

REPERE

PENTRU O INTERPRETARE ADECVATĂ A TEATRULUI LUI EUGEN IONESCU

Există — e adevărat — și tendința de a practica o anumită modalitate numai dintr-un spirit snob de imitație servilă, din dorința de a fi „la zi”, în „pas cu moda” etc. Am remarcat și eu, în unele spectacole, scene care se voiau — de pildă — purcese din „teatrul cruzimii”, dar care, nereclamate de nici o necesitate interioară, neintegrate unei viziuni organice, rămăneau simple poze estetizante, fenomene binecunoscute de epigonism și mimetism cultural, exterior faptului artistic autentic.

Există însă și frământări și căutări vii, profunde, adevărate; și niște nemulțumiri sincere, niște insatisfacții nesimulate față de formulele folosite — de altfel, cu grade diferite de succes — până acum; niște limite pe care le simți, niște insuficiențe și îndoieli care te îndeamnă să încerci și alte drumuri.

De multe ori — și exemple ilustre din trecut sînt destule —, aceste nevoi interioare sînt comune unor creatori diferiți, de pe meleaguri diferite, iar răspunsurile lor — deși diverse — pornesc de la o meditație sinceră asupra aceluiași insatisfacții, asupra aceleiași probleme de care s-au izbit și care se cereau dezlegate, depășite.

În aceste situații nu poate fi vorba de epigonism.

E curios însă că, de cîte ori se discută experiențe artistice care se înscriu în perimetrul specific căutărilor teatrului secolului XX, unii dintre publiciștii noștri recurg imediat la eticheta de „epigonism”, dar atunci cînd e vorba de spectacole „cuminiți”, adică conforme tiparelor tradiționale ale teatrului burghez de acum șaptezeci și ceva de ani, nimeni nu se mai indignează de epigonism — și de data-asta, epigonism sadea! — față de formulele „revoluționare”, acum șapte decenii, ale lui Antoine, Brahm, Stanislavski!

După ce am parcurs eu însumi un drum de vreo 15 ani, refăcînd aproape toată experiența teatrului „psihologic”, de „atmosferă”, de „idei”¹, încep acum să-i înțeleg pe acei care, în cursul ultimelor decenii, au început să resimtă o insatisfacție față de evoluția teatrului european de la 1900 încoace. Păstrată în linii mari în cadrele convenției naturaliste, cu caracteristicul său „cel de al patrulea perete”, această evoluție a eliminat din actul teatral elementele de *ritual*, de *ceremonial magic*, de *comuniune*, la care „actori” și „public” participă deopotrivă, angajați total.

¹ Ca unul care am montat O'Neill, Pirandello, Camil Petrescu, Cehov, Gorki, Miller, Tennessee Williams.

Formulele teatrale europene, cristalizate la finele secolului XIX și începutul secolului XX, au exploatat pînă la istovire tot ce se poate stoarce din „anecdotă”, „conversație”, „analiză psihologică”, „atmosferă”, „dezbateri de idei”. Ibsen, Strindberg, Cehov au creat prototipurile pe care un O'Neill („atmosferă” și „psihologie abisală”), un Pirandello („relativism psihologic și ontologic”) le-au dezvoltat pînă la capăt, la ultimele lor consecințe, la situații-limită (s-ar putea eventual adăuga și direcția Giraudoux — mergînd pînă la Audiberti — care au epuizat toate șansele farmecului verbal).

Au fost și autori dublați de oameni de teatru — ca Claudel și Brecht — care au intuit necesitatea regîndirii structurilor teatrale și ale căror opere — construite înăuntrul unor ortodoxii atît de diferite — mărturisesc aceeași preocupare comună pentru o nouă structură de dramă.

Antonin Artaud a avut, poate, în gradul cel mai acut sentimentul sleirii acestei evoluții, al secătuirii acestui filon. Și a cerut atunci revitalizarea teatrului, reîntinerirea lui prin întoarcerea la sursele lui originare, la ritualul magic.

Același lucru l-au resimțit — independent și în feluri diferite — și un Alexei Tairov și, la noi, Ion Sava, care cerea „remagicizarea teatrului”. Postuma lui Sava, *Președintele*, „mister social” modern, din păcate insuficient apreciată la exacta ei importanță și de harnicul său biograf, este o încercare de a edifica acest mod teatral.

