

THE SPACE OF WAITING IN MATEI VIȘNIEC'S THEATRE

Maria-Monalisa Pleșea, PhD Student, Prof., "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: Matei Vișniec, a very known contemporan romanian and french playwright, use the spaces of waiting to show the absurd of some life situations. He shows the human condition in some stages, under the sign of the absurd: the waiting room and the battlefield become their favourite places. Vișniec knows how to light the contemporary human being.

Keywords: Vișniec, absurd, drama, space, waiting, human being

Matei Vișniec iubește spațiile care-i dau posibilitatea, ca dramaturg, să potențeze așteptarea, prin dezvoltarea variațiunilor pe tema *topos*-ului ce pune în relief perpetua amânare a luării unei decizii, a unei idei bine definite, a unui personaj lipsit de ambiguitate, deci cu o vădită propensiune spre trăirea unor situații absurde. De la *Ușa* până la *Despre sexul femeii- câmp de luptă în războiul din Bosnia*, trecând prin piese precum *Și cu violoncelul ce facem*, *Trei nopți cu Madox* sau *Angajare de clown*, spațiile definesc o trecere spre noi sensuri, cu toate că rămân spații ale așteptării. De la cameră la câmpul de luptă, dacă ar fi să le enunțăm doar pe cele mai des utilizate, aceste spații ale așteptării sunt etape, sau așa cum preciza un critic literar : „ Nuanțe din cele mai diferite sunt etalate prin scări succesive care merg de la neutru la isterie, de la non-acțiune la nerv”¹.

„Teroarea provizoratului”², aceasta pare a fi emblema stărilor personajelor din aceste spații ale așteptării. Este vorba, mai bine spus, de reliefaarea, în haina teatrului absurdului, cu mijloace teatrale specifice, mai ales cu *topos*-ul spațiului liminal, de însăși condiția ființei umane. De la anticul Sisif – paradigmă a existențialiştilor în linia lui Albert Camus – la personajul parcă împietrit în indecizie, ce umple spațiile așteptării la Vișniec, pare că nimic nu s-a schimbat. Poate doar mijloacele expresiei, nu și substanța mesajului. Bogdan Crețu propune, în acest sens, o grilă de interpretare a condiției umane la Vișniec : „ Iată simplificată, pe cât posibil, condiția umană în teatrul lui Matei Vișniec; ea urmează un traseu sinuos, dar ineluctabil, care pornește de la monotonia declanșată de așteptare, trece prin angoasă și se sfârșește o dată cu alienarea (cu dezumanizarea în cele din urmă)”³.

Ușa, piesă într-un act, pare să concentreze valențele așteptării prin spațiul consacrat acesteia: „sala de așteptare”. Nici cititorul și nici spectatorul, într-un real joc al intertextualității, nu se poate împiedica să nu constate că titlul piesei, precum și tematica, sunt un pod peste timp al capodoperei sartriene *Cu ușile închise*. *Topos* favorit al lui Vișniec, spațiu al unei largi game de sentimente, dar nu al deciziei, în orice caz, sala de așteptare este propice dezvoltării temerilor; ușa se deschide abia la finalul piesei, iar didascalia dramaturgului adâncește și mai mult misterul ambiguității. Ușa nu dezvăluie, ci potențează angoasele, prin posibilitățile de punere în scenă pe care ni le propune atât de des Matei Vișniec. Fuga de sens, aceasta pare a fi hermeneutica cea mai cuprinzătoare a textului lui

¹ Daniela Magiaru, Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010, p. 47

² Bogdan Crețu, *Matei Vișniec, un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005, p. 131

³ *Ibidem*, p. 130

Vișniec: „Sau: cum crede regizorul că e mai bine”⁴.

Se bănuiește că dincolo de ușă este o cameră de exterminare, sau de tortură. Tensiunea dintre cele două lumi transpare din dialogul celor două personaje care nu sunt identificate, lipsa identității fiind semnul ambiguității în care trăiește ființa umană. Ele devin „arhetipuri, simboluri ale ființei umane”⁵. „A fi venit cu patru zile mai devreme”, așa cum sună reproșul *Personajului 1*, pare că induce acest sens al unei perpetue așteptări, al lipsei de maturizare a ființei umane, sau, în ultimă instanță, al indeciziei.

