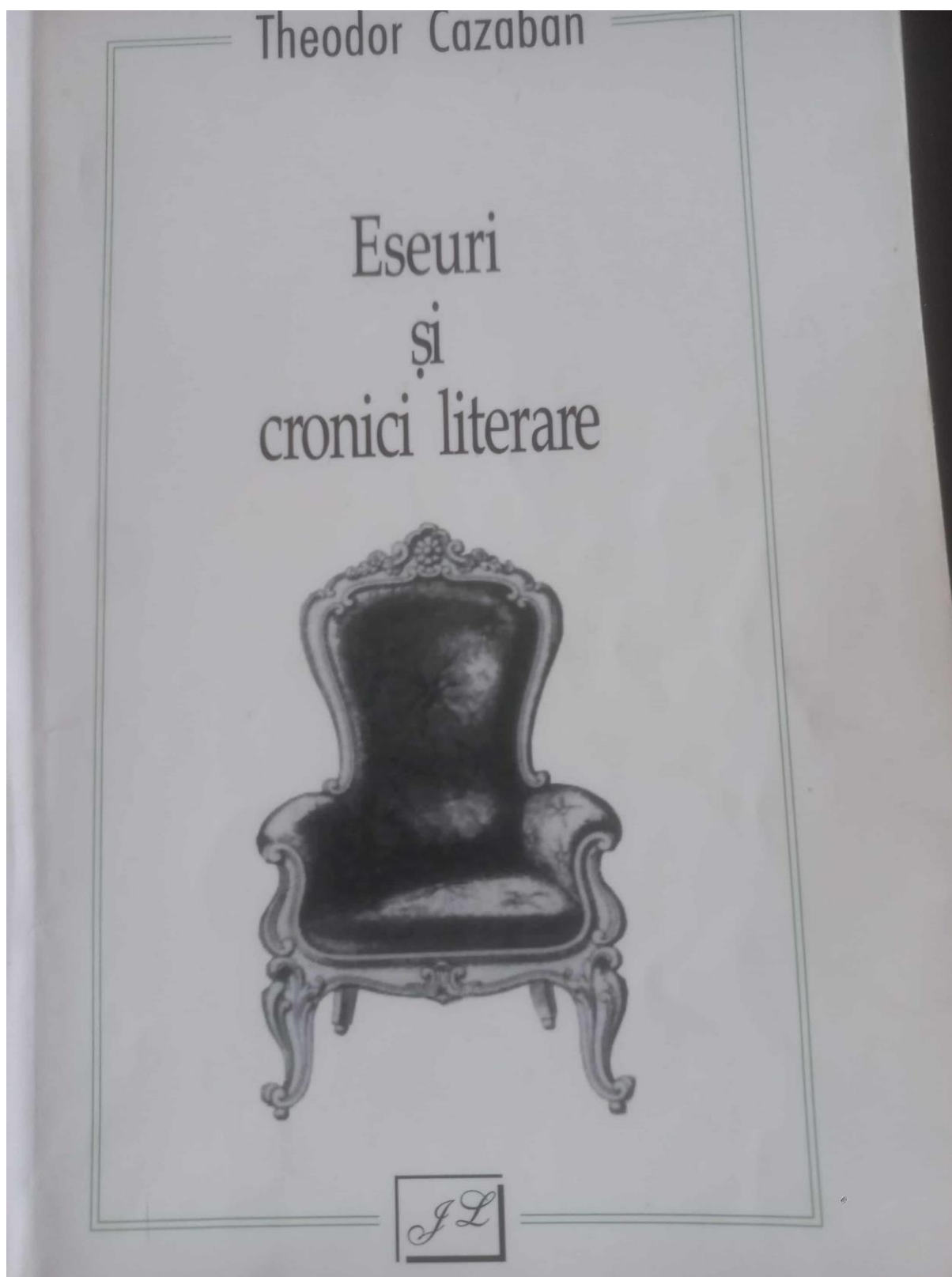


Theodor Cazaban, extras din vol. *Eseuri și cronici literare* (ed. Jurnalul literar, București, 2002)



