IANUS BIFRONS SAU DESPRE *PANTOFII* CU DUBLĂ PERSONALITATE

Marina CAP-BUN
Universitatea „Ovidius” din Constanţa
marina_capbun@yahoo.com

Abstract: This article analyzes Matei Vişniec's latest novel *Shoe-type loves. Umbrella-type loves…*, which I consider to be the most complex and fascinating of his entire prose writing. Suggesting that we can embrace life as a *shoe* (in a realistic, pragmatic way, obeying all the social, moral, and cultural rules) or as an *umbrella* (valorizing its fantastic and poetic qualities, and consequently assuming the associated risks), the novel presents every character and every story from a double perspective, allowing us to get an Ianus Bifrons like view on life. *The Theatre Festival* in Avignon becomes the metaphor of the *carnivalesque* way of enjoying one's life and, at the same time, a theatrical autobiography of the writer, and a tribute to his good friend, the director Christophe Kaplan.

Key words: Matei Vişniec, novel, theatre, circus, Ianus Bifrons

Toate tratatele de mitologie ne învață că Ianus, divinitatea cu două feţe, creație pur romană, fără echivalent grecesc, vizualizând perfidia dar şi flexibilitatea, este păzitorul timpului şi al cerurilor şi patronul spiritual al tuturor dihotomiilor: concretul şi abstractul, trecutul şi viitorul, barbaria şi civilizația, tinerețea novice şi maturitatea inițiată, începutul şi sfârșitul, pacea şi războiul etc. El este deci un fel de gardian al *porților stelare*, al tuturor tranzițiilor, punților, schimbărilor de perspectivă şi viziune, dar şi al călătoriilor inițiatice cu impact ontologic. Aş spune, concluzionând, că Ianus Bifrons este cel care ne instruieşte să privim simultan cu un ochi spre real şi cu celălalt spre fantastic. După apariția celui mai recent roman al lui Matei Vişniec, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă…*[1], s-ar cuveni adăugată încă o definiție: Ianus este simbioza dintre un *pantof* şi o *umbrelă*.

Căci aflăm din paginile romanului că există două tipuri de sensibilitate, două modalități posibile de a trece prin lume: iubind-o conştiincios şi perseverent ca un *pantof* sau asumându-ţi-o la modul revelatoriu, treaptă cu treaptă, de câte ori ți se mai deschide câte o *umbrelă*, în apărarea de câte o furtună existențială. *„Memoria de tip pantof este acea memorie zilnică, sîrguincioasă, capabilă să suporte monotonia şi cotidianul”* (23), ea reține *„sensul material, realist, practic”* (23) al vieţii, *„curgerea ei plată”* (25), acumulează la modul cantitativ şi, asemenea cailor credincioşi, ştie bine drumul spre casă, spre serviciu şi spre alte ținte pragmatice. La polul opus, *„memoria de tip umbrelă este una selectivă”* (24), *„capricioasă”*, *„o privire dezordonată şi evenimențială asupra lumii”* (24), un *„seismograf în raport cu excepția, cu excepționalul, cu*

[1] Matei Vişniec, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, Bucureşti: Cartea Românească, 2016.

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

spectaculosul" (24), *„o memorie structurată de şocuri şi dispusă să capteze şi să reţină în special elementele de spectacol ale lumii, răbufnirile ei"* (25), o istorie iterativă a salturilor calitative. Ele sunt, de fapt, complementare, ca realul şi fantasticul, şi totuși aproape simbiotice, căci orice *umbrelă* îşi va reproşa, măcar o dată în viaţă, că n-a putut să capete disciplina *pantofului* şi orice *pantof* are din când în când tendinţa să evadeze din rutină.

Ambele tipuri sunt copios ilustrate de roman, care amestecă programatic destinele unor sinucigași răbdători *„de tip pantof"* cu cele ale unor impaciente *umbrele*. Multe dintre poveştile acestui volum transcriu metamorfoze radicale, *rituri de trecere* dinspre banalul vieţii cotidiene spre ineditul literaturii, dar există desigur şi destine care intră în poveste rămânând *pantofi* până la capăt, până la dizolvarea finală. O dovedise deja moartea lui Hans din *Caii la fereastră*, al cărui mormânt e *„pe tălpile bocancilor"* care l-au călcat în picioare. Căci memoria războiului nu poate fi decât una de tip *pantof*, a miilor de pantofi care au luat-o razna.

Tot ce există pe lume: *iubirile, autorii, cititorii, criticii, spectatorii, actorii, regizorii, turiştii, poveştile, bîlbîiţii, infracţiunile cibernetice,* ba chiar şi *cîinii* şi *pisicile,* pot fi *pantofi* sau *umbrele*. Dintre toate dihotomiile inventate şi uitate pe rând de teoria literară, realismul şi fantasticul, posibilul şi imposibilul, verosimilul şi incredibilul şi câte altele, *pantoful* şi *umbrela* sunt cele mai ingenioase metafore ale ideii de „diferenţă". Dar *opoziţia* dintre ele e una flexibilă, ianusiană, căci sunt şi *pantofi* magici, cu *dublă personalitate*, care explodează în *umbrele*, precum papucii zburători din basme sau condurul de cristal al Cenușăresei, tot aşa cum există nenumărate punţi între real şi imaginar, între lumea de aici şi cea de dincolo, între literatură şi non-ficţiune.

Autorul ne invită, programatic, să trăim *„frisonul labirintului"* (437). Ca şi când fiecare personaj şi fiecare poveste sunt reflectate prin labirintul oglinzilor, mecanismele multiplicării sunt abil mânuite, totul devine un joc de perspective, livrat dialogic, deci teatral:

> *„în timp ce o trăim, viaţa trebuie văzută şi de la o oarecare distanţă. Şi ce obţinem* distanţîndu-ne *astfel de viaţă? Ne dedublăm. Şi ce înseamnă a te dedubla? Înseamnă să ieşi din tine şi să te întorci spre cineva pe care nu îl cunoşti prea bine."* (447)

