatice canonice – toate sunt argumente pentru a aborda textele neoavangardiste și postmoderniste nu doar estetic, ci și din unghiul analizei culturale interdisciplinare. O astfel de analiză poate oferi soluții de redefinire estetică și identitară a dramaturgiei (neo)avangardiste din România, ca formă privilegiată de dialog intercultural.”³². În analiza autoarei asupra lui Matei Vișniec pot fi observate, de asemenea, tendințe și forme de manifestare a teatrului social-politic. Astfel, aceasta precizează: „La rândul ei, piesa lui Vișniec *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* demonstrează valabilitatea conceptului de *teatru politic*

³⁰ Marian Popescu, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989. Critică teatrală, polemici, puncte de vedere*, Editura UNITEXT, București, 1997, pp.: 74-75, 78.

³¹ V.: *Repetabila scenă a balconului* (1996) de Dumitru Solomon; *Toujours ensemble/Puck en Roumanie* (1994) și *Photo de classe* (1990) de Anca Visdei; *Fiarele* (2013) de Virgil Tănase ș.a.; dintre piesele lui Matei Vișniec, selectăm *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (orice ediție, textul fiind disponibil online) și *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (2005) etc.; *Doamna Bovary sunt ceilalți*; *Mephisto* (1993); *Cine l-a ucis pe Marx*; *Pescărușul din livada cu vișini* (1998), *Decembrie, în direct* (1999); *Hotel Cervantes* (2004) de Horia Gârbea; *Oedip la Delphi* (1997), *Regele și cadavrul* (1998), dar și *Isabela, dragostea mea* (1996), *Viitorul e maculatură* (1999), *America și acustica* (2007) de Vlad Zograf; *Polonius și Paparazzi*. (1996) de Victor Cilincă etc. A se vedea subcapitolele consacrate dramaturgiei autorilor în Iancu Botezatu, Elena, *Reflectări identitare în dramaturgia română postdecembristă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019.

³² 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. 12.

astăzi, când reinterpretarea și rescrierea trecutului sunt adesea în mod programatic politizate. Tematica politică a dramei este pusă în evidență de atmosfera spectaculoasă, tensionată, de tip thriller, printre personaje numărându-se fantomele lui Stalin, Lenin și Troțki. Matei Vișniec abandonează de astă dată parabolele postexistențialiste, cu semnificație general-umană, de tipul cunoscutelor *Caii la fereastră* sau *Și cu violoncelul ce facem?. Istoria comunismului...* devine o mostră de teatru politic atipic, deopotrivă teatru al *distanțării* postbrechtian și «feerie» domestică. Una dintre mizele dramaturgului româno-francez Matei Vișniec este contextualizarea socio-istorică a parabolei sale. Caracterul politic al acestei parodii de utopie totalitară ține în același timp de temă și de *pre-scrierea*, de programarea receptării. Prin urmare, mutația scontată se produce la nivelul efectului ei emoțional și ideologic asupra publicului. Metafora nebuniei devine, în linia teatrului epic și documentar al lui Peter Weiss cu al său *Marat/Sade*, mai mult decât un prilej de *punere în abis* (*mise-en-abyme*) a insanității lumii și a exceselor politice inerente ei. *Piesa în piesă* a „bolnavilor mintal” din *Istoria comunismului...* e nu doar un reflex al străvechiului motiv *theatrum mundi* sau un fenomen de teatralitate ostentativă. Ea e, în siajul considerațiilor brechtiene din *Micul Organon pentru teatru* [în germ., *Kleines Organon für das Theater*, din 1948] al lui Bertolt Brecht, totodată și o strategie menită să *distanțeze*³³.

Chiar dacă reprezentanții „generației douămiiste” nu au trăit experiența totalitară, pieselor lor tot „zugrăvesc”, în stil caracteristic, ce-i drept, consecințe ale regimului asupra identității individuale și colective în texte ca *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot* și *Clear History* ale Nicoletei Esinencu, dar și într-o piesă precum *Complexul România* de Mihaela Michailov. Ancorarea subiectelor în cotidian este demonstrată și de creații dramatice ca *Prețul corect* (Andreea Vălean), *Cipsuri și Dale* (Ioan Peter), *Chat* și *Sala de așteptare* (Ștefan Caraman). Problemele societății determină dorința de „îndepărtare”, adesea din motive economice, sau din nevoia de a se manifesta „complet liber” (iață câteva titluri: *Fuck you*, *Eu.ro.Pa!*, *Zuckerfrei*, *American Dream*, *New York [Fuckin' city]* etc.). Cu toate acestea, cei mai mulți „tineri” rămân în România, pentru a încerca să determine o schimbare³⁴.

