

*Teatrul Absurdului
și opera lui Eugène
Ionesco*

Marian Dragomir

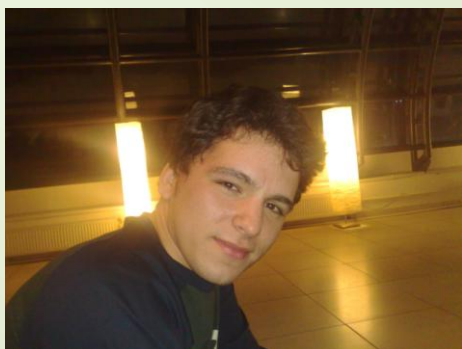


*Marian Dragomir
SEMĂNĂTORUL
Editura online - noiembrie 2010*



Copertă și grafică: CĂLIN DENGEL

Redactor de carte: MARIAN DRAGOMIR



Licențiat în Litere, secția Engleză - Română , UPG Ploiești

Debut

1. Din pana egretei, *Suferința-mi*, rev Atitudini, anul VIII, nr.6, august 2010, ISSN 1584-0832.
2. *Îndoieli*, rev Literaria, anul I, nr.7, august 2010.
3. *Marcaj pe cruce*, în rev. Constelații diamantine, Anul I, nr. 1, 2010.

Articole și cărți

1. *Strada urbană* (o stradă, undeva, în Ploiești) Istorie și identitate în vol. Lecturi etnologice urbane, coordonator Nicoleta Coatu, Ed. Etnologică, București, 2007, (152 de pagini), ISBN 978-973-8920-02-6.
2. *Legislația românească cu privire la inspecțiile școlare* în vol. Inspekția școlară și managementul calității, coordonator Roxana Enache, Ed. Karta- Graphic, 2009, (220 de pagini), ISBN 978-973-1959-25-2.
3. *Paradigma comunicării verbale la adolescenți*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, București, 2010, ISBN 978-606-577-075-1.
6. *Sihuri pentru viața mare*, Editura Sfântul Ierarh Nicolae, București, 2010, ISBN 978-606-577-103-1.

*Teatrul Absurdului
și opera lui Eugène Ionesco*

*Marian Dragomir
SEMĂNĂTORUL
Editura online - noiembrie 2010*



I

Teatrul – privire diacronică

Pentru a putea înțelege teatrul lui Eugen Ionescu, este necesară plasarea sa în planul dramaturgiei universale, modernitatea pieselor sale fundamentându-se pe vechile tehnici literare, cărora li se adaugă elemente novatoare. Ceea ce particularizează arta dramaturgică ionesciană este depășirea statutului de simplă literatură, scriitorul îmbinând cuvântul cu jocul scenic pentru a transmite mesajul artistic..

Din cele mai vechi timpuri, ființa umană a încercat să comunice trăiri celor din jur prin diferite metode, devenite, o dată cu trecerea timpului, arte. Astfel au apărut muzica, dansul, arta grafică, oratoria, cinematografia, literatura, toate valorificând însă sensibilitatea, receptivitatea și creativitatea receptorului..

Literatura dramatică își are originea în ritualurile religioase, de unde s-a menținut natura comunicațională. Cele mai cunoscute specii literare sunt comedia, tragedia, drama, acestora adăugându-se însă și vodevilul, farsa, feeria, vodevilul, melodrama, tragicomedia (teatrul cult) și vicleimul, irozii, jocurile cu măști (teatrul popular).

Termenul *teatru* provine din fr. *theatre*, lat. *theatrum*, gr. *theatron* < *theasthai* „a privi” și desemnează reprezentarea artistică într-un spectacol a unui text dramatic sau scenariu cu ajutorul actorilor, mimilor, păpușilor, umbrelor, ce întruchipează personaje antrenate într-un conflict, exprimat prin acțiune, dialog și monolog. O altă accepție a termenului *teatru* o constituie ansamblul instituțiilor, amenajărilor, persoanelor și mijloacelor legate de arta reprezentării artistice, incluzând: actori, mimi, regizori, scenografie, recuzită, critică etc. În sens restrâns, teatrul desemnează și construcția destinată spectacolelor dramatice.

Interacțiunea verbală cu spectatorii face din genul dramatic un gen literar distinct de celelalte, ce are apanajul reprezentării pe scenă. Textul dramatic este scris pentru a fi pus în scenă, forma de reprezentare fiind cea a spectacolului, prin intermediul jocului actoricesc. În această situație, opera dramatică este alcătuită din textul literar și din realitatea scenică, redată prin conceptul *teatralitate*. Acesta redă jocul actorilor, dar și elemente exterioare precum lumina, decorul, muzica, ce subliniază caracterul sincretic al genului dramatic. În plus, textul dramatic are avantajul unei receptări mult mai intense decât celelalte genuri literare datorită contactului imediat cu scena.

Spectacolul este irepetabil, putându-se crea un alt fenomen artistic, autonom față de textul literar de la care s-a pornit. Eugen Ionescu a încercat să dea senzația vizuală cititorului încă de la prima lectură a textului, insistând foarte mult asupra indicațiilor scenice. Scriitorul nu este de acord cu improvizația regizorilor, care se îndepărtează de referentul literar, deformând realitatea textului și transmițând alt mesaj.

În lucrarea *The Language of art: An approach to the theory of symbols*¹, Nelson Goodman face distincția între două tipuri de arte, pornind de la elementele lor constitutive. Goodman consideră că există arte alografice și arte autobiografice. În prima categorie sunt incluse literatură și muzică, ce beneficiază de o sintaxă fixă pentru că sunt alcătuite dintr-un sistem de notificare fix, în timp ce artele autografice, în categoria cărora se înscriu pictura și teatrul, au la bază scheme ce se modifică în permanență. Astfel se explică de ce reproducerea unui text literar nu reprezintă decât un alt exemplar al operei, pe când reproducerea unui tablou e o copie sau un fals. Două picturi asemănătoare nu pot transmite același mesaj, așa cum nici reprezentarea scenică nu poate fi la fel de fiecare dată, având caracter unic.

În Grecia antică, *teatrul* denumea atât spațiul construit, cât și partea în care stătea publicul. La început, era construit din lemn, apoi de piatră, scena fiind improvizată pe trei planuri ce reprezentau pământul, cerul, iadul, simboluri ale caracterului religios al spectacolului. Scena modernă a apărut de abia în secolul al XVI-lea, în Renașterea italiană și oferea publicului iluzia că participă la acțiunile înfățișate. În mare, această formă s-a păstrat până în zilele noastre, pierzându-și din semnificația sacră, religioasă, și făcând loc unei pseudorealități. Scena devine spațiul ce prezintă destine, gânduri, conflicte ce țin de sfera umană, reală, materială, răspunzând idealurilor sau dilemelor spectatorilor. Se produce o deritualizare, în locul divinității ajungând în prim-plan viața și obiceiurile oamenilor, viciile și consecințele acestora în viața socială. Această schimbare se datorează și descoperirilor științifice care au înlocuit superstițiile și fanatismul religios cu explicații logice, raționale, omul înțelegând existența noțiunii de *liber arbitru*. În secolul al XX-lea scena se modernizează, fiind înconjurată de spectatori sau valorificând spații neconvenționale.

Comedia a apărut în Antichitate, prezentând fapte ale oamenilor obișnuiți, în opoziție cu tragedia, ce pune accent pe fapte mărețe și elevația caracterului. De aceea

¹ Nelson Goodman, *The Language of art: An approach to the theory of symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1988

compoziția tragediei este unitară, organizată, în timp ce comedia nu are o structură bine stabilită, personajele trecând prin tot felul de situații neprevăzute, ce țin de hazard și care stârnesc râsul. Adesea însă, comedia are rol moralizator, urmărind demascarea viciilor și corijarea lor, deznodământul fiind unul fericit.

La origine, tragedia și comedia antică aveau rolul de a reprezenta povestiri mitice referitoare la faptele lui Dionysos și ale Demetrei, divinități celebrate periodic. Comedia cultă s-a manifestat în secolul al V-lea î.e.n în Sicilia, apariția ei fiind legată de numele lui Epiharm. Cele mai de seamă manifestări ale comediei se desfășoară la Atena, iar cel care a popularizat specia în secolul al IV-lea î.e.n. a fost Aristofan. Piesele sale sunt aproape întotdeauna niște forme ale fanteziei alegorice, umoristice și satirice, presărate cu imagini grațioase și pitorești, într-un stil familiar, natural și colorat cu expresii populare.

În literatura latină, comedia a apărut în secolul al III-lea î.e.n, reprezentativi pentru această perioadă fiind Plaut și Terențiu. În secolele XVI-XVII, a apărut „*commedia dell' arte*”, o formă de teatru ce se distinge prin caractere fixe ce își ascund identitatea. Este un teatru în care evoluează o serie de personaje codate, dintre care unele sunt mascate în întregime, unele doar parțial, lăsând gura vizibilă (*Arlechinul*), în timp ce altele își dezvăluie chipul, precum junii sau îndrăgostiții. Caracteristica fundamentală a "*commediei dell' arte*" este improvizația, actorii lăsându-se în voia fanteziei, ce aduce în prim-plan tot felul de situații neprevăzute. Improvizația provine din mima clasică, din imitarea nemijlocită a tuturor lucrurilor și ființelor naturii. La început, prevala interesul pentru intrigă, iar aprecierea spectatorilor era căutată mai ales prin reprezentarea unor întâmplări cât mai neobișnuite și prin ilustrarea veridică a unor tipuri umane cât mai reale.

Categoria estetică fundamentală ce definește comedia este comicul, în funcție de frecvența tipologiei acestuia existând comedie de caracter (*Hagi Tudose*, B.Șt..Delavrancea), de moravuri (*O scrisoare pierdută*, I.L.Caragiale), de situație (*O noapte furtunoasă*, I.L.Caragiale). În literatura universală, comedia este reprezentată de Beaumarchais, Goldoni, Lope de Vega, Moliere, Shakespeare.

