

MATEI VIȘNIEC. ROMANUL FANTASMATIC AL UNEI CONȘTIINȚE ÎN ACȚIUNE

Scris în 1982, *Cafeneaua Pas-Parol*, romanul lui Matei Vișniec, avea să vadă lumina tiparului exact peste zece ani, într-o vreme în care vechea cenzură devenise o amintire. Probabil că nu anumite enunțuri și nici substratul epic care putea fi considerat subversiv vor fi făcut ca publicarea lui să rămână un simplu deziderat, cât viziunile sumbre și mai ales felul lui Matei Vișniec de a explora o lume demonizată, infernală, prinsă în mecanismele fatale ale vinovăției și spaimei.

În fond, dincolo de scriitura nemaiîntâlnită în proza românească, *Cafeneaua Pas-Parol* era mai mult decât un text esopic și cu totul altceva decât o simplă parabolă a terorii. Chiar dacă evenimentele par să fie plasate într-un orașel de lângă Cernăuți, înainte de izbucnirea celui de Al Doilea Război Mondial, Matei Vișniec nu practică acea comunicare oblic-subterană cu cititorul, atît de des întîlnită în proza momentului. Puținele afirmații sau secvențe cu adevărat esopice – care ar fi putut fi, eventual, eliminate de cenzură –, ca și dovezile care certifică înscrierea evenimentelor într-un anumit timp și într-un anumit loc nu schimbă, ba poate chiar accentuează esența romanului, fundamental

fantasmatic și copleșitor prin atmosfera instituită. În plus, mai mult decît atmosfera și decît acele metafore epice ale neputinței și ale damnării care o impun, există o conștiință interogativă ce instituie acut neliniștile unui timp agonice proiectate în epos. Căci, dincolo de imaginar, *Cafeneaua Pas-Parol* e romanul unei conștiințe problematizante, angajate etc.

Așa încît, alături de *Adio Europa!*, tot o antiutopie, romanul lui Vișniec confirmă existența, fie ea și fragilă, a unei literaturi de sertar, pentru care – oricît de simplificatoare ar părea o astfel de disociere – disperarea refuza să devină *stil* preferînd să rămîină *existentă*. În fond, cum să existe o literatură de sertar cînd scriitorul român a acceptat capcanele perfide ale puterii, care putea să-ți dea iluzia că denunți, cînd, în realitate, nu făceai decît să crezi premisele perpetuării răului? În absența unui gest radical, complicitatea aceasta, devenită stil și eventual schizofrenie, a putut fi numită rezistența prin cultură.

Romanul lui Matei Vișniec formulează el însuși, într-o manieră torturantă, interogații privind capacitatea omului de a rezista în fața răului, a vidului chiar, dar într-un fel care nu lasă nici un fel de îndoială în privința refuzului oricărei complicități. Este chiar motivul pentru care romanul său, dincolo de posibila descifrare esopică, depășește interpretarea conjunctural-localistă și orice miză realistă.

În fine, în 1982, Matei Vișniec publicase deja două volume de versuri, scrisese cîteva piese de teatru dintre care unele circulau clandestin, ba chiar cîteva proze scurte. Altfel spus, își crease un orizont imaginar, consecință nu numai a unor opțiuni, ci și a unor obsesii.

De altfel, de n-ar rezista prin sine însuși, romanul, alături de scrierile sale de pînă în 1987, anul exilului, ar putea fi considerat un cîmp germinativ din care capătă formă nu numai anumite orizonturi imaginare, ci și anume soluții din teatrul de mai tîrziu.

