Matei Vișniec. Spațiul românesc al dramaturgiei postdecembriste – teatrul postdramatic

Ioana TOLOARGĂ

Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de Litere
E-mail: ioana.toloarga@yahoo.com

The Romanian Space of Postcommunist Dramaturgy – Post dramatic Theatre

Abstract: The present paper proposes the analysis of the dramatic work of Matei Vișniec – a Romanian poet and prose writer, built and validated by the French center as an internationally exportable playwriter, by following the aesthetic-political relationship. I question, above all, the reasons why the parabolic formula is the favorite in the author's dramaturgy – its causes and effects, in relation to the ideological level and the thematization of the trauma of the communist (/totalitarian) regime. The thesis of my article is that, behind the parable (which implies a form of mediation) and the discursive metaphorism, respectively an apparent aesthetic gratuity, there is a political thesis that can be reinterpreted, reframed by both target audiences: Eastern and Western. Thus, the playwright built at the center and imported by the Romanian periphery accumulates symbolic capital from both territories, defined as a successful as a transnational author.
Keywords: Matei Vișniec, the Other, postmodernism, the '90 Romanian generation, parabolic theatre, politic theatre, Romanian communism

Citation suggestion: Toloargă, Ioana. "Matei Vișniec. Spațiul românesc al dramaturgiei postdecembriste – teatrul postdramatic." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 132-141.
https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.15.

Motto: „Sunt omul care trăiește între două culturi, între două sensibilități, care are rădăcinile în România și aripile în Franța [...] M-am îndepărtat până și de limba mea maternă, dar poate tocmai pentru a o servi mai bine și a mă reîntoarce mai îmbogățit la ea" (Matei Vișniec, *Opera dramatică 1*).[1]

1. Contextualizare

S-a scris despre Matei Vișniec, poetul, prozatorul, eseistul și, nu în ultimul rând, dramaturgul. De exemplu, *Istoria teatrului românesc* semnată de Mihai Vasiliu[2] se oprește la figura lui Vișniec, la fel ca și cea a lui Florin Faifer[3]; Mircea Ghițulescu[4] îl recuperează ca ultim dramaturg analizat din perioada '45-'90 (anticipând profilurile autorilor din '90-2008, dintre care cel mai tânăr discutat în volum este Peca Ștefan). În același timp, clasificările generaționale sau cercetările privind dramaturgia postdecembristă pornesc de la recuperarea lui, ca autor de piese „înscrise – în ansamblu – în experiența europeană post-absurdă"[5], parabolice[6]. Problema clivajului centru-periferie în configurarea lui ca dramaturg transnațional este însă tratată doar în subsidiar, iar construirea unui ethos nouăzecist în dramaturgie pornind de la opera lui este considerată un fenomen firesc și necesar. Generația dramaturgică nouăzecistă este, însă, ca și în cazul celorlalte genuri literare, una *tampon*, marcată de tranziția de la un model canonizat (optzecismul/ teatrul din perioada comunistă) la unul radical nou (douămiismul/ noua dramaturgie). Atunci se manifestă, odată cu *Dramafest* (1997 – Alina Nelega), la Târgu-Mureș, și *dramAcum* (2000 – Nicolae Mandea, UNATC), fenomenul rupturii programatice/explicite a teatrului de literatură, care își manifestă efectele cu precădere în câmpul dramaturgiei douămiiste și postdouămiiste, până în contemporaneitate. Pentru a avea o perspectivă clară asupra acestei perioade și asupra parcursului ei cel puțin straniu în mediul teatral și literar, trebuie chestionat, pentru început, *background-ul* ei: dramaturgia din perioada comunistă și, mai ales, figura pe

care o recuperează și de la care se revendică – Matei Vișniec.

Teza mea este că Vișniec ar fi o figură „pe prag", întreaga sa operă decupându-se din peisajul mai vast literaro-teatral românesc, printr-o sumă de paradoxuri care îl caracterizează, sub aspect stilistic, tematic și politic, dar și în cazul destinului bio-bibliografic. El este recunoscut în spațiul românesc ca dramaturg, după validarea în Occident, recuperat din „exil", revendicabil atât de către generația optzecistă, cât și de către cea nouăzecistă/ postdecembristă. Este eteroclit din punct de vedere stilistic, îmbinând: absurdul, grotescul, oniricul, fantasticul, realismul magic, poeticul, suprarealismul și scriitura realistă pură (în piesele „istorice "), este „politic", cu o poziție chestionabilă în raportul estetic-ideologic. Este un înnoitor, având în vedere verva cu care a fost recuperat și cu care dramaturgii se revendică de la el, dar conservă și perpetuează, totodată, o sumă de elemente retrograde, în relație cu noua dramaturgie, cu care opera sa continuă să coexiste și în prezent (deși nu și să dialogheze). La toate aceste paradoxuri se adaugă aspectul redimensionării sale ca autor transnațional.

Cercetarea de față aduce o viziune structurată tripartit, prin grila lui Pascale Casanova a relației centru-periferie. Astfel, se analizează trei paradoxuri majore: tensiunile încadrării generaționale (prin problematizarea (re)poziționărilor canonic-teatrale ale lui Vișniec, a continuităților, a rupturilor pe care le provoacă în câmpul dramaturgiei autohtone), relația estetic-etic-politic în teatrul său, respectiv mobilul și mecanismul recuperării lui în rețeaua dramaturgiei românești (ca dramaturgie mondială).

2. Paradoxuri

a. Încadrarea generațională problematică – dramaturgia sub comunism și statutul dramaturgului postdecembrist (terenul minat al unei duble tranziții)

Pentru început, este necesară trasarea unor linii de fugă cu privire la dramaturgia românească, atât în perioada comunismului, cât și în postdecembrism. Pe de o parte, referindu-se la decada nouăzecistă, Anca Hațiegan preia comparația instrumentată de Theodor-Cristian Popescu cu generația pașoptistă, referindu-se atât la misiunea istorică inerentă acestor creatori, „aceea de a se implica în construcția unei noi realități românești"[7], cât și la „necesitatea recuplării țării la lumea vestică și a reducerii decalajelor"[8] (devenită, în relație cu imperativul reconstrucției societale, o rețea de „import-export"[9] cu Occidentul, în teatru). Pentru o contextualizare multifațetată a dramaturgiei nouăzeciste, mă voi revendica de la articolul cu titlu de introducere al lui Liviu Malița: „Stop-cadru după treizeci de ani", din volumul pe care l-a coordonat, *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*. Respectând ceea ce Malița numește „o ontologie a crizei"[10], dramaturgia s-a aflat într-o relație de dublu minorat și, implicit, într-o competiție dublă atât cu literatura, cât și cu arta spectacolului (regia): „Plasată la margine în ambele sisteme de referință, (literatura și teatrul), dramaturgia românească intră, de la mijlocul deceniului al șaptelea, în competiție cu dramaturgia occidentală, față de care dezvoltă adesea un complex de întârziere, iar în plan intern, în concurență cu regia, în raport cu care, în mod evident, pierde teren"[11].

