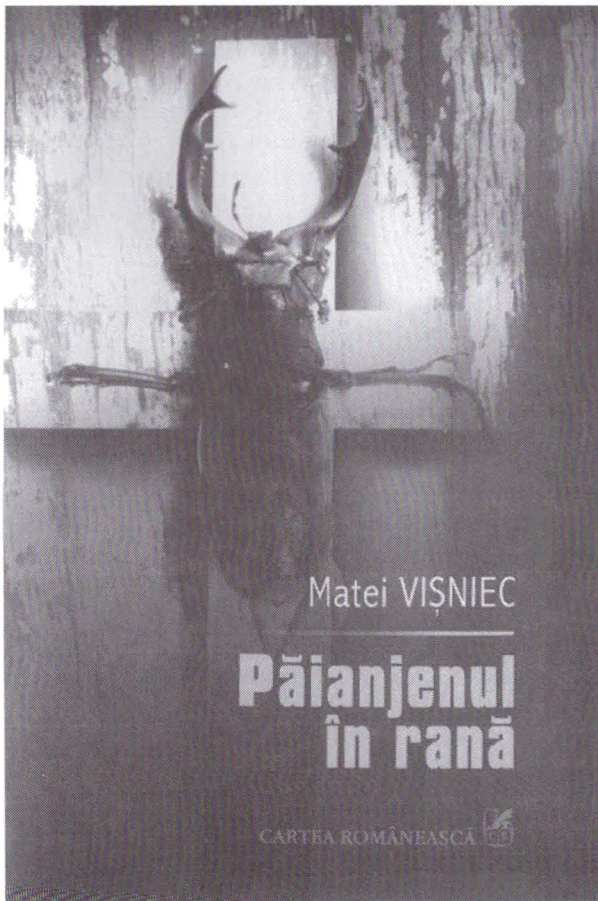


Matei Vișniec – „Etapa românească”

În primele zile ale lui 1990, „teatrocrăția” românească îl redescoperea, în cea mai mare parte cu un entuziasm nedisimulat, pe Matei Vișniec, ale cărui scrieri pentru teatru, deși deloc puține și multe cu adevărat valoroase, nu avuseseră până atunci șansa de a fi reprezentate pe scenă. Vișniec venea în dramaturgie dinspre poezie, era cunoscut ca un important poet al generației optzeciste, publicase deja trei volume de poeme: *La noapte va ninge* (1980), *Orașul cu un singur locuitor* (1982), *Înteleptul la ora de ceai* (1984). Scria teatru încă din 1976, de pe vremea când era student în anul întâi la Facultatea de Filosofie a Universității din București, dar cum textele sale nu erau tocmai optimiste, așa după cum cerea canonul comunist, ba chiar din contră, lăsau să se întrevadă imaginea unei lumi românești crepusculare, dominată de un apăsător sentiment al fricii, de supremația unui ochi atent, de gardian, ce supraveghea totul, o lume marcată de așteptare, accesul lor spre scenă fusese vajnic obliterat. O excepție ar fi putut să însemne montarea în 1987 a piesei *Caii la fereastră*, transpusă într-un spectacol regizat la Teatrul „Nottara” din București de Nicolae Scarlat, a cărui premieră nu a mai avut însă loc fiindcă tocmai parvenise vestea că scriitorul decisese să ceară azil politic în Franța.

Devenise, carevasăzică, o *non-persona*, despre care era interzis să se mai vorbească. *Caii la fereastră*, piesă cu un caracter ușor tezist, de factură antimilitaristă, antirăzboinică, nu îndeajuns de realizată din punct de vedere dramaturgic, primise acordul de reprezentare poate și pentru că părea convenabilă autorităților intens preocupate la acea vreme de glorificarea acțiunilor pretins și grotesc pacifiste ale lui Ceaușescu ce se autoiluziona că mai putea aspira la un Premiu Nobel, reducând cheltuielile militare cu cinci procente. În text, erau surprinse trei episoade familiale, din epoci istorice diferite, marcate fiecare de câte un război mai mult ori mai puțin „ilustru”. Episoadele în cauză, anunțate fals-solemn de un Mesager, serveau dezvăluirii efectelor deopotrivă tragice și grotești ale spiritului belicos în acțiune. Sub privirile îngrijorate, plictisite ori indiferente ale unei femei (înfățișată în ipostază de Mamă, Fiică sau Soție), un bărbat (Fiu, Tată sau Soț), cădea victimă unei