Așa încît, dincolo de ipostazele sub care Matei Vișniec se prezintă în roman, de reținut cîteva constante – acel fluid care trece firesc dintr-un text în altul – care dau mărturie despre personalitatea lui creatoare. Să invocăm aici doar faptul, deloc secundar, că prezența unui personaj cu existență concretă, precum Epaminonda Bucevschi, nu are funcția unei simple reconstituiri documentare, căci prezența pictorului bucovinean sparge orice logică temporală și mută evenimentele în oniric. Cînd mai tîrziu, în piesele de teatru, apar Cioran, Cehov sau Meyerhold, Matei Vișniec nu reconstituie biografii, ci, prin raportare la exemplaritate, structurează probleme, dă chip neliniștilor, spaimelor și crizelor ființei umane. În treacăt fie spus, pictorul e mutat din secolul XIX în anii de dinaintea celui de Al Doilea Război Mondial. Dar e cu adevărat vorba de Al Doilea Război Mondial? Din moment ce personajele însele se întreabă dacă sînt cu adevărat reale, mai are sens să facem astfel de interogații care ies din ordinea, singura legitimă, fictiv-textuală?

Oricum, dincolo de cîteva posibile argumente în acest sens, totul se proiectează într-un timp halucinant, în așa fel încît discuția pe acest plan, al recunoașterii concretului, e pur și simplu caducă. De asemenea, teatrul modular din *Omul-pubelă* poate să-și găsească rădăcini în *Cafeneaua Pas-Parol*, căci, dincolo de un fir epic a cărui coerență e deasupra

oricărui dubiu și dincolo de atmosfera halucinantă, se desfășoară în paralel, suficiente sieși, câteva secvențe care pot fi privite și analizate autonom, într-o logică de tip metonimic. E un labirint infernal și la nivelul acesta al suprapunerii nu atât a planurilor, cât a secvențelor narative și, oarecum, a planurilor de existență. Dar mai ales a valorilor. Iată cum sună o previziune: „Vor dispărea, în primul rînd, relațiile dintre cauză și efect, se vor prăbuși toate sistemele de așteptări. Binele va fi elementul celular în care se va dezvolta și din care va prolifera răul, pasivitatea va înlocui acțiunea, adevărul se va topi în gura lăbărțată a minciunii”. Să mai invocăm aici transformarea eroilor în marionete sau proiectarea lumii ca un teritoriu al singurătății abisale?! Sînt acestea numai câteva date dintre cele care contextualizează reperele antiutopiei ce glisează dinspre concept spre imaginar, consecința unei angajări a ființei, așa încît o analiză a fluidului care curge între poezie, roman și teatru e fără îndoială dacă nu necesară, măcar utilă.

Doar că, asemenea volumelor de versuri sau pieselor de teatru, romanul poate fi explorat ca operă în sine și relevă polivalența unui spirit creator, structurat în jurul cîtorva idei și obsesii. Că ele capătă o dimensiune mai pregnantă în teatru?! Opțiunea pentru un anumit limbaj ține, în fond, de chimia interioară a fiecărui artist. Matei Vișniec va fi găsit în teatru mijlocul cel mai potrivit de a-și face auzit deopotrivă strigătul ca un semnal de alarmă și convingerea că omul poate să se salveze fie și numai prin proiectarea sa în acest strigăt. Abia în fața unui public care reacționează direct Matei Vișniec va fi simțit că scrisul său problematizant își împlinește menirea. I se va fi părut că poezia sau proza, prin chiar

felul lor de a fi, păstrau ceva din izolarea turnului de fildeș, din neputința scriitorului proiectat în el, izolare și neputință pe care Matei Vișniec le condamnă.

Căci pentru el, scriitorul este înainte de orice altceva o conștiință. Ba mai mult, ar trebui să fie o conștiință care suscită interogarea și înțelegerea și, în sensul acesta, *o conștiință în acțiune*. Așa încît, dincolo de posibilele referințe pe care sursologii le-ar putea face – i-am putea aminti aici pe Cehov și pe Bulgakov, pe Pirandello sau pe Beckett – și dincolo de referința politică imediată, prezentă și ea în roman, ceea ce contează e suma de obsesii și de fantasmе, proiectate într-o construcție romanescă surprinzătoare, în care grotescul și burlescul sînt mărturii ale ființei umane aflate, fatalmente neputincioasă, în fața hăului.

În fond, este vorba despre un roman care, pentru a tulbura, nu are nevoie într-un mod decisiv de contextul operei lui Matei Vișniec. Dimpotrivă: prin țesătura epică și prin anvergura analitică, mai degrabă el, romanul, ar putea oferi chei pentru înțelegerea lumii mai sintetice a teatrului.

