

și această discrepanță între spiritul și ritmul montării nu face decât să oprească creația regizorală undeva la mijlocul drumului între Euripide și Sartre. Spectacolul se consumă fără nici o pauză, în mai puțin de două ore. Dar lasă impresia de neterminat. Tragediile antice erau, fără excepție, lungi. Dar nu păreau.

Călin Căliman

VICTIMELE DATORIEI

de Eugen Ionescu, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”*

Asistăm — așa a vrut întâmplarea — la derularea inversă a bobinei pe care scrie „teatrul lui Ionescu”. La proiectarea de-a-ndăratelea a filmului spectaculoaselor sale acrobații dramatice. După *Rinocerii*, *Ucișă fără simbrie*, după *Regele moare*, *Cîntăreața cheală...* Au mai fost și *Scaunele*, la radio s-a transmis *Lecția*, s-a mai văzut și *Amedeu* cu prilejul unui turneu... Publicul și-a format o imagine aproximativă despre acest scriitor „la modă”, cu faimă mondială, dramaturg dublat de publicist, scriitor și om de teatru, care-și însoțește piesele cu eseuri și comentarii, cu butade și aforisme, uneori grave, profunde, alteori — voit sau nevoit — neserioase. Comentarea operei sale teatrale conține mult mai multe pagini decât scrierile ca atare. Clasificat pentru biblioteca universală în raftul „teatrului absurdului”, Eugen Ionescu și-a dezmințit grăbiții săi exegeți și a demonstrat că teatrul său inovator în formulă conține sensurile unei gândiri adânci, desfășurate pe ample coordonate. Opera sa reprezintă un efort necontenit de a sparge crusta aparențelor, de a disloca straturile multor convenții și prejudecăți mai noi și mai vechi, pentru a scoate la iveală miezul unui adevăr tulburător, fiindcă nu e o certitudine, ci o întrebare. Teatrul său este o căutare, un joc continuu al afirmațiilor și dezmințirilor, un permanent și șocant lanț de contradicții. O dramaturgie sensibilă ca o placă radiografică la cataclismele epocii, fiindcă înregistrează cu precizia unui contor Geiger radiațiile ei nocive. Un seismograf al dezechilibrului unei societăți și al unui timp, de aici și natura specifică ce a provocat atâtea comentarii, acel original aliaj de comic și tragic cu un gramaj în continuu balans, capricios și violent tensionat. De aceea, puțini sînt scriitorii atît de refractari cunoașterii lor fragmentare ca Eugen Ionescu. Puțini își dezvăluie cu atîta zgîrcenie într-o singură piesă universul axiologic, ca autorul *Cîntăreața chele* și totodată al *Foamei și setei*, scriitorul obsedat de pluralitatea aparențelor, care afirmase în NU, cu peste trei decenii în urmă: „Mă întristează chiar că nu există decît două puncte de vedere perfect opuse și că nimeni nu poate remedia această sărăcie a inteligenței omenești, care abia ajunge să fie doar duală”. După cum, puțini scriitori se arată, în același timp, atît de consecvenți unui cîmp problematic dat, ca Ionescu, care-și poartă din piesă în piesă o eternă pereche, un cuplu de pe o planetă precară, care adăpostește în el toate angoasele, toată „ciudățenia” lumii exterioare, toate spaimele și constrîngerile lăuntrice, dar și dorințele, veleitățile și aspirațiile de lumină, fericire, libertate. Peste ei plutesc însă inexorabile, ca o damnațiune, neputința umană, absurdul existenței. A-l privi pe Eugen Ionescu disparat, parțial, sau la întîmplare înseamnă, de fapt, a nu realiza acest continuu zbucium, tragic — pentru că e fără ieșire —, care-l reprezintă, înseamnă a-l recepta schematic, deformat, unilateral. El

* Regia : Crin Teodorescu. Decorul : Paul Bortnovski. Costume : Ovidiu Bubulac. Distribuția : Virgil Ogășanu (Choubert); Gina Patrichi (Madeleine); Ștefan Bănică (Polițistul); Mircea Albulescu (Nicolas d'Eu); Virginica Popescu (Doamna).