Absurdul situației, lupta contra monotoniei, precum și o gamă largă de interogații asupra logicii sau lipsei de logică din viața omului, îl fac pe dramaturg să transforme Personajul 1 într-un adevărat gânditor ce propune o definiție a sălilor de așteptare, nu fără ironia unei oarece legături cu filosofia: „Toate astea țin de o morală anume, aș putea spune de o etică a sălilor de așteptare”.

Sala de așteptare nu calmează angoasele, nu ridică vălul incertitudinilor. Din contră, ea devine un spațiu ce îndeamnă la acceptarea fatalității unei situații anume, așa cum enunță Personajul 1, ca o concluzie a unui conflict cu al său interlocutor: „Domnule, mă exasperați! Ce credeți că s-ar mai putea îmbunătăți aici? Vreo sală de așteptare mai mare, mai elegantă?”. Personajul 2 pare că este ecoul ființei umane aflate în așteptare, de-a lungul existenței sale, înainte de a lua o decizie: „Știți, sunt și eu un simplu om care așteaptă...fără panică...nu-i așa?”. Dar ironia textului este evidentă, de vreme ce, dincolo de ușă se aud țipete, iar mașinăria infernală este în funcțiune. Sala de așteptare este un spațiu al trecerii, un răgaz.

Sala de așteptare din *Și cu violoncelul ce facem?* este un spațiu în care degradarea ființei umane, în lupta cu monotonia, este evidentă. Omul cu violoncelul, un exilat înconjurat de oameni banali, continuă să cânte deși celelalte personaje par din ce în ce mai deranjate și de muzica lui, și de lipsa lui de comunicare. Teme ale absurdului, acestea par să îi semneze dispariția. Spiritul gregar pare, în societatea modernă, mult mai la modă decât actul unei individualități ce se asumă. Ca atare, identitatea asumată – aici arhetipul este omul cu violoncelul – se cere a fi expulzată dintr-o lume a indistinției. Dar victoria supremă a identității – deși omul cu violoncelul este ucis pentru vina de a fi diferit – continuă prin întrebarea reiterată de către fosta Doamnă cu voal: „Dar cu violoncelul ce facem?”. Sala de așteptare devine un spațiu în care sunt adăpostiți doar cei ce-și găsesc interese comune, ca un simbol al ștergerii nuanțelor din lumea contemporană. De aici și absurdul situației, căci cel diferit trebuie să dispară. Bărbatul cu ziarul propune așteptarea, deci indecizia, lipsa de nuanțe de care pare că este cuprinsă nu numai lumea lui Vișniec, ci și lumea de dincoace, cea a existenței cotidiene: „Ș-atunci, de ce cântă? Nu poate să aștepte cum așteaptă toată lumea?”⁶. Sala de așteptare devine, în consecință, un spațiu ce trebuie să definească o lume ce-și refuză identitățile, deci originalitatea și progresul. Vișniec are talentul de a transforma o situație banală într-o paradigmă a lipsei de sens, boala omului modern.

Dacă omul cu violoncelul era arhetipul alterității de neacceptat într-o lume lipsită de nuanțe, în *Trei nopți cu Madox*⁷ alteritatea țese un context dramaturgic al acceptării graduale a celuilalt până la dedublare. Spațiul așteptării până la descoperirea finală a *alter-*

⁴ Matei Vișniec, *Ușa*, în *Păianjenul din rană*, Ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2007. Vom face referire la această ediție când cităm din textul lui Vișniec.

⁵ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 131

⁶ Matei Vișniec, *Și cu violoncelul ce facem ?*, în *Groapa din tavan*, ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2012