morți fără glorie, ba chiar absurde. Cu o altă distribuție și de această dată la Teatrul Mic, Nicolae Scarlat, o vreme principalul promotor al literaturii dramatice a lui Matei Vișniec pe scenele noastre, avea să-și vadă cu ochii visul reprezentării piesei într-un spectacol oferit publicului în 1994. Matei Vișniec dobândise deja eticheta de „cel mai reprezentat dramaturg român în viață”, iar piesele sale deveniseră familiare spectatorilor români. În 1996, an în care Festivalul de dramaturgie românească de la Timișoara avea să-i fie consacrat în întregime (*Autor'96*), Editura Cartea Românească antologa în două volume masive cea mai mare parte (întreaga?) a literaturii dramatice scrise de Vișniec între 1976 și 1990, adică în ceea ce avea să fie numită „etapa românească” a dramaturgului. Antologia beneficia de două prefețe remarcabile, inteligente, aplicate și pline de substanță scrise de Mircea Ghițulescu, respectiv de Valentin Silvestru. În 2007, aceeași editură a reeditat fără modificări, dar în condiții grafice remarcabile cele două volume, de **Teatru** semnate Matei Vișniec.

Primul, intitulat *Păianjenul în rană*, prefațat de Mircea Ghițulescu, conține douăsprezece piese, de dimensiuni variabile, dar și de valori artistice asemenea. Despre o parte dintre aceste texte s-ar putea spune, într-un mod nițeluș grăbit, că ar fi simple arpegii ori game exersate într-un „facerea mâinii”, dacă la o privire mai atentă nu ar dovedi o știință a construcției dramatice cu totul aparte. De fapt, nu e deloc puțin lucru ca în câteva pagini să construiești o piesă în care să fie lesne recognoscibile acele momente ale acțiunii, de natură să îi asigure acesteia în egală măsură dramaticitate și teatralitate. Găsim un patetism infuz în bijuteria de inspirație christică *Păianjenul în rană*, un umor absurd de o surprinzătoare calitate în *Apa de Havel*, o originalitate a reordonării motivelor în *Ușa* (piesă ce trebuie privită ca uvertură la dezvoltări tematice viitoare), ori capacitatea de a oferi parabole-pilulă despre manipulare, despre „bietul om sub vremi”, om care se amăgește cu ingenuitate că s-ar afla deasupra lor (*Omul care vorbește singur*). Scriind despre acest din urmă text menționat, Cristina Dumitrescu (cf. *Cronici teatrale. 1990–1998*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și revista „Teatrul Azi”, București, 2006) face observația că „e percutantă imaginea lui Vișniec, e tulburătoare tocmai pentru că are forța de șoc a pumnului strâns, cu traiectorie decisă”.

În toate scrierile din acest prim volum, Matei Vișniec își îmbracă gândurile în haina nouă-veche a absurdului, având mereu grijă să scrie un teatru întemeiat pe verificatele calități ale dramaturgiei de factură tradițională. Așa se face că textele sale dispun de o tramă solidă, de caractere coerente, de o morală înțeleaptă și inteligibilă. Toate trec fără probleme examenul dificil al povestirii.

Bunăoară, în *Trei nopți cu Madox*, trei personaje diferite se laudă a fi petrecut trei zile în compania unui personaj misterios căruia cu greu izbutesc să-i pronunțe numele, personaj ubicuu și ieșit în chip evident de sub pulpana lui Godot. Dramaturgul construiește o atmosferă voit convențională, de o stereotipie afișată. E greu de spus dacă Madox a existat cu adevărat, dacă a venit și a plecat aieva, ori dacă e doar o creație a inventivității, până la urmă sărace și repetitive, a celor trei personaje ce încearcă să-și mascheze, cu ajutorul enigmaticului și invizibilului personaj, lipsa unor trăiri cu adevărat esențiale. În pseudobasmul *Țara lui Gufi*, calificat de Valentin Silvestru drept „comedie satirică feerică, de substrat antitotalitar”, Robderouă demască falsitatea impusă și acceptată de locuitorii unui tărâm care se supun capriciilor unui dictator aparent simpatic ce le refuză supușilor săi cu nume amuzante dreptul de a vedea și de a se bucura de culori, adică de viața însăși. Aici dramaturgul român pare să fi deprins lecția lui Evgheni Svarț, cel din

