

Titluri și subtitluri în teatrul lui Matei Vișniec

Mihai IGNAT

Universitatea „Transilvania” din Brașov, România

ignat.m@unitbv.ro

Abstract: The study of titles, i.e. the field of titles and subtitles, or the science of titling, can provide relevant information about Matei Vișniec's dramatic work. The titles, in their formal dimension or as meanings taken on at the outset by the text they escort, represent a first way of provoking the reader's interest and can be placed into a series of diverse and somewhat complex typologies. In Vișniec's case, these paratextual elements have, in some cases, particular characteristics, such as their length (real sentences) or metaphorical dimension. In the end, these titles cover just about all the categories that pragmatic studies focus on, and they, too, account for the richness and expressiveness of Vișniec's work.

Keywords: *theatre of the absurd, titrology, postmodernism, pragmatic.*

„Așezându-se benevol în descendență «kafkiano-ionesciano-beckettiană», chiar dacă producea piese de evidentă calitate, scrise cu mână sigură, de profesionist de clasă, Vișniec părea condamnat la epigonism. Mă grăbesc să adaug că evoluția dramaturgului, explorarea și a altor trăsături, a altor direcții, fără abandonarea celor deja asumate, indică un autor mai degrabă «post-absurd», decât «absurd», «kafkiano-ionesciano-beckettian» cu conștiința reluării, deci cu distanță critică și cu apetit parodic, cu din ce în ce mai multe disponibilități tematice pe măsură ce avansează în carieră, mereu mai flexibil, mereu mai ludic, mai degrabă postmodern decât modern, cum ar fi fost dacă și-ar fi urmat maeștrii cuminte, obedient, strict «absurdist»...” (Lefter 2017: 12).

Pe linia acestei observații a lui Ion-Bogdan Lefter, putem observa în teatrul lui Matei Vișniec unul dintre mijloacele de distanțare față de epigonismul prezumat în raport cu modelele dramaturgiei absurdului – și anume dimensiunea titlurilor. Discuția asupra acestui vector paratextual al piesei propriu-zise, titlul, își are rostul său, date fiind anumite caracteristici specifice ale acestuia. Titlurile pieselor lui Matei Vișniec sunt, pe de o parte, destul de numeroase pentru a permite o suită de clasificări pe criterii diverse, iar pe de altă parte au, cu anumite excepții, o caracteristică formală ce individualizează, încă din start, propunerile dramaturgice.

Așa cum o arată experiența de lectură a oricărui cititor și așa cum precizează, de pildă, Sanda Golopenția în relativ recentul și remarcabilul volum *Perspective noi în studiul teatrului*, „din perspectivă pragmatică, titlul unei piese de teatru poate avea mai multe valori.” (Golopenția 2019: 210) Și, după cum vom vedea, nu doar din perspectivă pragmatică. Cel mai evident aspect al

unora dintre titlurile lui Vișniec îl reprezintă lungimea acestora, ceea ce face pe de o parte (relativ) dificilă reținerea lor în memorie, dar pe de altă parte atrage atenția și, în contextul dramaturgiei românești cel puțin, conferă originalitate. E adevărat că, din cele aproximativ 50 de piese ale autorului discutat, doar vreo treime poartă titluri (cu adevărat) lungi, dar acelea care le poartă par a surclasa ca interes tocmai datorită acestei caracteristici, astfel că Vișniec își „apropriază” ca diferență specifică a poeziei sale și acest element.

În cele ce urmează, voi trece în revistă, în ordinea cronologică menționată chiar de autorul însuși în volumele sale retrospective, 44 de titluri (cu subtitlurile aferente, când e cazul), încercând să analizez atât dimensiunea formală, cât și aceea semantică a acestora, precum și relația lor cu textul pe care-l desemnează și pe care, în cazul titlurilor lungi, chiar îl descriu în forma concentrată care amintește de acele rezumate concise ale capitolelor din romanele istorice de genul Walter Scott sau Mihail Sadoveanu.

Sufleurul fricii, scris, după mărturisirea autorului, prin 1978-1979, e piesă într-un act, de fapt un monolog amplu în care personajul numit „Domnul Bruno” să adresează „Bărbatului tăcut” – care, evident, nu va scoate o vorbă. Titlul, cu tentă metaforică, apare sugerat în text, chiar dacă nu într-o formulare mot-a-mot: „(...) Sunt mult mai rău și mai perfid decât toți ceilalți, sunt mai rău și mai crud și decât cei doi criminali care au stat la masa noastră. Domnule! Eu nu mai fac parte din mecanismul de producere a fricii, dar pot spune că sunt chiar inițiatorul ei, sufletul ei, sufleurul ei! Slujitorul ei fanatic și credincios! Sunt cel care o adulează și o îngrijește, o perfecționează și o cultivă! Domnule! Uitați-vă! Sunt creatorul acestei mașini!” Inflexiunile parabolice ale discursului sunt clare, lumea e dominată de frică, se constituie într-un mecanism fără scăpare etc.: „Aveți această înfățișare de om cinstit care nu mă poate înșela. **Dumneavoastră, omul care tace**, sunteți rădăcina prăbușirii.” – sublinierea cu bold îi aparține autorului. Deci, pentru că omul „obișnuit” tace, lumea rămâne dominată de frică...

Ușa, al doilea text din studenție de care Vișniec e mulțumit, are, după cum se vede, un titlu banal (îl regăsim, dacă ne aducem aminte, cu aceeași funcție paratextuală, și în cel de-al treilea roman al lui Paul Goma), voit banal, căci tenta parabolică se regăsește și aici: personaje nenumite (desemnate ca „Personajul 1”, „Personajul 2”, „Personajul 3” și „Personajul 4”), așteaptă în fața unei uși, într-o sală dincolo de care nu se știe ce este sau se bănuiește că se află un mecanism teribil, inuman. Așteptarea într-o anticameră devine laitmotiv la Vișniec în momentul în care va dezvolta, într-o altă direcție și cu alt tip de personaje, un subiect precum acela din *Angajare de clown*. Deci aici titlul se referă la un element de decor, cel mai important, ușa care oprește trecerea, în fața căreia se așteaptă intrarea într-o lume necunoscută, dar dorită. Finalul sugerează, printr-o didascalie, trecerea din ficțiunea parabolică în realitatea publicului: „În timp ce Personajul 3 și Personajul 4 merg încet spre ușă, spațiul scenic se rotește încet, pe fondul sonor și luminos al unei ambiante cosmice. În momentul în care personajele ajung în dreptul ușii deschise, aceasta ajunge în dreptul rampei astfel încât personajele, ținându-se de mână, pătrund în sala unde se află spectatorii ca și cum ar pătrunde în purgatoriu.” Așa cum notează Ion-Bogdan Lefter, „Kafkianismul e acum afișat: la fel ca în celebra povestire *În fața legii*,

personajele au dinainte o ușă dincolo de care nu știu ce se află.” (Lefter 2017: 13) Cu precizarea că, la Vișniec, așteptarea nu durează toată viața...

