

Lucrare apărută cu sprijinul Universității „Petre Andrei” din Iași

Nicoleta MUNTEANU este doctor în filologie (2008), profesor titular la Colegiul Național Iași. A debutat în 1999 în revista *Timpul*, având o constantă activitate publicistică în presa locală și națională.

Nicoleta Munteanu, *Poetica teatrului modern*
© 2011, Institutul European Iași, pentru prezenta ediție

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior
Iași, str. Grigore Ghica Vodă nr. 13, 700469, O.P. 1, C.P. 161
euroedit@hotmail.com, www.euroinst.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MUNTEANU, NICOLETA

Poetica teatrului modern: Luigi Pirandello și Matei Vișniec /

Munteanu Nicoleta; pref.: Antonio Patraș. - Iași: Institutul European, 2011

Bibliogr.

ISBN 978-973-611-728-2

I. Patraș, Antonio (pref.)

821.131.1.09 Pirandello, L.

821.135.1.09 Vișniec, M.

929 Pirandello, L.

929 Vișniec, M.

Reproducerea (parțială sau totală) a prezentei cărți, fără acordul Editurii, constituie infracțiune și se pedepsește în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMÂNIA

NICOLETA MUNTEANU

Poetica teatrului modern Luigi Pirandello și Matei Vișniec

Prefață de Antonio PATRAȘ

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

CUPRINS

Mulțumiri / 9

PREFAȚĂ / 11

INTRODUCERE / 19

Capitolul I. STRATEGII DRAMATICE / 35

1. Teatru în teatru ca metatext, intertext, punere în abis / 35
2. Structuri monologale / dialogale / 92
3. Structuri epice/ dramatice / 111

Capitolul II. STATUTUL PERSONAJULUI / 141

1. A fi / a părea. A vrea să fii / a putea fi / 141
2. A fi un altul / alții. A nu mai fi / 173

**Capitolul III. LIMBAJUL VERBAL DIN PERSPECTIVA
MODURILOR DE STRUCTURARE A LIMBAJULUI
DRAMATIC MODERN / 197**

1. Între traducere și recreare / 199
2. Sens și conotație lingvistică / 206

CONCLUZII / 225

OPERE / 231

BIBLIOGRAFIE / 233

INTRODUCERE

Reprezentăția scenică este marcată, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de apariția regiei ca funcție autonomă, ceea ce face ca debutul secolului al XX-lea să stea sub semnul unei fervente activități teatrale, dublate de schimbări semnificative în natura și dinamica lumilor întemeiate de scriitorul dramatic. Acesta este momentul de răscruce pentru ceea ce vom numi *modernitate în structura limbajului dramatic*. Acum actul teatral începe să fie conștient de sine, de mecanismele prin care textul devine pre-text pentru caietul de regie, carnetul de schițe al scenografului, partitura muzicală sau simpla consemnare pe hârtie a „zgomotelor” care vor asigura fundalul sonor al reprezentației teatrale. Până în acest moment, singura modalitate de punere în abis a mecanismelor de instaurare a iluziei scenice fusese reprezentată de *teatrul în teatru*. De la Shakespeare, Corneille sau Molière până în perioada romantică (la Ludwig van Tiek, de exemplu) încorporarea „unui element intercalat în dramă, care dispune de propriul său spațiu scenic și de propria cronologie”¹ dobânda funcții complexe, nu doar potențând sensul experienței trăite de personaje, ci evidențiind chiar modul de ființare a universului teatral. Punerea în scenă este în secolul al XX-lea act complex și autoreflexiv datorită modificării relației dintre autorul dramatic/text și actori prin rolul tot mai important în crearea spectacolului pe care îl vor deține regizorul, scenograful și, într-un alt plan, maestrul de lumini și de sunet, costumierii etc.

