

RINOCERII

PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE *



În 1938, cînd părăsea România, Eugen Ionescu lăsa în urmă documentul unei atitudini protestatatoare (care făcuse, la vremea respectivă, vîlvă în cercurile culturale). Titlul lapidar: NU, pus pe coperta unei cărți de critică literară, vorbea, de la începuturile publicistice ale lui Eugen Ionescu, despre un dezacord profund față de valorile aparente, față de contradicțiile și convențiile mitificate (și miticiste) care dominau viața, relațiile, orizontul și perspectivele societății noastre burgheze de atunci. Prin această demascare, Eugen Ionescu debuta propriu-zis într-o carieră care avea să capete mai tîrziu amploare mondială, desfășurîndu-se cu consecvență sub semnul aceleiași repulsii față de falsitatea instituțiilor, față de ferocitatea mascată a raporturilor sociale instaurate și cultivate în burghezie.

Generalizînd, pe întreaga istorie a umanității și pe întreaga ei întindere în spațiu, constatări care sînt proprii societății burgheze de astăzi, moralurilor și mentalității ei de astăzi, Ionescu trage concluzii stăpînite de o puternică doză individualistă, irațională, de un puternic sentiment de deprimare. Este ceea ce îl încadrează în direcția așa-numitului teatru „al absurdului” francez. Totuși, dincolo de concluzii, ceea ce se reține din opera lui Ionescu sînt cu deosebire *constatările*, „mărturiile” lui. Acestea toate privesc, mai presus de orice, lumea burgheză, al cărei mecanism dezumanizator dramaturgul îl demistifică, îl judecă, îl sancționează cu violență. În ambianța deprimantă, caricaturală, a unei lumi populate de automate cu nume de om, de marionete, scriitorul simte nevoia să aducă mărturie despre existența și a omului autentic în această lume, despre posibilitatea și a „personajului” în teatrul său. L-am numit pe Bérenger.

Erou ingenuu — „mai degrabă mișcător decît comic; al cărui comic vine din naivitatea sa” — acest Bérenger circulă, ca un numitor comun, reprezentînd pe omul „mijlociu”, prin ultimele scrieri dramatice ale lui Eugen Ionescu. Cercul neajutorat, uimit de ceea ce vede, de ceea ce trăiește, întrebîndu-se, podidit de temeri, de slăbiciuni, prăbușit și revoltat, dezorientat, căutînd limanuri și chemînd în sprijin umanitatea lui, pentru a înțelege și pentru a se apăra de mașina ce-l amenință cu propria lui anulare. În împrejurările în care infirmitatea lui e pusă în fața unor „argumente” ce ies din sfera rațiunii (*Ucișag fără simbrie, Pietonul*

* Regia: Lucian Giurchescu. Scenografia: Dan Nemțeanu. Distribuția: Radu Beligan (Bérenger); Ion Lucian (Jean); Mircea E. Balaban (Logicianul); Mircea Constantinescu (Domnul bătrîn); Sanda Toma (Daisy); Costel Constantinescu (Botard); Ștefan Tapalagă (Dudard); Gh. Dinică (Domnul Papillon); Tilda Radovici (Gospodina); Dorina Done (Doamna Boeuf); Iarina Demian (Chelnerița); Ina Don (Băcăneasa); V. Plătăreanu (Cafegiul); Livia Hanuțiu (Bătrîna); N. Turcu (Băcanul); Mircea Mușatescu (Pompierul); N. Gh. Mazilu (Bătrînelul).

aerului, Regele moare), el e dezarmat. Bérenger nu are contraargumente — care, desigur, există. De aceea, cade. Cade răpus de forța irațională a argumentelor care-i pun în față perspectiva sumbră a unei vieți fără sens, a „absurdului“.