TEATRUL LUI EUGEN IONESCU

1. IMAGINI ȘI SIMBOLURI

Orașul din *Tueur sans Gages* este o chintesență a tuturor orașelor urâte: e plin de fum, de umezeală și zgomot de tramvaie. Cotidian și mizer, îl simțim potrivit unor experiențe de exil într-o lume în care acumularea de construcție omenească înlocuiește fiirecul vechi al naturii, dar și în climatul unor amintiri livești. „Splin-ul” citadin, care, mai mult decât o simplă tonalitate sentimentală, înseamnă o adâncă suferință în fața facticității, are o lungă tradiție literară și, desigur, câteva nume de autori răsar în această ceață ca o caligrafie de neon. La lectura piesei, „alteritatea” acestei lumi am simțit-o cu fiorul încremenit al contemplației lui Kafka: „Era, în acel moment, pe pod, o circulație cu totul nebunească”! Ni se părea că putem pune această frază, ca un citat, sub titlul coșmarului ionescian... Spectacolul a prelungit și modificat această impresie; decorul ne amintea mai degrabă compoziții de halucinație rece ale expresionismului german.

În acest oraș însă, condus, sau „inițiat” de arhitect (reprezentantul „municipalității”, un fel de ocultă pe măsura acestui univers degradat), eroul principal: Beranger descoperă un colț de rai. Beranger vizitează, însoțit de arhitect, cartierul nou, de lux, „cetatea luminoasă”, unde marmora se reflectă în

ape limpezi și unde nu plouă... decât pe iarba tunsă a peluzelor și pe florile care dau suflet unei geometrii perfecte.

Încântarea lui Beranger, „răpit” într-un chip aproape grotesc, va fi scurtă: eroul piesei află repede că tocmai în acest colț de rai profan și-a făcut vadul „Ucigașul”. Cartea e pur și simplu pustiit de această ființă infernală, după un program dinainte stabilit și cunoscut de altfel de toată lumea. Situația este absurdă și – pentru rezonabilul Beranger – iritantă.

Subiectul piesei: căutarea acestui ucigaș absolut și metodele de către umanul Beranger, însetat de bine și plin de speranță.

Aspectul cel mai evident de coșmar al piesei îl constituie mersul eroului, împiedicat de absurde obstacole (regăsim aici și cu atât mai doveditor cu cât este vorba de un plan oniric, caracteristica identificare pe care o face Ionescu între „obiectiv” și obstacol), până la întâlnirea finală, terifiantă.

De ce această ultimă piesă a lui Eugen Ionescu – reprezentată la teatrul Récamier din Paris – ni se pare un fel de „rezultat” și deci un prilej pentru o judecată mai generală? Gravitatea temei și împlinirea din *Les Chaises*, mențin admirația noastră maximă pentru această piesă, scrisă în 1951. De ce atunci consimțământul, aproape dogmatic, pentru *Tueur sans Gages*? Trebuie să existe, în afară de impresia unei sinteze și câteva elemente mai obiective, câteva începuturi de argumente...

De obicei, în căutarea unor astfel de dovezi, se invocă o condiție a desăvârșirii formale. Nu este vorba neapărat de lipsa oricărui cusur local cât, mai ales, de stăpânirea totalității. Credem că într-adevăr se poate descoperi, în această piesă, o putință a compoziției de a se întemeia ca structură. *Tueur sans Gages* are o dialectică internă comandată de două imagini și conținuturi fundamentale (Paradisul terestru și Ucigașul), cuprinde o fabulă deosebit de elocventă în unitatea demons-

trăției și chiar – la acest autor care se ferește ca de foc de orice bănuială a unei tendințe edificatoare – un impuls al demonstrației care ar justifica epitetul de... didactic. Epitetul nu trebuie să sperie: el este difamant sau elogios în registre cu totul deosebite între ele. La nivelul la care ne așezăm, „învățătura” își pierde nu numai aspectul vulgar ci și caracterul discursiv. Ea informează conștiința în zona ei cea mai nobilă. Nu este această zonă locul în care se constituie simbolul?