Direcțiile stilistice și poetice ale teatrului modern sunt determinate de factori obiectivi precum dezvoltarea societății și

¹ M. Schmeling, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres modernes, Paris, 1982, pp. 7-8.

impactul vieții moderne, existența unui nou tip de public, lipsit de omogenitate, dar, în special, de apariția regiei. Regizorul își propune să facă din teatru o „artă totală”, al cărei specific se naște din complementaritatea dintre cuvânt, pictură, muzică, dans, gest, arhitectură, delimitându-se în același timp de fiecare dintre acestea, asumându-și-le într-un mod propriu: „Secolul XX teatral – afirma Cristophe Deshoulières – este secolul regiei. Fiecare generație oferă una sau mai multe interpretări pentru această noțiune emancipatoare a artei teatrului”². Regizorul este cel care mută centrul de interes de pe textul dramatic pe actul punerii lui în scenă. Direcțiile stilistice își au originea în raportul dintre gândirea dramaturgului, modul în care acesta își configurează lumea de sensuri pentru a fi pusă în act de către personalitatea regizorului și a actorilor și ceea ce regizorul face din text, regândindu-l, organizându-l în spectacolul teatral. Direcțiile poetice sunt concomitent la originea și consecința celor dintâi. Se regăndește, de fapt, însăși noțiunea de teatralitate, fapt care a implicat succesive metamorfoze ale spectacolului (cu direcții opuse sau coexistente ale modurilor teatrale). Se asimilează și se duc mai departe experiențele anterioare semnificative, radicalizându-se tendințe, dezvoltându-se latențe, experimentându-se.

Secolul al XX-lea este, totodată, momentul în care „se supra-licitează polul receptării și percepției”; spectatorul este determinat „să organizeze impresii divergente”³, ceea ce implică un efort superior de ierarhizare a componentelor spectacolului în încercarea de a ajunge la sens. În realitate, este impropriu spus „sens”, căci adesea este vorba despre sensuri posibile, multiple, disipate – în funcție de locul și de timpul în care se pune în scenă o anumită piesă, dar și de orizontul cultural al fiecărui receptor în parte. Acest efort de percepție pe care îl presupune „reprezentăția emancipată”⁴ pare uneori a fi o provocare

² Cristophe Deshoulières, *Le théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Collection dirigée par Daniel Bergez, Bordas, Paris, 1989, p. 3.

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anna Ubersfeld, édition revue et corrigée, Dunod, Paris, 1996, p. 264.

⁴ Bernard Dort, *La représentation emancipée. Essai, Le temps du théâtre*, serie dirigée par George Banu, Actes Sud, 1988.

prea mare pentru spectatorul contemporan. S-ar putea vorbi – din această perspectivă – despre un elitism al teatrului, dar nu ca spațiu de întâlnire a elitei sociale sau culturale, ci ca act care își selectează dreptat participanții prin chiar modul său de receptare.

În acest context, un rol determinant îl joacă intenția regizorului, raportul lui cu textul dramatic și cu paradigma dramaturgului; regizorul pus față în față cu un text clasic trebuie să opteze. La un prim nivel, el respectă cu scrupulozitate textul, înțeles ca produs al unei anumite perioade istorice și culturale. Această decizie îl determină să-și organizeze lumea de sensuri în funcție (și) de curentul literar sau direcția estetică pe care o reprezintă. Se vor adăuga în acest sens o serie de factori implicați precum mijloacele tehnice de punere în scenă specifice epocii, organizarea spațiului de joc și, firesc, imaginea actorului-tip promovat la timpul respectiv. La un nivel de gradul doi, complex și pertinent, poate aduce piesa în contemporaneitate, având opțiunea viabilă să surprindă comportamentul social și politic al timpului său.

