

THE SEQUEL: IT'S TECHNIQUE IN CONTEMPORARY PLAYWRITING: MATEI VIȘNIEC AND NIC ULARU

Ion M. TOMUȘ, Assistant Professor, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The reiteration of the action in classical texts is one of the most important characteristics of postmodernism. Of course, this technique is also to be found in the movies industry, where the commercial side of the phenomenon requires such artistic endeavors. On the other side, an important part of contemporary playwriting is offering the audiences continuations of well known plays. Matei Vișniec and Nic Ularu were preoccupied by such techniques, prolongating the actions in Chekhov's plays by offering alternate endings and building parallel destinies for its characters. This particular article will prove that this mechanism is more than a simple postmodern play with a familiar spiritual universe (that of the original text) and that it is becoming more and more suitable for the contemporary performing arts: we will analyze the way the discourse is brought up together in such a sequel, but also its determination to the 'mother text' and the contemporary audiences.

Keywords: A. P. Chekhov, Matei Vișniec, fiction, theatre, discourse, postmodernism.

Derivând din latinescul *sequi* (a urma), în cele mai multe cazuri, un *sequel* este o continuare a unei narațiuni, desemnând textul din care derivă ca fiind „original”, cu rădăcini în „ceea ce s-a petrecut mai înainte”. Artele spectacolului au început să ne obișnuiască, în ultima vreme, cu continuările pieselor lui A. P. Cehov. Desigur, procedul nu este aplicat doar în teatru și, pentru o mai bună înțelegere a premisei de la care plecăm în studiul de față, trebuie avut în vedere faptul că cinematografia este forma de artă care a inițiat publicul larg în tehnica *sequel*-ului. Dincolo de justificările economice ale unui asemenea demers, *sequel*-ul din cinematografie ne interesează mai ales în ceea ce privește tehnica ce este aplicată de către scenariști pentru ca publicul să poată avea acces la un univers care deja îi este cunoscut, dar de la care așteaptă și alte detalii, noi. Cu alte cuvinte, ceea ce propune un *sequel* este o reluare a poveștii cu care receptorul este deja familiarizat, de care deja se simte atașat, o nouă apropiere de personajele care îi sunt cunoscute și care pot face parte din orizontul său cultural imediat. Desigur, simpla reluare a cadrului narativ și a unor repere familiare mării mase de spectatori nu este suficientă: este absolut obligatoriu ca *sequel*-ul să vină cu ceva nou: de la personaje, la linii ale acțiunii care vor fi inițiate cu această ocazie. Publicul are nevoie de universul cu care este deja familiarizat, trebuie să i se ofere ceva *nou*, dar, în același timp, *diferit*, pentru ca experiența să merite timpul care este investit. Aparent, rețeta este simplă și se aplică mării mase de consumatori de artă, uniformizați și anonimi în globalizarea care afectează universul spiritual al omului de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI și, probabil, influențați de unele produse artistice care ar putea fi caracterizate ca „facile” de către o critică pretențioasă și ignorantă în multe dintre aspectele care marchează experiența de „consumator” de artă. Nu vom oferi aici exemple de *sequel*-uri din arta cinematografică, deoarece acestea sunt cunoscute de toți: de la *Star Wars*, trecând prin *Star Trek* și terminând cu serialul *Dallas*, tehnica beneficiază de numitoare comune.

În schimb, ne vom îndrepta atenția, pentru studiul de față, înspre o întrebare care este destul de importantă și care poate oferi răspunsuri interesante, mai ales dacă o aplicăm pe zona dramaturgiei și a artei spectacolului: tehnica *sequel*-ului nu este, cumva, o expresie a unei crize în cultura contemporană? Desigur, postmodernismul ne-a obișnuit cu continuări ale unor povești deja clasicizate, ori chiar cu variante ale unor *începuturi* (*Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys). Cu toate acestea, preocuparea pentru continuarea poveștii sau pentru identificarea unui nou început pare să stea sub semnul unei foiletonizări a produsului cultural, a unei anumite fragmentări și raportări la perioade istorice distincte. Sub nici o formă nu putem vorbi de o criză a modalității de expresie artistică, deoarece posibilitățile de comunicare, în acest sens, sunt mai permissive astăzi ca oricând. Criza care poate da naștere *sequel*-ului pare să vină, de cele mai multe ori, din mijloacele de receptare aparent limitate a unei opere, la momentul în care aceasta a fost construită. Aici ne apropiem de universul lui Cehov și de formula de continuare pe care o propune Matei Vișniec.