Oricum, lîngă numele invocate ceva mai devreme, care alcătuiesc pînă la urmă un simplu cîmp de intertextualitate, ar trebui așezate și acelea ale marilor pictori suprarealiști. Căci *Cafeneaua Pas-Parol* este un roman fantasmatic și vizionar, care nu poate fi rupt de experiențele suprarealismului, și avem în vedere acel suprarealism care, coborît în oniric, teluric și halucinant, e pandant strigătului disperat al expresioniștilor. În felul acesta, întîmplările, ca și tablourile, nu formează osatura unor parabole, ci impun o lectură *literal-enigmatică*. În lume chiar

coboară semne telurice, greu de descifrat, a căror consemnare nu face decît să releve proporțiile răului și dimensiunea telurică a spaimei. Abia lectura literală a lumii – căci faptele sînt chiar ceea ce sînt – denunță dimensiunea torturantă a incertitudinii și neputinței.

Un vizual, dar unul care așează imaginea în stranii scenarii, Matei Vișniec construiește în roman mari proiecții coșmarești în care pulsează și ard tensiuni greu de înțeles și de descifrat. Astfel, nu despre oraș scrie autorul din text un roman, și nici măcar Matei Vișniec, ci despre un timp agonic și demonizat. În treacăt fie spus, pe unul dintre personaje „îl chinuia îngrozitor timpul”. Într-un spațiu în care, ca în tragediile antice, a coborît maleficul, ca pedeapsă parcă pentru o vină încă neștiută, ochiul înregistrează mari viziuni coșmarești, inclusiv epice, și proiectează locuri posedate de straniețate. Sînt tablouri care, dincolo de contextul mai larg în care au o anumită funcționalitate, instituie, prin ele însele, sens. Iată: „Îndepărtîndu-ne de larma iscată în fața grajdurilor mai auzeam din cînd în cînd cîte un nechezat ori cîte un strigăt de om. Cîmpul negru, brăzdat cu mii de coame ascuțite, ca și cum tot pămîntul ar fi fost inundat de fuga unor animale mici, tîrîtoare, nervoase, se întindea în fața noastră, întrerupt pe alocuri de sălcii împletite ori de case răzlețe. [...] Podul, construit pe vremuri din trunchiuri groase de stejar, arăta încă destul de solid. Nu era prea lung, dar cele două balustrade laterale îi dădeau un aer spectaculos, prelungindu-i dimensiunile. Pe de o parte și pe alta se întindeau două estrade lungi, ca două trotuare de lemn pavate cu scînduri groase. Din

loc în loc lemnul fusese ciuruit de timp, bucăți întregi putreziseră și atârnavă rupte. [...] Apa se scurgea încet pe sub grinzile de stejar, ca un aluat negru înainte de a inunda câmpia și de a înghiți orizontul. Dintr-un mal în altul materia vîscoasă a rîului se clătina leneș, ca un trup umflat și morocănos. Podul rezista bine sub presiunea rîului întunecat. Peste tot pluteau resturile smulse din malurile încărcate cu lăstăriș. Trunchiuri contorsionate alunecau la vale ca niște sicrie arse”. Or, imaginea aceasta, reprezentînd punctul de vedere al autorului din text, este una dintre cele pe care le-am putea numi cumiști.

În realitate, Matei Vișniec stăpînește în roman o veritabilă artă a gradării teluricului și terifiantului, așa încît scenele și tablourile devin din ce în ce mai apăsătoare. Imaginea aceasta este prilejuită de călătoria pe care autorul o face la pod împreună cu Epaminonda Bucevschi, al cărui jurnal este jurnalul unei damnări – abia imaginile lui vor fi terifiante –, în care e înregistrată povestea teribilă a confruntării cu un adversar ciudat. Absența lui devine, finalmente, mai înspăimîntătoare decît prezența-i anunțată prin tot felul de semne. Abia nemaifiind, celălalt, care instituise spaima și tortura, provoacă nebunie. Or, pentru a rămîne la țesătura imaginarului, apa, din ce în ce mai neagră, devine ulterior, în viziunea lui Bucevschi, o vietate ciudată care zvîcnește și emite căldură. Apoi, „substanța aceea neagră și zvîcnitoare crește de la o zi la alta, se îngroașă, face mici rotocoale și se cascadează spre mine”. E planul nocturn al eroului, care, altfel, e măcinat de singurătate și de o disperare ascunsă. Oricum, e suficient pentru a vedea că distanța dintre