Astfel, după cum se poate observa, textele dramaturgilor ce s-au remarcat în ultimele decenii, deși păstrează „vie” „amintirea unor vremuri întunecate”, ilustrează și „realitatea” socială a unui spațiu aflat, încă o dată, în „tranziție”.

³³ Ibidem, pp. 39-40.

³⁴ A se vedea piesa *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, Editura Liternet, 2004, disponibilă online, <http://editura.liternet.ro/carte/111/Gianina-Carbunariu/Stop-the-Tempo.html>.

Aceste fenomene, aceste transformări fac obiectul unor ample tratări, a unor ample dezbateri ce au ocupat, de-a lungul timpului, pagini ale unor periodice de specialitate precum *Teatrul Azi*, *Scena*, chiar și ale unor publicații cu o existență fragilă, ca *Semnal teatral*, spre exemplu, sau ale unor apariții ce au consacrat teatrului o secțiune aparte precum *Observatorul cultural* sau *România literară*. Dintre vocile critice care și-au exprimat opiniile în sumarele acestora, menționăm autori ca Dumitru Solomon (adesea, redactor șef), Marian Popescu (redactor șef sau redactor șef adjunct), Alice Georgescu, Dan Kivu, Miruna Runcan, Constantin Paiu, Victor Parhon, Cristina Dumitrescu, Aurelia Cazacu, Ileana Popovici și multi alții, care au ales sau nu să lege în volume ulterioare impresiile asupra fenomenului teatral românesc din această perioadă³⁵.

În dramaturgia postdecembristă, cât privește „dialogul cu modelele”, dar și metamorfozele prezente la nivelul structurii textului dramatic, se distinge sintagma de „teatru-palimpsest”³⁶. În continuarea prezentului demers, optându-se pentru utilizarea acestui construct, se vizează evidențierea nuanțelor identitare pe care acest tip de dramaturgie le implică, întrucât, după cum și critica apreciază, „dincolo de mecanismul social și practicile sale individualizatoare”, „icon”-urile, „modelele”, devin reprezentări ale expresiei culturale ce „dublează tacit factorul identitar”. „Discursurile astfel coexistente unei «texturi palimpsestice» oglindesc în mod restrictiv tetrada relaționară «stance – act – activity – identity» propusă de Elinor Ochs, prin care câmpul cultural este re-definit prin itemii structurali redundanță, repetitivitate și ritualizare.”³⁷.

În ceea ce privește operele dramatice ce marchează perioada vizată, pot fi identificate trei „simptome” generale: „hibriditatea poziției de enunțare textuală (*writing back*)”, „o construcție intertextuală (un demers dialogic)” și „un discurs identitar care produce discursul, în mod compensatoriu”. În această situație, „ia naștere o estetică de ruptură”³⁸.

³⁵ V. și: Dan Kivu, *Rezistența prin teatru*, vol. I-IV ediție îngrijită de Ionuț Kivu și de Luminița Vartolomei, Editura Tracus Arte, București, 2009-2012; Constantin Paiu, *Dintele vremii (publicistică teatrală)*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003 ș. a.

³⁶ V. Olga Gancevici, *Despre teatrul lui Matei Vișniec: cuvânt, imagine, simbol*, Editura Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2014, pp. 34-39.

³⁷ Nicoleta Ifrim, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013, pp. 13-14.

³⁸ Doinița Milea, *Confluente culturale și configurații literare. Despre metamorfozele imaginarului în spațiul literar*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2005, pp. 20-21.

Dacă în piesa *Photo de classe*³⁹ de Anca Visdei, cuvântul lămuritor definește „autobiografic” textul dramatic ca fiind „un palimpseste déchiffré à la lueur d’une absence de vingt ans”⁴⁰, ținând cont de plecarea autoarei din România anul 1973, textul dramatic *Toujours ensemble ou Puck en Roumanie*⁴¹, se distinge prin dedicație, lui „Ion Luca et Jaroslaw Caratchek”, adică lui Ion Luca Caragiale și lui Jaroslaw Hasek. „Deșărarea”, prezentată la nivel tematic, este accentuată și la nivelul „formal”, întrucât discursul este structurat „pe două voci” prin schimbul de scrisori dintre cele două surori aflate în spații culturale diferite, în Elveția și în România. În *Dona Juana*⁴², jocul cu mitul „la feminin” devine pentru Anca Visdei un prilej pentru împletirea „firelor” literaturii cu cele ale ocultismului (Eusapia), ale religiei (prezența preotului) și cu cele ale criminologiei (a se vedea formația autoarei) „ca artă”. Astfel, Parsifal-ul și Siegfried-ul din textul ajung să cadă pradă, la rândul lor, farmecelor „donei”. În „joc” cu modelele, textele sale dramatice dezvăluie o „identitate scindată”, „(de)dublă”, dar care reușește, într-un final, să găsească un sens existenței.

