

ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

TEATRUL POSTTOTALITAR AL LUI CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITATE, TRANZIȚIE ȘI ABSURD

THE POST-TOTALITARIAN THEATRE OF CONSTANTIN CHEIANU: IDENTITY, TRANSITION, AND THE ABSURD

CONSTANTIN ȘCHIOPU¹

doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

DUMITRIȚA MAXIMCIUC²

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-2845-7933>

CZU 821.135.1-2(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2025.2.11>

Dramaturgia lui Constantin Cheianu reflectă criza identitară și instabilitatea socială a Republicii Moldova postsovietice, punând în scenă personaje dezorientate și victime ale corupției și tranziției. Textele sale combină realismul social cu expresii teatrale experimentale, incluzând farsa, absurdul și metateatrul, pentru a interoga relația dintre individ și putere. Piese „Volodea, Volodea”, „Luna de la Monkbery” și „În container” evidențiază precaritatea socială, migrația și dezagregarea instituțiilor. În „Plasatoarele” și „Luministul” dramaturgul utilizează teatrul absurdului și mecanisme metateatrale pentru a destrăma convențiile scenice și a implica spectatorul în spectacol. Opera lui se înscrie într-o tradiție est-europeană posttotalitară, transformând teatrul într-un spațiu de reflecție critică și de cunoaștere a realității contemporane.

Cuvinte-cheie: Constantin Cheianu, dramaturgie, tranziție, identitate, teatrul absurdului, farsă tragică

Constantin Cheianu's dramaturgy reflects the identity crisis and social instability of post-Soviet Moldova, portraying disoriented characters that are victims of corruption and the challenges of transition. His texts combine social realism with experimental theatrical expressions, including farce, the absurd, and meta-theatre, to interrogate the relationship between the individual and power. The plays „Volodea, Volodea”, „Luna de la Monkbery”, and „În container” highlight social precarity, migration, and the disintegration of institutions. In the cycles „Plasatoarele” and „Luministul”, the playwright employs the theatre of the absurd and meta-theatrical mechanisms to dismantle stage conventions and involve the audience in the performance. His work belongs to a post-totalitarian Eastern European tradition, transforming the theatre into a space for critical reflection and understanding of contemporary reality.

Keywords: C. Cheianu, dramaturgy, transition, identity, theatre of the absurd, tragic farce

1 E-mail: schiopu_constantin@yahoo.com

2 E-mail: dumitrita.mirza94@gmail.com

Introducere

Dramaturgia lui Constantin Cheianu nu poate fi înțeleasă în afara cadrului istoric și cultural complex al Republicii Moldova de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI. Apariția și afirmarea sa se înscriu într-un moment de reconfigurare profundă a identității culturale a spațiului basarabean, în care literatura și teatrul devin mijloace de explorare a traumei colective și a contradicțiilor epocii postsovietice. După anii 1989-1991, când are loc prăbușirea sistemului totalitar, oamenii de creație din Basarabia se confruntă cu o libertate bruscă, dar ambiguă, care deschide, pe de o parte, posibilități noi de expresie, iar, pe de altă parte, relevă o criză profundă de sens și de direcție. În această perioadă, teatrul, ca formă artistică vie și participativă, devine un spațiu privilegiat pentru dezbaterile acestor tensiuni. Într-un asemenea climat, dramaturgi precum Val Butnaru, Constantin Cheianu, Nicolae Negru, Dumitru Crudu ș.a. redefinesc funcția teatrului, mutând accentul de pe reprezentarea realității către interogarea ei. Teatrul devine un instrument de cunoaștere și critică socială, iar textul dramatic se transformă într-un discurs civic. Pe de altă parte, scena teatrală a Republicii Moldova, aflată într-o perioadă de tranziție instituțională, se confruntă cu dificultăți economice, dar și cu o reînnoire estetică. Tradiția realistă, moștenită din perioada sovietică, este treptat înlocuită de forme experimentale: teatrul absurdului, farsa tragică, teatrul documentar, postmodernismul ironic. Constantin Cheianu aparține, astfel, unei generații de dramaturgi care a resimțit nevoia de a elibera teatrul de convențiile ideologice și de a-l reconecta la actualitatea imediată.

Din punct de vedere social, epoca posttranzitiei moldovenești se caracterizează prin instabilitate politică, deziluzie și fragmentare identitară. În acest sens, dramaturgia lui Constantin Cheianu poate fi interpretată ca o cronică a decepției colective, a trecerii de la entuziasmul independenței la cinismul unei societăți dominate de interese și conformism. Personajele sale nu sunt eroi în sens clasic, ci indivizi dezorientați, prizonieri ai unui prezent absurd.

Din perspectivă estetică, Constantin Cheianu se distanțează de discursul moralizator tradițional și propune o dramaturgie a autenticității. Spre deosebire de generația anterioară, care folosea alegoria și simbolul pentru a evita cenzura, el preferă un limbaj direct, colocvial, chiar brutal, fără a renunța, însă, la profunzimea morală. Această „sinceritate totală” este una dintre trăsăturile definitorii ale dramaturgiei sale: autorul refuză idealizarea și preferă confruntarea frontală cu realitatea, chiar și atunci când ea devine caricaturală. Cât privește programul său estetic, autorul subliniază: „Nu pot să spun că am urmat un program estetic ferm atunci când am scris textele acestea. Am abordat stiluri foarte diferite și m-am lăsat influențat de tendințe aflate adesea la extreme estetice” [1 p. 19]. În această ordine de idei, criticul de teatru V. Tăzlăuanu menționează: „Acest parcurs capricios al lui C. Cheianu, de la impersonalitatea beckettiană și noncomunicarea ionesciană din primele sale piese, trecând prin hiperpersonalismul celor două romane, de pură și nedezmintită egoficțiune, până la piesele și pamfletele sale pe aceeași temă, este dificil de subsumat unei singure orientări, unei teme dominante sau unei formule de scriitură caracteristice” [1 p. 17].