Călătorul prin ploaie, subintitulat *Poem în două părți*, terminat, conform autorului, în 1982, are drept personaje Călătorul prin ploaie, Șeful gării, Casierul, Hamalul și Ioana, deci instanțe generice (deși le sunt menționate uneori și numele, mai exact se repetă două dintre ele: Bruno și Grubi). Bizar, straniu, cu o simbolistică uneori obscură (ploaia, păsările moarte, trenul care nu vine ș. a.), *Călătorul prin ploaie* reprezintă un text lung, dramatic, totuși, în ciuda subtitlului – care poate face referire la încărcătura poetică și simbolică. Gara însăși e simbolică, iar semnificațiile – generice: drumul, călătoria, esca la finală, viața și moartea. Trenul care va trece nu va fi concret, ci „fantastic”, nu trece pe șine, ci prin gară și prin personaje, dând impresia unei revelații. Ca și *Sufleorul fricii*, titlul face referire la personajul central, singurul mereu în scenă, depozitarul cel mai încărcat de semnificații emblematice (el poate călători doar dacă plouă, o dată cu ploaia, moare dacă nu vine ploaia la timp etc.).

Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi are drept subtitlu *Fantezie, mascaradă, bufonerie și experiment în două acte*. Multe personaje, multe episodice, iar cele principale, Bruno și Grubi, ne sunt deja familiare din texte anterioare. Ca de obicei, personaje generice (Fetișcana cu găleata cu lături, Bărbatul cu tomberonul, Primul bărbat etc.), dar și personaje istorice (Marat). Interesantă este indicația de pe prima pagină: „Regizorul poate renunța la unele personaje. Regizorul poate compune personaje noi. Regizorul poate înlocui orice replică și poate renunța la orice replică. Regizorul poate renunța la spiritul piesei, întrucât acesta se află în litera ei. Regizorul poate renunța la litera piesei. Regizorul poate scrie altă piesă. Regizorul poate modifica orice, oricât, oricum, în afară de titlul piesei. TITLUL PIESEI ESTE SACRU.” Deci „titlul piesei este sacru” – propoziție turnată în majuscule, exprimând ideea că acesta reprezintă singura componentă importantă, diferența specifică a acestui text în raport cu toate celelalte – idee care intră în „portofoliul” poeticii dramaturgului Matei Vișniec. Totodată, titlul acesta e unul din cele mai lungi ale lui Vișniec și primul în ordine cronologică având asemenea amplitudine. El dezvăluie dimensiunea meta-textuală a piesei, fără a dezvălui, însă, ceva din subiectul ei. Personajele însele devin conștiente de caracterul lor ficțional, se revoltă împotriva condiției la care sunt supuse din cauza autorului, unele se răzvrătesc și fac altceva decât li se indicase în scenariu (de pildă Grubi, care urcă pe funie și nu mai apare). Cuvintele „neterminate”, cu apostrof, sugerează că e vorba de o replică (totuși, nu se regăsește ca atare, mot-a-mot, în textul piesei), respectiv accentuează caracterul ei oral, colocvial, mai ales datorită adresării „Bine, mamă”... Prin urmare: vervă, agitație, exaltare, parodiarea teatrului „serios” și problematizarea sensului acestei specii; deconstrucție animată, dar tot în ton absurd. Carnavalesc (sugerat deja din subtitlu), bufonerie. Registrul absurd basculează spre procedee metatextuale, din nou se interacționează cu spectatorii, se face apel la autor (e chemat să dea socoteală), apare metafora gropii (alt laitmotiv, după cum vom vedea) în care se aruncă orice, dispar oameni, se manifestă ființe obscure și monstruoase.

Artur, osânditul, cu subtitlul *Mascaradă în trei acte*, ne plasează din nou într-o sală de așteptare, dar acum suntem în anticamera unei execuții.

Revin numele Grubi și Bruno (reprezentând Gardianul și Călăul). Același registru absurd-parabolic, fiind vizat mecanismul represiv. Regimul buf, ludic, cu replici comice chiar din partea osânditului, justifică subtilul. Titlul face referire la protagonist, al cărui nume e identic cu al copilului care se naște în finalul piesei *Călătorul prin ploaie*.

Motivul gropii revine în *Groapa din tavan*, piesă în trei acte, a cărui acțiune e plasată într-o pivniță deasupra căreia se desfășoară, înțelegem, apocalipsa. Tema războiului e abordată din perspectiva ideii că supraviețuirea rămâne iluzorie. Sensul titlului: în tavan e doar un chepeng, dar apare sugestia gropii inverse – că sus e sfârșitul (și de acolo și vine, Soldatul bine echipat coboară la sfârșit și îi împușcă pe cei trei eroi: Paraschiv, Macabeus și Inamicul).

Omul care vorbește singur, cu personaje de asemenea generice (Femeia 1, Femeia 2, Bărbatul 1, Bărbatul 2), capătă alt titlu la publicarea în Franța, conform mărturisirii autorului: „Textul a apărut în 2004 în volum la Editura Actes Sud Papiers cu un titlu schimbat, *Le deuxième tilleul à gauche*. Mi s-a întâmplat de mai multe ori să simt că unele dintre titlurile mele, traduse *mot a mot* din română în franceză, își pierd forța de sugestie. Înainte de căderea comunismului, un titlu precum *Omul care vorbește singur* era plin de conotații politice și de aluzii... În Franța însă, toată această aură de subversivitate dispărea și mi s-a părut că era mult mai interesant un titlu plin de ambiguitate precum *Le deuxième tilleul à gauche* (ceea ce nu spune însă mare lucru în românește dacă este tradus *mot a mot*, pentru că *Al doilea tei din partea stângă* sună cam plat, cel puțin în urechea mea).” (Vișniec 2017, 1: 11) Iarăși titlul desemnează un personaj, de data asta nu neapărat cel principal, în fond și Femeia 1 putând fi considerată de primă importanță.

Dinții, după spusele lui Vișniec, „face parte dintr-o serie de «farse macabre».” Piesa, povestește autorul ei, s-a topit într-un spectacol din 1992, din Franța, intitulat *Personne n'a le droit de traîner sans armes sur un champ de bataille* – „ceea ce ar putea fi tradus în românește cu *Nimeni nu are dreptul să tândălească fără arme pe un câmp de luptă*, dar în franceză sună mai bine decât în românește.” Titlul se referă la faptul că unul din jefuitorii de cadavre de pe câmpul de luptă le extrage dinții.