Dorind înfățișarea umanului „adevărat” care se luptă cu „monștri adevărați”⁴³, în *Fiarele*⁴⁴, titlul în sine devenind metaforă a „afectării mentalului colectiv”, Virgil Tănase propune un „dialog” cu *Jurnalul cu fața ascunsă* al lui Fănuș Neagu: „Ucidem Speranța, ucidem Civilizația. Trebuie să urlu și să urlu din nou: omul se întoarce în peșteră. Scârbosul animal cu botul plin de sânge...”⁴⁵. Asemenea, în *Copilul acestui secol extraordinar*⁴⁶, plasează un personaj feminin, Zoia, în Occident, după părăsirea unei Români totalitare. Dacă subiectul „are ca fundal sonor” *Internaționala* și „ecouri de pionieri”, finalul, eliberator pentru „eu”-urile scindate, presupune alte „acorduri”: „(Zoia) Samoe sinee v mire, ciornoe more maio... era un cântec. Vezi, acum pot să vorbesc și rusește. Sunt ani și ani de când n-am mai fost la Marea Neagră... Pescărușii!... pot să vin pe genunchii tăi să-ți aprind țigara? (...) Explozie.”⁴⁷. În ciuda unei

³⁹ V. Radu Negrescu-Suțu, *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p. 28, disponibil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.

⁴⁰ Anca Visdei, *Photo de classe*, 1990, p. 2. (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).

⁴¹ Idem, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.

⁴² Idem, *Dona Juana*, *L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987, p. 85.

⁴³ Eugen Simion, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013, p. 12.

⁴⁴ Virgil Tănase, *Fiarele*, Editura Ed. Axis Libri, Galați, 2011,

⁴⁵ Ibidem, p. 5.

⁴⁶ Idem, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996.

⁴⁷ Ibidem, pp. 308-309.

aparente simplități, scriitura dramatică a lui Virgil Tănase se distinge prin acuratețe și printr-o precizie adesea percepută ca fiind „incisivă”. Aspectul nu este de trecut cu vederea, ținând cont de formația regizorală a acestuia.

Dramaturgia lui Matei Vișniec reprezintă un caz aparte de „teatru-palimpsest”, căci autorul, semnând numeroase piese de teatru, ajunge să „dialogheze”, „cu inevitabile diferențe de accent”, cu „toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zografii.”⁴⁸.

Astfel, dacă *Angajare de clovn*, „o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi încasată de sufletul a trei artiști care încearcă să supraviețuiască”⁴⁹, a avut ca „punct de plecare” *Clovnii* lui Fellini, „Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcându-l personaj), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrożek, dar nu mai puțin Pirandello tutelează deopotrivă”⁵⁰ discursul său dramatic. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* „a rezultat” în urma lecturării cărții lui Gabriel Liiceanu, *Exerciții de admirație*, avându-l ca personaj pe Cioran iar în *Mașinăria Cehov*, ce face trimitere la *Hamletmachine* a lui Heiner Müller, Cehov este pe moarte. Bătrâna bonă Anfisa își permite „să-l admonesteze pe autorul dramatic prin excelență, devenit acum un umil personaj-dramaturg printre altele, un oarecare Anton Pavlovici: «Terminați odată cu scrisul, nu mai e nimic de scris». Cu alte cuvinte, nu mai e nimic de scris fiindcă *subiectul* (fie Cehov, fie Artur, sau Peppino, ca altă dată Malone al lui Beckett sau Bérenger al lui Ionesco), decăzut din superbia sa carteziană, de subiect cugetător și demiurgic prin chiar gândirea sa, *moare*, mai exact se lasă să moară, ca sub o descumpănitoare fatalitate parcă”⁵¹. Din punct de vedere al „arhitecturii textuale” inedite, se distinge *Teatrul descompus*, al cărui fragmentarism propus conduce la numirea acesteia „piesă-mosaic”. Scindarea „destinelor de hârtie” se realizează prin alcătuirea de „module teatrale”. Pe lângă faptul că ilustrează identități „decupate”, creația dramatică va avea o puternică influență în „restructurarea” „lumii scenei” românești, dar și internaționale. Din rândul

⁴⁸ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008, p. 1391.