În lucrarea *Istoria universală a dramei și a teatrului*, Ion Marin Sadoveanu identifică o subcategorie a comediei, comedia *larmoiantă* (comedia înlăcrimată). Scopul acestui tip de operă este de a te înduioșa, ca să iei parte, cu tot ce ai bun în

*tine, la rătăcirea pentru o clipă a omului bun, dar care se reîntoarce – pentru că esența lui este bună – la formele lui adânc stimabile și umane pe care le va lua.*²

Dacă în literatura tradițională comicul era distinct de tragic, Eugen Ionescu nu separă cele două categorii estetice, îmbinarea lor armonioasă fiind considerată o caracteristică a omului modern: *Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în răs.*³

Despre tragedie, Aristotel informează că aceasta a luat naștere din cântul liric cântat în cinstea lui Dionysos de un cor ce dansa în jurul unui altar al zeului. Inițial, tragedia era un cântec intonat de corurile antice formate din oameni ce purtau măști de țap sau rostit în jurul unui țap jertfit zeilor. Apărută în secolul al V-lea î.e.n., tragedia a evoluat în momentul când unul din coriști s-a detașat de ansamblu, răspunzând corului prin cuvinte atribuite zeului. A apărut astfel elementul dramatic -dialogul- și actorul, meritul fiind atribuit lui Thespis. Eschil a fost cel care a introdus al doilea actor, iar Sofocle, pe cel de-al treilea. Tragicii greci puneau accentul pe textul dramatic, pe valoarea lui literară, pe conținutul său educativ, moral și cetățenesc. De aceea conducătorii cetății făceau din teatru o problemă de stat, iar Aristotel îl situa la temelia educației omului.

"Părintele tragediei grecești" este considerat Eschil (525-455 î.e.n.), a cărui operă se distinge prin înălțimea morală a ideilor exprimate, consistența dramatică a personajelor, forța conflictului tragic și intensitatea lirică a patosului situațiilor și sentimentelor.

Momentul de apogeu al tragediei grecești este marcat de Sofocle (496-406 î.e.n.), ale cărui opere se evidențiază prin bogăția, varietatea și finețea nuanțelor psihologice ale eroilor precum Oedip rege, Antigona, Electra, Ajax, Filoctet.

Un alt reprezentant de seamă al tragediei îl constituie Euripide, ce apare ca un observator extrem de fin al sufletului feminin, un sceptic în privința religiei, dar și critic al anumitor aspecte ale regimului democratic atenian. În piese precum *Hecuba*, *Medeea*, *Alcesta*, *Andromaca*, Euripide nu slăvește eroismul, ci consideră pasiunea și interesul personal ca fiind singurele motive ale conduitei umane. Preferă personajele feminine, caractere complexe, inconsecvente, conduse de instinct, cu multe slăbiciuni și defecte, dar unele și de o mare noblețe sufletească. Îndrăzneț în concepția

² Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și a teatrului*, vol. II, text ales, stabilit, note și prefață de I. Opreșan, Eminescu, București, 1973

dramatică, în inovațiile aduse tragediei, Euripide se îndepărtează de grandiosul eroism uman al lui Eschil și de elevatul idealism moral al lui Sofocle. Totodată, însă, Euripide este un maestru în arta de a impresiona prin sentimentalism, în a provoca groază și milă, în a descrie sentimentele de dragoste sau de gelozie, devenind un artist mai apropiat de sensibilitatea modernă.

Mai târziu, tragedia a fost cultivată de W. Shakespeare (*Hamlet*, *Regele Lear*), P. Corneille (*Cidul*), Voltaire (*Meropa*). O dată cu apariția romantismului, tragedia a fost înlocuită cu drama, una dintre cele mai tinere ramuri ale teatrului.

Apărută pentru prima oară în secolul al XVIII-lea ca specie literară ce îmbină tragedia și comedia, drama evoluează în epoca Renașterii către forma modernă, trasată de către Marlowe și Shakespeare. Primele drame au fost satirice (cu satiri), în teatrul antic, în evul mediu apărând drama liturgică (spectacol dramatic care adapta pentru scenă episoade din textele sacre), apoi cea istorică, morală, de idei etc. și melodrama, în care predomină pateticul și sentimentalismul facil. Definierea ca specie a fost realizată mai întâi sub formă burgheză, de către Diderot *Nepotul lui Rameau* și Lessing *Nathan Înțeleptul*, în secolul al XVIII-lea, apoi sub formă romantică, de către Hugo *Hernani*, Dumas, *Henri III* și Vigny, *Eloa* în secolul următor.

Drama are ca personaj principal o personalitate puternică, marcată de idealuri ale umanității, ce își impune viziunea sa asupra eroilor ce o înconjoară. Acțiunile pe care personajul le întreprinde sunt demne de admirație, dar fie datorită răului din societate căruia i se opune, fie datorită condițiilor aspre în care personajul evoluează, trecerea sa de-a lungul firului epic stârnind sentimente puternice spectatorului. Drama se remarcă printr-o construcție riguroasă, prin forme variate, unitate de acțiune, amestec de tonuri. În literatura universală, specia a fost cultivată de H. Ibsen, *Rața sălbatică*, S. Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, E.G.O'Neill, *Din jale se întrupează Electra*.

În actul său creator, Eugen Ionescu a pornit de la speciile dramatice tradiționale bine definite, anulând însă granițele dintre ele prin îmbinarea particularităților tragediei, comediei, dramei, farsei, ceea ce conferă originalitate pieselor sale. Uneori, caracterul modern este anticipat chiar de scriitor, ce își subintitulează piesele, numindu-le *dramă comică* (*Lecția*), *farsă tragică* (*Scaunele*).

Alcătuit din dialog și didascalii, textul dramatic presupune o receptare variată, interpretarea depinzând de codul estetic al epocii și particularitățile individului. În

³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București,

plus, spectacolul este o posibilă lectură a unui text literar, o rescriere subiectivă transpusă în limbajul teatralității. Dramaturgia modernă poate conține și elemente ale genului liric (Lucian Blaga, *Meșterul Manole*) sau ale epicului (teatrul epic brechtian). Teoria brechtiană a epicizării teatrului constă în nararea evenimentelor în locul dialogului, introducerea unor pasaje explicative, a unor rezumate, folosirea comentariilor directe adresate publicului în defavoarea dialogului cu celelalte personaje. Teatrul lui Eugen Ionescu nu pune accent pe discursul narativ, pentru că personajele sale nu se definesc prin acțiune, ci prin limbaj.

Dacă estetica antică impunea pieselor un caracter dogmatic (ex. regula celor trei unități), teatrul modern nu mai acționează coercitiv, ci oferă o mai mare libertate de exprimare. Sincronizându-se cu celelalte genuri literare, dramaturgia a evoluat de la structura tradițională ce avea intrigă și conflict clar conturate, personaje numeroase implicate în evenimente, la o compoziție lipsită de linearitate, cronologie și acțiune, ce se regăsește și în operele lui Eugen Ionescu. Piesele pot fi construite pe baza monologului dialogat și avea și un singur personaj principal ce dialoghează cu sine. Ca și în proză, evenimentele exterioare, bazate pe relația cauză-efect, nu mai sunt importante, în centrul atenției scriitorilor devenind sentimentele, trăirile individului. Se creează astfel drama de idei, ce accentuează caracterul psihologic al teatrului și sondează conștiința individului, ce devine un caz, nu un prototip.

În secolul al XX-lea, fenomenul teatral s-a diversificat datorită multitudinii de tendințe la nivel tematic și formal, la care se adaugă și prezența unor individualități artistice care nu se pot încadra într-o tendință sau curent anume. Din punct de vedere tematic, se poate realiza o clasificare a dramaturgiei secolului al XX-lea, trasându-se următoarele direcții teatrale: direcția realității obiective ce include drama istorică, socială, teatrul politic; direcția dramei psihologice; teatrul poetic; teatrul existențialist; teatrul absurd.

Direcția realității obiective în teatru în variantă istorică e reprezentată de B. Brecht, H. Ibsen, G.B. Shaw ce urmăresc confruntarea cu problema istorică dintr-un unghi contemporan, sondarea trecutului nefiind decât un pretext pentru a arăta similitudinile cu prezentul. Personajul și subiectul piesei devin niște pretexte pentru a medita pe tema istoriei și a sensului ei. Acest tip de dramă manifestă tendința

demitizării, nefiind preocupată de redarea culorii locale, de respectarea adevărului istoric sau crearea unor eroi excepționali.

Teatrul politic evidențiază legătura dintre evenimentele politice și semnificația lor cu scopul educării conștiinței publicului, reprezentativă fiind opera *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, o parabolă a ridicării la putere a lui Hitler.

Drama socială, reprezentată de G.B. Shaw, Arthur Miller atacă instituțiile vremii, aparențele ce ascund vicii, mediul care devine responsabil de eșecul ființei umane.

Drama psihologică, cultivată de E.G.O'Neill, *Din jale se întzrupează Electra*, Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, aduce în atenție o personalitate lipsită de coerență, ce oscilează între nevoia unei certitudini ontologice și absurdul existențial, uneori acțiunile fiind determinate de forța subconștientului sau a eredității.

Teatrul poetic, reprezentat de W.B. Yeats, Jean Giraudoux, îmbină liricul cu dramaticul, cultivând atmosfera de vis, ireală, metafora, ironia, paradoxul cu ajutorul cărora se comentează aspecte ale societății.

Teatrul existențialist, specific unor scriitori precum Kaiser, Camus, Sartre cultivă excesul, hiperbolizarea trăirilor și situațiilor dramatice, stilizarea și abstractizarea realității. Personajul nu respectă morala tradițională, anunțând un alt tip uman, cu o moralitate superioară., întruchipat de omul nou. La Sartre, personajul își păstrează coerența psihologică. Scriitorul francez inovează teatrul de situație, în urma unei întâmplări eroul fiind capabil să aleagă varianta potrivită.

În anii '50, se remarcă apariția teatrului absurd, reprezentat de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugen Ionescu, personajul dramatic fiind surprins în meditația asupra lumii, problematizând asupra statutului existențial. Așadar, referentul ontologic devine fundamental pentru literatura dramatică absurdă. O altă trăsătură o constituie percepția existenței umane ca o trecere spre moarte, vidul ontologic fiind o temă specifică acestei direcții, careia i se adaugă și motivul *angoasei* și al *alienării*.

Teatrul a cunoscut multiple forme de-a lungul timpului, evoluând de la statutul de text religios impersonal, fără esență, la cel de formă de comunicare interumană. Prin aluzie, solilocviu, metaforă, diluarea contururilor, preponderența elementului psihologic, parodie, s-a ajuns la o dramaturgie autentică. Printre adepții teatrului modern se numără și Eugen Ionescu, care a spart tiparele convenționale în dramaturgia română, fixând coordonatele teatrului absurd. Artă sa dramaturgică se fundamentează pe ideea că opera de artă trebuie să nu țină seama de nicio normă,

pentru că ea trebuie să fie expresia sincerității, condiția obținerii unui produs estetic autentic: *opera este un organism viu, ca o ființă, tocmai prin asta e ea, în același timp, invenție și descoperire, imaginară și reală, necesară și de prisos, obiectivă și subiectivă, literatură și adevăr. Ea purcede dintr-un joc care nu e minciuna.*⁴ Bazându-se pe adevăr, textul dramatic scoate la iveală contradicțiile vieții și sentimentele latente ale ființei umane, ce nu își mai cenzurează gândurile și emoțiile.

