

Anca-Maria RUSU

Ionescu la sud-est sau la sud-vest

A analiza cu rigoare un spectacol ionescian, a scrie despre o reprezentare cuprinsă în sfera *absurdului* pare să contravină ideii centrale a acestui tip de discurs teatral, ce dezintegrează anecdoticul, suprimă motivațiile, renunță la „biografia” personajelor, pulverizează „unitatea” acestora într-o puzderie de stări, înlocuiește progresia acțiunii cu o succesiune de evenimente și situații. Teatrul devine, în consecință, nu o ilustrare a ceva dat, ci o explorare, un efort pentru cucerirea unor realități necunoscute. Pentru Eugen Ionescu acțiunea nu reprezintă un element constitutiv al dramaturgiei, teatrul definindu-se ca „locul privilegiat unde nu se întâmplă nimic”. Oponându-se astfel teatrului brechtian, el consideră că scopul autorului dramatic nu este cel de a povesti. În opera sa, acțiunea va fi deci înlocuită de repetarea unor scheme simbolice. Iată de ce anumite piese au o structură repetitivă: același motiv revine de mai multe ori, până când anihilarea personajului va pune capăt repetiției. Multe texte ionesciene prezintă o structură ciclică: asistăm la o „acțiune” unică, dar în final dramaturgul sugerează că ea a fost aleasă ca exemplu dintr-o serie deschisă, că ea s-a produs deja și că se va repeta încă.

Moshe Yassur, regizorul spectacolului *Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă*, și-a propus să ordoneze, să dea continuitate și deci să transforme în poveste (cu început, dezvoltare și deznodământ) două texte pe care Ionescu le concepute, probabil nu întâmplător, separat. Între ele există, desigur, o relație intertextuală, prin revenirea personajelor din *Jacques...* în *Viitorul e în ouă*. Și totuși, ne întrebăm dacă acest lucru validează construirea unei intrigi transparente prin lectura încheată a celor două piese pe care dramaturgul ar fi putut să le contopească într-un singur text cu trâmă logică și cronologică, dacă ar fi considerat că *povestea* astfel obținută servește sensurilor demonstrației sale. Ne mai întrebăm, fără a fi împotriva fenomenului de *interteatralitate*, și dacă firul ce le leagă nu este cumva prea vizibil, prea la îndemână, prea explicit, atacând, în fapt, însuși spiritul teatrului ionescian construit pe contradicție, pe paradox, pe distorsiunea și fracturarea limbajului, a raționamentului comun. Din negarea și dezarticularea continuității previzibile se naște, la Ionescu, insolitul, surpriza și disconfortul cu care spectatorul, tulburat în orizontul său de așteptare, este forțat să se confrunte, dincolo de imediata capcană a comicalului pur în care a căzut, în opinia noastră, spectacolul ieșean, privându-și interpreții de șansa de a da măsura talentului lor real și cantonându-i în zona efectului strigat, vădit îngroșat, vădit parodic, facil.

S-a simplificat, așadar, concepția autorului privind raportul profund dramatic dintre norma și clișeu moștenite, alienante pentru individ, pe de o parte, și refuzul de a le prelua, de a le integra, pe de altă parte. Această tensiune care susține arhitectura pieselor este diluată în spectacol, preferându-i-se ritmul alert al unei dispute casnice în care spectatorul regăsește cu ușurință binecunoscuta problemă a conflictului dintre generații. Situația cotidiană recognoscibilă a fiului care ascultă muzică în căști anulează ideea ionesciană a rupturii de substanță dintre oameni, urmând calea legăturii directe între cauză și efect, ceea ce contravine spiritului antiteatrului, unde accentul cade pe ideea incapacității de a ne *asculta* unii pe alții, și nu pe cea de a ne *auzi*.

Pentru Eugen Ionescu, raționamentul logic al „celorlalți” este, în fapt, sursa unui conflict intim ce împinge personajul spre o existență derizorie, stereotipă, dar și un instrument al dinamizării „acțiunii” teatrale. Agresivitatea verbală devine semn al unei violențe subterane, al unui război rece făcut din ostilități bruște, din armistiții fragile, din alianțe strategice de moment, care asigură funcționarea mecanismului dramatic,

hrănind „acțiunea-dialog”. Forța și slăbiciunea limbajului (vehicul al comunicării dar și obstacolul ei principal, expresie a gândirii dar și oglinda deformărilor sale) constituie o temă de referință a teatrului ionescian. Învățarea și apoi reactualizarea unei limbi presupune căpătarea și recăpătarea unei identități sociale, dar și a unei individuale în cadrul celei dintâi. Căci a învăța o limbă, a-i stăpâni cuvintele înseamnă și a învăța să devii altul. Este ceea ce i se întâmplă adolescentului îndărătnic din *Jacques sau supunerea*, silit de familie să pronunțe fraza „Îmi plac cartofii cu slănină” și deci să devină „ca ceilalți”. Ionescu este unul dintre puținii scriitori care plasează în centrul operei lor procesul de achiziție a unei limbi, apoi procesul de dobândire a cunoașterii. El se numără printre cei care „au văzut cuvintele” altfel, discernând o tensiune dramatică în construcția intențională a unei limbi, dobândind astfel o sensibilitate acută ce reacționează prompt la închiderea expresiei în structuri date, fixe, în locuri comune golite de sens prin acceptarea unanimă și anonimă. De aceea, spargerea clișeului, decorticarea limbajului se fac în numele regăsirii acelei pulsații care să reanimeze fraza muribundă, care să-i surprindă prospețimea prin opoziție, prin contradicție și prin paradoxurile din care crește.