Trebuie avute în vedere, așa cum semnalează autorul,[12] literaturocentrismul culturii est-europene și românești, prestigiul și monopolul pe care poezia și proza l-au avut mereu, în detrimentul textului de teatru, reticența criticilor și a istoricilor literari la adresa acestui „gen minor", complexul integrării „discordante" în câmpul literarului și al retardului față de o dramaturgie mondială. Totodată, nu pot fi neglijate absența unor istorii complexe ale dramaturgiei românești și tirajele reduse sau absența publicării dramaturgiei, pe care autorul le semnalează (și care au condus, de asemenea, la clivajul net din contemporaneitate și la absența ei din istoriile recente ale literaturii, așa cum este cea a lui Mihai Iovănel)[13]. Pe de altă parte, secolul XX se afirmă drept „secol al regiei", astfel că se adaugă al doilea strat al marginalității textului dramatic, de această dată în raport cu autoritatea supremă a regizorului, care poate opera orice modificări sau care, în cazul perioadei comunismului românesc chestionate de Malița, este dezinteresat de dramaturgia autohtonă[14]. „Inapetența teoretică" presupune lipsa unui canon clar al dramaturgiei și, mai ales, a cristalizării unui concept „unitar de dramă", criticii manifestându-și tacit preferințele și vocal dezacordul, care definesc un „canon mut"[15], în fapt, bazat exclusiv pe criterii estetice (nu se recuperează niciun creator primordial pe principii etice, politice/ ideologice).

Dincolo de a fi acuzați de compromis etic, politic și estetic, dramaturgii din comunism ar fi cantonați într-un teatru imobil, blocat într-un „model unic", „estetizant", „clasicizant", refractar la nou, „enclavizat„ și „opac" și, mai ales, cu stil „esopic", „aluziv" și „baroc"[16]. Prin opoziție, douămiismul este marcat de emergența mișcării alternative, de directețe și denotativ brutal(ist), propunând tematic sexualitatea, revolta și obsesia identității. Practica și laboratorul noului teatru permit și încurajează creația colectivă, participativul, eticul, activ(ismul) și existențialul, latura documentară și dramaturgia cotidianului. Între cele două apare firesc perioada-tampon, plină de deziluzii, metamorfoze și teritorii instabile a nouăzecismului, care ar marca trecerea de la arta teatrală „ca oglindă" stendhaliană la arta „ca ciocan" brechtian[17], de la dramaturgii-scriitori, cu idealul supraordonator al publicării, la dramaturgii-practicieni (regizori sau care vin din interiorul lumii teatrale), care se refuză literarului. Ethosul nouăzecist este pregnant depolitizat și livresc, marcat de complexul lipsei de conexiune cu teatrul occidental contemporan și de tradiție autohtonă (motiv pentru care încearcă inclusiv un *autotransplant*, o reînnodare a literaturii dramatice cu filonul interbelic[18]). (Subliniez tensiunea cu ceea ce Theodor Cristian Popescu și, pe urmele lui, Anca Hațiegan punctau, cu precădere despre generația de regizori sau despre mișcările teatrale emergente în anii '90, pentru care tocmai reconectarea la Occident era esențială[19]). Contextul politic dublează această tranziție intrinsecă printr-una exterioară, istorică, pe care,

citându-l pe Daniel Barbu, Mihai Iovănel o analizează drept marcată de „anticomunismul postcomunist”[20]. Finalul perioadei este marcat de manifestul Alinei Nelega pentru „deteatralizare”, „teatru brutalist” și „hiperrealism („stadiul final al postmodernismului”[21]) (împlinite abia în douămiism).

b. Relația estetic-etic-politic

În climatul arid și instabil al nouăzecismului se perpetuează însă nevoia revendicării de la o figură tutelară, de actualitate, care să redea sensul termenului „contemporan”, iar aceasta este, cu siguranță, cea a lui Matei Vișniec. El se (re)configurează în spațiul românesc postdecembrist, fiind recuperat ca „exilat”, după ce se formase ca poet, eseist, și, în subsidiar, dramaturg, în „aerul rarefiat al literaturii generației șaizeciste”[22] și, totodată, ca membru fondator al Cenaclului de Luni (ulterior capătă și dimensiunea de prozator textualist, prin publicarea de texte hibride, teatru-proză și romane). Vișniec punctează însă un aspect esențial pentru încadrarea sa generațională cel puțin problematică: „În mod ciudat, generația 80, din care făceam parte, era mai puțin interesată de teatru; ea a excelat în poezie, proză, eseu, critică”[23]. Mai subliniază și că „lupta” generației sale este una „estetică”, „alternativa metaforică la ideologie”[24]. Relația cu metafora și cu poeticitatea de fond rămân esențiale, sub aspect stilistic, în teatrul său: „Poezia m-a însoțit fără încetare în teatru, oarecum pe post de busolă metafizică. Nu pot concepe o piesă de teatru care să nu fie irigată de poezie, de metaforă, de această forță pe care o are poezia de a crea ambiguitate dubitativă”[25].

Teatrul său nu se joacă instituționalizat până la căderea comunismului. Piesele care fuseseră refuzate în teatrele autohtone, din cauza cenzurii, și care circulaseră, așa cum precizează atât mărturia autorului, cât și vocile critice, ca samizdat, capătă spațiu de rezonanță și intră în rețele dramaturgice internaționale, în spațiul francofon. Poetul, eseistul și prozatorul se nasc și se lansează în România, spațiul periferic, dar dramaturgul este, mai degrabă, o creație europeană, validată de centrul parizian (așa cum îl descrie Pascale Casanova în *Republica Mondială a Literelor*[26]). O dovedește și caracterul bilingv al operei lui dramatice, care e inițial scrisă în română și tradusă în franceză, apoi scrisă în franceză (limba centrului) și tradusă de actori/ regizori care vor să o monteze în limba română, apoi retradusă de autor. Se creează adesea variante paralele ale aceleiași opere, în acord cu această dublă identitate bio-bibliografică sub semnul căreia îl regăsim pe Vișniec – „(auto)exilatul”. Validarea în spațiul francez și european îl face să fie reapropriat în teatrul românesc, însă abia în postdecembrism. Acest decalaj complică parcursul românesc al dramaturgiei sale, care nu mai poate fi una strict optzecistă (nici tematic și stilistic, dar nici prin filiație clară cu alți autori), nici una nouăzecistă, deși cu el se deschid toate clasificările generaționale postdecembriste, drept „dramaturg post-absurd” (Alina Nelega, Eugen Radu Wohl, ș.a.) (având în vedere generația poetică în care critica îl așezase deja). Astfel, Mihai Vasiliu[27], care îl tratează superficial, subliniază caracterul novator al dramaturgiei lui (e figura extrem-contemporană la care se oprește capitolul despre dramaturgie al *Istoriei...*), la fel cum Florin Faifer[28], care evită încadrarea generațională (precizează însă anul nașterii lui Vișniec), îl încadra (ultimul) în capitolul de repere în dramaturgia contemporană. Și Mircea Ghițulescu[29] îi face un crochiu, ca optzecist, însă. Anca Hațiegan surprinde clar această tensiune de încadrare generațională:

> „Deşi aparţinând generaţiei precedente, a optzeciştilor, dramaturgul franco-român Matei Vişniec, emigrat din ţară înainte de Revolutie poate fi alăturat, de asemenea, nouăzeciştilor, întrucât textele sale dramatice au fost recuperate pentru scenele autohtone după 1989 (autorul devenind destul de repede cel mai jucat dramaturg român din epoca postdecembristă). În plus, versatilul Vişniec a scris pe parcursul anilor ’90, în franceză, câteva piese pe care şi le-a tradus imediat în română”.[30]

Tematic, Vișniec este interesat de: criza limbajului, ființa (post)modernă și angoasele ei, visul și construcțiile onirice, fantastice, așteptarea, drept condiție ontologică, frica și libertatea, în relație cu regimurile totalitare și cu războiul. Ion Bogdan Lefter îi eșantionează sursele de creație drept: teatralitatea Rădăuțiului natal (simbolizat de grotescul dricurilor care se opreau la calea ferată, pentru a trece în cimitirul de pe partea cealaltă, după ce pleca trenul), circul – „ca parabolă teatrală a destinului uman”, mecanica generală a lumii, conjunctura politică[31].

Scriitura sa se definește, în primul rând, drept una parabolică (chiar și în formula de teatru *descompus*, fragmentele se circumscriu logicii simbolice), actualizează intertextualități interesante, la nivel dramaturgic, cu mari figuri universale – Ioana D’Arc, Iisus, Iov, (imaginarul religios este semnificativ, iar personajele biblice sunt recurente), din panoplia livrescă – Cehov, Shakespeare, Cioran, dar, mai ales, Ionesco (modelul prim al dramaturgiei sale, definită drept post-absurdă). Pe de o parte, trebuie avută în atenție atitudinea dramaturgului față de hipotext sau de autorii-modele cu a căror creație operează în opere palimpsestice – în primul rând una parodic-postmodernă. Ioanei Brudașca subliniază acest filon în opera lui *Vișniec Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, în care se hibridează comical cu tragicul și grotescul, instrumentând definiția lui Hutcheon a parodiei: în siajul „paradoxului postmodern”, aceasta „pune trecutul pe un altar, dar îl pune, simultan, și sub semnul întrebării”[32]. Bivalența idealizare-subminare nu caracterizează, însă, numai opera bazată pe intertext, ci se cristalizează în fibra tragicomică a scriiturii sale. Laura Pavel[33] și, în siajul demonstrației celei dintâi, și Anca Hațiegan[34] subliniază două etape în creația lui Vișniec: una textualistă, marcată de un alt model livresc (absurd, existențialist) și alta a unui teatru „mai viu, mai implicat politic, mai imediat”[35] (asupra căreia voi reveni).

De la fiorul post-apocaliptic (de sensibilitate beckettiană și ionesciană, poate chiar păstrând, prin umorul negru și aplecarea pentru figuri biblice, un sâmbure sorescian, trăgându-și seva din șaizecismul parabolic și metaforizant),

dramaturgia lui se repoziționează față de teme universale, precum iubirea, moartea, creația.

Esențial rămâne și elementul metateatral, care introduce nu doar influența fățiș pirandelliană, dar și o dimensiune ironică vădită, creând debușee pentru tensiunea pe care piesele o acumulează prin suprapunerea metaforismului dens cu tematica războiului/ a condiției umane tragice etc: „Pe de o parte, piesele sunt invariabil neliniștitoare, dezvoltând o metafizică paradoxală", spune criticul, dar: „Pare că autorul procedează simultan la construcția de parabole și la sublimarea lor parodică"[36]. În exemplificarea tezei sale că, în contemporaneitate, comedia și-ar pierde puritatea generică („fiind caracterizată de un melanj sau o hibridizare între tragic, dramatic, grotesc, terifiant şi, nu în ultimul rând, comic"[37]), Ioana Ciocan analizează și texte ale lui Matei Vișniec. Teza este subminată (și implicit și sensul etichetei de *contemporan* atribuită lui Vișniec), prin cadrajul temporal problematic: „teza noastră doctorală propune o analiză a comediei contemporane româneşti de la sfârşitul secolului al XX-lea şi începutul secolului al XXI-lea. Accentul a căzut, credem, pe zona creaţiei textuale, a literalului"[38].

Într-o analiză a pieselor din prima etapă de creație, cea românească, redimensionată, prin transpunerea scenică, în Franța, Laura Pavel discută tipul personajelor lui Vișniec: „infrapersonaje", unidimensionale și depersonalizate, „prezențe absente" sau „fantoșe"/ „imagini-fantomă ale eului"[39] (exemplul predilect este cel de „schizofrenizare imaginară a eului, care își eliberează propria imagine-fantomă, fără a și-o reintegra", la personajul Madox). Marionetizarea acestor personaje cu o „consistență ontologică ambiguă"[40] este dublată de figurile clovnului (personaje „ludic-subversive", cu valențe tragice, lirice și de „stridență avangardistă"):

> „cabotinizate și marionetizate în chip grotesc, personajele clovnești ale lui Vișniec moștenesc ceva din paradoxalul amestec de cruzime, tandrețe și infantilism al moftologilor lui Caragiale. Moftul lor este însă unul grav, donquijotesc, al autoiluzionării conștiente și disperate"[41].

Parabolicul, metateatralul și textualismul rămân, alături de o formă de gratuitate estetică, coordonatele esențiale pe care Laura Pavel le punctează pentru dramaturgia incipientă a unui tânăr Vișniec, recuperându-se, pe filon francez, textele care au circulat fotocopiate înainte de Revoluție.

Relația dintre estetic și etic/politic este una cel puțin paradoxală, așa cum subliniază și cercetătoarea Aurelia Roman: dramaturgia lui este marcată de două posturi, întrucâtva contradictorii, aceea a revoltatului și aceea a poetului"[42]. În spațiul european, el este asimilat ca dramaturg profund politic, în relație cu tematizarea traumei totalitarismului românesc, așa cum demonstrează articole precum cel al Jozefinei Komporaly, „Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matéi Visniec and András Visky".[43]

Având în vedere încadrarea în post-absurd și revendicarea (asumată) de la câteva figuri marcante (non-epigonică, postmodernă), Bogdan Crețu punctează, similar Laurei Pavel, în „De la textualism la teatrul imediat"[44], parcursul auctorial de la „manierismele post-beckettiene la un teatru poetic și totodată politic: «noua tendință a dramaturgiei lui Matei Vișniec (...) pare a fi renunțat la ticurile tinereții, ce proveneau din teatrul absurdului, radicalizându-și temperamentul sentimental, care se lasă bănuit încă din volumele de poezie»"[45]. Această etichetă-binom *poetic-politic* cristalizează tensiunea dintre opera metaforică, gratuitatea estetică și construcția posturală a lui Vișniec, respectiv filonul ideologic din dramaturgia sa (direcții, în esență, incompatibile).