Cînd Bérenger este însă pus în fața vieții reale, cînd fapta de viață, care se refuză iraționalului, îi pune la încercare conștiința, convingerea în dreptul, în obligația, în responsabilitatea lui de a exista ca om, atunci Bérenger rezistă. Este cazul *Rinocerilor*. Aici, dincolo de argumente logice sau ilogice, se pune problema de a alege între a rămîne sau a înceta să fii om. Creatorul lui Bérenger și-a pus eroul în această crucială dilemă, după o îndelungă și obsesivă experiență personală — istorică, socială, spirituală. Replicile personajelor din piesă (ale așa-ziselor personaje) sînt alese, ne comunică Eugen Ionescu, „dintre sloganurile subnietzscheene ale intelectualilor, la modă prin 1935“, ca și din acelea ale actualității imediate. Prin 1935, Eugen Ionescu scria NU. Iar pe străzile Bucureștilor, „cete de legionari încarnînd toată bestialitatea și întreaga nelimitată prostie a omenirii și a cosmosului, treceau cîntînd nu știu ce «cîntec» (un fel de răget) de fier, cu vorbe de fiere și fier, scuipe de fiere și fier, figuri de fiare înlănțuite și înfierate. Cînd te uitai la figurile lor, care semănau așa de tare între ele încît... aveai certitudinea că toți sînt același, același chip multiplicat, pe măsură ce înaintau, noaptea, iadul cobora peste străzile orașului“. * În aceleași zile, de întunecată amintire, în presa vremii, ca și la catedra de logică a Universității din București. Nae Ionescu lansa și teoretiza, pentru uzul străzilor năpădite de fiarele și fiera fascistă, pomenitele sloganuri subnietzscheene... Autorul *Rinocerilor* părea țara, în credința că va afla lumină și aer curat altunde — în Franța. Dar el va avea dezamăgirea să întilnească, răspindite și aici, tipurile sumbre ale fascismului, „stăpînite de o mistică degradantă“, înconjurată de „atmosfera insuportabilă, de aerul greu, de ambianța instinctelor inferioare descătuseate...“. Fenomenul de alienare și de standardizare întru ferocitate a omului, observat și repudiat încă în climatul „democrației“ burghize, i se revelează ca un simptom prevestitor al fascismului, al degradării pînă la dezumanizarea totală a omului. Iar în ascensiunea fascismului, în răspindirea lui, Eugen Ionescu a avut viziunea unei cumplite molime ce se abătuse asupra omenirii. Viziunea îi va fi de altfel confirmată de relatarea unui amic scriitor, care avusese prilejul să asiste la „delirul progresiv“, la „isteria colectivă“ de care se lăsase contaminat Berlinul nazificat în preajma și în momentele de apariție a sinistrului Hitler.

„Descripție clinică și riguroasă a *contagiunii* și nu o alegorie confuză“ : așa își caracterizează autorul însuși, piesa. În adevăr, Eugen Ionescu nu se rezumă, trimițînd la atmosfera și împrejurările sumbre ale nazismului, la o demascare și condamnare a resorturilor și mecanismului lui. *Rinocerii* nu se vrea piesă de evocare, decît în chip parabolic. „Mărturia“ lui Eugen Ionescu avertizează asupra persistenței morbului, asupra posibilității unei recidive. Prin universul uman al piesei ea privește lumea capitalistă de pretutîndeni. El vede cum fenomenele și condițiile care au făcut posibilă, ba au înlesnit dezlănțuirea *rinoceritei*, continuă să terorizeze și astăzi, în multe părți ale lumii, pe om, să se păstreze în mecanismul sistemului de viață burghez și să dospească în el spiritul — și „argumentul“ — capitularul pe care se plantează și se dezvoltă arboreșcent microbul transformării omului în bestie. Printre acestea se numără : mitificarea și mistificarea convențiilor și relațiilor sociale ; dezarticularea și nivelarea conformistă a gîndirii ; automatizarea comportamentului omului și a limbajului său pînă la nepăsarea față de semnificații și pînă la pierderea oricăror criterii sănătoase pentru o judecată sănătoasă. Unele lucrări anterioare — mai cu seamă cele care apasă pe „tragedia limbajului“ — conțin, în esența lor satirică, enunțul tematic al *Rinocerilor* : teama de consecințele pentru om ale abandonului său în conformism și în irațional. *Rinocerii* este așadar nu o „nostimă“ piesă anticonformistă (cum au socotit-o și jucat-o unii, și cum cu violență și pe bună dreptate o tăgăduiește însuși autorul). Ea previne — împotriva forțelor și modalității care duc la slujirea vieții și persoanei umane.

