

CRONICA LAG(R)ONICĂ

B. ELVIN

Jocul de-a masacrul

Prin substanță, prin idee, prin perspectivă Jocul de-a masacrul se aliniază celorlalte piese ale lui Eugen Ionesco și dacă ea nu figurează printre cele mai relevante, nu-i mai puțin semnificativă pentru intensitatea cu care acest scriitor este urmărit și ajuns din urmă de obsesia morții, obsesie devenită principal mod de a recepta și trăi viața.

Cei ce așteptau o reînnoire a teatrului său nu sînt entuziasmați de ultima dramă, o imensă hecatombă în care intră rînd pe rînd toate personajele piesei, inclusiv modestele ei surprize și accesibilele ei taine. Moartea — spune iarăși și iarăși Eugen Ionesco — ne scoate din lume fără a putea fi scoasă din lume; numai stupefacția și deznădejdea cu care fiecare descoperă, își ascunde, fuge și sfîrșește prin a se întîlni cu această lege a tuturor e de fiecare dată nouă într-un univers impunînd implacabil celor mai diverse destine, celor mai felurite aventuri același final.

Venită după Regele moare (care-i o capodoperă), Jocul de-a masacrul pare o piesă unde inspirația a fost bruscată, chiar dacă însușirile lui Eugen Ionesco au rămas intacte, iar teatrul continuă să fie sub condeiul său expresia privilegiată a unei puteri de reprezentare plastică a gândului și a poeziei cum puțină a cunoscut scena.

Revenind pe urmele vechilor probleme (există o unitate lăuntrică și o consecvență din care decurge autenticitatea nescîndată, nemăsluită a unei creații), tragedia a devenit frescă, iar țipătul de suferință, cor funebru.

Așa se explică, cred eu, de ce personajele piesei (și care sînt aceleași epave derizorii ale neputinței și spaimii, aceleași fantoze grotesce încercînd să se înșele pe sine și pe ceilalți, căutînd să încheie un pact separat cu inevitabilul și comițînd astfel o inutilă și abjectă trădare) nu reușesc totdeauna să atingă tensiunea pe care o atingea Bèrenger I din Regele moare.

Este însă interesant de văzut cum a întîmpinat critica franceză piesa lui Eugen Ionesco. În „L'Express“, Robert Kanters reproșează dramaturgului de a fi voit să trateze cu mijloacele pieselor sale scurte, temele pieselor sale lungi. Rezervat se arată și Guy Dumur în „Le Nouvel Observateur“: „Jocul de-a masacrul constituie o piesă în același timp foarte simplă și foarte dificilă. Foarte simplă, pentru că reduce umanitatea la condiția de marionete interșanjabile. Foarte

dificilă, pentru că se întemeiază pe monotonia unei situații... E în acest festival al morții prea mult sentimentalism și prea puțină cruzime...“ Plin de elogii e, pentru o dată, severul Poirot-Delpech în „Le Monde“, care vede în piesă demonstrația impresionantă că neliniștea individuală în fața morții nu se atenuază într-o atmosferă de panică generalizată. Criticul consideră că obsesiile lui Ionesco îmbracă în ultima lui dramă cea mai scenică formă ce se poate imagina și că limbajul său artistic ilustrează ca nici un altul deformitățile unei omeniri. Dar și Poirot-Delpech e nemulțumit de anumite comodități pe care și le ia autorul cînd își egalizează personajele, reducîndu-le punctele de vedere la aceeași valoare și nivelîndu-i, după cum nesatisfăcut este și de uniformitatea efectelor. Singura cronică din care respiră realmente entuziasmul e cea semnată de vechiul și statornicul admirator al lui Eugen Ionesco care este Jacques Lemarchand. „Teatrul, consideră cronicarul revistei «Figaro Littéraire», nu ne-a propus niciodată o imagine atît de pură, atît de crudă — vreau să zic atît de exactă — a morții... Aici moartea e inevitabilă, necesară, liniștit victorioasă și absolut indiferentă comentariilor... Bossuet nu spunea altceva, dar Ionesco o spune nesfîrșit mai bine pentru că o face fără elocință... Să privești moartea trăgînd cu ochiul spre eternitate e un fel de a trișa... Dar Ionesco are privirea dreaptă... Mai mult decît atît, el are simțul acut, intim a ceea ce omul a inventat mai bun pentru a da morții o dimensiune umană, smulgînd-o din răceala ei clinică, din absurditatea ei mecanică. Și anume tandrețea. Tandrețea care ne leagă pe unii de ceilalți și care-i mai puternică și mai durabilă decît dragostea și izbucnirile ei“.

Reinterpretarea clasicilor

Mult discutata reinterpretare a clasicilor formează obiectul unei ample dezbateri organizată de „Theater Heute“, și la care participă numeroși oameni de teatru. Numai că dezbaterea nu are un caracter teoretic, ci unul precis, legat direct de cel mai bun spectacol cu un text ilustrat al stagiunii 1969—70. Rezultatul „referendumului“ organizat printre oamenii de teatru din Republica Federală a Germaniei este categoric: operele de artă ale trecutului trebuie reconstruite de fiecare generație, iar reprezentăția cu piesa lui Goethe Clavigo este, în acest sens, exemplară. Creatorul ei, scrie Ivan Nagel,

dovedește curaj, forță și subtilitate. „E un spectacol excelent — subliniază Hellmuth Karesch — tocmai fiindcă nu-i un spectacol clasic”. Regizorul a știut să extragă efecte chiar și din ceea ce azi pare fals, desuet, artificial, căci ori de câte ori personajele se află într-o situație greu acceptabilă, ele o joacă ca pe o minciună obligatorie, ca pe o constrângere, ca pe o necesitate cu care nu se pot acomoda, dar pe care trebuie s-o trăiască, dându-i aparența sincerității”. „Meritul lui Kartner este de a fi descoperit într-o piesă (la prima vedere desuetă) un tablou social precis și de a fi reliefat istoria a doi intelectuali carieriști, care se demască prin vorbe și prin gesturi cu o pregnanță ieri poate mai puțin vizibilă”, observă George Hensel.