Dialectica de care am vorbit este deci a unor imagini: simboluri virtuale. Atât de virtuale încât, dacă ar fi să-l credem, atunci când își povestește procesul creației, autorul n-ar fi deloc conștient de înțelesul lor. Bă chiar, într-un articol din programul teatrului Récamier, el acordă spectatorului libertatea de a pune orice conținut în formele și tensiunea viziunii sale. Câteodată ți se pare că Ionescu se leapădă cam prea mult de intenții și asta, cu atât mai vârtos, cu cât, în alte ocazii, el se arată foarte lucid. Ciudat amestec de adevăr și maliție căci, dacă libertatea de interpretare e uriașă, ea rămâne totuși în limitele unor corespondențe spirituale indicate și a unei coerențe supreme a simbolului, care interzice orice extravagantă. Chiar absurdul, chiar jocul în absurd, are o funcțiune. Ionescu știe cum se petrece întâlnirea cu spectatorul, dincolo de logica limbajului obișnuit, și o mărturisește:

„Visurile, dorințele, obsesiile mele nu-mi aparțin: ele fac parte dintr-o moștenire ancestrală, un foarte vechi zăcământ, constituind patrimoniul întregii umanități. Ceea ce unește pe oameni și întemeiază profunda lor comunitate, limbajul universal, e dincolo de diversitatea exterioară”. (Din: L'Impromptu de l'Alma. De prisos să mai spunem că Ionescu întâlnește aici pe Mircea Eliade bunăoară... care ne este folositor și nouă, în acest articol).

Piesa este așadar cuprinsă între două imagini. La început, raiul pe pământ construit de domnul arhitect, cetatea luminoasă, iradiantă, surzătoare. Finalul: întruchiparea unei criminale fundamentale, „personagiul” ucigașului.

Cetatea luminoasă însă... nu prea apare. Scena e goală (cu decorul creat mai ales de proiectoare) și Beranger aduce în jurul său, construcții imaginare. Acest rai pe pământ e un vis sau o credință. Un singur citat va dovedi cum, sub umorul absurd, se ascunde o foarte corectă prezentare a naturii „mitice” a acestei viziuni:

Beranger: „*E minunat! (privește în jurul său) Vedeți... mi s-a spus că e așa, dar n-am crezut. Sau, mai bine zis, nu mi s-a spus nimic, dar știam! Știam că există în orașul nostru sumbru, în mijlocul acestor cartiere de doliu, de praf, de noroi, acest cartier luminos... cu străzile însorite...*” etc.

Ucigașul este mai concret și învingător. Ireductibil... mai ales la argumentația lui Beranger.

*

Dar dacă suntem invitați să găsim ce vrem în *Tueur sans Gages*, asigurați fiind că ne aflăm în aceeași modalitate a adevărului, să comparăm parabola lui Ionescu cu propriul nostru simbolism. Simplă întâmplare că tocmai în cartierul luminos „domnește” criminalul absolut... pe care toată lumea îl cunoaște? Personal, am recunoscut în această „cetate luminoasă”, atât de diafană, admirabilă, măreață... dar care lipsește cu desăvârșire, paradisul pământesc al societății socialiste: în însăși cărămida acestei construcții sălășluiește demiurgul, ucigașul. Câteva situații (și o anumită obsesie a demagogiei politice), câteva aluzii – aplicabile de altfel și

naziștilor – ne confirmă în această interpretare. Halucinantul interogatoriu de la sfârșitul piesei, când victima studiază pe calău cu omenească spaimă, cu jalnică dorință de scăpare dar și cu reală voință de înțelegere, duce la o concluzie foarte precisă: „*Dar, cu dumneata – spune Beranger – dialogul este imposibil!!!*” Efect imediat, desigur, dar deloc superficial. Ca de multe ori, în teatrul lui Ionescu, sub replica aparent „de efect” se ascunde o foarte precisă constatare a unui adevăr. În acest moment final, ucigașul (care fusese prezentat – de cunoscători – ca un vorbăreț, un seducător, poate chiar: un demagog... căci are „doctrina” lui!), ucigașul tace. Emite doar un fel de grohăit și are un rictus de supremă răutate și prostie. S-ar părea că în acest ultim moment el trebuie să fie pur: abolire totală a oricărei inteligențe, a oricărei comunicări. El este ca un „dat” esențial: monstruozitatea în sine.

