

mari, analiza publicului de teatru de păpuși și a instrumentului specific, probate de o îndelungată experiență. Spre deosebire de publicul matur, ale cărui reacții imediate sunt pervertite de convențiile sociale, „Credeam atunci, și mai cred și astăzi, vorbind despre copii, că reprezintă pentru noi cel mai minunat public: sunt sinceri prin excelență, acceptă cu cea mai mare generozitate metafora, și chiar o reclamă cu o mare capacitate imaginativă, intrând cu ușurință în universul convenției scenice, dar, pe de altă parte, aceiași copii devin necruțători și neînchipuit de prompti în reacțiile lor critice în momentul în care se plictisesc sau ceva nu le convine“. Iar „păpușa nu e materie animată; e materie care a luat o formă, o formă care are viață și poate demonstra ceva. Poate susține o cauză, poate vărsa o lacrimă, poate exprima destinul omenesc într-o modalitate pură, sugestivă“, convingere atât de înrădăcinată, încât poate ulterior afirma cu simplitate „Noi am creat păpușile, și păpușile create ne-au educat pe noi“.

Privind în urmă – căci „dorul de teatru este ca dorul de tinerețe: nu are vindecare“ –, Alexandra Davidescu regretă că „astăzi încă mai dăinuie prejudecata de a se recomanda actor dramatic, de parcă a fi actor-păpușar nu ar însemna mai mult, măcar ca efort fizic, dacă nu vrem să i-l recunoaștem și pe cel artistic“.

Am trăit într-un mic teatru mare este nu numai un extrem de util instrument de lucru, dar și o foarte plăcută lectură. Farmecul în comunicare, simplitatea, oralitatea și înțelepciunea fac din scriere o carte-omagi, o carte-cadou. Și ce curgere mai nimerită pentru o persoană a cărei viață s-a confundat cu viața teatrului de păpuși decât tonul senin, lin, ca de basm?!

Alexandra Davidescu, *Am trăit într-un mic teatru mare*, Ed. Sim Art/Grupul Editorial Aius, Craiova, 2009.

Mircea MORARIU

Orient – Occident

În seria „Dramaturgie“ din colecția „Biblioteca Românească“ a Editurii *Paralela 45* au apărut, cu puțină vreme în urmă, două dintre cele mai recente scrieri ale lui Matei Vișniec. Scrise în 2009, publicate în volum tot în 2009. Se impune, cred, apreciată promptitudinea cu care editura tipărește creațiile dramaturgului român stabilit la Paris încă din septembrie 1987. Dar nu e singurul lucru de laudat în cazul acestui volum. Iată alte câteva motive pentru care el merită cumpărat și citit cu maximă atenție.

Deși sunt aproape 23 de ani de când Matei Vișniec nu mai are domiciliul stabil în România, scriitorul se dovedește în continuare profund atașat țării natale, acestui Orient, mereu refuzat, negat, afurisit, dar de care ne arătăm incapabili să ne rupem. Un Orient bântuit de iluziile, fantasmemele, decepțiile, coșmarurile ce fac parte din profilul psiho-somatic al omului născut în spațiul de care se dezice trufaș la modul verbal, dar în care se încăpățânează să rămână factic. Să rămână și să se afunde, poate chiar căutând să obțină din asta un oarece profit material, acum când e totul de vânzare. Balcanismul acesta e responsabil pentru faptul că, deși ne-am văzut visul cu ochii, că aderarea la Uniunea Europeană s-a produs la modul scriptic, integrarea e încă departe. Drept pentru care continuăm să visăm la Occidentul pe care dorim să-l „atingem“, să-l pipăim, poate chiar să „urlăm“ că „este“, fără să încercăm ceva mai mult.