⁴ Eugene Ionesco, *op. cit.*, p.33

II

Legăturile lui Eugen Ionescu cu tradiția

Numele lui Eugen Ionescu este asociat cu teatrul modern, ce propune o nouă viziune teatrală ce nu ține cont decât de legile imaginației. Dramaturgul este de părere că opera nu este produsul unor idei prestabilite, ea îmbinând neștiința, naivitatea, îndrăzneala, fără a exclude însă cunoașterea, care se realizează prin alte modalități artistice, neconvenționale. Vorbind despre creatorul modern, Eugen Ionescu afirma: *Autorul nou e cel care, în mod contradictoriu, încearcă să reface legătura cu ceea ce este cel mai vechi: limbaj și teme noi, într-o compoziție dramatică care se vrea mai limpede, mai despuiată, mai curat teatrală...*⁵ Așadar, tradiția nu este exclusă definitiv, ci este un punct de plecare pentru inovație, ce adaptează, perfecționează structurile dramaturgice deja existente. Unul dintre reprezentanții teatrului tradițional este Ion Luca Caragiale, pe care Eugen Ionescu îl consideră o adevărată valoare.

Dedicându-i capitolul *Portretul lui Caragiale 1852-1912* în lucrarea *Note și contranote*, Eugen Ionescu îl consideră pe Ion Luca Caragiale unul dintre precursorii săi, la interpretarea sa aderând apoi și criticii Al. Paleologul, B. Elvin, Valentin Silvestru, Edgar Papu. Intuiția lui Caragiale de a percepe teatrul ca pe o artă autonomă și doar în plan secund una a cuvântului este esențială în considerarea sa ca unul dintre precursorii teatrului absurd.

Un alt argument îl constituie îmbinarea comicului cu tragicul, primul fiind mai evident și ascunzând un mesaj profund, a cărui conștientizare oferă operei tragism. Structura modernă a personajului este un alt argument esențial. Eroii lui Caragiale nu mai au nici statutul caracterelor din teatrul clasic, nici pe cel al tipului din cel realist. Personajele nu sunt construite liniar, funcționează ca niște mecanisme, ce acționează automatic într-un spațiu închis, devenind consecința exagerării caricaturale a unei singure trasături. Ca și Eugen Ionescu, I.L.Caragiale nu are intenția de a crea individualități, ci personaje reprezentative care să exprime gesturi, mentalități, acțiuni

⁵ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.75

general-umane. În general, eroii sunt grupați în cupluri, rămânând însă la statutul de personaje generice, fără o identitate certă.

În lucrarea *Continentele ficțiunii*, Andreea Vlădescu afirmă că ambii dramaturgi au scris în momente de cumpănă pentru literatura română. Dacă I.L.Caragiale scria într-o epocă marcată de stereotipie și canoane, Eugen Ionescu și-a manifestat vocația dramaturgică într-o perioadă definită prin căutări, reformulări, venite din nevoia de a înnoi literatura. Autoarea consideră că cei doi dramaturgi se aseamănă prin aceeași concepție asupra comicului ce ascunde o notă tragică, deosebirea constând doar în raportarea la microcosm (societatea, în cazul lui I.L.Caragiale) și macrocosm (univers, în concepția lui Eugen Ionescu). *Punctul de plecare în ambele cazuri este reîntoarcerea la conflictul fundamental al tragediei, reformulat în termenii raportului dintre individ și sistem: sistem limitat social (înscris pe coordonate spațio-temporale riguroase, în creația lui Caragiale) și arhetipal (care transcende istoricitatea umană ca destin aflat dincolo de istorie, la E. Ionescu).*⁶

Un alt element comun între cei doi scriitori îl constituie ilustrarea dramei comunicării, care nu se realizează în cazul eroilor lui I.L.Caragiale din cauza societății organizate după șabloane și convenții, ce obligă la o integrare socială ce presupune anularea sensibilității și a gândirii independente. În ceea ce-l privește pe Eugen Ionescu, absența comunicării este generată de sentimentul însingurării, ce apare chiar și în cuplu, ce nu mai înseamnă unitate, ci doar asocierea a două singurătăți. Forța logosului este explorată mai mult de Eugen Ionescu, ce vede în cuvânt un mijloc de a ordona realitatea, ce se dovedește a fi una lipsită de sens. Ilogicul dialogurilor are scopul de a sugera absurditatea și mimarea actului de comunicare, personajele trăind în universuri închise. Eroii caragialești utilizează cuvântul pentru a-i manipula pe ceilalți și a-și asigura un loc în sistemul social.

În *Două loturi*, personajul principal, domnul Lefter Popescu, trece printr-o serie de stări provocate de pierderea biletelor câștigătoare la loterie. Traseul parcurs, tensiunea, conflictul cu soția, reacțiile agresive față de chivuța bănuită de furt, se dovedesc zadarnice, fiind în antiteză cu calmul celorlalte personaje. Acest contrast între cele două tipuri de atitudini față de aceeași situație este un element specific absurdului. Ironia autorului față de un astfel de personaj, obsedat de ideea înavușirii ce nu se poate concretiza din cauza unor mici detalii, este evidentă: *Cititorul a înțeles*

⁶ Andreea Vlădescu, *Continentele ficțiunii*, Logos, București, 2000, p.7-8

*acuma ce caută de trei zile pe brânci soții Popescu.*⁷ Absurdul se manifestă și la nivelul limbajului, care nu mai este unul clar, dând naștere unei stări tensionate, dar și comicalului, totodată. Dialogul concis, fără coerență, aglomerarea interogațiilor sugerează de fapt o disoluție a lumii interioare a personajului, ale cărui încercări de a pune ordine într-o lume haotică devin inutile:

- *Am... dat-o.*
- *Ce ai dat?*
- *Jacheta!*
- *Care jachetă?*
- *A cenușie!*
- *Cui?*
- *N-ai spus tu că n-o mai porți?*
- *Cui? Cui ai dat-o, nenorocito!*
- *La o chivuță.*⁸

Absurdul operei provine și din absurditatea demersului întreprins de domnul Lefter Popescu, ale cărui acțiuni agitate se dovedesc inutile. Destinul este cel care hotărăște norocul sau ghinionul fiecăruia, omul fiind doar o marionetă în mâna sorții. Existența nu mai este percepută ca devenire, ci doar ca o repetiție obsedantă a evenimentelor și lipsită de sens.

Personajul caragialesc ajunge să trăiască într-un spațiu închis, conștiința fiind singurul loc ce îi poate asigura confortul psihic pe care nu-l poate găsi în afara ei. Simțindu-se neînțeles de ceilalți, incapabil să comunice cu adevărat cu cei din jur, domnul Lefter reacționează mașinal, ritmul trepidant al acțiunilor, vorbelor dezvăluind un tumult interior. În momentul în care personajul conștientizează că nu este decât o victimă a jocului sorții, nu își mai controlează reacțiile, frustrarea sa făcându-se simțită atât la nivel fizionomic, cât și la nivelul limbajului, ce devine incoerent: *D. Lefter nu-și dă seama bine de ce, dar simte o sfârșeală și cade, alb ca porțalanul, pe un scaun lângă cantor, întinzând machinal biletele [...] Viceversa! Nu se poate, domnule! Peste poate! Viceversa! Asta-i șarlatenie, mă-nțelegi! [...] Ș-a început să se jelească, să se bată cu palmele peste ochi și cu pumnii în cap și să tropăie din picioare..*⁹ În plus, numele personajului, Lefter, semn al ironiei

⁷ I.L. Caragiale, *Cănuță, om sucit*, Ion Creangă, București, 1987, p. 109

⁸ I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 110

⁹ I.L. Caragiale, *op. cit.*, p. 122

scriitorului, indică statutul de ratat al eroului, care nu este predestinat să se îmbogățească rapid, fără efort.

Spațiul închis în care personajele lui Caragiale trăiesc simbolizează limitarea existenței lor, a cărei conștientizare devine de nesuportat.

Alteori, absurdul este amplificat de un element climateric. În opera *Căldură mare*, arșița soarelui este fundalul perfect pentru confuzie și un dialog incoerent. Personajul principal, nenominalizat, pentru a imprima caracterul de generalitate, dorește să vorbească cu un prieten, Costică Popescu.

Absurdul este în primul rând unul situațional, eroul greșind adresa. Strada căutată este Sapienții, 11 bis, confundată cu strada Pacienții, 11 bis. Ironia autorului reiese și din etimologia cuvântului „patience”, care în limba franceză înseamnă „răbdare”, o astfel de atitudine fiind în contrast cu absurditatea situației. Numele celeilalte străzi, Sapienții, face trimitere la *homo sapiens*, personajul din această operă fiind o degradare a acestuia. În plus, calmul birjarului și al feciorului care întâmpină musafirul, sunt în concordanță cu aluzia scriitorului la răbdare. Acceptarea evenimentelor insolite ca pe niște fapte naturale, firești reprezintă un element specific literaturii absurde, ce își face simțită prezența și în opera lui I.L.Caragiale.

Modul de expunere predominant în această schiță este dialogul, ce subliniază caracterul dramatic al operei. Din acest motiv, opera capătă aspectul unei scenete, al cărei fir narativ se derulează prin intermediul replicilor, Caragiale notând la începutul lor, ca și în piesele de teatru, personajul care vorbește. De această dată, însă, identitatea protagoniștilor nu este importantă, fiind stilizați, reduși la niște inițiale, semn că nu sunt niște individualități, ci niște caractere generale. În plus, Caragiale se apropie de teatrul absurd și prin absența unei acțiuni bine conturate, cu evenimente semnificative, bazate pe relația cauză-efect. Valoarea operei *Căldură mare* nu rezidă în subiect, ci în modul în care reacționează eroul, ce se definește prin cuvânt, nu prin acțiune. Incoerența limbajului dovedește o carență în gândire, o limită ce duce la ideea absurdității existenței. Stilul este concis, ritmul rapid, concizia dând naștere și la ambiguitate. Absența detaliilor și încrederea în sine a vizitatorului creează un comic de situație căruia i se adaugă și un comic de limbaj:

D. : Atunci să-i spui c-am venit eu.

F. : Cum vă cheamă pe dv.?

D. : Ce-ți pasă?

F. : Ca să-i spui.

D. : *Ce să-i spui? de unde știi ce să-i spui, dacă nu ți-am spus ce să-i spui ? Stai, întâi să-ți spun ; nu te repezi... Să-i spui când s-o-ntoarce că l-a căutat...*

F. : *Cine ?*

D. : *Eu.*

F. : *Numele dv. ?...*

D. : *Destul, atâta ! Mă cunoaște dumnealui... suntem prieteni...*

F. : *Bine, domnule.*

D. : *Ai înțeles?*

F. : *Am înțeles.*¹⁰

Ambiguitatea este trăsătura de bază a comportamentului eroului schiței *Căldură mare*, care se simte depășit de situație când constată că a încurcat adresa. Apare aceeași idee de noncomunicare și absurditatea existenței, la care se adaugă și incertitudinea identității. Personajul seamănă cu Gavrilescu din nuvela *La țigănci*, de Mircea Eliade, în sensul că nu înțelege ce i se întâmplă în momentul în care părăsește strada greșită și se întoarce la birjă pentru a o lua în direcția corectă. Întrebând în jur trecătorii, protagonistul se zăpăcește și, în loc de strada Sapienții, cere informații tot despre strada Pacienții, unde tocmai fusese. Intră într-un fel de cerc al coincidențelor și al confuziei din care nu mai are scăpare. Scriitorul critică, cu această ocazie, prostia, superficialitatea și incultura contemporanilor, făcând aluzie, totodată, la absurditatea situațiilor pe care acestea le provoacă.