⁷ Matei Vișniec, *Trei nopți cu Madox*, în *Păianjenul din rană*, *ed. cit.*

egoului Madox este și de această dată unul al închiderii: „Un fel de pensiune, la marginea mării”. În plus, motivele călătoriei, al capătului de lume, potențează sensurile descoperirii din deznodământul piesei. Acestea li se adaugă atât ubicuitatea lui Madox, cât și, paradoxal, lipsa identității clare. Bruno declară ca într-o concluzie fără drept de apel: „Vrea să zică tipu ăsta apare în trei locuri deodată...și în același timp”. Absurdul lipsei identității cunoscute apare în momentul în care Clara îl numește Madox pentru ca trei replici mai departe să nu mai reușească să-l numească cu exactitate: „Da, îl cheamă ceva cu Max... cu Ax...cu...În orice caz, are o cămașă fără guler.” Tot Clara este cea care, într-un moment de luciditate și de ieșire din transă – așa cum precizează dramaturgul – dezvăluie misterul ubicuității lui Madox: „Numai că apare-n mai multe locuri deodată”. Pensiunea pare un tărâm al așteptării dublului, un fel de „mormânt” absurd al așteptării timp de „trei nopți” a revelației proprii identități. Așa cum, poate, ca un joc al intertextualității, și Iisus Hristos, după cele trei nopți petrecute în lumea de dincolo, a adus revelația redempțiunii fiecăruia dintre oameni, prin propria sa înviere. Este această cheie interpretativă o posibilă referință pe care Vișniec va fi avut-o în vedere? Dacă semnele există, în textul însuși, referința la lumea biblică și la simbolurile sale pare a fi doar apanajul dramaturgului. În laboratorul lui Vișniec, Madox cel prezent în pensiune și în viețile fiecăruia dintre personaje, pare a fi o încarnare a dorinței oricărei ființe umane de a trăi și un alt tip de existență decât cea obișnuită. Aici cheile absurdului par să deschidă cheile unui paradis interior al fiecărei ființe gânditoare și creatoare.

Finalul piesei, când personajele se descoperă dincolo, oricare ar fi dintre cele propuse de dramaturg, are valoare simbolică. Bogdan Crețu propune o concluzie bine fundamentată: „*Căutându-și inamicul, oamenii se găsesc pe ei înșiși. Piesa capătă, astfel, valoare alegorică.*”⁸ De aici și până la alegoria hristică nu mai este decât un mic pas, cel al referinței biblice, dar fără a suprainterpreta substanța textuală în această situație dată. Nu putem să nu subliniem că Matei Vișniec pune în scenă moartea lui Hristos pe cruce *Păianjenul din rană*, „Cel rănit sub coastă” fiind însuși Hristos. Ca atare, pe teritoriul fertil al imaginației creatoare, Vișniec face apel la simboluri biblice pe care le tratează modern, într-un joc al intertextualității specific postmodernismului.

Spațiul claustant, specific teatrului absurdului, apare și în *Angajare de clown*. Histrionici, purtători de măști, deci cu personalități histrionice – așa erau și actorii din teatrul din Grecia antică – cei trei clovni se întâlnesc într-o „sală de așteptare, o anticameră”, așteptând să fie angajați. Deci, tot într-un spațiu al așteptării, trei vechi prieteni se confruntă pentru ultima dată într-o rememorare a trecutului lor glorios. Sala de așteptare nu are ieșire pentru nici unul dintre ei: unul, Peppino, moare din dorința de a le face o farsă foștilor prieteni, ceilalți fug, deci nu așteaptă proba angajării. Corespondența dintre acest spațiu al coerciției și decăderea grotescă a clovnilor, aflați la crepusculul unei lungi cariere, este evidentă. Firele nevăzute dintre personaje și locul ultimei lor confruntări, histrionică și aceasta, există și în analiza lui Bogdan Crețu: „Se creează, astfel, noi coordonate spațiale în care ființa umană este îngrădită. Scenariul este deja cunoscut nu există cale de ieșire, omul, depozat de libertate își relevă adevărata natură”⁹. Poate că șansa lui Peppino a fost cea de a fi fost „angajat”¹⁰ pentru ultima dată, dar în slujba morții: cadavrul său este scos din sala de așteptare de ceilalți doi clovni, ca și cum doar ei ar mai avea de așteptat angajarea, o alegorie a morții ce va să vină implacabil. Filippo îl admonestează, de altfel, pe Nicollo, în privința

⁸ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 137

⁹ Bogdan Crețu, *op.cit.*, p. 139

¹⁰ *Ibidem*, p. 140

acestui tip de așteptare: „Așteaptă, că nu-ți crapă oasele! D-aia-i venit, s-aștepți!”¹¹.

Câmpul de luptă, spațiul între două lumi, pare că este unul dintre spațiile favorite de așteptare ale lui Vișniec. Este un spațiu al indeciziei, al frontierei, al ambiguității, al așteptării răspunsurilor, sau doar un subterfugiu dramaturgic pentru a pune în scenă mari interogații ale lumii. Războiul, ființa care se supune orbește legilor acestuia, lipsa de sens după terminarea unui conflict. Mașina de adunat cadavre din *Depanatorul* face legătura între spațiul unei lumi în extincție și nevoia de sens a omului. Cu toate acestea omul rămâne sclav al mașinii de adunat cadavre, iar hermeneutica ultimului său gest se supune tehnologiei, fără ca gândirea sau vreo urmă de sentiment să fie convocate la o posibilă redempțiune după cataclismul descoperit. Descrierea acesteia anulează însuși gândul că omul își va putea găsi vreodată sensul: „*Mașina este complet automatizată și are o autonomie de câteva săptămâni. Se adaptează la toate denivelările terenului, plonjează în adâncurile fluviilor și ale mării, străbate pădurile și se cațără pe munți*”¹².