În plan cultural mai larg, dramaturgia lui Constantin Cheianu trebuie pusă în relație cu mișcările teatrale est-europene, care, după 1989, au explorat raporturile dintre artă, putere și identitate. Paralele pot fi făcute cu dramaturgi precum Václav Havel din Cehia, Matei Vișniec din România sau Slobodan Šnajder din Croația, autori care au transformat teatrul într-un instrument de interogare a memoriei colective și a noii realități posttotalitare. În această tradiție, teatrul nu este un spațiu de evadare, ci unul de confruntare – o „tribună morală” unde se discută cu luciditate despre libertate, vinovăție, responsabilitate și supraviețuire.

Din punctul de vedere al receptării, dramaturgia lui Cheianu s-a impus relativ rapid atât în spațiul basarabean cât și în România. Montările pieselor la Chișinău, Iași, București sau Cluj au confirmat actualitatea și universalitatea temelor abordate. Această combinație de realism social și expresivitate teatrală îi conferă operei sale un caracter interdisciplinar, situat la granița dintre artă și document.

Așadar, contextul cultural, social și dramaturgic al operei lui Constantin Cheianu este cel al unei societăți aflate într-o căutare continuă de sine. Teatrul său răspunde acestei crize identitare printr-o formă de reflecție critică, articulată prin ironie, grotesc și empatie. Constantin Cheianu reușește să transforme haosul tranziției într-un limbaj artistic coerent, să extragă sensul din absurd și să propună, prin mijloace dramatice, o nouă formă de cunoaștere a realității. El reprezintă, astfel, nu doar un dramaturg al timpului său, ci și un martor lucid al istoriei recente, înțelegând că teatrul contemporan nu mai poate fi doar divertisment sau metaforă, ci o formă de conștiință publică.

Raportul „identitate – tranziție – putere” în dramaturgia lui Constantin Cheianu

Conceptul de identitate se află în centrul reflecției socio-umane moderne, desemnând procesul prin care individul sau comunitatea își construiește o reprezentare coerentă despre sine, despre rolul său social și despre valorile care îi orientează acțiunile. Identitatea nu este o entitate statică, ci un proces în lucru, un ansamblu de autodefiniri aflate într-o continuă negociere. Antropologul Clifford Geertz considera că identitatea se constituie prin „pânze de semnificații” pe care individul le interpretează și le reinterpretează în funcție de contextul cultural, iar nu printr-o esență imuabilă. În spațiile aflate în schimbare accelerată – fie ele politice, culturale sau economice – identitatea devine, astfel, un teren tensionat, un reflex al raporturilor dintre subiect și structurile de putere care îi modelează percepțiile, comportamentele și posibilitățile de auto-determinare [2]. Din perspectiva antropologiei sociale, identitatea apare drept o construcție relațională. Fredrik Barth a subliniat că identitatea etnică și, prin extensie, identitatea colectivă, nu se definesc prin conținut intern stabil, ci prin „frontiere” simbolice, care separă un grup de altul. Prin urmare, identitatea rezultă din procese de includere și excludere, din articularea diferenței în raport cu „celălalt”, real sau imaginar. Această dinamică explică de ce orice criză a structurilor sociale conduce inevitabil și la o criză identitară: sistemele de referință devin instabile, iar subiectul se confruntă cu fragilizarea orizontului său de sens [3].

Conceptul de putere completează această ecologie conceptuală, întrucât identitatea se formează și se negociază întotdeauna în raport cu mecanismele puterii. În accepțiunea lui Michel Foucault, reluată și nuanțată de numeroși antropologi ai modernității târzii, puterea este un ansamblu difuz de practici, discursuri și strategii care pătrund în toate nivelurile vieții sociale. Ea modelează comportamente, instituții, norme și reprezentări, funcționând nu doar prin constrângere, ci și prin producerea de sens și legitimare, din care cauză identitatea devine obiectul unui proces de guvernare subtilă: instituțiile, mass-media, educația, narațiunile istorice și ritualurile publice construiesc un „subiect acceptabil”, conform așteptărilor sistemului social. Puterea este, în această perspectivă, un dispozitiv care organizează identități, iar identitatea devine, la rândul ei, instrument al puterii – fie prin mobilizare politică, fie prin justificarea unor ierarhii [4].

În spațiile posttotalitare sau postcoloniale, analiza identității și puterii trebuie, însă, pusă în relație cu un al treilea concept: tranziția. În sens socio-politic, tranziția desemnează perioada în care o societate se reconfigurează structural în urma unei mutații istorice majore – prăbușirea unui regim, schimbări geopolitice sau transformări economice radicale. Tranziția reprezintă, prin excelență, o epocă a instabilității, în care instituțiile se rescriu, iar valorile se negociază. Antropologul Victor Turner, analizând procesele de tranziție, observa că perioadele de transformare profundă sunt momente „între și între”, suspendate între vechiul și noul sistem de ordine, în care identitățile devin fluide, iar structurile de putere sunt vulnerabile sau contestate. În astfel de contexte, individul se confruntă cu o dislocare simbolică profundă: vechile repere sunt invalidate, iar noile narațiuni identitare nu au încă legitimitate [5].