Apa de Havel reprezintă un dialog între Sinucigaș și Vânzătorul de arme (Vișniec: „Un scurt tratat despre sinucidere deghizat într-o farsă nervoasă.”), în care sunt trecute în revistă obiectele sau elementele ce au dus la moartea sinucigașilor celebri: pușca lui Hemingway, revolverul lui Maiakovski, arma lui Cesare Pavese, pumnalul lui Yasunari Kawabata, focul lui Giordano Bruno, funia lui Esenin sau a lui Nerval, apa din Sena a lui Celan ș.a. „*Apa de Havel*” face referire la apa râului Havel în care s-a înecat Georg Heym: „Asta e ultima mostră din chiar apa în care s-a înecat Georg Heym. A fost luată chiar atunci de acolo. O păstrăm în condiții ireproșabile.”

În *Trei nopți cu Madox*, piesă într-un act, revin Bruno și Grubi, apar Sesar, Clara, Măturătorul. Madox – personaj absent din scenă, însă ubicuu, căci se vorbește despre el tot timpul, situația amintind de absentul, dar omniprezentul Godot din piesa beckettiană. Titlul inițial: *Peripețiile lui Madox*, înlocuit de titlul actual, care trimite la intervalul de timp petrecut de personajul „absent” cu cele 5 personaje.

Țara lui Gufi, o parabolă travestită în teatru pentru copii, despre Împărăția orbilor, cu aluzii la totalitarismul ceaușist. Gufi eu un fals orb, a vopsit tern ceea ce era colorat etc. Basm parodic, referințe livrești, jocuri de cuvinte. Titlul pur și simplu definește locul poveștii.

Spectatorul condamnat la moarte reprezintă o înscenare: publicul asistă la judecata unui spectator, martorii sunt angajați sau diverse persoane, inclusiv regizorul piesei și autorul. Reapare, ca martor, un Bruno. Inserție autoreferențială: acuzatorul recunoaște că e actor al teatrului și că joacă în piesa cu același titlu. Titlul trimite pur și simplu la condiția de acuzat a protagonistului (care nu vorbește niciodată).

Buzunarul cu pâine, piesă într-un act a cărui acțiune se petrece în jurul unei fântâni părăsite (sinonimă cu groapa din *Mamă, ăștia...*). Cele două personaje, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie, nu pot salva câinele căzut în fântână, dar nici nu-l părăsesc: îi aruncă bucăți de pâine, rămân peste noapte lângă fântână ș. a. Finalul: de sus cineva le aruncă pâine celor doi protagoniști; sugestia e transparentă: noi, oamenii sub dictatură, suntem câinii prinși într-o fântână... Titlul trimite la faptul că unul din bărbați scoate din buzunar firimituri și le aruncă în fântână. Autorul mărturisește că a plecat de la o întâmplare reală, despre un câine viu căzut într-o fântână.

Angajare de clown: una dintre cele mai montate și mai celebre piese ale lui Vișniec. Trei personaje (Filippo, Nicollo și Peppino), două acte și o sală de așteptare (un topos recurent, după cum vedem). Așteptarea în vederea angajării se prelungește în fața ușii (element, de asemenea, recurent), conturându-se drama decrepitudinii, într-o tragicomedie în care Peppino își joacă moartea, iar ceilalți doi, furioși că i-a păcălit, îl bat, omorându-l și ascunzându-l după ușă (ușa, alt motiv vișniecian). Potrivit lui Vișniec, suntem în fața unui „omagiul adus artistului marginalizat, indezirabil, pus pe tușă de o societate mult prea grăbită sau care se simte deranjată de privirea critică a clownului sau de râsul său necruțător” (Vișniec 2017, 1: 25). Titlul trimite, sec, la motivul pentru care personajele se află în locul respectiv.

Caii la fereastră, cu subtitlul *Piesă în trei secvențe*, reprezintă o parabolă cu personaje, iarăși, generice: mesagerul, mama, fiul, tatăl, fiica, soția, soțul. Referințe istorice (1699, 1745, 1815), care trimit la ideea ciclicității/fatalității războiului, temă pacifistă dezvoltată în principal prin figura repetiției. Caii chiar apar la fereastră, ca imagine simbolică a morții (fiul e ucis de cal, nu de focul inamic...). Putem considera că e vorba de un titlu-sinecdocă (parte pentru întreg): face referire la o imagine desprinsă din piesă. Caii la fereastră implică sugestia proximității morții.

Ultimul Godot – o piesă scurtă, punând în pagină o discuție livrescă între Beckett și Godot. Reproșurile lui Godot, că nu apare în piesă, că are, ca personaj, o condiție ingrată, duc, treptat, la imaginea unui teatru degradat, pe cale de dispariție – de aici titlul...

Păianjenul în rană e o piesă foarte scurtă, cu trei personaje: Begar, Humil și cel rănit sub coastă (întruchipare evidentă a lui Iisus). Titlul se referă la păianjenul care se îndreaptă spre rana lui Hristos în timp ce tâlharii răstigniți încearcă să-l oprească... scuipându-l. Text atipic pentru Vișniec, prin subiectul religios.

Urmează o serie de piese scrise inițial în franceză, între care din nou se remarcă acelea cu titlu lung și descriptiv. Dar, mergând pe firul cronologic, începem cu *Și cu violoncelul ce facem?* (personaje: Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu baston, Doamna cu voal, Bărbatul cu violoncelul). Ne este expusă o situație nu atât absurdă, cât contrariantă: Bărbatul cântă la violoncel fără să se oprească, transformând plăcerea audienței (din nou, într-o sală de așteptare) în chin pentru cei trei. La sfârșit, îl dau afară, în ploaie, iar Femeia repetă obsedant replica din titlu. Deci titlul reproduce întrebarea (la care nu se răspunde). Iată și mărturia autorului: „Am scris această piesă în ianuarie 1990, imediat după Revoluția din România. Întrebarea obsedantă pe care și-o pune unul din personaje la sfârșitul piesei, «dar ce facem acum cu violoncelul?» era, în mintea mea, un ecou la ceea ce credeam că ar fi trebuit să se întrebe românii: și acum, că am scăpat de Ceaușescu, ce facem cu comunismul, ce facem cu imensa mașinărie care ne-a strivit și ne-a dezumanizat, cum o dezmembrăm, cu o demolăm, cum o înlocuim cu ceva viabil, demn, normal?” (Vișniec 2022 III: 445)

Teatru descompus sau Omul pubelă – piesă lungă, colaj de fragmente, conturând un univers distopic, absurd etc. Titlul e de fapt meta-titlu, se referă la tipul de structură a piesei, nu la „conținutul”/imagarul ei. Precizarea autorului rămâne edificatoare în acest sens: „Odată cu textele din această culegere, m-am lansat, prin 1992, în explorarea unei forme de teatru *modular*, sau fragmentar. Nu voiam să scriu de fapt o piesă, cât o serie de module teatrale (monologuri și scene dialogate) urmând ca regizorul să-și asume o libertate absolută, să aleagă din culegere câte module dorește, să le combine cum vrea și mai ales să decidă dacă montează spectacolul cu un actor sau cu mai mulți. La acea oră, scriind în franceză, îmi propuneam și să adopt o nouă linie stilistică, mai precis să mizez pe claritate, pe precizie și să încerc să obțin maximul de efecte *teatrale* cu un minim de mijloace *verbale*.” (Vișniec 2022 III: 446)

Negustorul de timp. Titlu conotativ, metaforic. O (cam) lungă parabolă, pe tema unei conspirații pentru a-l determina pe protagonist să se bucure de viață. Titlul se referă la personajul straniu, dl Helffer, care îi cumpără protagonistului, Liviu Dorneanu, timp. Iar Dorneanu începe să se bucure de viață...

Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt. Unul din cele mai lungi titluri din dramaturgia lui Vișniec, cu trimitere la trei nivele: călătoria chipurile povestită de saxofonist, saxofonistul însuși și iubita acestuia, plasată la Frankfurt. Subtitlu: *Piesă în nouă nopți* (mixtură între referința la specia teatrului și temporalitatea imagarului piesei). Conversațiile celor două personaje, El și Ea, nu fac referire la urși panda, iar iubita nu e la Frankfurt; singura certitudine legată de titlu: personajul masculin chiar e saxofonist. Iată și singurul pasaj care are legătură cu titlul:

Ea: Care-i animalul pe care-l îndrăgeai cel mai mult când erai copil?
El: Ursul panda.
Ea: Spune-mi numele unui oraș unde ți-ar fi plăcut să trăiești.
El: Frankfurt. E acolo o frumoasă grădină zoologică.
Ea: Bine. Atunci în viața ta viitoare vei fi un urs panda.
El: Și tu?
Ea: Eu voi veni să te vizitez la Frankfurt.

Deci titlul ne menține în regimul imaginației protagoniștilor, sugerând astfel ceea ce implică întreaga piesă și anume caracterul iluzoriu al poveștii de dragoste.

Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare abortat. Personaje numeroase, iarăși generice (Paparazzo 1, Vocea șefului, Bărbatul cu cutia de violoncel, Bărbatul cu cutia de saxofon, Omul care trăiește pe trotuar și ascultă muzică la cască, Orbul care stă la televizor și schimbă canalele, Bărbatul legat în sac, Omul pentru care nașterea a fost o prăbușire, Automatul cu băuturi ș. a.) Tema sfârșitului lumii – Vișniec consemnează: „mă interesa să analizez diferitele ipostaze ale omului pus într-o situație limită. Reacțiile ființelor umane într-o situație limită – iată o sursă extraordinar de bogată pentru a înțelege ceva și din esența naturii umane.” (Vișniec 2022 III: 452) Titlul: la finalul nopții care nu se mai sfârșește, personajul Paparazzo 1 e pus să fotografieze soarele, pentru a apărea pe pagina întâi a ziarului; doar că soarele nu va mai răsări...

Văzătorule, nu fi melc: revine tema lumii orbilor, ca în *Țara lui Gufi*, doar că acum registrul e absurd-parabolic: e vorba de alegerile pentru președinția Asociației Orbilor Independenți – care organizație are și un marș, între ale cărui versuri se găsește și acesta: „Nevăzătorule, fii un melc” (cântecul e lipsit de sens). După ce singurul personaj care vede, „Băiatul care servește”, este imobilizat și orbit cu flashul aparatului de fotografiat, cântecul e reluat, dar versul e schimbat: „Văzătorule, nu fi un melc!”. Iată precizarea lui Vișniec: „Varianta franceză a piesei are un titlu total diferit: *Cils interdits pendant la nuit*. De fapt, nu am fost niciodată perfect mulțumit de această piesă (și nici de titlul ei); cândva s-ar putea să o rescui.” (Vișniec 2022 III: 453) Numeroase personaje, toate generice, desemnând funcția, înfățișarea sau circumstanța, gen: Maestrul de ceremonii, Bărbatul cu barbișon, Tânăra femeie îmbrăcată toată în negru, Omul jovial, Misterioasa femeie obeză, Bătrâna doamnă cu voal, Omul revoltat, Tânărul bătut măr, Taximetristul orb, Delegatul centrului de masaj de la Baden-Baden etc.

Omul cu o singură aripă – piesa are de fapt premisa „fantastică” a unei anomalii genetice, congenitale, pe seama căreia e construită, prin episoade sincopate, viața Omului... care e văzut ca un ciudat de la circ ori ca un bun al patriei (al Franței, ca posibilă emblemă a luptei împotriva nemților) sau ca inamic al Germaniei, fiindcă dacă ar procrea ar duce la propagarea unei nații de oameni cu o singură aripă. Finalul ni-l arată bătrân, decăzut, ajuns homeless, în mediul vagabonzilor, ostracizat. Finalul rămâne deschis, neclar. E mai mult vorba de cum protagonistul este privit, decât de viața lui propriu-zisă. O parabolă mai puțin apăsată, fără multe accente absurde, a condiției omului născut ca o excepție și devenit un „bun” al celorlalți, cei „normali”... Titlul îl indică pur și simplu pe protagonist, cu caracteristica sa non-umană, aripa.

Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia. Titlul este explicit – și va fi explicat dintru început, chiar în scena I, reprezentând un monolog al personajului Kate (psihanalist); celălalt personaj, femeia violată, este Dorra: „Kate: În războaiele interetnice, sexul femeii devine un câmp de luptă. Fenomen observat în Europa, la sfârșitul secolului XX. Penisul noului războinic este scăldat în țipătul femeilor violate, așa cum odinioară pumnalul cavalerului era scăldat în sângele adversarului său. Tentativă de utilizare a conceptelor psihanalizei în autopsia ororii.” Tema violului utilizat ca formă de

strategie militară, spre umilirea și destabilizarea adversarului (în contextul războiului din fosta Iugoslavie) își găsește un tratament dramatic prin expunerea consecințelor acestui act abominabil. Formularea „Despre... etc.” aduce aminte de genul de titlu „De natura rerum”, din antichitate, al tratatelor. „Răceala” științifică a titlului, prin acest termen, „despre”, e antifrastică în raport cu starea de fapt a femeilor violate în Bosnia...