Receptarea dramaturgiei cehoviene, la începutul secolului XX pare să fi suferit de „sindromul modernității”, scriitura fiind cu mult înaintea epocii sale. Cum am putea, altfel, explica lungile dialoguri despre nimic, scenele care, aparent, nu au nici un sens, sau personajele care nu au nici o participare activă la desfășurarea acțiunii, cum este celebrul Trecător din *Livada cu vișini*, de la care Matei Vișniec lansează o teorie fascinantă, prin care umilul personaj, cu haine rupte și aducând cu un vagabond, dar care are un limbaj rafinat și cizelat, anunță teatrul absurdului, cu celebrii vagabonzi beckettieni, care nu știu care este rostul lor în univers: „prin piesele dumneavoastră se plimbă tot felul de personaje iluminate decalate, un fel de vagabonzi metafizici care anunță o întreagă literatură a viitorului. Cum ar fi acel Trecător din *Livada de vișini*, personaj fulgurent și misterios care apare de nu se știe unde, trăiește pe durata a două replici, întreabă unde se află Gara Nicolas și pleacă din nou spre nicăieri... Pentru mine, acest vagabond este strămoșul lui Vladimir și Estragon...”¹

Desigur, una dintre intențiile principale ale lui Matei Vișniec este de a oferi publicului un melanj de experiențe de lectură / spectacol, care pleacă de la universul cunoscut al pieselor lui Cehov, pentru a se organiza textual într-o formulă nouă, care cuprinde personajele cele mai reprezentative ale marilor sale drame, unite în jurul vocii dramaturgului, devenit actant, la rândul lui, asemenea celor pe care i-a creat. Statutul demiurgic al autorului este unul mărunț, mascat sub o aparență de înțelepciune și de patriarhat – participă la micile intrigi din viața creației sale, nu are un rol activ și este, mai degrabă, un agent care coagulează și care coordonează energiile personajelor.

Plecând de mecanismul bine descris de către Freud, al practicii reiterării experiențelor de către subiecții umani², putem spune că procesul prin care forțele subconștientului îl determină pe individ să repete anumite acțiuni, indiferent de gradul de plăcere sau de disconfort, poate explica nevoia pentru continuare a unei opere / piese de teatru deja clasicizată. În plus, structura narativă a pieselor lui Cehov se pretează foarte bine unor asemenea experimente – povestea nefiind niciodată închisă, pentru că nu avem un final definitiv, exercițiul dramaturgic de a continua acțiunea se ancorează în felul în care

1 Vișniec, Matei. *Mașinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. Humanitas, București, 2008. p. 7

2 Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. În *The Standard Edition of Complete Psychological Works*. Traducere de James Strechey. Hogarth, Londra, p. 30

propunerea *urmării* se poate încadra în filosofia unei anumite epoci istorice, ori a unui anumit spațiu cultural.

Formula de continuare a dramaturgiei cehoviene, așa cum este ea propusă de către Matei Vișniec, pleacă de la premise încărcate de simboluri și de metafore, deosebit de subiective, rezultate, evident, în urma unor experiențe intense de lectură sau de spectacol. Exemplul mai sus menționat, cu *Trecătorul din Livada cu vișini*, este perfect edificator pentru planul ideatic avut în vedere de către autor, care este preocupat, în primul rând, de ceea ce se află în spatele textului, de subtextul personajelor cehoviene, de tot complexul de idei care le pune destinele în mișcare și care au, toate, o puternică ancorare în destinul teatrului, la începutul secolului XX. Sunt, astfel, edificatoare, chiar și titlurile pieselor: *Mașinăria Cehov* (care surprinde foarte bine ideea de „aparat”, de „mecanism” infernal ce acționează prin vocea dramaturgului și prin forțele istoriei asupra unei generații care se pierde) și *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați* (aici ne interesează cel mai mult traiectoria divergentă a problematicii din text, așa cum suntem avertizați încă din titlu). Desigur, nu este deloc condamnabilă ancorarea foarte fragilă în concretul istoriei, așa cum o practică Matei Vișniec, căci aceasta ne indică un nivel special și sensibil de receptare a textului cehovian, peste care se construiește un *sequel* încărcat de simboluri și de multiple posibilități de interpretare scenică. De asemenea, nu ni se pare periculoasă nici dimensiunea puternic tezistă regăsită în *Mașinăria Cehov* ori în *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, mai ales dacă avem în vedere *background*-ul cultural al autorului, ca reprezentat al generației '80. În cazul unei lecturi comparative, care să propună o continuă raportare a textului *sequel*-ului lui Vișniec la cel al lui Cehov, vom remarca, desigur, anumite puncte comune ale unor personaje, ori evoluții ale altora, după cum dictează intenția autorială a dramaturgului. Desigur, exercițiul poate oferi rezultate statistice cu o oarecare relevanță, însă, ceea ce credem că trebuie reținut, în momentul de față al studiului, este faptul că varianta de continuare a textului clasicizat cehovian conține o dublă încărcătură de semnificații: „Ficțiunea postmodernă pune, de asemenea, noi întrebări cu privire la referență. Întrebarea nu mai este «la care obiect empiric real din trecut se referă limbajul istoriei» ci, mai degrabă, «cărui context discursiv i-ar putea aparține acest limbaj?»”³ Limbajul istoriei este, în acest caz, textul *mainstream* al lui Cehov, care trebuie „atacat”, în cazul unui *sequel*, cu instrumente specifice unui orizont de așteptare foarte precis formulat, care depinde de contextul istoric, de specificitatea categoriei de public căruia i se adresează și, nu în ultimul rând, de disponibilitățile interpretative ale actorului și regizorului (pentru că nu trebuie scăpat din vedere faptul că, desigur, destinația unui asemenea text este scena).