Spectacolul naturalist (promovat de teatrul de la Meiningen sau de un regizor, precum André Antoine) presupune refacerea minuțioasă a cadrului social în care se desfășoară acțiunea, în timp ce alte reprezentații dramatice optează pentru reconstituirea istorică a spectacolului (Meyerhold pune în scenă *Don Juan* conform etichetei de la Curtea franceză, Vahtangov în *Prințesa Turandot* utilizează tehnici ale spectacolelor populare, William Poël apelează la dispozitivul scenic elizabethan, Giorgio Strehler la modalitățile *commediei dell'arte*, Liviu Ciulei în *Cum vă place* respectă spiritul epocii shakespeareiene etc⁵). Această înțelegere a textului ca produs al epocii în care a fost creat este pusă în slujba restaurării ideii de teatralitate originară. George Banu observa în acest sens că, în modernitate, „istoria spectacolului nu mai este istoria perfecționării sale”⁶, ci, dimpotrivă, a întoarcerii sale spre matcă.

⁵ Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004, p. 206.

⁶ Idem, p. 207.

În opoziție cu această direcție, se află înțelegerea textului clasic ca argument pentru promovarea unei atitudini politice (*Regizorul* pus în scenă de Meyerhold, spectacolele „epice” concepute Piscator și Bertold Brecht) sau căutarea „primordialului focar”⁷ al pieselor și reconfigurarea lor din această perspectivă (spectacolele lui Grotowski, ale lui Eugenio Barba etc).

Analizând evoluția raporturilor dintre textul dramatic și spectacolul teatral în secolul al XX-lea, se observă dialectica a două tipuri de reprezentăție:

1. Scena oferă o imagine în oglindă a textului; prin urmare, există o privilegiere a sensului conținut de text, indiferent dacă această centralitate înseamnă respectarea universului de semnificații dat (redundanță scenică – regia nu oferă decât o transpunere a lumii imaginate de autorul dramatic) sau îndepărtarea de spiritul acestuia, prin reconstrucție, reorganizare, regândire a sensului prim. În acest al doilea caz, reprezentăția nu implică recrearea universului ficțional conținut de text prin mijloace specifice, ci e un spațiu tensionat al redefinirii sau chiar al discreditării acestuia. Regizorul și actorii pun sub semnul întrebării statutul operei dramatice și semnificațiile vizate de autorul ei, le critică, le interoghează, le regândesc.

Relația dramaturg – regizor reprezintă raportul care diferențiază teatrul modern de cel tradițional, de aceea însăși structura textului dramatic este regândită pentru a răspunde noilor exigențe scenice. Apar, de exemplu, didascalii numai pentru regizor și didascalii cu funcție textuală, adresate cititorului. La limită, ele pot ajunge să constituie textul însuși, într-o dramaturgie a gestului, cum se întâmplă în *Act fără cuvinte I* și *Act fără cuvinte II* ale lui Samuel Beckett.

Dramaturgul este conștient că textul său poate deveni un spațiu al constrângerilor pentru regizor și îl organizează avându-l în vedere pe acesta ca prim receptor al operei, receptor care la rândul său poate fi un nou creator. În consecință, dramaturgul își organizează lumea ficțională în funcție de gradul de libertate pe care intenționează

să îl acorde regizorului; creația poate deveni explicit purtătoarea viziunii lui nu doar într-un sens general, al existenței, ci și în privința relației autor – regizor, univers textual – lume reprezentată. De exemplu, în *Astă seară se improvizează*, Luigi Pirandello face din regizorul piesei încasatate în piesă un simplu personaj dramatic; așadar, centrul de greutate al reprezentației teatrale se modifică. Regizorul propriu-zis va pune în scenă viziunea pirandelliană a creatorului prim (chiar Luigi Pirandello în text!) și a autorului secund (Doctor Hinkfuss), spectacolul devenind pretext pentru regândirea viziunii anterioare despre reprezentația teatrală. Dramaturgul italian este printre cei dintâi – nu trebuie uitate nici piesele lui Gogol care se înscriu în această direcție – care pune la vedere în fața spectatorilor mecanismele de funcționare a iluziei scenice.

