Cu Matei Vișniec, în căutarea ființei

„*Cuvintele mele cerşesc încarnarea*”... Devenită titlul notei cu care se deschide ultimul său volum de teatru (*Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Editura Paralela 45, 2005), confesiunea aceasta a lui Matei Vişniec mărturiseşte, dincolo de umbra oricărui orgoliu, nevoia de a împărtăşi, ca angajare totală, emoţii. Teatrul este, firește, operă de scenă – şi Matei Vişniec ştie asta prea bine; de aici, libertatea acordată scenografiei, regiei, jocului. Cu cît mai multă libertate, însă, cu atît mai multă rigoare; o rigoare a durerii şi a metaforelor scenice. Şi dacă încarnarea – în sensul propriu al cuvîntului, pe care nu-l putem aici ignora – nu exclude asumarea în singurătate a înţelegerii, ea nici nu poate ieşi dintr-o zonă a sugestiilor, un interval pe care Matei Vişniec îl construieşte cu finețe ca pe un spaţiu în care omul îşi dezvăluie limitele şi identitatea-i tulburătoare. Este intervalul care poartă sens, care trebuie umplut cu sens, poteca pe care se strecoară, pentru a întemeia, fragilitatea şi miezul fiinţei. Aici, pe această potecă, se desfăşoară comunicarea şi încarnarea. De aceea, nici nu contează dacă spaţiul receptării (adică al încarnării) e sala de spectacol

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

sau singurătatea unui fotoliu; ceea ce contează cu adevărat este pătrunderea în acest interval în care neliniştea întemeiază, instituind, umanităţii şi omului individual, o temelie interogativă.

Prin discurs, prin problematică, cele patru piese de-acum stau sub semnul ardenţei neo-expresioniste. Cum personajele sînt voci (chiar atunci cînd se numesc Cioran sau Meyerhold – dar ele se numesc, adesea, *Orbul cu telescopul* ori, pentru a nu mai da decît un singur exemplu, *Omul pentru care naşterea a fost o cădere*), cum scenele se ţes, explicit sau nu, în marginea apocalipsei, cum strigătul devine miez existenţial şi e implicat în arhitectura lor, nu pot vedea în piesele lui Matei Vişniec decît metafore ale fiinţei, pledoarii în favoarea omului şi, atribut întemeietor al său, a artei. Dureroase, ori poate îndurerate, ele dau sentimentul eliberării; e ca şi cum strigătul ar descătuşa lumină. În fapt, Matei Vişniec nu instituie un spaţiu al căutării decît pentru receptor. Altfel, ceea ce el ştie, pentru că – prin intuiţie poetică şi prin participare organică la sens – se află în miezul lucrurilor, trebuie comunicat cu ajutorul unor arhitecturi cumva logice, la limita visului. De aici metaforele sale scenice. Identificînd cinismul, indiferenţa atroce, agresiunea ilogică, Matei Vişniec scrie, de fapt, amare meditaţii asupra orbirii şi alienării, asupra neputinţei şi căderii. Din intervalul în care te obligă să fii, ai sentimentul că abia întrezăreşti în teatrul lui Matei Vişniec lucrurile pe care el le vede şi care îl bîntuie.

Prea explicită, de parcă s-ar teme să nu i se ignore semnificaţia, ultima dintre piese (*Paparazzi sau cronica unui răsărit de soare avortat*) relevă cel mai limpede angajarea etică a teatrului lui Matei

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

Vişniec. Cînd totul (ţipătul unei sirene, paşii de pe stradă, urletul unei locomotive sau lătratul unui cîine) marchează trecerea timpului, cînd obiectele (o intersecţia sau trenurile) dispar, anunţînd, în fapt, implozia soarelui, nevoia de spectaculos transformă oamenii în simple maşini fără suflet. În zorii care nu se mai arată, singurul semn de umanitate e de găsit în replica, dostoievskiană, a Automatului cu băuturi („Dumnezeule… Şi totuşi cît e de frumos!"). Moment în care „timpul care trece" devine „timp suspendat" identificat în muzica pe care o intonează, „într-un fel de luptă disperată cu propriile limite", Omul cu violoncelul, Omul cu saxofonul şi Fata cu flautul. Este etica strigătului disperat al artei.

