

CARAGIALE ȘI IONESCU

SOLOTIA pe care o alege Moisescu nu e nici pe departe cea mai comodă: detectind valențele de umor absurd din opera lui Caragiale, el s-ar fi putut opri la oricare dintre piesele scurte (de pildă, la *Conu Leonida...*, a cărei simetrie de construcție și similitudine de tintă satirică față de *Cintărăea cheală* o arăză într-un ișpititor și deloc facil raport de replică în sistem de oglinzi); dacă a preferat calea mult mai dificilă a dramatizării unor pagini de proză disparate, și maiales a urmărit unitatea ideii artistice aceasta să intimplă pentru că obiectivul Teatrului Mic și al creatorului a depășit ambiția unei îmfăptuiri regizorale inedite și scăpitoare, fiind rezultatul unei înțelegeri noi și foarte personale a universului caragialesc, care simte nevoie să se exprime plural, tinzind să compună imaginea finală după sistmul colorat și mobil al unui leidoscop, oferind publicului o rezultantă.

A legă schițele dramatizate prin memorabile pagină intitulată *Mosili — tablă de materii* — mai precis, a le integra acestia este o inspirație, și mai mult decât atât: căci totul devine astfel material de teatru — reprezentarea unei lumi de bilci — cu drapelele, jandarmii, burghiezi, tătele și certurile sale. Asistăm la autoreclama ei desănătă și demagogică; la goana ei în cerc închis, după cite o întă derizorie; la dezvăluirea trăsăturilor ei „de caracter” (dacă se poate spune așa): stupințenie, obrăznicie, ifose. Ca „roată a norocului” care se opreste la anumite numere, această „tablă de materii” insuflătă se intrerupe din cind în cind; lumea-iarmaroc se retrage în fundal, impingind pe prim-plan cîte una din celulele sale amortite, aproape moarte: cele din *La poșta. Căldură mare. Temă și variațiuni. De inchiriat.*

Noul e aici o problemă de optică: privirea vine de sus, are perspectivă și criterii de comparatie. Lentila microscopului mărește ne-crățător, dezgolește, descompune, dezarticulează; mișcarea agitată e ca a mușiei închise între geamuri; voioșia nu e voioșie; vulgaritatea nu are farmec... Total apare așa cum e, jalinic și falsificat. Si spectatorul (care cunoaște aceste pagini aproape pe de rost, încă din școală primară, care să-a amuzat cu ele de nenumărate ori) vede cu surprindere (încințată sau indignată, după cum e sau nu dispus să renunțe la prejudecată sau simplă deprindere) un Caragiale nou, modern, uimitor; deloc joivial și pitoresc, ci sarcastic și inversunat.

Moisescu a descojit textul din lucul multicolor al „colorilor locale”, nițelus ridat și plesnit de prea multă întrebătură, și ne-a redăruit un text concis, dur, scris cu peniță înmisiată în acid sulfuric. De dedesubtul etichetei „clasicului de epocă infierind racile societății timpului” a ținut un violent anticonformist, un adversar al structurilor generind inertie, rutină, mecanizare, vorbărie goală. Sărmanul burghez! Nici o undă de indulgență nu-i mai protejează indolența și tembelismul, nimic nu-i mai scuză agitația sterilă.

Accentele distribuite în *Temă și variațiuni extrag*, din penibila controversă jurnalistică-afaceristă, tot ce e acolo demagogie patriotardă și servilism cosmopolit, ciocniri de interese mascate cu sloganuri de toate nuanțele. Cei sase actori (meru aceiași și în aceleasi costume, realizând și minuirea recuzitei, pentru a accentua convenția „represențăiei”) execută un soi de balet pe motive ale muzicii de epoca, incremenesc ca într-un panopticum și se reanimă pentru a continua ritualul de gest și mișcare. Si dacă, tehnic, execuția „tablei de materii” nu este ireprosabilă, unele idei regizorale rătăcinu-se din cauza briuijului reciproc al vocilor, sunetelor, mișcării și neajungind destul de caria publică, în *Temă și variațiuni și Căldură mare precizia și rigoarea* interpretrării actoricești sunt admirabile. Multe dintre gag-urile ce se succed în avalanșă își extrag hazul din valoarea lor de sinteză: chiar pentru reprezentanțul doct al „Ziarului oponzant cu cîteva programe, nuanță trandafirie”, sloganurile de care se folosesc și pierdăt intr-atit sen-

