

TYPES OF WAITING IN MATEI VIȘNIEC' S DRAMATURGY

Albu Andreea – Diana
PhD., West University of Timișoara

Abstract: The present article aims to reveal the way in which waiting is seen by different characters who, without any sense, are waiting for something that never will come. So, the action of the plays is replaced by an expectation of the characters. As space of intertextuality, Matei Vișniec's writings reorganize time and space of human existence, the characters are engaged in a continuous dialogue, but without any solution. The characters can't explain their presence in a closed space, they want to leave, but they are not able to do that. They live in constant fear. What are they waiting for? The end of their lives.

Keywords: waiting, nonsense, fear, death, space.

Opera lui Matei Vișniec este presărată cu motive literare cu o bogată încărcătură semantică, cum ar fi: *frica, moartea, ploaia-apa, gara, visul, muzica*, etc, însă unul dintre motivele predilecte din piesele sale de teatru este *așteptarea*.

Motivul apare într-o varietate de piese, dar trimite, de fiecare dată, spre sensuri diferite. Astfel, regăsim așteptarea dusă spre absurd și în cele din urmă spre moarte, așteptarea între panică și absurd, așteptarea între hilar și grotesc, așteptarea forțată/impusă, deoarece personajele nu pot ieși din umbra manipulării, acționează sub coordonarea atentă a unui regizor-autor-magician invizibil, așteptarea zadarnică. Articolul de față se conturează în jurul a două tipuri de așteptare, devenite reprezentative pentru dramaturgia lui Matei Vișniec: așteptarea forțată/impusă și așteptarea zadarnică.

Așteptarea forțată/impusă

Piesa de teatru *Ușa* debutează cu un sfat lansat de Personajul 1: „Trebuie să fiți calm. În asemenea împrejurări, e nevoie de calm și de răbdare”¹. Calmul, atât de necesar în astfel de situații, devine pentru personaje utopic, fiind înlocuit, uneori, cu frica, alteori, cu angoasa. Așteptarea celor patru personaje, imposibil de explicat, trimite spre ideea de final, de lipsă de scop, de moarte: „Ați simțit că nu mai puteți rezista, că existența dumneavoastră nu mai are sens. În sfârșit, ați ales această soluție”².

Se remarcă, în piesa *Ușa*, în primul rând, existența unui topos pregnant, *sala de așteptare*. În sala de așteptare se adună, de fapt, toate fricile și coșmarurile personajelor. Omul devine incapabil să reacționeze, să spere, să caute o posibilă salvare: „Oriunde am pleca nu-s decât săli de așteptare... Numai și numai săli de așteptare... Mii și mii de săli de așteptare... Milioane de săli de așteptare... Chiar și dincolo de ușă nu-i decât o sală de așteptare. Unde vrei să plecăm?”³.

Această perspectivă trimite spre inutilitatea acțiunilor întreprinse de aceste personaje, care, oricât s-ar strădui să acceadă spre un alt nivel, se vor izbi permanent de câte o sală de

¹ Matei Vișniec, *Opera dramatică 1*, București, Editura Cartea Românească, 2017, p. 45.

² *Ibidem*, p. 48.

³ *Ibidem*, p. 70.

așteptare, respectiv de câte un obstacol care le va ține pe loc. De aici, neputința de a se salva și alegerea de supunere în fața destinului.

Omul se supune regulilor prestabilite și evoluează, treptat, de la liniștea inițială la teroare: „Surpriza, punctul culminant în construcția riguroasă a dramei la Matei Vișniec nu înlătură frica, nici așteptarea, nu dă răspunsuri, le potențează, redirijându-le. Panica, suspiciunea, interiorizarea, examinarea celui alt, stările inerțiale coroborate cu un apetit lexical surprinzător, ironic și liric în același timp, garnisit cu calambururi, devin la Vișniec mărci stilistice”⁴.

Încercând să își găsească dușmanul, căutând permanent să evedențieze viciile și greșelile celor de lângă ele, personajele lui Vișniec descoperă că răul, infernul se află în interiorul lor.

