

# IANUS BIFRONS SAU DESPRE PANTOFII CU DUBLĂ PERSONALITATE

Marina CAP-BUN  
Universitatea „Ovidius” din Constanța  
[marina\\_capbun@yahoo.com](mailto:marina_capbun@yahoo.com)

Abstract: This article analyzes Matei Vișniec’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 *carnavalesque* 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 Vișniec, novel, theatre, circus, Ianus Bifrons

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

Căci aflăm din paginile romanului că există două tipuri de sensibilitate, două modalități posibile de a trece prin lume: iubind-o conștiincios și perseverent ca un *pantof* sau asumându-ți-o la modul revelatoriu, treaptă cu treaptă, de câte ori îți 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 și cotidianul*” (23), ea reține „*sensul material, realist, practic*” (23) al vieții, „*curgerea ei plată*” (25), acumulează la modul cantitativ și, asemenea cailor credincioși, știe bine drumul spre casă, spre serviciu și spre alte ținte pragmatice. La polul opus, „*memoria de tip umbrelă este una selectivă*” (24), „*capricioasă*”, „*o privire dezordonată și evenimentială asupra lumii*” (24), un „*seismograf în raport cu excepția, cu excepționalul, cu*

---

<sup>1</sup> Matei Vișniec, *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, București: Cartea Românească, 2016.

*spectaculosul*” (24), „o memorie structurată de șocuri și dispusă să capteze și să rețină în special elementele de spectacol ale lumii, răbufnirile ei” (25), o istorie iterativă a salturilor calitative. Ele sunt, de fapt, complementare, ca realul și fantasticul, și totuși aproape simbiotice, căci orice *umbrelă* își va reproșa, măcar o dată în viață, că n-a putut să capete disciplina *pantofului* și orice *pantof* are din când în când tendința 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 poveștile acestui volum transcriu metamorfoze radicale, *rituri de trecere* dinspre banalul vieții cotidiene spre ineditul literaturii, dar există desigur și 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, turiștii, poveștile, bilbuiții, infrafracțiunile cibernetice*, ba chiar și *cîinii și pisicile*, pot fi *pantofi* sau *umbrele*. Dintre toate dihotomiile inventate și uitate pe rând de teoria literară, realismul și fantasticul, posibilul și imposibilul, verosimilul și incredibilul și câte altele, *pantoful* și *umbrela* sunt cele mai ingenioase metafore ale ideii de „diferență”. Dar *opозиția* dintre ele e una flexibilă, ianussiană, căci sunt și *pantofi* magici, cu *dublă personalitate*, care explodează în *umbrele*, precum papucii zburători din basme sau condurul de cristal al Cenușăresei, tot așa cum există nenumărate punți între real și imaginar, între lumea de aici și cea de dincolo, între literatură și non-ficțiune.

Autorul ne invită, programatic, să trăim „*frisonul labirintului*” (437). Ca și când fiecare personaj și 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, viața trebuie văzută și de la o oarecare distanță. Și ce obținem distanțându-ne astfel de viață? Ne dedublăm. Și ce înseamnă a te dedubla? Înseamnă să ieși din tine și să te întorci spre cineva pe care nu îl cunoști prea bine.*” (447)

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

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

Chiar și trăirile și experiențele estetice se dedublează: cercului care trece trei zile pe an prin Rădăuți, întorcând lumea pe dos, îi corespunde colonia de artiști ambulanti din Insula Barthelasse, povestirile sunt spuse de două ori, pe lung și pe scurt, și incluse sintetic în cele două maratoane narrative și exemplele ar putea continua.

Geografia literară a romanului stă și ea sub semnul dihotomiilor, valorizând constant opoziția dintre *centru* și *periferie*. În *miezul* ei se află orașul-personaj Rădăuți, cu rădăcinile lui ancestrale prelungite spre satul Horodnic. Toate călătoriile, spre București, Paris, Avignon și spre tot restul lumii sunt dus-întors, căci forțele 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 și viitor, așa cum o descrie Matilde în capitolul 18. Față de toți acești anti-oameni, el, Matei, are avantajul de-a avea rădăcini „*clare și adânci*” (22) pe care le descoperă de timpuriu.