Münch, Giorgio de Chirico, Victor Brauner și van Gogh nu e insurmontabilă.

În fine, Mihail Iorca, un alt personaj, simte peste tot în preajmă-i prezența unui mort, pentru a bănuși ulterior că viii sînt, sau măcar poartă cu ei, niște stîrvuri. De reținut, exemplare fiind, imaginile teribile care descriu subteranele inundate ale Tribunalului în care se adăpostea arhiva, imagini ale putrefacției lumii, ale prezenței fizice a morții în chiar corporalitatea ei. De altfel, într-o viziune coșmarescă și deopotrivă grotescă, Mihail Iorca înțelege că întregul oraș locuiește pe un corp mort. Toată anatomia lui are corespondențe clare în topografia orașului, așezat, în fapt, pe un leș. Nu-i vorbă, linia ferată chiar taie orașul și cimitirul în două...

Toate acestea, tablouri și secvențe epice, sînt expresia unei lumi agonice, metafore chiar ale agoniei, semne ale unei lumi ieșite din țîțîni. Așa încît, imaginile nu au doar referința strîmtă a gratuității și nici nu pot fi restrînse la dimensiunea unui caz local. E invocată la un moment dat o întîmplare ciudată, petrecută în alt orașel de provincie, unde un arhivar rămas să lucreze peste noapte e descoperit mort, acoperit de hîrțoage, purtînd în privire disperarea ultimei clipe. Iată: „Fața nefericitului arhivar trăda o stare de groază anormală, de parcă ar fi trebuit să înfrunte valuri întregi de lăcuste. El apucase să vadă, înaintea morții, ceva cu totul și cu totul îngrozitor”. Or, ce va fi văzut arhivarul înainte de a muri? Ce-l va fi ucis? Dincolo de posibila semnificație subversiv-mimetică, de denunțare a instrumentelor unui regim opresiv, romanul reia în diferite forme tocmai acest

strigăt care se articulează, indirect, în fantasmaticul suprarealist și coșmaresc, în care oniricul, abisalul și absurdul coexistă, fundamentate, toate, de logica disperării și angoasei.

Nu întâmplător, tocmai pentru că e vorba de suprarealismul unui roman metafizic și vizionar, ochiul e un motiv recurent, a cărei prezență creează suportul uneia dintre semnificațiile cărții. Unuia dintre personaje, lui Hariton Remus, un bețiv i-a spart pur și simplu un ochi. Manase Hamburda, chiar președintele Tribunalului, simte un punct roșu pe unul dintre iriși, care se mărește pe zi ce trece, mușcînd finalmente din ochi și malformînd realitatea însăși.

O lume, așadar, devorată de semne care spun deopotrivă totul și nimic și în spatele cărora pulsează frica, vinovăția, teroarea. Care, evident, nu mai poate avea acces la adevăr. Și semnele, toate, anunță o primejdie teribilă.

De fapt, întrebarea implicită care pulsează în spatele întâmplărilor privește nu numai amenințarea din umbra acestor semne, ci și adevărul pe care ele îl reprezintă. Mai exact spus, mai este adevărul posibil?! – se întreabă Matei Vișniec. Mai există el și, dacă există, mai poate fi perceput ca atare? „Vom avea, domnule Fercalo, *acces la adevăr*”, spune cineva. Pentru a continua: „Omul, domnule Fercalo, prin reprezentanții lui, prin mine, prin dumneata, prin dl. Engster Grațian, va avea în sfîrșit acces la adevăr”.