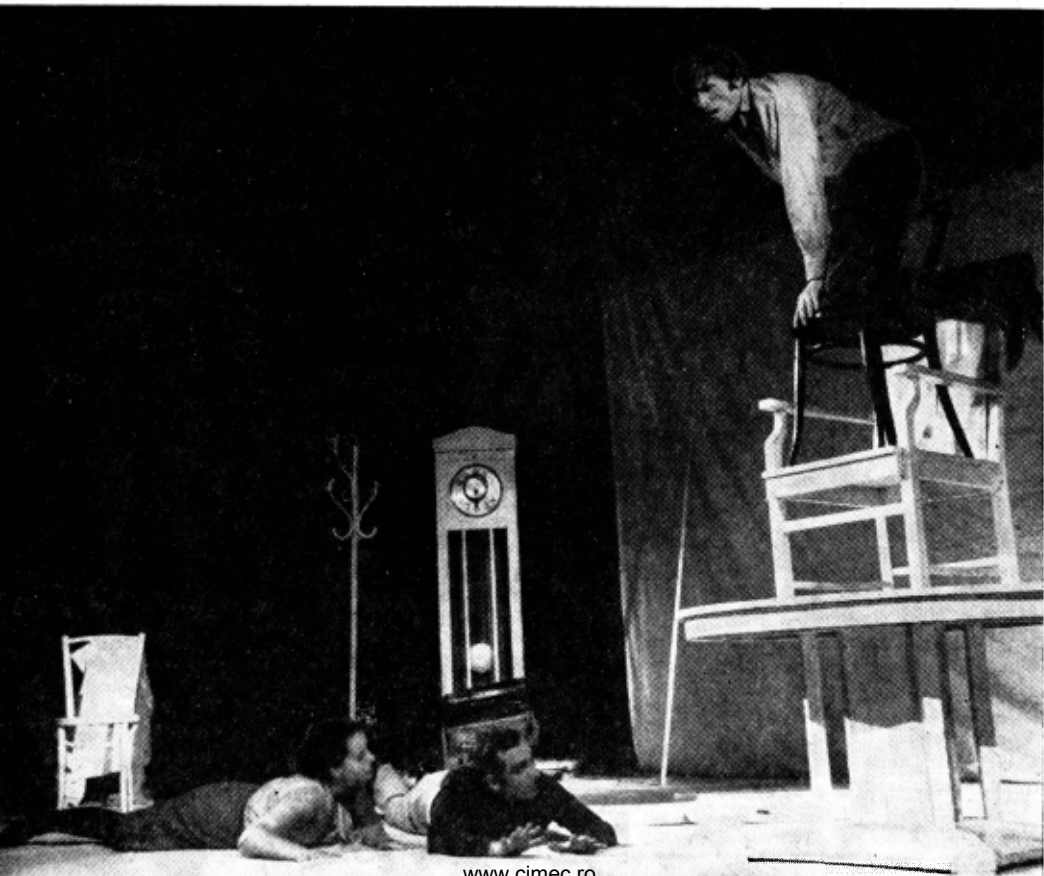
De la dreapta la stînga : **Gina Patrichi (Madelcine), Virgil Ogășanu (Choubert) și Ștefan Bănică (Polițistul)**