Cuvântul progres rostit de mama suna teribil de fals. Personaje: Fiul (Vibko), Stanko, Omul înarmat care păzește frontiera, Tatăl, Mama, Vecinul cel nou (Yrvan), Nebuna satului, Fata (Ida), Tipul care surâde continuu ș. a. Text aproape realist despre execuții de-a lungul timpului, din războaiele mondiale (vezi monologul despre straturile de morți) și din războaiele recente din Balcani. Fiul e mort și monologhează sau discută cu părinții care-l așteaptă, aceștia îl aud uneori, dar nu îl văd și nu-i vorbesc etc. Fata a ajuns să se prostitueze, declară clienților că se numește „Europa” (element evident simbolic). Tatăl sapă în pădure gropi căutându-și fiul, găsește osemintele sau lucrurile altora. Reapare fântâna în care latră un câine (vezi *Buzunarul cu pâine*). Tema morții și a pomenirii morților, a plângerii lor. Sensul titlului se regăsește într-un monolog al Fiului: „Când am auzit-o pe mama spunând prima dată *satelit*, când am văzut cum iese cuvântul ăsta din gura mamei, m-am simțit invadat de un val de căldură uscată, de un fel de arșiță. (...) Sentimentul ăsta de ușoară jenă nu era nou. Îl mai resimțisem de câteva ori în copilărie, când maică-mea se ducea la școală la ședințele cu părinții și întreba dacă băiatul ei, eu adică, a făcut *progrese*. Cuvântul *progres* rostit de mama suna atât de fals... teribil de fals... Nu, cuvântul *satelit* nu sună nici el normal când e spus de mama. De altfel cuvântul *satelit* nu sună normal niciodată când e spus de vreo mamă.”

Occident Express. Nota bene a autorului: „Spectacol bazat pe module teatrale care pot fi organizate de regizor. Număr minim de actori: patru bărbați, trei femei. Roluri interșanjabile.” Piesa se constituie din scene dialogate, pe tema fascinației pentru Occident, pe tema relației noastre cu Occidentul, gen: Orbul care se prefacă a crede că prin gară trece Orient Expressul – de fapt fiica și Impiegatul regizează trecerea faimosului tren; cuplul care e dus, ilegal, în Albania, în loc de Italia; fiul emigrat care după Revoluție vrea să scoată un bestseller cu memoriile de turnător ale tatălui său; doctorandul care demonstrează că prăbușirea comunismului a fost provocată de etichetele de pe produsele și pungile venite din Occident; Orbul care se răzbună pișându-se pe frontiere; prostituatele și Proxenetul care vin să-și facă meseria la o bază militară americană din România etc. Scene realiste, verosimile, alternând cu altele pe muchia absurdului (fata care citește de pe gura morților ultimele cuvinte spuse de ei înainte de moarte, de pildă). Cât privește semnificația titlului, devoalarea sa o face tot Vișniec: „Din ce motiv se numește piesa mea *Occident Express* când urma să fie jucată în diverse gări pe fostul traseu al trenului Orient Express? Pur și simplu am considerat că personajele mele, întrucât privesc fascinate spre Occident, au o altă percepție a sensului de deplasare a istoriei...” (Vișniec 2022 III: 467)

Mansardă la Paris cu vedere spre moarte – piesă care evocă imaginea lui Cioran. Titlu metaforic, căci piesa imaginează perioada de final a vieții scriitorului, când Cioran are Alzheimer și își pierde memoria; apare mansarda ca

loc al unei scene (în care un tânăr dă peste Cioran ca să se sinucidă aruncându-se – nu o va face); tema morții apare în subsidiar, în fond sunt surprinse scene care arată declinul memoriei, regretele etc. Sunt citate, prin intermediul altor personaje (Dactilografa & Șeful secției apatrizi), sintagme celebre din Cioran. Toate personajele sunt fictive (deși apare și Președintele Mitterrand, ca o umbră). Îi dăm cuvântul lui Vișniec: „Această piesă se dorește un omagiu subiectiv adus lui Cioran și își trage seva din gândirea și din ideile marelui filosof. Aluziile nu pot fi puse între ghilimele, dar cunoscătorii vor identifica repede sursele cioraniene ale multor replici spuse în această piesă.” (Vișniec 2022 III: 469)

Într-o scrisoare adresată lui Ion Vartic, cel care i-a sugerat dramaturgului ideea piesei, încă o precizare: „Ceea ce mă interesează la personajul Cioran este contrastul incredibil (poate aparent, dar puternic totuși) dintre operă și om. Între *filosoful* care nu s-a gândit toată viața decât la moarte și la neant, și *omul* care s-a temut toată viața de curent și a fost mai ipohondru decât ne putem imagina. Cioran considera că sinuciderea este singura soluție demnă pentru orice om capabil să-și asume luciditatea, dar și-a petrecut ore în sir în sălile de așteptare ale policlinicilor pariziene pentru că orice simptom de gripă sau de răceală îi provoca o panică teribilă.” (Vișniec, 2022 III: 474)

Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod. Titlu compus din enumerarea personajelor: Regele, Bufonul, Șobolanii. Subtitlu: „Fabulă barocă, farsă, bufonerie și mascaradă pentru doi actori și unul sau mai mulți marionetiști”. O parabolă obscură despre relația oamenilor cu șobolanii, care rămân stăpâni peste un oraș în care inițial Regele și Bufonul au fost închiși, dar după aceea părăsesc orașul intrând în mare pe catalige. Protagonistii îi urmează în mare, nu înainte ca Bufonul să-i scoată din cap Regelui „piatra nebuniei”. La un moment dat Regele monologhează pe tema celui de-al doilea creier al său, care crește și îl dă afară pe primul etc. Sau pe tema cântăririi valorii umane prin... numărul de șobolani. Eșafodul din titlu este cel pregătit pentru execuția care nu va mai avea loc. Matei Vișniec: „În franceză, titlul acestei piese este diferit și are o muzicalitate greu de tradus în română: *Le Roi, le Rat et le Fou Du Roi*. (...) M-a urmărit multă vreme tema *relațiilor* dintre oameni și șobolani, dintre civilizația umană aflată în impas și șobolanii ieșind din viscerele pământului sau ale marilor metropole pentru a se împrieteni cu omul. Am reluat această temă în alte două piese, *Șobolanul rege* și *Omul din care a fost extras răul*.” (Vișniec 2022 III: 481)

Imaginează-ți că ești Dumnezeu – prima dintr-o serie de piese scurte. Personajele sunt „scoase” din piesa *Cuvântul progres rostit de mama suna teribil de fals*, Vibko și Stanko. În plin război civil, Stanko îl asistă pe Vibko, învățându-l să tragă cu luneta, cerându-i să tragă fie într-o babă, fie într-un copil etc. Stanko refuză, din motive diverse. Trage într-un tip care tocmai cumpăraseră lapte – dar nimerește sticla de lapte, iar lunetistului i se face rău, că nu-i place, încă din copilărie, laptele... Titlul reprezintă o replică a lui Stanko: ideea e aceea că într-un război lunetistul are drept de viață și de moarte asupra oamenilor...

Tara asta ține la tine, mă! Un prizonier vrea să dea un telefon, cu fisă. I se acordă, în cele din urmă, permisiunea, dar telefonul e defect. Titlul reprezintă replica Șefului, sugerând mărinimia unei permisiuni care se dovedește inutilă...

Așteptați să se mai potolească această caniculă. Personaje: Femeia care poartă un copil în brațe, Santinela drepturilor omului, Copilul. FEMEIA CARE POARTĂ UN COPIL ÎN BRAȚE intră și se oprește în fața liniei albe care marchează frontiera dintre „no man’s land” și teritoriul drepturilor omului:

SANTINELA – E prea târziu acum... Sezonul ploilor a trecut. Suntem în plină vară. S-a instalat canicula... E greu de lucrat în aceste condiții. Așteptați să se mai potolească această caniculă.

