

INTERVIURI

Matei VIȘNIEC

„Limba franceză
m-a învățat să construiesc mai bine
în teatru”

Prezent la Iași, la invitația Centrului Cultural Francez, jucat în „dulcele târg” de Teatrul Național (*Negustorul de timp*, în regia lui Ovidiu Lazăr), lansat și comentat (*Sindromul de panică din Orașul luminilor*, cea mai recentă carte de proză a sa), Matei Vișniec continuă să fie dramaturgul român de cel mai mare succes european. Despre teatru și despre multe altele, în dialogul de mai jos.

Călin CIOBOTARI: *Domnule Vișniec, cum e să navigați mereu între două culturi?*

Matei VIȘNIEC: Știți, eu provin dintr-o generație care, la ora când se trezea, aproape în mod natural, se hrănea din cultura franceză. Prin 1972, când am început liceul, aproape în fiecare săptămână cumpăram de la librăria din Rădăuți o carte a unui autor francez. Se traducea foarte mult din literatura franceză la acea vreme. Cred că din patru traduceri, trei erau din limba franceză. Așa am ajuns să iubesc Franța și să aflu foarte multe lucruri despre Franța. Pe vremea aceea, pentru copiii de 12–13 ani, *Cei trei muschetari* reprezenta ceea ce astăzi reprezintă pentru ei *Harry Potter*. Eram impregnați de *D'Artagnan*, de Dumas, de *Regina Margot*, de *Contele de Monte Cristo*, de istorie franceză... Apoi Balzac, Hugo, Sartre, Camus și atâția alții.

C.C.: *Așadar, simbolic, Franța era un adevărat „acasă”...*

M.V.: În mod straniu, la acea oră, Franța ne apărea ca o a doua patrie, o patrie mentală. Asimilasem atâta cultură franceză până în 1987, când am plecat din România, încât la Paris am avut impresia că sunt, da, acasă. Mi se părea că port Parisul în mine, că recunosc locurile, nu că le cunosc pentru întâia oară. Citisem aproape toată literatura franceză importantă, clasică și modernă. Mai citisem și acea literatură de popularizare a spațiilor aproape magice franceze, precum cartierul Montparnasse, Montmartre, a boemei pariziene. Franța intrase în conștiința noastră, la ora aceea, într-un mod foarte natural. Plus că limba franceză era la noi prima limbă străină. Ca să nu mai spunem că, pe vremea aceea, Franța era mai prezentă în imagine decât astăzi, prin filmul ei, prin cinematograful ei. *Angélique, marquise des anges*, Jean-Paul Belmondo, apoi filme polițiste foarte bune. Franța trimitea deci multă imagine, or, știți bine, astăzi bătălia se câștigă prin imagine. Franța mai era prezentă prin muzica ei. Amintiți-vă câtă muzică franceză se auzea la radio și la televiziune. Aznavour și atâția alții... Ajungeai francofil fără să-ți dai seama. În mod paradoxal, după căderea Zidului de la Berlin și a Cortinei de Fier, Franța a fost mai puțin prezentă în Europa de Răsărit decât înainte.

C.C.: *Plecarea din 1987 ați premeditat-o sau a fost o decizie spontană?*

M.V.: N-am premeditat-o. Habar n-aveam unde voiam să ajung. Încă de prin 1982–1983 devenise sufocantă lupta mea cu cenzura, cu puterea. Tot ce-mi doream,