Rădăuți au două jumătăți despicate perfect simetric de calea ferată, una de *pantof*, de burg înțepenit în propriile sale tabieturi, cealaltă de *umbrelă*, de „*oraș X*” în care toată lumea visează același vis într-o noapte. Avignonul e și el ianusian, are *in-muros* și *extra-muros*, are *in* și *off*, are starea de sărbătoare și pe cea de plictis. România e traversată de un fel de diagonală simbolică, un flux creativ și energetic ce se stabilește între Rădăuți (N-E) și Râmnicul Vâlcea sau *Hackerville* (S-V), unde trăiește și 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 orașul natal. Este doar una dintre *metaforele obsedante* care definesc *mitul personal* al autorului (în accepția lui Mauron<sup>2</sup>).

Ansamblul arhitectonic al romanului e completat de mecanismul ingenios de multiplicare halucinantă a vocilor narrative, adaptat amestecului programatic de ficțiune și 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*), cuțitul 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

---

<sup>2</sup> Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

Blandinei), câinele telepat Clever (psihanalizat la inițiativa stăpânului său), pisica polidactilă și băutoare de cafea Zerbinetta (care, într-una din viețile ei anterioare, pare să fi fost călăuza lui Nostradamus însuși, iar în alta, pisica lui Hemingway) etc. Între toate aceste instanțe narative, Florence este un fel de supra-voce, o Șeherezadă autentică, prin care romanul reactivează funcția magică a povestirii, altoită pe miracolul mega spectacolului Avignon, astfel că la sfârșitul 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 își acaparează avid cititorul, îl bulversează, îl intrigă, dar îl și farmecă, la modul propriu, adică magic, printr-un soi de *încântec*, pentru care nu există alt *descântec* decât lectura și relectura, trăirea repetată a frisonului labirintic, printr-un joc interactiv atent proiectat de autor. Conceput ca o tolbă cu povești, numai „*aparent disparate*” – ne previne autorul, fascinante și nemuritoare ca toate poveștile adevărate, romanul ne îngăduie priviri indiscrete în pliurile alchimiei sufletești a ultimilor cincizeci de ani din viața scriitorului și 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, așa 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 și 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, și 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 și 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 își permitea un moment de nebunie terapeutică, un fel de coaliție a perisabilului în fața eternului.*” (130)

Se reconstituie narativ o atmosferă și un fel de mega spectacol de teatru, o *arhitextură* (adaptând sensul genettian<sup>3</sup> al termenului) de reprezentării stratificate, vizionată mai întâi ca producție, scenă cu scenă, ca și când am răsfoi un meticolos caiet regizoral, pentru ca în final să putem savura marea premieră. Echipa de realizatori ni se prezintă pe parcursul capitolelor și 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

---

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Introducere în athitext Ficțiune și dicțiune*, București: Univers, 1994.

ilustrarea procesului creator și a lungului drum spre succes este piesa-personaj *Buzunarul cu pâine*, 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 și câinele telepat botezat Clever pentru că învățase „*într-un timp record la ce momente trebuia să latre din interiorul fântinii*” (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 și i-a dat șansa de se impune de timpuriu în mediile teatrale franceze, și nu numai, și căruia i se aduce prin acest roman un pios omagiu. Dar, pentru că festivalul e un uriaș efort colectiv, care atrage colaborări internaționale, ni se îngăduie să cunoaștem și alți 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 cărții. Regia tehnică pare asigurată de Nicolas Bonzom, metamorfozat din „*detectiv nutriționist*” în „*responsabilul cu securitatea instalațiilor de bilci din orașul Avignon*” (25), dintre cascadori se remarcă alpinistul urban *spiderman* și 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 (cuțitele lui Galante, valiza-fantomă a lui Hemingway etc.) între care masa de cafenea este unul dintre *leit motive*. În romanele lui Matei Vișniec, 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 când un grup de actori intra acolo, cerea să se facă liniște și începea să citească o piesă de Matei Vișniec sau de cine știe ce alt autor catalan sau rus sau finlandez.*” (28)

Dacă celebrele cafenele europene în care își 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 față a autorului, încercând să ilustreze simultan „*intenția*” textului și 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 *linearității*, a imposibilității de captare a *concomitențelor*.

