

Matei Vișniec îl rescrie pe Beckett

Motto: „Eu sunt cais/ El este nuc/ Eu sunt un vis/ Uitic, uitic.

Refren: Îi dau un brânci/ Îi trag de colț/ El este înger/ Eu sunt șorț/ Un înger alb/ Și neivit/ În ochiul meu/ A adormit/ La gâtul lui/ Se vede clar/ Un șorț curat/ De bucătar”.

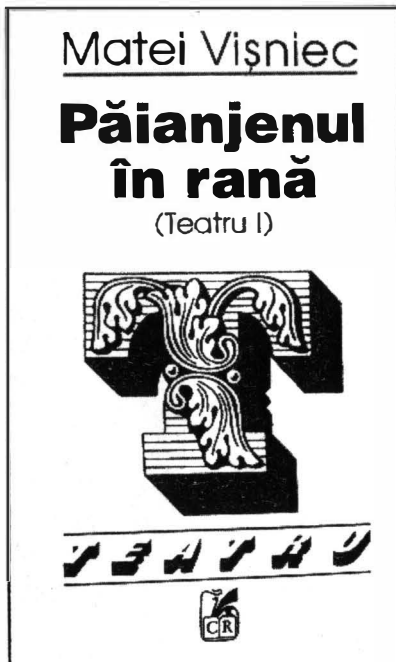
Cântec pe care lola i-l cântă lui Robderouă în *Tara lui Gufi*

Editura „Cartea Românească” publică în colecția sa de teatru o carte-eveniment* în două volume: „Păianjenul în rană” și „Groapa din tavan”. Matei Vișniec își adună cele mai reușite piese scrise până-n 1994, urmând ca un al treilea volum să cuprindă piesele scrise ulterior. O coincidență fericită face ca, în perioada iulie-august 1996, celui mai jucat dramaturg contemporan român să i se rezerve un loc special în festivalul de la Avignon. Astfel, au fost prezentate **Caii la fereastră, Angajare de clown și Ultimul Godot** și au avut loc nu mai puțin de paisprezece lecturi publice ale celorlalte piese ale sale.

Când citești oricare dintre piesele lui Vișniec ai sentimentul că, dincolo de epiderma textului, se aud vocile unor mari dramaturgi ai secolului XX. Textul pieselor e dialogic, fie că luăm termenul ad litteram (în ele apar frecvent unul-două personaje puse pe „trăncăneală”) sau în sens alegoric, Vișniec aflându-se în dialog permanent cu Beckett, Jarry, Pirandello, Ionescu etc. Tot așa cum, în copilărie, încercând să prind un post de radio străin la un aparat vechi cu galenă, reușeam să captez două-trei programe simultan, ascultând piesele sale recunoști în spatele tuturor umbra lui Samuel Beckett. Cele care deschid volumul I, **Păianjenul în rană și Dinții**, par pașize ale capodoperei **Așteptându-l pe Godot**. Iată cum descrie Vișniec întâlnirea sa cu dramaturgul irlandez: „Aveam 15 sau 16 ani când l-am descoperit pe Beckett. Eram elev la liceul din orașelul meu natal. Citisem deja foarte multe cărți și fusesem deja fascinat de Kafka, Dostoievski sau Jarry. Și, într-o zi, un tânăr profesor de literatură mi-a adus o revistă și mi-a spus: «Trebuie s-o citești». Era **Așteptându-l pe Godot**, care tocmai apăruse în «Secolul 20». Îmi amintesc perfect acea zi. Am citit pe nerăsuflăte piesa, care nu semăna cu nici o alta citită până atunci. A fost ca o revelație, a fost începutul unei mari iubiri. Am descoperit cu ajutorul lui Beckett propria mea identitate. Am descoperit un limbaj, un mod de a protesta, o comuniune de spirit, aproape totul. Pentru că această piesă, ermetică pentru un mare număr de oameni, absurdă pentru majoritatea observatorilor fenomenului literar, era pentru mine de o

claritate incredibilă, de un realism crud, de o transparență divină”.