Regele gol, din *Umbra ori din Dragonul*, sau poate cea a lui Gombrowicz din *Ivona, principesa Burgundiei*. Așa după cum spune personajul Lulu într-un „text de rezervă (eventual prolog)”, propus de dramaturg, „când vrei ești orb. Da' când nu vrei, vezi mai bine decât vede vulturul din înaltul cerului”. Deși aparent piesă pentru copii (prima ei apariție în volum s-a produs în 1992, sub auspiciile Editurii „Ion Creangă”), *Țara lui Gufi* e, la o privire mai atentă, o piesă-protest la adresa falsificării voite, dar și acceptate a realității, gestionată de un „minister al adevărului” ad-hoc, de genul celui imaginat de Orwell în celebrul său roman *1984*.

Asemenea falșilor eroi din *Trei nopți cu Madox*, Filippo, Nicollo și Peppino din *Angajare de clovn* (probabil cel mai jucat text al dramaturgului, dar căruia puține spectacole i-au intuit și evidențiat scenic adevărata portanță ideatică) se află la marginea vieții. Se regăsesc după ani într-o sală de așteptare (topos definitoriu pentru dramaturgia lui Vișniec) în ipostaza de candidați la un concurs bizar și crud în vederea ocupării unui post de clovn bătrân. În opinia justificată, exprimată în prefața intitulată *Marele complot*, Mircea Ghițulescu scrie că „cei trei se consumă într-o competiție ce capătă o amploare bufonă” ori „își exhibă defectele, infirmitățile și bolile într-un dialog nu doar savuros, dar și tragic. Condamnat la eșec pe toate planurile (curios, lipsește dimensiunea erotică), omul-clovn (personaj recurent în dramaturgia lui Vișniec – *n.n.*, *M.M.*) maimuțărește o glorie de care nu a avut parte, rătăcind după un sens indescifrabil al vieții. Concursul pentru un post de clovn nu este unul real, ci transcendent, pentru că învingătorul va fi cel ales de moarte... Clovnii lui Vișniec se află pe malurile Styxului, iar cel ce va trece dincolo va fi cel ales. Dialogul lor din *sala de așteptare* dinaintea concursului este așadar o veselă agonie, iar oamenii-clovni nu au altă semnificație decât ca versiuni ale morții”. Textul mizează cu folos pe așteptarea apăsătoare și inutilă într-un spațiu închis, care în ciuda bravurii exhibate de fiecare dintre cele trei personaje decrepite, rămâne impasibil, mereu egal cu sine însuși.

Slujindu-se de formula teatrului în teatru, scrisă cu un stilou muiat adesea în cerneala pirandelliană, piesa *Spectatorul condamnat la moarte* aduce în față un tribunal alcătuit din magistrați, fie indiferenți, fie iresponsabili, fie mânați de tare psihice, care, aplicând legea bunului plac, îl acuză de felurite fapte, culminând cu crima, pe unul dintre cei aflați în sală, ce se va dovedi un spectator oarecare, venit din întâmplare la spectacol. E un carnaval al vinovățiilor inventate pe care îl orchestrează Vișniec, iar acuzele în cascadă au scopul de a-l determina pe umilul spectator ales aleatoriu (semn că acest rol îi poate reveni pe neașteptate oricărui dintre noi) să accepte mascarada. Numai că spectatorul din piesa lui Vișniec opune fluviului de acuze o liniște interioară ce îi determină pe acuzatori să se autoacuze, fapt ce ar putea să însemne că fiecare ființă umană e marcată de culpă. În cronica intitulată *Condamnarea la autoapărare*, scrisă cu ocazia premierei ieșene din aprilie 1992, regizată de Irina Popescu-Boieru (cf. *Teatrul azi*, nr. 8–9–10 din 1992), criticul Ștefan Oprea scrie: „În lipsa de reacție a spectatorului inculpat la acuzațiile și chiar violențele la care este supus de tribunal am descifrat nu o incapacitate, ci o formă de apărare prin forța liniștii interioare dublate de un dispreț superior în fața legii oarbe, absurde și agresive, în fața unui tribunal de minți automatizate, obsedate de ideea de a culpabiliza pe oricine intră – fortuit sau nu – în raza lui de acțiune. Refuzul de a accepta jocul arbitrar al magistraților (arbitrar, pentru că toți acuză de la grefier la judecător și de la avocatul apărării până la procuror ; de apărât însă nimeni nu apără) nu e nicidecum o formă de pasivitate, e o acțiune fermă, rezultatul unui proces interior complex.” Mai departe, tot Ștefan Oprea crede, cu mare