Se ridică însă chestiunea foarte dificilă de rezolvat: ce anume are să constituie substanța acestor ceremonii, ritualuri, noi mistere, încît ele să fie capabile să angajeze la fel de total omul modern, atît de îndepărtat de mentalitatea și credințele omului magiilor primitive? Care sînt noile tehnici magice? Care sînt miturile capabile să absoarbă și să suscite viața de azi?

În acest cadru de preocupări se înscriu, poate, și soluțiile date spectacolului *Victimele datoriei*. Și trebuie să recunosc că posibilitățile pe care le-am întrevăzut că le-ar putea oferi, în acest sens, această piesă m-au făcut să mă opresc asupra ei.

Nu știu dacă Ionescu și-a propus sau nu explicit acest lucru — asta, de altfel, nu are nici o importanță —, dar *Victimele datoriei* conține elementele unui răspuns posibil la chestiunea mai sus ridicată. Cred că valoarea acestei piese stă între altele — dar nu în ultimul rînd — în *invenția unor noi ceremoniale și magii*, susceptibile să absoarbă „misterul” vieții contemporane. Ancheta polițisto-psihianalitico-existențială, cu faimoasele „coborîri”, „urcușuri” și „prăbușiri”, oferă tocmai substanța necesară unor asemenea ritualuri moderne.

Pentru aceasta, autorul realizează un dublu demers. Mai întîi, propune o nouă „*tehnică magică*”: plonjările în subconștient, în amintiri, în zonele cele mai tulburi și mai nebuloase ale ființei. Deci, în direcția planului celui mai subiectiv, mai personal, mai individual, mai particular al existenței.

Apoi, în aceste plonjări redescoperă temele cele mai generale, mai universale ale omului de azi — și de totdeauna: tinerețea, dragostea, bătrînetea, moartea, aspirația extremă, văzută în expresia ei ultimă: tentativa de învingere a gravitației. Toate acestea, desfășurate pe fondul de violență și agresiune al lumii moderne. Calvarul antieroului Choubert, drumul său din ce în ce mai anevoios, cu toate incidentele lui alternînd între tragic și burlesc, între noblețe și derizoriu, este poate drumul Omului în Viață, de la *Eros* la *Tanatos*. Ceremonialul judiciar, medical, psihianalitic etc. nu este numai un rit agresiv, la care e supus ca un nou holocaust omul modern, „jerffit noilor zei — legea și știința —, ci și un prilej de a-și apropria condiția sa existențială de om, identitatea sa ontologică în lume.

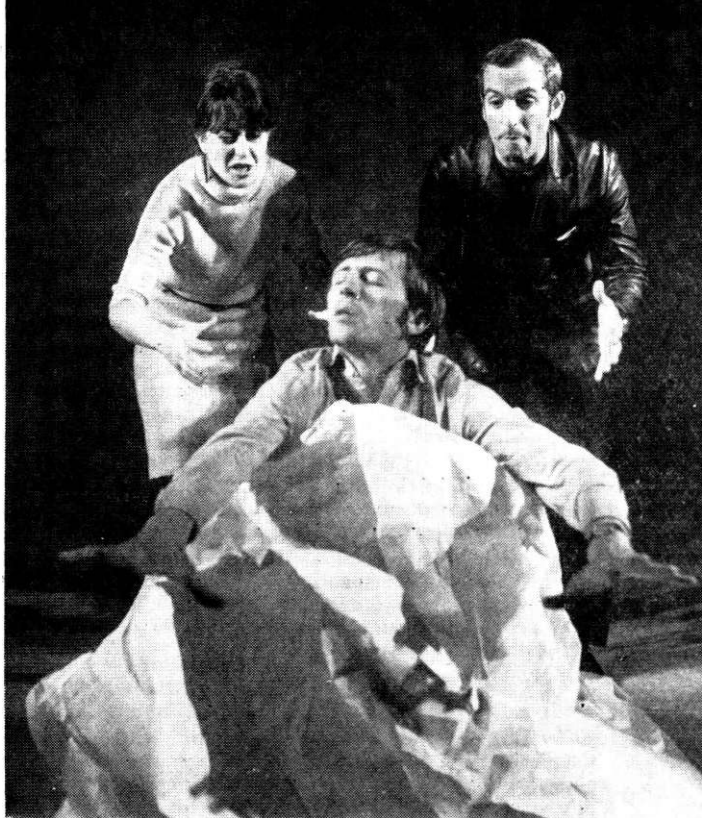
Atingînd un asemenea nivel de generalitate, coșmarul ionescian depășește zona teatrului psihologic, cazuistic, subiectivist, devine o meditație asupra soartei omului, se *clasicizează*, intrînd în familia marilor tragici greci și a lui Shakespeare.