Raporturile conflictuale care îi definesc itinerarul lăuntric există însă, după Ionescu, și în realitatea obiectivă, complexă și deci contradictorie. Farsele sale tragice aici își găsesc originea, în sinteza dintre tragic și comic; antagonismele dintre tragic și farsă, prozaism și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit, transferate pe scenă de la nivelul unei percepții personale asupra condiției umane, pun bazele unei construcții noi pentru teatrul anilor '50. Avem de-a face, deci, cu o farsă metafizică, pe care spectacolul semnat de Moshe Yassur o reduce la statutul de parodie a unei drame de familie, sau de caricatură a teatrului de bulevard, sprijinindu-se probabil pe aprecierile lui Ionescu însuși care caracteriza textul *Jacques sau supunerea* prin aceste formule. Dar tot Ionescu adăuga (și tot în *Note și contranote*): „Nu comedia de salon, ci farsa, sarja parodică extremă. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic.” Celebra formulă ionesciană se pierde în ineditul amuzant promovat de viziunea regizorală a lui Moshe Yassur, care pare să uite că, pentru marele dramaturg, comicul („intuiție a absurdului”) este mai „dezvădăjditor” decât tragicul. Comicul spectacolului ieșean nu are nimic „dezvădăjditor”, umorul nu „se înecă în tragic”, așa cum ar fi spus dramaturgul, ci plutește mai degrabă pe apa ușor tulbure a comicului de limbaj, vioi, ce-i drept. Pedala pe care se apasă este cea a lui *cum*, și nu cea a lui *de ce*.

Există, în cele două texte, o serie de metafore scenice care, respectate în spiritul simbolisticii teatrului ionescian, ar fi putut răspunde acestui *de ce* ascuns, sugerat, neliniștitor. Ne gândim la imaginea focului ce „umbă pe dedesubt” (replica Robertei), metaforă erotică dar și semn al distrugerii realului, al violenței, al dezintegrării, imagine obsedantă, caracteristică teatrului ionescian, rezolvată în spectacol printr-un simplu joc de lumini roșiatice. Ne gândim, de asemenea, la imaginea calului galopând în flăcări, care îi provoacă lui Jacques reacții ce evocă orgasmul, crezirea la viață prin chemarea cărnii; găsirea unei soluții regizorale mai inspirate ar fi condus la un câștig de sens, căci, conform psihanaliștilor, calul reprezintă elanul biologic, energia naturală, sau, într-un sens mai larg, sfera inconștientului instinctual, a oniricului eliberator din constrângerile cotidiene.

S-a trecut prea ușor, credem, și peste imaginea apei, a „umidității” dezintegratoare; apa, la Ionescu, descompune, omoară dar și renaște, putrezește dar și purifică, precum focul, în imagini paradoxale care vorbesc despre viață și moarte, despre continuitate și finitudine, într-un amestec ce afirmă și neagă în același timp, dând coerență contrariilor, asociind idei aparent opuse, relativizând și zdruncinând astfel achizițiile încleștate în percepții impuse, general valabile, depersonalizante. O altă metaforă importantă în text, dar eludată în spectacol, este cea a pălăriei pe care Jacques se încapătănează să o poarte și la care renunță doar în scena seducției.

Pălăria se transformă în semn scenic definitoriu pentru personajul promovat de teatrul absurdului; ea cuprinde sensuri multiple: metonimie a capului, a gândirii deci, concretizând imaginea materială a individualității, a forței, a prestanței. Scoaterea pălăriei ar fi putut conota pierderea identității, renunțarea la sine, abdicarea în fața imaginii uniformizante a celorlalți. Și astfel, preluarea de către Jacques a frazei „Îmi plac cartofii cu slănină” ar fi potențat, în ciuda caracterului ei ridicol, valoarea de formulă magică, integratoare într-un ritual familial și social, ar fi susținut, în derizoriu, ideea de supunere față de canon, față de normă, de tradiție, veritabile metode de înstrăinare, de pierdere a eului adânc, adevărat.