Tonul romanului e confesiv, uneori autobiografic, chiar și atunci când istoriile sunt atribuite altor măști narrative, cu care Matei are mereu ceva în comun, de la iubirea pentru însoritul sud al Franței și „*societatea*

divertismentului prin cultură” până la preferințele culinare sau dezacordul față 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 și încearcă s-o înțeleagă prin aproximări contextuale inedite, de la fața de nerecunoscut a bunicii materne, care devine o metaforă a *des-facerii lumii*, a *de-cosmicizării* („*un fel de față de piatră care se fisura încet*”; 8), până la intuirea arhetipală a mitului mării 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 năruie din senin un flăcău în putere, de 20 de ani, de o perfecțiune mioritică. Nevoit să-și îmbogățească vocabularul cu cuvinte precum „*morgă*” sau „*formol*”, Matei învață temeinic o regulă culturală, aceea la „*la mort*” totul se face „*așa cum trebuie*”. Nu lipsesc deci: scalda rituală, colacii, primenirea mortului prematur în haine de ginerică, mirosul amestecat de țuică și formol (pe care memoria infantilă îl va asocia perpetuu cu marea trecere), bocirea „*în jurul casei*” sau „*nunta mortului*”. Copilul priveghează așteptând „*un gest*” conspirativ din partea unchiului Mihai, o dovadă că nu murise, de fapt, dar urechea nu reușește să capteze decât „*un foșnet*”:

„*acel foșnet a rămas în inima mea ca un prim și ultim contact cu lumea de dincolo, o dovadă sonoră că între toate lumile, vizibile și invizibile, reale și 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 „*ființe miraculoase, ceva între zâne și vrăjitoare*”, furnizându-i copilului „*un frison fondator*” și „*sentimentul apartenenței la un grup identitar*”. Moartea, deși atipică în cazul unchiului Mihai, care moare nenunțat la 20 de ani, astfel că trebuie să i se performeze simultan nunta și 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-ați ascunselea printre cruci în fiecare duminică*” (22).

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

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

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 transcendente*” (22). Copilul deslușește intuitiv o poveste cu tâlc oximoronic, deci ianusias: aceea că viața 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 „*pâine și lumină*”), spre periferia ei, societatea de consum, ruptă de sensul ei cosmic primordial, depresivă, suicidală și 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 estetic-biografică găsim în cea de-a cincea povestire, care vorbește despre geneza unei bine-cunoscute piese de teatru: *Buzunarul cu pâine*. Plecând de la rememorarea rutinei obositoare a vieții „de pantof” a unui profesor navetist din cenușia „epocă de aur” comunistă, ni se dezvăluie conspirativ momentul revelatoriu al deschiderii *umbrelor*. Întâlnirea destinală cu un câine aruncat într-o fântână și lectura de identificare a evenimentului („*eu sunt acest câine*”; „*câinele sau mai bine spus situația respectivă trebuia citită ca o metaforă*”; 59), îi revelează neputința de a acționa împotriva destinului și „*singurătatea în univers*”: „*Eu urlu după ajutor și nu mă aude nimeni. Eu vreau să ies de aici și nu mă aude nimeni.*” (59) Fântâna închisoare numită România (pe care Sorescu o metaforizase în burta balenei ce-l înghițise pe Iona) și viața *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* și lasă *umbrela* să se deschidă, ca o cupolă de circ, spre partea de spectacol a lumii, devine dramaturg și scrie o piesă profund relevantă pentru condiția umană, descoperind nu doar tâlcul metaforic al întâmplării, ci și „*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 Vișniec locuiește temporar în lumea *umbrelor* cenușii, de la 5 și 30 de minute, când sună deșteptătorul și până la 16 și 30 de minute (adică 11 ore, aproape o jumătate de zi), dar iese la lumină apoi, până în jur de 10 noaptea, când își 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 și în treacăt, reflexul cronofobic, precizia aritmetică cu care își programează fiecare etapă a zilei, dar și faptul că numărul 5 al povestirii corespunde cu cel al literelor care formează cuvântul „câine”, ce definește simultan condiția „personajului” principal și pe cea a „autorului” care îl concepe.