2. Scena creează o ruptură definitivă între text – și uneori, mai mult!, chiar între cuvânt – și spectacolul teatral; neagă sau cel puțin, relativizează rolul acestuia. În acest caz, teatralitatea se opune literarității. Teatrul ar fi, cum consideră Antonin Artaud, orice, mai puțin textul însuși (cu dialogurile care-i sunt specifice și structura unei fabule logic constituite). În termeni aproape similari definește și Roland Barthes noțiunea de teatralitate: „Ce este teatralitatea? *Este teatrul fără text*, este o densitate de semne și senzații care se construiește pe scenă pornind de la un argument scris, *este un fel de percepție ecumenică de artificii senzuale, gesturi, tonuri, distanțe, substanțe, lumini care acoperă textul sub plenitudinea limbajului exterior*”⁸ sau, și mai radical: „*Tot ce alcătuiește spectacolul în afara cuvântului*”⁹.

Refuzul priorității textului scris și implicit, respingerea tradiției europene, fundamentate pe o cultură a scrisului, înseamnă o redimensionare a valorilor expresive ale jocului scenic. Pentru Dario Fo și Armand Gatti, de exemplu, textul a devenit provizoriu, pentru Arrabal, acesta reprezintă o simplă „peripeție”¹⁰. Cu alte cuvinte, chiar și rudimentele de fabulă pot fi deci, eludate în reprezentația scenică și înlocuite prin invenție gestuală și verbală. Antonin Artaud căuta

⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, pp. 41-42.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ana-Maria Rusu, *Spații literar-teatrale*, Editura Artes, Iași, 2006, p. 16.

⁷ *Idem*, p. 210.

dimensiunea „mitică” și „metafizică” pierdută de teatrul occidental, întoarcerea la origini, către acel „teatru al cruzimii” care să trezească în spectator nevoia de comuniune participativă cu forțele cosmice, „făcând din personaje și din obiecte adevărate hieroglife și dând tuturor organelor o valoare simbolică și corespondentă”¹¹. Pentru Grotowski și teatrul său „sărac”, scena înseamnă în primul rând spațiu al contactului fizic dintre actori și spectatori, o întâlnire dintre sinele profund al actorului și cel al spectatorului prin privilegierea oralității și corporalității, în încercarea de a revitaliza autenticitatea raporturilor umane. În aceeași direcție, dar într-o linie moderată, se înscrie și activitatea lui Peter Brook, cel pentru care „totul e ca un dialog, ca un dans între regizor și actor. Dansul e o metaforă exactă, un vals între regizor, actor și text”¹².

Scena devine spațiul experimentării unui nou tip de raport între actor și spectator, a unor modalități estetice inovatoare; este cazul mișcărilor teatrale din jurul anilor '60 (mizând pe *happening* ca modalitate de depășire a limitelor vieții cotidiene) sau cel al experiențelor de la *Living Theatre*, *Bread and Puppet Theatre*, *Open Theatre* etc (resuscitând în actori o forță asemănătoare cu cea a magicienilor sau șamanilor orientali).

Proteismul unor mișcări teatrale – afine, dar născute în spații culturale diferite – impune căutarea unui răspuns la întrebarea: Ce au totuși în comun aceste manifestări cu impact major în constituirea specificității limbajului teatral contemporan? Pornind de la observația că toate neagă supremația textului, Monique Borie vorbește despre „aceeași năzuință de a ajunge la o comunicare capabilă să treacă dincolo de diferențele culturale”¹³. Ar fi vorba, poate, despre dorința de a regăsi ființa autentică, neperversită de societate, a omului modern

¹¹ Antonin Artaud, „*Le Théâtre de la Cruauté. Premier manifeste*”, în volumul *Le théâtre et son double, Oeuvres Complètes*, IV, p. 107.

¹² Peter Brook, *Spațiul gol*, în românește de Marian Popescu, prefață de George Banu, Editura Unitext, București, 1997, p. 113.