Grotowski și „teatrul nudității”

Toată lumea e de acord că ideea de „revoluție teatrală” hipnotizează și hrănește mișcarea artistică de astăzi în care se amestecă disputându-și înțietatea, valoarea și rodnicia o serie de experiențe la drept vorbind nu foarte deosebite de vreme ce se vorbește chiar de primejdia unei retorici scenice, iar procedeele, ticurile și tipicurile anumitor formule, în aparență cum nu se poate mai rebele, ies foarte iute la iveală. Dar pe cât e de adevărat că trebuie un efort răbdător și tenace pentru a te opune presiunii diverselor improvizații ori manufacturi artistice împinse înainte de valul snobismului și al publicității, tot pe atât de adevărat e și că există în oamenii de teatru cu practică îndelungată, un soi de rezistență și de imobilism care-i fac adesea opaci la ceea ce e realmente o sursă de nou și un drum de creație încă neumblat. Iritați de numeroasele pagini consacrate inovatorului, de prozelității repede cucerite, de tinerii exegeți gata să facă praf și pulbere câteva perechi de probleme și să decreteze mereu anul I al scenei, acești oameni de teatru riscă să confunde adesea, autenticitatea cu șarlatania, văzînd în orice încercare de schimbare un atentat la propria lor persoană. De ce n-am recunoaște-o: numele lui Grotowski a suscitât stagiuni de-a rîndul printre unii dintre regizorii noștri consacrați neîncrederea și irascibilitatea, trezînd în ei, și nu numai o dată, pierdute resurse de vehemență intelectuală. Ei s-au zorit să-l pună pe Grotowski pe aceeași linie cu profeții și reformatorii care lasă în urma lor mai puțin o operă și mai mult un zgomot, identificîndu-l mai curînd cu o ambiție decît cu o vocație. Am văzut un singur spectacol de Grotowski și mi-e greu să-l judec pe această unică probă (și care de altfel nu mi s-a părut prea convingătoare), dar am citit în ultimele luni o serie de pagini ale sale despre experiențele și eșecurile lui, iar aceste file m-au impresionat. Pentru că răzbătea din ele o sinceritate, care se căuta neliniștită.

o sensibilitate care încerca să se tâlmăcească depășînd clișeele expresiei, recunoscîndu-și fără minciună înfrîngerile, dar nerenușînd să prospecteze mijloacele de a uni într-o emoție acei oameni divizați și izolați care constituie publicul și de a le releva prin intermediul actorilor propriul lor secret. Într-un text publicat mai de mult în *Il Dramma*, el își istorisea itinerariul artistic, cu punctele de ruptură, cu derutele, cu revelațiile lui. Inițial — spunea Grotowski — doream să realizez o formă inedită de participare a spectatorului și chiar o colaborare a sa la acțiunea spectacolului, antrenîndu-l în mișcarea, în textul reprezentăției. Dar izbuteam fie o solidaritate rațională (exprimată ironic ori deschis), fie una isterică, în nici un caz una emoțională. Mai tîrziu — continuă Grotowski — tentativa de a împlini cu o reprezentație un ritual laic, evitînd bineînțeles un ceremonial abrutizant, s-a lovit de faptul că nu se putea realiza o comuniune, dată fiind disparitatea idealurilor și a credințelor: ceea ce pentru unii era un apel la apoteoză, era pentru alții o invitație la deriziune. Așa se face că în cele din urmă am preferat să uităm de spectatori și să punem accentul pe interpret. Poate că tocmai aceste succesive înfrîngeri m-au apropiat cu adevărat de aspirațiile mele inițiale, conchide Grotowski. Într-un text tipărit de curînd în *La Quinzaine littéraire* regizorul își precizează încă mai limpede poziția, iar cel care pusese atîta accent pe corpul actorului, polemizează asupra cu teatrul în care nuditatea se asimilează cu obscenitatea, în care golițiunea interpretului e o atracție comercială. Există, scrie Grotowski, pe scenă o nuditate a actorului care are valoarea unei dezvăluiri, a unei intimități și există o nuditate fabricată pentru a fi acceptată de public. În cel de al doilea caz, dincolo de ceea ce-i reprobabil uman e și ceva reprobabil artistic. Fîndcă de astă dată golițiunea nu relevă actorul, funcționînd dimpotrivă cu un alt fel de mască. El este nud, dar nu este sincer, și faptul că-i în pielea goală nu face decît să-i paralizeze reacțiile autentice, lăsînd libere și vii numai cele mecanice. Numele meu a servit cu doi ani în urmă drept alibi pentru aceste producții, dar eu n-am urmărit niciodată o nuditate a epidermei, ci a ființei umane. Iată de ce îmi cer iertare pentru confuziile pe care le-am creat în trecut...

Mai clar nici că se poate. Din exercițiul de comuniune sau din tentativa de a conjura forțele necunoscute (așa cum le practica cîndva popoarele primitive), din protest și din sfidare a tabu-urilor și a prejudecăților, ori din manifestare exasperată a unor individualități amenințate cu nivelarea (așa cum le propuneau unele curente de avangardă), erotismul a devenit astăzi un bun de consum, iar nuditatea o marfă care se vinde și se cumpără. De acest teatru, Grotowski se desolidarizează răspicat.