Operele lui Caragiale se dovedesc a fi atemporale, viciile criticate în scopul corijării lor regăsindu-se în orice epocă. *Pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al oricărei societăți. Ceea ce îl particularizează este virulența excepțională a criticii sale. Într-adevăr, omenirea, așa cum ne e înfățișată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță.*¹¹

Caragiale îmbină, după cum observa și Eugen Ionescu, fantasticul cu absurdul, generând o creație originală, ce anticipează literatura absurdă de mai târziu. Geniul creator al scriitorului s-a manifestat atât în genul epic, cât și în cel dramatic, cele două direcții literare fiind unite de aceeași viziune regizorală ce se manifestă și prin narațiunea dialogată. Amestecul de concizie, ambiguitate, aluzie, naturalitatea reacțiilor, ritmul rapid al narațiunii și aglomerarea dialogurilor oferă creației

¹⁰ I.L.Caragiale, *Momente și schițe*, Vizual, București, 1996, p. 96-97

caragialești autenticitate. Eugen Ionescu aprecia opera marelui clasic, afirmând: *Distanța dintre un limbaj pe cât de obscur pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară, adulterele grotești ce se amestecă cu toate acestea, fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic.*¹²

Analizând teatrul lui Caragiale, Eugen Ionescu consideră că valoarea operelor sale rezidă în construcția personajelor alese din viața de zi cu zi, mai precis în ridiculizarea viciilor, făcută într-un mod aparte, ce stârnește comicul. Potrivit dictonului *ridendo castigat mores*, Caragiale reușește să critice societatea într-o manieră subtilă, indirectă, și totodată evidentă pentru cei care se identifică cu personajele prezentate, imprimând textului senzația de veridicitate. Eugen Ionescu este de părere că eroii caragialești nu știu să distingă esența de aparență, să separe realitatea informațională de ficțiune, valoarea de nonvaloare, învârtindu-se într-un cerc vicios: *Eroii lui Caragiale sunt nebuni după politică. Sunt niște cretini politicieni. În așa măsură, încât și-au deformat limbajul cel mai cotidian. Ziarele sunt hrana întregii populații: scrise de niște idioți, ele sunt citite de alți idioți [...]* *Deformarea limbajului, obsesia politică sunt atât de mari încât toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, alcătuită din expresii tot atât de sonore pe cât de minunat de improprii...*¹³

Deși teatrul ionescian se manifestă în secolul al XX-lea, el nu exclude tradiția, ci o înglobează, preluând elemente ale absurdului *avant la lettre*. Influența lui Caragiale asupra operei lui Eugen Ionescu este evidentă în schițele *Două loturi* și *Căldură mare* ce anticipează teatrul absurd de mai târziu prin incoerența acțiunilor și limbajului personajelor. Acestea seamănă cu eroii secolului următor prin ideea absurdității existenței ce devine un cerc strâmt, sufocant, fără ieșire, în care ființa umană capătă statutul de caricatură. Eugen Ionescu are aceeași tendință, ca și Caragiale, de a transforma expresia literară și limbajul în formule clișeizate, pierzându-și valoarea comunicativă obișnuită.

Criticând automatismul limbajului curent, se semnalează, de fapt, dezumanizarea și înstrăinarea. Sub semnul înstrăinării stau și personajele din *Conu Leonida față cu reacțiunea*, Conu Leonida și Coana Efimița putând fi asemănați cu

¹¹ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p.154.

¹² Eugène Ionesco, *op. cit.*, p.156

¹³ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p.155

personajele din piesa *Delir în doi*, elementul comun fiind iluzia invadării exteriorului apăsător în spațiul interior, perceput ca fiind unul securizant.

Eugen Ionescu și-a construit universul teatral pornind de la tehnicile literare tradiționale, similaritățile dintre operele sale și cele ale lui I.L.Caragiale fiind evidente la nivelul tematicii, personajelor, limbajului, ce devine principalul mijloc de a demasca falsa realitate.

III

Teme și motive în creația ionesciană

Mărturisind că a început să scrie pentru a demonstra profesorilor Olmazu, Perpessicius și Pompiliu Constantinescu că are potențial literar, Eugen Ionescu a fost un revoltat continuu împotriva ordinii absurde a lumii, împotriva răului din istorie, a indiferenței, a “rinocerizării” omului. Teatrul ionescian poate fi grupat în două cicluri:

1. piese scurte, care au ca temă problema golirii de sens a limbajului și a noncomunicării: *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele*, *Victimele datoriei*, *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, ele fiind printre cele mai reprezentative pentru dramaturg și pentru spiritul avangardei;
2. piesele ample, precum: *Jacques sau Supunerea*, *Noul locatar*, *Ucigaș fără simbrie*, *Rinocerii*, *Regele moare*, *Pietonul aerului*, *Setea și foamea*, acestea constituind operele de referință din creația dramaturgului.

Teoretician al avangardei deceniului șase, Ionescu se impune ca unul dintre marii creatori ai anti-teatrului și teatrului absurdului, ca expresie a adversității sale împotriva regimurilor totalitare, atât de extremă stângă, cât și de extremă dreaptă.

Personajele lui Eugen Ionescu sunt stilizate, vag conturate, cu o identitate incertă și dezindividualizate, pentru că nu se dorește crearea unor cazuri, ci a unor tipuri. Ele reprezintă ipostaze ale omului Eugen Ionescu, care creează niște eroi atipici, ce traversează stări depersonalizate, în același timp unice și irepetabile. Temele sale predilecte sunt vidul ontologic, golul sufletesc, moartea, eșecul, dezarticularea limbajului, incomunicarea, claustrarea, acapararea omului de automatisme și stereotipii, intenția autorului fiind de a sugera imposibilitatea de a ieși din acest impas. El afirmă, totodată, că temele valorificate sunt de fapt niște obsesii proprii, niște angoase exteriorizate. Ceea ce este interesant în ceea ce privește problematica operelor ionesciene, este maniera originală în care aceasta este ilustrată, scriitorul prezentând o anumită temă din mai multe perspective ce conferă complexitate. Uneori, motivele literare sunt recurente, devenind laitmotive, așa cum este motivul angoasei.

În *Cântăreața cheală*, operă subintitulată *antipiesă* și scrisă inițial în românește, sub titlul *Englezește fără profesor*, dramaturgul are intenția de a parodia

limbajul colocvial. Mărturisind că punctul de plecare l-a constituit încercarea de a învăța engleza cu ajutorul unui manual pentru începători, Eugen Ionescu a depășit activitatea didactică, începând să arate adevărurile evidente exprimate de personaje precum Mr. și Mrs. Smith prin propoziții. Demersul creator implică libertate, joc, frenezie creatoare, scriitorul mărturisind că, lăsându-se purtat de imaginație, *adevărurile elementare... înnebuniseră, limbajul se dezarticulase, personajele se descompuseră; cuvântul, absurd, se golise de conținutul său și totul se încheia cu o ceartă ale cărei motive erau imposibil de cunoscut...*¹⁴ Deși unii critici au considerat că piesa este o ironie îndreptată către societatea burgheză englezească, avându-se în vedere repetiția cuvântului englezesc la începutul textului și numele personajelor (Martin, Smith, Mary), dramaturgul a mărturisit că nu a avut o intenție ascunsă, vrând doar să dea expresie faptelor banale ce compun existența. De aceea ingeniozitatea operei nu stă în subiectul ei, în atenția cititorului fiind aduse acțiuni simple, precum discuția despre masa luată, sau imaginea unui om care se apleacă pentru a-și încheia șireturile, ce este descrisă ca un eveniment senzațional, ieșit din comun. Tocmai prin banalul lor, evenimentele, acțiunile devin neobișnuite, scriitorul întrebându-se cum pot comunica oamenii între ei și care este mecanismul ce stă la baza funcționării lumii. Piesa *Cântăreața cheală* nu are ca temă solitudinea sau imposibilitatea comunicării, fiind, după cum mărturisea însuși dramaturgul, *expresia insolitului, a existenței văzute ca un lucru absolut insolit.*¹⁵ Neobișnuitul vieții îi creează autorului un *sentiment de mirare, de stupefacție* orice acțiune, oricât de semnificativă ar fi ea, reprezentând dovada certă a existenței. *Insolitul este pretutindeni: în limbaj, în faptul de a lua un pahar, de a-l bea dintr-o singură înghițitură, pe scurt, în faptul de a exista, de a fi. A face ceva, a nu face ceva: stupefiant.*¹⁶

Dramaturgul abordează raportul om-sistem social, accentuând efectele distrugătoare ale societății asupra individului. Această agresiune a exteriorului ia forma motivului cruzimii pentru că moartea este agresiunea maximă care se poate exercita asupra ființei umane. Răul se va concretiza în agenți malefici care vor periclita securitatea individului. De exemplu, în *Noul locatar*, eroul e asfixiat prin acumularea mobilelor în propriul apartament, iar în piesa *Scaunele*, scena e umplută

¹⁴ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.190

¹⁵ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p.52

¹⁶ Eugène Ionesco, op. cit., p. 53

cu scaune goale. În *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, personajele își petrec majoritatea timpului culegând ciupercile otrăvitoare care invadează locuința sau îngrijind un cadavru care continuă să îmbătrânească, ieșindu-i degetele din pantofi. Toate aceste obiecte care invadează spațiul eroului sugerează infiltrarea neantului în existență.