Din păcate, strigătul lui Bérenger : „nu capitulez“ este strigătul spontan al unui om neprevenit, uimit și îngrozit de perspectivele prăbușirii sale în mlaștina animalității. E strigătul unei structuri sănătoase, dar care nu știe că poate, nici

* „Viața rominească“, nr. 3/1946

șum poate și cum trebuie s-o infrunte. El doar se apără de ea; se baricadează în odaia lui, în universul mărunț și firav al propriei lui individualități, socotind transformarea pachidermică a mediului său ambiant drept o transformare ce se răsfrânge asupra întregii lumi. Închis în propria lui cochilie, el se socotește, în înșingurarea la care a recurs, că e și singurul om rămas întreg, nevătămat, într-o lume care a încetat să fie omenească, și căruia regenerarea regnului uman îi revine nemijlocit. E o senzație de orgoliu naiv amestecat straniu cu tragicul. Arma lui Béranger și strigătul lui final de decizie bărbătească la rezistență poartă de aceea, într-un fel, rezonanța înduioșătoare a cavalerului de la Mancha. Spectatorul din sală se află însă, cu întâmplările din piesă, în plină istorie. El știe — cum nu a fost făcut să știe Béranger — că acesta nu a fost singur în hotărârile lui nobile. Că rezistența, lupta și victoria nu au fost rezultatul unei întâmplătoare „alergii”, ci fructul unor conștiințe crescute și călâte în spiritul apărării valorilor și esenței umane. Că molima rinoceritei a fost combătută și făcută inofensivă nu prin răzlețirea acestor conștiințe, în baricadarea fiecăreia în propria sa carapace individuală, ci prin solidarizarea lor în fermitatea rezistenței și a luptei.

Cu toate acestea, *Rinocerii* rămâne o virulentă critică la adresa societății în care autorul trăiește, la adresa falselor valori pe care aceasta le promovează, la adresa formelor de alienare, de dezumanizare specifice mecanismului ei intim. Poziția umanistă pe care Eugen Ionescu se situează se impune caracteristic gândirii și operei sale, în pofida căilor înnegurate pe care o bună parte a creației sale le mărturisește. Această poziție răzbate precum fructul bun dintr-o coajă amară. În ce privește *Rinocerii* — dincolo de solitudinea în care Béranger, cu drumul său prin anii și în mediul rinoceritei, își consumă cu precaritate hotărârea de a se apăra de degradare —, „pledează și acuză”, cum recunoaște însuși autorul piesei. Sintem în fața unei pledoarii patetice pentru umanitate și pentru umanism; în fața unei acuzări acide a dușmanilor și trădătorilor omului.

Jucată pe scenele celor mai diferite teatre ale lumii, *Rinocerii* a făcut și obiectul unor nespuse de felurite interpretări. S-a clădit astfel în jurul piesei o adevărată — bogată și nespuse de contradictorie — exegeză. La aceasta se adaugă o seamă de judecăți prestabilite (de „idei-passe-partout”, cum le ia în deridere Ionescu) privind teatrul său în genere, și un întreg sistem de puneri la punct ale autorului însuși. Orice inițiativă de a pune din nou în scenă piesa se izbește, de aceea, de toate acestea. Teatrul de Comedie și-a apropiat totuși climatul expresiv particular al lucrării, liber de orice ispite (liber de facilitate!) și de orice presiuni exegetice sau teoretice (liber de inhibiții!). În chipul acesta s-a încheiat un spectacol propriu.

Spectacolul Teatrului de Comedie e de altfel de apreciat, cu precădere, din acest unghi de vedere, și pentru că textul lui Eugen Ionescu a fost slujit — de la regizor (Lucian Giurchescu) la interpreți, în frunte cu interpretul lui Béranger (Radu Beligan) — și pe planul stilistic al artei lor, cu efortul unei adevărate redimensionări.

Lucian Giurchescu, de pildă (ca să începem cu viziunea regizorală) — este știut —, nu se sperie de teoretizări marginale, paralizante. Are de asemenea darul de a feri pe actorii cu care lucrează de efectul restrictiv pe care acestea le-ar putea provoca dispoziției lor creatoare. Așa a montat el, în trei teatre, pe Brecht. La baza știutelor succese reputate de Lucian Giurchescu în valorificarea marelui dramaturg german a stat însă, înainte de orice canoane, o atitudine de justificată încredere într-un elementar bun-simț; opera prevalează. Această atitudine a prezidat și în abordarea, de astă dată, a unui teatru pătimaș declarat antibrechtian. Regizorul nu s-a arătat derutat. El a căutat trăsăturile caracteristice ale scrisului lui Eugen Ionescu în ceea ce ele se degajă și se impun nemijlocit. În cazul nostru, în textul *Rinocerilor*. Și, pe această cale, a verificat și demonstrat, printre altele, una din calitățile fundamentale — revendicate și de Ionescu pentru teatrul său, în genere — ale piesei: *literatura* ei (cuvîntul, ideile, sentimentele) nu determină și sprijină numai anumite valori propriu-zis scenice, ci se vchiește ea însăși tratată, dinamizată, „vizualizată”, ca valoare scenică. Regizorul s-a bucurat, desigur, în această privință, să constate că dialogul și replica lui Ionescu sînt refractare discursivității lîncede, predispoziției spre rezonanare dogită. Asemenea replici îi intră în mediul unei vechi preferințe: preferința cuvîntului-climat, a cuvîntului-situație, a cuvîntului-acțiune; a cuvîntului care nu se mulțumește să fie numai sens, argument,



