# Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului

**Maria CHIOREAN**

**Universitatea „Babeș-Bolyai", din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere**
**Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters**
Personal e-mail: chiorean.r.maria@gmail.com

Romanian Political Theatre: The Age of Post-Communism

This paper analyses Matei Vișniec's political theatre and the dramatic strategies employed in his effort to expose and criticise both communist theory and its correspondent regime. Representation of trauma, themes of marginality and self-censorship, as well as the influence of existentialist and absurd theatre on today's political discourse are debated and lead to a discussion on the (im) possibility of evading ideology.

Keywords: Vișniec, anti-communism, ideology critique, affect, absurd theatre, humanism.

În 2012, Matei Vișniec aduna într-o antologie trei texte dramatice scrise după 1997: piese politice, adresate cu precădere generațiilor post-decembriste și intitulate, colectiv, *Procesul comunismului prin teatru*[1]. Preambulul volumului explicitează intențiile auctoriale, de la refuzul de a cădea în didacticism până la nevoia unei recuperări *emoționale* a comunismului, lăsând denunțarea mecanismelor sale și analiza istorică în seama literaturii de specialitate. Cu toate acestea, în proiectul dramatic al lui Vișniec și mai ales în construcția retorică figurează o sumă de coordonate canonizate ale anticomunismului din ultimele decenii, iar decantarea lor este necesară nu doar pentru a putea citi ideologia din spatele unor texte cu miză afectivă puternică, ci și pentru a expune discursurile actuale din zona istoriografiei și a filozofiei politice. Fiindcă, dacă ambiția de a extrage *esența comunismului* rămâne mereu suspendată sau cel puțin discutabilă, datele *esențiale* ale raportării contemporane la comunism/socialism (incluzând tipare de reprezentare istorică, angoase și construcții distopice) transpar prin situațiile dramatice alese de Vișniec.

Volumul se deschide cu *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, o parabolă a îndoctrinării prin distorsionarea trecutului. Iuri Petrovski, scriitor sovietic dedicat muncii lui partizane, este trimis într-un azil de boli psihice pentru a *salva* și a re-formata pacienții prin narațiunea simplificată a revoluției bolșevice, cu toate urmările ei. Misiunea lui pedagogică e plasată chiar înainte de moartea lui Stalin, pentru ca acest eveniment de ruptură în istoria sovietică să cauzeze, în final, accelerarea autoiluzionării generale, manifestată ca refuz al adevărului obiectiv. *Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold* redă, în culori sumbre, încercarea regizorului sovietic Vsevolod Meyerhold de a pune în scenă piesa lui Shakespeare, cenzura aplicată lui atât din partea statului, cât și prin familia transformată grotesc în organism de represiune, prizonieratul și, în final, execuția. Dezbaterea centrală a textului vizează natura răului, banalitatea lui arendtiană și deghizarea în etică discursivizată. În final, *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* reprezintă omagiul adus de Vișniec lui Eugen Ionesco și posibilității de a

contracara absurdul istoric prin absurd literar. Este totodată singura piesă situată explicit în interiorul comunismului românesc și în jurul unui poet urmărit, din nou, de cenzură. Sergiu Penegaru este disidentul plin de vicii, de erudiție și de umor, închis în aceeași celulă cu Steinhardt, Rosetti și Noica, visând la un paradis suprarealist și la echivalentul lui posibil, Franța.

.Interogațiile ce pot orienta lectura antologiei au, așadar, de-a face atât cu opțiunile scenografice și regizorale anticipate dramaturgic, cât și cu modelul de lume gândit de Vișniec – Care sunt strategiile dramatice menite să conducă o critică a sistemului politic și în ce măsură exagerarea, absurdul, disproporția contribuie la interpelarea orizontului de receptare? Poate critica ideologică să fie ea însăși extra-ideologică sau, dimpotrivă, conturează un nou cadru mentalitar cu teză? Cum funcționează, pe acest fundal, o lume ficțională cu personaje ce reclamă empatie și care propune totodată un fond teoretic-politic?