se dezmințe și totodată își susține punctele de vedere de la piesă la piesă, verigi ale unui zigzag derutant, oglindă întoarsă a lumii noastre. Fără îndoială că cel care ieri a scris *Foamea și setea* (azi poate scrie altceva) a parcurs de la *Victimele datoriei*, scrise mai de mult (1954), cîteva mari rotații în propria sa galaxie. Dacă după al doilea Béranger, cel rezistent la contaminarea rinoceritei, ne-am întîlnit într-o ordine nefirească cu primul, cel care doar se lamenta în fața Ucigașului, fără să știe ce întrebare să adreseze omenirii pentru a afla vreun răspuns Răului, față de acesta, Choubert din *Victimele datoriei* e ca un om din Neanderthal față de unul din Cro-Magnon. Dar optica autorului asupra condiției umane — deși *Foamea și setea* sugerează în final ca puncte de sprijin ale existenței, dragostea, prezența unui vis — e în fond redusă la același zguduitor „mestecă-înghite”. În raport cu Jean (*Foamea și setea*), Choubert vine parcă dintr-o altă eră geologică, tocmai pentru că *Victimele datoriei* concretizează o altă fază a creației ionesciene, este un concentrat al variațiunilor explozive, al leit-motivelor grotești, care se vor adînci mai tîrziu în largi fugi majore. În această „pseudodramă” găsim însă, strîns ca într-un focar, toate disperările, deznădejdea unei conștiințe torturate, care doar uneori se prefăce nepăsătoare... „Toate îndoielile, angoasele mele profunde; le-am dialogat și le-am întruchipat; mi-am incarnat antagonismele, mi-am smuls măruntaiele; am intitulat asta *Victimele*

datorii“. Piesa e cumplită prin acuitatea confesiunii sincere, prin alura zeflemisitoare ce convertește pînă la urmă caratul tragic în scoria derizoriului și se dezvăluie printr-o morfologie dramatică procedural antiaristotelică, pretinzînd spectatorului o totală restructurare a schemelor sale apercceptive. Nou, în această demonstrație de antiteatru pur ionesciană, nu este atît ceea ce se spune, ci modul cum se spune. Undeva, singularitatea exprimării prevalează asupra substanței. E de la sine înțeles că nu împărțăm optica autorului asupra acestor „biete victime ale datoriei“, ființe pasive ce mișună în acvariumul lui Ionescu, condamnate de inexorabila lege a reprimării lente; dar nu putem să nu luăm act despre ele, despre realitatea pe care o exprimă, semio-logia lor trebuie studiată dacă vrem să obținem o imagine exactă a tuturor punctelor cardinale ce le înconjoară. Cine sînt victimele datoriei? Bietul om prins în cleștele conformismelor diurne și al forțelor represive dintr-o societate inumană; torturat fără încetare de răul dinafară și de demonii lui lăuntrici; purtător al unui perpetuu sentiment de vinovăție; cufundat în mlaștina existenței fără orizont, înnămolit în propriile-i limite. Zadarnice sînt încercările de escaladare a realului; superbe salturi spre culmile inaccesibile ale visului; evadările spre inabordabil, spre zonele purificate ale marilor eliberări. Toate se soldează pînă la urmă cu acele ionesciene căderi grotești și reveniri umilite la condiția-i dată, la eșec.

Contradicția esențială exprimată de teatrul lui Ionescu, ce reflectă maladia unei societăți, este prezentă și aici: omul se zbate să iasă din mlaștină, să fugă de rinoceri, să înduplece pe ucigaș, vrea să trăiască în spații largi, într-o cetate radioasă, să se înalțe și să circule ca un pieton al văzduhului — ca să considerăm simplist toată

Moment din spectacol



metafora primă a pieselor sale —, dar acest **om**, pînă la urmă, nu poate face nimic. Eșuează. Omul e prizonier, e victima neputinței sale. Chiar nefiind de acord cu aceste concluzii filozofice capitularde asupra condiției umane, nu poți rămîne pasiv în fața ființei omenești ultragiata; rămiî zguduit de calvarul lui Choubert, te obsedează tortura lui, la fel cum te prind în virtejul lor amețitor zborul-năzuință al aceluiași anterior, aspirația lui magnetică spre ieșire, căutarea frenetică a cauzelor vinii originare. Milă față de victimele datoriei și totodată durere și dispreț față de această lamentabilă cădere a omului, acest sentiment contradictoriu se convertește, după căderea cortinei, în revoltă. Nu se poate să nu protestezi, să nu te ridici împotriva realității pe care scriitorul ți-o aruncă în față, repetînd cu obstinație „mestecă-inghite”.