* * *

Este adevărat că la acest fond clasic, deci umanist, se ajunge parcurgînd un alt sistem de semne, adică un alt limbaj teatral, structurat pe alte coordonate decît cele ale dramei tradiționale.

Dezintegrarea anecdotei, suprimarea „motivațiilor” și a „circumstanțelor”, lipsa „biografiei” personajelor, pulverizarea „unității” caracterelor într-o puzderie caleidoscopică de *stări* (încît replici ale aceluiași personaj par raportate la persoane diferite), înlocuirea „progresiei acțiunii” cu o succesiune de *evenimente* și *situații* mergînd spre

Moment din repetiții. Gina Patrichi, Virgil Ogășanu și Ștefan Bănică în „Victimele datoriei” de Eugen Ionescu. Regia: Crin Teodorescu — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra”.



o densificare din ce în ce mai mare — iată câteva particularități care te izbesc de la primul contact.

Autorul se ferește ca teatrul său să fie ilustrarea a ceva deja-dat, deja-cunoscut. Pentru el, teatrul e explorare, e demers continuu, e efort pentru cucerirea unor realități necunoscute.

Teatrul său e tentativă de obiectivare a zonelor-limită ale existenței, a lucrurilor încă nenumite, situate în vecinătatea vidului, e luptă desperată, violentă, pentru a le concreționa *prezența*. El lucrează cu acea materie rarefiată asemeni viselor², din care sînt făcute neliniștile, temerile, spaimele, tererile, dorințele, speranțele, iluziile, decepțiile și frîngerile noastre.

Eliminînd anecdoticul, circumstanțierea, motivarea, el ne pune direct în prezența unei *situații* și a unor *stări* în „stare chimic pură”, dar deloc abstracte, ci atît de concret intensificate, învestite cu atîta „*prezență*”, încît receptarea lor are asupra noastră efectul unei lovituri de măciucă în cap.

El are nevoie de acest șoc, de această buimăcire, pentru a ne transpune din planul cotidianului, al conformismului, al clișeeilor și sloganurilor, al mecanismelor și ticurilor sociale într-o zonă nouă, a unei virginități spirituale, a unei conștiințe purificate, capabile de un contact autentic, la sursă, cu realitatea existențială. Numai prin această dislocare ne putem smulge din rutina obișnuinței, din lenea mentală, care ne ascunde freacă-mătur straniu al lumii. (Care-l face — de pildă — pe Geo Bogza să scrie: „E luni 10 octombrie, mă chiamă Geo Bogza, am treizeci de ani... Viața și lumea mi se par fantastice, de neînțeles“.)

² „Noi sîntem din plămada din care sînt făcute visele” (Shakespeare).

Și trebuie să mărturisesc că primele impresii pe care le-am avut când am citit întâia oară *Victimele datoriei*, acum vreo zece ani, au urmat întocmai traiectoria acestui demers: am avut senzația că, într-o lume de o politețe extremă, cu oameni prietenoși, amabili, o lume confortabilă, o lume bună de locuit — deodată ceva se rupe și caracterul monstros al oamenilor apare, iar ambianța devine de un straniu necunoscut: oamenii și lucrurile își dezvăluie deodată în fața privirilor buimace ale lui Choubert și ale noastre, lector sau spectator, adevărata lor natură intolerabilă, făcându-ne să simțim condiția cumplitei noastre derelicții.

Acum putem înțelege funcția, rostul limbajului propus de teatrul ionescian și totodată și noutatea lui față de teatrul existențialist francez, reprezentat de Sartre și Camus.

Tema derelicției omului în lume, a sentimentului existențial de „*înstrăinare*“, de „*ciudățenie*“ a lumii, au tratat-o și Sartre și Camus. Însă acești autori, tratând filozofic aceste probleme, rămân în limitele unei estetici teatrale tradiționale: la ei, aceste teme nu ajung să se constituie într-un limbaj propriu, rămân elocință retorică. Ca sistem de semne, piesele lor par mai degrabă contemporane lui Sardou (sau Giraudoux) decât lui Brecht sau Beckett. Ele pleacă de la surse de cultură (de la mituri antice: Sisif, Oreste etc.) și de aceea par, între altele, și foarte livrești. Dimpotrivă, textul lui Ionescu pleacă mai degrabă de la *experiența trăită*. Și de la dorința de a obține o expresie teatrală adecvată, capabilă să redea această experiență în toată acuitatea ei, să o facă simțită aproape visceral.