Istoria devine un personaj crucial în *sequel*-urile după piesele lui Cehov, chiar și numai pentru că acțiunea din marile sale piese de teatru se petrece într-un context zbuciumat, care marchează destinul Europei. Libertatea de mișcare pe care și-o asumă autorul continuării este asumată prin intenția și scopurile scriiturii, ceea ce ne indică cum, în cazul continuării *Livezii cu vișini* realizată de Nic Ularu, istoria devine pretextul pentru ca acțiunea piesei sale să se îndepărteze de drama pierderii livezii (cu tot ceea ce înseamnă aceasta) și să fim conduși spre momentele tulburătoare și violente ale revoluției roșii, ca un fel de naștere a unei lumi

3 Hutcheon, Linda. *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers, București, 2002. p. 107

noi – o „bravă lume nouă” care macină relațiile dintre personaje, distruge personalitățile și configurează noi relații, toate sub umbrela eșecului la care s-a ajuns prin umbrela utopiei din spatele revoluției bolșevice.

Pentru *Livada cu vișini – o continuare*, trebuie spus că identificăm două niveluri de funcționare a mecanismului dramatic din piesă: în primul rând, este vorba despre acela al climatului politic și social, cu tot ceea ce înseamnă el (haosul adus de comunism), apoi, în al doilea rând, ar fi acela al raportării spectatorului la continuarea poveștii cehoviene. Ceea ce racordează cele două planuri ar fi subiectivitatea și sensibilitatea publicului receptor, care trebuie să se plaseze undeva la mijloc, pentru a putea stabili un numitor comun. Să analizăm:

Cititorul și spectatorul român are (ne)șansa de a cunoaște comunismul, deci este aproape un *insider* în drama personajelor din *sequel*-ul lui Ularu. Pentru personajele sale, timpul a început să se oprească atunci când livada și-a schimbat proprietarul și s-a oprit de tot odată cu victoria revoluției roșii. Ce a urmat este un fel de apocalipsă, o perioadă de veșnică adaptare, în care haosul guvernează: universul este prăbușit (spațiul este aproape o ruină), personajelor le lipsesc cele mai elementare condiții de igienă, acoperișul este găurit și plouă în casă. Sugestia nu este una adresată direct livezii, ci cuprinde întreaga lume. Ei bine, acesta este cadrul în care actanții încearcă să evolueze, trăind niște drame post-cehoviene: se ceartă mereu (Ephodov cu Lopahin) pentru motive cu totul neînsemnate, dar care, prin frecvență, iau dimensiuni foarte grave. Pe alocuri, textul are accente ionesciene: drama este a banalului, a nimicniciei și a mizeriei condiției umane. Dacă nu am ști că este vorba despre o continuare la *Livada de vișini*, am putea bănui că este o rescriere a *Scaunelor*, căci locul de joc și situația sunt asemănătoare: un *nicăieri* murdar (livada cu vișini nu mai este *centrum mundi*), în care personajele nu pot comunica. Relațiile interumane care începeau să nu mai funcționeze în textul lui Cehov nu mai au nici un fel de noimă în *sequel*-ul lui Nic Ularu: comunismul a distrus dimensiunea socială a vieții actanților cehovieni, aceștia nu mai au un scop uman în existența lor. De exemplu, Lopahin avea o țintă clară: să ajungă proprietarul moșiei. Acum, trăiește fără nici un țel, neracordat la vreun reper spațio-temporal. În general, singura menire a personajelor din continuarea lui Ularu este aceea de a discuta, la nesfârșit, aspectele mici și neesențiale ale cataclismului istoric: așa cum se întâmplă întotdeauna, îi interesează mai puțin noua ideologie, cât faptul că trebuie să stea la coadă pentru gaz, iar aprovizionarea se poate opri oricând. Iată, acesta este detaliul care ne-a interesat cel mai mult la actanți și care îi face să fie credibili: sunt oameni, nu își pierd timpul cu lucruri mărețe, îi interesează supraviețuirea imediată. Aceasta nu înseamnă, în nici un caz, banalizarea universului lor spiritual, ci adaptarea lor la noile condiții: vor să supraviețuiască, iar pentru aceasta, trebuie să împlinescă acțiunile care îi definesc ca ființe umane: să stea la coadă, să viseze, să bea vodcă, să se certe, să iubească, să le fie dor.