Adesea regăsită în piesele lui Vișniec, așteptarea are ca locație favorită sala de așteptare sau alte spații, posibile variante, cum ar fi *gara*, *o pensiune*, *câmpul de luptă*, *patul de spital*. Spațiile închise precizate simbolizează izolarea personajelor, neputința acestora. Sala de așteptare devine un loc al fricii, deoarece niciodată personajele nu știu ce e dincolo de aceasta. Întotdeauna, această sală devine un loc de trecere: „Așteptarea tulbură, naște sentimente contradictorii, neliniștește. Acel <<dincolo>> pe care-l presupune așteptarea lasă loc fricii.”⁵. În piesa de teatru *Ușa*, personajele nu se pot sustrage din acea sală, deși nu le obligă nimeni să rămână. Se tem, dar parcă dornice să afle ceea ce se întâmplă dincolo de ușă, nu pleacă.

Octavian Gîhirgiu numește piesele în care motivul așteptării este preponderent folosit, „nonpiese (sau antipiese) pentru că în ele survolăm împărăția nimicului”⁶. Cu alte cuvinte, așteptarea înlocuiește acțiunea piesei. Ceasul este un element prezent în aceste piese, ca mărturie a faptului că timpul nu este de partea personajelor. Alte elemente specifice stării de așteptare sunt clovnul și masca. De fapt, majoritatea personajelor lui Vișniec folosesc măști, ca soluție pentru problemele și durerile pe care le întâmpină. Masca salvează și ascunde.

În piesa *Ușa*, așteptarea devine universală și zadarnică, iar reperele temporale sunt anulate. Personajele se plâng de situația în care se află, dar nu au voința necesară de a schimba ceva. Piesa devine o parabolă a morții, lucru evidențiat prin zgomotele puternice de mașinărie și urletele finale, care răzbat de dincolo de ușă, după fiecare trecere. Menționarea purgatorului din final conduce spre ideea de existență cotidiană, care este, la rândul său, o tranziție către moarte.

Ușa este o piesă în care se remarcă dezumanizarea chiar prin lipsa numelor personajelor, acestea fiind numite simplu Personajul 1, Personajul 2, Personajul 3, Personajul 4, care, prin acțiunile întreprinse, devin adevărate simboluri pentru ființa umană.

Toate semnele ivite dincolo de ușă au rolul de a crea ideea unui spațiu al exterminării. Personajele trec acest prag, pe rând, după o așteptare de durată, care nu a fost lipsită de teamă și întrebări fără răspuns, așteptare care le transformă treptat în marionete: „personajele se lasă cotropite de teamă, dar nu au puterea de a se sustrage fascinației pe care această teamă le-o provoacă, paralizându-i, anulându-le orice licărire a voinței, implicit a personalității”⁷.

Personajele găsesc ca explicație a neputinței întâmpinate faptul că, în viață, trebuie să îți împlinești toate rolurile, altfel nu vei găsi calea spre tine însuși: „Un joc înseamnă un rol. O

⁴ Ion Cristescu, *Fenomenul Vișniec*, în „Cuvântul”, martie-aprilie 2004, nr. 3-4, pp. 321-322.

⁵ Octavian Gîhirgiu, *Peregrin prin teatrul lui Matei Vișniec. Considerații teoretice*, Iași, Editura Artes, 2012, p.81.

⁶ *Ibidem*, p.84.

⁷ Bogdan Crețu, *Matei Vișniec, un optzecist atipic*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005, p. 131.

regulă și un rol. Trebuie să treci prin toate rolurile posibile ca să devii tu. De aceea am venit aici”⁸. Aceste roluri sunt, de fapt, măștile pe care fiecare persoană le poartă în timpul vieții, în funcție de contextul în care se regăsește, de persoanele pe care le are în jur, de starea de spirit, dar și de scopul pe care l-a stabilit. Fiecare mască trebuie purtată după reguli prestabilite. O mască nepotrivită conduce spre eșec. Toate rolurile, adică toate măștile au rolul de a forma un întreg, de a construi o personalitate. Din păcate, în piesa de teatru *Ușa*, teoria nu se poate aplica, iar personajele se confruntă cu alienarea.

Așteptarea zadarnică

O altă piesă în care omul este supus așteptării până la dezumanizare este *Trei nopți cu Madox*, în care cinci personaje așteaptă apariția enigmaticului Madox. Personajele aleg pentru întâlnirea lor un loc izolat, departe de restul lumii, în care să se poată apropia, prin intermediul unei comunicări eficiente. Scopul lor va eșua, însă, deoarece discuțiile pe care le poartă sunt emise doar cu scopul de a face timpul să se scurgă mai repede, până când se va ivi un subiect demn de a fi dezbătut, existența lui Madox. Principala descoperire a dialogului lor este faptul că fiecare dintre ei își petrecuse ultimele trei nopți cu acest personaj, care le-ar fi povestit fiecăruia, în același timp, întâmplări identice.