Foto: Corneliu Grigoriu

la un moment dat, era să plec. Indiferent unde..., doar să scap de ceva ce era foarte presant. În acel timp, am avut noroc să obțin o viză turistică, pentru că un scriitor român m-a recomandat unei Fundații franceze de întrajutorare intelectuală. Era o bursă de cinci mii de franci, pentru un sejur cultural. M-am dus cu acea invitație, tremurând, la Uniunea Scriitorilor, al cărei membru eram. Îmi amintesc că persoana responsabilă de plecări, m-a privit lung și mi-a zis: „Domnule Vișniec, nu acceptați această invitație la Paris. Fundația aceasta are o atitudine dușmănoasă față de România“. Vă dați seama, cum să-i spui unui tânăr „Nu te du la Paris!“?! Am depus o cerere de turist, prin Uniunea Scriitorilor. Am avut noroc că 1987 era anul în care România cerea ceea ce se numea pe atunci Clauza națiunii celei mai favorizate, o clauză pe care statul american o dădea României pentru activități comerciale. În acest context, Ceaușescu mai lăsa pe unii scriitori, artiști să plece. A fost un val de 40–50 de persoane care primiseră viză. E drept, jumătate dintre ei s-au întors. Am prins și eu acel tren, însă am preferat să rămân în Franța. Eram decis să trăiesc o experiență occidentală indiferent de ceea ce s-ar fi întâmplat în România. Chiar dacă România ar fi fost cea mai liberă țară din lume, tot mi-aș fi dorit o astfel de experiență și, mai important, să încep să scriu într-o limbă de circulație internațională.

C.C.: *Scriați deja teatru?*

M.V.: Da, aveam scrise, înainte de 1987, peste două mii de pagini de teatru. Stăteam câteodată cu colegii mei de generație la Uniunea Scriitorilor și ne spuneam: „Ce geniali suntem! Suntem extraordinari! Scriem lucruri fantastice! Dar ce păcat că nu vine nimeni să ne descopere...“. Aveam în față două soluții: continuam să scriu în limba română și așteptam să vină hoardele de traducători care să zică „Ce bun e Vișniec, Dumnezeuule! Abia așteptăm să-l traducem!“, sau să plec eu, să învăț să scriu într-o limbă de circulație internațională, să-mi transpun teatru în această limbă.

C.C.: *Vă simțeați apropiat de modelul Cioran?*

M.V.: Sigur. În definitiv, toți suntem fascinați de cei care trec într-o altă limbă și se realizează. E drept, pentru mine a fost mai greu: nu făcusem limba franceză la școală. La Rădăuți, în clasa a cincea, când a trebuit să-mi aleg prima limbă străină, erau două posibilități: franceza și germana. Domnișoara de franceză era cam bătrână și cam uscăcioasă. Cea de germană tocmai ieșise din facultate și era simpatică foc. Vă imaginați ce am ales... Timp de opt ani am făcut germana, limbă greu de asimilat dacă nu o vorbești. Am continuat cu engleza și abia apoi am învățat, aproape singur, la București, franceza.

C.C.: *Ce înseamnă, totuși, să scrii în limba franceză?*

M.V.: Să scrii mai ales teatru în limba franceză, atunci când vii din română, înseamnă în primul rând a redobândi statutul de umilintă în fața unei limbi. Deseori, scriitorii români, când scriu, scrie limba pentru ei. Ești atunci ca un om foarte bogat, ori ca un fiu de mare mogul. Ai niște bani nemuncați și-ți vine mereu să arunci cu ei și scrii în toate felurile. Când am ajuns în Franța și mi-am dat seama că trebuie să emoționez, să fiu eu însumi, să captez și poezie, și tensiune dramatică, să pun în fiecare rând o idee, am descoperit că limba franceză îmi impusese un exercițiu stilistic extraordinar de interesant: să scriu cu puține mijloace, dar să obțin maximum de efecte. Recomand asta oricărui scriitor care vrea să încerce o astfel de experiență, să intre, deci, într-un raport de umilintă cu limba în care scrie, să încerce să obțină maximum de efecte cu minimum de mijloace. Să creezi o scenă din cuvinte puține.



