

CU MATEI VIȘNIEC, ÎN CĂUTAREA FIINȚEI

„*Cuvintele mele cerșesc 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 Vișniec mărturisește, dincolo de umbra oricărui orgoliu, nevoia de a împărtăși, ca angajare totală, emoții. Teatrul este, firește, operă de scenă – și Matei Vișniec știe asta prea bine; de aici, libertatea acordată scenografiei, regiei, jocului. Cu cât mai multă libertate, însă, cu atât mai multă rigoare; o rigoare a durerii și a metaforelor scenice. Și dacă încarnarea – în sensul propriu al cuvântului, pe care nu-l putem aici ignora – nu exclude asumarea în singurătate a înțelegerii, ea nici nu poate ieși dintr-o zonă a sugestiilor, un interval pe care Matei Vișniec îl construiește cu finețe ca pe un spațiu în care omul își dezvăluie limitele și identitatea-i tulburătoare. Este intervalul care poartă sens, care trebuie umplut cu sens, poteca pe care se strecoară, pentru a întemeia, fragilitatea și miezul ființei. Aici, pe această potecă, se desfășoară comunicarea și încarnarea. De aceea, nici nu contează dacă spațiul receptării (adică al încarnării) e sala de spectacol

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

Prin discurs, prin problematică, cele patru piese de-acum stau sub semnul ardenței neo-expressioniste. 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 nașterea a fost o cădere*), cum scenele se țin, explicit sau nu, în marginea apocalipsei, cum strigătul devine miez existențial și e implicat în arhitectura lor, nu pot vedea în piesele lui Matei Vișniec decît metafore ale ființei, pledoarii în favoarea omului și, atribut întemeietor al său, a artei. Durerose, ori poate îndurerate, ele dau sentimentul eliberării; e ca și cum strigătul ar descătușa lumină. În fapt, Matei Vișniec nu instituie un spațiu al căutării decît pentru receptor. Altfel, ceea ce el știe, pentru că – prin intuiție poetică și 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, indiferența atroce, agresiunea ilogică, Matei Vișniec scrie, de fapt, amare meditații asupra orbirii și alienării, asupra neputinței și căderii. Din intervalul în care te obligă să fii, ai sentimentul că abia întrezărești în teatrul lui Matei Vișniec lucrurile pe care el le vede și care îl bîntuie.

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

Vișniec. Când totul (țipătul unei sirene, pașii de pe stradă, urlatul unei locomotive sau lătratul unui câine) marchează trecerea timpului, când obiectele (o intersecția sau trenurile) dispar, anunțând, în fapt, implozia soarelui, nevoia de spectaculos transformă oamenii în simple mașini fără suflet. În zorii care nu se mai arată, singurul semn de umanitate e de găsit în replica, dostoevskiană, a Automatului cu băuturi („Dumnezeule... Și totuși cât 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 și Fata cu flautul. Este etica strigătului disperat al artei.

Altfel, piesele lui Matei Vișniec refuză sensul prea explicit, mascat adesea în construcții 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 înțelege piese majore ale volumului (*Mansardă la Paris cu vedere spre moarte și Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*), în care, deși doar ipotetic, desenul real ce țese arhitectura coșmarului nici nu se mai cere descifrat. Or, în *Hotel Europa complet* un astfel de desen există și, dacă va fi apelat la logica ciudată a coșmarului, Matei Vișniec o va fi făcut și pentru a aboli poziția unui singur punct de vedere, acela al judecătorului. Înțelegem de-aici că dramaturgul nu dă verdicte, ci explorează, pentru a privi cu disperare, în ochi, chiar hăul ființei. De va fi fiind militantism în teatrul lui Matei Vișniec, atunci e un militantism al meditației asupra atrocității, lipsei de sens, neputinței, asupra cinismului și fragilității