În piesa *Lecția*, uciderea elevei de către profesor reprezintă doar un element al unui șir nesfârșit de crime, individul fiind condamnat la supunere într-o societate despotică. Tema acestei piese o constituie și imposibilitatea comunicării, profesorul nereușind să stabilească o interacțiune intelectuală cu eleva sa, frustrarea fiind concretizată prin actul final. În această piesă, mijlocul compozițional fundamental este gradația, ce stă la baza acumulării tensiunii și care ține cititorul în suspans. Importante sunt și indicațiile regizorale, care marchează evoluția personajelor și la nivelul fizionomiei, ca expresie a evoluției sau involuției psihice. Dacă la început eleva de optsprezece ani este vioaie, veselă, dinamică, spre sfârșit ea va deveni obosită, palidă, pasivă, o vor dura dinții, în timp ce profesorul, agresiv și dominator, parcă se va hrăni cu energia ei, devitalizând-o. Eroul pare a intra într-o transă, dezinteresul fetei față de lecție fiind pedepsit aspru prin crimă. Satisfăcându-și plăcerea, personajul nu conștientizează imediat gravitatea actului său, în ciuda repetării sale constante. Dacă pentru o clipă este lucid și se gândește la consecințele faptelor sale, intervine imediat iraționalul, ce anulează orice urmă de responsabilitate. Piesa se încheie cu venirea altei eleve, care va trece prin același ritual și care va avea același destin tragic, completând seria celor patruzeci de cadavre.

Vocea dramaturgului, care atenționează asupra potențialelor pericole este întruchipată de menajeră, care îl avertizează pe profesor că nu este bine să înceapă cu aritmetica, filologia însemnând chiar „bucluc”, apogeul tensiunii acumulate, tradusă prin actul crimei ce eliberează. Semnalarea pericolului este însă ignorată, rațiunea fiind înlocuită cu instinctul și patima crimei. Profesorul are tendința de a-i aplica o corecție și menajerei, însă aceasta știe cum să se apere când este amenințată cu un cuțit de cel căruia îi este complice. Intervine raționalul și viața menajerei este cruțată deoarece ea este cea care cunoaște plăcerile latente ale profesorului și care îi acoperă crima de fiecare dată, gândindu-se la modalitățile de a păcăli legea.

Subintitulată „dramă comică”, *Lecția* îmbină elemente grave cu cele hilare, tehnica dramaturgică specifică acestei piese fiind explicată chiar de autor: *Să împingi burlescul la extrema lui limită. Ici un ușor bobîrnac, o alunecare imperceptibilă, și te*

regăsești în tragic. E o scamatorie. Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-și dea seama. Poate nici actorii, sau numai puțin. Schimbare de ecleraj. E ceea ce am încercat în *Lecția*.¹⁷ Comicul este considerat un element de bază în construcția textului dramatic, fiind un contrapunct al dramei.

O altă piesă reprezentativă a lui Eugen Ionescu este *Rinocerii*, redactată la cererea secretarului de redacție de la *Les Lettres nouvelles*, Genevieve Serreau, soția regizorului Jean-Marie Serreau. Opera a apărut în *Les Lettres nouvelles*, nr. 52/1957, fiind inițial o povestire ce a devenit abia peste un an o piesă de teatru. După cum mărturisește însuși autorul, *Rinocerii este fără îndoială o piesă antinazistă, dar ea este, mai ales, și o piesă împotriva isteriilor colective și a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea rațiunii și a ideilor, dar care nu sunt mai puțin niște grave boli colective, pentru care ideologiile nu sunt decât alibiuri*.¹⁸ Asistând la ascensiunea Gărzii de Fier, Eugen Ionescu observă cum oamenii cu care înainte împărtășise aceleași idei se transformă sub acțiunea unei forțe colosale, inumane, aderând la mișcarea legionară. Asemenea personajului său, Bérenger, care își susține până la capăt statutul de ființă umană, cu riscul de a rămâne singur, dramaturgul mărturisește că dintr-un grup format din cincisprezece prieteni ce împărtășeau aceleași opinii, doar trei-patru au rămas fideli principiilor inițiale, refuzând aderarea la ideologia legionară. Restul au devenit niște *rinoceri* ce au o *mentalitate de mulțime, nu gândesc, ci recită niște lozinci <<intelectuale>>*.¹⁹

Vorbind despre operă, ce abordează tema solitudinii și a pierderii identității sub influența unei ideologii, Eugen Ionescu afirmă că a oscilat între bizon, taur și hipopotam, alegând apoi rinocerul pentru a ilustra *mutația mentală*. Scriitorul este de părere că nu a făcut cea mai bună alegere pentru că rinocerul este un animal solitar, ce îmbină candoarea cu ferocitatea, „oaia feroce” fiind mai potrivită pentru a sugera spiritul de turmă și agresivitatea. Cu toate acestea, rinocerul devine motivul central al operei, uniformizând conștiințele celorlalți.

Toate personajele cu care vorbește Bérenger par să aibă nu numai un ascendent social, dar și unul intelectual asupra lui. Toți — Jean, Dudard, Botard, Logicianul — au argumente politice, sociale, logice și biologice care justifică rinocerizarea. Singurele argumente ale lui Bérenger sunt de ordin uman, autorul

¹⁷ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.193

¹⁸ Ibidem, p. 209

opunând ideologiilor conceptul de *umanism*. Beranger nu este tipul intelectualului, al eroului excepțional, fiind tentat la sfârșit să cedeze presiunii psihice și să se considere inferior rinocerilor. Refuzul final de a-i accepta sugerează forța interioară și poate fi un semn al rebeliunii, ținând cont că personajul face notă discordantă față de restul intelectualilor în privința vestimentației și a seriozității, pe care îi depășește însă prin gândirea profundă.

Piesa *Rinocerii* e tragedia singurătății, a depersonalizării și poate fi citită sau interpretată din toate perspectivele care opun individul masei sociale contaminate de idei primite și impuse. Beranger constată că a rămas complet singur după ce Daisy îl părăsește, intenția autorului fiind de a demonstra puterea conștiinței individuale

într-o societate în care predomină „orbirea colectivă” ce duce la „rinocerită”. Se pun în discuție termenii *normalitate* și *anormalitate*, primul fiind asociat cu cei mulți, care dețin puterea. Cel aflat în minoritate poate fi considerat un semn al anormalității, după cum sugerează Daisy, personaj ce aduce în discuție puterea încrederii în propria persoană, dar și ideea cantității ce nu se identifică cu esența, calitatea. În plus, câteva conștiințe individuale pot reprezenta o conștiință universală. Bérenger devine un caz, *un om care caută să-și asume solitudinea, care încearcă să nu abdice... fiindcă el vrea să salveze ceea ce pare să constituie valoarea omului, unicitatea lui.*²⁰ Crezând în Daisy, el are speranța unei reabilitări mundane, trăind iluzia că ar putea reconstitui cuplului originar ce va da naștere unei lumi mai bune, pure.

Criticat că a indicat ce înseamnă *răul*, dar nu a precizat ce înseamnă *binele*, Eugen Ionescu susține că un dramaturg nu oferă soluții, ci doar formulează probleme, cititorul trebuind să analizeze situația și să descopere ce este mai bine pentru el. Piese sale au și o funcție constructivă pentru că obligă cititorul să gândească, să problematizeze, lăsând posibilitatea interpretării proprii.

Piesa *Scaunele* are ca temă neantul, după cum afirmă însuși scriitorul: *Scaunele au rămas goale fiindcă nu este nimeni. [...] Lumea nu există cu adevărat, tema piesei a fost neantul, nu eșecul. Absența totală: scaune cu nimeni. Lumea nu*

¹⁹ Ibidem, p. 215

²⁰ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p. 116

*este pentru că nu va mai fi, totul moare.*²¹ Opera prezintă o lume atât de reală încât pare de-a dreptul absurdă și fără niciun sens. În această lume, omul este prizonierul incapacității sale de a comunica până și în situațiile extreme ale vieții sale. El nu mai poate ieși din rutina zilnică, fapt care conturează o existență umană tragică. De aceea eroii, doi bătrâni în vârstă de 95 și respectiv 94 de ani, trăiesc înconjurați de apă, simbol al societății în care doresc să se integreze. Astfel se explică și tendința bătrânului de a se apleca mai mult pe fereastră, gest simbolic pentru dorința de a evada din starea de solitudine. În lipsa unei companii reale, cei doi eroi devin gazdele unor musafiri imaginari. Scaunele devin simboluri ale nevoii unei prezențe umane și de a comunica cu mulțimea, care este absentă. Rapiditatea cu care sunt aduse în scenă sugerează proporțiile singurătății. *Scaunele sosind cu toată viteza, și din ce în ce mai repede, constituiau imaginea centrală, aceasta exprima pentru mine, vidul ontologic, un soi de vârtej al vidului.*²² Se subliniază vidul ontologic, pe care dramaturgul îl explica astfel: *Lumea îmi apare în anumite momente ca și cum ar fi golită de semnificație, iar realitatea – ireală.*²³

Scena devine reprezentativă pentru întreaga lume, iar absența oamenilor reali, palpabili din spațiul scenic se extinde la nivelul societății, ce tinde să devină individualistă, ducând la izolare. Gestul final al celor doi bătrâni este semnificativ pentru dorința de integrare în colectivitate, de comunicare cu lumea. Sinuciderea devine un act simbolic, precum cel din finalul piesei *Iona*, de Marin Sorescu, personajele încercând să ajungă *cumva la lumină* prin aruncarea în apă. Ca și la Marin Sorescu, în opera ionesciană apa sugerează lumea exterioară, deosebirea dintre cele două texte dramatice constând în soluția găsită de personaje pentru a rezolva conflictul interior. În *Scaunele*, personajele vor să depășească statutul de introvertiți, având deschidere către universul exterior, ce înseamnă comunicare, în timp ce în *Iona*, eroul se orientează către spațiul interior, al conștiinței.

Descompunerea mediului eroului sugerează diviziunea interioară a eroului ce trăiește angoasa morții. În *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, invadarea camerei personajului cu ciuperci constituie, de fapt, angoasa eroului.angoasa este un alt

²¹ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p. 63

²² Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 73

²³ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.197

motiv al creației ionesciene, universul uman fiind redus la afectiv și irațional. Angoasa redă reacțiile individului confruntat cu vidul ontologic și poate lua diverse forme: fie teamă nefondată față de un pericol, fie obsesie, frică provocată de un obiect anume, război, ciumă, fie teroare sau panică.