**Nebunii și îndoctrinații**

Este deja o tradiție a literaturii să folosească nebunul în sens bahtinian, așa cum e el înțeles în *Probleme de literatură și estetică*[2]. Măscăriciul, prostul, picaroul sunt figurile asociale care încep să populeze lumile ficționale de abia din momentul în care romanul asumă o structură polifonică, propunându-și să reprezinte nu doar arta înaltă, cu un singur tip de limbaj cult, ci și straturile joase ale societății, respectiv marginile ei. Odată ce ficțiunea ajunge să se nască drept întâlnire între voci distincte și aflate adesea în competiție, nebunul poate acționa ca voce critică față de o anumită ordine simbolică. Lui și doar lui i se permite discursul subversiv. În teatru, funcția este cu atât mai clară – de la bufonii din *King Lear* până la multitudinea de piese contemporane în care limitele conștiinței sunt atinse prin psihoză sau isterie, nebunia înseamnă totodată abilitatea de a citi lucid codurile lumii. Hamlet apare ca vizionar și detectiv, personajele alienate ale lui Pirandello din *Henric al IV-lea* sau *Uriașii munților* sunt singurele libere de clișee și norme sociale (trăind literalmente la margine societății și având dreptul de a profera judecățile fruste ale unui *enfant terrible*). Harper, tânăra absorbită în halucinații apocaliptice în *Angels in America* de Tony Kushner se dovedește a fi cel mai onest observator al ideologiilor jucate în fața ei, fiindcă izolarea maladivă de lume îi induce un soi de echidistanță altfel imposibilă. Iar Alina Mungiu-Pippidi lucrează cu aceleași instrumente în *Emanciparea prințului Hamlet*, unde decorul spitalului de nebuni este ales de personajul principal din dezgust față de viitorul burghez prescris lui.

La Vișniec, nebunia pleacă din aceeași logică. În *Despre senzația de elasticitate*, amuzamentul deținuților în fața absurdului din *Cântăreața chelă* e interpretat, pe rând, ca patologic sau subversiv de către autoritățile statele. La polul opus, bolnavii spitalului din *Istoria comunismului* nu sunt emancipați, nu există un erou care să aleagă această captivitate sau care să o știe instrumenta. Stalin apare ca posibil pacient, iar morfologia lui de personaj (infantilizarea, slăbiciunea, nevoia de tandrețe) corespunde oricăruia dintre bolnavii întâlniți până la finalul piesei. Nu e vorba doar despre satirizarea unei figuri prezentate timp de decenii drept supra-om sau despre umanizarea personajului văzut ca monstru în memoria colectivă, deși acestea sunt, bineînțeles, tehnici uzuale în literatura politică explicativă și post-traumatică. Prin coborârea lui Stalin în prozaicul bătrâneții și al bolii, este ironizată mai degrabă fantasma totalitaristă a celei mai bune dintre lumi, care nu permite decât raporturi nevrotice cu realitatea. Stalin însuși pare a se afla sub semnul aceleiași deficiențe perceptive care a cucerit națiuni întregi în secolul XX, făcându-le să cadă în plasa totalitarismului. Iar slăbiciunea lui aduce cu sine și fragilizarea viziunii marxiste despre lume. Astfel, convenția teatrală a nebuniei ca salvare este relativizată: adevărații bolnavi sunt, aici, îndoctrinații.

**(Dez)umanizare**

Contrastul imediat aparent din *Istoria comunismului* se stabilește între discuțiile partizane și lumea nebunilor – autentică, plină de umor și cazuri traumatice personale: infirmiera Katia și fetișizarea figurii lui Stalin, Timofei, bolnavul îngrijorat de discriminarea salonului său de către bolnavii *lejeri*, jocurile de noroc organizate în subsol (pariuri despre ale cui picioare vor trece prin fața geamului care dă în stradă). Deși orice scenă are corespondent simbolic (bolnavii retrași în subteran, privind realitatea trunchiată prin lucarnă reușesc să iasă din captivitate odată ce Stalin dispare din sfera publică), există o tridimensionalitate apolitică a acestor comunități mici, cu rivalitățile lor mărunte. Chiar relația cu Stalin e una fantasmatică, particularizată și multiplicată asemenea relațiilor cu divinitatea: o femeie pretinde a-i fi iubită și veghează asupra lui, o alta cere milă într-un monolog delirant, soția unui condamnat ține un discurs în fața autorității supreme etc. Că aceste femei sunt personaje istorice reale (Nadejda Alilueva, a doua soție a lui Stalin, Maria Spiridonova, lidera socialist-revoluționarilor) contează prea puțin, în condițiile în care cultul personalității a făcut din Stalin nu doar un om politic, ci și un zeu echivalat cu ultima posibilitate de salvare a oricărui condamnat.

În paralel, proliferează ficțiunile despre dezumanizare. Apare, printre ele, istoria detaliată a unui bolnav care *l-a cunoscut pe Stalin*, un fost soldat care, în timp ce tortura culacii crucificându-i, este oprit de dictator și admonestat pentru mijloacele lui persuasive nerevoluționare, ba chiar inspirate din canonul creștin.