E elocvent faptul că, fără excepție, personajele centrale ale romanului fie se află în căutarea unui lucru, fie așteaptă să se întîmple ceva. Mihail Iorca dorește să descopere mortul a cărui prezență o simte peste tot în preajmă-i, încercare ce duce în cele din urmă

la descoperirea leșului pe care este ridicat orașul. Manase Hamburda vrea să organizeze o societate a intelectualilor, din dorința explicită de a-i face pe oameni să conștientizeze pericolul care pîndește în preajmă. Epaminonda Bucevschi, în experiența sa nocturnă, intră în acea bizară competiție cu un altul, care finalmente dispare, o competiție în care frica generează ură și nevoia de a tortura. E ca și cum producerea violenței, a răului ar fi singura cale de salvare. În fond, adevărul la care personajele au acces este unul al monstruoșității, infernal, din care sensul a dispărut.

Prin urmare, cine să fie acest altul, torturant, pe care eroii îl așteaptă sau pe care îl caută?! Propriul sine, deja pierdut și devenit o amenințare, sau poate Dumnezeu? Cine se află în spatele răului care-i amenință pe toți, în forme monstruoase? Oricum, în urma eșecului oricărei încercări de salvare, nu rămîne decît soluția unei vînători, care sfîrșește și ea ridicol. Hamburda, cel care avusese revelația faptului că pericolul e de natură divină, moare de infarct, rănind și ucigînd din greșeală un iepure. E o lume în care eroii devin propriile lor măști și marionete, mimînd existența, fără ca vreun act real de salvare să le mai fie la îndemînă. Nu le mai rămîne decît soluția dezertării, căci trăiesc într-o lume posedată de neant, din care sensul, adică Dumnezeu, a dispărut definitiv. Nu întîmplător Epaminonda Bucevschi nu poate încheia pictarea Catedralei din oraș. De fapt, semn al neputinței divinității de a fi prezentă în lume și de a acționa, doar mîinile sfinților lipsesc. Același Epaminonda Bucevschi e protagonistul unei secvențe modulare de maximă

importanță la nivelul acestei semnificații. Împreună cu un grup, din care nu lipsesc Mihail Iorca, autorul și Hamburda, el pleacă înspre Valea Albă, locul în care, cu mulți ani în urmă, pictase interiorul unei biserici din lemn. Călătoria se transformă într-o rătăcire în labirint, căci Valea Albă pare un loc tot mai străin și necunoscut. Ajunși în cele din urmă, descoperă că biserica fusese desfăcută bucată cu bucată și mutată în alt loc, în așa fel încât „pereții purtau fel de fel de forme întrerupte, pete de culoare, câte o linie mai întunecată ieșită limpede de pe urma unui penel. S-au profilat, după un timp, chiar pete inteligibile: un capăt de grindă purta pe ea o jumătate de picior, într-un colț se vedeau două mâini, în altă parte o coroană împărătească. Ca și cum un copil s-ar fi jucat decupînd imagini, tăindu-l în zeci de bucăți și lipindu-le apoi, la întîmplare, pe cupole, pereți și chiar pe dușumele”. Firește, o lume în care Dumnezeu a murit și care, prin urmare, nu poate fi decît infernală. Este și motivul pentru care realitatea își pierde treptat consistența devenind corporalitate goală, așa încît eroii ajung, la rîndul lor, marionete sau, poate mai grav, simple personaje. De exemplu, pentru Manase Hamburda, la un moment dat „realitatea ajunsese ceva extrem de diluat, un joc de marionete, o mișcare pur mecanică. Ceea ce altădată i se părea plin de conținut acum devenise o glumă. Ceea ce altădată părea grav, acum devenise amuzant”. Vișniec reușește să instituie încă de la primele pagini un timp secvențial, al descompunerii lumii în frînturi, analog divinității descoperite în Valea Albă. Imaginile, cuvintele, replicile, eroii înșiși devin mecanisme fără viață, rupte parcă de orice transcendență. Toate acestea par proiectate într-o oglindă care generează nu numai o percepere lentă, ci și