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 și incoerență dirijată” (70). El aduce la aceeași masă de cafea, la o tacla filozofico-culturală, pe dramaturgul român, fugit de opresiunea comunistă, și pe regizorul britanic Brian Lee, uniți de pasiunea pentru teatru și de fantasmemele 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 torțe” (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 același același glas glas pentru pentru că că gândim gândim la la fel fel*”; 109), un fel de ființă cu două capete, asemenea cuplurilor caragialiene, o reprezentare fidelă a unei perechi pantofi. Îi vedem acum cealaltă față, imperfectă, întunecată, de „*copil răutăcios cu suflet smochinit*” (109), gata să-și devoreze mama, „*un bebe murdar din naștere*” (110), cu „*toate defectele posibile*” (109), „*un mic porcușor și apoi un mare porcușor*” (111). Dar, ca și cele două fețe ale lui Ianus (care vorbesc și despre relativitatea generată de unghiul privirii): pârâcioasele surori au și o funcție metanarativă:

„*Am ținut să depunem această mărturie pentru cititorii acestei cărți alandala, ca ei să nu fie induși în eroare. Numai cu elementele care țin de memoria de tip umbrelă nu poate fi nuanțat un personaj. Noi, surorile lui Brian, suntem exemplul însuși de memorie de tip pantof, inconvertibilă pentru o literatură de calitate.*” (112)

Franțuzismul „*inconvertibilă*” (indicat de dicționarele românești ca asimilat) a fost, probabil, ales, din marea sa familie de sinonime, pentru trimiterea sa fonetică la „coturn” și deci la teatru. O altă interesantă coincidență 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 ianusiatic între Tată și Fiu (singurul care îl poate vedea și auzi în virtutea consubstanțialității lor transcendente), istoria lumii și a omenirii, care trăiește „*din poezie, mituri și povești*”, e una cu tâlc, cu mesaj teatral: „*să te uiți cu atenție cum mor în semn de mulțumire pentru mesajul pe care ni l-ai adus*” (80). Ritul sacrificial este cel care salvează lumea de propria ei mângâiere, iar Dumnezeu îl privește *ca la teatru*, în ziua a șaptea, destinată



odihnei, și în ochii săi mirați, demiurgici, renaște uimirea copilului Matei, căruia moartea îi revelase înțelesul vieții.

Figura demiurgică va reveni în capitolul 21 (3x7, combinație multiplicatoare de cifre magice), spre a-i atrage atenția actantului autodiegetic Matei asupra unui album de artă rupestră, prilej de a rememora, din alt unghi, originea teatrului, dar și a filmului, ca posibilă ceremonie inițiativă. Acolo, în adâncurile greu accesibile, unde primii oameni au desenat primii zei pe pereții capricioși ai peșterilor, exploatănd ingenios basoreliefurile naturale ale pietrelor din pânțelele 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 și 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 grecești, furioase pe omenirea autodistructivă. Ei asigură totodată și 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 orașul 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 voștri.”* (177)

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

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

*„Respiram un aer impregnat de povești, îmbibat de fantasmе. Tocmai se încheiase un nou carnaval al cuvintelor, o nouă ediție a*

*Festivalului, iar sufletul orașului vibra doldora de fantasme. Încă o poveste spusă de pe acoperișul orașului, oricât ar fi putut ea să fie de insolită, nu mai putea să mire pe nimeni, și în orice caz nu pe mine, fiind eu însumi născocitor de povești.” (477)*

Capitolele 8, 20, 65 și 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 și 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 și performanțele unui alpinist urban, care își descoperise vocația de cățărător pe stânci încă din copilărie, când „*dantelele stîncoase*” îi *hipnotizarseră inconștientul*. Escaladarea celor mai înalte și mai periculoase clădiri pe care omenirea a reușit 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), își găsește vocația și redescoperă, pe cont propriu, miracolul levitației:

*„Cățăratul îmi dădea o senzație specială, un fel de lejeritate fizică și mentală. De fapt, simțeam cum mă dematerializez, cum devin tot mai ușor și mai suplu, capabil să mă agăț chiar de aer.” (102)*

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

*„Uneori am simțit (la fel ca și alți mulți alpiniști) cum, în plină ascensiune complet verticală, vidul devine și el material, și mă invită chiar să mă las puțin pe spate ca să mă odihnesc, ca și cum ar fi o mână divină strecurată sub fesele sau sub șalele mele”. (103)*

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

privească, de acolo, de sus, splendoarea și coerența fără cusur a *cosmosului*. O față privește spre lumină și cealaltă spre întuneric.