FEMEIA CARE POARTĂ UN COPIL ÎN BRAȚE – Dar mie îmi place canicula. Dacă trecutul meu a fost o aversă, aș dori ca viitorul meu să fie o caniculă. Aș vrea să ard etapele, să incendiez secunde... Aș vrea să trăiesc în sfârșit ca o flăcără... repede, pentru că viața nu mai are răbdare cu mine...

SANTINELA – Suntem dezolați, dar mai aveți de așteptat... Cererea dumneavoastră este, pentru moment, blocată...

Nota de plată mecanică. Chelnerița vorbește cu manechinele, le servește masa etc., iar nota de plată va însemna să arunce toate lucrurile din local într-o mașină de spălat: deci nota de plată mecanică...

Și uite așa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieșind din mare. Titlu lung, care face referire la o scenă apocaliptică relatată de „Orbul cu luneta”, singurul personaj al acestei monodrame (însoțit de un câine, căruia îi adresează monologurile sale).

O cafea lungă cu puțin lapte și un pahar cu apă. Monolog al unei Femei care servește la bar, în prezența Clientului. Finalul trimite la propoziția nominală din titlu:

FEMEIA – Anul trecut, când ați venit și ați băut o cafea la bar, ați cerut o cafea lungă, cu puțin lapte alături, precum și un pahar cu apă. Doriți și acum un pahar cu apă?

CLIENTUL – Marea continuă să avanseze. Este momentul anului când fluxul și refluxul au cea mai mare intensitate. Vă place și dumneavoastră să priviți cum se apropie marea de oraș?

FEMEIA – Da.

FEMEIA DE LA BAR aduce, pe o tavă, o cafea, puțin lapte într-o ceșcuță separată și un pahar cu apă. Când ajunge lângă CLIENT, depune tava pe masă dar cafeaua, ceșcuța și paharul rămân suspendate în aer. Ambele personaje rămân tăcute, cu privirile aspirate de vidul înconjurător.

Marile marea. Fotograful e pe marginea mării. O fată iese din ea și-l întreabă dacă a venit pentru marile marea. Îi cere să plece, că e locul ei și spune că ea este „marile marea”. Va reintra în mare, se va întoarce ca bătrână peste puțin timp:

FEMEIA BĂTRÂNĂ – Gérard, noi doi am trăit o viață împreună, înțelegi? Dar din cauza marilor marea viitorul meu a pivotat brusc și acum se află în urma mea... Și nu am nici o dovadă ca să te conving, decât faptul că sunt bătrână... și că tot ce a mai rămas din tine, cenușa ta, se află aici, în această cutie de biscuiți irlandezi...

FOTOGRAFUL nu răspunde.

FEMEIA BĂTRÂNĂ – Nu-i nimic, dacă nu mă crezi. Nu-i nimic. (Pauză.) Fiți amabil, domnule... Vreți să mă ajutați să vă arunc cenușa în mare? E prea mult vânt și nu pot singură... Și trebuie să o fac pentru că în momentul în care ați murit asta mi-ați cerut... să vă risipesc cenușa în mare, într-o zi când vin marile marea...

Cabinetul de încălțăminte de damă. Monolog adresat unei doamne (care nu se vede), al unui Vânzător, despre pantofii speciali produși de magazinul pe

care îl reprezintă, pantofi care nu se vând pe bani, ci sunt plătiți prin suplicii. Vanzătorul face o filozofie a pantofilor, gen: „Înțelegeți acum de ce vă spun că nu suntem un magazin de pantofi, ci un *cabinet* de pantofi... Pantofii noștrii noi nu îi vindem, noi îi împrumutăm... Iar odată ce sunteți abonată la serviciile noastre, aveți dreptul să încercați un număr infinit de perechi. Noi suntem, de fapt, o «bibliotecă» de pantofi, un centru de documentare în materie de încălțăminte. Această încăpere este, oarecum, anticamera «sălii noastre de lectură». Fondul nostru de pantofi este enorm, cîteva zeci de mii de perechi, și fiecare pereche este o creație unică, așa cum fiecare carte este o creație unică, imagiți-vă deci o bibliotecă propunînd cărți publicate într-un singur exemplar. În «sala noastră de lectură» puteți încerca întreaga noastră colecție de pantofi celebri... Avem aici pantofi care au fost purtați de Marilyn Monroe, de Maria Callas, de Eva Perron, de Margaret Thatcher, de J. K. Rowling. Sunt 30 de ani de cînd îmbogățim fără încetare acest muzeu viu al pantofilor... Să nu uităm că în fiecare femeie se ascunde o «Cenușăreasă», iar dorința de a încerca o pereche de pantofi celebri ține de fantasmele naturale ale femeii.”

Cu sufletul în roabă. Tatăl, un bătrîn indian, e purtat în roabă, prin deșert, de fiul său, în căutarea unui loc în care să moară. Palmierul întîlnit, cactusul sau o piatră sunt locuite deja de alte suflete, așa că tatăl își va alege ca loc al transmigrației sufletului o traversă de cale ferată.

Autostop. Autostopista și un Bărbat fac autostopul. Dialog. El îi cere să se culce cu el, ea acceptă – el e atît de emoționat încît, după ce își închipuie cum vor merge la un motel etc., se mulțumește doar cu acceptarea și pleacă.

Sandwich cu pui. Catherine și Billy. Ea, însărcinată, a urcat pe o colină, ca să o aștepte pe Sfînta Fecioară, el este supărat că a fost adus pînă acolo. Ea îi va cere apă, apoi un sandwich, el îi aduce unul cu pui, ea vrea unul cu brînză, el se duce după.

BILLY – Și atunci cum a intrat urmașul domnului Delpy la tine în pîntec, dacă juri că ești virgină? Că doar n-a venit Sfîntul Spirit cu mîna lui să-ți bage un fetus în pîntece?
CATHERINE – Mă, prostule, prin inseminare artificială.

Nu mai sunt iepurașul tău drag. Ea și El. Ea îi reproșează că el face gesturi tipice după ce au făcut dragoste, cum ar fi aprinderea unei țigări – considerat un semn că vrea să plece, să o părăsească, să provoace un vid în jurul lui – așa că e gata să plece Ea. Titlul este desprins din replica ei: „Deșertul din jurul tău sunt eu. Acum că am făcut dragoste, nu mai sunt iepurașul tău drag, sunt un iepuraș în deșert. Și în plus văd că ești mulțumit că am plecat.”