Sigur, s-ar putea foarte ușor spune că perpetuarea „obsesiei românești“ a „obsesiei balcanice“, mă rog, est-europene în scrisul pentru scenă al lui Matei Vișniec e explicabilă și prin cealaltă latură a personalității scriitorului. Vișniec e ziarist, lucrează în cadrul Serviciului românesc de la *Radio France Internationale*. E deci ținut, prin natura obligațiilor profesionale, să se gândească, să fie obsedat de România, chiar și atunci când scrie piese la solicitarea unor companii teatrale franceze, așa cum stau lucrurile cu piesa cu un titlu poate cam prea lung și prea greoi, dar foarte în specificul dramaturgului, **Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre**. Nu cred însă că explicația e una suficientă. Fiindcă atât **Occident Express**, cât și **Despre senzația...** sunt elocvente pentru dimensiunea acestei „obsesii românești“, pentru imposibila cauterizare a rănilor provocate de comunism în ființa scriitorului.

Occident Express e o piesă scrisă la comanda Teatrului Național „Marin Sorescu“ din Craiova, în contextul unui proiect european plasat sub egida Convenției Teatrale Europene. Spectacolul a avut premiera în luna mai a anului 2009, aceasta s-a consumat în spațiul neconvențional al Gării Băneasa. **Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre** a fost scrisă la cererea Companiei franceze „Gare au Théâtre-Vitry-sur-Seine“. Curios că niciun teatru românesc nu a aflat de ea, deși piesa e un omagiu adus lui Eugène Ionesco. Curios că nimeni nu s-a grăbit să o monteze, cu toate că piesa e o privire necruțătoare aruncată „obsedantului deceniu“, o pătrundere dură în „cabinetul de monstruozițai“ al politicilor culturale din epocă, în hidoșenia realismului socialist și a oportunismului patriotard aferent acestuia. Teatrele noastre au preferat, în cel mai bun stil balcanic, să se plângă că nu pot să îl omagieze pe Ionesco așa cum ar fi vrut, că sunt obstrucționate de opreliștile – e drept, caraghioase, abuzive și absurde – impuse de Marie-France Ionesco.

Occident Express se compune din 13 scene. Autorul precizează într-o notă preliminară, cu valoare de didascalie, că scrierea lui poate prilejui „un spectacol bazat pe module teatrale care pot fi reorganizate de regizor“. Reorganizarea e facilitată de detaliul că aparent cele 13 scene nu au o prea strânsă legătură între ele, că doar unele își află rapeluri în altele, plasate la oarecare distanță unele de altele. Astfel, ne întâlnim de două ori cu un *Orb* (*personaj-temă* în scrisul lui Vișniec) care le cere celor apropiați să îl ducă la gară spre „a simți“ trecerea Orient Express-ului și a-și vărsa astfel năduful pe Occident. Tren de legendă care, odinioară, la capătul a 36 de ore de mers, *Orient Express*-ul te ajuta să ajungi de la București la Paris, simbol al legăturii cu Vestul, dar și al speranțelor, al eșecurilor, al deziluziilor. Numai că Orient Express-ul nu doar că nu oprește în micuța gară unde e regulat așteptat de Orb, ci nu mai trece prin România decât simbolic, odată pe an. Așa că *Fata* și *Vasile* îi „teatralizează“ sosirea, ba chiar, la un moment dat, îl amăgesc pe Orb că l-au oprit preț de o secundă. Mai departe, dramaturgul aduce pe scenă „fete“ ce vor să se vândă cât mai bine soldaților americani veniți în Balcani cu ceva întârziere, în misiuni NATO. Într-o stație de metrou pariziană se întâlnesc un acordeonist manelist, adică un român ceva mai oacheș, și un saxofonist american, ce împart în chip frătesc și democratic condiția de *homeless*. Un grup de actori români, tocmiți cu ora, joacă, cât mai pe gustul Occidentului, un balcanism românesc *à la* Kusturica fiindcă așa ceva se cere și se vinde bine pe piață. Un doctorand a scris o teză în care susține că prăbușirea comunismului s-a datorat etichetelor, pungilor, ambalajelor și produselor venite din Occident. Un tânăr vrea să facă bani publicând o carte în care să poată fi citită confesiunea tatălui turnător. Cartea trebuie să apară cât mai repede posibil, fiindcă „numai *primul* turnător din Est va avea șansa să facă valuri cu o carte sinceră“. Doi „frontieriști“ dornici să ajungă în Occident sunt păcăliți de călăuză și se trezesc în Albania. Un alt doctorand a elaborat o teză în care pretinde că „în spațiul balcanic se află ascuns un popor care vorbește o limbă necunoscută“ și care „a traversat trei mii de ani de istorie fără să-și semnaleze prezența în istorie“.