Tema dublului, experimentată de Caragiale şi Ionescu, este omniprezentă, toate personajele au două feţe, două identități, toate sunt bi-vectoriale, asemenea lui Ianus Bifrons. Autorul Matei Vişniec e secondat de *vampirul său textual*, avid să soarbă aburii cuvintelor proaspăt scrise, înainte ca ochiul marelui public să le poată cunoaşte (un vampir din altă specie, diferit de Domnişoara Ri, care intervenea în texte). Fosta profesoară de filozofie Matilde, devenită actriță la 62 de ani, e însoțită toată viaţa ei de sora geamănă pierdută la naştere. Tony Galante are două feţe: una de *macho* şi alta de *galant*. Florence are şi ea două identități total diferite, fiinţa

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

„modestă şi insignifiantă” (*pantoful*) devine (*umbrelă*) *„hipnotică şi tulburătoare”* când începe să povestească: *„Florence se transforma total. Ochii îi sclipeau, faţa i se lumina, un fel de energie iradia din pielea ei şi mai ales din vocea ei.”* (353) Maratonul ei narativ, numărul de jonglerie cu poveşti care încheie existența Teatrului Nostradamus, este o punere în abis a întregului roman. Dar şi el are un dublu sintetic în ultimul capitol, în care timp de o oră este evocată memoria lui Christophe, tot prin poveştile acestei lumi fascinante, care cuprinde acționarii teatrului, studenții clasei de actorie, dar şi universul carnavalului de la Avignon.

Chiar şi trăirile şi experienţele estetice se dedublează: circului care trece trei zile pe an prin Rădăuţi, întorcând lumea pe dos, îi corespunde colonia de artişti ambulanţi din Insula Barthelasse, povestirile sunt spuse de două ori, pe lung şi pe scurt, şi incluse sintetic în cele două maratoane narative şi exemplele ar putea continua.

Geografia literară a romanului stă şi ea sub semnul dihotomiilor, valorizând constant opoziţia dintre *centru* şi *periferie*. În *miezul* ei se află oraşul-personaj Rădăuţi, cu rădăcinile lui ancestrale prelungite spre satul Horodnic. Toate călătoriile, spre Bucureşti, Paris, Avignon şi spre tot restul lumii sunt dus-întors, căci forţele centripete ale gândului converg mereu spre acest *ombilic* al lumii. Restul mapamondului este o *coajă*, o *„lume vagă”* (141), a *globalizării*, populată de oameni *vagi*, fără trecut şi viitor, aşa cum o descrie Matilde în capitolul 18. Faţă de toţi aceşti anti-oameni, el, Matei, are avantajul de-a avea rădăcini *„clare şi adînci”* (22) pe care le descoperă de timpuriu.

Rădăuții au două jumătăți despicate perfect simetric de calea ferată, una de *pantof*, de burg înţepenit în propriile sale tabieturi, cealaltă de *umbrelă*, de *„oraş X”* în care toată lumea visează același vis într-o noapte. Avignonul e şi el ianusian, are *in-muros* şi *extra-muros* , are *in* şi *off*, are starea de sărbătoare şi pe cea de plictis. România e traversată de un fel de diagonală simbolică, un flux creativ şi energetic ce se stabileşte între Rădăuţi (N-E) şi Râmnicul Vâlcea sau *Hackerville* (S-V), unde trăieşte şi piratează computere *Hacker*-ul *PoetH007*. Dar, mai important decât orice, universul însuși are două jumătăți despărțite de o axă cosmică, tangentă pe linia ferată din oraşul natal. Este doar una dintre *metaforele obsedante* care definesc *mitul personal* al autorului (în accepţia lui Mauron[2]).

Ansamblul arhitectonic al romanului e completat de mecanismul ingenios de multiplicare halucinantă a vocilor narative, adaptat amestecului programatic de ficţiune şi fragmente autobiografice. Alături de autor, uneori omniscient, alteori autodiegetic, dublat de *vampirul său textual*, ni se mărturisesc pe rând: surorile lui Brian, *spiderman*, Aisha (un fel de vrăjitoare nimfomană care încearcă să compenseze hybrisul mutilării printr-un eros deșănțat, excesiv, de tip *umbrelă*), cuţitul numărul 7 al lui Tony Galante, cel vinovat de această mutilare (care amintește de Juan Muraña, personajul lui Borges transformat în pumnal), o pereche de sâni (probabil ai

[2] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Blandinei), câinele telepat Clever (psihanalizat la inițiativa stăpânului său), pisica polidactilă şi băutoare de cafea Zerbinetta (care, într-una din viețile ei anterioare, pare să fi fost călăuza lui Nostradamus însuşi, iar în alta, pisica lui Hamingway) etc. Între toate aceste instanţe narative, Florence este un fel de supra-voce, o Șeherezadă autentică, prin care romanul reactivează funcţia magică a povestirii, altoită pe miracolul mega spectacolului Avignon, astfel că la sfârşitul lecturii ai strania senzație că ai fost acolo, că te dor palmele de aplauze, ca într-un fel de vis diurn.

E un roman care îşi acaparează avid cititorul, îl bulversează, îl intrigă, dar îl şi farmecă, la modul propriu, adică magic, printr-un soi de *încântec*, pentru care nu există alt *descântec* decât lectura şi relectura, trăirea repetată a frisonului labirintic, print-un joc interactiv atent proiectat de autor. Conceput ca o tolbă cu povești, numai *„aparent disparate”* – ne previne autorul, fascinante şi nemuritoare ca toate poveștile adevărate, romanul ne îngăduie priviri indiscrete în pliurile alchimiei sufletești a ultimilor cincizeci de ani din viața scriitorului şi în unele unghere ale atelierului de creație. Această *„carte* alandala*”* (112), cum pare ea citită din punctul de vedere al personajelor de tip *pantof*, nu ni se livrează în capitole clasice, denumite simbolic, pentru ca noi să „intuim” structura ei lecturându-i sumarul, ci în cifre, aşa cum ne-au obișnuit romanele anterioare ale autorului, care, ca într-un complicat joc de *sudoku,* permit, în final, celor 73 de povestiri să devină una singură, să se aranjeze într-o arhitectură textuală perfect armonică (confirmată şi printr-un banal calcul numerologic: 7+3=10, 1+0=1).