Considerăm *Tueur sans Gages* ca o piesă exemplară, care ne dă deci puțința unor cuviincioase generalizări, datorită și acestor ultime motive. „Imaginile” de care vorbeam (și care, trebuie să fim bine înțeleși, nu vrem deloc să le nimicim... traducându-le) ni se par mai „universale”. Să ni se ierte această relativizare, desigur incorectă. Există totuși o mitologie ionesciană, în înțelesul mai moderat al cuvântului. Conformismul din *La Cantatrice Chauve* rămâne pe un plan mai limitat și are unele intenții satirice. Nostalgia autonomiei (o bănuim!) în conflict cu același conformism... familial, legal, atinge deja, în *Jacques ou la soumission* un simbol mult mai grav, dar autorul se ferește de o concluzie prea edificatoare. Universală desigur ceea ce am numi „nostalgia apotezei” în acea extraordinară farsă tragică: *Les Chaises*. Imaginile exemplare abundă în *Victimes du Devoir*: asistăm, de pildă, la

un drum al personajului în zonele inferioare ale conștiinței sau în cele înalte. O teribilă „măimutăreală” a unei lumi sumbră. Mai grav și semnificativ este însă faptul că reprezentarea imposibilei autonomii a omului, mare parte din public... se distrează! Nu este autorul un excentric?

(România, N.Y., aprilie 1990)

2. RINOCERUL

La una din primele reprezentații ale capodoperei *Les Chaises* se aflau în sală cinci spectatori, dintre care trei cu bilete de favoare. Pentru teatrul „de avangardă”, faptul nu este excepțional. El dovedește numai ce penibile au fost începuturile lui Eugen Ionescu, jucat de actori fără renume, în cele mai mici săli din Paris („douăzeci și cinci de locuri pe scaune, patru în picioare”), pe care – doar la premiere – le umplea un public... popular de elită. Dar nu vom face istoria succesului crescând al pieselor lui Eugen Ionescu până astăzi, când *Rinocerul* umple vastul „Théâtre de France” cu spectatori avertizați și entuziaști: după ce a fost jucat ani de-a rândul, teatrul lui Ionescu nu mai are decât adversari ridiculi; imaginile și simbolurile găsite de neliniștea lui Ionescu au început să devină familiare împreună cu o întreagă „atmosferă”; insolitul aparent se lasă explicat ca modalitate necesară a acestui teatru, unica formă de comunicare a unor adevăruri acoperite de văluri și de opacitatea limbajului convențional. Publicul a început să se simtă „implicat”. Vom observa numai că *Rinocerul* (care este dealtfel una din cele mai „ușoare” piese de Ionescu) a

... într-un moment când, după succesele mondiale ale compa-
nismului nostru, consacrarea oficială nu putea să mai întârzie.
Ionescu este jucat, după Claudel, la Théâtre de France, de
echipa strălucită a lui Jean Louis Barrault (rolul principal în
piesă, alături de Simone Valère, Jean Parédès, William Saba-
rier).

Presa a consacrat lungi coloane „evenimentului” teatral;
numeroase interview-uri luate principalei vedete, Eugen
Ionescu, se învecinau cu articole critice și dezbateri. Nu putem
decât aminti printre criticii mai importanți care au salutat
succesul *Rinocerului* pe Guy Dumur, Marcelle Capron, Pierre
Marcabru sau Gabriel Marcel care, deși profesază o estetică
teatrală foarte depărtată de aceea a lui Ionescu, se arată deosebit
de înțelegător într-un excelent articol din *Nouvelles Littéraires*.
Dintre criticii importanți, Bertrand Poirot Delpech de la
Le Monde este singurul mai rezervat.