Grotescul intervine în general în teatrul lui Vișniec ca expunere brutală a unor realități visceral umane, ocultate altfel de marile narațiuni (suferința soldaților în război, foamea, sărăcia, fragilitatea socială justificată prin prisma unor planuri universale mărețe). Ideologia apare, deci, atât prin discursul ei oficial (pe care Vișniec îl caricaturizează, făcând instaurarea comunismului să pară un accident al istoriei, survenit într-o clipă de suspendare a lucidității generale), cât și prin ceea ce oferă subliminal, prin debușeurile de cruzime ale unei doctrine aparent umaniste (tortura aplicată prizonierilor, beția continuă a directorului).

Gardianul din *Richard al III-lea se interzice* este și el un personaj simptomatic pentru critica politică personalistă, fiindcă, în scenele consacrate lui, sunt relevate atât biografia unui proletar ad-hoc, fost proprietar de pământuri și individ plin de blândețe față de deținuții lui, cât și disprețul pentru arta subversivă. Meyerhold nu este însă atacat pentru piesa lui, ci pentru modul în care, scriind din partea gardianului o scrisoare către fiica fugară a acestuia, își permite să transforme violența lingvistică în duioșie, intuind afecțiunea reală a tatălui și incapacitatea lui de a o exprima. Această tendință de „a răscoli în inimile și în sufletele bieților oameni"[3] – adică tocmai privirea psihologizantă și nuanțată a regizorului - provoacă spaimă, asemenea unui verdict psihanalitic, iar imaginea rezultantă a comunismului este aceea a reducției forțate de personalitate/sensibilitate.

Piesa are, de altfel, în centru un personaj non-revoluționar. Meyerhold trăiește într-o stare de permanentă îndoială și tensiune, operând atât în interiorul ideologiei în care crede, cât și în spațiul liber al expresiei estetice. Dincolo de comicul judecății de valoare asupra lui Shakespeare prin prisma apartenenței sale la burghezie, contează procesul de autocenzură și de autocritică prin care Meyerhold împacă funcția de artist al poporului cu viziunea regizorală și obsesia singurătății în propria minte (sau a imposibilității acestei singurătăți) – Tania, soția lui, Richard însuși, mama regizorului sunt voci internalizate care dictează schimbările de regie: Richard nu poate fi modernizat sau actualizat, fiindcă problemele politice – corupția, delațiunea, crimele pentru putere – sunt incompatibile cu un regim autoproclamat moral. Tot aici sunt concentrate comentariile meta-teatrale ale lui Vișniec, căci opoziția dintre un teatru istoric-imersiv și unul care actualizează semnificațiile, devenind incisiv și relevant, traduce dihotomia politică dintre obscurantismul utopic și libertatea problematizării.

## Indezirabilul comunist

.Parcurgând cele trei piese, poate fi compusă o fișă a atitudinilor reprobabile în comunism. De-a lungul volumului, ele fac obiectul condamnărilor, al cenzurii și al autocenzurii și pot fi rezumate sub eticheta anti-coagulării sociale: îndoiala, ca formă de sfidare la adresa dogmei, dar și a ierarhiei stabile și a rolurilor prescrise; ura, divergența ce înlocuiește coeziunea și excesul care periclitează moderația sau uniformizarea; umorul negru, inteligent, ambiguitatea subversivă. De altfel, ura și resentimentul au fost puse mereu pe seama marginalilor. Persecuțiile antisemite recurgeau adesea la această pseudo-explicație antropologică pentru a legitima violențele față de cei a căror prosperitate economică nu ar fi fost un scop în sine, ci un mijloc pentru distrugerea majorității. Nietzsche descrie la rândul lui omul slab ca pe unul distructiv, care compensează pentru ne-realizarea de sine prin fragilizarea autonomiei celuilalt[4].