Angajare de clown, regia Beata Pilch, Trap Door Theatre, Chicago

C.C.: *Umilința aceasta a dumneavoastră față de limba franceză v-a determinat să încetați a mai scrie poezie?*

M.V.: E adevărat. Am simțit că limba franceză m-a învățat să construiesc mai bine în teatru. Până și tăcerii i-am acordat mai mult spațiu în piesele mele, cuvântului scos din context. Să ascuți muzicalitatea cuvântului sau sunetele pur și simplu... De pildă, am o piesă care se numește *Frumoasa poveste a urșilor Panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*. În această piesă există o scenă unde o frumoasă femeie se trezește dimineața alături de un bărbat, în pat. Îl supune la un exercițiu foarte interesant; îl pune să spună „A”. Și el spune „A”, iar ea continuă: „Spune A ca și cum ai spune că mă iubești”, și el spune într-un anumit mod „A”, apoi „Spune A ca și cum ai spune că n-ai să mă uiți niciodată”, iar el spune într-un alt mod „A”. Timp de treizeci de ori el spune „A”, de fiecare dată în alt fel. Mă întreb ce s-ar fi întâmplat dacă aș fi scris acest tip de piesă în românește. Limba franceză m-a obligat să scriu niște texte foarte simple, însă, din punct de vedere stilistic, foarte surprinzătoare. Altădată am scris texte în care am suprimat gramatica limbii franceze, mulțumindu-mă să utilizez doar cuvinte într-o construcție poetică, chiar dramatică.

C.C.: *În clipa în care vă traduceți piesele din franceză în română, vă mai răgășiți în ele?*

M.V.: Da, pentru că sunt în continuare visceral legat de limba română. Când îmi reînșurubez ideile în limba română, ies la iveală niște bucurii stilistice, niște efecte poetice, pe care ulterior încerc să le redau și în franceză. Navetez între franceză și română, simt cum textul evoluează, e deci o navetă benefică pentru text. Bineînțeles, nu este o soluție pentru cineva care scrie roman sau eseu.

C.C.: *La ce nivel ați ajuns în stăpânirea limbii franceze?*

M.V.: Continuu să fiu umil în fața acestei limbi pe care o învăț zi de zi. Până la sfârșitul vieții voi continua să aprofundez limba franceză. Ceea ce nu înseamnă că n-am scris în franceză vreo treizeci de piese, traduse în vreo treizeci de limbi. A fost o combinație de vocație, de noroc, de stea, de muncă. Este o aventură literară ceea ce mi se întâmplă mie. Nu e o soluție pentru toată lumea.

C.C.: *Ați încercat să scrieți și în engleză?*

M.V.: În 1987, am stat în Franța câteva luni, după care am plecat la Londra, să lucrez la BBC. Eram interesat să văd ce înseamnă mediul anglo-saxon și teatrul anglo-saxon. Da, am scris și în engleză. Voiam să văd dacă îmi iese. Mi-am dat seama că limba engleză este o limbă foarte perfidă. Toată lumea o învață și o vorbește, numai că, după ce știi o mie sau două de cuvinte și crezi că ești stăpânitor de engleză, că te descurci, îți dai seama că există niște niveluri ale slangului, ale argoului, pe care, dacă nu ești născut în zona respectivă, îți vine greu să le înțelegi. Limba franceză nu are aceste straturi succesive de argou pentru fiecare pătură socială, ori pentru fiecare tip social. Îți permite, deci, mai multă libertate. Am înțeles că era prea târziu pentru a învăța să scriu în englezește. Cu franceza e altceva. Ca latini, o purtăm într-un fel în noi.

C.C.: *Am observat în ultima vreme, în spațiul cultural românesc, tentația de raportare la comunism cu accentul pus pe comic. O tentație de a lua peste picior lucruri grave. De exemplu, la o parte din filmele despre comunism, sala râde în hohote. Dumneavoastră cum vedeți această situație?*

M.V.: Personal, consider că ambele versante, comicul și tragicul, sunt importante. Am scris, de exemplu, piesa *Richard al III-lea nu se mai face*, *Richard al III-lea se interzice sau scene din viața lui Meyerhold* (în versiunea franceză), unde vorbesc despre cenzură, Meyerhold fiind efectiv lichidat de Stalin. Deseori mi se întâmplă în Franța să fac conferințe în care să discut despre bancurile din vremea lui Ceaușescu; este o modalitate mai simplă de a intra în istoria a ceea ce a fost comunismul de stat. Încep prin a povesti câteva bancuri de diferite tipuri: împotriva membrilor de partid, bancuri care îi ridiculizau pe milițieni, bancuri care vorbeau despre penurie, deținuți politici și așa mai departe. Oamenii râd, desigur, apoi eu le explic că în spatele fiecărui banc se află o doză enormă de suferință, drame umane, adevărate tragedii, milioane de persoane care au suferit. Orice banc politic este un fel de aisberg din care se vede doar vârful. Partea de suferință este profund în interior. Atunci, brusc, încep să privească și celălalt versant.