Analizând textul din această perspectivă, cu greu se mai poate delimita granița dintre realitate și fantastic. Inclusiv cele cinci personaje sunt nevoite să accepte absurdul situației în care au fost concomitent implicate.

Bogdan Crețu remarcă, la nivelul acestei piese, intertextualitatea, *Trei nopți cu Madox* semănând izbitor cu piesa semnată de Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*. Personajele nu-și amintesc cu exactitate numele personajului, apărând confuzii, de genul Max, Mark, Martin, respectiv Godet, Godot, Godin. La fel ca și Godot, care este doar amintit de celelalte personaje, el fiind un personaj absent, Madox nu apare în piesă, ci este prezent doar prin evocările celorlalte personaje. Prin tema abordată, aceea a unui personaj absent, Matei Vișniec promovează, din nou, lipsa identității, a dezumanizării omului sub vălul nesiguranței (vezi Crețu, 135).

Stăpâniți de angoasă, neputincioși în fața necunoscutului de care se tem, cei cinci prieteni decid să-l ucidă pe Madox, dar, în camera unde îl caută pe acesta, se regăsesc tot pe ei, jucând cărți. Fantasticul, fie el doar simbolic, ne aduce în prim plan motivul dublului, personajele dedublate nu se observă unele pe altele.

Finalul piesei este unul simbolic, după cum afirmă Bogdan Crețu: „căutându-și inamicul, oamenii se găsesc pe ei înșiși. Piesa capătă, astfel, valoare alegorică. Dezlegarea ei rămâne în seama receptorului”⁹.

Piesa de teatru *Angajare de clown* ne aduce în față un univers în care personajele așteaptă într-un spațiu închis, care nu permite eliberare, ieșire, este un spațiu fără ferestre. Cei trei clowni, prieteni la început, devin pe parcurs dușmani, deoarece obiectivul lor este unul comun: obținerea unui post de clown. Astfel, ei își găsesc unul celuilalt defecte: „– Omule, ăstora le trebuie ceva viu, ceva cu prestanță. Să fim serioși, uită-te la tine. Tu ești o umbră de-acum, tu nici nu te mai vezi în arenă...”¹⁰.

Teama de a nu fi învinși îi transformă pe cei trei candidați în mulaje fără viață, în emițători de insulte, deci îi dezumanizează. Descompunerea lor este evidentă prin toate vorbele și acțiunile întreprinse. Concursul în sine nu va începe niciodată, acesta fiind înlocuit cu succes de reprezentăția pe care cei trei o dau, aflându-se în așteptare.

⁸ Matei Vișniec, *op.cit.*, p. 54.

⁹ Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰ Matei Vișniec, *Opera dramatică 2*, București, Editura Cartea Românească, 2017, p. 265.

Așteptarea din piesa *Angajare de clovn* este semnificativă deoarece de asta depinde viitorul celor trei personaje. Incertitudinea legată de timp este evidentă în discuțiile celor trei clovni, ei nefiind capabili să stabilească ora exactă. De aceea, așteptarea devine universală și zadarnică, iar reperatele temporale sunt anulate.

O caracteristică a dramaturgiei lui Matei Vișniec și, de asemenea, a teatrului absurdului, este spațiul închis, sufocant, care anulează libertatea omului. Aflându-se într-o situație limită, ființa umană își dezvăluie adevăratul comportament. Ce trei prieteni din *Angajare de clovn* trăiesc prezentul prin prisma acțiunilor trecute, care le-au oferit cândva glorie.

Peppino, singurul clovn angajat în slujba morții, este personajul care devine un simbol al ființei umane, al cărei scop nu mai este existența, ci felul în care această se derulează: *A fi sau a nu fi bufon, aceasta-i întrebarea*, replică care aduce la același nivel clovnul și omul de rând, piesa primind astfel valoare alegorică.¹¹

Câmpul de luptă evidențiază legătura dintre două războaie, două culturi. Spațiul de trecere din opera *Caii la fereastră* este chiar fereastra, iar veștile sunt aduse de către un mesager, ca voce a morții, a înfrângerii. Evenimentele istorice pe care acesta le amintește și care sunt pretext pentru cele trei pierderi din operă, sunt toate mari înfrângeri. Fiul, Tatăl și Soțul se dovedesc a fi trei personaje care nu se pot sustrage de sub limitele impuse și se află încă, așa cum concluzionează Daniela Magiaru, sub „hiper-protectoratul stupid” (mamă-fiu), „conștiința corporală de sine” (tatăl), respectiv „cultul respectării ordinilor” (soțul).