⁴⁹ Matei Vișniec, *Cine sunt eu în 2011?*, pp. 3-4, corespondență 2011-2015. V. Anexa 3 (paginația indicată respectă formatul trimis de autor) în Iancu Botezatu, Elena, *Reflecții identitare în dramaturgia română postdecembristă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019.

⁵⁰ 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. 81.

⁵¹ Ibidem, p. 50.

pieselor ce „se joacă” cu „facerea de text”, poate fi menționată și *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*⁵², titlu sugestiv în sine.

O „creație dramatică-palimpsest” interesantă este *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*⁵³, dedicată „tuturor scriitorilor care, în Europa de Răsărit, au luptat împotriva «literaturii realist-socialiste» și împotriva «artei oficiale», uneori cu prețul unor teribile încercări și suferințe”⁵⁴. „Evocând” caractere și situații din *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele* și *Rinocerii*, Poetul așteaptă musafiri, „invizibili”, precum André Breton, Tristan Tzara, Raymond Queneau, Albert Camus, Alfred Jarry și Ionesco (bineînțelese!). Savuros, „dialogul” cu modelele dezvăluie o viziune creatoare „recuperatorie”.

Așa cum și critica puncta, modelul shakespearian rămâne unul de referință în literatura universală. „Rescriind” *Hamlet*, căci piesa *Polonius*⁵⁵ îl are în centru, pe șambelanul Curții de la Elsinore, Victor Cilincă „se joacă” cu doi de Yorick și cu un Hamlet absent, pentru a identifica alegoric spațiul românesc cu cel danez. Piesa „cu teză” include numeroase „scene” de metateatru, ce devin sugestive pentru condiția „creatorului” sub „imperiu” Timpului și al Puterii (politice).

Chiar dacă lucrurile par a sta „un pic mai diferit”, și reprezentanții dramaturgiei nouăzeciste apelează la o scriere „compensatorie”. Cu toate că o piesă ca www.nonstop.ro⁵⁶ pune problema tinerilor ce pot fi oricine doresc: „Gingis-han, Platon, Sfântu' Juan de la Cruz, Steinhardt, Tracy Chapman, Traian Bănescu, Napoleon, Goethe”⁵⁷, Alina Nelega sondează perioada comunistă și cea de după în piese ca *Amalia respiră adânc*⁵⁸ și *Decalogul după Hess*⁵⁹.

⁵² Matei Vișniec, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, orice ediție, piesa fiind disponibilă online: <http://regizorcautpiesa.ro/piese-de-teatru-online/Binecomma-mamacomma-da-astia-povestesc-in-actu-doi-ce-se-ntampla-n-actu-ntai-1590-1116.html>.

⁵³ Idem, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 73.

⁵⁴ Ibidem, p. 73.

⁵⁵ V. Victor Cilincă, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999.

⁵⁶ Alina Nelega, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10.

⁵⁷ Ibidem, p. 3.

⁵⁸ Idem, *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet.ro, București, 2005, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>.

⁵⁹ Idem, *Decalogul după Hess*, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.

Reprezentând „două fețe ale aceleiași monede”⁶⁰ și fiind imaginate ca ample monologuri, textele dramatice dezvăluie pregnant „identități în așteptare”. Dacă Amalia face constante exerciții de respirație pentru a găsi un sens existenței, la 93 de ani, Rudolf Hess, într-o celulă din Berlin, îl așteaptă pe Dumnezeu, ca pe un alt Godot al lui Beckett. Vanitatea acțiunii îl „irită” și determină revoltă, căci nu-și poate imagina cum „Noi, cea mai culturală națiune a Europei, centrul Europei, centrul lumii! Țara lui Goethe, a lui Beethoven, a lui Holderlin, a lui Heidegger, paradisul universităților, țara niebelungilor, țara lui Hânsel și Gretel?!” „să te așteptăm”⁶¹. Vlad Zograf devine, pe rând, „avocat” atât al Orientului, cât și al Occidentului în *Petru* sau *Petele din soare*, piesă realizată după citirea memoriilor lui Saint Simon și a cărții lui Henri Troyat, dar după un *Oedip la Delphi*