C.C.: *Dar rămâne funcția terapeutică a râsului...*

M.V.: Pentru mine râsul este esențial; trebuie să admitem că, înainte de 1989, râsul a fost la noi o formă de rezistență. A râde de cei care își băteau joc de tine era o încercare de a rămâne integru. Utilizez eu însumi, în piesele mele, umorul negru, ironia, însă încerc mereu să demonstrez că am trăit o formă de absurd istoric ce trebuie pus în relație cu teatrul absurdului. Ultima mea piesă, dedicată lui Ionesco, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, pune față în față ceea ce se numește teatru al absurdului și istorie absurdă. Deseori e greu să explici occidentalilor că în spatele teatrului absurdului, deci în spatele unui concept literar, se ascunde ceva care ține și de istorie. La mine râsul și drama se împletesc atunci când scriu despre comunism.

C.C.: *Sunteți unul dintre cei mai curtați dramaturgi contemporani. Care credeți că este explicația? De ce au succes piesele dumneavoastră în România?*

M.V.: În orice caz, nu pentru că ar fi geniale. Să știți că mai și muncesc pentru ele. Vin deseori în România, mi-am păstrat toate contactele cu regizorii

Richard al III-lea se interzice, sau scene din viața lui Meyerhold,
regia David Sztulman, Compagnie du Grand Réquin, Paris



generației mele, trimit în diferite părți cărțile mele de teatru. Îmi doresc să fiu jucat în România. Nu e așa de simplu pe cum pare. Nu e ca și cum aș fi un furnizor parizian de texte. De șapte-opt ani, vin constant la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, care mi se pare extraordinar de interesant și unde asist la un adevărat pelerinaj de străini.

C.C.: Cum vi se pare teatrul românesc, deopotrivă din perspectiva dramaturgiei și spectacologiei?

M.V.: Interesant. Se face un teatru visceral, un teatru ce captează elemente onirice; mai mult decât absurdul, grotescul e captat în foarte multe spectacole; apoi poezia, fantasticul... Sunt spectacole în România pe care eu nu le pot vedea în altă parte. Mă refer la spectacole ale lui Silviu Purcărete, Victor Ioan Frunză. Sau Radu Afrim, cel care mi-a montat două piese, în Franța, cu un enorm succes. La Luxemburg mi-a montat piesa despre Cioran, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, care, anul trecut, a obținut Premiul criticii la Festivalul de la Avignon. România rămâne, din perspectiva mea, un spațiu în care se face un teatru de foarte bună calitate. Tocmai acest teatru visceral lipsește în Franța, teatrul de aici fiind cumva mai cartezian, mai cerebral. În România, teatrul nu e numai cuvânt, teatrul este imagine, sinteză de sunet, de nuanță corporală. Franța nu are școală de regie. Acolo, regizorii se nasc din mers. La fel, nici scenografie. De ce? Pentru că teatrul e conceput ca pe vremea lui Molière: un artist face totul. Până să ajung în Franța, nu credeam în capacitatea unui singur om de a fi regizor, actor, scenograf și autor. La noi, până în 1990, un actor care încerca să monteze o piesă de teatru scrisă de el putea să pară neserios, după cum un regizor nu era niciodată actor.

În același timp, în România, toți actorii care ieșeau din Institut erau deja vedete. Ai noștri nu mutau vreun scaun pe scenă, nu demontau decorul; nici scenograful nu făcea așa ceva; avea câțiva tehnicieni care executau ce dicta el. În schimb, în Franța am cunoscut un altfel de teatru, teatrul angajat, cu o trupă care are la dispoziție două ore să vină, să-și instaleze decorul, să joace, să ambaleze decorul și să plece.