De fapt, Vișniec operează încă din preambul cu disjuncția împământenită dintre liberalismul capitalist occidental și comunitarismul socialist, iar atitudinile respinse de regim sunt propuse ca apanaj al individului opus maselor. Acesta e mecanismul ideologic al *Procesului*: doctrina marxistă (indiferent de materializările ei istorice, culturale sau posibile) este reprezentată ca anulând toate libertățile personale, dizolvând individul în grup. Totuși, dinamica dintre ordine/dezordine, revoltă/coeziune socială, ierarhie/anarhie este una recurentă atât în dialectica istoriei, cât și în cea literară. Critici precum Georges Bataille și Sandra Gilbert citesc un roman gotic precum *La răscruce de vânturi* în aceeași cheie: *Literatura și răul*[5] vorbește despre violența cuplului sălbatic al lui Emily Brontë ca despre o întoarcere la nediferențierea ierarhică și la non-tabuizarea socială a copilăriei, în timp ce *The madwoman in the attic*[6] conține o interpretare a spațiului întunecat din roman ca răsturnare subversivă și feministă a infernului lui Milton. De aceea, schema individ vs. societate constrângătoare este un arhetipală, aplicabilă atât disidenței anticomuniste, cât și primelor mișcări marxiste de eliberare a populației subjugate economic. Lectura teatrului politic al lui Vișniec trebuie, deci, să ia în considerare faptul că atât revoluția bolșevică, cât și cea anticomunistă au avut la bază resorturi profund umaniste și idealiste. Fiindcă principala acuză adusă comunismului în antologie este cea de pervertire a umanismului. Vișniec o afirmă în prefață, însă ea e prezentă mai ales la nivelul discursurilor caricaturale puse pe seama agenților cenzurii: se vorbește despre bunăvoința statului și a conducătorului (poeziile care îl preamăresc pe Stalin, reacția de panică la moartea lui), despre salvarea bolnavilor mintal prin ideologie și, apoi, despre arta sănătoasă, care aduce *bucurie* unei populații meritorii. Dimensiunile grotești luate de aceste discursuri sunt intenționate, fiindcă Vișniec operează o selecție demonstrativă, capabilă să pună într-o lumină tăioasă oroarea persecuțiilor politice. În final, privirea unilaterală nu este rezultatul unei erori logice sau al mistificării istorice, ci produsul firesc al oricărei poziții

ideologice și, în plus, al nevoii de a stabili o conexiune afectivă cu publicul. Pentru ca experiența comunistă să devină accesibilă emoțional oricărei generații puse în fața acestor piese, Vișniec lucrează cu ochiuri mari și cu tușe groase.

**Pericolul**

În același timp, critica ideologică devine spectacol vizual prin metaforele transparente. Avionul perfect proiectat, care eșuează însă de fiecare dată când încearcă să decoleze și care va fi mereu reparat și reinventat, fiind învinuiți diverși actanți ai zborului sau factori circumstanțiali trimite evident spre caricaturizarea utopismului. Pentru Vișniec, comunismul nu este un plan pus în practică deficitar, ci o ideologie perversă de la bun început. Poziția lui nu este cu nimic nouă, din moment ce până și un iluminist ca Voltaire făcea, în *Candide*, critica enclavelor sociale ideale, bazate, de fapt, pe moarte și pe dezrădăcinări dureroase. Vișniec merge atât de departe, încât face din Richard al III-lea – *răul fără încărcătură ideologică* – un element de nostalgie. Discursurile care deghizează răul în intenție nobilă rămân, aici, principalul obiect al demitizării, amintind intuiția din 1945 a Hannei Arendt:

> „Totalitarian politics – far from being simply antisemitic or racist or imperialist or communist – use and abuse their own ideological and political elements until the basis of factual reality (...) the reality of the class struggle, for instance, or the interest conflicts between Jews and their neighbours – have all but disappeared"[7].

În final, strigătele care ar trebui să liniștească spaima generală la moartea lui Stalin din *Istoria comunismului – Stalin nu e mort!* – conțin premisa trilogiei lui Vișniec: un pericol comunist continuă să existe și să inflameze imaginația europeană, neamendat. Deși piesa pare să se încheie pe o notă optimistă (bolnavii părăsesc subsolul, sunt eliberați din jocul lor circular), Vișniec menționează, într-o notă finală, strategia regizorală a lui Florin Fătulescu, în montajul lui din 1999: după îndepărtarea lui Stalin, fereastra bolnavilor este bătută în cuie, iar Iuri reapare în propria cămașă de forță. Jocul se perpetuează, grupul are un nou membru. Faptul că Vișniec acceptă această punere în scenă și mutația semnificativă de sens demonstrează componenta pedagogică – de avertizare – a teatrului său politic.

Angoasa lui este, de altfel, resimțită și de alți scriitori est-europeni. În *The Future of Nostalgia*[8], Svetlana Boym semnalează climatul mentalitar post-glasnost din Rusia, unde atât teleologia de tip sovietic, cât și promisiunile liberalizării au fost treptat înlocuite de nostalgia unui trecut imaginar, anistoric al stabilității. Tocmai această reacție la șocul schimbărilor politice și economice – abandonarea proiectului de recuperare a memoriei colective în favoarea unei pasivități melancolice sau a concentrării exclusive pe prezentul haotic – este anticipată și contracarată de Vișniec.

