

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 plurisemitismul 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.

cu oameni de tinichea care rătăcește prin România. Oamenii nu mai au identitate, nu se individualizează. Fie că sună a gol, fie că sunt doar niște „voci”. Oamenii de tinichea sunt ghidați de năstrușnica *luditha*. Te gândești imediat la fiica lui Traian Băsescu care ne ghidează prin Europa, apoi la Zoe Ceaușescu, ceea ce înseamnă că piesa lui A.G. Ardeleanu are nu doar trecut, ci și prezent și, poate, viitor. De fapt, *luditha* este mai mult decât atât, fiind „vestala terorii”, comunismul în fustă, într-o reprezentare misogină mai apropiată de „tovarășa academician doctor inginer” cea moartă după titluri decât de grațioasele fiice mai sus citate.

Prima însușire a monstrului de tip ceaușist este să-și nege trecutul și să-și confecționeze unul nou. Astfel, *luditha* nu are părinți, este „fiica poporului”, nici amintiri, trecutul urmând a fi inventat de comisii de specialitate. Într-o etapă superioară de dezvoltare, *luditha* vorbește în versuri și astfel, Ardeleanu se apropie de Peter Weiss sau Dieter Forte, maeștrii teatrului politic postbrechtian. *luditha* e stilizată până la gradul de divinitate feroce. Din biroul unde își măcelărește adversarii țâșnește o lumină orbitoare. E un rol teribil de femeie cu față felină cum sunt mai toate simbolurile ferocității.

Spectacolul pare gata scris odată cu piesa: lecția despre betoane de la un Liceu de construcții începe cu indicații de regie atât de interesante încât fac inutile orice adausuri regionale. Teoria betonului este poate cea mai cuprinzătoare viziune asupra comunismului din piesa lui Ardeleanu, pentru că *Profesorul* nu vorbește numai despre construcțiile de beton, ci și despre oamenii de beton de tip nou pe care îi proiectează regimul. Deși perspectiva este, cum spune Mircea Mihăieș, sarcastică, autorul a făcut investigații de specialitate serioase în domeniu chiar la Lyon (unde a început să scrie piesa) pentru că acolo a început istoria betonului cu Joseph-Louis Labot și François Hennebique...

Atmosfera de teroare este cel puțin la fel de terifiantă ca și servilismul pe baza căruia *luditha* reduce la stare de sclavie o întreagă populație. Nici copilul din burta mamei nu scapă de îndocrinarea comunistă. Fătul nu se astâmpără, scotocește prin toate coltoanele intrauterine ca un demn urmaș al securiștilor de odinioară așa că femeia preferă o întrerupere de sarcină cu andreaaua. Plodul iese din burtă și fâșâie ca un balon găurit. Dar nici poporul nu merită să fie cruțat: rabla de autobuz nu transportă numai oameni de tinichea și „voci”, ci mitocani și țate care vorbesc prin insulte și comunică prin înjurături. Important este că autorul știe să scoată istoria de sub apăsarea documentului realist, procedând ca expresioniștii cu teatrul lor politic și personajele lor generice. Apar Organizatorul de revoluții, Indivizi și umbre cu roluri diverse, *Masca comediei*, *Masca tragediei*, *Petru și Pavel* etc. Este foarte artistică această ambiguitate, această imprecizieune care șterge contururile particulare pentru a deschide mai mari orizonturi de reflexie. De fapt, autorul spune aceleași lucruri știute despre comunism, doar că orchestrația care le însoțește le transformă în fraze ale unui oratoriu burlesc din spatele căruia oftează o conștiință rănită. La ora bilanțului, A.G. Ardeleanu s-a simțit dator cu o sinteză a vieții sale înghițită în bună parte de sovietism și ceaușism.

Lungă ca o cronică postbelică, drama este alcătuită din episoade detașabile. Oricine poate păstra ce dorește din acest film ironic despre o jumătate de secol de stalinism și ceaușism din România. Din păcate, „efectul distanțării” nu durează, încât spre final, și anume din punctul în care începe revoluția anticeaușistă, piesa cade în pamflet politic minor. Însăși metafora polemică de bază („porcii”) este luată din limbajul curent al atacurilor politice. Literatura de bună calitate a fost iarăși înlocuită cu stilul jurnalistic cel mai ieftin. Între altele, pentru că dramaturgul a abandonat propria deviză: „*Durerile reale sunt voit amestecate cu acte de bufonerie*”.

Poate că ar trebui să ne recunoaștem în personajele piesei. Dacă nu o facem, este pentru că autorul nu a fost deloc preocupat de strategiile infinite de dezertare de la modelul ceaușist care au generat multiple forme de libertate spirituală.