Nu mă durea nimic și așteptam să mor. Monolog pe cruce al celui ce pare să fie Cristos (nu e numit ca atare), despre ce se întîmplă în jurul său în noaptea de după răstignire și a doua zi, înainte să moară: hoțul care nu mai fură, omul care îi sărută picioarele, oamenii care construiesc în jurul său un zid pentru a-l apăra de soare...: „Tîrziu mi-am dat seama că de fapt construiseră în jurul crucii mele un templu, și că eram acum prizonier în interiorul unui imens lăcaș, acoperit de o vastă boltă amintind de cupola cerească.”

Revoluție în cada de baie. Personaje: Bărbatul 1, Bărbatul 2, Femeia. Cei trei sunt într-o cadă de baie, mănîncă iaurt și vorbesc despre nedreptate și despre nevoia unei revoluții prin omorîrea bogaților. La sfîrșitul primei scene, cei doi

bărbați sunt pe cale să o înece pe femeie în cada de baie. În scena 2 sunt din nou toți trei, cântă tot un cântec revoluționar (întrerupt de un muget de vacă); acum se discută despre omorârea săracilor, apoi bărbații o îneacă pe femeie. Scena 3: toți trei, același cântec, mugetul; cei trei propun să nu mai fie omorât nimeni, să se concentreze asupra **ființei**, să instaureze o **republică a ființei**; din nou, uciderea femeii prin înec. Scena 4: sunt renegate toate celelalte metode și se propune refacerea lumii exact cum era înainte, respectiv încetinirea timpului („vom instaura o republică a bunicilor!”); femeia este din nou înecată de cei doi bărbați, pe fondul muzicii revoluționare din difuzoare. După cum se vede, titlul condensează ironic și parodic condițiile constrângătoare ale unei (ale oricărei) revoluții, repetitivitatea anumitor acte „necesare” unei revoluții, între care intonarea unui imn și uciderea cuiva par a fi obligatorii.

Alte piese au o structură mult mai complexă și titluri lungi.

Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre – omagiu adus lui Ionescu, prin imaginarea tribulațiilor unui poet, Sergiu Penegar, în perioada proletcultistă. Acesta ajunge în celulă cu Noica, Steinhardt și un fost ministru. Apar ca personaje și Ionesco, Umbra Cântăreței chele. Poetul se pișă pe statuia lui Stalin (act inspirat de un caz real, cu Dumitru Țepeneag ca protagonist). Pasaje din piesele lui Ionesco. Altă situație reală: Balotă i-a povestit lui Vișniec cum le-a povestit colegilor de celulă piesa *Cântăreața cheală...* Titlul e desprins din poezia pe care protagonistul i-o dictează lui Miți, chelnerița de la restaurantul scriitorilor: „(...) dar mie, partid iubit, îmi place când mărșăluiești pe buzele mele / și când te urci cu bocancii pe mine / ca și pe alte milioane de cadavre / ah, ce plăcută este această / senzație de elasticitate când călcăm peste cadavre / da, partid iubit, eu sunt rogojina ta de cuvinte (...)”

Mașinăria Cehov. Titlu metaforic, în măsura în care piesa „reciclează” personajele lui Cehov (adăugându-l ca personaj pe Cehov însuși, bolnav de tuberculoză, pe moarte), le prelungește viețile și replicile. La un moment dat Lopahin și Trecătorul (care merge veșnic spre gară) conversează în livada de vișini și aud un uruit cu sursă necunoscută – acesta ar putea fi uruitul „mecanismului” Cehov.

Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați. Matei Vișniec, în Scrisoarea adresată lui Cehov, la începutul volumului cu piese dedicate lui/inspirate de teatrul acestuia, declară: „Pe de altă parte, îndrăgostit fiind la nebunie de personajul dumneavoastră Nina, mi-am îngăduit să mai scriu o piesă «cehoviană» în care am încercat să duc mai departe, în preajma revoluției, destinul acesteia... Am simțit nevoia să vă aduc în felul acesta un omagiu, dragul meu Maestru, și să încerc eu însumi, scriind, să înțeleg mai bine mecanismul interior al unei opere și al unui unviers care nu-mi dau pace nici o secundă.” (Vișniec 2008: 8)

Personaje: Nina, Treplev, Trigorin. Treplev se află la conacul său, la 15 ani după evenimentele din *Pescărușul*, Nina se întoarce la Treplev, părăsindu-l pe Trigorin (cu care, în piesa originală, a fugit, făcându-l nefericit pe Treplev). Amintiri despre ce-a fost. Suntem situați în februarie 1917, în plină revoluție bolșevică (informații aduse de Nina și mai ales de Trigorin, care va apărea și el, încercând s-o aducă înapoi la Moscova pe Nina). Un pescăruș împăiat pe perete, care la sfârșit va cădea (înainte, cade o pușcă...), dar în care Treplev, la

îndemnul Ninei, trage cu pușca, fără să-l nimerească. Deci pescărușul din titlul piesei originare e acum împăiat (simbolismul „înalț” din piesa originară devine derizoriu...). Finalul: cei doi bărbați o așteaptă pe Nina, ca să plece la oraș, ea coboară și în încăperea începe să ningă. Apare și soldatul dezghețat (care fusese găsit înghețat cu o zi înainte și dus la bucătărie ca un manechin...), simbol străveziu al războiului civil...

La o privire sintetică, putem face următoarele observații asupra titlurilor/subtitlurilor pieselor lui Matei Vișniec. Pe de o parte identificăm titluri care reproduc sintagme din text (*Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre, Nu mai sunt iepurașul tău drag, Imaginează-ți că ești Dumnezeu, Văzătorule, nu fi melc ș. a.*) – sau titluri care **nu** reproduc expresii din piesă. Pe de altă parte, titluri care vor să sintetizeze sensul – sau măcar unul din sensurile – piesei (*Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi, Angajare de clown, Mansardă la Paris cu vedere spre moarte ș. a.*) – sau titluri care vizează doar un aspect al piesei, astfel având valoare de sinecdochă (*Apa de Havel, Buzunarul cu pâine, Sandwich cu pui ș. a.*).