Motivul înstrăinării față de sine și față de ceilalți reconstituie ipostazele singurătății absolute în fața limitelor existențiale. Personajele din *Delir în doi* se izolează în cameră de teama invaziei exteriorului, trăind în același timp și o alienare provocată de hărțuiala lor cotidiană. Dacă bătrânii din *Scaunele* doreau depășirea limitelor și ieșirea din spațiul interior, devenit monoton și închis, personajele din *Delir în doi* nu vor să părăsească spațiul camerei, ce devine un loc securizant chiar prin monotonia lui. De aceea eroii preferă chiar să se plictisească înăuntru decât să iasă în stradă, să bea, să danseze sau să participe la defilare alături de restul oamenilor, ale căror manifestări de veselie devin iritante.

Eroii generici, numiți simplu *El* și *Ea*, sunt surprinși în camera lor, discutând în contradictoriu despre traseul vieții lor, dar și despre subiecte banale, precum diferența sau asemănarea dintre un melc și o broască țestoasă. Cei doi își manifestă regretul față de alegerea partenerului, fiecare considerând că este o greșeală căsnicia lor din cauza diferențelor prea mari dintre ei. Eroii ajung să se simtă singuri chiar și când sunt împreună, se ceartă și nu se sincronizează nici măcar când vine vorba de un gest simplu cum ar fi deschiderea ferestrei ce le provoacă reacții opuse. Pe lângă acest disconfort psihic provocat de tensiunea în cuplu, personajele trăiesc spaima presiunii exercitate de universul exterior, amintind de eroii lui Caragiale, din *Conu Leonida față cu Reacțiunea*. Eugen Ionescu pornește de la aceeași teamă nefondată a celor doi soți, ce se sperie de zgomotele puternice de afară, în realitate acestea fiind asociate cu normalitatea veseliei și sărbătorii. Ca și Leonida și soția sa, Efimița, cei doi soți din opera *Delir în doi* se sperie de ceea ce aud, imaginile auditive fiind deformate atât de mult, încât simt nevoia să-și consolideze spațiul în care trăiesc. Dulapul pus în ușă, ca și saltelele ce acoperă găurile din zid sau care sunt folosite drept obloane pentru ferestre, dau camerei aspectul unei fortărețe ce oferă protecție. În același timp, marchează o delimitare clară față de restul lumii și izolează indivizii, ce devin privați până și de lumina zilei, întunericul amplificându-le angoasa. Sentimentul neliniștii îi determină să se ascundă chiar și sub pat, deși recunosc la un moment dat că afară nu se petrece nimic violent, ci sunt doar niște manifestări ale păcii.

Personajele înving teama prăbușirii datorită foamei, care le determină să părăsească spațiul propriu și să meargă la vecini pentru a căuta mâncare. Ideea spațiului deschis e acceptată doar în măsura în care poate satisface o nevoie fiziologică primară, precum foamea. Nu mai intervine teama când personajele găsesc mâncare la vecini, prăbușirea tavanului fiind criticată pentru că varsă băutura soției și îi pătează rochia.

De motivul însingurării se leagă și limbajul, care devine o sursă a alienării, un fel de zid sonor ce desparte personajul de lumea înconjurătoare, izolându-l. Vorbirea cuplului devine incoerentă, ca a tuturor personajelor din piesele lui Eugen Ionescu, de altfel. Dacă uneori cei doi soți sesizează că în stradă nu sunt decât lumini, petarde, dans, steaguri, petrecere, alteori realitatea este distorsionată, căpătând imaginea terifiantă a războiului sau a ghilotinei instalată la etaj.

Ca și I.L.Caragiale, Eugen Ionescu introduce un personaj ce sugerează absurditatea situației, corespondentul Saftei din *Conu Leonida față cu Reacțiunea* fiind familia vecină, întoarsă din concediu, care privește cu seninătate evenimentele din lumea exterioară. Spre deosebire de predecesorul său, Eugen Ionescu introduce și elemente grotești, precum imaginea corpurilor fără capete și a capetelor fără corpuri din final, ce sugerează descompunerea psihică inevitabilă. Dacă mintea și trupul ajung să se separe, alienarea este iminentă, temă anticipată și de titlu prin prezența substantivului *delir*, ce face aluzie la o tulburare a conștiinței, manifestată prin halucinații, aiureală, incoerență, simptome ce se regăsesc în comportamentul celor doi soți.

Tema singurătății este abordată și în piesa *Noul locatar*, a cărei scriere a fost una febrilă, procesul creator durând doar trei zile, între 14 și 16 septembrie 1953, semn al nevoii de expresie a unei teme obsesive. Încadrând-o într-o serie care mai cuprinde *Scaunele*, *Victimele datoriei* sau *Amedeu*, autorul afirma despre opera *Noul locatar*:

*Mi-am dat eu însumi seama de sfârșitul cuvântului în teatru, și încă de multă vreme folosesc obiecte: scaune, cești, ciuperci, mobile etc. Cred că piesa cea mai tăcută pe care am scris-o este **Noul locatar**, în care doar obiectele mai fac câte ceva, precum mesele pentru spiritism care s-ar mișca, ascultând de ultima proiecție a energiei*

*nervoase extraconștiente.*²⁴ Personajul principal, „noul locatar”, este într-adevăr cel mai tăcut personaj din opera dramaturgului. Răspunsurile lui monosilabice sfârșesc prin a tăia până și neobosita poftă de bârfă a Portăresei, personaj ubicuu în teatrul său (ca și pompierul sau menajera), populat în acea perioadă cu o întreagă faună de „vecini” curioși și insuportabili. Dramaturgul mărturisește că a fost inspirat de propria senzație de disconfort provocat de prezența apăsătoare a oamenilor: *Prezența oamenilor îmi devenise insuportabilă. Oroarea de a-i auzi; neplăcerea de a le vorbi; starea groaznică de a avea de-a face cu ei ori de a-i simți în preajmă. Văzându-i cum transpiră, cum se grăbesc, cum se năpustesc ori se distrează prostește, ori cum joacă pelotă sau bile, mă îmbolnăvisem.*²⁵

„Noul locatar” refuză aproape orice dialog cu semenii, preferând să se izoleze de vacarmul care a pus stăpânire pe lumea contemporană, să se cufunde între mobilele pe care cei doi Hamali le cară neconținut în încăperea lui de la etajul șase. Nu pare deranjat sau sufocat de lipsa spațiului de mișcare, fiindu-i suficient un cerc trasat simbolic cu o cretă în mijlocul camerei, în care își așază un fotoliu. Acest cerc este simbolul lumii interioare în care se retrage eroul ce marchează clar o delimitare a inerorului față de exterior. Atitudinea personajului este parcă un refuz adresat lumii, universului, care nu vrea să-și dezvăluie rostul. Eroul este în fond un om dezamăgit de zădărnicia oricărui efort de cunoaștere, iar mobilele pe care Hamalii le așază în jurul său sunt semnul opacității unui univers ostil ce se face simțit pretutindeni, având în vedere că întregul oraș este invadat de mobile.

În mai multe opere ionesciene, printre care și *Victimele datoriei* sau *Setea și foamea* există o metaforă recurentă a obstacolului de netrecut, a zidului care se ridică opac înaintea personajului sau a autorului. În *Noul locatar* însă, personajul își înalță singur acest obstacol, parcă pentru a scăpa de ispita căutării unui rost acolo unde nu se află poate altceva decât nimicul. Autorul afirmă că zidurile sunt produsul rațiunii, cu ajutorul căreia se separă ordinea de haos, neant, moarte, unde nu trebuie să ajungem niciodată. Tăcerea „noului locatar” nu e o muțenie oarecare, ci chiar reflexul

²⁴ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p. 174

²⁵ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p. 229

aspirației către tăcerea spațiilor infinite, făcându-se referire la extincție, sugerată de cuvântul adresat celor doi Hamali, care încheie piesa: *Stingeți*.

În *Pietonul aerului*, Eugen Ionescu explorează tema singurătății artistului neînțeles de o societate pragmatică, reprezentată în piesă de un grup de englezi. Preocupați de problemele cotidiene, aceștia se dovedesc incapabili să accepte obsesiile lui Bérenger, ce este un alter-ego al dramaturgului, împărășindu-i opiniile cu privire la viață și literatură, cu ocazia interviului luat de un ziarist dornic de un subiect senzațional. Eroul sugerează că jocul pur al fanteziei și al visului îi permite să se înalțe în aer cuprins de beatitudine, exprimând totodată și viziunea apocaliptică, întunecată cu care se întoarce din zborul său prin spații. Extincția inevitabilă este descrisă astfel: *Și apoi, și apoi: gheața urmând focului infinit, și focul urmând înghețului. Deșerturi de gheață și deșerturi de foc înlănțuindu-se unele cu altele, unele împotriva celorlalte și venind spre noi... venind către noi.*²⁶ Toate celelalte personaje îl privesc cu uimire, neavând însă îndrăzneala să viseze și să-și depășească limitele. Se pune în discuție și noțiunea de prietenie, de socializare, Josephine exprimând superficialitatea și nimicnicia condiției umane, ce este egocentristă. Oamenii sunt niște *obiecte vide în deșert, monstruos de impenetrabile, de indiferente, egoiste și crude. Fiecare închis în carapacea lui.*²⁷

În *Regele moare*, sub numele aceluiași personaj investit cu o demnitate regală, Eugen Ionescu întruchipează tragedia singurătății radicale a omului în fața iminentei sale morți. Se aduce în discuție legenda vasului Graal, creată pe seama Sfântului Potir din cultul creștin. La momentul răstignirii Domnului Iisus Hristos, îngerii ar fi strâns sângele Domnului într-un potir, pe care cavalerii cruciați l-ar fi adus în Europa și l-ar fi depus în Mănăstirea Graal. Cei ce se împărtășeau din el deveneau nemuritori, în mod simbolic, Bérenger ajungând să trăiască 283 ani. Scriitorul abordează tema morții, a extincției, văzută ca un proces inevitabil, ce se instalează gradat, dar sigur, din dorința de a înțelege el însuși acest fenomen care l-a preocupat.