Având în vedere predilecția pentru câteva personaje (devenite tipuri, în cadrul parabolelor sale dramatice), precum nebunul sau eroul ambiguu-universal/conceptual de sorginte expresionistă (omul cu bastonul, omul cu pălărie, etc.), pentru figura nebunului sau a clovnului, dar și recuperarea intertextuală a unor personaje, a unor ființe de hârtie „la mâna a doua", transplantate în alte narațiuni (totodată devenite metanarațiuni) și a unor personalități care îi devin eroi fantoșe/ fantasme în ficțiuni dramaturgice despre comunism, consider că evoluția nu se susține până la capăt. Postmodernismul său poate fi justificat de rețeaua internă de referințe, care transformă opera într-una palimpsestică, de „canava intertextuală". Laura Pavel o privește atât ca procedeu specific optzeciștilor, cât și drept element care ar crea distanțarea brechtiană și ar dubla tragismul și absurdul cu un palier meta, al deriziunii și al ironiei[46].

Consider însă că strategia intertextului implică și un dezavantaj major (care ține de un reflex subversiv încă nerezolvat în cazul acestui autor), anume medierea și parabolizarea constantă a discursului. Odată cu mutarea în Franța, pe de o parte, și cu Revoluția românească, pe de alta, el devine ineficient și redundant. Tot exegeta făcea trimitere la explicația lui Marian Popescu despre reinterpretările shakespeariene în blocul est-european: „regizorii și dramaturgii de aici îl reinterpretează pe Shakespeare prin prisma relației politicului cu istoria: «Pentru Vest, Shakespeare, în special după anii 60, după mai 1968, începe să piardă din interes, în timp ce în Est opera sa devine, mai ales în România, un ax al culturii limbajului esopic»"[47]. Continuitatea acestui dialog (care se vede și în operele lui Vișniec, de exemplu în *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*) nu (mai) rezolvă reprezentarea traumei totalitarismului, implicând non-directețea discursului (și, implicit, emfatizarea defazării în raport cu o dramaturgie brutalistă, hiperrealistă românească, extrem-contemporană).

Comunismul românesc este tratat însă în aceeași linie parabolică, ce îl apropie de o sensibilitate anterioară aproape și optzeciștilor (asumat împotriva estetizărilor și edulcorărilor, ancorați într-o estetică a cotidianului, în proiectul coborârii în stradă a literaturii, însă textualiști). Cu toate acestea, de ce preferă să folosească, în continuare (inclusiv după ce scapă de cenzură, în Franța), parabolicul ca formulă de construcție dramaturgică? Cărui scop servește și de ce este prizată de către public și de către echipele teatrale care îi montează opera?

O primă explicație este legată de reflexul textualist optzecist,

care implică mediere discursivă, citat, pastișă, intertextualitate. Ea funcționează însă numai parțial și explică, mai ales, esența metateatrală sau intertextuală a operei lui Vișniec, mai puțin dimensiunea parabolică. O a doua motivație poate fi cea legată de centrul în care dramaturgul devine cunoscut: spațiul francofon, în care teatrul absurdului ionescian crease terenul fertil, precedentul pentru dramaturgia lui Vișniec. De asemenea, tot pe palier stilistic și în relație cu definirea identitar-artistică, cu acumularea de capital de imagine, în descendență lui Ionesco, parabolicul, post-absurdul devin o semnătură a lui Vișniec, îl fac recognoscibil (motiv pentru care le perpetuează, ca linii dominante în creația sa).

Pe de altă parte, Matei Vișniec este politic, chiar tezist, în teatrul său, prin luarea de poziție anticomunistă unilaterală. El scrie despre Est (despre fostul bloc comunist, despre România) adoptând uneori un discurs vestic, capitalist, dar nu asumă niciodată explicit această postură (nu duce până la capăt teza – scriitura lui se caracterizează prin lipsa *moralei explicite* sau a *finalului închis*). Dragan Klaić, citat de Jozefina Komporaly, sublinia, tocmai că, desi textele lui Vișniec sunt circumscrise spațiului românesc și traumei totalitarismului din fostul bloc sovietic, prin „trăsăturile parabolice", devin „accesibile pentru cititorii și spectatorii străini"[48] (criticul evidențiază tocmai valențele strategice pe care formula dramaturgică parabolică le circumscrie, dar și felul cum, prin ambiguitatea caracteristică, autorul este revendicat de publicul străin și autohton drept „politic"). Astfel, prin plasarea într-un astfel de cadraj ambiguu a narațiunii teatrale, cu personaje existențialist-universale (omul cu baston, omul cu pălărie, omul din cerc, etc.), dramaturgul nu e obligat să ofere vreodată o soluție clară. Formula teatrului-parabolă este prizată tocmai pentru că este foarte permisivă și deschisă multiplelor interpretări (chiar opuse uneori). Putem înțelege dramaturgia lui ca luminoasă și înălțătoare, dar și ca lipsită de soluții la crizele istorice și ontologice.

Exemplul predilect este, în viziunea mea, *Buzunarul cu pâine*, o adevărată esențializare a condiției omului sub totalitarism, inspirată de o întâmplare banală din perioada de profesor navetist a autorului. Omul cu pălărie și omul cu bastonul găsesc un câine într-o fântână abandonată, astfel că, în apanajul absurdului caracteristic, se întreabă dacă animalul e orb, dacă a vrut să se sinucidă sau dacă nu vrea să fie scos, în timp ce se acuză unul pe celălalt de a-l fi aruncat sau de a fi stăpânul lui.