Meritul lui Crin Teodorescu este delimitarea clară a elementelor contradictorii învălmășite în acest univers dramatic. Folosind cu fidelitate limbajul scenic propriu și exact al acestui teatru, montarea lui Crin Teodorescu scoate la suprafață tocmai filonul lui umanist, în sensul celor arătate mai sus.

După cum se știe, teatrul lui Eugen Ionescu abordează un anumit limbaj scenic. Un limbaj ce remodelează tiparele convențiilor tradiționale și, în cadrul unei noi „estetici a deformărilor”, dă consistență altor semne, altor convenții. Mutația valorică produsă de Ionescu (și nu numai de el: i se cunosc mulți predecesori și, firește, epigoni) a impus un nou canon, o altă structură teatrală. Acest aspect formativ al noului limbaj, dificultățile și rezultatele lui au solicitat în principal atenția lui Crin Teodorescu și, în acest context, spectacolul își înscrie valori exemplare. Este o demonstrație tehnică aproape impecabilă a soluțiilor unui alt fel de exprimări, ce pretinde vechilor deprinderi alte finalități și solicită total actorul, mobilizîndu-i suma resurselor fizice și intelectuale, pentru a putea ataca cu violență o realitate dramatică îndetă. Extragerea actorului din convențiile teatrului logic și antrenarea lui la legile unui joc al ideilor și al realităților „dislocate” pretind exercițiu și, mai ales, o temeinică readaptare a mijloacelor. Regizorul, în mod expres, trebuie să „facă sforile cît mai vizibile, să meargă în grotesc, în caricatură, să împingă totul la paroxism”. Crin Teodorescu face parte din categoria acelor directori de scenă, devotați spiritului și substanței operei, scrupuloși față de exactitatea interpretării, unul din acci regizori despre care teoreticianul de teatru Marowitz (referindu-se la dificultățile montării pieselor noii dramaturgii și, îndeosebi, celor ale lui Ionescu) spune¹: „aici ne trebuie un regizor care să extragă ideile textului și, în loc să elaboreze performanțe tridimensionale (obligația lui obișnuită), să aranjeze astfel montarea încît ideile existente deasupra și dedesubtul fiecărei semnificații corespunzătoare fiecărui personaj să reiasă pregnant; să determine ca acest înțeles superior să se încorporeze în datele piesei; așadar, într-o măsură în care termenul trebuie să ne spierie pe noi toți, acest regizor trebuie să funcționeze ca *intelectual*”. Dacă un asemenea spectacol este, înainte de orice, un examen de *concepție* teatrală, rezultanta ca atare se formează prin însumarea tuturor factorilor interpretativi. Decorul (Paul Bortnovski) exprimă concret o dominantă psihică: „plonjarea spre necunoscut”, explorarea, mersul spre descoperirea unui adevăr. Camera soților Choubert emană o treptată incertitudine și aceasta este meritul esențial al scenografiei. Mizeria domestică, calmă, a interiorului, concretizată printr-un mobilier oarecare, banal, trădează o tensiune neliniștitoare, datorită peretelui fragil de hirtie, dezordinii scaunelor. Sentimentul de vag, de neliniște îl transmite împerecherea neglijentă a obiectelor comune de care ne lovim la tot pasul și care, aici, prin ceva insesizabil, frapază privirea. Se instaurează în noi un sentiment de provizorat, se trasează un contur halucinant, de coșmar, amestecat cu frinturi poetice de vis. Ca albul stins, murdar, o negație a culorii, coordonata cromatică a montării. Lumina joacă de asemeni un rol funcțional prin antiefectul ei ostentativ (am părăsit teatrul lui Antoine!), prin renunțarea la mișcarea tradițională a reflectoarelor, obligînd actorii la un joc neacoperit, sub o lumină albă, crudă, la un voltaj înalt și uniform.