Dar, oare, nu asta face și un creator de succes? adică nu se cațără el tot mai sus, pe pereți de aer, cu voia divinului, dând „publicului” său șansa „înălțării impersonale în lumea ficțiunii”, cum schopenhauerian ne explica Maiorescu? Alegoria devine și mai vizibilă când alpinistul se transformă într-un *alter ego* ale dramaturgului care își privește premiera, strivit între două valuri de emoții: cea a actorilor evoluând „cățărați” pe scenă și cea a publicului care îi privește cu sufletul la gură:

*„Nu neg că ascensiunile pe care le fac în mediul urban sunt motivate și de plăcerea resimțită când simt în spatele meu emoția publicului. Stupefacția, angoasa, tensiunea degajate din privirile spectatorilor ajung la mine ca o formă de energie. Ceva ce mă susține, dar altfel decât vidul. Ceea ce se întâmplă în mintea și în ființa publicului atunci când mă privește evoluând rămâne greu de descris. (...) Acea respirație colectivă, dublată uneori de aplauze sau de ovații, 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 și dezordine, este preocupat de „*caracterul total irațional al omului*” (113) și de „*nebunia sa structurală*” (113), dar și de metamorfozele succesive, de *pasaje* prin care facem naveta între cele două ipostaze, arătându-ne ianusias cele două fețe, ca și când am suferi cu toții de *dublă personalitate*: „*dimineața acceptăm instinctiv să fim pantofi, dar la prânz și seara avem tentația de a deveni umbre.*” (113). El se transformă într-o spectaculoasă scenetă iterativă de tip *one man show* menită să demonstreze că până și „un ritual socio-alimentar de tip pantof” (113), ca micul dejun *a la française*, are poezia lui, plină de „*semnificații și coduri*” (114), ritualitatea lui cosmică. Chiar și atunci când ademenitorul și atât de franțuzescul croasant a fost congelat și reîncălzit, el e mult mai *poetic* decât „*biscuiții Popular*” din „*comerțul socialist*” (41) pe care profesorul navetist, vizitat uneori de zei, îi ronțăia la cafea, în Drumul Taberei, „*la ora 5 și 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 toți 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 narrative total diferite Poe și Caragiale), devin publicul ideal al acestui mare spectacol al morții:

*„Simțurile lor deveniseră niște pîlnii de o mie de ori mai mari decât cea a trombonului. Ochii, urechile, nările, gurile căscate și mai*

*ales creierele lor cu toate circuitele activate aspirau fiecare detaliu, fiecare gest, fiecare sunet, inclusiv mirosul de tămâie și transpirație.” (148)*

Dintre toți acești pitici, Matei va deveni singurul *bolnav incurabil de spectacol*, așa cum, în societatea tradițională românească, unii oameni cădeau în patima dansului, și numai Călușarii îi puteau vindeca. Printr-o buclă narativă demnă de *Amintirile* lui Creangă, motivul îndrăgostirii de teatru prin contemplarea riturilor funerare revine în forță:

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

Și, cum *„Teatrul este o asociere de două măști, una rîde și alta plînge”* (447), trebuie să remarcăm că aceste cortegii funerare sunt fața tragică a măștii, în vreme ce grimasa comică era adusă în Rădăuții copilăriei sale de caravana circului. Ca și *Dionisiile* grecești, ambele ritualuri durează câte trei zile.

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

Locuit în majoritate de *pantofi*, orașul își iese isteric din țâțâni, unii se adresează poliției spre a elucida acest mister (precum celebrul personaj gogolian tentat să-și anunțe dispariția nasului organelor de ordine), alții acuză, caragialian, municipalitatea de incompetență, psihiatrul urbei vorbește de *„o interconexiune cerebrală între toți locuitorii orașului”* (184), iar trupa de actori cataloghează dramaturgia interioară a visului drept spectacol revelatoriu. Oricum, evenimentul rămâne eminentemente fantastic, de vreme ce produce, așa cum cer toți teoreticienii fantasticului, *„stupoare”*.

Nu mai puțin 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 și 45 de minute, în restaurantul *Le Train Bleu* din *Gare de*

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

Într-o altă noapte de sfârșit de Festival, jandarmul motociclist Valentin Vivier se lasă „posedat” de „*tîrfa cosmică*” Aisha, versiune occidentală a *Domnișoarei Hus*, dar și un alt fel de unificator al acestei lumi, erotomorfic. El trăiește „*o stare de somnambulism și de absenteism mintal*” (461), care îl determină să facă o sută de rotații în jurul Avignonului, „*în sensul invers al acelor de ceasornic*” (460), într-un episod ce amintește 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 și Cetatea Papilor alunecă înapoi spre profan, polițistul gravitează hipnotic, ca un satelit care a rămas agățat de poala carnavalului, în jurul zidului inelar de piatră, precum în vechime flăcăii din Moldova arau noaptea în jurul satului, complet despuiți, pentru a ține ciuma departe.