Altfel, piesele lui Matei Vişniec refuză sensul prea explicit, mascat adesea în construcţii a căror logică poate trece drept succesiune oniric-suprarealistă de tablouri. O provocare, în acest sens, *Hotel Europa complet.* Ba chiar o cheie pentru a înţelege piese majore ale volumului (*Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* şi *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viaţa lui Meyerhold*), în care, deşi doar ipotetic, desenul real ce ţese arhitectura coşmarului nici nu se mai cere descifrat. Or, în *Hotel Europa complet* un astfel de desen există şi, dacă va fi apelat la logica ciudată a coşmarului, Matei Vişniec o va fi făcut şi pentru a aboli poziţia unui singur punct de vedere, acela al judecătorului. Înţelegem de-aici că dramaturgul nu dă verdicte, ci explorează, pentru a privi cu disperare, în ochi, chiar hăul fiinţei. De va fi fiind militantism în teatrul lui Matei Vişniec, atunci e un militantism al meditaţiei asupra atrocităţii, lipsei de sens, neputinţei, asupra cinismului şi fragilităţii

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

fiinţei umane. O meditaţie îndurerată, ca un strigăt pierdut în vuietul materiei înseşi, asemenea cîntecului Fetei care „vorbeşte de o suferinţă ancestrală". Este, în fapt, chiar „cîntecul" din care se naşte *Hotel Europa complet* şi care ascunde gestul luciferic înscris în miezul istoriei. Aici, un nivel al semnificaţiei se instituie prin reconstituirea, din frînturi, a poveştii. Dincolo de ea, adevărata dimensiune a războiului, pentru care nu există vinovaţi, ci numai victime, şi dureroasa senzaţie că viaţa şi moartea sînt una, că orice agresor este o victimă, că în moarte, dar numai în moarte, toţi sînt fraţi. Povestea? Aceea a unei familii de refugiaţi din războiul bosniac, în care tatăl îşi caută fiul săpînd fîntîni (căci a-i găsi pe cei morţi a devenit izvor al vieţii), în care fiul e ucis de propriul cumnat pe care-l ameninţa cu cruzime, în care fiica, prostituată în Occident, se întoarce acasă la rîndu-i ca umbră, în fine, povestea Omului care păzeşte frontiera, dispreţuitor la adresa refugiaţilor ce se-ntorc acasă, gata să-l ucidă pe omul ce-şi caută fiul pe frontieră, ucis de mina cu care ar fi trebuit să-i ucidă pe alţii. În fapt, o piesă despre frontieră, simbol al alienării, despre disperarea că, pentru a fi fraţi, oamenii trebuie mai întîi să moară, despre marea frontieră, dintre moarte şi viaţă, care uneşte… E povestea pierderii sensului într-o lume în care, după război, Nebuna satului spune marile adevăruri despre capitalismul care se întemeiază pe vinderea morţilor, pe încercarea meschină şi dezgustătoare, a obişnuinţei, de a uita, de a continua firesc, de a trăi ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat. În fine, pe trunchiul acestei poveşti reconstituite din fragmente, strigătul ia forma tăcerii, a încremenirii în durere.