Coincidențele numerice sunt multiple, insinuând un cod matematic ascuns, care trebuie descifrat, la rândul lui. Dar acesta e numai unul dintre „straturile” de lectură, asupra cărora ne previne autorul. Ele sunt multiple, dar cred că cel mai incitant dintre ele se referă la structura dramaturgică a acestei narațiuni, care devine, între multe alte lecturi posibile, şi un roman al modului carnavalesc de raportare la existență, ilustrat printr-un fascinant studiu de caz: Festivalul de teatru de la Avignon, descris ca o *„axă energetică”* (27), dar şi ca *„moment de delir colectiv”* (129). Este un răspuns modern la carnavalurile medievale, o nouă *„sărbătoare a nebunilor”* (130) ce reverberează într-un *„carusel astral”,* un *„spectacol cosmic”*, în care *„tot universul îşi permitea un moment de nebunie terapeutică, un fel de coaliţie a perisabilului în faţa eternului.”* (130)

Se reconstituie narativ o atmosferă şi un fel de mega spectacol de teatru, o *arhitextură* (adaptând sensul genettian [3] al termenului) de reprezentații stratificate, vizionată mai întâi ca producție, scenă cu scenă, ca şi când am răsfoi un meticulos caiet regizoral, pentru ca în final să putem savura marea premieră. Echipa de realizatori ni se prezintă pe parcursul capitolelor şi primul este, în mod firesc, autorul Matei Vișniec, un dramaturg în plină efervescență creatoare, care aruncă priviri retrospective spre momente fondatoare din trecutul său. Studiul de caz ales pentru

[3] Gérard Genette, *Introducere în athitext Ficţiune şi dicţiune*, Bucureşti: Univers, 1994.

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

ilustrarea procesului creator şi a lungului drum spre succes este piesa-personaj *Buzunarul cu pîine*, concepută în cenușiul București comunist, citită apoi în barul *Atmosphère* din Avignon, la inițiativa lui Christophe, jucată la festival de actori pricepuți, între care se remarcă şi câinele telepat botezat Clever pentru că învățase *„într-un timp record la ce momente trebuia să latre din interiorul fîntînii”* (504).

Al doilea personaj principal al acestei istorii a unei montări este, la fel de firesc, regizorul Christophe Kaplan, cel care *„a mizat”* pe dramaturgia sa şi i-a dat şansa de se impune de timpuriu în mediile teatrale franceze, şi nu numai, şi căruia i se aduce prin acest roman un pios omagiu. Dar, pentru că festivalul e un uriaş efort colectiv, care atrage colaborări internaționale, ni se îngăduie să cunoaştem şi alţi regizori, printre care britanicul Brian Lee, o *umbrelă* refugiată la Paris spre a evada din regimul thatcherist al doamnei de fier, potrivit doar *pantofilor*.

Dar *genericul* festivalului se completează pe tot parcursul cărţii. Regia tehnică pare asigurată de Nicolas Bonzom, metamorfozat din „*detectiv nutriţionist*” în *„responsabilul cu securitatea instalațiilor de bîlci din oraşul Avignon”* (25), dintre cascadori se remarcă alpinistul urban *spiderman* şi exemplele ar putea continua. Nu lipsesc dintre detalii nici costumele (executate de Blandine în atelierul ei de costume de operă), decorurile sau elementele de recuzită (cuţitele lui Galante, valiza-fantomă a lui Hemingway etc.) între care masa de cafenea este unul dintre *leit motive*. În romanele lui Matei Vişniec, berăria caragialiană lasă locul cafenelei. Aici se produc primele lecturi alte textelor teatrale, ceea ce le transformă în substitute simbolice ale sălilor de teatru:

> *„Nimeni nu se mira deci cînd un grup de actori intra acolo, cerea să se facă linişte şi începea să citească o piesă de Matei Vişniec sau de cine ştie ce alt autor catalan sau rus sau finlandez.”* (28)

Dacă celebrele cafenele europene în care îşi redacta scrisorile *Negustorul de începuturi de roman* jalonau trecutul canonizat al istoriei literaturii, aceste laboratoare de creație sunt pepinierele de genii ale viitorului.

Fiecare dintre participanții la acest mega spectacol devine, ianusian, o a doua faţă a autorului, încercând să ilustreze simultan „intenția” textului şi propria sa creativitate, amprenta profesionalismului individual. Pentru că spectacolul teatral e o „operă artistică” mult mai complicată decât piesa de teatru; în organicitatea sa polifonică, el are drept autori pe fiecare dintre cei care participă la întruparea sa scenică. Acest roman-spectacol pare conceput astfel încât să corecteze *marea problemă a prozei* semnalată în *Negustorul…*, aceea a *liniarității*, a imposibilității de captare a *concomitențelor*.

Tonul romanului e confesiv, uneori autobiografic, chiar şi atunci când istoriile sunt atribuite altor măşti narative, cu care Matei are mereu ceva în comun, de la iubirea pentru însoritul sud al Franţei şi „societatea

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

divertismentului prin cultură" până la preferințele culinare sau dezacordul faţă de societatea de consum.

Prima povestire, 1, începutul, *facerea lumii*, își îndeplinește cu prisosință rolul de *captatio benevolentie* fiind o superbă evocare a unui moment fondator al copilăriei, în care Matei dă nas în nas cu moartea, află brutal de existența ei şi încearcă s-o înțeleagă prin aproximări contextuale inedite, de la faţa de nerecunoscut a bunicii materne, care devine o metaforă a *des-facerii lumii*, a *de-cosmicizării („un fel de faţă de piatră care se fisura încet"*; 8), până la intuirea arhetipală a mitului marii călătorii *(„moartea este de fapt o călătorie infinită prin zăpadă"*; 10).

Asistăm aici la un rit funerar străvechi, nealterat de fasoanele modernității, filtrat prin emoțiile nelămurite pe deplin ale unui copil, care vede cum se năruise din senin un flăcău în putere, de 20 de ani, de o perfecțiune mioritică. Nevoit să-şi îmbogățească vocabularul cu cuvinte precum *„morgă"* sau *„formol"*, Matei învaţă temeinic o regulă culturală, aceea la *„la mort"* totul se face *„aşa cum trebuie"*. Nu lipsesc deci: scalda rituală, colacii, primenirea mortului prematur în haine de ginerică, mirosul amestecat de ţuică şi formol (pe care memoria infantilă îl va asocia perpetuu cu marea trecere), bocirea *„în jurul casei"* sau *„nunta mortului"*. Copilul privegheză aşteptând *„un gest"* conspirativ din partea unchiului Mihai, o dovadă că nu murise, de fapt, dar urechea nu reuşeşte să capteze decât *„un foşnet"*:

> *„acel* foşnet *a rămas în inima mea ca un prim şi ultim contact cu lumea de dincolo, o dovadă sonoră că între toate lumile, vizibile şi invizibile, reale şi imaginare, există* pasaje*."* (17)

Se reconstituie aici o mini-monografie a mitologiei morții, cu toată recuzita ei teatrală, care transformă radical femeile din familie în *„fiinţe miraculoase, ceva între zîne şi vrăjitoare"*, furnizându-i copilului *„un frison fondator"* şi *„sentimentul apartenenței la un grup identitar"*. Moartea, deşi atipică în cazul unchiului Mihai, care moare nenuntit la 20 de ani, astfel că trebuie să i se performeze simultan nunta şi înmormântarea, este intuitiv percepută ca firească reîntoarcere în lut, în cimitirul „primitor", vecin cu cristelnița de botez din biserică, în care copiii se joacă, arghezian, *„de-a v-aţi ascunselea printre cruci în fiecare duminică"* (22).

Acum, după o meditație şi o rememorare continuă (de 50 de ani) a acelor evenimente, Matei Vişniec ne mărturisește, că atunci (în 1963) şi acolo (în satul Horodnic) a înțeles *„diferența dintre* haos *şi* cosmos*"* (22), şi a căpătat definitiv „microbul" teatrului:

> *„De cîte ori încerc să identific sursele pasiunii mele pentru ceremonii, ritualuri, spectacol uman şi teatru în general, îmi vine în minte în mod automat moartea lui Mihai."* (22)

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Această istorie cu tâlc ne dă cheia întregului roman, constând în revelația că viața *„are sens”*, cu condiția să ai privilegiul de a trece, cândva, pe parcursul existenței tale, printr-o *„societate cosmică”* (22), cu rădăcini profunde în mit, care refuză *„viața fără semnificații transcendentale”* (22). Copilul deslușește intuitiv o poveste cu tâlc oximoronic, deci ianusian: aceea că viaţa nu poate începe cu adevărat decât atunci când asumi că moartea face parte din ea, ba chiar îi dă sens. Abia atunci când ești pregătit să înțelegi „marea călătorie” îți poți rememora „călătoria” cea mică, dinspre centrul lumii (Rădăuții din vecinătatea satului arhetipal, solar, dominat de *„*pîine *şi* lumină*”*), spre periferia ei, societatea de consum, ruptă de sensul ei cosmic primordial, depresivă, suicidală şi laică, pe care doar Avignonul o mai poate salva de nonsens, prin omniprezența purificatoare a teatrului, prin noul carnaval al saltimbancilor, care resacralizează lumea.

Un incitant exercițiu narativ de autolivrare estetico-biografică găsim în cea de-a cincea povestire, care vorbește despre geneza unei bine-cunoscute piese de teatru: *Buzunarul cu pîine*. Plecând de la rememorarea rutinei obositoare a vieţii „de pantof” a unui profesor navetist din cenușia „epocă de aur” comunistă, ni se dezvăluie conspirativ momentul revelatoriu al deschiderii *umbrelei*. Întâlnirea destinală cu un câine aruncat într-o fântână şi lectura de identificare a evenimentului *(„eu sunt acest cîine”; „cîinele sau mai bine spus situaţia respectivă trebuia citită ca o metaforă”*; 59), îi revelează neputința de a acționa împotriva destinului şi *„singurătatea în univers”*: *„Eu urlu după ajutor şi nu mă aude nimeni. Eu vreau să ies de aici şi nu mă aude nimeni.”* (59) Fântâna închisoare numită România (pe care Sorescu o metaforizase în burta balenei ce-l înghiţise pe Iona) şi viaţa *de câine* a intelectualului român în socialism, nevoit să facă zilnic drumul spre infern, devin tema de meditație a zilei, aparent ca oricare alta.

Astfel *„manipulat de zei”*, profesorul, care după întoarcerea în atelierul său de creație aruncă la gunoi pielea de *pantof* şi lasă *umbrela* să se deschidă, ca o cupolă de circ, spre partea de spectacol a lumii, devine dramaturg şi scrie o piesă profund relevantă pentru condiția umană, descoperind nu doar tâlcul metaforic al întâmplării, ci şi *„etajul metafizic”*, *„deschiderea spre cosmos, spre condiția umană, spre universal”* (64). Ploaia cu pâine din final, cu *mană cerească*, alegorizează salvarea ultimă a omului, căruia transcendentul are generozitatea să-i dea un *semn*. Asemenea Persefonei, profesorul navetist Matei Vişniec locuiește temporar în lumea umbrelor cenușii, de la 5 şi 30 de minute, când sună deșteptătorul şi până la 16 şi 30 de minute (adică 11 ore, aproape o jumătate de zi), dar iese la lumină apoi, până în jur de 10 noaptea, când îşi termină de scris piesa. Supraviețuirea lui în lumea din care dorește să evadeze se face deci prin creație, prin revelațiile asupra condiției umane pe care simte nevoia să le împărtășească. Nu pot să nu observ, fie şi în treacăt, reflexul cronofobic, precizia aritmetică cu care îşi programează fiecare etapă a zilei, dar şi faptul că numărul 5 al povestirii corespunde cu cel al literelor care formează cuvântul „câine”, ce definește simultan condiția „personajului” principal şi pe cea a „autorului” care îl concepe.

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Capitolul 6, care începe la pagina 66, este *„conceput special pentru cititorii de tip umbrelă, altfel spus pentru cei ale căror papile textuale sunt solubile în fragmentarism şi incoerenţă dirijată”* (70). El aduce la aceeași masă de cafenea, la o tacla filozofico-culturală, pe dramaturgul român, fugit de opresiunea comunistă, şi pe regizorul britanic Brian Lee, uniţi de pasiunea pentru teatru şi de fantasmele culturale comune, care îi atrag spre inima pulsândă a Europei. E doar una dintre întâlnirile premergătoare formării echipei de spectacol.