Rezervat este totuși și Pierre Marcabru, în măsura în care
se referă la interpretarea lui Jean Louis Barrault. Ne oprim
asupra acestei critici pentru că, ulterior, spectacolul ne-a
dovedit cât este de judicioasă. Jean Louis Barrault este un
excelent regizor: poate fi aplaudat pentru punerea în scenă a
Rinocerului. Dar el este, mai ales tipul actorului inteligent,
convingător, cu vorba tăioasă și gestul studiat. Foarte bun în
orice rol care presupune o tensiune rece. Corespunde el însă
personagiului Beranger? Cine a văzut ce căldură interioară
avea Beranger (din *Tueur sans Gages*) interpretat de Claude
Nicot, cine a văzut cum se consuma acest actor – cu un fizic
„oarecare” ba chiar și cu un defect de dicțiune – nu-i poate
ierta lui Jean Louis Barrault absențele din rol. Desigur, ne
gândim mai ales la ultimul tablou, care e mai puțin dens și

mai puțin patetic decât din *Tucur sans Gages*: în acest caz, cusurul este și al piesei care – cum se mai întâmplă câteodată în teatrul lui Ionescu – are lungimi.

Rinocerul este o bună piesă dar, poate, cea mai puțin „ionesciană” din câte a scris compatriotul nostru. Eugen Ionescu a vrut să scrie o **piesă cu teză în înțelesul mai politic** al cuvântului. Desigur, răspunzând acelor care-i imputau lipsa de „angajare”, distanța față de „social”, de problematicile ideologice și alte asemenea urgențe din Occident, Ionescu a vrut să fie clar. *Rinocerul* e o parabolă care definește cele mai legitime repulsii ale autorului. Distanța și dezgustul față de conformismul burghez a fost manifestată mereu (*Jacques ou la Soumission* bunăoară) de Eugen Ionescu. Dar reprobarea față de această lume mediocră și încuiată nu este, la urma urmei, de o izbitoare noutate. Mult mai grave sunt conformismele care își însușesc aparențele negației, gândirii, revoltei. Există, în Franța mai ales, conformisme privilegiate.

Iată, deci, că spre amărăciunea „stângii” binegânditoare, Eugen Ionescu scrie o piesă în care e vorba de transformarea oamenilor în rinoceri: alegoria nu distinge între burghezul-rinocer, comunistul-rinocer. Toți oamenii sunt susceptibili, din nefericire, de a fi contaminați de epidemia rinoceritei. Toți, afară de unul, Beranger, care refuză să părăsească înfățișarea lui de om și care, datorită acestui refuz, se salvează.

„*Rinocerul*” este o piesă mai puțin ionesciană decât altele, și din cauza evidenței tezei intelectuale, într-o desfășurare limpede, lineară, care obliga pe autor să aleagă o imagine cu o eficacitate imediată. Pentru a întruchipa decăderea individului „fixat” într-o opinie ideologică, a fanaticului modelat de partidele totalitare, care nu poate merge decât într-o singură

direcție, imaginea rinocerului este în cu totul altă lumină decât „universale” adânc.

Poate că și înțelesul al piesei. Acest oameni să afle Ionescu că și în altfel, putem prinde cât rinocerii Ionescu va fi demnității de

direcție, imaginea rinocerului este foarte potrivită. Suntem însă în cu totul altă lume decât aceea a imaginilor adânci și mai adânc „universale”.

Poate că și înțelegerea mai ușoară să explice marele succes al piesei. Acest lucru ne convine. E bine ca tot mai mulți oameni să afle că sunt nu numai „implicați” de teatrul lui Ionescu ci și inculpați. Iată un aspect de „actualitate”. De altfel, putem prevedea o lungă carieră acestei piese: atâta timp cât rinocerii vor continua să se înmulțească, mărturia lui Ionescu va fi mereu actuală ca un model de afirmare a demnității de a fi om.

(România, N.Y., martie 1960)