„Un rinocer! — Un rinocer! — Un rinocer!” — scenă din actul I cu Mircea E. Balaban (Logicianul), Iarina Demian (Chelnerița), Ion Lucian (Jean), N. Turcu (Băcanul), Tilda Radovici (Gospodina), V. Plătăreanu (Cafegiu), Ina Don (Băcăneasa), Mircea Constantinescu (Domnul bătrîn) și Radu Beligan (Bérenger)

culoare, ci care devine fapt scenic, se integrează *juctiv* în fabulă. Acest cuvînt, întilnit, frust, needulcorat de „literatură”, în piesă, i-a înlesnit să apese adînc pe natura ei artistică „agresivă”, fără a recurge la efectul butaforic-naturalist al capetelor de rinocer, deschizînd larg drumul forței de sugestie a textului. Parabola *Rinocerilor* a fost valorificată de regizor pe planul fondului de idei puternic satirice, prin neliniștea și marea respirație omenească ce o animă, prin confruntarea acesteia cu universul aspru, de dezgustătoare realități, în care se consumă procesul de „rinoceriza:e”, de dezumanizare a omului. Este un act de încredere în puterea de penetrație artistică și în eficiența sporită a sugestiei prin cuvînt. Prin cuvîntul, desigur, care se mulează, cu sonorități și fluctuații caracteristice, pe mimica, gestul și atitudinea actorului, și care cucerește astfel sala de spectacol.

Desigur, funcția răscolitoare a cuvîntului e potențată, cu un deosebit simț artistic (și deopotrivă cu respect evident față de intențiile teatrale ale autorului), prin organica lui imbinare cu elementele scenografice și scenotehnice. Acestea pregătesc, organizează și susțin, lărgesc și adîncesc, face mai penetrantă și mai deplin limpede imaginea la care trimite și pe care o rotunjește (ca și ecoul în conștiințe pe care îl trezește) textul. Vrem să subliniem că în această direcție, regiei i s-a adăugat calitatea activ participativă a ilustrației scenice realizate de Dan Nemțeanu, semnatul arhitecturii și valorilor decorative în spectacol. Deoarece ea nu e pur și simplu ceea ce se numește, într-un termen foarte vag, elementar funcțională, ci de-a dreptul integrată acțiunii, ideilor ei în desfășurare. Decorul lui Dan Nemțeanu nu se subordonează doar atmosferei. El începe prin a evoca searbădul climat de viață al micului orașel — sterilizat în inerție și în banalitate sordidă, în perfectă disponibilitate de a se lovi de insolit. Pe acest climat cad, venind dinafară, întii surprinzînd în zbor de recunoaștere, apoi din ce în ce mai masiv și prăfos, mai imbecisit, mai total, umbrele putrede ale beznii verzi. Rinocerita, înțeleasă de autor ca o epidemie, capătă, pe planul vieții decorative

a spectacolului, valori și culori de stihie, care murdăresc treptat, până la anihilare, deopotrivă psihologiile oamenilor (încă oameni) și mediul lor (cadru luminat, dar nu luminos) de existență. Această înnoare verde, tincturată la început ca un semnal prevestitor și sfîrșind prin a aluneca, precum o mătură malefică, peste tot ce era curat în aparențele începutului, dă sălii senzația unei adevărate otrăviri lente a aerului din scenă. E un mare joc de paletă al scenografului, care se însoțește perfect cu comentariul sonor al muzicienilor M. Ciortea și T. Suci, comentariu inventiv, care pătrunde stereofonic în sală, crescînd și el, de la dimensiunile unei stridențe pe „melodia“ duminicală a străzii, la tropotul haotic de turmă al pachidermelor ce au invadat orașul și la amestecul acestui tropotit mereu mai sălbatic, ce se vrea „cadență“, cu răgetul și grohăitul fiarelor, ce se vor „cîntec“... Rinocerii există, astfel; dar nu în exemplare individualizate carnavalesc, ci în însăși structura demascatoare a spectacolului, răsfrîngîndu-se în psihologiile indivizilor contaminați și configurîndu-i. Aceasta cu o forță artistic-sugestivă și atît mai decisivă cu cît, pe fundalul de sălbăticită a climatului și universului psihologic de scheme umane ale piesei, se mișcă, în contrast, poezia și vehemența persistenței și rezistenței omului — a lui Béranger.