Acest misterios Brian, englezul *bolnav* de spectacol, care fugise de acasă *„cu un grup de scamatori cretini care jonglau cu torţe”* (112), revine (conform drepturilor sale firești de personaj postmodern) în capitolul 12 (dublul lui 6), văzut, de această dată, din perspectiva memoriei de tip *pantof* a surorilor sale, un duet perfect (*„Vorbim* vorbim *în* în *acelaşi* acelaşi *glas* glas *pentru* pentru *că* că *gîndim* gîndim *la* la *fel* fel*”*; 109), un fel de fiinţă cu două capete, asemenea cuplurilor caragialiene, o reprezentare fidelă a unei perechi pantofi. Îi vedem acum cealaltă faţă, imperfectă, întunecată, de *„copil răutăcios cu suflet smochinit”* (109), gata să-şi devore mama, *„un bebe* murdar *din naştere”* (110), cu *„toate defectele posibile”* (109), *„un mic porcuşor şi apoi un mare porcuşor”* (111). Dar, ca şi cele două feţe ale lui Ianus (care vorbesc şi despre relativitatea generată de unghiul privirii): pârâcioasele surori au şi o funcţie metanarativă:

> *„Am ţinut să depunem această mărturie pentru cititorii acestei cărţi* alandala*, ca ei să nu fie induşi în eroare. Numai cu elementele care ţin de memoria de tip* umbrelă *nu poate fi nuanţat un personaj. Noi, surorile lui Brian, suntem exemplul însuşi de memorie de tip* pantof*, inconturnabilă pentru o literatură de* calitate*.”* (112)

Franţuzismul *„inconturnabilă”* (indicat de dicţionarele româneşti ca asimilat) a fost, probabil, ales, din marea sa familie de sinonime, pentru trimiterea sa fonetică la „coturn” şi deci la teatru. O altă interesantă coincidenţă numerică face ca acest capitol 12 să se termine la pagina 112.

Capitolul 7, început la pagina 77, este un fel de rugăciune, care invocă o reprezentare inedită a divinului, *„Animalul care seamănă perfect cu omul”* (77), care, ca un veritabil *deus otiosus* (în sensul descris de Mircea Eliade, de divinitate creatoare uitucă, retrasă din lume), *„iese din ocean o dată la o mie e ani”* (77). De această dată, lumea în care îi place să se privească ca într-o oglindă îi oferă spectacolul răstignirii christice, un mister teatral în premieră absolută. Concepută dramaturgic, ca dialog ianusian între Tată şi Fiu (singurul care îl poate vedea şi auzi în virtutea consubstanţialităţii lor transcendente), istoria lumii şi a omenirii, care trăiește *„din poezie, mituri şi poveşti”*, e una cu tâlc, cu mesaj teatral: *„să te uiţi cu atenţie cum mor în semn de mulţumire pentru mesajul pe care ni l-ai adus”* (80). Ritul sacrificial este cel care salvează lumea de propria ei mărginire, iar Dumnezeu îl privește *ca la teatru*, în ziua a șaptea, destinată

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

odihnei, şi în ochii săi miraţi, demiurgici, renaște uimirea copilului Matei, căruia moartea îi revelase înţelesul vieții.

Figura demiurgică va reveni în capitolul 21 (3x7, combinaţie multiplicatoare de cifre magice), spre a-i atrage atenţia actantului autodiegetic Matei asupra unui album de artă rupestră, prilej de a rememora, din alt unghi, originea teatrului, dar şi a filmului, ca posibilă ceremonie iniţiatică. Acolo, în adâncurile greu accesibile, unde primii oameni au desenat primii zei pe pereții capricioși ai peșterilor, exploatând ingenios basoreliefurile naturale ale pietrelor din pântecele pământului spre a obține „iluzii tridimensionale" (160) pare să se fi născut cinematografia 3D. Artiștii preistorici nu s-au mulțumit cu reprezentarea statică a totemurilor, ci au vrut să ni le arate *în mișcare*, pentru a ne transmite mesajul că după zeii misterioși proiectați de umbra făcliilor trebuie să alergi, pentru că doar tânjirea după transcendență dă *sens* vieții.

De ce i se arată tocmai *povestitorului de meserie* această revelație? Desigur pentru că el o poate da mai departe (*„Le povestesc oamenilor poveștile lumii, așa cum vin ele* peste *mine";* 170), dar şi spre a pune în abis povestea câinelui căzut în fântână, căci aventura omenirii de cunoaștere a fascinantei lumi subterane a peșterilor pictate, o adevărată istorie paralelă a umanității, începe cu un alt câine care alunecă într-o crevasă. Acești iterativi *căței ai pământului*, care mârâie profetic, adulmecând măruntaiele pământului, reactualizează, metateatral, Eriniile greceşti, furioase pe omenirea autodistructivă. Ei asigură totodată şi o coloană sonoră a marelui spectacol al existenței, provocatoare de revelații culturale.

Contaminat definitiv de microbul spectacolului, acest veritabil Dumnezeu al Teatrului, revine în capitolul 24 (21+3):

> „*Animalul care seamănă perfect cu omul ne-a explicat de ce alesese oraşul Avignon ca principal punct de reper pentru noua sa vizită pe pământul oamenilor. (...) Pentru că seamănă cel mai bine cu ceea ce am văzut eu în urmă cu două mii de ani ai voştri."* (177)

Nimic nu ne-ar putea explica mai clar dimensiunea misterică a festivalului din Cetatea Papilor, cea rămasă agăţată de identitatea ei medievală, abilitatea sa de a catapulta lumea profană în sacru.

Cea de-a doua *faţă* a *„animalului care seamănă perfect cu omul"* este cea a actorului straniu care joacă timp de un deceniu în piesele vişneciene, alături de ceilalți studenți din clasa lui Christophe. Această *jumătate profană* face obiectul unui veritabil *Dosar X*. Domnul Vitse, un misterios inspector al *„anomaliilor şi fenomenelor iraţionale"* (475) anchetează minuțios ultimele unsprezece sosiri pe pământ al ciudatului personaj, chiar dacă singurul care *îl crede* cu adevărat este Matei Vişniec, gata oricând să-şi îmbogățească tolba cu noi istorii fantastice:

> *„Respiram un aer impregnat de poveşti, îmbibat de fantasme. Tocmai se încheiase un nou carnaval al cuvintelor, o nouă ediţie a*

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Festivalului, iar sufletul oraşului vibra doldora de fantasme. Încă o poveste spusă de pe acoperişul oraşului, oricît ar fi putut ea să fie de insolită, nu mai putea să mire pe nimeni, şi în orice caz nu pe mine, fiind eu însumi născocitor de poveşti." (477)

Capitolele 8, 20, 65 şi 72 grupează fiecare câte 25 de încercări de definire a teatrului, amintind de repetatele încercări de a defini poezia din *Omul din care a fost extras răul*. Dar, desigur, inefabilul e de nedefinit, el e doar vehiculul unei emoții de neînțeles pentru o minte plat rațională, ca un calapod de *pantof*. Ele amintesc de repetatele tentative caragialiene de a defini arta, prin alegorizarea cu cizmăria şi par să concretizeze un fel de *workshop* în patru acte al regizorului profesor Christophe cu studenții săi, care vor avea grijă ca el să plece din lume însoțit de cele 100 de definiții posibile ale teatrului.