**Fuga de ideologie, iluzia**

Ceea ce ajunge în prim-plan în reprezentarea dictaturii nu este multitudinea particularităților istorice, ci un conglomerat de locuri comune ale comunismului: strategiile de tortură, comisiile de judecare a artei, marile persecuții. Pe de o parte, ele servesc demersul de reamintire și compensație simbolică. Totodată, este dificilă construcția în teatru a unei lumi ficționale inspirate din istorie, care să aibă atât profunzime relațională (manifestarea personajelor, momente de intimitate, particularizarea stilistică a protagoniștilor), cât și consistență atmosferic-istorică. Tony Kushner reușește să contureze o astfel de poveste în *Angels in America*, aducând laolaltă câteva personaje cu o complexitate emoțională remarcabilă, dezbateri politice și o panoramare eficientă a anilor Reagan. O face însă în sute de pagini de text, propunând o piesă desfășurată în aproape opt ore de scene continue.

Astfel, distanța luată de Vișniec față de doctrina caricaturizată, dar și față de circumstanțele ei concrete (reduse la o narațiune despre lupta de clasă și despre accederea la putere a unui grup ce promitea libertate) determină inevitabil cantonarea într-o nouă ideologie. Însăși iluzia că din zona liberalismului se poate vorbi cu perfectă luciditate despre un regim perimat și periculos ale cărui urme mentalitare persistă implică asumarea unei poziții de putere. Slavoj Žižek constată această imposibilitate a fugii din rețeaua teoriei: „ Ideology can designate anything from a contemplative attitude that misrecognizes its dependence on social reality to an action-orientated set of beliefs (...) when some procedure is denounced as ‚ideological par excellence', one can be sure that its inversion is no less ideological"[9].

În ordinea evoluției formelor artistice racordate la istorie, Vișniec lansează o primă fază a gestionării traumei: comunismul trebuie mai întâi ostracizat, expus, condamnat și supus unor răspunsuri emoționale din partea spectatorilor, înainte să poată fi discutat contextual. Iar piesele din *Proces* sunt angajate în *acest* proiect de fixare a obiectului de studiu și, mai ales, în amintirea unor categorii morale încălcate în comunism. Critica ideologică a lui Vișniec aparține, astfel, practicii descrise de Žižek ca o *citire a simptomelor* și regăsită, de exemplu, la Habermas: a extrage premisele nenumite din spatele unei ideologii, privind dinafară.

## Absurdul

Bolnavilor mintal li se povestește o istorie copilărească a comunismului, Securitatea încropește și analizează dosarul lui Shakespeare, iar fiul lui Meyerhold se naște gata transformat în marionetă, reclamând autoritatea lui Richard al III-lea și lansând acuze la adresa tatălui reacționar: piesele politice ale lui Vișniec conțin absurdul ca mediu de reacție. Nu întâmplător, *Senzația de elasticitate* folosește chiar prefabricate declarate din Ionesco: poetul decadent e arestat de doi rinoceri, după ce cutreierase Bucureștiul alături de cântăreața cheală; e vizitat de scriitorii francezi respinși de regim, de la Lautréamont la Gide și Camus; găsește un bar suprarealist ce amintește de piano-cocktailul lui Boris Vian.

Însă mai ales trecerea insesizabilă de la scene reale (vizita făcută surorii înaintea arestării, conversațiile cu redactorul) la întâlnirile suprarealiste cu poeți și personaje și la discursurile ținute în filiala Uniunii Scriitorilor pentru educarea artiștilor angajați face ca întreaga piesă să se dizolve într-un absurd nediferențiat, descris de Sergiu Penegaru ca ironie a istoriei, în monologurile lui către Ionesco: „Absurdul îl trăim noi aici și îl scrieți dumneavoastră acolo”[10]. Firescul cu care replici din *Cântăreața cheală* intră în dialogul deținuților e, astfel, explicabil nu doar din cauza regimului birocratic și tâmp în care se găsesc prinși (cu un comandant convins că piesa jucată de condamnați conține un cod secret pentru parașutarea americanilor în Carpați), ci și pentru că Penegaru alege să trăiască absurdul livresc ca pe o traducere a celui real (vizitele lui Ionescu sunt generatoare de *sens*). Aici stă, de altfel, justificarea volumului: grotescul din viața imediată trebuie să își găsească un echivalent supradimensionat în teatru, pentru a putea fi, în final, exorcizat.