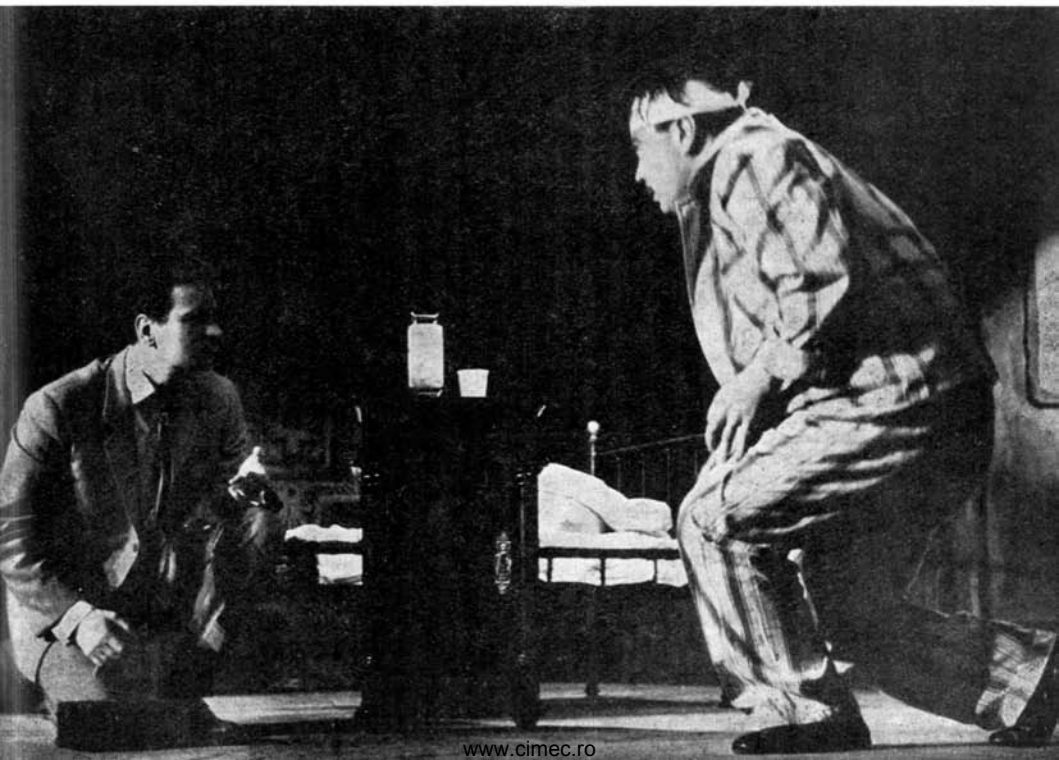
Ne-am obișnuit cu arta lui Radu Beligan de a fi personaj. Proteitarea lui nu e operă de pură compoziție, în înțelesul vag și obișnuit al cuvîntului. Hlestakov sau Cerchez, Miroiu sau Dandanache sau Gore, Radu Beligan rămîne, fiind mereu altul, altceva, altcum —, totuși el însuși. Compoziția lui e memorabilă nu atît prin trăsăturile noi pe care și le impune, cît prin degajarea cu care le eliberează. Ceea ce e memorabil în creațiile sale pornește de la o particulară aparentă lipsă de constrîngere, vecină cu nonșalanța, indiferent ce rol ar interpreta, și de la nespusa discreție — ai zice, sfiiciune — cu care totuși umple, luminează, infierbîntă, înaripează, vrăjește scena. Aceste coordonate ale artei sale ne-au apărut cu violență (în accepția cea mai bună a cuvîntului) în ultima creație a sa, care e Béranger — pateticul și naiv-comicul erau fără voie al *Rinocerilor*. E un rol care, orice s-ar spune, se încadrează greu în vreuna din familiile de roluri în care l-am văzut și în care interpretul a excelat pînă acum. Dimensiunile rolului sînt altele, nu prin proporții, nici prin adîncime, nici prin semnificații deosebite, ci prin calitatea stilistică, cu totul inedită, pe care o reclamă, prin treptele calitative ale construcției sale psihologice, pe care le urcă în salturi, dar care păstrează personajul, cu toate acestea, egal cu sine însuși, în orice etapă a acțiunii s-ar afla. Nu e un erou care acționează propriu-zis; ci unul care asistă mai mult, care, pînă aproape de ultima replică, intenționează numai să acționeze. Dar care, din participarea aceasta pasivă la dramă, realizează, cu un dramatism nebănuit, o acțiune de ax de bază al piesei. Drumul lui în viața spectacolului e invers, în raport cu drumul partenerilor lui. Acest drum nu e spectaculos, cum e drumul contaminaților de rinocerită. E îmbăiat, în schimb, într-un adînc și învolburat dramatism interior. Prezența lui pe scenă naște, impune fiorul de omenie ce domină treptat grotescul și dezgustătorul vieții spectacolului. Totul se petrece ca de obicei: într-o statornică libertate, cu nonșalanță, cu discreție, și totuși cu o forță de șoc nebănuită. În plictisul, înăcrirea și abulia ușor alcoolizate ale lui Béranger de la începutul spectacolului, Beligan revărsă, cu fiecare gest, cu fiecare cuvînt, cu fiecare exclamație — de nepăsare, de surpriză, de dezgust, de neîncredere, de revoltă, de amărăciune —, efluvii unei tristeți și copleșiri care se amestecă, într-un dozaj secret, cu rizibilul și duioșia. Fenomenul de răspîndire a groazniciei epidemii de dezumanizare ni-l păstrează același, dar în „formule“ încinse de o febră interioară, care îl amplifică, și cu un spor de trăsături iscate de sentimentul neajutorării și al unei responsabilități de care nu știe cum, nu poate să se decică. Alături de această febră, arde și dorința de a salva confortul universului său intim (prietenia, colegialitatea, iubirea, încrederea în om); apoi, groaza unei însingurări care se cascadează tot mai largă și tot mai vrăjmașă în juru-i; apoi, sentimentul neîncrederii în propriii săi ochi, în propriile sale criterii — în frumusețea omului; apoi, ezitarea între „chemarea“ bestiei și propria lui esență umană... Béranger-Beligan se mișcă printre aceste sentimente, le dă forme, le materializează: cu șoapta, cu gestul mărunț, temător, stîngaci, cu furie tandră, cu țîșniri scurte de revoltă, pe loc domolită. Iar poezia din om invadează privirile, sala. Alături de Jean, care nu-și mai poate încăpea în pielea lui de om; alături de Dudard, care „parvine“ rinocer din aproape în aproape, dezbătînd natura omului și a drepturilor lui; alături de Daisy, care se descoperă, în plin jurămînt de dragoste, atașată, visceral, de animalul verde;