¹³ Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, în românește de Ileana Littera, Unitext, Polirom, Iași, 2004, p. 20.

prin raportare la metafizic și la absolut. Cuvântul nu mai este capabil să reveleze sensul profund al lumii, limbajul înseamnă ruptură, distanțare de referent, o fantoșă, jucând pe un singur plan de semnificație, vehicul al unor sensuri prestabilite. Ca urmare, trebuie să se dea prioritate unui alt limbaj (corporal, gestual, pictural, muzical etc.) capabil să genereze o nouă viziune scenică.

Trebuie observat însă că respingerea programatică a cuvântului nu înseamnă, în mod cert, că spațiul teatral al secolului al XX-lea renunță sau diminuează funcția textului dramatic. Această demascare se poate face inclusiv din interiorul limbajului. Cuvântul însuși este pus să exprime vidul cuvântului, situație denunțată, într-o anumită direcție, de „teatrul absurdului”. Creația dramatică a lui Eugen Ionescu susține prin excelență această linie. Cuvântul transmite absența sensului, concomitent cu realizarea unui altfel de sens. Într-o altă direcție, se tematizează chiar problematica limbii și limitele sale. Nu ca în teatrul absurdului, când nu există continuitate semantică la nivelul enunțurilor, ci printr-un metatext autentic adresat receptorului (regizor, actori sau cititori) și concentrat în didascalii. Problematizarea discursului se poate adânci în momentul în care didascalii și piesa propriu-zisă se organizează în jurul aceleiași tematici: statutul operei, al artei, al artistului, în general. Astfel, se creează o tensiune suplimentară între metatext și text. Acesta este cazul piesei *Șase personaje în căutarea unui autor* la care Pirandello atașează o prefață, element paratextual, în centrul căreia, pe linia textului propriu-zis, se discută metatextual raportul dramaturg – regizor – actori. Alternanța dintre metatext și conflictul propriu-zis al piesei devine nucleul semantic al tramei din *Șase personaje...*, o piesă modernă problematizând modul de ființare a textului dramatic și a reprezentației teatrale.

Văzut din această perspectivă a primatului textocentrismului sau a scenocentrismului, limbajul teatral modern apare ca o permanentă căutare – în moduri diferite – a metamorfozei optime a semnului lingvistic în semn teatral (în corporalitatea sa: ton, accent, intensitate a vocii etc, dar și în complementaritate: lumină, gest, mod de folosire a spațiului scenic, machiaj etc.). Diferența de accent este vizibilă comparând realismul psihologic al spectacolelor lui Stanislavski, care

cerea actorilor revelarea particularului și a adevărului vieții, cu necesara distanțare a spectatorului prin recunoașterea convenției scenice, implicate de montările lui Meyerhold, de exemplu.

În secolul al XX-lea, privilegierea poziției textului și a dramaturgului față de spectacol va alterna cu dominația înnoirii limbajului scenic prin tehnici de subordonare a cuvântului celorlalte mijloace de semnificare. În acest ultim caz, raportarea se face ca la un minim textual, intrat în minorat față de mișcarea corpului actorilor, gestică, mimică, sunet, culoare etc. (de la Antonin Artaud la Grotowski). Nu este vorba de un raport dihotomic între literaritate și teatralitate, ci despre direcții diferite care caută elementele teatralității înăuntrul sau în afara textului dramatic.