ființei umane. O meditație îndurerată, ca un strigăt pierdut în vuietul materiei înseși, asemenea cântecului Fetei care „vorbește de o suferință ancestrală”. Este, în fapt, chiar „cântecul” din care se naște *Hotel Europa complet* și care ascunde gestul luciferic înscris în miezul istoriei. Aici, un nivel al semnificației se instituie prin reconstituirea, din frânturi, a poveștii. Dincolo de ea, adevărata dimensiune a războiului, pentru care nu există vinovați, ci numai victime, și dureroasa senzație că viața și moartea sînt una, că orice agresor este o victimă, că în moarte, dar numai în moarte, toți sînt frați. Povestea? Acea a unei familii de refugiați din războiul bosniac, în care tatăl își caută fiul săpînd fîntîni (căci a-i găsi pe cei morți a devenit izvor al vieții), în care fiul e ucis de propriul cumnat pe care-l amenința cu cruzime, în care fiica, prostituată în Occident, se întoarce acasă la rîndu-i ca umbră, în fine, povestea Omului care păzește frontiera, disprețuitor la adresa refugiaților ce se-ntorc acasă, gata să-l ucidă pe omul ce-și caută fiul pe frontieră, ucis de mina cu care ar fi trebuit să-i ucidă pe alții. În fapt, o piesă despre frontieră, simbol al alienării, despre disperarea că, pentru a fi frați, oamenii trebuie mai întîi să moară, despre marea frontieră, dintre moarte și viață, care unește... E povestea pierderii sensului într-o lume în care, după război, Nebuna satului spune marile adevăruri despre capitalismul care se întemeiază pe vinderea morților, pe încercarea meschină și dezgustătoare, a obișnuinței, de a uita, de a continua firesc, de a trăi ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. În fine, pe trunchiul acestei povești reconstituite din fragmente, strigătul ia forma tăcerii, a încremenirii în durere.

De ce să se articuleze o poveste, reconstituibilă, într-o formă „halucinatorie”? Și de ce, în celelalte două piese ale volumului, forma aceasta, căreia i se întrezărește umbra reală mai simplă, nici nu mai necesită efortul restaurării? Nu-i forma unui simplu decor și, 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 halucinației – se construiește, în fond, pe ideea că, fugind de neant(ul valah), ființa – 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 ahtiați după glorie – un fel de paparazzi...), terorii amintirilor, trecutului și nu mai puțin a admiratorilor (prezența lor e la fel de teribilă ca și aceea a savanților), Cioran își închide lumea după uși al căror înțeles nu-l pricepe. „Tiranul” care își îngroapă contestatarii sau admiratorii în spații kafkiene e, în surdina, o ființă concretă și fragilă, supusă unei ciudate agresiuni dinspre neant, copleșită de spaime. Nici el nu face istorie și ceea ce contează este tristețea care-i bîntuie carnea. Firește, o piesă despre Cioran, dar mai ales (să nu ne înșele informațiile legate de surse!) una despre artist, despre paradoxurile care-l întemeiază, despre labirintul pe care-l instituie, despre burlescul care ascunde adevărul. Un artist și eșecul său; nimic nu-l poate scoate din categoria eșecului, căci ceea ce posedă el, artistul, este „o cheie care nu deschide nici o ușă și le închide pe toate”. Dar poate mai ales o piesă despre neant; pe fundal, orice imagine a trecutului și a lumii concrete

se fărâmițează, deopotrivă cu memoria scriitorului proiectată simbolic în gestul Distinsei Doamne care face firimituri. În fapt, o piesă despre iluzia timpului și despre neputința de a cunoaște (Profesorul e orb; un alt personaj e Orbul care privește cu luneta...), peste toate plutind, finalmente, durerea, fizică și abstractă, a locului văduvit de prezența lui Cioran, acel Cioran care a trăit la Paris fără umbră. Piesa unei rupturi, a unei agonii, a eșecului care-l întemeiază pe om și, 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 și iluzie și-n care Generalissimul însuși e victima unui mecanism (de nu cumva a propriului mecanism proiectat burlesc) greu de controlat, de cunoscut. Or, în iluzie, moartea aparține ludicului – crima devine un simplu schimb de semne, cum i se întâmplă teatrului însuși; de aceea, e aici o întregă lecție despre regizorul care, în plină dictatură, transmite semne ale disperării, devenind, da, el însuși un semn, o fantomă. Astfel, de remarcat: copilul care nu mai vrea să se nască și care, o dată născut, își acuză tatăl, nefiind, cu toată atrocitatea lui, decît o marionetă; oricum, o naștere forțată – iar Meyerhold e pus să privească pentru a înțelege că propria-i operă este astfel tarată în chiar esența ei. În fapt, o piesă despre cum opera (ca instituție socială) își devoră într-o nouă formă de canibalism autorul și, abia în al doilea rînd, despre condiția autorului într-un timp al șobolanului. Și deopotrivă despre speranța din vis că răul, întruchipat de Richard al III-lea, se poate topi definitiv, pentru a dispărea din lume. Dar totul, inclusiv

speranța, n-a fost decît ultimul coșmar al lui Meyerhold, înainte de a fi ucis...

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

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