Cele trei personaje sunt conduse de mâna destinului, fiecare moare într-un mod greu de înțeles: fie ucis de lovitură calului (a destinului, calul reprezentând soarta care nu poate fi schimbată), fie din cauza singurătății, fie călcat în picioare de ceilalți soldați. Ei mor independent de participarea la luptă, sfârșitul lovește după ce lupta s-a încheiat.

Timpul induce în eroare. Incipitul prezintă evenimente istorice desfășurate cronologic, apoi ordinea este abandonată „partiturile și foile pe care le ține Mesagerul sunt boțite, într-o ordine parcă aleatorie, parcă trasă la sorți din buzunarul lui – de aceea timpul curge într-o direcție greșită”¹².

Caii la fereastră este un alt text în care ne este prezentat non-eroul, fie el în persoana Fiului, al Tatălui sau al Soțului. Niciunul dintre aceste personaje nu are șansa de a învinge, ei mor în accidente stupide sau înnebunesc. Se repetă, aici, ideea efemerității, a omului supus sorții, incapabil de acte eterne. Nici măcar cadavrele nu rămân, semn al totalei ineficiențe. Autorul a reușit prin intermediul acestei piese să evidențieze rolul non-eroului, al ființei alienate în valurile dure ale istoriei și, astfel, a creat o alegorie a ororilor aduse de război.

Prezența morții devine temă recurentă în dramaturgia lui Matei Vișniec. În piesa de teatru *Caii la fereastră*, se regăsesc diverse simboluri ale morții. Astfel, fereastra este considerată de Simona Tomescu, un spațiu bivalent, unul care face legătura între un afară împânzit de pericole și un interior dominat de protecție. Calul, de asemenea, devine un animal psihopomp, al cărui rol este acela de a conduce sufletele celor morți. El nu mai este animalul credincios, ci devine unul trădător, chiar ucigaș. Aparițiile neașteptate ale calului la fereastră, frica pe care acesta o induce, privirile fixe spre și dinspre cal, toate acestea trimit spre moarte, ca unică formă de salvare.

Fereastra devine un spațiu care unește cele două lumi, dar care desparte viața de moarte. Pe de altă parte ea devine un obstacol, întârziind confruntarea personajului cu moartea. Dacă afară calul induce frica, în interior mama și fiul ascultă apa care curge la robinet, apă neagră, al cărei sunet este ascultat pentru a aduce liniște. Dialogul dintre cei doi

¹¹ Vezi Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 140.

¹² Daniela Magiaru, *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2010, p. 52.

este unul surd, fiul eșuează, încă de la început. Nu se implică în discuție, nu reacționează. Fiul nu se poate sustrage destinului și moare, ucis de lovitura calului. Tatăl se întoarce singur din război și pe drum este urmărit de un cal. Nu poate scăpa de sub influența malefică a acestuia și privirea calului îl înnebunește. Nici calul nu rămâne sănătos, ci se autoidentifică cu victima sa. Soldatul-soț nu poate privi războiul indirect. Întors acasă, el transformă gospodăria, spațiul domestic, casnic într-un câmp de luptă. Astfel, spațiul casnic se suprapune cu cel al războiului.

Personajele din interior se află mereu în așteptare. Fereastra devine un prag, un spațiu de trecere dincolo, personajele rămânând captive în fața acestui prag. Așteptarea se prelungește pentru că cei care privesc caii în ochi, rămân condamnați pe viață.

Piesa *Caii la fereastră* evidențiază statutul de învins al omului, care cedează sub presiunea impusă de viață. Cele trei personaje masculine, Fiul, Tatăl și Soțul, reprezintă o triadă-simbol pentru stadiile firești de evoluție ale omului. Din păcate, fiecare eșuează în moduri nu tocmai demne de apreciat. Mesagerul care anunță moartea se dovedește a fi inclusiv soluția celor rămași acasă, care au pierdut persoane dragi. Moartea este peste tot. Personajul numit Soția, din a treia parte a piesei, constată, în final, că în cameră s-a făcut întuneric. Vrea să apeleze tot la fereastră, să o deschidă, pentru a-i lumina încăperea, dar constată, cu dezamăgire, că, dincolo de această graniță, se lăsase, de asemenea, întunericul. Moartea a unit, astfel, cele două spații.