îndreptățire, că în *Spectatorul condamnat la moarte* „condiția teatrului, a actorului, a autorului, a textului este dezbătută cu tulburătoare luciditate (semioticienii ar avea mult de discutat pe marginea spectacolului și a textului lui Vișniec)”. Textul e, neîndoios, elaborat pe linia subțire, simptomatică pentru „etapa românească” a literaturii dramatice scrisă de Matei Vișniec care delimitează, în chipul cel mai incert cu putință, firescul de absurd, inocența de vinovăție, comedia de dramă.

Spiritul tutelar al lui Samuel Beckett veghează în chip fericit toate scrierile din volumul *Păianjenul în rană*. Una dintre acestea se cheamă chiar *Ultimul Godot* și e o piesă cu două personaje ce prilejuiește întâlnirea dintre marele scriitor de origine irlandeză și atât de discutatul personaj invizibil, zămislit de acesta. Beckett e personajul izgonit dintr-un teatru care trage să moară, iar în față îi apare însuși Godot, revoltat în prezența celui ce i-a dăruit celebritatea. Și aici condeii lui Vișniec se îndatorează în mod creator formulei pirandelliene, și aici avem de-a face cu o meditație emoționantă pe tema rostului teatrului. Zice Godot smiorcându-se, cum ne încredințează dramaturgul într-o didascalie: „N-o să pot trăi fără teatru...N-o s-o pot duce prea mult...În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un câine, dar trăiam... Trăiam peste tot, în fiecare cuvânt...Cum de au putut face așa ceva? Cum de-au putut închide totu’? Cum de-au dat oamenii afară? Ce mă fac eu acu’?” Iar lamentației lui Godot îi răspunde replica finală a lui Beckett – „Mă descaț. Ție nu ți s-a întâmplat niciodată?”

Slujindu-se de piesa *Sufleurul fricii*, excelentul prefațator al volumului care e Mircea Ghițulescu susține cu convingătoare argumente că, dincolo de descendența beckettiană unanim invocată, găsim în structura de profunzime a pieselor din „etapa românească” a lui Vișniec un indigen filon caragialan. Bruno, eroul piesei, e animat de pofta trăncănelii, „este un nou *Mitică* euforic și locvace, creator de scenarii izvorâte din perfidia universală”. Asemenea personajelor din comediiile lui Alecsandri ori din cele ale lui Caragiale, Bruno e animat de „obsesia complotului”. De fapt, crede Mircea Ghițulescu, „*Marele complot* despre care halucinează Bruno este însuși teatrul lui Vișniec care *nu servește nimănui* pentru că este *artă pură*, este *artă pentru artă*, este *dragoste pentru ilar și morbid*, pentru că *nu este decât emoția pură în fața macabrelui*, este *aplecarea spiritului spre grotesc*, este *cultivarea plăcerii în fața grotescului și trăirea integrală a fricii*”. Tot atâtea argumente care, în ultimă instanță, explică *frica* cenzorilor comuniști de a permite reprezentarea unor texte ce aduceau, în prim plan și în mod acuzator, frica, imobilismul, așteptarea pe care dramaturgul le ridicase la rangul de personaj într-o țară în care cele trei substantive păreau a fi luat definitiv locul acțiunii.

O piesă precum *Ultimul Godot* nu a însemnat însă nicidecum despărțirea lui Matei Vișniec de geniul marelui dramaturg al absurdului. Atâta doar că textele mult mai elaborate, mai rafinate, adesea mai ample, șase la număr, care compun cel de-al doilea volum apărut la Editura Cartea Românească, volum intitulat *Groapa din tavan*, distilează cu un plus de spirit creator o matrice stilistică ce nu se arată nicidecum opresivă, limitativă, ci dimpotrivă, e extrem de stimulatorie pentru exercitarea inventivității scriitorului.