Mai mult ca în alte compuneri teatrale ale sale, în *Victimele datoriei* Ionescu a inserat expozeuri programatice ale noului teatru, un veritabil credo teoretic și manifest estetic. Această variațiune subsidiară și totodată temeinic încorporată substanței piesei se reliefează în mod spectaculos. Așadar, pe scenă, ambianța obișnuită: trei pereți și, aparent, al patrulea, cel imaginar. Prima senzație este exact ca în teatrul tradițional: Choubert (Virgil Ogășanu) citește ziarele, Madeleine (Gina Patrichi) cîrpește ciorapi. Ne aflăm în citadela banalității și, la primele replici, ne simțim în siguranță în mijlocul acestei lumi oarecum confortabile, în tot cazul ordonate, plate. El spune nimicuri, ea își dă cu părerea, imperceptibil însă, gesturile devin ușor peni-

¹ „The Method as Means”, Ch. Marowitz — Herbert Jenkins, Londra.

bile, familiaritatea lor capătă un aer vag indecent. S-a desnat o falie pe zidul nădădat al convențiilor știute, dar la început fisura e abia întrezărită. Precedat de o bătaie în ușă, apare cel de-al treilea personaj, Polițistul (Ștefan Bănică). Un tânăr timid, extrem de binecrescut, cu o delicatete educată în voca blindă, în gestul stinjenit. Dialogul decurge firesc, reacțiile par previzibile; dar fisura se lățește, simțim o dislocare bizară. Un ghem de lină cade și cele trei personaje se năpustesc pe jos, se precipită caraghios, zvîrcolindu-se iritant. Realitatea cu care ne-am obișnuit se sfîșie și, sub vâlurile ei rupte, apare întreaga „ciudătenie a lumii“. Brusc, fără nici o tranziție, sosește „lovitura de măciucă“, vine sub forma unei întrebări oarecare, ușor insidioase, absurde: „Mallo cu T sau cu D?“ De aici, iată-ne tirîți cu forța într-un alt cîmp magnetic de joc, într-un alt spațiu psihologic, ciudat, cu o geologie fantastică. Aici, șocul emoțional intelectual e continuu, paroxismul devine condiția firescului. Toate accesoriile din scenă își remodelează funcțiile, devin metafore. Masa devine stîncă, scaunul — zid, zidul de hirtie se transformă în mîl cleios, toate obiectele, toate gesturile se convertesc în semne (mîinile pe față, ca în teatrul japonez, semnifică omul mort, de pildă), devin repere naturale ale unui alt cosmos dramatic și totodată se încarcă cu o destinație concretă, ajung puncte de sprijin pentru o adîncă explorare a continentelor lăuntrice. Spectacolul devine într-adevăr „o aventură, o vînătoare, descoperirea unui univers“, de prezența căruia, actorii sînt ei înșiși uimiți și ne transmit această uimire.

Expresionistul Yvan Goll, și el predecesor al lui Ionescu, elaborase în prefața piesei *Mathusalem* un cod estetic asemănător, prin solicitarea deformărilor. Ca și Maiakovski, Goll pleda pentru o scenă „lentilă măritoare“, care „nu trebuie să se mărginească la reproducerea vieții reale, ci să ne arate și ceea ce se ascunde îndărătul lucrurilor“. Asta se și întîmplă în scenă. Iată mersul lui Virgil Ogășanu, la dreapta, la stînga, într-un efort concret și percutant de a circula printre zidurile unei conștiințe chinuite. Ionescu și-a însușit sugestia din *Mathusalem*, ce preconiza că teatrul „trebuie să sperie omul de toate zilele, precum masca sperie copilul, cum Euripide îi speria pe atenieni, care părăseau teatrul clătinindu-se“. În acest sens, spectacolul lui Crin Teodorescu are o accentuată forță de șoc. Pe acest om de teatru, pînă astăzi partizan al emoțiilor filtrate intelectual, al voluptăților conținute în jocul ideilor, se pare că l-a fascinat în primul rînd substanța acestor „noi ceremonii, ritualuri, noi mistere ce se desfășoară pe fondul de violență și agresiune al lumii moderne“.² Acceptarea și impunerea unei noi morfologii teatrale s-au vădit în jocul actorilor. Interpreții au fost vizibil supuși rigorilor descifrării unui nou limbaj și efortului redării lui expresive. Au fost puși în situația să joace, în locul caracterelor, stări fragmentare, sentimente-senzații; să potențeze ideii-situații, să părăsească explicitarea simplistă, descoperind legătura subterană a înlănțuirilor metaforice. E meritul întregii echipe — căci e un spectacol de echipă și de relație extremă între partenerii care exprimă imposibilitatea comunicării (excelentă, Virginica Popescu în demonstrația nealterității) — de a fi reacționat cu precizie la toate variațiunile de ritm și tempo, de a fi trecut cu dezinvoltură de la un registru la altul, de a se fi mișcat discordant, dar la unison, în același climat de solicitare maximă.