Recurgând la clasificarea titlurilor așa cum o realizează Sanda Golopenția în capitolul „Nișa dramatică. Titlul”, conform căreia „într-o mișcare de deschidere în același timp semantică și pragmatică, titlul poate preciza teme și atitudini din ficțiunea dramatică” (Golopenția 2019: 214), putem să identificăm cum, tematic, titlurile („cuvintele-suport”, scrie Golopenția) lui Vișniec se referă și ele la:

a. personaje (tipuri sau indivizi): *Călătorul prin ploaie; Artur, osânditul; Omul care vorbește singur; Spectatorul condamnat la moarte; Ultimul Godot; Negustorul de timp; Omul cu o singură aripă*. De remarcat că aproape toate personajele sunt desemnate printr-o perifrază și că doar în două dintre titluri apare ca atare un nume propriu.

b. timpul intra- sau extra-diegetic: *Trei nopți cu Madox*.

c. locul ficțiunii dramatice: *Țara lui Gufi; Mansardă la Paris cu vedere spre moarte; Cabinetul de încălțăminte de damă*.

d. evenimente, episoade, procese din ficțiunea dramatică: *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi; Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt; Și uite așa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieșind din mare; Autostop; Revoluție în cada de baie; Angajare de clown*.

e. un obiect care intervine în ficțiunea dramatică: *Mașinăria Cehov; Sandwich cu pui; O cafea lungă cu puțin lapte și un pahar cu apă; Și cu violoncelul ce facem?; Buzunarul cu pâine; Apa de Havel; Dinții; Groapa din tavan; Ușa*.

f. tema piesei: *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia; Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre; Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*

g. atitudinea generală, timbrul vocii dramatice: *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi; Și cu violoncelul ce facem?; Văzătorule, nu fi melc; Cuvântul **progres** rostit de mama suna teribil de fals; Imaginează-ți că ești Dumnezeu; Țara asta ține la tine, mă!; Așteptați să se mai potolească această caniculă; Și uite așa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieșind din mare; Cu suflul în*

roabă; *Nu mă durea nimic și așteptam să mor; Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre; Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați.*

h. mai multe dintre elemente de mai sus în același timp: *Teatru descompus sau Omul pubelă; Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt; Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat; Mansardă la Paris cu vedere spre moarte; Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod; Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre; Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați.*

„O clasificare paralelă poate fi operată pentru titluri purtând, de această dată, nu asupra ficțiunii dramatice, ci asupra realității de pe scenă. Mai rar, titlurile de acest tip se referă.” (Golopenția, 2019: 215):

i. la actori, regizori, spectatori sau autori: *Spectatorul condamnat la moarte; Ultimul Godot; Mașinăria Cehov.*

j. la timpul și locul reprezentării – nu e cazul.

k. la evenimente sau episoade din spectacol – nu e cazul.

l. la un obiect din decor sau la decor în general: *Ușa; Groapa din tavan; Căii la fereastră; Păianjenul în rană; O cafea lungă cu puțin lapte și un pahar cu apă; Sandwich cu pui.*

m. la mai multe dintre aspectele scenice în același timp – nu e cazul.

n. la aspecte ale ficțiunii și la aspecte scenice concomitente: *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu'-ntâi; Teatru descompus sau Omul pubelă; Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați; Revoluție în cada de baie.*

Se poate observa că anumite titluri își găsesc mai greu locul în cadrul acestor tipologii – sau oricum au caracteristici singulare, fie prin faptul că ele configurează un sens sintetic, general (gen *Occident Express*), ori unul poetic: *Omul cu o singură aripă, Sufleurul fricii, Călătorul prin ploaie, Negustorul de timp, Mansardă la Paris cu vedere spre moarte, Și uite așa ne trezim într-o bună zi cu mii de câini ieșind din mare, Marile marea, Cu sufletul în roabă.*

Alteori titlurile reflectă cruzimea, violența, categoria estetică a urâtului sau grotescului: *Păianjenul în rană, Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre, Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod, Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia, Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat, Teatru descompus sau Omul pubelă, Artur, osânditul, Spectatorul condamnat la moarte.*

Uneori se recurge la un titlu dublu, „permițând multiplicarea fațetelor semantice ale piesei și sporirea, astfel, a șanselor întâlnirii acesteia cu categoriile de spectatori cele mai diverse.” (Golopenția, 2019: 216) Nu e vorba despre subtitlu, ci de dublarea titlului cu o altă sintagmă prin conjuncția disjunctivă „sau”, ceea ce la Vișniec se întâlnește mai rar: *Teatru descompus sau Omul pubelă* (prima sintagmă se referă la tipul de structură, la dimensiunea formală, deci e un meta-titlu, a doua trimite la imaginarul piesei);

Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat (Titlul scurt indică pur și simplu o categorie de personaje, iar cel lung explicitează, însă incomplet, tema piesei); *Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod* (Enumerarea personajelor e dublată de o sugestie privind subiectul); *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați* (Numele protagonistei preluate de la Cehov este dublat de sugestia tematică, titlul alternativ accentuează referința intertextuală la piesa dramaturgului rus prin prezența „pescărușilor”).

În ce privește subtitlurile: acestea reprezintă, în fond, tot un titlu alternativ (împreună cu care formează ceea ce Golopenția desemnează drept „titlatură”¹), o completare cu funcție de explicitare, într-un fel sau altul; de multe ori subtitlul oferă informații legate de specia, genul, tipul de text care urmează. Iată, *Călătorul prin ploaie* are ca subtitlu sintagma *Poem în două părți*, care ne spune că vom citi un poem (deci contrariază orizontul de așteptare al cititorului de teatru) și face referire la structura textului; în fond, tot o piesă de teatru citim, mărcile specifice sunt de regăsit, doar cu ceva accente mai lirice decât cele obișnuite); *Caii la fereastră* – subtitlul *Piesă în trei secvențe* lămurește, din nou, structura piesei. *Regele, bufonul și domnii șobolani sau Reverii pe eșafod* – cu subtitlul *Fabulă barocă, farsă, bufonerie și mascaradă pentru doi actori și unul sau mai mulți marionetiști* (cel mai lung și mai complex subtitlu din dramaturgia lui Vișniec, conține referiri la: specie – una cvasi-fantezistă, „fabulă barocă”, dublată de termenul „farsă”, triplată de „bufonerie” și cvadruplată de cuvântul „mascaradă” – și numărul de actori, respectiv marionetiști, indicând, iată, caracterul hibrid al genului propus). *Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi* beneficiază de un subtitlu asemănător cu acela menționat mai sus: *Fantezie, mascaradă, bufonerie și experiment în două acte*.

În concluzie, spectrul titrologic al pieselor lui Matei Vișniec, dat fiind numărul lor mare, acoperă toate variantele, de la cele mai scurte (*Ușa, Dinții ș. a.*) la cele mai lungi (*Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt, Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă-n actu’-ntâi ș. a.*), de la cele strict denotative la cele conotative, poetice, de la cele simple (*Caii la fereastră, Sufleurul fricii*) la cele dublate (*Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați, Teatru descompus sau Omul pubelă*), de la cele simple la cele cu subtitlu (împreună cu care alcătuiesc ceea ce se poate numi „titlatură”).

BIBLIOGRAFIE

- Golopenția, 2019: Sanda Golopenția, *Perspective noi în studiul teatrului*, trad. Doina Jela, Sanda Golopenția, Nicoleta Dascălu, București, Ed. Spandugino.
Manolescu: 2014: Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc*, Pitești, Paralela 45.

¹ „(...) titlatura desemnează, fără nimic în plus, formula mai mult sau mai puțin complexă și compozită care se află în fruntea piesei.” (Golopenția, 2019: 223)

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

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

Vișniec, 2022, III: Matei Vișniec, *Teatru, III*, București, Tracus Arte.

Vișniec, 2022, IV: Matei Vișniec, *Teatru, IV*, București, Tracus Arte.

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