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

De ce să se articuleze o poveste, reconstituibilă, într-o formă „halucinatorie”? Şi de ce, în celelalte două piese ale volumului, forma aceasta, căreia i se întrezăreşte umbra reală mai simplă, nici nu mai necesită efortul restaurării? Nu-i forma unui simplu decor şi, oricum, nici chestiune de modă ori de experiment. În ea, în această haină care ipostaziază neantul, stă chiar miezul unei viziuni. Piesa despre Cioran – o metaforă construită după legile halucinaţiei – se construieşte, în fond, pe ideea că, fugind de neant(ul valah), fiinţa – tocmai ea – îl instituie pretutindeni. Iată cum singurătatea artistului nu salvează, chiar dacă, în fragilitatea lui, supus terorii atroce a inchizitorilor de tot felul (ideologi, fanatici, critici ahtiaţi după glorie – un fel de paparazzi…), terorii amintirilor, trecutului şi nu mai puţin a admiratorilor (prezenţa lor e la fel de teribilă ca şi aceea a savanţilor), Cioran îşi închide lumea după uşi al căror înţeles nu-l pricepe. „Tiranul” care îşi îngroapă contestatarii sau admiratorii în spaţii kafkiene e, în surdină, o fiinţă concretă şi fragilă, supusă unei ciudate agresiuni dinspre neant, copleşită de spaime. Nici el nu face istorie şi ceea ce contează este tristeţea care-i bîntuie carnea. Firește, o piesă despre Cioran, dar mai ales (să nu ne înşele informaţiile legate de surse!) una despre artist, despre paradoxurile care-l întemeiază, despre labirintul pe care-l instituie, despre burlescul care ascunde adevărul. Un artist şi eşecul său; nimic nu-l poate scoate din categoria eşecului, căci ceea ce posedă el, artistul, este „o cheie care nu deschide nici o uşă şi le închide pe toate”. Dar poate mai ales o piesă despre neant; pe fundal, orice imagine a trecutului şi a lumii concrete

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

se fărîmiţează, deopotrivă cu memoria scriitorului proiectată simbolic în gestul Distinsei Doamne care face firimituri. În fapt, o piesă despre iluzia timpului şi despre neputinţa de a cunoaşte (Profesorul e orb; un alt personaj e Orbul care priveşte cu luneta...), peste toate plutind, finalmente, durerea, fizică şi abstractă, a locului văduvit de prezenţa lui Cioran, acel Cioran care a trăit la Paris fără umbră. Piesa unei rupturi, a unei agonii, a eşecului care-l întemeiază pe om şi, deopotrivă, pe artist.

Artistul?! o fantomă. Acesta e rolul jucat de Shakespeare în *Hamlet*; e deopotrivă rolul lui Meyerhold într-o lume în care totul e butaforie, burlesc, mistificare şi iluzie şi-n care Generalissimul însuşi e victima unui mecanism (de nu cumva a propriului mecanism proiectat burlesc) greu de controlat, de cunoscut. Or, în iluzie, moartea aparţine ludicului – crima devine un simplu schimb de semne, cum i se întîmplă teatrului însuşi; de aceea, e aici o întreagă lecţie despre regizorul care, în plină dictatură, transmite semne ale disperării, devenind, da, el însuşi un semn, o fantomă. Astfel, de remarcat: copilul care nu mai vrea să se nască şi care, o dată născut, îşi acuză tatăl, nefiind, cu toată atrocitatea lui, decît o marionetă; oricum, o naştere forţată – iar Meyerhold e pus să privească pentru a înţelege că propria-i operă este astfel tarată în chiar esenţa ei. În fapt, o piesă despre cum opera (ca instituţie socială) îşi devoră într-o nouă formă de canibalism autorul şi, abia în al doilea rînd, despre condiţia autorului într-un timp al şobolanului. Şi deopotrivă despre speranţa din vis că răul, întruchipat de Richard al III-lea, se poate topi definitiv, pentru a dispărea din lume. Dar totul, inclusiv

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)

speranţa, n-a fost decît ultimul coşmar al lui Meyerhold, înainte de a fi ucis…

Cu Matei Vişniec, teatrul intră într-o zonă acută a problematizării condiţiei umane, a întrebărilor luciferice care mărturisesc încă, cu o nostalgie devenită disperare, posibilitatea recuperării sensului, a salvării fiinţei.

[„România Literară", nr. 34, 31 august – 6 septembrie 2005]

BDD-B437-06 © 2014 Eikon
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.14.87 (2026-11-08 16:57:54 UTC)