Apropiindu-ne de finalul studiului nostru, ne pregătim să formulăm unele concluzii preliminare: dacă organizarea textuală a *sequel*-ului lui Matei Vișniec este direcționată, în principal, în zona universului spiritual al personajelor sale, a subtextului, continuarea pe care o propune Nic Ularu este mai concretă și mai bine configurată în raport istoric. Desigur, aceasta nu aduce cu sine o clasificare a disponibilității celor două texte pentru interpretarea scenică, precum nu ascunde nici judecăți de valoare: amândouă formulele de *sequel* slujesc perfect scopurilor dramaturgilor, așa cum sunt acestea condiționate de contextul istoric în care au fost scrise, de filosofia fiecărui autor, dar și de formula de teatru practică. Revendicându-

se de la teatrul absurdului, dar formându-se în sânul generației '80, disponibilitatea lui Matei Vișniec pentru metaforă, pentru ceea ce se ascunde în spatele replicii, pentru detalii fascinante prin inutilitatea lor scenică (așa cum este Trecătorul) se conjugă perfect cu pragmatismul lui Nic Ularu, care construiește o scriitură tăioasă, cu o acțiune ce se desfășoară într-o extensie (post)apocaliptică. Istoria se sfârșește la Ularu, iar personajele se vor lupta să supraviețuiască, pe când, la Matei Vișniec, ele se vor aduna în jurul lui Cehov, redus și el la această condiție, ca o metaforă livrescă a unei materializări didascalice postmoderne.

În fond, tehnica *sequel*-ului, așa cum funcționează ea în general, dar mai ales la A. P. Cehov, ne pare că mizează foarte mult nu numai pe intertextualitate (abordare oarecum simplistă a fenomenului), cât, mai ales, pe asumarea completă a orientării scriiturii către maniera autorului care a scris textul „original”, completată cu absorbirea spiritului a *două* epoci (cea originală și cea din contextul *sequel*-ului): „tradiția povestirilor este în același timp și cea a criteriilor care definesc o triplă competență: a ști să spui (*savoir-dire*), a ști să asculte (*savoir-écouter*), a ști să faci (*savoir-faire*), prin care se realizează raporturile comunității cu ea însăși și cu mediul său înconjurător.”⁴ Jean-François Lyotard are, desigur, perfectă dreptate, mai ales atunci când vorbește despre „tradiția povestirilor”, căci aceasta este zona cea mai favorabilă de dezvoltare a *sequel*-ului. În același timp, raporturile comunității interesează în măsura în care se configurează și coagulează un set de așteptări specifice, confirmate de consința și direcția urmării. Departe de a fi un fenomen al timpurilor moderne (să ne gândim doar la continuările romanelor cavalești din Evul Mediu sau la romanele lui Balzac), continuarea unei opere care face parte din *establishment*-ul cultural semnifică o criză a asumării unei narațiuni (și aici facem trimitere la criza de care vorbeam la începutul studiului nostru), care nu se dorește a fi încheiată și care trebuie reluată, pentru perpetuarea unui univers textual ce se clasicizează din ce în ce mai repede.

Astfel, dacă am spus mai sus că pentru apariția *sequel*-ului legat de piesele lui Cehov este responsabilă receptarea precară de la începutul secolului XX, la fel de bine se poate concluziona că mai trebuie avută în vedere și disponibilitatea din ce în ce mai accentuată a *mainstream*-ului publicului modern de a se întoarce, mereu, la un nucleu original de fire narative.

Încheiem aici studiul, reținând concluzia că formula de continuare a pieselor cehoviene este interesant de urmărit și în strictă raportare cu universul scenic. Dramaturgia, ca instituție care are ca destinație scena, depinde de receptarea exegezei scenice, ca rezultat final. Prin urmare, pe viitor, ne vom concentra atenția asupra modalităților de instituire scenică a *sequel*-ului, ca pistă nouă de cercetare.

Bibliografie

FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. În *The Standard Edition of Complete Psychological Works*. Traducere de James Strechey. Hogarth, Londra
 HUTCHEON, Linda. *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers, București, 2002

⁴ Lyotard, Jean-François. *Condiția postmodernă*. Traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihaiu. Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2003. p. 40

LYOTARD, Jean-François. *Condiția postmodernă*. Traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihaiu. Editura Idea Design & Print, Cluj Napoca, 2003

ULARU, Nic. *Livada de vișini – o continuare* (manuscris)

VIȘNIEC, Matei. *Mașinăria Cehov. Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*. Humanitas, București, 2008