Raporturile dintre identitate, putere și tranziție sunt profund interdependente și produc efecte structurale vizibile. Tranziția destabilizează identitatea, deoarece demontează instituțiile care o susțineau: o societate în transformare își pierde continuitatea simbolică, iar cetățeanul nu mai dispune de un cadru coerent prin care să se definească. În al doilea rând, tranziția reconfigurează raporturile

de putere. Eliberarea de vechiul regim nu garantează democratizarea autentică, ci poate genera forme noi, adesea mai subtile, de dominație: birocratice, economice, mediatice sau ideologice. Puterea se redistribuie între actori care concurează pentru hegemonie, iar individul este prins într-o rețea de contradicții și incertitudini. Totodată, tranziția produce o polifonie identitară: individul oscilează între moștenirea trecutului, imperativele prezentului și modelul aspirat al viitorului. În lipsa unui centru simbolic unificator, se conturează forme de alienare, anxietate și neîncredere socială. Această fragmentare este amplificată de mecanismele puterii, care – prin discursuri politice, narațiuni mediatice și practici instituționale – generează un climat al confuziei, în care distincția dintre realitate și simulacru devine tot mai dificilă. Astfel, conceptele de identitate, putere și tranziție trebuie analizate împreună, întrucât ele descriu modul în care individul și comunitatea își negociază existența într-o lume în permanentă reconfigurare. Identitatea este produsul și, totodată, instrumentul puterii; tranziția destabilizează acest raport, dar creează și posibilitatea unei reconstrucții simbolice și instituționale. Prin urmare, înțelegerea acestor dinamici este esențială pentru analiza societăților contemporane aflate în transformare profundă.

În dramaturgia lui Constantin Cheianu raportul dintre identitate, tranziție și putere se constituie ca nucleu conceptual al întregii sale opere. Autorul nu abordează aceste teme în registru teoretic, ci le integrează organic în construcția personajelor, în tensiunea dialogului și în structura simbolică a situațiilor dramatice. Într-un sens mai profund, autorul propune o radiografie a conștiinței postsocialiste, în care identitatea este fragmentată, tranziția devine o formă de supraviețuire, iar puterea se manifestă prin mecanisme subtile, adesea interiorizate.

Tema identității, în dramaturgia lui Constantin Cheianu, inseparabilă de contextul posttranziției, este tratată, în primul rând, ca o criză ontologică. Personajele sale nu se întreabă doar *cine sunt*, dar și *ce mai înseamnă să fi* într-o lume lipsită de repere stabile. În acest sens, se poate observa o apropiere de concepția lui Zygmunt Bauman, care descrie modernitatea târzie drept o „societate lichidă”, în care identitatea este permanent negociată și reconfigurată [6]. Astfel, într-o serie de piese, *Volodea*, *Luna de la Monkbery*, *În container*, *Țara asta a uitat de noi*, *Și cu bunelul de facem*, delimitate de C. Cheianu sub titlul „Spectacolul politicului”, autorul surprinde spațiul postsovietic într-o stare de lichiditate politică: instituțiile statului nu mai funcționează ca surse de coerență sau protecție, ci ca entități fragmentare, corupte, improvizate. Personajele pieselor trăiesc într-un univers administrativ opac, dominat de arbitrar și de absența regulilor stabile. În acest univers, birocrăția nu mai reprezintă o structură solidă, ci una performativ haotică, lipsită de predictibilitate și de legitimitate. Această „lichidizare” a autorității se manifestă prin volatilizarea normelor (legea este mai degrabă negociabilă decât stabilă), instabilitate instituțională (statul se comportă ca o structură efemeră, improvizată), delegitimarea autorității (puterea nu se mai bazează pe un cadru etic sau rațional, ci pe arbitrar individual). Dramaturgul surprinde, astfel, o lume în care, în termenii lui Z. Bauman, statul a încetat să fie un garant al securității existențiale și a devenit un agent al incertitudinii. Piesa *Volodea*, *Volodea* constituie o reprezentare dramaturgică paradigmatică a procesului pe care Zygmunt Bauman îl numește lichidizarea modernității, adică dezagregarea instituțiilor solide care, în mod tradițional, ordonau viața socială și garantau stabilitatea mecanismelor de autoritate.

Piesa abordează, într-o manieră amplă și coerentă, corupția sistemică ce traversează principalele instituții sociale. Instituțiile de învățământ superior sunt reprezentate ca un spațiu profund disfuncțional, în care decanul facultății de drept utilizează un student-intermediar pentru a gestiona fluxul mitelor provenite de la studenții care urmăresc promovarea examenelor; în plus, acesta se află sub presiunea directă a vice-ministrului, care îi solicită favorizarea unui protejat. În cadrul instituțiilor medicale – Spitalul de Urgență – șeful de secție refuză acordarea oricărui tratament înainte de primirea unor recompense materiale, în timp ce un alt medic din cadrul Dispensarului Narcologic, care refuză să elibereze certificate false, este concediat și se vede nevoit să inițieze o acțiune în justiție. La nivelul sistemului educațional preuniversitar, directoarea școlii acceptă cadouri și proclamă drept „fa-

milie model” tocmai pe cea a medicului-șef implicat în acte de corupție. Așadar, prin rețeaua corupției generalizate care leagă universitatea, medicina, școala, administrația și partidele, C. Cheianu construiește nu o critică punctuală, ci o imagine unitară a societății postsovietice ca societate lichidă, în care legea este substituită de telefonul „de sus”, competența – de loialitatea informală, etica – de tranzacție, iar structurile publice sunt absorbite de interese private. Toate acestea nu mai constituie o abatere de la funcționarea instituțiilor, ci chiar mecanismul lor structural.