Buzunarul cu pâine se fundamentează pe un nou cuplu clovnesc de indubitabilă extracție beckettiană. „Bărbatul cu baston” și „Bărbatul cu pălărie” se află „în jurul unei fântâni părăsite, cu puțin înainte de apusul soarelui”. În fântână a căzut un câine și fiecare dintre cei doi bărbați se întrece în a-și clama incapacitatea de a salva de la pieire bietul animal căruia îi aruncă de zor pâine, încredințându-se reciproc că acesta „clepfăie” ori „a clepfăit”, indiciu de netăgăduit nu doar că se

mai află în viață, ba chiar că se simte bine. Liniștiți, bărbații amână acțiunea pe a doua zi și cu inima împăcată că au făcut tot ceea ce e omenește posibil decid să se culce, somnul nefiindu-le tulburat decât de bucăți de pâine ce încep să cadă în chip bizar asupra lor. *Buzunarul cu pâine* ilustrează știința dramaturgului de a organiza universuri în universuri ce se arată zadarnice trepte către o mântuire nicidecum dobândită. Piesa e aceea a unor *infernuri suprapuse* peste care răsună discordant vocea cavernoasă a „Omului cu baston” ce intonează *Tatăl nostru*.

Scrisă, din câte se pare, în 1982, *Artur osânditul*, piesă în trei acte, e, după însăși aprecierea lui Matei Vișniec, una dintre cele mai „frumoase” dintre lucrările sale. A ajuns să fie reprezentată, dacă informația mea e corectă, de abia în 1992, într-un spectacol regizat de Mihai Lungeanu la Teatrul Foarte Mic din București. Recitind-o, dramaturgul a admis că lipsa oricărei preocupări pentru perspectiva, oricum puțin probabilă în 1982, a reprezentării, a transpunerii scenice, e detectabilă atât în „structura ei statică” cât și în faptul că „toate personajele sunt bărbați”. La vremea premierei, Matei Vișniec se confesa în felul următor: „Pentru mine, la ora aceea, nu conta decât strigătul, răfuiala mea cu propriile mele limite, cu propria mea neputință și cu neputința colectivă – un subiect care mă obseda. Din acest punct de vedere, textul a ieșit pur”. Pentru Valentin Silvestru, eruditul prefațator al volumului, animat de dorința de a încatena piesele din „etapa românească” a lui Vișniec cu mari scrieri ale dramaturgiei universale, *Artur osânditul* e „o clownadă tragică” cu „o construcție impecabilă, de factură clasică și o frumusețe de baladă villonescă”. Artur refuză să moară oricum, într-un burg oarecare, în stare de extincție, să mituiască gardienii ori Călăul. Izbutește însă, grație locvacității sale, doar să amâne execuția. „Caricaturalul monstruos e creat cu o artă de finețe, cu un lexic foarte bogat, caracteristic dramaturgiei lui Vișniec, cu ciocniri inteligente între sofisme și silogisme, cu o maliție de calitate, în neconținut și accelerat crescendo, ca în partiturile rossiniene”, observă Valentin Silvestru. Asta în vreme ce, în opinia aceluiași exeget, promotor însemnat și calificat al dramaturgului, „aspectul general e goyesc”.

Motivul așteptării, devenit emblematic încă din *Ușa*, matricial pentru scrisul destinat scenei al lui Matei Vișniec, reapare în *Groapa din tavan*, piesă în care doi soldați așteaptă să scape din locul în care s-au claustrat voluntar și care a devenit propria lor temniță. În *Și cu violoncelul ce facem?* (piesa mai apare menționată și cu titlul *Ce facem cu violoncelul?*) – montată mai întâi în primele luni ale lui 1990 pentru Teatrul de televiziune de același Nicolae Scarlat și care i-a prilejuit lui Petru Vutcarău, un regizor și el îndrăgostit de literatura dramatică a lui Vișniec și Teatrului din Oradea un spectacol de mare impact emoțional – e enunțată tema neliniștitoare a vinei de a fi artist, iar în superbul poem dramatic *Călătorul prin ploaie*, incapacitatea oamenilor de a ști dacă sunt ori nu vii, afirmată în *Artur osânditul*, ia forma unei lumi minimale ce se pregătește să pătrundă în noaptea eternă.