Descendența lui Vișniec din Ionesco și din teatrul absurd mai degrabă decât din alte forme de teatru politic este explicabilă prin prisma evoluției de secol XX a dramaturgiei angajate. În *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe*[11], Margot Morgan discută diferența dintre teatrul lui Brecht, Sartre sau Bernard Shaw (orientat spre acțiune, educație politică și schimbare socială incisivă) și cel absurd (definit de distanțarea angoasată de orice sistem politic). Această direcție a artei autosuficiente, care a contribuit inclusiv la revoluțiile anti-politice din Europa de Est, mizează pe o critică pasivă în locul rezistenței active. De aceea, piesele anticomuniste ale lui Vișniec, scrise retrospectiv (după 1989) se înscriu în seria teatrului defensiv, de judecată morală, care continuă dramaturgia lui Ionesco nu doar prin reprezentarea comunismului ca lume absurdă și brutală, ci și prin critica de la distanță, al cărei efect trebuie să fie pur mentalitar, nu insurgent sau imediat vizibil. O parte din lumea lui Ionesco – inspirată de ororile războiului, de dezagregarea spațiului public și a sferei sociale, dar și de deformarea limbajului în urma cenzurii – se regăsește în piesele din *Procesul comunismului*. Cu toate acestea, se poate specula că Vișniec revine totodată la nucleul umanist pre-absurd. Înainte ca generația exilaților cantonați în Paris să producă, printr-o convergență involuntară a stilurilor dramatice, o direcția teatrală numită apoi de Esslin *teatru al absurdului*, existențialiștii se confruntaseră și ei cu aceeași criză a lipsei de sens. Morgan explică saltul de la optimismul sau revolta umanistă a existențialismului la blazarea ulterioară, arătând că: „While the existentialists sought to create new meaning and impose man-made structure onto the chaos of existence, the absurdists rejected any and all attempts to move beyond man's original position”[12].

În acest context, trebuie semnalată în teatrul lui Vișniec întâlnirea dintre tehnica absurdă – folosită mai ales în critica ideologiei – și o sensibilitate politică mai degrabă existențialistă. După perioada amorțirii programatice a impulsurilor constructive și afective (vizibilă în mecanizarea personajelor lui Ionesco), revolta umanistă revine în piesele lui Vișniec atât prin funcția lor declarat pedagogică (a avertiza, a aduce aminte), cât și prin construcția câtorva personaje în care absurdul nu este absorbit, ci denunțat ca element patogen – indivizii cu structură emoțională credibilă (poetul disident, gardianul empatic).

Poate fi făcută, deci, distincția dintre primele texte ale lui Vișniec, pe care Bogdan Crețu le alătură, în *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, absurdului ca protest ontologic, și piesele politice din *Procesul comunismului.* Tragediile absurde precum *Ușa*, *Trei nopți cu Madox* sau *Angajare de clovn* au la bază filozofia alienării și a depersonalizării care fac comunicarea imposibilă, iar existența - sinonimă cu așteptarea în gol și cu angoasa paralizantă. Intertextualitatea cu Sartre și cu Beckett este evidentă: spații claustrale, infernul identificat în ceilalți și în propria interioritate, căutarea unui personaj absent și cvasi-divin. Teatrul anticomunist păstrează urme ale mecanizării absurde, dar o pune pe seama regimului și a agenților lui, lăsând libere personajele aflate în conflict cu sistemul și dotate cu autoconflictualitate. Bogdan Crețu descrie astfel evoluția lui Vișniec de la manierisme post-beckettiene la un teatru poetic și totodată politic: „noua tendință a dramaturgiei lui Matei Vișniec (...) pare a fi renunțat la ticurile tinereții, ce proveneau din teatrul absurdului, radicalizându-și temperamentul sentimental, care se lasă bănuit încă din volumele de poezie”[13].

## Discursuri în amestec

Un exemplu elocvent este chiar amestecul dintre discursul propagandistic fictiv (inspirat de departe din presa acelor decenii și din literatura produsă în aservire față de partid) și extrasele literale din documente

(economisirea unor resurse prin înghesuirea a 45 în loc de 40 de condamnați în vagoanele trimise în Siberia). Suprapunerea imaginilor exagerate, monstruoase cu unele preluate direct din istorie și imposibilitatea de a face distincția între ele cel puțin la prima lectură reprezintă o tehnică întâlnită mai ales în literatura distopică. La fel procedase Orwell în *1984*, atunci când imaginase personajul unui copil capabil să își denunțe tatăl (inspirat, de fapt, din figura faimoasă a lui Pavlik Morozov, delator al propriei familii și erou de stat, a cărui poveste devenise lectură școlară obligatorie în URSS) sau ștergerea completă din arhive a existenței disidenților executați (practicată adesea în URSS, unde Ejov, liderul NKVD, a fost nu doar executat, ci și înlocuit în *Marea Enciclopedie Sovietică* de un articol detaliat despre arici)[14].