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

Spectacolul meta-teatral al morții se proiectează astfel pe o scenă dublă, supraetajată, cu scenariu, actori și 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 viață pe unchiul său Mihai, la celălalt veghează dramaturgul „orfan”, pe care „*mizase Christophe în ultimii 15 ani*” (495) și care murise lăsând neterminat un spectacol pe una din piesele sale. Mirosului de țuică și formol i se substituie unul mai propriu periferiei: „*Peste tot mirosea a fum, a sudoare, a medicamente, a vomă și a pubele nearuncate de zile întregi.*” (496) Iar zânele-vrăjitoare, care știau să bocească „*în versuri*” și să coacă colaci pentru tot satul sunt înlocuite de dubluri somnambulice, „*fețe fantomatice, obosite și ușor dezabuzate*” (497), plutind printre „*maldărele de vase murdare, câteva resturi de pizza, sticlele goale și scrumierele pline*”

*ochi cu mucuri de țigară*” (495). Lor li se adaugă și alte personaje care s-au adunat să încheie organic romanul: „*i-am văzut sosind din grădină, ca dintr-o altă viață, pe Blandine și pe noul ei iubit, spiderman-ul. Și ei erau mototoliți și fragili, nesiguri și aeriți.*” (497)

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

*„pe cât de mare fusese dezordinea în viața sa de zi cu zi, pe atât de ordonat fusese Christophe cu tot ceea ce ținea de activitatea sa teatrală și de spectacolele sale. Toate fotografiile, cronicile, comentariile, afișele, fluturașii, tot ce avea legătură cu creațiile 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 întâmplase nouă de la prima noastră întâlnire, cu peste douăzeci de ani în urmă: scrisori primite de la mine, fotografii în care figuram împreună, articole din presa locală și națională consacrate pieselor mele montate de Christophe, materiale de promovare distribuite de el ori de câte ori îmi prezentase piesele la Avignon.*” (498).

Prin această veritabilă colecție de performanțe și emoții comune, Christophe devine co-autorul acestui roman al unor destine îngemănate, ridicându-se din propria-i cenușă ca o miraculoasă pasăre Phoenix.

Ca odinioară, pe când copilul fusese admis să însoțească mortul nenunțat 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 cenușă, spre ultima sa reprezentație: „*și ne-am trezit cu toții ca la un fel de spectacol, privind spre sicriul lui Christophe ca spre o scenă. Mai urma să înceapă piesa, să-și facă apariția actorii.*” (502). Nu lipsesc nici efectele speciale anunțate de uvertura simfonică, „*ceva amintind de Bach (sau poate de Haendel), intermezzo muzical destinat probabil să ridice gradul de solemnitate al momentului.*” (503) Ca și morții importanți din Rădăuți, Christophe are și el parte de un fel de „fanfară.”

Mai toate personajele romanului (Brian Lee, Frank Strigoiu 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 și de bună dispoziție crescândă”* (503-4)

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

Și, după caravana teatrului, camera mortuară e invadată de lumea arenei, „*circari și saltimbanci, jongleri și dresori, iluzioniști și cascadori*” (506), veniți să incinereze „*o tânără femeie ucisă din greșeală de un aruncător de cuțite într-un moment de beție.*” (506) Cititorul *pantof*, care n-a sărit nici o pagină, înțelege că e vorba de frumoasa Aisha, ținta 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 și vrăjitoarea cosmică Aisha nu pot pleca din lume decât în flăcările unui rug. *Jocul vieții și al morții* continuă, pe bandă rulantă, până când va transforma lumea într-un veritabil *deșert de cenușă*.

Acum abia înțelegem pe deplin avertismentul autorului din capitolul al doilea: „*în funcție de natura memoriei dumneavoastră veți capta unele sau altele dintre straturile și emoțiile 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 niște *pantofi* conștiincioși, spre a nu rata bogăția simbolică a acestui *grand finale*, în care toate personajele sunt chemate la rampă în ovații, ca într-un adevărat spectacol de succes. Și cititorul este, deci, conjurat, să-și arate ianusion ambele fețe, pe cea de *pantof* și pe cea *umbrelă*, nu doar autorul secundat de „*vampirul său textual*”.

De fapt, scriind acest roman despre Festivalul de la Avignon, Matei Vișniec 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 bănuși atunci cu toții 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.