Într-o cronică la spectacolul *Buzunarul cu pâine* al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț (regia: Nicolae Scarlat), cronică publicată în revista *Teatrul azi* nr. 1 din 1995, Sebastian-Vlad Popa notează: „Coborând dinspre Ionescu și Beckett, teatrul lui Vișniec atrage imediat atenția esteților asupra acestei înrudiri formale și îi determină necondiționat să-l expedieze între limitele catalogului, așa, din fuga impresiilor. Ca și cum inventatorul unui mecanism ar atribui de la bun început obiectului său toate resursele de acțiuni posibile, urmând ca cei ce ar încerca să-l perfecționeze, de fapt să îl compromită. Acest *déjà vu*, adesea invocat, se mărginește la asemănarea relativă a temelor dramatice cu cele ale precursorilor săi

iluștri. Tema la Vișniec este, însă, numai *premise funcțională*, ea angajând cu totul alte procedee de organizare a discursului dramatic decât cele ale dramei (comediei) din deceniul al șaselea. Ceea ce îl deosebește fundamental pe Vișniec de *modelele* lui este lirismul colocvial al limbajului dramatic, surprinzătoarele paradoxuri logice și lingvistice, condiția personajelor – parcă umanizate – funcția lor exponențial-poetică și nu numai simbolic-schematică. De aici și personajele-poem din *Teatru descompus*, modalitate inedită de compoziție literară“. Găsim în această observație un indiciu cât se poate de pertinent că, de fapt, nu există niciun fel de fractură între „etapa românească“ și cea „franceză“ a dramaturgului, că scrierile sale se situează pe linia unei firești și fructuoase deveniri stilistice și tematice. De altminteri, multora dintre scrierile din „etapa franceză“ a scriitorului li se potrivește la perfecție următoarea caracterizare pe care o desprind din prefața *Călătoria fantastică prin ploaie a lui Matei Vișniec în Țara lui Gufi, împreună cu misteriosul Madox*, osânditul Artur și Spectatorul condamnat la moarte: „Regăsești la Vișniec forța imagistică, în concentrări dense de alegorie și simbol, ampla arcatură parabolică, acuitatea senzorială, lexicul bogat – dar în expresii eliptice –, vehemența stilistică, precizia și finețea detaliilor și intelectualizarea emoțională, care sunt caracteristici ale celui mai bun teatru postbelic“.

Nu dispunem, din păcate, de niciun fel de referință cu privire la identitatea alcătuitoare a ediției. O notă din caseta tehnică din interior ne înștiințează doar că redactorul de carte pentru cele două volume ce rezumă „etapa românească“ a creației pentru teatru a lui Matei Vișniec e Magdalena Ghiu. Nu sunt detectabile, așa după cum spuneam, modificări între ediția din 1996 și cea din 2007, ambele apărute prin strădanii deloc de neluat în seamă ale Editurii Cartea Românească. Pesemne că ne aflăm în fața unei ediții definitive. Or, dacă așa stau lucrurile, socotesc că nu ar fi fost nicidecum nepotrivit dacă, la sfârșitul fiecăreia dintre cele 18 piese antologate, ar fi fost menționată data scrierii. Nu ar fi fost deloc imposibil să fie completată și adusă la zi și *Anexa* conținând *Dosarul de presă 1991–1995* al teatrului lui Matei Vișniec, dosar ce se limitează la a consemna doar receptarea de peste hotare a unor piese scrise în vremea în care autorul lor trăia în România. O bibliografie a receptării românești a respectivelor texte mi-ar fi părut cât se poate de profitabilă.

Matei Vișniec, *Teatru* – vol. I. *Păianjenul în rană*, prefață de Mircea Ghițulescu; vol. II. *Groapa din tavan*, prefață de Valentin Silvestru ; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2007.

Comunismul – o istorie emoțională

Alături de piesa ce îi dă titlul, volumul *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (Editura Paralela 45, Pitești – București, 2007) mai cuprinde încă un text destinat scenei, numit *Recviem* care, chiar dacă nu neapărat stilistic, neîndoielnic din punct de vedere ideatic, se situează în continuarea primei, lor adăugându-li-se un „argument al autorului“, intitulat *Să nu uităm, chiar dacă iertăm*. Respectivul argument explică deopotrivă condițiile cât și rațiunile ce l-au determinat