Textul este plurivalent, abordând atât verdicte metafizic-ontologice: „Și uite că vine o vreme când nimeni nu mai vrea să trăiască pe lângă om"[49], cât și un palier discursiv subversiv: de exemplu, ei își explică de ce nu ar trebui să scoată câinele din fundul fântânii, pentru că „Poate că s-a născut acolo. Poate că acolo e locul lui"[50] sau „Dacă nu mai are putere, degeaba are mâncare. Ai să vezi că o să moară acolo, cu mâncarea lângă el. O să moară de frică. Degeaba îi arunci pâine, dacă se simte singur"[51]. Îl hrănesc cu bucăți de pâine, nu fac nicio acțiune reală pentru a-l salva, dar se raportează la ei înșiși ca la niște stăpâni: de exemplu, câinele care nu mănâncă devine „javră", „bestie" „cine știe pe câți o fi mușcat", „Mai facem cu schimbul... Nu? Eu cred că asta e cel mai important, să simtă că deasupra lui e cineva... Să simtă că are stăpân"[52]. Totodată, personajele sunt caracterizate de alternanța empatie-putere-indiferență: „doar n-o să scoatem toți câinii din toate fântânile"[53], în timp ce aruncă cu pietre în el, pentru a verifica dacă mai e în viață („toți au aruncat pietre, cred că asta i-a pus capac"[54]). Până aici, parabola pare a fi despre relația dintre statele europene occidentale, capitaliste și cele din spatele cortinei de fier, din blocul sovietic. Deși par să manifeste milă, occidentalii asumă, mai degrabă, statutul superior al „stăpânilor", decât să ajute cetățenii-victime ai unui stat totalitar. Finalul redimensionează însă parabola: încep să cadă bucăți de pâine din cer: „Cineva ne rupe bucăți de pâine"[55]. Autorul explică: „am avut revelația unei metafore oferite de respectiva întâmplare: de fapt, mi-am spus imediat, eu sunt câinele. În România anului 1984, în acei ani când toată țara suferea din cauza declinului ceaușist, noi toți eram în postura câinelui cerând ajutor din fântâna părăsită (...) «Și totuși, nu e destul, îmi mai trebuie ceva pentru final, îmi trebuie un etaj metafizic pentru această piesă»"[56]. Astfel, raportul stăpân-animal poate cristaliza relația comunism-individ, dar și (mai problematic) Europa-locuitor al unui stat comunist sau, finalmente, relația omului cu Divinitatea (care mută discursul pe un alt palier și amână verdictul/ soluția). Teza rămâne frustrată, doar creionată, dar nerezolvată, iar textul prizabil atât pentru un public autohton, cât și pentru unul occidental, tocmai prin pluriperspectivism.

Poate că edulcorarea și parabolicul sunt însă numai o problemă de opțiune stilistică în relație cu un imaginar și cu o temă profund politică, secundară celei a poziționării ideologice, de fond. Maria Chiorean, într-o cercetare privind teatrul politic al lui Vișniec din volumul *Procesul comunismului prin teatru* interoghează critic relația dintre ideologia din interiorul căreia scrie Vișniec și cea comunistă, pe care o critică:

> „Care sunt strategiile dramatice menite să conducă o critică a sistemului politic și în ce măsură exagerarea, absurdul, disproporția contribuie la interpelarea orizontului de receptare? Poate critica ideologică să fie ea însăși extra-ideologică sau, dimpotrivă, conturează un nou cadru mentalitar cu teză? Cum funcționează, pe acest fundal, o lume ficțională cu personaje ce reclamă empatie și care propune totodată un fond teoretic-politic?"[57].

Pe de o parte, Vișniec „aparține mai degrabă unei vârste post-traumatice, de aici decurgând și filtrele polarizante prin care vede trecutul", „orientat înspre generațiile post-memoriei (explică autoarea, prin instrumentarul teoretic al Mariannei Hirsch) adică înspre cei care nu au cunoscut nemijlocit dictatura comunistă, dar care se formează într-un imaginar marcat de această perioadă"[58]. Totodată, Vișniec, în ciuda tratării mediate a unei situații profund politice, nu scapă el însuși ideologiei capitaliste, din cadrajul căreia discută aproape didactic, tezist problema comunismului[59].

Tot problematică este și relația sa cu spațiul literarului și cu

cel al teatrului, căci, așa cum puncta și în interviuri, singura armă a optzeciștilor era metaforizarea (în ciuda unui program generațional de coborâre a literaturii în stradă). Chiar și atunci când nu scrie despre condiția umană și mituri culturale, ci despre contexte socio-politice actuale (războiul din Bosnia, refugiații, emigranții, totalitarismul, etc.), păstrează politicul în subsidiarul esteticului și pune în tensiune două mize: cea a denunțului istoriei, violenței, etc., cu fond etic și politic vs. gratuitatea actului estetic. Laura Pavel puncta: „Matei Vișniec pare să își propună, în sarabanda replicilor dramatice, doar un joc estetic dezinhibat, ca un adept contemporan al artei pentru artă!"[60]. Felul cum își construiește, postural, imaginea de dramaturg reprezintă un suprastrat al paradoxurilor care îl caracterizează. Inclusiv discursul metadramaturgic din interviuri (bogat, adesea repetitiv sau bazat pe autocitare, dar care ar merita o cercetare amănunțită) este metaforic sau metaforizant. Metafizicul este recunoscut mereu ca pedală accelerată în creația dramaturgică, iar viziunea asupra artei este una idealizantă (literatura este înălțătoare, vede omul drept sumă de posibilități, nu brută, precum jurnalismul, este un discurs luminos și finalmente, purtător de speranță).

Totodată, el continuă să vadă teatrul (și) ca literatură (sau, având în vedere miza estetică principală, aș spune: esențialmente literatură). Pe de o parte, viziunea sa este în acord cu cea a Mirunei Runcan (în cazul criticului teatral, cu mize de mediere culturală, exemplele fiind cele ale unor dramaturge douămiiste, când spațiul nu mai putea fi considerat literatură sub niciun aspect): „Dar piesa de teatru pur și simplu, clasica piesă de teatru, în același timp reprezentabilă, dar patrimonializabilă «ca literatură»? (...) Din punctul meu de vedere, textul de teatru cu dublă valență, scenică și literară, n-a dispărut, de fapt, niciodată, ci el a fost continuu subevaluat și marginalizat de instituțiile teatrale"[61]. Ce este însă interesant și cu potențial problematic este refuzul lui Vișniec, din perspectiva acestei conservări a dublului statut al piesei – literatură și scenariu cu scopul reprezentării – când vine vorba de „teatrul de imagine". El ar fi, desigur, o trimitere nu atât la o estetică teatrală sau alta, ci la însuși teatrul postdramatic, marcat de prevalența vizualului și a corporalului, așa cum îl teoretizase Lehmann, în detrimentul textocentrismului care a marcat evoluția artei dramatice europene. Tot Miruna Runcan explică parțial ruptura teatrului de literatură prin înțelegerea și metabolizarea postdramaticului în spațiul românesc (după etapele de teatralizare și reteatralizare, care avuseseră tot miza dezicerii de textocentrism):

> „Dacă distanțarea spectacolului teatral de tutela literaturii dramatice preexistente (de unde și conceptul, altminteri discutabil, de «post-dramatic» introdus de Lehmann) a fost, pretutindeni în culturile de tip european, un fenomen ce a evoluat, în a doua jumătate a secolului XX, în mod natural, totuși nicăieri el nu s-a identificat cu scoaterea din scenă a literaturii dramatice; cu atât mai puțin cu scoaterea acestei literaturi chiar din câmpul literaturii înseși. Această particularitate «românească» era inevitabil să creeze o reacție de reinserție a scriiturii dramatice în câmpul vieții teatrale de la noi, iar această reacție a început să devină vizibilă, în multiple formule, după 2000".[62]

Consider, însă, că ruptura se produsese anterior asumării coerente a unei direcții postdramatice de către teatrul alternativ/independent românesc și că ea vine, în fapt, dintr-o relație tensionată (poate chiar complexată în raport) cu mediul literar perpetuată timp de decenii (așa cum discutam mai sus) și, desigur, din prevalența figurii regizorale. Refuzul lui Vișniec cu privire la mijloacele teatrului postdramatic, precum și distanțarea de posibila structură a unui astfel de text (fragmentar, autoreferențial, care se împotrivește fabulei la nivel scenic) readuce în discuție problema generațională, atât sub aspect național, cât și sub aspect inter/transnațional.