O altă piesă, *Luna de la Monkbery*, oferă o reprezentare dramatică de o acuitate excepțională a procesului de lichidizare a modernității într-un spațiu postsovietic confruntat cu colaps instituțional, precaritate socială și dezorientare identitară. Piesa demonstrează că tranziția nu a însemnat doar înlocuirea unor regimuri politice, ci dizolvarea structurilor de stabilitate care fac posibilă coerența biografică, profesională și comunitară. Dispariția cafenelei „Fulgușor” este, astfel, simbolul suprem al unei modernități în care nimic nu mai rămâne solid – nici instituțiile, nici destinele, nici visurile – al unei modernități, care își impune logica totală: tot ceea ce nu produce capital devine demolabil.

Grupul de personaje – Vlad (poet), Robert (absolvent al Institutului de Cinematografie), Silvia (actriță), Svetlana (coregrafă), Serafim (actor), Igor (cameraman) etc. – reprezintă o generație idealistă confruntată cu prăbușirea cadrului instituțional, care le-ar fi putut garanta o traiectorie profesională coerentă. Ei sunt produsul unui moment fondator (mișcarea de eliberare națională), dar devin victime ale unei tranziții care promite mobilitate, dar oferă precaritate, în sensul baummanian al cuvântului. Fiecare personaj reflectă forme diferite ale eșecului adaptativ: în dialogurile lor se conturează deziluzii acute: revoluția se transformă în farsă politică („Ce comedie, ce spectacol penibil!” [1 p. 302], actorii schimbării sunt percepuți ca impostori („Indivizii care au profitat din plin înainte de 1985, redactori și poetaștri care au editat munți de maculatură pe onorarii grase, neuitând să-mi taie de patru ori cartea mea, astăzi toțiăștia se dau mari patrioți, disidenți și revoluționari” [1 p. 302], iar perestroika este redusă la un eșec grotesc („...Dacă tot ei se vor cocoța sus, înseamnă că, gata, perestroika s-a bășit” [1 p. 302]. Viziunea lor asupra politicului este spectaculoasă, în sensul că instituțiile devin scene de performare a intereselor personale, nu spații de reprezentare a interesului public.

Piesa *În container* explorează complexitatea fenomenului migrației ilegale a basarabenilor imediat după declararea independenței Republicii Moldova. Textul dramatizează realitatea socio-economică și psihologică a tinerilor și adulților confrunțați cu lipsuri materiale, șomaj și perspective limitate de realizare personală în țară. Migranții ilegali devin, în piesă, simboluri ale eșecului statului de a oferi securitate economică și oportunități sociale, dar și ai unei societăți postsovietice aflate în tranziție, vulnerabile și instabile. Containerul – un spațiu simbolic al marginalizării, al precarității și al imposibilității de control asupra propriei vieți, ilustrează atât alienarea socială cât și fragilitatea instituțiilor care ar fi trebuit să protejeze cetățenii. Prin această alegorie, autorul pune în scenă consecințele directe ale corupției, lipsei infrastructurii și ineficienței statului postindependență, care împing indivizii către soluții extreme pentru supraviețuire. Textul piesei evocă o gamă de reacții emoționale și sociale, de la dorință la disperare și eșec, evidențiind dilemele morale pe care le presupune migrația ilegală. În același timp, piesa critică indirect contextul politic și economic postindependență, în care promisiunile de libertate și prosperitate se dovedesc fragile și iluzorii, iar structurile sociale și economice sunt insuficiente pentru a susține dezvoltarea cetățenilor. Astfel, piesa respectivă se înscrie în tematica largă a dramaturgiei lui C. Cheianu, în care destabilizarea socială, corupția și eșecurile sunt explorate prin experiențele individuale ale personajelor. Piesa reușește să ofere o imagine critică și realistă a migrației ilegale basarabene, subliniind atât dimensiunea tragică a acestei experiențe cât și consecințele structurale ale unei societăți, în care legăturile sociale sunt lichide, iar securitatea și stabilitatea instituțională lipsesc. Tragismul piesei se manifestă cu pregnanță prin destinul personajului Igor, care se sufocă în container și moare. El nu este doar un emigrant nefericit, ci un simbol al consecințelor sociale și politice ale unei societăți postsovietice dezorganizate, în care indivizii sunt împinși în situații de risc extrem din cauza sărăciei, corupției și lipsei oricărei protecții instituționale. Moartea sa reflectă

un tragism care nu derivă din circumstanțe personale, ci din tensiunea structurală dintre dorința de supraviețuire și imposibilitatea de a controla mediul social și economic în care se află. În cazul pieselor lui C. Cheianu, această fluiditate identitară capătă expresie scenică prin personaje aflate într-o stare de pendulare: între Est și Vest, între vechile reflexe ideologice și noile forme de libertate, între nevoia de stabilitate și dorința de evadare.