Teatrul lui Ionescu nu „*explică*“, semnificațiile lui sînt implicate în situațiile obiective, în stări exprimate cît mai concret, în realitatea materială a senzațiilor.

Evenimentele de pe scenă se repercutează în plexul solar al spectatorului, și pe această cale — viscerală — ajung să inculce idei, să emane sensuri. Această acționare *efectivă* asupra participanților, această comunicare realizată pe un circuit nemediat, mai primitiv, mai aproape de sursă decât comunicarea prin concepte, această comuniune înfăptuită pe planuri mai profunde, de dincolo de limbajul conceptual, reapropie iarăși acest teatru de ritualul magic.

* * *

Din punct de vedere al „*unității*“ stilistice tradiționale, asistăm aici la o ruptură. Compoziția este eteroclită, urmărindu-se adesea crearea unor zone de tensiune între categorii estetice opuse: comic și tragic, liric și burlesc, nobil și derizoriu, familiar și insolit, cotidian și simbolic, realist și fantastic etc.

Jocul dramatic cuprinde toate aceste planuri, care se juxtapun, punîndu-se — prin opoziție — în valoare unul pe celălalt și apărînd astfel și mai subliniate, mai întărite. Sau, alteori, ele se întrepătrund, metamorfozîndu-se unul în celălalt și sugerîndu-ne astfel ideea ambiguității.

În genere, coexistă un plan al gesturilor cotidiene cu un altul simbolic, unde aceste gesturi particulare, *minuțios describe*, capătă o valoare universală, simbolică.

„*Realismul*“ personajelor are tocmai funcția de a da adevăr simbolurilor: aerul lor cotidian, impresia că par oameni adevărați, obișnuiți, comuni, de toate zilele, dă relief — servind ca valoare de contrast — la ce este insolit, straniu sau simbolic. Această *minuție cotidian-realistă* servește să facă și mai pregnantă latura neobișnuită, insolită, fantastică.

A reduce imaginea din scenă la una singură din aceste laturi, cea cotidian-realistă sau cea insolit-fantastică, ar fi o gravă eroare. A elimina *tensiunea dintre realism și fantastic* din interiorul imaginii, punînd pe actori să joace *numai* neobișnuitul, eliminînd din comportamentul lor elementul cotidian, familiar, făcîndu-i de la început pînă la sfîrșit absurzi și mecanici, înseamnă să reprezînți teatrul ionescian sărăcit stilistic. Ca și — cazul opus — de a juca tot timpul „*realist*“, ca într-o piesă psihologică, o dramă de moravuri, de caracter, sau o spirituală comedie de salon.

Același lucru e valabil și pentru decor. Cred că ar fi eronat să construim — pentru Ionescu — un decor pur abstract, sau fantastic (ceea ce — spune autorul — ar face „*feerie* cu tiuluri“), sau „*absurd*“. Ca și jocul actorilor, decorul acestui teatru oniric trebuie să pornească — ca în vis — de la aparente verosimile, acceptabile. Numai o privire mai atentă poate discerne anumite tulburări, anumite neliniști, anumite dezordini abia perceptibile, anumite acumulări obsesive de detalii, anumite obiecte abia întrezărite a căror prezență creează angoasă.

Apoi, prin aceste fisuri abia sesizabile, operate în verosimil, în realitatea cotidiană, se pot căsa niște spărturi pînă la abisurile haotice ale irealului. Dar niciodată

tensiunea dintre real și ireal nu trebuie pierdută din vedere. În joc, ca și în decor, cu cât vom insista mai detaliat asupra elementului obișnuit, comun, banal, cu cât vom apăsa mai brutal asupra elementului de concret, cu atât vom reuși să facem mai convingătoare artisticeste prezența insolitului, a straniului, a abstractului, care se infiltrează progresînd, pentru a submina realitatea aparentă pînă la dislocare.