una deformatoare, strict obiectuală. Notația minuțioasă care pulverizează timpul corporalizează sau diluează realul și nu întâmplător unul dintre personaje spune la un moment dat că tot ceea ce a făcut autorul, deși e vorba de autorul din text, echivalează cu o crimă. În fapt, el transformă realitatea în text, păstrându-i învelișul, distrugându-i, însă, ființa. Și face asta înregistrând pur și simplu fapte. La un moment dat, citim, cuvintele trec pur și simplu prin aer. În fine, din acest punct de vedere există, de asemenea, un crescendo care culminează cu o secvență finală în care, într-o succesiune care pulverizează orice continuitate și ucide viața, mutînd-o în oniric, evenimentele sînt înregistrate, pe momente temporale precise. E o ilustrare parcă a aporiei lui Heraclit referitoare la zborul săgeții, devenit iluzie. Căci descompunerea în secvențe face ca zborul să fie substituit de o succesiune de puncte în nemișcare. De aici, de fapt, straniețea lumii lui Vișniec, care nu trăiește, ci simulează viața. De altfel, Hamburda simte că oamenii devin simulatori de realitate.

Or, această diluare și dilatare a lumii, care înseamnă de fapt o desubstanțializare a ei, face ca personajele să fie tot mai conștiente de propria-le precaritate, de existența lor virtuală. De aici frica, dispararea, căderea în alcool și nebunia. Finalmente, fuga în niciunde. Nu numai că eroii se transformă în niște mecanisme, dar ele știu că sînt simple personaje, abandonate de un autor care ar trebui să fie pedepsit pentru neputința de a le oferi un sens. Iată logica revoltei personajelor față de un autor neputincios pe care în cele din urmă îl și ucid. Și paralelismul acesta între autor și Dumnezeu face el însuși obiectul unor considerații în roman. Simultan, însă, acestui sens, identitatea autorului instituie și o

altă semnificație, mai degrabă complementară decât divergentă, care deconspiră dimensiunea etică a romanului lui Vișniec.

În fond, dincolo de tot eșafodajul suprarealist, dincolo chiar de strigătul disperat din spatele unei lumi demonizate și golite de ființă, descifrăm urgența etică din spatele locurilor, imaginilor, scenelor, urgență concretizată în întrebarea referitoare la menirea intelectualului într-o lume care și-a ieșit din țîțîni. Poate intelectualul să se salveze pe sine și să salveze lumea? „Trebuie să-ți pese, aici se întîmplă ceva real...” e una dintre replicile pe care Hamburda i le adresează autorului, dar pe care acesta o ignoră. O parte chiar din țesătura epică a romanului e consecința acestei interogații și urgențe. De altfel, Manase Hamburda e convins că poate întemeia o societate a intelectualilor care să „judece primejdiile acestui veac nefericit”, să poată spune *nu* și astfel să se salveze. Totul eșuează, însă, în ridicol și grotesc, căci indivizii nu-și pot depăși orizontul existenței meschine. Dintr-un ziar întemeiat cu greu, expresie tocmai a libertății, abia dacă se vînd cîteva exemplare. În fine, vîntoarea însăși, ca soluție ultimă, e supusă fatal unei finalități ridicole, semn că orice încercare de salvare eșuează. Nici nu mai are importanță dacă lucrul acesta se întîmplă din cauze care par transcendente, sau din motive care privesc neputința ființei umane de a-și depăși statutul precar. Dacă nu cumva omul, prin propria-i precaritate morală, a provocat fatalitatea, în așa fel încît sentimentul vinovăției, bizar apărut în lume, nu e cu totul nejustificat. În treacăt fie zis, ce semnificație va fi avînd faptul că, înainte de a abandona orașul, Epaminonda Bucevschi s-a închis în Catedrală și a

terminat de pictat mâinile sfinților? Nu cred să fie aici speranța unei salvări, ci, dimpotrivă, exasperarea neputinței. Fapt similar, în fond, nebuniei lui Ehupov și gestului lui Toni Bucevschi, care, deși altădată voise să salveze arhiva Tribunalului de apa care o descompunea, acum dă drumul tuturor robinetelor.