C.C.: *Credeți că în România problema se află în curtea teatrelor bugetate?*

M.V.: Nu știu. Ceea ce este interesant e că, în Franța, avem peisajul teatral cel mai tulburător și mai bogat din lume, un peisaj structurat pe o pluralitate de etaje. Sunt teatrele private din Paris, în număr de vreo patruzeci, al căror public nu se întâlnește niciodată cu cel al teatrelor subvenționate, cu spectacole serioase, grele. Există o adevărată constelație de teatre de buzunar, unde companiile private fac niște lucruri formidabile. Fiind mai mici, au curajul să-și asume riscul estetic și financiar pentru a juca un autor necunoscut. Așa a început și Eugen Ionescu, așa am debutat și eu în spațiul teatral francez. În mintea mea, un teatru trebuia să fie o clădire impunătoare, cu trepte și coloane, cu cel puțin patru sute de locuri. Or, când vezi o ușă cu un ghișeu, între două rânduri de cârciumi grecești, ești puțin nelămurit. Prima oară am fost de-a dreptul șocat. Abia apoi mi-am dat seama ce bogăție enormă înseamnă aceste teatre „de buzunar” pentru viața teatrală în ansamblul ei. Cred că sunt vreo trei-patru mii de asemenea companii în întreaga Franță. Nu există niciun orașel care să nu aibă așa ceva. Asta creează viață teatrală, educă publicul. Toată lumea face teatru.

C.C.: *Cum este privit în Franța dramaturgul? Vă întreb asta cu gândul că, în România, el continuă să fie asumat în certă inferioritate față de regizor.*

M.V.: Aveți perfectă dreptate. Sufăr uneori din cauza acestui statut unic. Unic, pentru că n-am fost niciodată actor sau regizor, doar autor. Văd în jurul meu oameni care fac de toate. Continui să mă consider un scriitor care s-a axat pe un gen literar, genul dramatic. Am reușit să mă fac vizibil, dar acum, dacă tot ați adus în discuție aspectul acesta, trebuie să spun că, într-adevăr, am văzut regizori care nu mai au nevoie de text pentru că și-l scriu ei înșiși, autori care s-au supărat și își montează singuri piesele. În același timp, însă, e loc pentru toată lumea. Spunea distinsul critic de teatru George Banu: „Sunt mai mulți oameni care vor să facă teatru decât cei care se duc la teatru.”

C.C.: *În definitiv, domnule Vișniec, de ce scrieți teatru?*

M.V.: Hm! Nu pot să știu... M-a fascinat literatura, am început cu poezia, am scris nuvele, schițe, proze. La un moment dat, mi-am dat seama că tipul meu de discurs se potrivește foarte bine cu acest gen literar. Deseori, prozele pe care le începeam se transformau în teatru, în scenete, în monologuri. Este o afinitate între un mod de a fi și un mod de a scrie. A fost o perioadă de mare timiditate în viața mea, o perioadă în care nu îndrăzneau să deschid gura în public. Eram, în schimb, foarte vorbăreț în textele mele, acolo unde vorbeam și îi puneam și pe alții să vorbească.

C.C.: *Din literatura dramatică universală ce anume sau cine v-a atras atenția la începuturi?*

M.V.: Încă de la început am fost marcat de Beckett; cineva mi l-a pus în mâini la vârsta de paisprezece ani. La fel, de Eugen Ionescu. M-a marcat, însă, și faptul că, elev de liceu fiind la Rădăuți, mergeam în fiecare vacanță în București ca să pot vedea teatru. Eram fascinat de montările care se făceau atunci. Cehov, de exemplu,

Cuvântul progres spus de mama mea sună teribil de fals,
regia Ersi Vassilikioti, Teatrul Amalia, Salonic, Grecia



era de fiecare dată montat într-o notă onirică, suprarealistă. Teatrul mi s-a părut încă de atunci o formă de literatură ce creează un impact emoțional imediat, mai ales pentru faptul că lucrează cu oameni vii. De altfel, cred că, la ora aceea, regimului comunist îi era mai frică de teatru și de cinema, decât de literatură. Un roman, oricât ar fi de neconformist, este citit acasă, în singurătate; chiar dacă e critic, demască puterea, omul nu se poate revolta autentic, de acolo, din fotoliul personal. În schimb, emoția colectivă dintr-o sală de spectacol poate crea o revoltă, o astfel de emoție era foarte periculoasă pentru putere.