Această mărturisire, extrasă dintr-un caiet-program al piesei **Ultimul Godot**, valorează cât zece uncii de aur pentru orice comentator al fenomenului Vișniec. Abandonând o carieră de poet re-



marcabil (unul dintre volume a obținut Premiul Uniunii Scriitorilor) și alegând calea spinoasă a dramaturgiei, Matei Vișniec dialoghează cu marii dramaturgi, dar mai ales îi recitește. Asemenea unui personaj celebru al lui Borges, Pierre Menard, care dorește să scrie un text cu totul și cu totul ieșit din comun și care își dă seama, după ce-și termină romanul, că n-a făcut altceva decât să rescrie, cuvânt cu cuvânt, capodopera lui Cervantes, „Don Quijote”. Cititorii pieselor lui Vișniec pot găsi în aceste două volume povestea de dragoste dintre un tânăr poet și teatrul lui Beckett, de care Vișniec se desparte definitiv, potrivit propriilor declarații, în **Ultimul Godot**. Ca să folosesc o altă metaforă: aș spune că putem asemui prezența lui Beckett în teatrul lui Vișniec cu zgomotul de fond ce însoțește mișcarea către roșu a oricărei galaxii. Poate că ar trebui să explic mai pe larg rolul intertextualității în teatrul lui Vișniec. Cea mai frumoasă piesă, **Apa de Havel**, conține o „punere în abis” a însuși mecanismului de constituire a Textului, construit din zeci de alte texte mai mici. Sinucigașul intră într-un magazin, iar Vânzătorul de arme încearcă să-i vândă, pe rând, pușca cu care s-a împușcat Hemingway, pistolul cu care și-a zburat creierii Maiakovski, pumnalul cu care și-a făcut harakiri Kawabata, funia cu care s-a spânzurat

Esenin sau apa în care s-a înecat Paul Celan, citând titluri sau poezii ale fiecăruia dintre acești Mari Sinucigași. Vișniec imaginează, apoi, în **Spectatorul condamnat la**

CARTEA DE TEATRU

moarte, un proces stalinist intentat unui spectator de teatru, cu acuzatori publici și avocați ai poporului, proces care în final se transformă într-o judecată absurdă, unde fiecare judecă pe fiecare (aluzie clară la sistemul comunist, inventatorul unor asemenea procese).

Mult mai blândă e **Bine, mamă, da' aștia povestesc în actu' doi ce se întâmplă în actu'-ntâi**, subintitulată „Fantezie, mascaradă, bufonerie și experiment”. Piesa aceasta, cu didascalii fluide, revalorifică prin deconstrucție moștenirea pirandelliană. Dar conținutul ei e tot beckettian: personajele, ca în multe dintre piesele lui Beckett, sunt cupluri în care unul din cei doi conduce utilizând forța (seamănă până la un punct cu personajele lui Urmuz). Ei locuiesc de obicei în gropi sau în spații unde se depozitează gunoaie. Lumea lui Vișniec pare să fie o rămășiță, o fărâmitură căzută de pe masa lumii reale. S-ar părea că ne aflăm după un război atomic pustiitor, într-un timp fără de timp, după ce istoria și-a găsit sfârșitul, un timp post-etic și post-epistemologic, dincolo de Bine și de Rău, sau, cum spunea atât de frumos Ion Barbu, „la mijloc de Rău și Bun”. E lumea din **Caii la fereastră**, capodopera lui Vișniec, unde soldații nu mai pot nici măcar muri eroic, sunt ucizi de caii cei roșii sau sunt călcați în picioare de armate victorioase, trupul păstrându-se pe tălpile a zeci de bocanci. Acest morman de bocanci care umple scena și peste care va cădea cortina e poate cel mai frumos omagiu adus vreodată soldatului necunoscut. Dar, spre deosebire de celelalte războaie, în timpul acestuia, ultimul, toți soldații vor fi necunoscuți. Pierderea aceasta a identității, prezentă încă din teatrul absurdului în care piesele lui Vișniec își aruncă rădăcinile, se dizolvă în poetic. Criticul ce se ocupă de textele lui Vișniec trebuie să fie conștient că lucrează cu clișee suprapuse. El trebuie să dezvolpeze imaginile, să caute metaforele ascunse sub suprafața înșelătoare a dialogului perpetuu. Pentru că lumea lui Vișniec se articulează întotdeauna în jurul unei metafore centrale, cu dimensiune metaforică. De pildă, în **Buzunarul cu pâine**, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie vorbesc despre un câine căzut sau azvârlit într-o fântână, îi aruncă bucăți de pâine, pentru ca, în final, să descopere că lumea în care trăiesc nu e decât o imensă fântână unde Dumnezeu