Regele devine în mod simbolic o lume, care se sinucide prin prostia de a adera la conceptul *carpe diem*. Trăind doar în petreceri, el și-a risipit viața, regatul, oamenii, caracterizându-l un egoism fără limită, personajul mărturisind că ar fi fericit dacă soarele

²⁶ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. III, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003, p. 194

²⁷ *Ibidem*, p. 179

ar arde întreaga lume și el ar rămâne singur în pustietatea universului nemărginit. Nici când soția sa, Mărie, îi cere să-i declare dragostea, ca ultimă salvare a sufletului, nu realizează că trebuie să renunțe la atitudinea egoistă, mărturisind că tot pe sine se iubește. Decăderea regelui este una lentă, manifestată la nivel fizic, dar și la nivel autoritar. Cei din jur nu mai reacționează la ordinele sale, sancțiunile cerute nemaiavând răsunet. Nici un gest simplu precum apropierea soției sale nu mai este posibil fără încuviințarea Margueritei, ce devine întruchiparea lui Caron, cel care conduce sufletele în lumea de dincolo. Apare și motivul păianjenilor, a căror prezență înfricoșătoare îl obsedează pe rege și care anticipează de fapt sfârșitul. Acesta se produce lent, prin instalarea unei slăbiciuni fizice și prin înlăturarea însemnelor puterii, care devin mult prea apăsătoare. Regele este deposedat de sabie, sceptru, coroană, presiunea fiind și una psihică pentru că nu își acceptă decăderea inevitabilă.

Apare ideea abandonării poverilor umilitoare ale lumii reale pentru a dobândi sensibilitatea pură, acea *vox clamantis* a artei, pe care în zarva lumii obiective autorul nu o poate găsi. În dialogul cu servitoarea Julie, regele remarcă frumusețea vieții chiar și în truda, sărăcia, neplăcerile ei, care poate deveni o adevărată sărbătoare a sufletului, dacă toate acestea le închină lui Dumnezeu. El, regele, învață să moară. Este parcă o analogie la Alexandru Lăpușneanul, eroul lui Costache Negruzzi, mai ales când doctorul călău îi amintește cum și-a ucis părinții, frații, rudele; cum a participat la două mii de bătălii, când călărind pe cal, când, în picioare, pe tanc, când în avion. Felul în care doctorul și Marguerite îl învață să moară, amintește modul în care Spancioc și Stroici urmăresc agonia lui Alexandru Lăpușneanul, după ce a fost otrăvit de doamna Ruxanda.

Nimeni și nimic din tot ce alcătuia cândva viața de curte, cu frivolitatea ei stând pentru întreaga deșertăciune a cotidianului, nu reușește să-l ajute acum pe Bérenger să treacă pragul către lumea de dincolo. El se vede silit să-și asume în cele din urmă pe deplin condiția, sub tirul replicilor cinice ale bătrânei regine Marguerite, prima sa soție, ce se preface că-i înlătură din cale obiecte, ziduri, arme, mărăcini, umbre, prăpăstii, animale, ispite. În timpul acesta, regele, cu ochii închiși, vede cum răsare o altă lume, alți sori, un tărâm de dincolo de oceane. Eugen Ionescu a mărturisit că a scris această piesă pentru a învăța să moară, acest moment inevitabil pentru ființa umană necesitând reflecție și o oarecare pregătire psihologică.

Piesele lui Eugen Ionescu ilustrează aspecte existențiale ce provin fie din spiritul meditativ al autorului, fie din simpla observare a faptelor. În lucrarea *Între*

viață și vis, scriitorul mărturisea: *Scrisul este felul meu de a improviza. De asemenea, există în mine o latură moralistă. Vreau să denunț anumite fapte reale*²⁸. Temele predominante ale creației ionesciene sunt singurătatea, izolarea, falsitatea, vidul existențial, moartea, lipsa comunicării. Obsesia morții este marea forță motrice a operei lui Eugen Ionescu, de la moartea gândirii și limbajului la moartea neînțeleasă și neacceptabilă a individului. Pentru a ilustra temele menționate, scriitorul cultivă motivul angoasei, al scaunelor, al mobilelor, al zborului, al visului, unele dintre ele devenind chiar leitmotive.

Teatrul absurdului a avut un impact considerabil asupra evoluției artei dramatice, înnoindu-i radical mijloacele de expresie și lărgindu-i universul tematic. Referitor la teatru, dramaturgul considera că *acesta ar trebui să fie materialmente o adevărată explorare, o experiență concretă, să dea posibilitatea de a imagina mai bine, să fie neprevăzut*.²⁹

²⁸ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p. 180

²⁹ Ibidem., p. 179

IV

Deconstrucția textului dramatic tradițional

Reprezentant al generației '50 – '60, Eugen Ionescu dezvoltă linia teatrului absurd în literatura română, sincronizându-se cu tehnica teatrală a lui Boris Vian, Samuel Beckett, Herold Pinter. Noua orientare literară este derivată din direcția existențialistă, reprezentată de Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Anouilh, dar este influențată și de mișcarea impusă și teoretizată de Bertold Brecht și Erwin Piscator, pentru care teatrul presupunea o forță de a arăta detașarea de tot ce înseamnă iluzie și identificarea cu întâmplări și istorii sentimentaliste, după cum afirma Ileana Berlocea în *Teatrul și societatea contemporană*³⁰. Distanțându-se de Beckett și de Vian, primul abordând o latură umană pe lângă nonsensul dezvăluit, al doilea optând pentru un suprarrealism clădit în planuri care se întretaie și acordă multă importanță vizualului, dramaturgul român se îndreaptă spre o scindare a personalităților și spre oferirea unui spațiu plurivalent. Scena nu înseamnă la Eugen Ionescu doar actori și acțiune, ci și decor, costume, lumini, atmosferă (fondată pe termeni vizuali, auditivi), spectacolul devenind un întreg ansamblu regizoral. Elementele decorului nu sunt pasive, nu sunt simple instrumente folosite pentru a reda un loc, un tip de atmosferă, ci devin participante la piesă. Uneori, ele capătă statutul de simboluri ale unor personaje, așa cum se întâmplă în piesa *Scaunele*, au replici, intră și ies din cadrul scenei ca și când ar fi vii. Proliferarea materiei este sugerată nu numai prin înmulțirea treptată a scaunelor, ci și prin prezența numeroasă a ciupercilor, a ceștilor, a nasurilor, degetelor.

Vorbind despre creația sa, Eugen Ionescu susține că era nevoie de o înnoire a principiilor estetice, considerându-se un reprezentant al avangardei, *unul dintre modeștii meșteșugari care încearcă să reia această mișcare*³¹, asociată cu ideea de libertate. Dramaturgul consideră că teatrul este amenințat de prostia burgheziei și de aberațiile politice, libertatea imaginației nefiind înțeleasă ca o evadare în ireal, ci ca o posibilitate de a inventa, de a construi altceva. Teatrul ionescian se opune celui didactic, care se dovedește inutil prin scopul stabilit dinainte. Acuzat că piesele sale

³⁰ Ileana Berlocea, *Teatrul și societatea contemporană*, Meridiane, București, 1985.

³¹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.77.

critică mica burghezie, Eugen Ionescu trasează portretul micului burghez, care nu e specific unei clase sociale dintr-o anumită societate. El reprezintă individul care nu mai gândește singur, însușindu-și idei produse de alții, care ajung să-i conducă viața.

Eugen Ionescu nu acceptă adjectivul *absurd* atribuit teatrului său, fiind de părere că mai potrivit este *insolită*, sau *sentiment al insolitului*. În categoria *insolitelui*, scriitorul include în primul rând realitatea, alcătuită din elemente deosebite, care nu au o explicație logică. *Câteodată, numesc absurd ceea ce nu înțeleg, pentru că eu însumi nu pot înțelege sau pentru că lucrul este esențialmente de neînțeles, impenetrabil, închis, astfel acest bloc monolitic al datului, opac [...] acest bloc de mister; numesc, de asemenea, absurdă situația mea față de mister, starea mea de a mă găsi în fața unui zid care suie până la cer.[...] Îl numesc, de asemenea, absurd pe omul care rătăcește fără scop, uitarea scopului [...] apoi există absurdul care e nesăbuiț, contradicție, expresia dezacordului meu cu lumea, a profundului meu dezacord cu mine însumi, a dezacordului dintre lume și ea însăși; absurdul mai este pur și simplu ilogical...*³²

Scriitorul afirmă că a fost atras de forma de expresie dramaturgică și nu de roman sau eseu, pentru că acestea ar fi necesitat o gândire coerentă, în timp ce într-o piesă de teatru a putut da glas tuturor contradicțiilor interioare prin intermediul personajelor. De aceea autorul a cizelat forma narațiunii scrise inițial, dintr-o povestire născându-se piese de teatru. Dacă povestirea reprezintă doar scenariul, forma brută a creativității, piesa de teatru reia ideea literară și o prelucrează, transcriind percepția asupra lumii și gândirea autorului. Dramaturgul poate avea statutul de *homo ludens*, de individ care se joacă cu literele și cuvintele; el perforează realitatea monotonă, rescriind legile și principiile pe care se bazează aceasta în așa fel încât să se potrivească propriilor concepții bazate pe dorința exprimării libere. Așadar, deconstrucția teatrului tradițional se realizează încă din concepția asupra piesei de teatru, care trebuie să fie redefinită pentru a fi în concordanță cu spiritul novator al creatorului, ce creează *antipiese*, cum își numește Eugen Ionescu operele. Prefixul neologic *anti-* sugerează opoziția față de vechea orientare teatrală, parodiată adesea de scriitor.

Întrebat de Claude Bonnefoy care este geneza operelor sale, Eugen Ionescu a mărturisit că starea prielnică creării este afectivă, nu rațională, și deci *cvasihaotică*,

când se produc asocieri de imagini libere și se manifestă *un metabolism mintal bizar, o funcționare dereglată sau secundară*.³³ Procesul de creație este descris de scriitor ca un fenomen spontan, ce acaparează spiritul asemenea unei transe: *În aceste momente se petrec tot felul de lucruri, care țâșnesc parcă din noapte. Nu știu de unde provin. Le prind cum pot. Le pun unele în fața altora etc. O dată ce lucrurile acestea au fost scrise, s-au solidificat, li s-a dat un soi de coerență, datorită faptului că sunt înghețate, lipite unele de altele, în acel moment pot „gândi”, cum se spune, cu toate că, pentru mine a gândi așa-zis cu claritate prea adesea nu înseamnă decât a gândi într-un chip cu totul convențional sau insuficient, după clișee stabilite, după mecanisme ale raționalității aparente, deci, de fapt, „a nu gândi”*.³⁴ Pentru a crea, artistul are nevoie de această stare de dezechilibru, ce echivalează cu absența rațiunii și care se menține până la finalizarea operei literare. Punctul de plecare îl reprezintă o stare sufletească, un impuls, nu o ideologie, piesa fiind exteriorizarea unui dinamism psihic. Totodată, procesul de creație reprezintă și o modalitate de defulare, artistul dând expresie jocului ideilor. „Transa” în care intră dramaturgul pare a fi de origine șamanică, el comunică personajelor starea sa de exaltare creativă, realizând o conexiune empatică atât cu ele, cât și cu receptorul.