E vorba despre „un popor fluid“ ce vorbește o limbă fluidă și care a imitat mereu pe cineva. Acum, îi imită, cât se poate de firesc, pe americani. Aici, în scena aceasta, a unsprezecea, mi se pare că se concentrează substanța piesei lui Vișniec. Aici devine explicită voința dramaturgului, anume aceea de a realiza cu mijloace specifice, o cercetare în ceea ce, la 1907, D. Drăghicescu numea „psihologia poporului român“. Scriitorul pare deopotrivă că polemizează în piesa lui cu Lucian Blaga, cel atât de entuziasmat de retragerea din istorie a românilor și că vrea să amendeze un cameleonism și o flexibilitate foarte adesea păguboase.

Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre este, în ultimă analiză, tot o piesă despre perniciosul rol al fluidității, flexibilității, versatilității în istoria poporului român. Piesa poate fi citită ca o istorie a receptării *Cântăreței chele* și a teatrului absurdului pe meleaguri românești, a avatarurilor accesului parțial liber la public al unui gen în vădită contradicție cu realismul socialist. A respingerii, dar și a instrumentalizării lui Ionesco în vremea așa-zisului dezgheț. A supralicitării unilaterale a mesajului *Rinocerilor*, text înțeles doar ca antifascist, nu antitotalitarist în genere. Piesa mai poate fi înțeleasă și ca o poveste tristă cu poeți și intelectuali trimiși în pușcărie, dar și cu poeți și intelectuali ce au trăit bine grație oportunismului lor funciar. Matei Vișniec aduce, așadar, în prim-plan, prin acest text, un fragment din istoria Absurdistanului românesc, al visului și al coșmarului aferente. Piesa mai poate fi înțeleasă drept o radiografie în registru tragi-comic a tragediei românești. Ca o parabolă a Gulagului comunist. Gulag în care, între 1947 și 1964, au suferit vreo două milioane de oameni. Sunt sigur că un regizor serios și stăpân pe meserie, fermecat de plurisemantismul piesei ar putea înfăptui un spectacol important. Îl aștept cu nerăbdare.

Matei Vișniec, *Occident Express – Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, Editura Paralela 45, București, 2009.

Mircea GHIȚULESCU

O sinteză dramatică¹

Pe măsură ce ne îndepărtăm de o epocă istorică sunt șanse mai mari ca expresia sa artistică să devină mai profundă decât relatarea la cald a evenimentelor. Nu degeaba vorbea Brecht despre „efectul distanțării“... Abia după douăzeci de ani de la căderea comunismului citim o dramă în care acesta este scos de sub incidența banalităților mai mult sau mai puțin pasionale în favoarea terorismului stilizat precum în teatrul lui Brecht. Sigur, Canalul Dunăre–Marea Neagră folosit ca loc de tortură pentru delikte de opinie, cozile la alimente, frigul din case, „cuștile“ din blocurile de locuințe, „alimentația rațională“, toate acestea nu lipsesc dar fac parte dintr-un fundal de replici, nu reprezintă arhitectura mare a dramei, nici amprenta stilistică. Este vorba de *Leoaica rănită* de Aurel Gheorghe Ardeleanu, autor cu dicție dramatică remarcabilă dar foarte zgârcit cu talentul său. Piesa are un subtitlu imposibil (*Ce față umană are fiara*), inutil, explicativ ce retrace însușirile analitice în favoarea celor pasionale de care textul, până la un punct, este străin. *Leoaica rănită* pare, la prima lectură, acea reflexie mult așteptată asupra comunismului și nu un protest oarecare, printre multe altele. Metafora, sinistră, cu care începe drama este o rablă de autobuz plină

¹ Aurel Gheorghe Ardeleanu, *Leoaica rănită sau Ce față umană are fiara*, Editura Palimpsest, 2009.