* Matei Vișniec, **Păianjenul în rană** (Teatru I), **Groapa din tavan** (Teatru II), Cartea Românească, 1996.

aruncă bucăți mari din aceeași pâine. Dacă eroicul nu mai e posibil, dacă nu mai există Dragoste, Ură, Teroare, cu litere mari, e pentru că în această lume operează „gândirea slabă” și pentru că singurele valori care supraviețuiesc sunt cele estetice.

Dar poate că cel mai poetic dintre texte, din care am extras și motto-ul articolului, e **Țara lui Gufi**. Piesă alegorică, basm modern despre o țară a orbilor care încep să vadă cu ajutorul degetelor, ea conține una dintre cele mai delicate povești de dragoste, cea dintre lola și Robderouă, comparabilă cu iubirea între un nuc și un cais (scena în care lola învață de la Robderouă să pipăie culorile e cea mai frumoasă dintre toate scenele pe care Vișniec le-a scris vreodată).

Tot o capodoperă a teatrului românesc contemporan consider și piesa **Angajare de clovn**. În ea, trei clovni ieșiți la pensie, cu nume italiene ce trimit la ancheta lui Fellini, pornit pe urmele clovnului alb european dispărut, Nicollo, Filippo și Peppino, joacă pentru ultima dată farsa tragică a morții (dintre toți, doar Peppino a fost și actor). Peppino, cel ales, își va juca pentru ultima oară moartea, prefăcându-se și apoi murind de-adevăratelea, pe scena unde un alt

clovn bătrân se instalează și se pregătește să moară. Râsul lui Vișniec e unul trist, un zâmbet muribund.

Celelalte piese nu mi-au plăcut la fel de mult. Mi-e teamă că nu am fost, de pildă, prea convins de **Artur, osânditul**, care mi se pare o piesă cam tezistă și oricum sub nivelul **Cailor la fereastră**, vârful incontestabil al celor două volume.

Scriind despre ele, mi-am clarificat și statutul pe care îl are dramaturgia lui Vișniec în Franța. Autorul este montat de teatre ca Pli Urgent din Lyon, Compagnie du Caribou și Compagnie Vitold-Paparella din Paris, trupe mai puțin cunoscute. Piese sale pot fi jucate fără mari cheltuieli, de ansambluri mici, cu buget redus (aproape că nu au nevoie de decoruri). Cred și afirm cu tărie că, dacă Matei Vișniec va pune surdină influenței lui Beckett în teatrul său, dacă va reuși să dea încă vreo câteva piese de valoare **Cailor la fereastră**, s-ar putea ca el să fie viitorul Eugen Ionescu al culturii franceze din mileniul trei. Dar mi se pare că eu, autorul acestei recenzii, condamnat să povestesc piesele pe care dumneavoastră, cititorii, le-ați văzut sau le veți citi, nu fac decât să vorbesc în gol. Destinul teatrului lui Vișniec a fost ascuns de ursitoare într-o vază plină cu flori. Elevul de 15-16 ani care se întâlnea cu