sul, incit caută prin tonuri cuvintele disparate — citind, însă, empatie; iar mișcarea dansantă și chitotele stridente ale echipei jurnalului „chic” dezvăluie toată vulgaritatea de mahala, incultura și frivolitatea ascunse sub snobism și mondanitate.

Această pasionată căutare a esențelor de idee și atitudine evidențiază (mai pregnant chiar decit de pictarea unei anumite continuități de mijloace pe linia umorului absurd, de altfel cu multă competență, putere de convingere și inventivitate demonstrată în spectacol) caracterul modern al vederilor lui Caragiale. Filiația Caragiale-Ionescu se arată a fi, în primul rînd, nu preluarea și amplificarea unor modalități literare ci urmărirea, în timp și în lume — cu ramificațiile și consecințele ei, monstruoșe proliferate — a tragicomediei burgeze: de la mecanizarea umană și critica limbajului din *Căldură mare* (pe care, de altfel, însuși Ionescu a adaptat-o pentru scenă) și *Cintărăea cheală*, și pînă la monștri crescute din Rîrromini verzi în *Rinoceri*.

Si iată, în partea a două a spectacolului, cealaltă față a acestui experiment: un text complet necunoscut marelui public, apartinând mult discutatului „teatru al absurdului”, într-o măsură chiar manifestul acestuia: *Cintărăea cheală*. Prima piesă a lui Eugen Ionescu nu mai izbutește demult să exprime ceea ce a devenit această atit de sensibilă și contradictorie, pasionată și plină de neliniști personalitate. Ionescu scrie astăzi un teatru filozofic și poetic de o tulburătoare gravitate; dar, între două dintre cele mai importante creații ale sale — *Rinoceri* și *Regele moare* (în pregătire la Naționalul bucureștean) — este cum nu se poate mai nimerit întîlnirea cu acest virulent pamphlet de tinerețe. Desigur, diferențele de valoare rămîn. Dar, dincolo de insolenta provocatoare, de aparența abracadabrantă, se concentreză aici, cu o rară forță de sugestie, protestul împotriva sclaviei convențiilor, a despersonalizării, a automutilării prin mimetism social.

Demonstrind, matematic, cum operează, prin uniformizare, teama de viață și de acțiune, cum duce ritulul de grup la cea mai irevocabilă însingurare, Eugen Ionescu impune o radiografie a spiritului burghez universal. Si tot aici, în această izbuonire de ură și dispreț, este germenele de omenie din care s-a născut splendidul ciclu Béranger.

IMPORTANTA ritmului în spectacolul de teatru nu mai prezintă demult o nouătate pentru nimeni. În ritmul *Clipelor de viață* pe scena Teatrului „Bulandra” trăiește întreaga Americă oglindită pe retina lui Saroyan, Spunea și Caragiale: „Ritm — iată esența stilului”. În spectacolul Teatrului Mic, el nu este însă subsumat mijlocului de expresie, ci devine idee artistică directoare: o mină îndemnătă ar putea transpune în desen, fără să se piardă nimic esențial, graficul ritmurilor, cu savantele alternanță și contrapunțe, cu simetria lor implacabilă. „Moșii” se deschid într-un virtej de carusel, totul pare să trăiască intens, vesel, normal; dar rotirea devine din ce în ce mai lentă, ca într-o filmare „au ralenti”; totul se năclăiește, asudă, obosite, devine lipicios și prăfuit, pînă ce ajunge, pur și simplu, să stagnize. *La poșta* — text de 23 de rînduri — durează minute întregi, De închiriat dublează automat cuvint și mișcare, fără milă pentru spectator, căruia nerăbdarea îl este inoculată în mod deliberat. Se creează astfel senzația palpabilă a descompunerii unui organism, de parcă creierii imbeciliilor ce nu ajung să se înțeleagă ar fi fierb de... căldură mare.