C.C.: Cum s-a împăcat jurnalismul, meseria dumneavoastră în Franța, și dramaturgia?

M.V.: Foarte bine. Am scris câteva piese pornind de la informațiile care îmi veneau despre diferite evenimente. Așa a fost cu piesa *Femeia ca un câmp de luptă*, unde am folosit informațiile pe care le aveam despre războiul din Bosnia. Ca jurnalist internațional, îți dai seama că materia care îți vine prin depeșă, prin agenții de presă, nu este altceva decât mizeria acestei lumi. 90 la sută din știrile care îți sunt livrate se referă la orori, la mizeria umană, la violență, viol, corupție, lucruri cumplite pe care tu, jurnalistul, trebuie să le tratezi, să le repui în pagină, să le retransmiți. De fapt, ce este un ziarist? Un fel de măturător fără pubelă, în sensul că mătură mizeria dintr-un loc în altul. Jurnalismul se sufocă dacă nu este dublat de acțiune. Or, cum poate acționa jurnalistul decât mergând pe teren și încercând să devieze glonte care se îndreaptă spre un om nevinovat?! Dramaturgul din mine a scris despre ceea ce nu mai putea suporta ziaristul, războiul din Bosnia. Să-l scoți din neputință pe ziarist prin literatură!

C.C.: *Da, însă atunci efectul ar trebui să fie prioritar tradus în piese cu o puternică încărcătură realistă. La dumneavoastră., însă, remarc frecvent tendința aceasta a evadării spre magic.*

M.V.: Știți prea bine că, înainte, literatura oficială era realismul socialist. Am înțeles de foarte devreme că este bine să mă feresc de realismul socialist. Iată de ce am scris în toate registrele posibile, numai în cel al realismului socialist nu. Absurd, suprealism, onirism, fantastic, realist socialist, însă, nu! Mi-au trebuit apoi ani de zile, în Franța, pentru a mă putea reapropia de teatrul psihologic ori de cel realist. *Femeia ca un câmp de luptă* chiar este o piesă realistă. Am descoperit realismul abia când n-am mai fost obligat să practic realismul socialist. Însă, dacă în continuare detest ceva, atunci e dictatura teatrului psihologic de tip anglo-saxon. Acum câteva săptămâni eram la New-York unde se lansa o antologie cu piese de teatru scrise înainte de căderea comunismului; am și eu acolo una, *Căii la fereastră*. M-am dus să văd un spectacol pe Off Broadway; am văzut o piesă bine jucată, bine scrisă, realistă sută la sută, în care nimeni, nici regizorul, nici actorul nu-și permiteau nici cea mai mică alunecare în oniric, în fantastic. Problema este că acest tip de teatru creează și un public stupid, care, așa cum am observat, reacționează doar la narațiune. Aproape am putea spune că a fost creat un public debil, fasonat și de televiziune unde, în spatele multor filme, sunt acele râsete. Un public total naiv care nu poate să vadă altceva. Or asta mi se pare o formă de dictatură foarte ciudată exercitată de un anume gen de teatru.