Beckett pe holurile unui liceu din Rădăuți, tânărul profesor de istorie condamnat să facă naveta la țară, poetul extraordinar ce a scris „Poem care se citește pe sine”, autorul dramatic care în toamna aceasta, la nici 46 de ani, a avut un festival-medalion și și-a strâns în volume principalele piese, jurnalistul de la Radio France Internationale trebuie iubit, adorat, respectat și, mai cu seamă, înțeles. Dar pentru aceasta trebuie mai întâi citit și reprezentat. Faptul că teatre prestigioase din România îi montează permanentele piesele e un semn că dramaturgia contemporană valoroasă nu va fi niciodată nici ignorată, nici uitată. Matei Vișniec rămâne pentru critică și spectatori semnul că teatrul românesc nu a avut vreme să îmbătrânească, că generații noi de dramaturgi vor mai apărea din mantaua lui Beckett sau a oricărui alt mare spirit. Sau poate vor apărea chiar din mantaua lui Vișniec.

IULIAN BĂICUȘ

P.S. Diferența dintre teatrul lui Vișniec și cel al absurdului constă în faptul că pentru primul lumea are o finalitate estetică, în timp ce, în al doilea caz, lumea nu are nici o finalitate.

Ceva ce s-ar putea numi sleire precoce

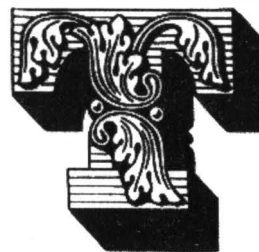
„Ani de zile, până în decembrie '89, nu am văzut alt rost literaturii pe care am practicat-o decât să se constituie într-o măturie și o acuză împotriva sistemului în care am trăit. (...) Mi-am promis că, dacă mi-o mai fi dat să ajung scriitor și în noua mea existență (postdecembristă – n.n.), să nu mai aștern pe hârtie un singur rând al cărui sens să nu poată fi identificat cu ușurință decât de cei în mijlocul cărora trăiesc. Mi-am promis, cu alte cuvinte, să devin un «cetățean (liber) al lumii»...”, scrie Radu F. Alexandru în postfața volumului ce conține noua sa piesă, **Nimic despre Hamlet***, beneficiară a unui premiu la concursul de dramaturgie „Camil Petrescu” și a Premiului pentru dramaturgie pe 1995 al Uniunii Scriitorilor. Și continuă, în paragraful imediat următor: „**Nimic despre Hamlet** este recunoașterea publică a unui eșec. Nu am reușit să-mi câștig libertatea la care visam, nu am reușit să mă sustrag unei realități care nu

se așază de la sine (...) într-o ordine acceptabilă, cu adevărat, pentru cei mai mulți dintre noi”. Se deduce de aici că reproșul pe care și-l face autorul se referă la neputința sa de a ignora, în operă, temele provenite nemijlocit din prezentul înconjurător, teme bănuite a nu fi demne de interesul cetățenilor într-adevăr liberi ai lumii; și, eventual, la modul în care le-a tratat, presupus a fi (încă) insuficient de direct, de inteligibil.

M-aș grăbi să-l liniștesc pe dramaturg, spunându-i că, după părerea mea, nu în **această** zonă ar trebui să-și plaseze temerile. Dimpotrivă. Subiectul piesei, inspirat dintr-o împrejurare destul de cunoscută lumii literare și artistice – vizita la București, acum vreo doi ani, a unei echipe de realizatori de la BBC, sosiți aici cu intenția de a „implementa” pe postul național de radio un serial despre viața cotidiană în România actuală, proiect deosebit de **successful**, ziceau ei, în alte țări ex-comuniste –, are,

Radu F. Alexandru

Nimic despre Hamlet



așa cum a fost atacat, o bătaie mult mai lungă și mai puternică decât povestea în sine din care s-a născut. Este vorba despre șase dramaturgi (desemnați doar prin numele mic: Alice, Anca, Adrian, Paul, Hanibal și Cristian) care, adunați

* Radu F. Alexandru, **Nimic despre Hamlet**, Cartea Românească, 1995.