În fine, fie și indirect, romanul e chiar o meditație asupra rolului intelectualului în vremuri de haos. „Cunoașterea amîină răul”, spune unul dintre personaje. Altul crede că cine conștientizează organic esența fenomenului poate să se salveze. Societatea pe care intelectualii orașului vor s-o creeze ar avea exact această funcție, de provocare a conștiințelor: punînd în funcțiune conștiințele, proliferînd adevărul, ei înșiși ar părea să preia atributele creatorului original. Or, o întrebare privind capacitatea intelectualului de a se salva privește însăși condiția autorului din roman. Ce i se reproșează este tocmai indiferența, neputința, ignoranța, cauzate chiar de un vag sentiment de libertate. Epaminonda Bucevschi, Manase Hamburda și Mihail Iorca sînt personajele care îi reproșează autorului tăcerea și indiferența în fața experiențelor lor fundamentale. De aici întrebarea: „De ce atîta tăcere în locurile esențiale și atîta sporovăială în rest?”. Poate este chiar motivul datorită căruia realitatea capătă un puternic statut de incertitudine. Finalmente, autorul este doar un ochi străin care înregistrează, fără să le înțeleagă, mecanismele care își datorează lui existența. Tocmai de aceea, ce i se impută este că mecanismul prin care proliferază iluzia funcționează în gol, fără să mai poată fi controlat. „Îmi dădeam eu seama în ce

cumplită iresponsabilitate mă scufundam?”, sună traducerea acuzației în urma căreia personajele își execută creatorul. E ca și cum lumea însăși l-ar ucide pe Dumnezeu. Scenă coșmarească, de veritabil delir evenimential, în care personajele nu sînt decît măști. Este una dintre acele situații în care oprimații devin dictatori, în care binele și răul nu mai pot fi deosebite, în care ființa se ipostaziază în roluri interșanjabile. Dacă cei condamnați condamnă, dacă cei înspăimîntațiucid, acest fapt o consecință a haosul care a luat locul cosmosului. Cineva vorbește la un moment dat tocmai despre „această distribuție haotică” ce „transformă pe victimă în călău, pe oripilat în oripilator, pe martir în trădător”. Și cînd Hamburda are revelația că „primejdia era de natură divină”, în cauză nu este sensul subversiv al romanului. Nu despre un posibil scenariu al eliberării e vorba în roman, ci despre un scenariu metafizic. Autorul însuși, însă, nu-i decît aparență, căci a doua zi, dincolo de faptul că toată lumea e prost dispusă, lucrurile se desfășoară în logica instituită deja în roman și singura vînătoare posibilă, fără obiect, sfîrșește, cum am văzut deja, în ridicol și tragic. Dovadă a faptului că intelectualul nu știe, într-adevăr, să mînuiască o armă.

Așadar, romanul unui timp lichefiat, în care accidentele iau locul ordinii, în care lucrurile țin loc de adevăr și în care ochiul înregistrează coșmaruri. Fiecare frază exprimă un puternic sentiment al desubstanțializării lumii, al golului și al teatralității. Dacă totul e proiectat într-un timp funambulesc, dacă locul e unul copleșit de demonism, dacă numele eroilor par atît de ciudate, toate acestea se întîmplă pentru că

Matei Vișniec gîndește explorînd monadic abisurile ființei reduse la esențial. Nu psihologiile interesează – la drept vorbind, ele nici nu există –, verosimilitatea în nici un caz, nici măcar anumite mijloace de subversiune, ci interogațiile pe care secvențele, în coerența lor onirică, le instituie ca pe o damnare.

În fond, o carte, ca un strigăt în fața neantului, despre pierderea sensului, despre un timp infernal asupra căruia Dumnezeu nu mai are nici o putere. Din care, de altfel, Dumnezeu a murit, făcînd posibilă, astfel, orice metamorfoză și orice monstruozitate.

[„Convorbiri Literare”,
nr. 1, ianuarie 2008]