Gina Patrichi întrunește în cea mai mare măsură condițiile instrumentului actoricesc acordat acestui teatru. Cu o profesionalitate versată și cu un simț exact al gradului necesar de transpunere, ea incarnează și semnifică prin Madeleine o realitate ontologică și o profuziune tipologică: manifestări biologice în eflorescența și decrepitudinea lor, cu imediatele lor reflexe morale. Diverse comportamente gregare, conformisme sociale, camelonisme psihologice. Cu o precizie nedezmințită în desemnarea fiecărei particule (glas și sunet, mișcare și gest, elaborate în micronul de detaliu), prezența ei scenică a fost ca un bombardament de ioni, de unde și senzația rară că mișcarea scenică s-a constituit în materie dramatică, în substanță a ideilor. Într-o partitură mai redusă, Mircea Albulescu (Nicolas d'Eu) a relevat capacitatea de a sugera categorii de semnificații prin alură și gest: intelectualul anarhic, cu o dezlănțuire necontrolată a unei revolte derizorii „în genunchi“, eșuată în supunere odioasă și mimetism, a avut parte de o caricatură enormă și viguroasă. Ștefan Bănică (Polițistul) a adus, mai ales în partea întîi a spectacolului, cu un sigur instinct de teatru, o prezență apăsată, acel amestec neliniștitor de ambiguitate, teroare și bunăvoință, dezinvoltură în abordarea jocului gros, a poantei pronunțate; el oboșește însă pe parcurs, avînd un suflu insuficient antrenat pentru o cursă atît de intensă.

² Crin Teodorescu : „Repere pentru o interpretare a teatrului lui Eugen Ionescu“, „Teatrul“, nr. 12/1968.



Virgil Ogășanu (Choubert), Gina Patrichi (Madeleine), Virginica Popescu (Doamna), Mircea Albulescu (Nicolas d'Eu). În prim-plan: Ștefan Bănică (Polițistul)

Calvarul lui Choubert îl poartă pe umerii săi căzuți Virgil Ogășanu, reliefindu-l spectaculos cu inteligența exprimării plastice; prin acrobație și gimnastică fizică, exprimă dureroase convulsii sufletești, o poezie bizară. Ogășanu sugerează cel mai intens sentimentul de mizerie a condiției umane; culpabilitatea îl sufocă, neputința este elementul lui vital. Mai puțin expresivă, poate, unilateral burlescă și insuficient tragică e desenarea torturii: la un diapazon mai scăzut al intensității emoționale se realizează etapele înămolirii și reversul ei, înălțarea, escaladarea realității, adică pătrunderea pe acele teritorii de generalitate unde coșmarul ionescian devine o amplă meditație despre om.