Pornind de la baza pe care mișcările teatrale neo-avangardiste din decada șaizecistă le reprezintă (când teatrul își declară independența față de text), Lehmann postulează conceptul de teatru posdramatic, o „formă polimorfă", bazată pe „răspândirea" și „atotprezența mediilor"[63], care se împotrivește „cosmosului fictiv" (lumii scenice autonome)/ fabulei și regândește dialogicul, nu între personaje, ci prin adresarea către public. Astfel: postdramaticul este formula teatrală care dovedește epuizarea modelului dramatic, fiind alternativa viabilă la dramă, care nu mai răspunde nevoilor ethosului acestei epoci. De asemenea, postdramaticul are teritorii comune cu postmodernul în teatru, înțeles acum ca anti-textocentrist, privilegiind alte mijloace, la nivel spectacular, dar și colajul sau structura aerată, pe care spectatorul să o completeze și reordoneze, la nivel de scenariu.

Dar dacă Vișniec respinge un model prin excelență postmodern, care e exemplificat (problematic și speculativ de către teoretician) prin spectacolele lui Purcărete și, metabolizat și asumat atât în practică, cât și discursiv, de către creatori teatrali douămiiști, care mai sunt traseele sau cadrajele generaționale, *in genere*? Coerența lor, ca rețea internă, dar și ca macrorețea transnațională ajunge să fie pusă la îndoială, asemenea însuși conceptului de „postdramatic".

c. Mobilul și parcursul recuperării lui – figură cu un dublu capital cultural (ipostazierea ca *Celălalt* în rețeaua națională și în cea transnațională)

Cea mai spinoasă problemă în relație cu dramaturgia lui Vișniec, care se dezvoltă ca un paradox și, totodată, care se constituie într-una dintre sursele problemei de integrare generațională este reprezentată de parcursul straniu centru-periferie, în evoluția și validarea sa ca dramaturg. Provenind dintr-un stat est-european, comunist în care era deja un poet cunoscut, el cere azil politic în Franța, își construiește o carieră internațională în spațiul francofon, ca dramaturg, scriind în limba franceză, fiind jucat în festivaluri reputate, apoi este recuperat de cultura periferică-sursă. Desigur, reaproprierea operei sale mediat și având deja un capital de imagine internațional conduce și la decalaje, dar și la transformarea lui într-o adevărată figură de autoritate, de la care se va revendica, recuperând-o, generația nouăzecistă

(deși nu folosește, cu predilecție, același paletar stilistic).

Motivul pentru care are succes european este exotizarea trecutului său totalitar de către Occidentul care nu a trăit comunismul. Cultura-gazdă este fascinată de acest „proces"-parabolă din fundalul operei sale. Totodată, predilecția pentru instrumentarea post-absurdului în mediul francofon facilitează, de asemenea, validarea lui, având în vedere precedentul creat de Ionesco, de la care Vișniec se revendică (și cu care intră în dialog intertextual). Mobilul recuperării de către statul-sursă și de către patrimoniul lui cultural este, dincolo de capitalul simbolic pe care Vișniec îl aduce post-validare în Franța, instaurarea în spațiul artistic și public a unui anticomunism omogen, unilateral, aureolarea simbolică a generației optzeciste pentru poetica subversivă, anticomunistă, de rezistență prin cultură. Vișniec este unul dintre beneficiarii acestei receptări, cu predilecție prin abordarea temei procesului comunismului prin teatru. Nu în ultimul rând, se manifestă nevoia de revendicare de la o figură necompromisă ideologic, etic și stilistic (care nu poate fi decât a exilatului), a recuperării unui nume. Dacă pentru Vest este un *Celălalt*, cu biografia *marcată* de comunism, pentru România postdecembristă este tot un *Celălalt*, cu o biografie *nepătată* de comunism. Simptomatice sunt viziunile critice asupra acestei probleme, pe care le voi enumera: „Matei Vișniec, *autor francez de origine română*"[64] (subl. m. – I.T.); „trebuia *restituit* culturii române un dramaturg important ca Matei Vișniec"[65]. Precum și:

> „Matei Vișniec – «excepția», «*o revelație a dramaturgiei românești*», «*reușește să se impună pe termen lung și în lumea teatrală autohtonă*» (*Angajare de clovn* – premiul UNITER pentru *Cea mai bună piesă românească*, 1991). «*Explicația în cazul său ar putea fi, într-adevăr, faptul că Matei Vișniec era deja, la vremea respectivă, un nume în plină ascensiune în Franța, astfel că el nu a mai putut fi contestat*»"[66] (subl. m. – I.T.).

> „*Singurii care se salvează sunt exilații și puținii jucați în trecut* (Dumitru Solomon și Gellu Naum). Matei Vișniec este figura emblematică a perioadei, fiind jucat preponderent și mai pe toate scenele țării, probabil și într-o încercare de normalizare, prin aducerea în prim-plan a unui dramaturg român care, cu o sintagmă a epocii, «nu a mâncat salam cu soia», nu a făcut, așadar, compromisul imputat celorlalți și și-a putut păstra forța creativă majoră și europeană. *A devenit imaginea în oglindă a opozantului absent*"[67] (subl. m. – I.T.).

> „Alegerea lui Matei Vișniec ca figură emblematică, prin *valoarea simbolică însăși a biografiei sale, echivalează cu o condamnare sui generis a acestei dramaturgii, care nu se poate împlini decât în granițele extinse ale frontierelor naționale*. Exemplul lui Vișniec poate sugerează faptul că *singură fuga, excluderea din sistemul nociv, distanțarea a fost salvatoare*"[68] (subl. m. – I.T.).

Dramaturgul profită de această dublă portretizare și de dubla acumulare de capital cultural, în două rețele: cea națională și cea internațională (cu mize de valorizare diferite), dar între care devine un punct nodal. El restabilește, postural, performativ chiar, relația atât cu centrul, cât și cu periferia:

> „Sunt omul care trăiește între două culturi, între două sensibilități, care are rădăcinile în România și aripile în Franța", „M-am îndepărtat până și de limba mea maternă, dar poate tocmai pentru a o servi mai bine și a mă reîntoarce mai îmbogățit la ea"[69].