Teatrul absurdului în context postsovietic: premisa estetică a pieselor *Plasatoarele* și *Luministul*

Piesa *Plasatoarele*, precum și *Luministul*, *Sfârșitul piesei* îl scrie spectatorul, incluse de autor în ciclul „Spectacolul absurdului”, se înscriu, în mod firesc și justificat, în tradiția teatrelor experimentale și, în particular, în estetica teatrului absurdului, datorită modului în care problematizează relația dintre actor și spectator, dintre ficțiune și realitate, precum și capacitatea individului contemporan de a percepe, interioriza și interpreta mecanismele lumii în care se află. Textele respective denotă un tip particular de absurd, unul în care cotidianul este împins la limite paroxistice, rutina și clișeele vieții urbane fiind transformate într-un spectacol al confuziei, al repetitivității și al lipsei de sens. Piesele *Plasatoarele* și *Luministul* funcționează ca un metateatru autoreflexiv, în care spectatorii sunt absorbiți în interiorul acțiunii, iar actorii, la rândul lor, devin obiectul privirii unor personaje-spectatori, multiplicând la infinit jocul oglinzilor și destabilizând orice reper tradițional al dramaturgiei clasice. De la intrarea în sală, când plasatoarele (*Plasatoarele*) dirijează spectatorii către locurile lor, până la epilogul jucat „fără spectatori”, piesa urmărește în mod obsesiv granița mobilă dintre iluzie și convenție teatrală, dintre ceea ce este jucat și ceea ce este perceput, dintre rol și identitate.

Actul I, intitulat *Nașterea și copilăria*, creează un cadru aparent banal: un interior burghez post-totalitar, în care El și Ea citesc, discută despre rutina duminicilor cu oaspeți, rostind mecanic aceleași replici. Repetiția verbală – „În fiecare duminică ne vine cineva în vizită. Dacă trece o duminică fără oaspeți, parcă nici nu e duminică” [1 p. 26] – funcționează ca principiu constructiv, dezvăluind lipsa unei evoluții reale, blocajul existențial al personajelor și imposibilitatea lor de a depăși tiparele comportamentale, devenind, în același timp, un laitmotiv, o formulă ce capătă valoare ritualică. Această situație repetitivă evocă structurile dramatice ale lui E. Ionesco, unde limbajul erodat și clișezat rupe personajele de orice autenticitate. În *Plasatoarele*, însă, această repetiție este mai degrabă un mecanism dramaturgic prin care autorul pregătește spectatorul pentru intrarea treptată în absurd: personajele nu doar trăiesc după clișee, ci par ele însele părți mecanice ale unui spectacol deja scris, într-un univers în care totul este predeterminat, iar autonomia actorilor este limitată la rostirea unor replici previzibile.

Discuțiile spectatorilor din pauzele dintre acte reprezintă un alt nivel al dramaturgiei și creează un joc de „ogindire în abis”: spectatorii reali privesc spectatori ficționali, care comentează spectacolul ce-l văd, dar care, la rândul lor, sunt integrați în distribuția piesei prin intermediul caietului de sală vândut de plasatoare. Acest artificiu metateatral subliniază tema centrală a piesei: imposibilitatea de a delimita clar realul de ficțiune. Spectatorii din piesă au convingerea că sunt doar martori, însă, caietul de sală le dezvăluie numele și fotografiile, iar această intruziune îi destabilizează existențial: lumea lor își pierde consistența, iar statutul de spectatori, pur și simplu, se dizolvă. Ei participă involuntar la spectacol, devin parte din acesta, iar reacțiile – indignare, uimire, confuzie – nu fac decât să accentueze mecanismele absurdului. Replica Domnului 1 – „În spectacolul nostru, spectatorii sunt și ei implicați în acțiunea scenică. Între cei din scenă și cei din staluri hotarul nu mai este atât de strict delimitat. În orice moment există posibilitatea ca actorii să devină spectatori și invers. În felul acesta spectatorii sunt chemați să contribuie la marea operă de distrugere a unei iluzii – iluzia existenței a două lumi: a actorilor și a spectatorilor” [1 p. 31] – devine cheia întregii construcții dramatice. Constantin Cheianu transformă teatrul într-un experiment social, în care publicul este atras în interiorul ficțiunii și obligat să accepte că nu există o poziție neutră: orice privire, orice interpretare, orice prezență este, inevitabil, parte a spectacolului vieții.

Actul II, *Adolescența și anii de ucenicie*, ridică nivelul absurdului prin introducerea conflictului cu oaspeții imaginari și invidiați, prin speculații legate de telefonul care nu sună și prin alternanța dintre rutina celor doi și comentariile spectatorilor din pauză. Aici absurdul se împletește cu ironia socială: personajele își construiesc identitatea doar prin raportare la ceilalți, într-o competiție imaginară a prestigiului, în care invidia celorlalți devine singurul semn al valorii proprii. Autorul piesei surprinde, astfel, mecanisme psihologice recunoscutibile: nevoia de validare prin comparație și anxietatea identitară, dar le amplifică până la ridicol, expunând mizeria morală și nevroza unui mic-burghez preocupat de aparențe, dar lipsit de sens. Pauza dintre acte devine din nou un spațiu de dialog fragmentat și incoerent, iar replicile scurte („Hm”, „Are ceva”, „Foarte bun spectacol”) sugerează un nivel scăzut de înțelegere și, totodată, incapacitatea spectatorilor de a asimila ceea ce văd. Ironia este dublă: personajele nu înțeleg spectacolul, dar se prefac că îl înțeleg, în timp ce spectatorii reali din sală sunt invitați să se întrebe cât de autentice sunt propriile lor reacții în fața artei.