Teatrul practică adesea împrumuturi textuale din arhive istorice, instrumentând confuzia dintre realitate, propagandă și ficțiune dramatică pentru a pune în criză percepția naturalizată despre lume. În Brazilia anilor '70, Augusto Boal inventase *Teatrul Jurnal*[15], care, prin inserarea și corectarea unor fragmente distorsionate din ziarele epocii – aflate sub cenzură oficială – tăia, de fapt, drumul spre un adevăr obiectiv, pierdut pe parcursul dictaturii militare. Șocul de a regăsi pe scenă o variantă alternativă – și mult mai credibilă – a prezentului istoric experimentat trebuia să fie, pentru spectatori, o formă de îndepărtare a discursului politic și de apropriere a realului. Vișniec mizează și el pe efectul *recunoașterii*, mai exact pe saltul cognitiv dintre simpla receptare a ficțiunii și înțelegerea rapelului la istorie. În *Procesul comunismului* – un volum profund antisovietic – sunt, folosite, deci, aceleași tehnici de interacțiune cu publicul pe care le imaginase și un teoretician marxist radical, doar că în *Procesul,* discursul demistificat se vrea a fi tocmai *umanismul* doctrinei comuniste. În același timp, Vișniec și Boal se aseamănă prin acuzațiile răspicate pronunțate împotriva *opresorilor*: bolșevicii/ comuniștii români au parte de caricaturizare și șarjă, fiindcă orice nuanțare sau discuție echidistantă îi pare lui Vișniec o îmblânzire neonestă a traumelor trecute („Astăzi, răul este învăluit de mii de discursuri despre o lume mai bună", anunță Meyerhold[16]). La rândul lui, proiectul teatral instituit de Boal este denumit *Teatrul Oprimaților* și nu îngăduie dezvinovățirea sau empatia față de opresori. În cazul lui, vehemența se explică prin sincronia teatru-istorie, prin caracterul activ al proiectelor lui, prin urgența solidarizării cu masele care ignoră propria stare de servitute.

La Vișniec, există însă o distanță temporală, geografică și culturală între scriere și referent: după emigrarea în Franța (1987), dramaturgul adoptă cu totul noua literatură, inclusiv la nivel lingvistic. Astfel încât piesele lui politice nu sunt nici inserate propriu-zis în contextul pe care îl disecă, nici gândite ca expunere de relicve istorice. Vișniec aparține mai degrabă unei vârste post-traumatice, de aici decurgând și filtrele polarizante prin care vede trecutul. După terminologia Mariannei Hirsch, teatrul lui ar fi chiar orientat înspre *generațiile post-memoriei*, adică înspre cei care nu au cunoscut nemijlocit dictatura comunistă, dar care se formează într-un imaginar marcat de această perioadă. Noi forme de narațiune sunt necesare, conform lui Hirsch, pentru a face prezentul inteligibil: „the break in transmission resulting from traumatic historical events necessitates forms of remembrance that reconnect and reembody an intergenerational memorial fabric that has been severed by catastrophe"[17]. În plus, o astfel de reconectare la povestea propriei națiuni nu e posibilă decât prin reinvestirea lor individuală și emoțională[18] (vizibilă la Vișniec prin poveștile personale intercalate în narațiunea politică).

## Zona fantasmei. Concluzii

*Senzația de elasticitate* se încheie cu imaginea Parisului ca metropolă paradisiacă, a libertății și a boemei culturale, ca scop imposibil de atins fără a pierde, totodată, capacitatea de a dori. Parisul e stația terminus, în calitatea lui de bastion al liberalismului vestic – „Ca să poți cu adevărat fantasma asupra Parisului, trebuie înainte de toate să fii ferm cu tine însuți și să nu mergi niciodată, dar niciodată la Paris (...) Franța este patria noastră mentală (...) Dacă Franța va dispărea într-o bună zi, atunci ea va trebui reinventată în alte locuri"[19]. Bineînțeles, există o doză de ironie în această descriere hiperbolică – nu în ultimul rând, pentru că ea îi aparține unui muribund exaltat – însă imaginea este una comună în imaginarul european al ultimelor decenii. Perioada de după căderea Zidului Berlinului este văzută ca o translație luminoasă spre *normalitate*, ca un drum ascendent, fără nimic în comun cu situația pre-dictatorială. Este și observația lui Boris Buden din *Zonă de trecere*: amintind o scenă din *Călăuza* lui Tarkovski (în care intrarea într-un spațiu policrom urmează unui peisaj dezolant, dar se soldează tot cu întoarcerea în punctul de plecare), Buden vorbește despre deziluziile tranziției: „Căci asta a fost postcomunismul, o zonă de trecere din care ne-am întors"[20].