O foarte interesantă alegorizare a condiției creatorului găsim în capitolul 11, care istorisește, aparent, doar ambițiile şi performanțele unui alpinist urban, care îşi descoperise vocaţia de cățărător pe stânci încă din copilărie, când *„dantelele stîncoase"* îi *hipnotizarseră inconştientul*. Escaladarea celor mai înalte şi mai periculoase clădiri pe care omenirea a reuşit să le construiască, culmile civilizației ce aspiră să egaleze munții, devine un spectaculos număr de trapez, în care *spiderman*, *„dependent de contactul fizic cu stîncile"* (102), îşi găseşte vocaţia şi redescoperă, pe cont propriu, miracolul levitaţiei:

„Cățăratul îmi dădea o senzație specială, un fel de lejeritate fizică şi mentală. De fapt, simţeam cum mă dematerializez, cum devin tot mai uşor şi mai suplu, capabil să mă agăţ chiar de aer." (102)

Împrietenirea cu vidul, simbol evident al neantului (*„o gaură neagră şi hulpavă"*), este varianta lui de catharsis. Ca şi copilul Matei, el a aflat de existența morţii şi e hotărât să-şi trăiască viaţa la maxim, îndeplinindu-și toate fantasmele. Cățărat pe cele mai înalte altare ale templului lumii, alpinistul urban simte complicitatea divinului faţă de proiectul lui de viaţă:

„Uneori am simţit (la fel ca şi alţi mulţi alpinişti) cum, în plină ascensiune complet verticală, vidul devine şi el material, şi mă invită chiar să mă las puţin pe spate ca să mă odihnesc, ca şi cum ar fi o mână divină strecurată sub fesele sau sub şalele mele". (103)

Ca şi Christ, protejatul lui Dumnezeu este îngăduit să-şi escaladeze propriile vise până la 33 de ani, când cade *„prosteşte"* dintr-un prun şi se îmbolnăvește de epilepsie, devine, altfel spus, un posedat de întuneric şi de *haos*, după ce i se dăduse voie să tragă cu ochiul spre înălțimi celeste şi să

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

privească, de acolo, de sus, splendoarea şi coerenţa fără cusur a *cosmosului*. O faţă priveşte spre lumină şi cealaltă spre întuneric.

Dar, oare, nu asta face şi un creator de succes? adică nu se caţără el tot mai sus, pe pereţi de aer, cu voia divinului, dând „publicului" său şansa „înălţării impersonale în lumea ficţiunii", cum schopenhauerian ne explica Maiorescu? Alegoria devine şi mai vizibilă când alpinistul se transformă într-un *alter ego* ale dramaturgului care îşi priveşte premiera, strivit între două valuri de emoţii: cea a actorilor evoluând „căţăraţi" pe scenă şi cea a publicului care îi priveşte cu sufletul la gură:

> *„Nu neg că ascensiunile pe care le fac în mediul urban sunt motivate şi de plăcerea resimţită cînd simt în spatele meu emoţia publicului. Stupefacţia, angoasa, tensiunea degajate din privirile spectatorilor ajung la mine ca o formă de energie. Ceva ce mă susţine, dar altfel decît vidul. Ceea ce se întâmplă în mintea şi în fiinţa publicului atunci cînd mă priveşte evoluînd rămîne greu de descris. (...) Acea respiraţie colectivă, dublată uneori de aplauze sau de ovaţii, ajunge pînă la mine ca o sublimă recompensă."* (103-4)

Capitolul 13, care începe la pagina 113, ca dublă valorificare a potențialului simbolic al cifrei, de deschidere spre haos şi dezordine, este preocupat de *„caracterul total irațional al omului"* (113) şi de *„nebunia sa structurală"* (113), dar şi de metamorfozele succesive, de *pasajele* prin care facem naveta între cele două ipostaze, arătându-ne ianusian cele două feţe, ca şi când am suferi cu toţii de *dublă personalitate*: *„dimineața acceptăm instinctiv să fim* pantofi*, dar la prânz şi seara avem tentația de a deveni* umbrele*."* (113). El se transformă într-o spectaculoasă scenetă iterativă de tip *one man show* menită să demonstreze că până şi „un ritual socio-alimentar de tip pantof" (113), ca micul dejun *a la française*, are poezia lui, plină de „semnificaţii *şi* coduri*"* (114), ritualitatea lui cosmică. Chiar şi atunci când ademenitorul şi atât de franțuzescul croasant a fost congelat şi reîncălzit, el e mult mai *poetic* decât *„biscuiții Popular"* din *„comerțul socialist"* (41) pe care profesorul navetist, vizitat uneori de zei, îi ronţăia la cafea, în Drumul Taberei, *„la ora 5 şi 40 de minute"* (41) .

Capitolul 19 este o colecție de momente reflexive dedicate perpetuului carnaval al cortegiilor funerare, organizate muzical, pe principiul temei cu variațiuni, asemenea *Momentelor* caragialiene. Fanfara acompaniază solemn toţi morții importanți din Rădăuți, dinamizând întreaga comunitate locală, dar mai ales pe copii, care, prin hipertrofierea tuturor canalelor senzoriale (un truc infailibil, pe care îl folosiseră, în împrejurări narative total diferite Poe şi Caragiale), devin publicul ideal al acestui mare spectacol al morţii:

> *„Simțurile lor deveniseră nişte pîlnii de o mie de ori mai mari decît cea a trombonului. Ochii, urechile, nările, gurile căscate şi mai*

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

ales creierele lor cu toate circuitele activate aspirau fiecare detaliu, fiecare gest, fiecare sunet, inclusiv mirosul de tămîie şi transpiraţie." (148)

Dintre toţi aceşti pitici, Matei va deveni singurul *bolnav incurabil de spectacol*, aşa cum, în societatea tradiţională românească, unii oameni căzeau în patima dansului, şi numai Căluşarii îi puteau vindeca. Printr-o buclă narativă demnă de *Amintirile* lui Creangă, motivul îndrăgostirii de teatru prin contemplarea riturilor funerare revine în forţă:

„cînd mă gîndesc la sursele pasiunii mele pentru teatru îmi vin inevitabil în minte înmormîntările din oraşul meu natal pe vremea cînd eram copil." (150).