Precum pălăria, hainele „prea strâmte pentru talia lui Jacques” își au rostul lor în text, trimițând, ca semn scenic, la o altă temă importantă, doar sugerată vizual prin costum: este tema copilăriei la care personajul se încapățânează să nu renunțe, refuzând universul dizarmonic al „oamenilor mari”; căci pentru Ionescu (ca și pentru alți reprezentanți ai noului teatru), copilăria este Paradisul pierdut, spațiul primordial de dinaintea „căderii în lume”, de dinaintea exilului. Acestui sens, Rodica Arghir, cea care a conceput costumele spectacolului, îi preferă o vestimentație mai neutră, mai „plauzibilă”; tricoul negru al lui Jacques are, totuși, o încărcătură simbolică prin desenul în formă de *țintă* de pe piept și prin faptul că el va fi purtat de sora cea mică, în partea a doua a reprezentației, lăsându-se să se înțeleagă, astfel, că „supunerea” în fața regulilor impuse de ceilalți va continua, va fi lege pentru toate generațiile.

De altfel, ideea de repetabilitate, de ierarhie, de serie încheiată care condiționează spațiul și timpul uman, este cuprinsă și în decorul spectacolului. Locul decorului propus de dramaturg – „sumbru, cenușiu”, al încăperii „neîngrijite”, al obiectelor „uzate, prăfuite, fără destinație clară, stranii ori banale” – este luat de o construcție în trepte (nefinalizată, ce-i drept), de o structurare pe verticală, care schimbă semnificația decorului tipic ionescian. Tendința regizorală de a ordona, de a lega, de a da coerență (tendință pe care am sesizat-o deja în contopirea a două texte distincte într-o poveste cu început și sfârșit) se regăsește și la acest nivel, strict material, al decupării riguroase a spațiului de joc. Este negată astfel viziunea dramaturgului asupra lumii materiale haotice, necontrolabile, sufocante, care supune spiritul. Raportul omului cu exterioritatea ostilă, motiv atât de specific universului ionescian, se diluează, pierde din dramatism. Există, credem, și un câștig în această opțiune de decor: construcția în trepte ne-a dus cu gândul atât la imaginea piramidei (încărcată de atâtea semnificații), cât și la cea a unui Turn Babel al incomunicabilității, al rupturii prin cuvânt, al păcatului uman și al damnării.

Mitul și mitologia se insinuează deci, așa cum era și firesc într-un spectacol ionescian, care abordează grav, dar în cheie burlescă, teme și motive integrabile unui imaginar colectiv universal valabil. Apar însă, în piesele lui Eugen Ionescu, și elemente mai greu detectabile de către spectatorul european. Este cazul măștii Robetei care, prin cele trei chipuri, prin cele trei profiluri devine frumoasă și bizară în același timp, asemănătoare acelor zeități cu multe fețe din Extremul Orient. Zeiță a fertilității, dar și personaj picassian în text, Roberta din spectacolul ieșean este ștearsă, și aceasta nu din vina actriței (Catinca Tudose își nuanțează subtil replicile pe tot parcursul reprezentației), ci din cea a prisme regizorale, care transformă cele trei nasuri surprinzătoare ale miresei în niște zulufi neutri, fără impact asupra privitorului. Și atunci, valoarea de incantație a replicilor aproape ritualice din textul ionescian se diluează, nuanța de ceremonie inițiatică se pierde, pentru a cădea într-un erotism nesemnificativ, comico-ludic, dacă nu chiar grosier.

Am sugera, în final, secretariatului literar ca, în programul de sală, pe lângă lista electricienilor, mașiniștilor, recuziterilor, peruchierilor, croitorilor, cizmarilor etc, pentru care avem de altfel tot respectul, să menționeze *totuși* și numele traducătorului textului pus în scenă; aceasta cu atât mai mult cu cât, în cazul teatrului lui Eugen Ionescu, există mai multe variante, traducerea fiind deja o anume lectură a operei respective, o interpretare a jocurilor de cuvinte, a polisemiilor, a calambururilor, a paradoxurilor

ridicate la rang de semnificație, de tehnică esențială a discursului dramatic, a unei viziuni asupra condiției umane.

Și pentru că am pomenit de paradox, vom încheia folosindu-ne de unul specific ionescian, înscris într-o pagină din junetea literară bucureșteană a viitorului dramaturg: „Aș vrea să mă îndrept atât de mult spre nord, încât să mă trezesc la sud”. Din punctul nostru de vedere, spectacolul semnat de Moshe Yassur nu a reușit să ajungă decât la sud-est. Sau la sud-vest.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri” – Iași: Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă de Eugen Ionescu. Regia artistică și decorul: Moshe Yassur; costume: Rodica Arghir; cu: Radu Ghilaș, Antonela Cornici, Sergiu Tudose, Mihaela Arsenescu-Werner, Petru Ciubotaru, Ada Gârțoman-Suhar, Catinca Tudose, Constantin Avădanei, Pușa Darie. Data premierei: 11 octombrie 2003;



Catinca TUDOSE, Radu GHILAȘ.