Cu partea a două, regia parcurge, în sens invers, aceeași trajectorie. Lumea burgheză porată de la mișcarea normală a vieții și urmărită pînă la stagnare a murit, s-a transformat într-o lume de mecanisme. Acestea există la început lent, în cadrele aparent calme, cotidiene, ale societății umane, pe care cred că o pot menține cramponindu-se de niște atribute omenesti, pe care, de fapt, le-au pierdut. Exasperarea începe prin a pluti în aer, apoi face răvagii. Personajele căută, din ce în ce mai împânăci, ceva de care să se agafe, un eveniment cit de mic (poate că salvarea e în soneria de la usă !?), se străduiesc să vorbească (efortul e aproape un chin fizic !), pentru a-și păstra posibilitatea de comunicare. Ceva însă se deregleză, cuvintele o iau razna, mișcările scăpă de sub control; ca într-un robot în care un singur surubel a sărit din loc, totul se incurcă, într-un ritm din ce în ce mai accelerat, pînă la haos final, la explozie. Produsele de serie ce se numesc soții Smith și soții Martin devin, în vizuinea Teatrului Mic, mașini perfecte care oficiază un rit verbal mimind vorbirea, mișcindu-se rigid pe traectorii determinate. Cind această perfecțiune

sare în aer, pulverizindu-se, absurdul, în forma sa demențială, invadăză scena, instaurînd un univers de coșmar, un circ cu grozăză.

Sensibilitatea lui Valeriu Moisescu este evident mai deschisă semnificațiilor tragic-grotesci ale (anti) piesei; acest univers dezagregat tocmai de tirania ordinii și a sentinței — în care, de la ridicarea cortinei, bătăile înnebunite ale pendulei introduceizarul — i-a apărut ca aflat dincolo de treapta de cuminte monotonie a stereotipiei, și chiar de ceea ce se numește curent tragedia limbajului, cu mult mai aproape de marginea prăbușirii în halucinație. Drept care a impins absurdul pînă la limitele sale, permitîndu-i să o pereze neîngrădit de vreo opreliște, pînă la autodesființare. Este o vizion originală, care îngăduie operația de demontare a acestuia în sfere concentrice, efectuată cu o logică strinsă. În la „conversația” de papagali surzi din „deschidere la schimbul în vid al unor formule amabile între soții Martin; de la căutarea alarmată a unui subiect de discuție la recitalul de anecdote anapoada, sentimentul insuportabilului, al intolerabilului, crește după regulile progresiei geometrice.

Există însă și un revers al mediului. Căci de aici încolo spectacolul ajunge la o tensiune care pare să depășească atît intențurile inițiale cît și premisele obiective oferite de acestea. Consecvent registrului ales pentru *Cintăreața cheală*, Moisescu e obligat să piardă, spre final, contactul cu prima parte a spectacolului; unul din obiectivele demonstrației: continuitatea — se estompează. Căci dacă un Caragiale pur, esențializat, este foarte apropiat spectatorului de azi, Ionescu — al cărui text este esențial concentrată la maximum — ne impune un anumit efort de apropiere, ne cere în permanență să împlinim ceea ce avem cu întreaga sferă a observațiilor noastre, să raportăm, să ancorăm, să asociem. A continua operația de sublimare — luind drept dată o experiență prealabilă care nu există încă în teatrul nostru și deci pentru publicul nostru, aflat la începutul întîlnirii cu teatrul absurdului —, scoțînd textul din cadrul concret în care se desfășoară, a extinde „marionetizarea morală” la „jocul de marionete”, înseamnă a-l pune pe spectator în situația de a sări — și nu de a urca, una cîte una un sir de trepte — dintr-o lume intr-alta. Uneori, el pierde terenul de sub picioare.