Efortul de a atinge limitele și maximele comice sau tragice e vizibil la toți interpreții, deși aici rezidă și câteva neîmpliniri. Reprezentatia trasează pe undeva distanța dintre proiectul regizoral și planul-detaliu de execuție. Între solicitarea concepției și fișele multiplelor răspunsuri, găsim ușoare inadvertențe sau câteva aproximații. Esențială este totuși conștiințiozitatea cu care actorii s-au antrenat pentru acest joc; de aceea, și rezultatele remarcabile ale inițierii în acest alfabet dificil ale

căruia beneficii se vor vădi neîndoios mai departe, în cariera lor. Dincolo de inegalitățile croielii unui rol și trecînd de unele zone albe, actorii izbutesc cu toții să iasă din carapacea caracterului și să se scufunde, ca adevărați scafandri, în zonele nebuloase ale unor stări fundamentale, plutind uimiți printre curenții acestor „realități dislocate”.

Mira Iosif

un altfel de teatru

Spectacolul „9 $\frac{1}{2}$ ”, la Teatrul „Țăndărică”

S-ar zice să nu e vorba de teatru: dans, muzică și, din cînd în cînd, versuri, dar spuse și acestea pentru a servi de miez și canava mișcării dansate și ritmului; un singur fragment de interpretare a actorului apare printre toate acestea. Totuși, rareori am simțit, într-o sală de spectacol, atît de limpede, de proaspăt și de intens teatrul — prezența teatrului, adevărul lui, viața sa de artă originală, care nu se poate confunda cu acțiunea nici unei alte modalități de creație.

Programul nocturn pe care „Țăndărică” îl prezintă la ora nouă și jumătate are drept primii protagoniști pe balerini, pe Miriam Răducanu și pe Gheorghe Căciuleanu, veniți să aducă în fața publicului un ansamblu de mici fantezii și jocuri dansate care vorbesc prin ele însele. S-a petrecut însă ceva neașteptat: a apărut Ogășanu, la început numai pentru a recita versurile studiilor de euritmie, apoi pentru a-și susține și el un mic moment care să-i justifice apariția la rampă; în felul în care lucrurile s-au legat, din felul în care s-a creat unitatea — și nu este vorba nici despre o serie de numere, nici despre un amestec de cabaret — s-a înfiripat faptul neprevăzut care a făcut ca totul: dansul, muzica, acțiunea actorului, cuvîntul rostit, să capete un sens nou, de foarte vie și curată teatralitate. Și, la urma urmelor, de ce ne-am mira? Teatrul s-a născut din dans și din cîntec; și în toate timpurile lui foarte mari, el s-a întors iarăși cu bucurie spre balet și spre muzică. fără să devină astfel altceva, fără să se prefacă în pretext și fără să-și umilească scinteietorii parteneri pînă la funcția podoabei decorative, ci păstrînd toată savoarea acestora, dar devenind cu atît mai mult, alături de ei și împreună cu ei, el însuși.

Cînd, în ce punct și cum are loc modesta transfigurare care face ca dansurile înlănțuite cu trecerile mute și rostirile actorului să construiască momentul plin și rotund de teatru? În articulațiile spectacolului, în mediul viu pe care el îl creează, în aerul care-l înconjoară se îndeplinește, pe tăcute și cu umilință, această transfigurare: ea este făcută din spontaneitate, sinceritate lăuntrică, comunicare deschisă. Și dansatorii și actorii acceptă fătîș condiția scenei, nefirescul firesc al apariției în fața spectatorilor, fără să caute pavăză în artificii de decor, în costumul complicat, în machiaj; exercițiile de încălzire și micile discuții profesionale consumate fără șovăire în timpul în care publicul intră în sală subliniază și mai mult convenționalul sincer al acestei relații. Sigur că nu este pentru prima dată că asistăm la o dezvăluire a mecanismului intim al interpretării: sunetul nou se creează din destinderea interpretelor, din claritatea prezenței lor. Nu putem descoperi aici nici o urmă a dorinței de autodemnstrare care, de obicei, transformă în gest nesincer prezența interpretului în fața publicului. Acest spectacol trăiește din bucuria jocului și din solidaritatea fătîșă cu privitorul.

Miriam Răducanu își transformă pînă la capăt în realitate visul său despre dans. Am mai văzut-o, de mai multe ori, dar, fie că ambianța era pretențioasă,