Actul III, *Tinerețea, prima iubire*, introduce personaje noi – Prietena și Fecioara – care funcționează ca instrumente de amplificare a absurdului. Fecioara, cu replica obsesiv repetată – „Ori de câte ori fac cunoștință cu un băiat, primul lucru pe care i-l spun este că sunt Fecioară” [1 p. 36] – devine un simbol al identității reduse la etichetă, la stereotip, la o propoziție repetată mecanic, golită de sens. Prietena, la rândul ei, adaugă o notă de grotesc, amestecând frivolitățile cotidiene cu confesiuni ridicole, transformând interacțiunea într-o parodie socială. În acest act, plasatoarea intră pentru prima dată în interiorul acțiunii, vânzând caiete de sală personajelor, ceea ce creează o altă ruptură a convenției: actorii se trezesc confrunțați cu dovezi ale propriei lor ficționalități, cu un caiet în care sunt cuprinși ca personaje, ceea ce intensifică impresia că lumea lor este doar o scenă, că identitatea lor este prefabricată și că libertatea lor este iluzorie. Punctul culminant îl reprezintă fotografia Fecioarei surprinse „pe stradă”, element ce reia motivul privirii și al supravegherii: personajele sunt expuse, capturate, fixate într-un rol pe care nu îl pot controla.

După actele dedicate maturității și căutării sensului, tensiunea piesei se concentrează în secvența finală, când spectatorii ficționali refuză să părăsească sala în lipsa epilogului, iar plasatoarele insistă că epilogul se joacă „fără spectatori”. Acest paradox dramaturgic închide mecanismul absurdului: spectatorii revendică dreptul la sens, la finalitate, la închidere, dar spectacolul refuză să le ofere. Teatrul absurdului respinge ideea de sens univoc, iar C. Cheianu ridiculizează așteptarea spectatorului modern de a primi o „explicație” sau un „deznodământ”, obligându-l în schimb să se confrunte cu propriile limite de percepție. Scena finală, în care plasatoarele discută între ele despre cât de imposibil este de înțeles spectacolul („L-am privit seară de seară, vreo 10 ani la rând. Domnule, nu am priceput o boabă”) [1 p. 56], devine o declarație metatextuală: teatrul nu trebuie neapărat înțeles, ci trăit, iar absurdul nu se explică, ci se experimentează. Ultima replică, prin care plasatoarele descoperă „adevărații spectatori” și îi invită să părăsească sala, marchează distrugerea totală a convenției: nimeni nu mai are dreptul să rămână în afara spectacolului, toți sunt prinși în mecanismul ficțional, toți devin actori, chiar și cei care privesc.

Personajele din *Plasatoarele* sunt construite deliberat schematic, tipologic, pentru a accentua alienarea, lipsa de profunzime și incapacitatea comunicării autentice. Ele funcționează ca entități semi-automatizate, ghidate de ritmuri ale rutinei sociale și de clișee ale vieții urbane. Structura repetitivă a replicilor, incoerența dialogurilor, obsesia pentru aparențe și incapacitatea de a ieși din propriile tipare mentale sunt trăsături fundamentale ale teatrului absurdului. De asemenea, plasatoarele devin personaje-cheie în economia piesei: ele sunt intermediarii dintre realitate și ficțiune, dintre public și scenă, dintre convenție și dezvăluirea convenției. Rolul lor este ambivalent: ele dirijează spectatorii, îi includ în spectacol, le oferă caiete de sală, dar refuză să le explice sensul piesei. Ele sunt gardienii iluziei și, paradoxal, cei care deconspiră iluzia.

Prin toate aceste mecanisme dramaturgice, *Plasatoarele* devine o piesă despre condiția teatrului contemporan, despre incapacitatea omului modern de a percepe realitatea altfel decât prin filtre

prefabricate, despre confuzia identitară și despre imposibilitatea de a găsi sens într-o lume saturată de convenții, dar lipsită de consistență. Este o piesă în care absurdul provine din logica distorsionată a unei lumi care mimează normalitatea, în timp ce se află într-un proces ireversibil de fragmentare. Constantin Cheianu ridică, astfel, o oglindă în fața spectatorului, obligându-l să se vadă ca participant involuntar la un spectacol pe care îl consumă fără să-l înțeleagă, fără să-l poată controla și, uneori, fără să-l poată distinge de propria realitate. Piesa își găsește forța nu în evenimente spectaculoase, ci în capacitatea de a destabiliza percepții, de a submina așteptările și de a expune fragilitatea poziției spectatorului modern. În acest sens, *Plasatoarele* devine o contribuție importantă la dramaturgia est-europeană contemporană și un text exemplar în analiza raportului dintre artă, societate și absurdul existenței cotidiene.

Piesa *Luministul* se înscrie în mod organic în paradigma teatrului absurdului prin felul în care destructurează convențiile spectacolului dramatic, problematizează raportul dintre realitate și ficțiune și expune mecanismele alienante ale societății contemporane prin intermediul unor personaje prinse în situații lipsite de sens, marcate de confuzie ontologică și de rupturi logice.

În tradiția inaugurată de E. Ionesco și S. Beckett, dar adaptată sensibilității postcomuniste, piesa reușește să transforme o situație banală – o excursie turistică – într-un dispozitiv metateatral de dezvăluire a absurdului cotidian, care înghite individul și îl reduce la o funcție, un rol, o aparență. *Luministul* devine, astfel, o reflecție asupra manipulării, a mecanismelor de simulare, precum și asupra incapacității omului de a discerne între realitate și spectacol într-o epocă a iluziei artificiale și a luminii regizate.