C.C.: *Ați remarcat deosebiri majore între publicul de teatru din România și cel din Franța? Ca nivel de așteptare, ca știință a reacției...*

M.V.: Nu, nu cred. Există, în Franța, o zonă a publicului teatrului de bulevard, un public înstărit, burghez, care vine la teatru după ce, în prealabil, supează. Pentru mine, acest public este unul de *aliens*, de extratereștri, nu-mi vine să cred că el există. Și totuși el există, ba, mai mult, face să existe un întreg etaj teatral, teatrul de bulevard. Pe de altă parte, dacă mergeți la Festivalul de la Avignon și vedeți selecția oficială, veți observa că sunt doar spectacole de avangardă. Avangarda a devenit norma. Spectacole care nu mai au nimic de-a face prin nimic cu realismul, tot ce poate fi mai trăsnet, mai protestatar – iată avangarda. Mii și mii de spectatori se duc la spectacolele lui Rodrigo García sau Pippo Delbono, care propun lucruri absolut surprinzătoare. Ca să nu mai spun că sunt, în fiecare an, o mie de spectacole la Avignon, în *off*, care își încearcă norocul în această piață fantastică de teatru. Există oameni care nu pot trăi fără teatru. Din păcate, în România se poate trăi fără teatru.

C.C.: *Până la urmă credeți că teatrul este o opțiune culturală, ori ceva fundamental inerent ființei umane?*

M.V.: Eu cred că e ceva inerent. Se trage din ceremonii religioase, din ceremonii păgâne. Am încercat într-o piesă, în *Ioana și focul*, să readuc în actualitate diversele ceremonii din Evul Mediu ce țineau de viața zilnică, ori de marile sărbători. La fel, misterele medievale, pelerinajele, autodaféurile, toate acestea având în sine o enormă doză de teatralitate. Ne putem referi apoi și la ce se întâmpla pe vremea lui Ceaușescu: chiar dacă fără calitate, marile organizări de atunci aveau și ele un caracter teatral. După aceea, gândiți-vă că Meyerhold fusese omorât de Stalin pentru că făcea prea bine, cu prea multă emoție acele grandioase spectacole propagandistice, în care antrena mase întregi de oameni. Devenise periculos, chiar dacă Meyerhold era un comunist sincer. De altfel,

Petre CIUBOTARU și Doru AFTANASIU în *Negustorul de timp*, regia Ovidiu Lazăr, Teatrul Național Iași



Foto: Corneliu Grigoriu

În existența noastră de zi cu zi, asistăm la nesfârșite ceremonii teatrale. Priviți la televizor, amintiți-vă de comedia alegerilor ca să înțelegeți ce înseamnă lovitura de teatru. Sunt mereu, ca jurnalist de limbă română, conectat la ce se întâmplă în România.

C.C.: *În treacăt fie spus, observ că nu v-ați „tras” accent parizian.*

M.V.: Vai, observ la unii obiceiul acesta. Stau un an sau doi în America și deodată îi vezi că încep să rostească altfel cuvintele. Există tentația aceasta, ce să zic...

C.C.: *Revenind la teatru, aveți un dramaturg român preferat, ori căruia simțiți că-i datorați ceva?*

M.V.: Sigur! Marin Sorescu, Horia Lovinescu, Iosif Naghiu, Gellu Naum. Există o piesă a lui Horia Lovinescu care mi-a plăcut enorm, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*. Cine-și mai amintește astăzi de această piesă?! Se scria bine în ciuda cenzurii, a apăsării, deși e adevărat că, la ora aceea, în România rezistența culturală în teatru se făcea în special prin regie. Numai un regizor putea să facă dintr-un text clasic un spectacol de protest social, cultural. Cenzura se făcea mult mai mult pe text. Îmi amintesc că o piesă de-a mea a trebuit să aștepte un an și jumătate până să fie aprobată, *Caii la fereastră*. Era în repetiții când am plecat eu din România. Evident, piesa nu s-a mai jucat. Oricum, scriam la ora aceea ca un nebun, ca un naiv, strict pentru sertar. Scriam ca să-mi demonstrez mie însumi că sunt liber. Pieseile circulau, erau cât de cât cunoscute, le citeam uneori la Cenaclul de Luni. Din când în când se nășteau adevărate evenimente cu asemenea lecturi.