Atunci când textul dramatic rămâne punctul de raportare a activității regizorului, publicul are acces la lumea de sensuri conținută în el. Spectatorii se pot raporta activ la ceea ce ia ființă în momentul reprezentării, confruntând – în cazul în care cunosc textul – universul înfățișat pe scenă cu proiecția subiectivă formată în momentul lecturii. O astfel de practică exista în antichitatea greacă, unde publicul cunoștea bine conținutul pieselor (de obicei, inspirate de mituri, de unde și amploarea „ciclică” a unor concepții) care urmau să fie reprezentate și venea să urmărească numai modul în care acestui conținut i se dădea o formă nouă. Posibilitățile de invenție ale autorilor dramatici se subordonau însă unor cadre destul de rigide. Se confruntă în acest caz imaginea anterioară aparținând receptorului de literatură (strict subiectivă) cu imaginea care ia naștere prin efortul colectiv al regizorului și actorilor, al tuturor celor implicați în montarea piesei. Dacă spectatorul nu a citit anterior textul, dispărea această relație tensionată dintre propria proiectare a lumii ca cititor activ și concretizarea ei prin prisma celorlalți receptori avizați. Indiferent de situație, există un anumit orizont de așteptare al publicului, configurat în funcție de spațiul în care este introdus: cadru nonconformist sau tradițional (care poate fi organizat diferit, cu sau fără cortină, actorii purtând sau nu mască, pătrunzând printre spectatori sau rămânând permanent pe scenă etc.). Spectatorul este pregătit să se raporteze la textul dramatic, chiar dacă nu îl cunoaște,

sau intuiește că se află în fața unui spectacol esențial contestatar. El vine la teatru fie pentru a pătrunde în universul unui anumit dramaturg, fie pentru a vedea acest univers în montarea unui anumit regizor. Îl atrage opera dramaturgului ori numele și viziunea regizorului. Problemele legate de relațiile text – scenă sau cunoașterea – necunoașterea numelui autorului dramatic imprimă o dinamică deosebită vieții teatrale moderne. În plin entuziasm pentru experiment și înnoire, le aflăm problematizate în textele lui Pirandello (în zorii modernității) și în piesele lui Matei Vișniec (la asfințitul epistemei postmoderne).

Orizontul de așteptare determinat de indicațiile clasicului afiș ce anunță reprezentația, precum și organizarea specifică a spațiului scenic sunt anihilate atunci când Luigi Pirandello cere ferm să nu îi apară numele pe afiș, oferind încă din titlu o primă cheie de receptare a spectacolului ca reprezentație bazată pe improvizație, la fel ca în *commedia dell'arte*. Este cazul piesei *Questa sera si recita a soggetto*.

Regândirea spectacolului teatral în funcție de intenția regizorului stă în legătură cu reconsiderarea raportului text dramatic – text teatral de către autorul/dramaturgul însuși. Luigi Pirandello și Matei Vișniec redefinesc, fiecare cu mijloace specifice, relația dintre realitate (existență/istorie) și ficțiune, dintre text și reprezentația teatrală, readucând în discuție statutul ființei umane ca ființă pentru sine și ca ființă printre ceilalți. Specificul limbajului lor dramatic stă în legătură cu răspunsul pe care fiecare dintre ei îl dă unei întrebări esențiale care marchează toate căutările moderne: Ce stă în centrul actului teatral, al spectacolului? Dar oare se pot găsi nuclee comune de iradiere la doi autori situați din punct de vedere cronologic în momente aproape opuse de manifestare a vieții teatrale? Discuția ar trebui să pornească de la însuși textul dramatic sau, mai bine zis, de la statutul actului teatral

Pentru că regizorul are libertatea de a se raporta cu maximă inventivitate la text, oferind o transpunere mimetică sau recreându-l, reinventându-l prin potențarea sensurilor latente, modificându-l chiar, dramaturgul îl are în vedere ca pe un co-autor în plămuirea lumii create. Printre cei dintâi, Pirandello se raportează, în chiar strategiile

textului dramatic, la travaliul regizorului și își structurează piesele din trilogia: *Șase personaje în căutarea unui autor*, *Astă seară se improvizează* și *Fiecare în felul său* în funcție (și) de această relație autor-regizor. Dramaturgul îi întinde o cursă regizorului, negându-i libertatea de a se raporta la sensul piesei altfel decât prin recrearea nucleului prim de semnificații. Aducând în chiar centrul de structurare a piesei funcția regizorului, Pirandello îi limitează rolul de creator pe care începuse să și-l aroge, oferindu-i-l doar pe acela de interpret al unei „partituri” prestabilite de către dramaturg. Remarcabilă mutare de accent din interiorul textului în sensul revenirii la prioritatea sa față de reprezentația scenică!