Întreaga construcție dramatică pornește de la o premisă fals realistă: un grup de turiști ajung într-un loc ce pare a fi o atracție turistică, dar este de fapt scena unei farse elaborate, dirijate de o ghidă și întreținută prin prezența unui luminist, care reglează atmosfera prin lumini, umbre și iluminări selective. Spațiul nu este stabil: el oscilează între un loc concret și o scenă teatrală, între real și ficțiune, impunând spectatorului un dublu registru de lectură. Această dublare este caracteristică teatrului absurdului, unde spațiul scenic nu reprezintă un loc, ci o stare de existență fracturată, iar personajele nu își pot ancora identitatea într-un cadru stabil. În final, turiștii simt confuzia intuind treptat că ceva nu este în regulă: „Parcă ar fi o scenă”, „Ce teatru e asta?”, „Ce mai e și comedia asta?”, „Opriți spectacolul asta penibil!”, „Alo, cel de la lumini!...” [1 p. 106]. Replicile respective funcționează ca o punte meta-literară între reprezentare și realitatea spectatorilor din sală. În teatrul absurdului astfel de enunțuri autoreferențiale au rolul de a fisura iluzia mimetică, de a produce un efect de distanțare care îi determină pe spectatori să mediteze asupra condiției umane reflectate în convenția teatrală.

Personajele piesei sunt construite deliberat în manieră tipologică, nu psihologică, ceea ce amplifică dimensiunea absurdă a lumii dramatice. Turiștii sunt anonimi sau abia conturați, individualizându-se prin reacții stereotipe – mirare, entuziasm, euforie, iritare, indignare – și nu prin biografii complexe. Ei sunt reprezentativi pentru omul contemporan surprins în situații care îl depășesc, incapabil să își explice mecanismele lumii în care este plasat. Reacțiile lor, deși aparent logice, sunt neputincioase în fața absurdului sistemic care îi manipulează. În acest sens, turiștii seamănă cu grupurile sau cuplurile din piesele lui E. Ionesco, unde personajele sunt aruncate în situații lipsite de coerență internă, pe care încearcă zadarnic să le interpreteze în cadre conceptuale convenționale.

Personajul Ghida capătă, însă, o funcție aparte: ea orchestrează simulacrul, fiind un fel de demiurg minor al teatrului fals. Ghida nu explică nimic, nu oferă coerență, ci doar întreține spectacolul artificial, sugerând prin comportamentul ei controlat și ambiguu o autoritate rece, birocratică, specifică sistemelor alienante. Ea este figura absurdă a autorității care nu justifică nimic, dar le cere celorlalți să participe la iluzie. Rolul ei devine și mai evident în finalul piesei, când reapare în agenția de voiaj spunând luministului să dea o lumină „mai ca lumea pentru scena cu autocarul /.../, că numai astfel turiștii pot fi ademeniți” [1 p. 107]. Aici, teatrul se reconfigurează într-un metateatru: farsa trebuie reluată, turiștii sunt masa anonimă, care trebuie mereu înșelată, iar lumina devine instrument de manipulare, pentru că doar ea poate delimita realul de ficțiunea înscenată.

Figura enigmatică a piesei rămâne, însă, Luministul. Personaj-cheie, el nu acționează prin cuvinte, ci prin manipularea luminii, devenind astfel un operator al realului și al imaginarului. În teatrul absurdului lumina este adesea mijloc de revelare a golului existențial (S. Beckett folosește un spot pentru a delimita spațiul vidat al ființei), C. Cheianu continuând această tradiție, dar într-o formă adaptată: luministul construiește și deconstruiește realitatea scenică în funcție de indicațiile ghidului („Ne-am înțeles doar că nu e nimic sumbru și amenințător acolo: e lumina blândă a unui soare de iunie, cîripesc păsărelele, zumzăie albinele, totul e o desfătare” [1 p. 107], ceea ce sugerează că adevărul perceput de oameni este mereu filtrat printr-o instanță tehnică, invizibilă, incontrollabilă. Astfel, Luministul devine metafora artistului manipulat, a tehnicianului care servește convenției, dar nu o controlează, sau chiar metafora condiției umane: existența noastră este mereu plasată în lumina altora, într-o lumină străină, care nu ne aparține. În acest sens, Luministul se apropie de personajele beckettiene, prin faptul că există într-un spațiu suspendat, în afara logicii comune, dar totodată participă la mecanismele absurde ale lumii.

Structura piesei este una circulară, ceea ce reprezintă un alt element definitoriu al teatrului absurdului. Finalul reproduce, într-o altă formă, începutul: turiștii sunt manipulați, scena se stinge, ghida reia număratoarea, iar luminile pregătesc un nou spectacol pentru alți turiști. Această circularitate demonstrează imposibilitatea personajelor de a evada din condiția lor, reflectând ideea centrală a absurdului conform căreia existența umană este repetitivă, lipsită de progres real, încadrată într-un ciclu steril. Repetiția devine, astfel, un mecanism ontologic, nu doar dramaturgic. Didascalia finală – „După toate probabilitățile, spectatorii vor încheia în gând număratoarea. La „zero” se va aprinde lumina în sală” [1 p. 108] – introduce un moment, prin care granița dintre scenă și sala de teatru se destramă complet. Spectatorul real este invitat să continue număratoarea, devenind parte a ritualului absurd. În așa mod, C. Cheianu reușește un lucru esențial: el transformă spectatorul într-un participant la mecanismul absurd, implicându-l în circularitatea fără ieșire a lumii scenice.