Teatrul anticomunist al lui Vișniec nu a părăsit zona, ci continuă să gestioneze traumele comunismului prin memorie actualizată și prin afect, prelungind, astfel, linia dramatică deschisă de *catharsisul* aristotelic și replicată în violența contemporană a unor curente precum *in-yer-face theatre*. Mai ales atunci când piesele politice au drept scop sensibilizarea unui public indiferent sau opac la suferința alterilor, șocul imagistic este o metodă practicată programatic. În *Mușchii* lui Sartre, amorțirea conștiinței individuale în fața dogmei este redată prin

spectacole de cruzime exacerbată, iar eșecul Electrei de a-și asuma funcția emancipatoare se exprimă într-un episod grotesc de nebunie. La Sarah Kane, scenele de crimă sau mutilare expun fie realitățile războiului (luptele civile iugoslave sunt un punct de plecare în teatrul lui Kane), fie tensiunile civilizaționale din Occident (abuzul, violența domestică, inegalitățile economice). Exagerarea lor se dorește a fi o breșă din ordinea simbolică familiară, înțeleasă chiar în sens lacanian: Occidentul democratic, îmblânzit, rațional, nevinovat în raport cu distrugerile în masă din alte spații geografice devine un construct ridicol.

De fapt, și Vișniec deconstruiește o anumită structură simbolică (ignoranța sau uitarea comunismului, iluzia umanismului practicabil în cheie marxistă) – structură pe care o prevede cu teamă – consolidând totodată o alta: libertatea capitalistă cosmopolită, anticomunistă și democratică. Această *patrie mentală* din urmă (ca să-l citățm chiar pe poetul lui Vișniec) este încă în formare, iar demersurile teatrale de a-i semnala fracturile și distanța ideal-realitate sunt, deocamdată, forme artistice de nișă: piese ale unor companii independente și obscure, care își permit să discute rasismele autohtone, ghetoizările sociale, codurile de gen. Povestea lor va fi însă spusă mai târziu.

---

**Note:**

1. Matei Vișniec, *Procesul comunismului prin teatru* (București: Humanitas, 2012).
2. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică* (București: Univers, 1982), 380-88.
3. Vișniec, *Procesul*, 137.
4. Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei* (București: Contemporanul, 2016), 61-73.
5. Georges Bataille, *Literatura și răul* (București: RAO, 2008), 11-27.
6. Sandra Gilbert și Susan Gubar, *The Madwoman in the attic: the Woman Writer and the Nineteen-Century Literary Imagination* (New Haven & London: Yale University Press, 2000), 248-308.
7. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (London: Penguin Classics, 2017), xviii.
8. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2011), cap. 6.
9. Slavoj Žižek, ed., *Mapping Ideology* (Londra: Verso, 1994), 3.
10. Vișniec, *Procesul*, 168.
11. Margot Morgan, *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 1-19.
12. Ibid., 122.
13. Bogdan Crețu, *Matei Vișniec: un optzecist atipic* (Iași: Editura Universității "Alexandru Cuza", 2005), 228.
14. Martin Sixsmith, *Rusia. Un mileniu de istorie* (București: Humanitas, 2016), 321-27.
15. Augusto Boal, *Teatrul oprimaților și alte poetici politice* (București: Nemira, 2017), 23-31.
16. Vișniec, *Procesul*, 129.
17. Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29, 1 (1 March 2008): 110.
18. Ibid., 111.
19. Vișniec, *Procesul*, 228.
20. Boris Buden, *Zonă de trecere: despre sfârșitul postcomunismului* (Cluj-Napoca: Tact, 2012), 22.

**Bibliography:**


Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Classics, 2017.

Bahtin, Mihail. *Probleme de literatură și estetică* [*Questions of Literature and Aesthetics*]. Bucharest: Univers, 1982.

Boal, Augusto. *Teatrul oprimaților și alte poetici politice* [*Theatre of the Opressed*]. Bucharest: Nemira, 2017.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books, 2011.

Buden, Boris. *Zonă de trecere: despre sfârșitul postcomunismului [The Zone of Transition: On the End of Post-Communism]*. Cluj-Napoca: Tact, 2012.

Crețu, Bogdan. *Matei Vișniec: un optzecist atipic [Matei Vișniec: An Unusual 80s Writer]*. Iași: Editura Universității "Alexandru Cuza", 2005.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the attic: the Woman Writer and the Nineteen-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today,* 29, 1 (1 March 2008): 103–128.

Morgan, Margot. *Politics and Theatre in Twentieth-Century Europe.* New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Sixsmith, Martin. *Rusia. Un mileniu de istorie [Russia. A Millenium of History].* Bucharest: Humanitas, 2011.

Vișniec, Matei. *Procesul comunismului prin teatru [The Trial of Communism in Theatrre]*. Bucharest: Humanitas, 2012.

Žižek, Slavoj, ed. *Mapping Ideology*. London: Verso, 1994.