Horia Gârbea „vede” o altă „Zoe” față de cea a lui Virgil Tănase, căci, în piesa *Pescărușul din livada de vișini*, ea se alătură unor personaje precum unchiul Vania, Nora, Prefectul și Groparul (un fel de cetățean turmentat). Asemănătoare este și viziunea din parodia dramatică de factură eseistică, „de sorginte flaubertiană și caragialiană totodată”⁶², *Doamna Bovary sînt ceilalți* în care, pe lângă Charles și Emma, apare și Mefisto. Scopul declarat și asumat prin scriitură este acela „de a redimensiona, în fond, chiar ontologia ficțiunii dramatice, cu precădere pe aceea a Personajului. Acesta din urmă e înțeles, postpirandellian, ca entitate vie, ireductibilă, în raport cu care autorul pare mai degrabă un scrib umil. (...) După opinia lui Horia Gârbea, «nu ne putem permite luxul de a abandona personajele și replicile strălucite cu care civilizația ne-a dăruit», iar menirea autorului, de fapt un fel de compiler superior, dotat cu acuta conștiință borgesiană, sceptic-postmodernă, a vieții ca text pre-scris, este «să aleagă personaje, scheme, tipuri de limbaj, iar apoi să le lase să lucreze singure»”⁶³.

În concluzie, după cum se poate observa, în textele dramatice ale ultimelor decenii⁶⁴, se propune o „întoarcere către sine” generală, prin apel la

⁶⁰ * *Amalia răzbună comunismul. Interviu cu Alina Nelega. Piesa Alinei Nelega, tradusă în patru limbi, în România liberă, nr. 26 februarie 2008, (neseșnat) disponibil online: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9589>.*

⁶¹ Alina Nelega, *Decalogul după Hess*, p. 3, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.

⁶² *Ibidem*, p. 47.

⁶³ 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. 46-47.

⁶⁴ „Noua generație” în dramaturgie va presupune o abordare separată, ținând cont de încă „nesedimentarea” tendințelor..

dialogul cu „marile modele” ale literaturii. Astfel, „operele-palimpsest”, ce se disting printr-un caracter complex al scriiturii, precum și cele al căror caracter social se remarcă, evidențiază puternice implicații „identitare”.

Bibliografie:

Corpus

Cărbunariu, Gianina, *Stop the Tempo*, Editura Liternet, 2004, disponibilă online, <http://editura.liternet.ro/carte/111/Gianina-Carbutariu/Stop-the-Tempo.html>.

Cilincă, Victor, *Paparazzi. Polonius*, Editura Dominus, Galați, 1999.

Nelega, Alina,, www.nonstop.ro, Editura UNITEXT, București, 2000, disponibilă online: https://archive.org/details/Alina_Nelega-Www_nonstop_ro_10.

Nelega, Alina, *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet.ro, București, 2005, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html>.

Nelega, Alina, *Decalogul după Hess*, Editura LiterNet.ro, București, 2006, disponibil online: <http://editura.liternet.ro/carte/212/Alina-Nelega/Decalogul-dupa-Hess.html>.

Tănase, Virgil, *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996.

Tănase, Virgil, *Fiarele*, Editura Ed. Axis Libri, Galați, 2011.

Visdei, Anca, *Dona Juana, L'Avant-Scène* n° 812, S.A.C.D., Paris, 1987.

Visdei, Anca, *Photo de classe*, 1990 (epuizată editorial, disponibilă online: <http://www.ancavisdei.com/an-thea.html>).

Visdei, Anca, *Toujours ensemble/Puck en Roumanie*, Editions *La femme pressée*, Collection Prêt-à-Jouer, Paris, 1994.

Vișniec, Matei, *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi*, orice ediție, disponibilă online: <http://regizorcautpiesa.ro/piese-de-teatru-online/Binecomma-mamacomma-da-astia-povestesc-in-actu-doi-ce-se-ntampla-n-actu-ntai-1590-1116.html>

Vișniec, Matei, *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.

Istории literare și volume critice

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.

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

Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2013.

Kivu, Dan, *Rezistența prin teatru*, vol. I-IV, ediție îngrijită de Ionuț Kivu și de Luminița Vartolomei, Editura Tracus Arte, București, 2009-2012.

Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

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

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, București, 2008.

Paiu, Constantin, *Dintele vremii (publicistică teatrală)*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003.

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

Simion, Eugen *Convorbiri cu Virgil Tănase*, în *Caiete critice* 10 (312), Editura Expert, București, 2013.

Corespondență și articole

* Vișniec, Matei, *Cine sunt eu în 2011?* (v. Iancu Botezatu, Elena, *Reflecții identitare în dramaturgia română postdecembristă*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2019).

* Amalia răzbună comunismul. *Interviu cu Alina Nelega. Piesa Alinei Nelega, tradusă în patru limbi*, în *România liberă*, nr. 26 februarie 2008, (nesemnat) disponibil online: <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9589>.

Negrescu-Suțu, Radu, *La Photo de classe. Recenzia unei piese de teatru*, în *Curierul Românesc*, ianuarie-martie 2008, p. 28, disponibil online: <http://curierulromanesc.net/CR021/CR02128.pdf>.