alături de sine însuși, jucind și vorbindu-și în oglindă; în toate aceste împrejurări, vine neîncetat în contrast și mărește prin contrast odiosul dezumanizării.

Decizia rezistenței vine — după atîta tumult încrîncenat — calm, sigur, învăluită într-o certitudine inebranabilă. Bérenger, cu pușca alături, fumînd și rostind liniștit: „nu capitulez”, strînge, în această adîncă, dar cu atît mai semnificativă liniște, patosul simplu al unei mari chemări, dar și al unei mari perspective. La căderea cortinei rîmii cu imaginea aceasta calmă, regăsită, a lui Bérenger. Și ceva din negura solitudinii ce-l apasă se risipește. Ideea omului convins de forța sa domină, în schimb. Acesta este Bérenger văzut de Radu Beligan.

Reținem, de altfel, pornind de la creația lui Radu Beligan, ca o dominantă a spectacolului, estompa, apelul la nuanțe, prețuirea jumătăților de ton. Exemplar, în valorificarea acestor mijloace, ni se pare a fi fost lucrat actul I — actul absurdităților și anchilozelor conformiste, al principiilor „tari” de viață și de convingere, care, toate, sînt zgâlțîite din temelii, la cele dintîi semne de întrebare pe care le ridică zvonul, apoi apariția primelor pachiderme verzi. E un act de mare vervă, de foarte bogată și variată mișcare, de mult și foarte colorat vacarm, invitînd stăruitor și statornic la izbucniri în hohote neretice de ris. Acest act se deschide în spectacol, filigranat, pe o lumină ingenuă, crește și se desfășoară apoi, nestăpînit parcă, în această lumină străină de presimțiri. O ascunsă surdină domolește totuși stridențele; o boare incertă de ironie plutește superior în atmosferă

Rinocerizarea lui Jean. Scenă din actul II cu Radu Beligan (Bérenger) și Ion Lucian (Jean)



și avertizează parcă, trimind departe... Actual se stinge în cumpănite puncte de suspensie, pe sunetele nevinovat jucăușe ale unei caterinci. E aceeași caterincă, auzită la ridicarea cortinei. Dar sunetul ei, același, cade acum undeva, într-un tărâm de presimțiri grele.