Şi, cum *„Teatrul este o asociere de două măşti, una rîde şi alta plînge"* (447), trebuie să remarcăm că aceste cortegii funerare sunt faţa tragică a măştii, în vreme ce grimasa comică era adusă în Rădăuţii copilăriei sale de caravana circului. Ca şi *Dionisiile* greceşti, ambele ritualuri durează câte trei zile.

O superbă povestire fantastică, cu rolul de a ne sugera o altă posibilă rădăcină a teatrului, ca emoţie onirică de această dată, individuală şi colectivă, descoperim în capitolul 25, un nou *Dosar X*. Ea ne spune povestea unui orăşel, ce aminteşte de poescul oraş-ceas Vondervotteimitis, prin *„febrilitatea mecanică şi ritmul de maşină repetitivă a oraşului"* (181), dar şi prin invazia brutală a incredibilului, căci toţi locuitorii *„oraşului X"* (Rădăuţi) visează același vis într-o noapte de solstițiu de vară, când *ştim* că *se deschid cerurile*, dar şi fruntariile dintre vis şi realitate. Tranzitele astronomice (patronate şi ele de Ianus) au fost dintotdeauna generatoare de fantasme culturale, orale şi culte, dar primele punți intertextuale la care ne putem gândi în acest caz sunt superba comedie shakespeariană *A Midsummer's Night Dream*, dar şi romanul lui Mircea Eliade *Noaptea de Sânzâiene*. Căci în acest roman-spectacol magia narativă şi cea teatrală se potențează reciproc.

Locuit în majoritate de *pantofi*, oraşul îşi iese isteric din ţâţâni, unii se adresează poliţiei spre a elucida acest mister (precum celebrul personaj gogolian tentat să-şi anunţe dispariţia nasului organelor de ordine), alţii acuză, caragialian, municipalitatea de incompetenţă, psihiatrul urbei vorbeşte de *„o interconexiune cerebrală între toţi locuitorii oraşului"* (184), iar trupa de actori cataloghează dramaturgia interioară a visului drept spectacol revelatoriu. Oricum, evenimentul rămâne eminamente fantastic, de vreme ce produce, aşa cum cer toţi teoreticienii fantasticului, *„stupoare"*.

Nu mai puţin fermecătoare este întâlnirea cu *„fantoma lui Hemingway"* (423), care pare o scenă din filmul *Midnight in Paris,* doar că ea se petrece, ca un autentic episod insolit, la îngemănarea dimineții cu amiaza, la ora 10 şi 45 de minute, în restaurantul *Le Train Bleu* din *Gare de*

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Lyon. Doi scriitori mari, unul real şi celălalt fantastic, coborât dintr-o fotografie de copertă care îl surprinsese *„în pragul vîrstei de şaizeci de ani”* (421), adică exact acolo unde se află biografic şi Matei Vişniec pe când scrie acest roman, se întâlnesc la un pahar. Invidios, parcă, pe privilegiul *Negustorului de începuturi de roman* de a-şi bea mereu cafeaua în prezenţa celor mai celebre fantome ale istoriei literaturii, scriitorul ajuns la maturitate îşi pune în scenă propria fantomă.

Într-o altă noapte de sfârşit de Festival, jandarmul motociclist Valentin Vivier se lasă „posedat” de *„tîrfa cosmică”* Aisha, versiune occidentală a *Domnişoarei Hus*, dar şi un alt fel de unificator al acestei lumi, erotomorfic. El trăieşte *„o stare de somnambulism şi de absenteism mintal”* (461), care îl determină să facă o sută de rotaţii în jurul Avignonului, *„în sensul invers al acelor de ceasornic”* (460), într-un episod ce aminteşte de *Calul dracului*. La fel de caragialian, raportul superiorilor săi consemnează că *„prezenta simptome de totală desprindere de realitate”* (460). Când magia teatrului a încetat şi Cetatea Papilor alunecă înapoi spre profan, poliţistul gravitează hipnotic, ca un satelit care a rămas agăţat de poala carnavalului, în jurul zidului inelar de piatră, precum în vechime flăcăii din Moldova arau noaptea în jurul satului, complet despuiați, pentru a ţine ciuma departe.

Ultimul capitol încheie rotund romanul, cu o altă întâlnire cu moartea, stând şi ea ferm sub semnul teatralului, incinerarea amicului Christophe, la Avignon, la periferie, adică. Prietenul drag, dependent de sânii soţiei sale Blandine (înzestrați cu conștiință reflexivă în capitolul 22) şi promotor înfocat al unei *„société des loisirs culturels”* (29), moare singur, la doar 50 de ani, într-o casă închiriată de pe Insula Barthelassse, adăpostul circarilor, şi prietenii vin să-l comemoreze *a la français.* Ateu convins, ca mai toţi exponenţii acestei margini de lume, emancipate de rădăcinile ei transcendente, formate mai ales din oameni de teatru, el are, totuşi, parte de un fel de priveghi, *„o ultimă cruntă şi generoasă beţie ca omagiu adus lui, o ceremonie bahică a boemei din jurul lui”* (494), pusă la cale de noua sa soţie, Florence (actriţa cu memorie perfectă ca şi Domnişoara Ri): *„Aducem fiecare haleală şi de băut şi stăm cu el”* (494).