Ceea ce nu înseamnă că optăm pentru servirea a ceea ce e dificil în pilule îndulcite prin simplificare; ci doar că reafirmăm necesitatea, pentru un astfel de experiment insolit, de a nu pierde niciodată din vedere contextul.

Elucidarea sensurilor diverse ale dramaturgiei ionesciene poate veni numai din continuitatea experimentului: fațetele ei se vor mai deschide probabil publicului în întîlniri cu Lectia, Scaunele, Noul locatar, Jacques...

Scenografia Adrianei Leonescu este o desăvîrșită prelungire pe plan vizual a gîndirii spectacolului: expresie materială imediată și în același timp metaforică a ideilor, ea înlăță și dărimă o lume. Bric-à-brac-ul Moșilor, abundant și pestriț, cloicotind de hâz; simetria obsedantă a celor două locuințe „de inchiriat”, culminind — subtilă aluzie la gustul burghez pentru mit și idolatrie, moștenit din tată-n fiu — cu cele două busturi ale lui Napoleon; decorul mort, cafeniu și sumbru, multiplicat parțial prin scizi-paritate, din *Cintăreața*; în sfîrșit costumele — în prima parte aproape maiouri pentru pantomimă, cu cite o pată de culoare, un element de caracterizare; în cea de a doua, identice, impersonale pînă la confuzie — toate acestea șasză plastică spectacolului printre capetele de afiș ale stagiușii.

Vom fi, din păcate, nedrepti cu actorii, căruia nu le putem consacra o analiză individuală detaliată, deși ar merita-o. Trebuie să spunem însă că echipa cuprinde și nume ce n-au mai strălucit demult și care său reaprină eu o nouă forță. Chiar dacă interpretările nu ajung toate la aceeași imprimare, Olga Tudorache și Doina Tuțescu fiind în primul rînd cele ce se intrec în eleganță, precizie și vîrvă, o reînnoire a mijloacelor pe linia studiului acțiunii-idee, evadarea din maniera, subordonarea inteligență și plină de participare față de exigențele originale și greu de satisfăcut ale concepției spectacolului, răspunsuri prompte și nuante în situații noi, mobilitatea minurii mijloacelor reprezentă cîstigul important și incontestabil al întregii echipe: Vali Cios, Jean Lorin, Vasile Nitulescu și Tudorel Popa.

Viu, bogat în idei, îndrăznet, experimental Teatrul Mic șiînseste controverse pasionate, de argumente și de gust: e un certificat de naștere incontestabil.

Ileana Popovici

CONTEMPORANUL

16. apr. 1965

NTR-UN spectacol experimental-compus, alcătuit din cinci schițe de Caragiale și *Cintăreața cheală* de Eugen Ionescu, Teatrul Mic dorește să demonstreze că scriitorul cunoscut ca realist critic opera cu idei și argumente artistice prefigurind unele preocupări ale teatrului modern; să stabilească o puncte de legătură cu așa-numitul teatru al absurdului; să lumineze cu concrețe scenică o filiație despre care s-a scris mult pe planul literaturii critice. E un fapt de cultură reamintind că marea operă de artă e mereu nouă, că ea nu trebuie extrasă dintr-un sarcograf și readusă la viață, ci trăiește odată cu timpul, răspunzîndu-i mereu; și, pe de altă parte, că există nu un singur fel de a aborda, ci numeroase. E un spectacol printre ale căruia merite este și acela de a nu se voi exhaustiv, de a nu invita la imitație.

Spatiul ne împiedică să detalem intențiile montării. A făcut-o, de altfel, regizorul, într-o prefată limpede și concisă, publicată drept avanchronică (*Contemporanul* nr. 11/12 martie 1965).