Față de fauna divers disponibilă metamorfozei rinoceriste, față de înfățișarea exemplarelor ei tipice, față de felul lor dezarticulat de a gândi, de a argumenta și de a acționa, ca și față de procesele metamorfozei însăși, regizorul Lucian Giurchescu și-a simțit direct solicitate și și-a pus din plin în funcție familiarele și verificatele lui arme de imediată explozie. Au intrat astfel în funcție precipitația ritmului, inventivitatea în confetti a gagului, incandescența în snop a culorilor „vesele” (deși culoarea de bază a scenei este vetustul, mucegăitul). A fost slujit în felul acesta tot debutul *Rinocerilor*, care mustește de o exuberanță culturală a hazului, hrănită de incoerențe și automatisme, dintr-un arsenal fără fund de atitudini și gândire mecanizate. Comicul de comportament operează de asemenea cu suculență, țintind categoriile sociale atacate de piesă, fixându-le în tipare funcționale, marionetizate. Cu aceeași suculență, comicul de atmosferă configurează stări, culori locale: aerul închis în suficiență mic-burgeză al unui oraș de provincie, universul de cușcă în care se mișcă, tipicar și pretențios, moga imposturii intelectuale și umilitatea funcționărească etc. O adevărată gimnastică a comicului verbal se realizează apoi în momentele contrapunctice, în care își schimbă replicile protagoniștii. Efecte de-a dreptul uluitoare, de ordinul preciziei de jongler, dincolo de efectele jocului de cuvinte și de absurdități, sînt bunăoară obținute în momentul discuțiilor paralele Jean — Bérenger, Logicianul — Bătrînul. Valori comice și de altă natură abundă în spectacol. Dar, desigur, acestea, ca și cele mai sus subliniate, nu pot fi prețuite decît văzute într-o strînsă imbinare cu inițiativele evidente — și acestea dolidora de inventivitate — ale interpreților.

Treptele spectacolului duc suitor, de la apariții cu valori episodice, la climat, tipuri și „personaje”, cufundate în atmosfera de tîrg și siestă, de plictis și pasiuni mărunte, de suficiență și credulitate, de scandal și rezervă, de viață sclerozată în ticuri și tabieturi, în insipid și prostie, în banalul găunos al unui cotidian fără aspirații, pe care se plachează zgomotos, răscolitor de uimire, zvonul contagios al apariției pachidermelor.

Din această lume se detașează pe rînd personajele: la început Gospodina cu pisica (Tilda Radovici), cu sinceritate vetust-melodramatică, dar, tocmai prin această sinceritate a inepției lacrimogene, ea dă și măsura „valorii” și dimensiunilor reale ale universului ei sentimental, cît și măsura ambianței spirituale și „profunzimii” vieții înconjurătoare ei. Ambianța capătă însă consistență definitorie și poartă, în substrat, elementele inițiale, înlesnind ideea rinocerizării, din clipa în care luăm act de existența Logicianului și a umbrei sale admirative. E un cuplu care, prin Mircea Balaban și Mircea Constantinescu, respiră ceva din esența caragialească a cuplului Brinzovenescu — Farfuridi. Ne aflăm, desigur, pe un meridian al istoriei și al civilizației mult evoluat. Prostia și verva silogistică a Logicianului, ca și candoarea perplexă a Bătrînului, au o adresă mult mai adîncă și o funcție care depășește simpla dezgolire a unei dobitocii larvare. În rostul (și în replicile) Logicianului își caută, cu emfază și cu fixații profesionale, „argumentul filozofic”, ideea inexistenței de criterii, a lipsei de importanță a criteriilor de judecată și de cunoaștere, ideea compromisului și a renunțării la adevăr, ideea renunțării la gândire. Logicianul lui Balaban s-a conturat, cu onctozitate și patos catedratic, într-o puternic ridicolă caricatură subumană. E, în adevăr, pe acest plan, irezistibil. Aș fi dorit însă ca, prin culele feței și manierei de a fi ale caricaturii, să străbată, să se lase întrevăzute, și liniile antiumane ale „Logicianului” — acesta ca prim personaj construit din „sloganurile subnietscheene” despre care vorbea Ionescu și care, odată cu cornul de rinocer ce-i crește curînd pe frunte, au împuns societatea ce-i cădea în admirație. E o dimensiune care ar fi dat mai multă greutate rolului. Și care ar fi orientat, desigur, și pe Mircea Constantinescu spre contururi mai larg semnificative.