* * *

Teatrul ionescian e construit pe opoziția dintre *mecanism* și *viața interioară*. „*Mecanism*” înseamnă nonpsihologicul, automatismul în comportament, conceptele impuse din afară, care paralizază spontaneitatea, sloganurile care scutesc pe cei ce le pronunță de osteneala de a mai gândi. Iar „*viața interioară*” înseamnă psihologie abisală, înseamnă vis, obsesie, angoasă, antagonism lăuntric. Psihologia ionesciană a adăncurilor e dominată de două stări de conștiință fundamentale: aceea a *evanescenței*, a transparenței ireale a lumii, a golirii ei de materie, care dă personajului un sentiment euforic de libertate, de plutire, de zbor — care la Choubert se transformă apoi în vertigiu și prăbușire: și aceea de *înnămolire*³, de greutate a materiei, care umple totul, strivind orice libertate sub greutatea ei. Aceste angoase nu sînt decît două moduri de aprehendare a actului de a exista. La acestea se mai adaugă un sentiment — primordial, situat încă și mai aproape de sursă — „*uimirea de a fi*” (CHOUBERT: „Mă mir că sînt! mă mir că sînt!”). Raportul între mecanism și viața interioară e conflictual: subiectivitatea e îngrozită de agresivitatea mecanismului, dar pe undeva e și fascinat de el (Choubert e îngrozit, dar și fascinat de polițist); teroarea mecanismului e în același timp și teribilă, dar și derizorie (polițistul nu înseamnă numai teroarea vulgarității, dar și caracterul, derizoriu, de farsă al acestei terori).

Opoziția între mecanism și viața interioară duce în teatru la comic și tragic. Comicul ionescian are o latură tragică, iar tragedia eroului său (sau, dacă vreți, a „anti-eroului”) e derizorie.

De aceea, a nu dezvălui în jocul dramatic derizoriul tragediei, a nu-l contrapuncta cu accente de burlesc, de șarjă parodică, înseamnă a nesocoti intenția autorului, care cere ca tragic și comic să coexiste; dar nu topindu-se unul în celălalt, ci respingîndu-se, punîndu-se reciproc în relief, criticîndu-se și negîndu-se mutual, realizînd ca echilibru dinamic, o tensiune.

Autorul refuză să „rotunjească unghiurile”; el cere contururi nete, forme cît mai puternice. A atenua accentele *paroxistice*, a nu duce momentele de angoasă și spaimă pînă la *insuportabil*, înseamnă a realiza o reprezentare sărăcită a textului (și a devenit evident că Ionescu nu poate fi jucat cu mijloacele teatrului de bulevard). Exagerarea extremă a sentimentelor transmută psihologicul pe planul metafizicului: afectul devine neliniște existențială.

Să *facem un teatru al violenței* — cere Ionescu —, *violent comic, violent dramatic*.

* * *

Deci, „*tragic și farsă, prozaism și poetică, realism și fantastic, cotidian și insolit, zată principile contradictorii* (nu e teatru dacă nu sînt antagonisme) *care constituie bazele unei construcții teatrale posibile*”.

Dacă adăugăm la acestea tensionarea verbului pînă la paroxism, împingerea sentimentului la limită, stări aduse la esență, la starea lor „chimic-pură”, concreționarea abstracției, realizarea de idei trăite carnal: IDEI-SENZAȚII, materializare de simboluri, angajarea fizică, organică, aproape viscerală, a participantilor — actori și spectatori — la situații, în acțiuni, în RITUAL, socotesc că avem fixate coordonatele estetice necesare unei montări adecvate a teatrului lui Eugen Ionescu.

Crin Teodorescu

INOTĂ

E firesc ca, în legătură cu astfel de opere, să apară în discuție problema accesibilității. Pentru că e firesc ca spectatorul deprins să guste într-un spectacol doar ceea ce „recunoaște”, doar ceea ce știa mai dinainte despre teatru, să rămînă interzis — cu sau fără indignarea de rigoare — în fața acestei „deformări”.

E momentul să analizăm mai profund aceasta. De obicei, spectatorii indignați își motivează refuzul prin aceea că nu acceptă ceva ce se depărtează de „realitate”, ce o „deformează”. Dar lucrurile stau oare într-adevăr așa? Oare nu cumva acești spectatori

³ termenul e heideggerian (v. *Sein und Zeit*, p. 167 și urm.)

reduc realitatea complexă a lucrurilor la felul cum ele apar, la suprafața lor? Nu cumva ei s-au deprins să numească „realistă” doar calchierea servilă, necritică, neanalitică, a acestei suprafațe?

Sau, mai degrabă, nu cumva confundă ei o anumită convenție teatrală de a reprezenta lucrurile, cu realitatea lucrurilor înșile? Nu cumva ceea ce îi contrariază nu e de fapt „deformarea” lucrului în sine, cât contradicția unei anumite convenții artistice cu care au fost obișnuți, respectiv, a convenției naturaliste de la începutul secolului?