Patul de spital este amintit în piesa *Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia*, care devine spațiul amintirilor trecute și a suferinței iscate de un prezent dureros și de un viitor imprezibil. Salvarea vieții intervine prin intermediul copacului tânăr, care poate fi chiar personajul virtual, adică speranța.

Timpul este privit cu teamă și lipsă de încredere în piesa *Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Amintirile trecutului au lăsat răni adânci și consecințe greu de acceptat. Dorra, în neputința ei de a depăși violul, își exprimă nemulțumirea: „Nu cred că timpul poate vindeca totul... Timpul nu poate vindeca decât rănilor vindecabile. Timpul nu poate face decât ceea ce poate face, și nimic mai mult”¹³.

Spațiul închis devine simbolul mormântului, dar și al maternității. Piesa *Femeia ca un câmp de luptă* devine emblematică în acest sens. Faptul că pântecul Dorrei este comparat cu o groapă comună de către Kate semnifică puterea de regenerare a vieții într-un cadru dominat de moarte și suferință.

Nașterea nu poate fi separată de moarte, una o precede pe cealaltă. Olga Gangevici reia o idee exprimată de Evseev, conform căreia: „A se naște înseamnă a părăsi pântecul matern, în timp ce a muri - a se reîntoarce în matricea pământului, poate pentru o nouă naștere”¹⁴. În piesa *Femeia ca un câmp de luptă* nașterea și moartea par să se confunde tocmai din cauza comparației dintre pântecul Dorrei și o groapă comună.

Alegerea finală a Dorrei din opera *Femeia ca un câmp de luptă* reprezintă o terapie, respectiv o ultimă etapă a unui proces de vindecare. Aceasta refuză dialogul cu Kate, din cauza faptului că se teme că aceasta o va manipula. Dorra nu dorește să aducă pe lume copilul, deoarece nu știe cum ar putea să-i explice acestuia că tatăl său este războiul.

Venită în Bosnia pentru a efectua săpături arheologice în căutare de osuare, Kate găsește o asemănare între pământul bogat în osuare și pântecul matern. În fiecare individ rezonează memoria pământului-mamă. Kate vede în pântecul Dorrei un osuar, în interiorul căruia mișcă ceva, motiv pentru care Kate dorește inclusiv să-l adopte pe copil, pentru a se

¹³ Mihai Lungeanu, *Personajul virtual sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014, p. 213.

¹⁴ Apud Olga Gangevici, *Despre teatrul lui MATEI VIȘNIEC: cuvânt, imagine, simbol*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014, p. 113.

întoarce în Statele Unite cu ceva viu. Pânțele Dorrei rămâne un câmp de luptă fiindcă, la nivel simbolic, violul continuă. În final, viața învinge moartea.

Terapia aplicată Dorrei devine un succes, iar cuvintele pe care aceasta le exprimă trebuie să fie receptate de spectatori. Liniștea în care se afundă inițial, apoi monologul său, urmat de dialogul cu Kate, apoi cu copilul care se dezvoltă în pânțele, toate aceste etape impun prezența unui public spectator, respectiv reprezentarea scenică a piesei.

Piesele lui Matei Vișniec rămân de actualitate și ilustrează problemele omului contemporan, sfâșiat de dileme, neputință și, mai ales, de emoții pe care nu știe să le gestioneze.

BIBLIOGRAPHY

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

Cristescu, Ion, *Fenomenul Vișniec*, în „Cuvântul”, martie-aprilie 2004, nr. 3-4.

Gangevici, Olga, *Despre teatrul lui MATEI VIȘNIEC: cuvânt, imagine, simbol*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2014.

Jighirgiu, Octavian, *Peregrin prin teatrul lui Matei Vișniec. Considerații teoretice*, Iași, Editura Artes, 2012.

Lungeanu, Mihai, *Personajul virtual sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Vișniec*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014.

Magiaru, Daniela, *Matei Vișniec. Mirajul cuvintelor calde*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2010.

Vișniec, Matei, *Opera dramatică 1*, București, Editura Cartea Românească, 2017.

Vișniec, Matei, *Opera dramatică 2*, București, Editura Cartea Românească, 2017.