Nu altfel procedează Matei Vișniec atunci când anunță în notele la piesa *Bine, mamă...* libertatea aparent totală pe care o acordă regizorilor, pentru ca precizarea din final, „titlul piesei este sacru”, să avertizeze asupra relativității acestei libertăți și asupra rolului esențial al titlului în edificarea și revelarea nucleului semantic al textului.

Unde se situează deci, în aceste direcții ale experiențelor teatrale ale modernității, creația celor doi dramaturgi, Luigi Pirandello și Matei Vișniec? Întrucât aventura ființării prin cuvânt în cazul dramaturgului român continuă nu putem decât intui anumite structuri de poeticitate ulterioare.

Punctul de întâlnire, dar și de firești distanțări, ni se pare a fi modul în care cei doi dramaturgi pun în discuție și regândesc raportul dintre text și scenă, dintre realitatea/autonomia lumii ficționale și realitatea existenței. Pentru ambii creatori textul rămâne fundamental, dar acesta este imaginat și construit astfel încât trecerea către reprezentația scenică să reprezinte inclusiv o punere în discuție a raportului dilematic dintre ficțiune și realitate. Se poate vorbi despre încercarea de transgresare a hotarului dintre ficțiunea literar-teatrală (care se vrea o interogare a limitelor ființei umane și a condiției omului contemporan) și realitatea istorică ce implică un construct, o suită de utopii și antiutopii, o succesiune de măști în spatele cărora rămân „unul, niciunul, o sută de mii”. De asemenea, punctul nodal al configurării poeticii dramatice a celor doi autori ar consta în aducerea în discuție a relațiilor care se stabilesc între spectator și reprezentația

teatrală. Pirandello și Vișniec nu vizează doar, impunerea ieșirii din pasivitatea receptării (pe care, prin mijloace diferite, o provoacă însă), nici conștientizarea iluziei scenice prin distanțare (în sensul propus de Bertold Brecht prin teatrul epic).

Ei nu au în vedere schimbarea radicală a raportului dintre actori și public, cum s-a întâmplat în mișcările de avangardă deoarece, în cazul tuturor acestor puneri în discuție a relației spectator – reprezentație teatrală, privitorul are conștiința că ceea ce se derulează autonom sau cu ajutorul lui este spectacol. La Pirandello și Vișniec se poate vorbi de o viziune care relativizează fenomenul de denegare pe care Anne Ubersfeld îl considera ca pe un „fenomen care în mod paradoxal compune forța psihică a teatrului, fiindcă spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înțelege un real ca real și a ști în același timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existența lui, nu are relație cu el”¹⁴. Să nu mai ai conștiința că ești spectator. Să vii pregătit pentru a asista la o „reprezentare” a lumii și să constați că „realitatea” existenței tale individuale este discutată în chiar miezul a ceea ce considerai ficțiune înfățișată/ființată pe scenă. Este situația pe care o întâlnim în piese precum: *Astă seară se improvizează*, *Fiecare în felul său* (Luigi Pirandello), *Spectatorul condamnat la moarte*, *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce sentâmplă-n actu’ întâi* (Matei Vișniec). Realitatea este nevoită să irumpă în ficțiune, inversând raporturile, instaurând o nouă demonie a realului, un real de data aceasta modificat, destructurat, în care personajele își cer dreptul la viață, în care actorii ies din rol și spectatorul este prins în mecanismul ficțiunii care ființează după legi proprii; e o lume în care autorul este invocat să restabilească ordinea universului pe care l-a creat, dar se dovedește incapabil sau refuză să caute sensul, un real în care regizorul este alungat din teatru pentru că fiecare actor și, în final, fiecare spectator este propriul creator al lumii ficționale în care se mișcă.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 1999, p. 25.