Pe de o parte, prevalența figurii lui, prin acest act recuperator, înseamnă evoluție: „Putem vorbi despre Matei Vișniec ca despre un fenomen al dramaturgiei românești. Dincolo de actul recuperator, necesar, de altfel, dramaturgia lui Vișniec a declanșat o întreagă poetică a textului de teatru, pe care generația ce a urmat a îmbrățișat-o" (Saviana Stănescu, Radu Macrinici, Ion Mircea, Vlad Zografi, Iosif Naghiu, Horia Gîrbea, Alina Mungiu-Pippidi, Petre Barbu, Valentin Nicolau)[70]. Pe de altă parte, există și un efect negativ pe care trebuie să îl recunoaștem: omniprezența lui în spațiul teatral românesc (pe care o validează și prin studii cantitative, la nivel de repertorii teatrale, în perioada 1990-2020, articolul Daianei Gârdan din volumul *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [71]) blochează sau obliterează dezvoltarea plenară a altor rețele naționale. Unii dintre dramaturgii nouăzeciști stau în umbra lui, în timp ce întreaga generație douămiistă împarte termenul de „contemporană" cu el:

> „Singurii autori români frecventabili puteau fi, să recunoaștem, Caragiale și Matei Vișniec, pe care spațiul nostru îl descoperea abia atunci și care avea enormul avantaj de a trăi la Paris și de a fi fost deja jucat în Franța. Un deceniu întreg, dramaturgia (excelentă și mereu surprinzătoare a) lui Matei Vișniec a fost egală, în fond, cu dramaturgia românească contemporană. Și asta în pofida apariției unor piese noi interesante și a unor voci scriitoricești foarte personale, care au avut rare și dificile șanse să se facă auzite, cum e cazul cu cele ale lui Radu Macrinici, Vlad Zografi ori Ștefan Caraman"[72].

Concluzii

Vișniec rămâne, prin simbioza de comic și tragic, prin nucleele „moștenite" de la Ionesco, prin relația între parabolă, absurd și istorie, dar și prin intertextualități, un caz interesant, care se decupează din peisajul dramaturgiei postdecembriste. Întrebările cu privire la integrarea lui finală în nouăzecism și, cu precădere, cu privire la asumarea lui drept figură eminamente românească rămân deschise. Fără a pleda pentru dezicerea de pleiada pieselor sale care, în mod cert, au deschis o linie de evoluție textuală și scenică națională, subliniez că, din contră, asumarea acesteia ca operă românească nu se poate face până la capăt, Vișniec transgresând aceste bariere lingvistice și literar-teritoriale.

Note

1. Matei Vișniec, *Opera dramatică 1* (București: Editura Cartea Românească, 2017), 30.
2. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, (București: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995), 122-123.
3. Florin Faifer, „Matei Vișniec – De la farsa tragică la parabola filosofică", în *Dramaturgi români,* cu prefața de Mircea Ghițulescu, (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2009), 204-208.
4. Mircea Ghițulesu, „Viziunile lui Matei Vișniec", în *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, (București: Tracus Arte, 2008), 508-525.
5. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, 122; la fel îl califică, în clasificarea dramaturgilor postdecembriști și Alina Nelega: Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi*, *www.nonstop.ro* (București: Editura UNITEXT, 2000), 39-40.
6. Florin Faifăr, „Matei Vișniec...": „piesele lui (...) sunt farse tragice ce se petrec într-un spațiu definitiv închis, sub un orizont al absurdului, 204.
7. Theodor-Cristian Popescu. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii* mișcării *independente în teatrul românesc post* 1989 (Cluj-Napoca: Eikon, 2012), 105.
8. Anca Hațiegan, „Teatrul", în *Panorama postcomunismului în România*, ed. Liliana Corobca (Iași: Editura Polirom, 2022), 699.
9. Anca Hațiegan, „Teatrul", 699.
10. Liviu Malița, „Stop-cadru după treizeci de ani", în *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, coord. Liviu Malița (Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2022), 25.
11. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 22.
12. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 22.
13. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 490-491. Iovănel îl recuperează ca autor de ficțiune reprezentativ pentru perioada 1990-2020, cu volumul Negustorul de începuturi de roman (2013) și îl menționează, în capitolul „Către un canon transnațional", ca autor care „s-a reinventat ca dramaturg în franceză", 667.
14. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 25.
15. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 46. „Nu doar că nu s-a formulat un contra-canon, care să eludeze criteriul estetic, dar, dimpotrivă, tendința generală este de reproducere a *mainstream*-ului".
16. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 43.
17. Liviu Malița, „Stop-cadru...", 40.
18. Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi* (București: UNITEXT, 2000), 39-40.
19. Anca Hațiegan, „Teatrul", 699.
20. Daniel Barbu, *Republica absentă*, 107-121, *apud* Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017), 46.
21. Alina Nelega, „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului si deteatralizarea teatrului", *Observator cultural*, nr. 296 (2005): https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/.
22. Liviu Malița, „Stop-cadru", 113.
23. Ibid., 112.
24. Ibid., 114.
25. Ibid., 114.
26. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, trad. Cristina Bîzu (București: Editura Curtea Veche, 2007).
27. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, 122-123.
28. Florin Faifer, „Matei Vișniec ...", 204-208.
29. Mircea Ghițulesu, „Viziunile lui Matei Vișniec", 508-525.
30. Anca Hațiegan, „Teatrul", 700.
31. Ion Bogdan Lefter, „Un dramaturg la start: perioada românească a lui Matei Vișniec (primele șase piese)", în Matei Vișniec, *Opera dramatică*, 8.
32. Hutcheon, *apud* Ioana Brudașca, „Matei Vișniec în dialog cu Ionescu sau despre absurdul istoriei", *Transilvania*, nr. 3 (2014).
33. Laura Pavel, „De la textualism la teatrul imediat", în *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2012), 89-95.
34. Hațiegan, „Teatrul", 700.
35. Pavel, „De la textualism la teatrul imediat", 95.
36. Lefter, „Un dramaturg la start...", 11.
37. Ioana Ciocan, *Forme și formule ale comediei contemporane*, teză de doctorat, ULBS, Sibiu, 2013, 5. https://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/RezumatromanaTezadedoctoratIoanaCiocan.pdf.
38. Ioana Ciocan, *Forme și formule ale comediei contemporane*, 11.
39. Pavel, „O terapie histrionică", în *Să nu privești înapoi*, 519.
40. Ibid., 521.
41. Ibid., 523.