Mai mult, parcă sugerând dezvoltări ale extincției, putem distinge trei spații ale așteptării ce pot fi identificate în *Despre sexul femeii – câmp de luptă în Bosnia*¹³ : câmpul de luptă, camera de spital și pântecele Dorrei, femeia violată. Spațiile par a avea o formă concentrică, de cercuri ce se cer a fi parcurse unul câte unul pentru a avea un răspuns la așteptarea vindecării. Transgresarea produce interogații despre sensul rostului persoanei în lume, de la atrocitățile războaielor etnice, prin perioada de convalescență într-un spital din Germania, în așteptarea unui decizii personale despre soarta vieții ce se dezvoltă în pântece; posibil spațiu al așteptării, acesta este o „sală” spre ieșirea în lume. Spre naștere, deci spre acceptarea unei identități. Tragic, absurd, fără răspunsuri, drumul umanității violente este un lung parcurs spre căutarea sensului, deși adversarul nu este clar definit, deși „câmpul de luptă nu este clar circumscris” (Scena 5).

Dorra așteaptă vindecarea, o dublă vindecare, deoarece este victima unui viol în războiul din Bosnia, dar și o vindecare de interogația continuă a unui *De ce* fără de răspuns. O vindecare fizică și sufletească. Dublul ei, Kate, medicul voluntar, fie că citește din fișele de observație, fie că îi propune Dorrei un dialog al vindecării, pentru a ieși din această așteptare ce are toate elementele absurdului, ajunge totuși la o concluzie : „Pântecele tău, Dorra, este un câmp de luptă” (Scena 28). Poate că vindecarea este această acceptare a nașterii unui copil al cărui tată nu e cunoscut: Dorra pare că reintră în sensul existenței și acceptă nașterea copilului pe care îl poartă în pântece. În căutarea sensului, de la „refugiul în tăcere”, un alt posibil spațiu al așteptării, trăit personal, dar fără a avea concretețe fizică, așa cum își notează Kate în a doua sa fișă de observație, pare că absurdul este învins prin actul de a scrie. Dorra îi comunică lui Kate decizia de a păstra fructul violului prin intermediul unei scrisori. Scrisul devine panaceu al unor suferințe de nedescris, un balsam vindecător al bolii contemporane descrise drept absurde.

De la sala de așteptare, la anticameră, de la pensiune la câmpul de luptă – sau pântecul, extensiune a vieții – Vișniec recurge înțelept la aceste spații ale așteptării. Teatrul său, atunci când irigă absurdul cu care este confruntată ființa umană, are drept de cetate în spații ale coerciției, că sunt închise sau deschise. Pentru că decorul spațial este simplificat la maxim, atât cititorul cât și spectatorul au posibilitatea de a găsi grilele hermeneutice ale teatrului lui

¹¹ Matei Vișniec, *Angajare de clovn*, în *Păianjenul din rană*, ed.cit.

¹² Matei Vișniec, *Depanatorul*, în *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977 -2010*, Paralela 45, 2011, p. 101

¹³ Matei Vișniec, *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille*, coll. Actes sud – Papiers, Actes Sud, 1997. Traducerea citatelor în limba română ne aparține.

Vişniec. Plasând marile interogații ale lumii în spații ale așteptării, Matei Vişniec lasă deschisă ușa spre găsirea și analizarea detaliului, spre nuanțarea stărilor de degradare care le dezumanizează pe personajele sale. Este și aceasta o artă: cadrul simplu este o estradă pe care sunt reprezentate fragmente din condiția tragică a omului contemporan.

BIBLIOGRAPHY:

- Crețu, Bogdan - *Matei Vişniec, un optzecist atipic*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005,
- Magiaru, Daniela - *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010
- Vişniec, Matei - *Groapa din tavan*, ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2012
- Vişniec, Matei - *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977 -2010*, Paralela 45, București, 2011
- Vişniec, Matei - *Păianjenul din rană*, Ediția a II-a, Cartea Românească, București, 2007
- Vişniec, Matei - *La femme comme champ de bataille ou du sexe de la femme comme champ de bataille*, coll. Actes sud – Papiers, Actes Sud, 1997.