Și nu cumva abandonarea vechii convenții e reclamată de niște exigențe la fel de imperioase ca cele care fac ca — în știință — modelarea realului să se transforme mereu în funcție de experiență, de achizițiile nou dobândite?

Ceea ce e caracteristic pentru arta contemporană, în genere, este aceea că imaginea artistică e rezultatul unui proces de elaborare interioară a artistului, de modelare activă a datelor furnizate de simțul comun. Artistul supune aceste date unor descompuneri și recompuneri, unor analize și sinteze succesive, încât imaginea artistică nu mai reproduce legile de organizare pe care simțul comun ni le dă despre fenomenul respectiv, ci își are legile sale proprii. E de văzut dacă aceste legi sînt cele ale subiectivității, ale imaginației, ale ființei intime a artistului — sau dacă nu cumva ele nu fac decît să dezvăluie, să dea pe față, să facă vizibile niște legi obiective ale lumii înseși, dar mai ascunse, mai greu de sesizat.

Un tablou de Picasso ne demonstrează cel mai bine acest proces de elaborare mentală a imaginii artistice, de recompunere a ei după o nouă ordonare, alta decît cea a obișnuinței. Să privim desenul „Femei spălîndu-se pe picioare” (1946). Femeia reprezentată aici de Picasso în efortul ei de încovoare pentru a ajunge la picioare, definind decît un spațiu curb, are capul, nasul, gura, gîtul, sîni etc. altfel decît sîntem noi obișnuți să vedem aceste organe figurate; sînt deci deformate. Dar sînt oare aceste deformări arbitrare, doar niște capricii ale subiectivității malade a artistului? O analiză aplicată a desenului ne dovedește că nu de asta e vorba. În timp ce reprezentările tradiționale (Degas, Matisse, în subiecte analoge) ne arătau obiectele văzute dinafara spațiului curb și descrise ca atare, Picasso pătrunde în interiorul acestui spațiu, căruia curbele și nu dreptele îi sînt coordonatele. Aceasta dă logica interioară care a prezidat aparentele „deformări”. Pentru a înțelege plusul acestei căutări, Pierre Francastel face referiri la formele geometriei moderne, în special la tipologie, la spațiile construite în mintea noastră prin apropierea și gruparea senzațiilor tactile, la eforturile făcute pentru conceperea unor universuri prevăzute cu alte dimensiuni decît cele ale geometriei euclidiene. Și e momentul să ne întrebăm, întrucît aceste procedee sînt mai „absurde”, mai „arbitrare” decît perspectiva Quattrocento-ului și spațiul său redus la un cub, și ele pure convenții, bazate pe ipoteza euclidiană a structurilor lumii?

Estetica „deformărilor” e un capitol important din cultura contemporană; e de fapt studiu înlocuiri unor convenții și ipoteze cu altele. Mutațiile produse de revoluția științifică contemporană în cunoașterea lumii cer o restructurare a modului nostru de aprehendere a realului, a schemelor noastre apercceptive. Și aici, operele marilor artiști contemporani, un Picasso, un Brîncuși, un Ionescu au avut rolul unor adevărate premoniții.

Iar celor care continuă să se indigneze sau să rîdă batjocoritor în fața unei pinze de Picasso, sau a unei „pseudodrame” de Ionescu, le reamintim reacțiile similare ale primilor spectatori de cinema, care — neavînd încă formate schemele apercceptive necesare — atunci cînd vedeau un gros-plan, credeau că e vorba de un cap tăiat etc. (Bela Belasz relatează în Arta filmului, cazul „fetei din Siberia” care, mergînd pentru întîia oară la cinema, s-a indignat că se permite arătarea unor asemenea „orori”.) Astăzi, noile scheme apercceptive constituindu-se între timp și funcționînd, nimeni nu se mai miră în fața „deformărilor” aduse „realității” de decupajul sau de montajul cinematografic.

Dar problema accesibilității se mai pune aici și altfel.

Mijloacele de comunicare folosite — directe, imediate, „paralogice” — solicită intens participarea spectatorului, care se simte prins în acțiune. El simte că i se comunică ceva, deși asupra acestui ceva nu e destul de limpede. Adevărul e că ia cunoștință cu niște semne teatrale cu mare putere de acționare, care nu se poate să nu producă anumite dislocări interioare, pe care apoi fiecare le va umple cu semnificații potrivit propriului său nivel de experiență umană.

De aceea nu cred în neaccesibilitatea acestui teatru.