În plan tematic, piesa poate fi interpretată și ca o critică a societății spectacolului, în care individul nu mai poate face distincția dintre real și montaj, dintre autentic și artificial. Turiștii sunt victimele unei industrii a experiențelor fabricate, unde iluminarea este literală și metaforică, și unde lumina nu dezvăluie adevărul, ci îl înscenează.

Mesajul piesei este, în esență, unul al lucidității triste: lumea contemporană funcționează pe baza unor iluzii atent construite, în care oamenii sunt permanent supuși unei forme de manipulare senzorială și simbolică. Omul modern este turist în propria existență, plimbat prin decoruri care mimează realitatea, dar nu o reflectă. Faptul că turiștii nu se revoltă, ci doar cer „Opriți spectacolul ăsta penibil!” arată că revolta lor este una superficială, neînsoțită de înțelegerea profundă a mecanismelor care îi condiționează. Chiar și în final, când scena pare să se destrame, ghida reia ritualul, luministul – ocupația, iar cercul absurd se închide. În acest sens, piesa se conformează unei viziuni pesimiste asupra condiției umane, tipice teatrului absurdului: omul este prizonierul unui sistem de senzori fabricate, iar orice încercare de a înțelege lumea eșuează în repetitivitate și simulare.

Până la final, piesa rămâne fidelă unei poetici a indeterminării. Niciun personaj nu capătă sens stabil, niciun conflict nu se rezolvă, nicio întrebare nu are răspuns. Tensiunea se acumulează prin lipsa de progres, iar conflictul fundamental este cel dintre om și nonsens. Prin aceasta, piesa în cauză demonstrează că teatrul absurdului nu reprezintă doar o tradiție estetică, ci și un mod de a interoga realitatea contemporană. În mod subtil, *Luministul* devine o meditație asupra societății care transformă individul în figurant al propriei vieți, asupra mecanismelor de manipulare și asupra luminii – fizice și simbolice – care modelează în fiecare clipă ceea ce numim realitate.

Astfel, piesa se constituie într-o contribuție valoroasă la dramaturgia românească contemporană, prin felul în care autorul reușește să îmbine critica socială, reflecția existențială și tehnicile teatrului absurdului într-o construcție scenică originală, coerentă și provocatoare. *Luministul* nu este doar o farsă, ci un comentariu profund asupra condiției moderne, asupra rolurilor în care suntem distribuiți

fără de voie și asupra luminii străine care modelează fiecare scenă a vieții noastre. Piesa lui C. Cheianu devine, în acest sens, un exemplu remarcabil de dramaturgie a incertitudinii, în care spectacolul nu se încheie niciodată, iar spectatorul este invitat, la rândul său, să continue numărătoarea într-un univers în care sensul este mereu amânat, niciodată atins.

Concluzii

Dramaturgia lui Constantin Cheianu se înscrie într-un proces mai amplu de redefinire a teatrului postcomunist, în care esteticul, eticul și politicul nu mai pot fi separate rigid, ci coexistă într-un dialog permanent. Prin complexitatea discursului său scenic, dramaturgul reușește să ofere teatrului basarabean o identitate intelectuală distinctă, articulată între tradiția satirei morale și modernitatea teatrală autoreflexivă. Această dublă apartenență îl transformă într-un autor de frontieră – nu doar geografic, ci și estetic – situat între două lumi: cea a tranziției sociale și cea a căutării de sens într-un spațiu cultural periferic, dar extrem de viu.

Din perspectivă estetică, opera lui C. Cheianu se remarcă prin combinarea realismului social cu formule experimentale – teatrul absurdului, metateatrul, farsa tragică, ce permit investigarea raporturilor dintre identitate, putere și tranziție. Prin personaje tipologice, structuri repetitive și destrămarea convențiilor scenice, dramaturgul evidențiază alienarea individului contemporan și mecanismele subtile ale dominației și manipulării într-o societate postsovietică fragmentată. Într-un context cultural mai larg, dramaturgia lui Constantin Cheianu se integrează organic în tradiția est-europeană postcomunistă, alături de autori care au transformat teatrul într-o „tribună morală” și într-un spațiu de confruntare cu memoria recentă, teatrul său afirmându-se ca o formă de conștiință publică, esențială pentru înțelegerea realităților contemporane și a proceselor de reconstrucție identitară.

Referințe bibliografice

1. CHEIANU, Constantin. *Teatru: antologie*. Chișinău: Cartier, 2015. ISBN 978-9975-86-008-6.
2. GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. ISBN 465-03425-X. Disponibil: <https://web.mit.edu/allanmc/www/geertz.pdf> [accesat 2025-10-11].
3. BARTH, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Universitetsforlaget, 1969. Disponibil: <https://ro.scribd.com/document/552657174/Ethnic-Groups-and-Boundaries-the-Social-Organization-of-Culture-Difference-by-Fredrik-Barth-Z-lib-org> [accesat 2025-10-21].
4. FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. Vol. 1. New York: Pantheon Books, 1978. ISBN 0-394-41775-5. Disponibil: https://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/foucaulthistory_of_sexualityvol1.pdf [accesat 2025-10-07].
5. TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.
6. BAUMMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000. ISBN 0-7456-2409-X. Disponibil: <https://sociologiac.net/2023/08/15/liquid-modernity-zygmunt-bauman/> [accesat 2025-11-07].

Manuscris primit la 10.11.2025. Acceptat pentru publicare la 01.12.2025³.

3 Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International.