Spectacolul meta-teatral al morții se proiectează astfel pe o scenă dublă, supraetajată, cu scenarii, actori şi regizori diferiți, având totuși un personaj comun, pe Matei, care joacă, în fiecare dintre ele, un rol special. La un capăt al podului peste timp stă copilul, ultimul care l-a văzut în viaţă pe unchiul său Mihai, la celălalt veghează dramaturgul „orfan”, pe care *„mizase Christophe în ultimii 15 ani”* (495) şi care murise lăsând neterminat un spectacol pe una din piesele sale. Mirosului de ţuică şi formol i se substituie unul mai propriu periferiei: *„Peste tot mirosea a fum, a sudoare, a medicamente, a vomă şi a pubele nearuncate de zile întregi.”* (496) Iar zânele-vrăjitoare, care ştiau să bocească *„în versuri”* şi să coacă colaci pentru tot satul sunt înlocuite de dubluri somnambulice, *„feţe fantomatice, obosite şi uşor dezabuzate”* (497), plutind printre *„maldărele de vase murdare, cîteva resturi de pizza, sticlele goale şi scrumierele pline*

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

ochi cu mucuri de ţigară" (495). Lor li se adaugă şi alte personaje care s-au adunat să încheie organic romanul: *„i-am văzut sosind din grădină, ca dintr-o altă viaţă, pe Blandine şi pe noul ei iubit,* spiderman-*ul. Şi ei erau mototoliţi şi fragili, nesiguri şi aerieni."* (497)

Albumul pe care Matei îl găseşte în biblioteca „descoperitorului" său recapitulează vizual o carieră, devenind, în acelaşi timp, metafora perfectă a acestui roman-spectacol:

> *„pe cît de mare fusese dezordinea în viaţa sa de zi cu zi, pe atît de ordonat fusese Christophe cu tot ceea ce ţinea de activitatea sa teatrală şi de spectacolele sale. Toate fotografiile, cronicile, comentariile, afişele, fluturaşii, tot ce avea legătură cu creaţiile sale regizorale, sau cu spectacolele în care jucase ca actor, erau organizate cronologic, protejate cu grijă de coperte din plastic. Nu m-am mirat deci găsind acolo un dosar voluminos cu tot ceea ce ni se întîmplase nouă de la prima noastră întîlnire, cu peste douăzeci de ani în urmă: scrisori primite de la mine, fotografii în care figuram împreună, articole din presa locală şi naţională consacrate pieselor mele montate de Christophe, materiale de promovare distribuite de el ori de cîte ori îmi prezentase piesele la Avignon."* (498).

Prin această veritabilă colecţie de performanţe şi emoţii comune, Christophe devine co-autorul acestui roman al unor destine îngemănate, ridicându-se din propria-i cenuşă ca o miraculoasă pasăre Phoenix.

Ca odinioară, pe când copilul fusese admis să însoţească mortul nenuntit în *„călătoria infinită prin zăpadă"*, Matei este acum cel care se oferă să-l conducă pe Christophe Kaplan pe drumul ultim, al transformării sale în cenuşă, spre ultima sa reprezentaţie: *„şi ne-am trezit cu toţii ca la un fel de spectacol, privind spre sicriul lui Christophe ca spre o scenă. Mai urma să înceapă piesa, să-şi facă apariţia actorii."* (502). Nu lipsesc nici efectele speciale anunţate de uvertura simfonică, *„ceva amintind de Bach (sau poate de Haendel), intermezzo muzical destinat probabil să ridice gradul de solemnitate al momentului."* (503) Ca şi morţii importanţi din Rădăuţi, Christophe are şi el parte de un fel de „fanfară."

Mai toate personajele romanului (Brian Lee, Frank Strigoiul etc.) se adună la acest spectacol final, cu rol de epilog, la acest *End Game* cu ecouri din *Concert din muzică de Bach*. Ca orice spectacol, el se termină conform programului prestabilit:

> *„Cele 60 de minute rezervate omagierii lui Christophe se scurseră extrem de repede, fără nici un hiat, într-un fel de complicitate armonică totală şi de bună dispoziţie crescîndă"* (503-4)

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

Nu lipsesc nici foştii studenţi *„care îi citiră lui Christophe o sută de definiţii ale teatrului”* (504), lipite apoi pe sicriul regizorului, ca spre a-i da șansa să continue şi pe lumea cealaltă încercarea de a defini teatrul.

Şi, după caravana teatrului, camera mortuară e invadată de lumea arenei, *„circari şi saltimbanci, jongleri şi dresori, iluzionişti şi cascadori”* (506), veniţi să incinereze *„o tânără femeie ucisă din greşeală de un aruncător de cuţite într-un moment de beţie.”* (506) Cititorul *pantof*, care n-a sărit nici o pagină, înţelege că e vorba de frumoasa Aisha, ţinta vie a lui Tony Galante, care, în primul act al „dramei” îi scosese ochiul stâng, pentru ca acum s-o omoare de tot. Autenticul magician Christophe şi vrăjitoarea cosmică Aisha nu pot pleca din lume decât în flăcările unui rug. *Jocul vieţii şi al morţii* continuă, pe bandă rulantă, până când va transforma lumea într-un veritabil *deşert de cenuşă*.

Acum abia înțelegem pe deplin avertismentul autorului din capitolul al doilea: *„în funcţie de natura memoriei dumneavoastră veţi capta unele sau altele dintre straturile şi emoţiile evenimentelor povestite aici.”* (23) Abia acum, *umbrelele* tentate să mai sară câte un fragment se vor întoarce rușinate să parcurgă fiecare pagină, pas cu pas, ca nişte *pantofi* conștiincioși, spre a nu rata bogăția simbolică a acestui *grand finale*, în care toate personajele sunt chemate la rampă în ovaţii, ca într-un adevărat spectacol de succes. Şi cititorul este, deci, conjurat, să-şi arate ianusian ambele fețe, pe cea de *pantof* şi pe cea *umbrelă*, nu doar autorul secondat de *„vampirul său textual”*.

De fapt, scriind acest roman despre Festivalul de la Avignon, Matei Vişniec scrie o autobiografie teatrală, o lungă confesiune lirică despre treptele consolidării fascinației sale incurabile pentru teatru. Este, cred, cel mai complex dintre romanele sale, bornă definitivă a etapei de maturitate, unul dintre textele care, tradus rapid în limbi de circulație universală, ar putea înclina definitiv balanța, aducând literaturii române un mult așteptat premiu Nobel. Vom bănui atunci cu toţii că Nobelul fictiv pentru fizică imaginat în capitolul 58 (după ce tema Nobelului fusese amplu discutată în *Negustorul…*) a fost un act de premoniție al cuiva care a petrecut un deceniu ca autor al Teatrului Nostradamus.

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)

BDD-A24366 © 2016 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:52 UTC)