Citiseram odată, prin 1984, *Spectatorul condamnat la moarte*. „Actorii” care au citit-o erau colegii mei de generație. Era un fel de happening. O citiseram la Cenaclul din Tei, condus de Mircea Albulescu. Citeam eu, citea Florin Iaru, în rolul *Procurorului*, filosoful Mihai Șora, dacă puteți crede, ne dădea o mână de ajutor citind rolul *Grefierului*, poetul Ion Drăgănoiu în rolul *Căpitanului*, Ioana Crăciunescu citea și ea un rol. Un teatru-lectură, într-un foarte interesant amestec de generații, de vârste, o formă de rezistență culturală. În sală se afla un public elevat alcătuit din regizori importanți, scriitori, studenți.

C.C.: *Domnule Vișniec, v-ați întrebat vreodată ce se întâmpla cu dumneavoastră, cultural vorbind, dacă ați fi rămas în România?*

M.V.: Da, m-am întrebat. Nu cred că aș fi avut același parcurs. Poate că aș fi scris proză, nu știu. Cu siguranță că limba franceză și Parisul au constituit pentru mine o rampă de lansare. Te întâlnești cu mii de oameni, textele îți circulă altfel, sunt alte șanse. Să vă dau un exemplu: am participat la un Festival de teatru în Iran. Un regizor iranian îmi descoperise piesele la Festivalul de la Avignon. Mi le-a tradus apoi în iraniană. A fost o întâlnire întâmplătoare, care nu s-ar fi produs dacă nu ajungeam la Paris... Tot la Avignon, piesele mele au fost descoperite de un regizor brazilian, astfel încât *Angajare de clovn* a fost montată în Brazilia, apoi de o italiancă și așa mai departe. Vedeți, asemenea întâlniri nu le poți avea nici la Focșani, nici la Rădăuți și, uneori, nici la București, ci doar în câteva capitale ale planetei.

C.C.: *Deci soluția ar fi cea a capitalelor planetare?*

M.V.: Nu spun că este o rețetă. Descopăr, bunăoară, cu plăcere că Mircea Cărtărescu este tradus în Europa și că e prezent în librăriile europene fără ca el să fi avut nevoie să părăsească România. Fenomenul traducerilor din română este, însă, destul de nou. Până nu de mult, oamenii care au vrut să se manifeste pe plan internațional au plecat din țară și și-au asumat o nouă limbă. Așa s-a întâmplat cu Panait Istrati, Gherasim Luca, Tristan Tzara, Virgil Gheorghiu și alții. Oricum, complexe noastre culturale trebuie să dispară, la fel cum generațiile actuale trebuie să pună capăt complexului pe care îl avem de un secol și jumătate, anume că literatura română este omologată numai în clipa în care ajunge în străinătate. În acest moment, România este capabilă să creeze evenimente culturale pe teritoriul ei, la fel cum e capabilă să creeze aici pelerinaje culturale. Ceea ce este margine trebuie să devină centru. Am scris un roman care se numește *Sindromul de panică din Orașul Luminilor*, în care vorbesc tocmai despre astfel de lucruri, despre cum ajungi la Paris impregnat de fascinația Parisului, și nu te realizezi. Pentru că, da!, toți putem oferi zece, douăzeci, optzeci de nume de oameni care au ajuns la Paris și s-au realizat, însă niciunul dintre noi nu știe nimic despre cei opt sute de mii, să spunem, care nu s-au realizat acolo. Or, eu scriu despre acest aspect al marilor orașe, care se hrănesc din seva artiștilor ce nu se realizează niciodată.

C.C.: *Poate trăi un dramaturg din scris la Paris?*

M.V.: Nu, nu poate decât dacă este o mare celebritate precum Eugen Ionescu. Probabil că aș putea acum să trăiesc din scris, însă doar dacă aș fi singur. Atunci când ai o familie, când ai un copil la școală, când vrei să mergi în călătorii, când totul se scumpește, nu este posibil să trăiești din scris.

Interviu realizat de Călin CIOBOTARI



Voci în întuneric, un spectacol de Eric Deniau, Compania Drolatic Industry