Cu Jean și cu echipa funcționarilor — Papillon, Botard, Dudard, Daisy — pătrundem din atmosferă în drama propriu-zisă. Farsa grotescă începe să neliniștească, să se căptușească, pe nesimțite, cu oroare și tragic. Interpretările sînt aici, toate, legate de acest *pe nesimțite*, care însoțește, dintr-o adevărată constelație de perspective, pe Bérenger, în pateticul său urcuș, de la placiditate și apatie la încludare și stupeoare; de aci, la prăbușirea în încremenirile panice ale groazei și, în

cele din urmă, la trezirea *in clar*, în propria lui umanitate. Pe nesimțite (pe ne-gîndite), prietenul Jean trece de la soliditatea bătoasă a unor principii de ținută și de corectitudine mondenă, la promovarea „superiorității“ naturii asupra moralei, apoi la dorul de natură și, în sfîrșit, la intrarea în pielea rinocerului. Ion Lucian se mișcă pe traiectoria bestializării nu numai cu o remarcabilă știință a dozării etapelor, dar și cu o remarcabilă știință de fixare portretistică, am spune, a acestor etape. Distanța de la Jean-moralizatorul de cafeenea la Jean-cel contaminat de rinoceritate se lasă măsurată — replică de replică — cu unități de expresie în care ideea se degradează pînă la anulare, într-o organică imbinare cu graiul, cu trupul, cu umbletul. Lucian a știut, în adevăr, să pună, în însuși stadiul uman al rolului său, o notă ascunsă care trădează disponibilitatea lui spre „îmbolnăvire“. Transformarea lui nu e urmărită exclusiv din unghiul „biologic“. În chiar momentele în care patul (pe care cu inventivitate cu totul lipsită de ostentație Dan Nemțeanu l-a văzut construit din bare, sugerînd o cușcă) pare să-l asfixieze, să-i stranguleze mișcărilor, Ion Lucian-Jean filtrează, în haotica lui gesticulație prefigurînd zbaterea fiarei, și gestul semnificației politice a strigătului său după dreptul la natură. E cu totul alt Lucian decît interpretul „amuzant“ al multor roluri de comedie senină, în care este de obicei folosit.

La fel de nou ni s-a părut Gh. Dinică — neagra, șerpuitoarea „umbră“ —, care, în rolul lui Papillon, s-a restructurat pur și simplu, retransîndu-se în masca impenetrabilă și „civic“ scortșoasă a unui scortșos (și vag libidinos) șef de birou, anunțînd, în costumul lui ros de rutinieră rectitudine, „scoarța“ pachidermului în care se va încarna. Același lucru, pe alt plan coloristic, trebuie să notăm despre Costel Constantinescu, a cărui trecere artistică de la fața luminoasă și plină de farmec a *omului* din *Mi se pare romantic* la demagogul Botard mi se pare un salt demonstrativ al unor prețioase (nebănuite) virtuți de compoziție. S-a „redimensionat“ și Ștefan Tapalagă. Îl știam pe drumul care-l amenința să-l consacre exclusiv în empoi de june-prim comic. În persoana „intelectualului cu perspective“ Dudard și în evoluția lui spre rinocerism (structural alta decît a lui Lucian: interiorizată, felinizată, acrobatizată), Ștefan Tapalagă s-a arătat, și prin dezvoltarea prezenței și replicii sale, nu lipsită de accente prețios indicative, de-a dreptul o revelație. Daisy—Sanda Toma, solicitată să închidă ciclul de experiențe și de nădejdi ale lui Bérenger, și-a construit personajul din zigzaguri vizibil studiate, de stereotipie și false grațiozități feminine. Mai ales momentul, de mare eficacitate comică, al pierderii treptate a apetitului uman, înlocuit cu acela animal, vorbește despre incontestabilele ei resurse artistice.

Acest mănunchi de interpretări (și de interpreți) a fost chemat să se constituie ca un terifiant și grotesc personaj plural, într-o confruntare violentă cu Bérenger și cu umanitatea lui. Ei au răspuns chemării printr-o faptă de artă remarcabilă.

Puternică ilustrare a substratului adînc umanist, ascuns în grotescul tragic cu care Eugen Ionescu denunță fenomenul dezumanizării, spectacolul de la Teatrul de Comedie se alătură astfel, cu o nouă demonstrație de virtuți și responsabilitate creatoare, succeselor lui artistice anterioare.

Florin Tornea