42. Aurelia Roman, „Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art", *Nouvelles Études Francophones* 20, nr. 2 (2005): 187.
43. Jozefina Komporaly, „Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matéi Visniec and András Visky", în *Literatura, Teatrul si Filmul, în onoarea dramaturgului Matei Vișniec* (Constanța: Ovidius University Press, 2015).
44. Laura Pavel, „De la textualism la...".
45. Bogdan Crețu, *apud* Maria Chiorean, „Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului", *Transilvania*, nr. 1 (2020): 39.
46. Laura Pavel, „De la textualism la...".
47. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală* (București: Editura Unitext, 2004), 147.
48. Dragan Klaić *apud* Jozefina Komporaly, „Staging History...", 2.
49. Matei Vișniec, *Omul din cerc* (București: Editura Paralela 45, 2011), 48.
50. Ibid., 48.
51. Ibid., 49.
52. Ibid., 50.
53. Ibid., 54.
54. Ibid.
55. Ibid., 64.
56. Matei Vișniec, în *Să nu privești înapoi...*, 108.
57. Maria Chiorean, „Teatrul politic românesc", 39.
58. Ibid., 43.
59. Ibid., 44.
60. Laura Pavel, „O terapie histrionică", 525.
61. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru", în *Să nu privești înapoi...*, 608.
62. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru", 608.
63. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere în limba română de Victor Scoradeț, (București: Editura UNITEXT, 2009), 14.
64. Aurelia Roman, „Drame de la femme victime", 185.
65. Alina Nelega, *Structuri și forme de compoziție ale textului dramatic* (Cluj-Napoca: Eikon, 2010), 176.
66. Alina Mazilu, *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală* (Craiova: Universalia, 2019), 166.
67. Liviu Malița, „Stop-cadru", 30.
68. Ibid., 31.
69. Matei Vișniec, *Opera dramatică, vol. 1,* 30.
70. Eugen Radu Wohl, „Direcții în noua dramaturgie", în *Viața teatrală în și după comunism*, coord. Liviu Malița, coord. secțiune Anca Măniuțiu (Cluj: Editura EFES, 2006), 330.
71. Daiana Gârdan, „Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2000) și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă", în *Să nu privești înapoi...*, 543-557.
72. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru", 605.

Bibliography

Brudașca, Ioana. "Matei Vișniec în dialog cu Ionescu sau despre absurdul istoriei" [Matei Vișniec in Dialogue with Ionescu or about the Absurdity of History]. *Transilvania*, no. 3 (2014).

Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Curtea Veche, 2007.

Chiorean, Maria. "Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului" [Romanian Political Theatre: The Postcommunist Age]. *Transilvania*, no. 1 (2020): 38-44.

Ciocan, Ioana. *Forme și formule ale comediei contemporane* [Forms and Formulas of contemporary comedy]. PhD thesis, LBUS, Sibiu, 2013.

Faifer, Florin. "Matei Vișniec – De la farsa tragică la parabola filosofică" [Matei Vișniec – From Tragic Farce to Philosophical Parable in Romanian Playwrights]. In *Dramaturgi români* [Romanian Playwrights], with a preface written by Mircea Ghițulescu, 204-208. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2009.

Gârdan, Daiana. "Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2000) și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă" [Theatrical repertoires in Romania today (1990-2000) and the place of plays written under communism. A quantitative presentation]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 543-557. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.

Ghițulesu, Mircea. *Istoria literaturii române. Dramaturgia* [History of Romanian Literature. Drama]. Bucharest: Tracus Arte, 2008.

Hațiegan, Anca. "Teatrul" [Theatre]. In *Panorama postcomunismului în România* [The Panorama of Post-communism in Romania], edited by Liliana Corobca, 684-715. Iași: Editura Polirom, 2022.

Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [Ideologies of Literature in Romanian Post-Communism]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
Komporaly, Jozefina. "Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matéi Visniec and András Visky." In *Literatura, Teatrul si Filmul, în onoarea dramaturgului Matei Vișniec*, edited by Marina Cap-Bun and Florentina Nicolae, 1-10. Constanța: Ovidius University Press, 2015.
Lefter, Ion Bogdan. "Un dramaturg la start: perioada românească a lui Matei Vișniec (primele șase piese)" [A Playwright at the Start: The Romanian Period of Matei Vișniec (the first six plays)]. In Matei Vișniec, *Opera dramatică* [Theatre Work], 5-23. Bucharest: Cartea Românească, 2017.
Lehmann, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic* [Postdramatic Theatre]. Translated by Victor Scoradeț. Bucharest: Unitext, 2009.
Malița, Liviu. "Stop-cadru după treizeci de ani" [Freeze-frame, thirty years later]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 21-53. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
Mazilu, Alina. *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală* [The International Theater Festival in Sibiu as a promoter of contemporary dramaturgy. Aspects of contemporary Romanian dramaturgy]. Craiova: Editura Universalia, 2019.
Nelega, Alina. *Structuri și forme de compoziție ale textului dramatic* [Structures and Compositional Forms of Dramatic Text]. Cluj-Napoca: Eikon, 2010.
Nelega, Alina. "Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului si deteatralizarea teatrului" [The Return of the Playwright: The Resuscitation of the Tragic and the De-Theaterization of theater]. *Observator cultural*, no. 296, 2005. https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/.
Nelega, Alina. *Piesa românească, astăzi* [The Romanian Theatre Play, Today]. Bucharest: UNITEXT, 2000.
Pavel, Laura. *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară* [Theatre and Identity: Interpretations on the Inner Stage]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2012.
Pavel, Laura. "O terapie histrionică: piesele de început ale lui Vișniec" [A Histrionic Therapy: The Early Plays of Vișniec]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 519-532. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
Popescu, Marian. *Scenele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală* [Romanian Theatre Scenes. 1945-2004. From Censorship to Freedom. Studies in History, Criticism, and Theatrical Theory]. Bucharest: Unitext, 2004.
Popescu, Theodor-Cristian. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989* [Surplus of People or Surplus of Ideas: The Pioneers of the Independent Movement in Romanian Theatre after 1989]. Cluj-Napoca: Eikon, 2012.
Roman, Aurelia. "Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art." *Nouvelles Études Francophones* 20, no. 2 (2005): 185-203.
Runcan, Miruna. "Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru" [Dramaturgy and the (Deferred) Duties of Theatre Criticism]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 605-612. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
Vasiliu, Mihai. *Istoria teatrului românesc* [The History of Romanian Theatre]. Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.
Vișniec, Matei. *Omul din cerc* [Man in the circle]. Bucharest: Paralela 45, 2011.
Vișniec, Matei. *Opera dramatică 1*. Bucharest: Cartea Românească, 2017.
Wohl, Eugen Radu. "Direcții în noua dramaturgie" [Directions in the New Dramaturgy]. In *Viața teatrală în și după comunism* [The World of Theatre during and after Communism], edited by Liviu Malița, 325-348. Cluj: EFES, 2006.