Încercând să explice mecanismul scrierii unei opere, Eugen Ionescu afirmă că nu a scris la comandă niciodată, tema, structura, personajele nefiind stabilite dinainte. De aceea, autorul simte că, pentru a explica o piesă de-a sa, ar fi nevoie să scrie o alta, cu altă serie de imagini. Caracterul incoerent al operelor ionesciene rezultă și din situarea scriitorului pe un alt plan de gândire decât cel conștient, raportul dintre creație și creator fiind asemănat cu cel al copacului care crește independent, fără a cere socoteală celor din jur. În plus, el încearcă să concilieze stări sau elemente contradictorii precum golul și prezența excesivă, transparența ireală a lumii și opacitatea sa, lumina și întunericul dens, de unde reiese structura neobișnuită a operelor sale.

Opera lui Eugen Ionescu prezintă automatisme, dereglări ale limbajului, dar și aspecte ale vieții lăuntrice, precum angoasa, solitudinea, descrise dintr-o perspectivă tragi-comică. Comicalul și tragicul ajung să se îmbine armonios, calitate a spiritului critic modern, după cum afirmă însuși autorul. Diferența dintre cele două categorii

³² Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p.123-124.

³³ Eugène Ionesco, op.cit, p. 58.

estetice constă în ritm, în mișcare, ce trebuie să fie rapidă în primul caz și mai lentă în cel de-al doilea. Pentru dramaturg, umorul presupune o conștientizare a absurdității, fiind o modalitate de a se descărca, o eliberare, o salvare a spiritului. Definind comicul, Eugen Ionescu pleacă de la opinia criticii, conform căreia *Cântăreața cheală* este singura piesă *pur comică*. Dramaturgul consideră că și comicul se înscrie în sfera insolitului, care își are originea în cotidian, dar pe care îl depășește. Pentru scriitor, *comicul este neobișnuitul pur; nimic nu mi se pare mai surprinzător decât banalul; suprarealul e chiar aici, la îndemâna noastră, în flecăreala de toate zilele*³⁵.

În operele lui Eugen Ionescu, predomină comicul de limbaj, obținut prin ilogicul dialogurilor ce par atât de firești, dar care nu mai respectă coerența dintre întrebare și răspuns. Efectul comic este obținut și prin folosirea unor cuvinte de argou precum *scârba mea*, rostite cu naturalețe de personaje, intenția autorului fiind de a reda realitatea așa cum este ea, fără a o idealiza sau minimaliza.

Vorbirea devine o avalanșă de cuvinte străine unele de altele și de cei care le folosesc, aceștia ignorându-le sensurile, iar mesajul este nul. Dialogul este construit dintr-o tiradă a locutorului și o replică secundară a unui personaj confuz, inert. Personajele vor doar să vorbească, nu să comunice, nu ascultă pe nimeni, dar nu se mai ascultă nici măcar pe ele însele, codul semnificativ comun încetând să mai funcționeze. Locutorul își impune propriul discurs asupra celuilalt, nefiind interesat de receptarea lui de către partenerul de discuție.

Scriitorul precizează că în *Cântăreața cheală* nu a avut intenția să abordeze tema incomunicării pentru că incoerența eroilor săi nu este consecința unei încercări eșuate, ci a unui refuz de a comunica. Personajele trăiesc într-un univers impersonal, lipsit de individualități, de păreri proprii, devenind niște simple *mecanisme* care ajung să considere distractivă imaginea unui om care se oprește la metrou pentru a-și lega șireturile. Acest vid psihologic este redat și prin nonsensul dialogului personajelor ce se poate reduce zgomote, la simpla asociere sonoră a unor cuvinte sau la enumerarea unor vocale, consoane sau interjecții:

DOAMNA MARTIN: Bazar, Balzac, bazin!

DOMNUL MARTIN: Bizar, bazon, bizon!

DOMNUL SMITH: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

DOMNUL MARTIN: B, C, d, f, g, I, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!

³⁴ Ibidem, p. 58.

DOAMNA MARTIN: *Ceapă de apă, ceafă cu ceapă!*

DOAMNA SMITH, făcând ca trenul: *Tuff, tuff, tuff, tuff, tuff, tuff, tuff, tuff, tuff, tuff.*

DOMNUL SMITH: *Nu!* DOAMNA MARTIN: *E!*³⁵

Cuvintele nu mai îndeplinesc funcția de comunicare, scriitorul simțindu-se prins în vârtejul noii orientări literare, ce sparge tiparele textului dramatic tradițional: *Vai, adevărurile elementare și înțelepte pe care le schimbau între ei, înlănțuite unele de altele, înnebuniseră, limbajul se dezarticulase, personajele se descompuseseră; cuvântul, absurd, se golise de conținutul său [...] cuvintele deveniseră niște scoarțe sonore lipsite de sens...*³⁷ Această abrutizare a limbajului duce chiar și la distrugerea relațiilor interumane; domnul și doamna Martin, deși soți, nu se mai recunosc, iar drumul către validarea identității celuilalt este presărat cu o serie de coincidențe care, în final, îi aduc pe cei doi la o concluzie comună: *Atunci, stimată doamnă, cred că nu mai încapă nici o îndoială, ne-am mai văzut, iar dumneavoastră sunteți chiar soția mea... Elizabeth, te-am regăsit! [...] Donald, tu ești, darling!*³⁸ Această serie de coincidențe nu șochează pe niciunul dintre soți, ele curg una după cealaltă într-o înșiruire grotescă, având rolul de a certifica o relație umană; cu alte cuvinte, cei doi sunt soț și soție nu datorită iubirii sau conviețuirii, ci tocmai datorită unei serii de evenimente minore pe care aceștia le au în comun, evenimente care duc la o concluzie acceptată nu din motive afective, ci raționale, de amândoi. Însă și această aparentă certitudine este sfărâmată de Mary, care se folosește de un argument la fel de neobișnuit ca și întreaga piesă: *Elizabeth nu-i Elizabeth, Donald nu-i Donald [...] Fetița lui Donald are un ochi alb și unul roșu, la fel ca fetița Elizabethiei. Numai că, în timp ce copilul lui Donald are ochiul alb în dreapta și ochiul roșu în stînga, copilul Elizabethiei are ochiul roșu în dreapta și ochiul alb în stînga!*³⁹ Ea își declină în finalul argumentației sale adevărata identitate; ea este, de fapt, Sherlock Holmes. Mary ar putea reprezenta ochiul latent și atent, aparent rațional, care nu acceptă existența unei neconcordanțe într-o aglomerare de absurdități. Ea semnalează prezența unui Creator universal, atotputernic, ce regizează din umbră destinele oamenilor, el

³⁵ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p.177.

³⁶ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, *Cântăreața cheală*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, Humanitas, București, 2003, p. 81.

³⁷ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p. 190.

³⁸ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, *Cântăreața cheală*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, ed. cit., București, 2003, p. 52

³⁹ Ibidem, p. 52-53.

având un *interes* ascuns, imposibil de descifrat pentru muritorii de rând: *Și cine are interesul să perpetueze această confuzie? Habar n-am. Mai bine nu încercăm să aflăm. Să lăsăm lucrurile așa cum sunt.*⁴⁰

Eugen Ionescu elimină conștient judecățile de rutină, convenționalismul ideilor și comoditatea receptării mesajelor artei de către cititori (spectatori), specifice teatrului tradițional. Piese sale pot căpăta un caracter abscons, încifrat pentru cei obișnuiți cu texte clare, episoade înlănțuite, intrigă și conflict bine conturat. Acțiunea este înlocuită de limbaj, ce devine o carte de vizită a personajului. Această stare de anormalitate textuală devine normală pentru că înseamnă deconstrucția textului dramatic tradițional, devenit depășit pentru cerințele secolului al XX-lea.

În piesa *Jacques sau Supunerea*, se continuă deconstrucția limbajului tradițional, începută în *Cântăreața cheală*, opera fiind o parodie a teatrului de boulevard sau a dramei de familie. Personajul principal, Jacques, este obligat de familie să se supună legilor materiale ale societății, argumentul convingător fiind acela că este *cronometrabil*, adică efemer. Insolitul piesei constă nu numai în limbaj, ci și în reacțiile, atitudinile și înfățișarea personajelor. Nedorind să-și asculte familia și să intre în lumea adulților, Jacques este renegat de tată și mamă, ce par mulțumiți când fiul acceptă cartofii cu slănină, simbol al *tradiției*, al convenționalului. Jacques însă se salvează prin predilecția către anormalitate, mireasa acceptată trebuind să se opună standardelor estetice. Contrar textelor tradiționale, eroul preferă o mireasă cu trei nasuri și nouă degete la o mână, diformitatea fizică fiind semnul unui surplus de sensibilitate și feminitate, al perfecțiunii. Idealul feminin obișnuit devine perimat și este înlocuit cu un profil moral contradictoriu, ce coroborează insolitul fizicului. Normalul este respins în defavoarea anormalului, absurdului, ce devine firesc. Roberta II, al cărei nume sugerează o reeditare a trăsăturilor, o perfecționare în raport cu imperfecțiunea surorii sale, se autoportretează astfel: *N-am pereche în lumea rotundă. Sunt ușuratică, frivolă, profundă. Nu sunt serioasă, nu sunt frivolă. Mă pricep la munca agricolă. Fac și alte munci numeroase. Mai mult, mai puțin sau la fel de frumoase. Sunt exact aceea care v-aduce foloase. Sunt cinstită, necinstită, iată. Cu mine viața e sărbătoare garantată.*⁴¹ Cei doi eroi ce vor alcătui un cuplu în final,

⁴⁰ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, *Cântăreața cheală*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, ed. cit., București, 2003, p. 53.

⁴¹ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. II, *Jacques sau Supunerea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, Humanitas, București, 2003, p. 33.

reprezintă un etalon uniformizant pentru celelalte personaje, al căror nume indică o raportare la cei doi. Astfel, tatăl lui Jacques se numește *Jacques tata*, mama *Jacques mama*, iar părinții Robertei vor deveni *Roberta tatăl* sau *Roberta mama*.

Dialogul dintre cei doi eroi iese din sfera obișnuitului, declarațiile de dragoste conturând un erotism ludic aparte, ce capătă o nuanță biologică, opusă conștiinței. Eugen Ionescu recurge la aliterații, elipse, jocuri de cuvinte, căroră se adaugă și amestecul registrelor stilistice. Replicile devin uneori ritmate datorită ritmului alert al vorbirii, ce ascunde un tumult interior. Cuvântul se goleşte de sens, nu mai particularizează, insectele, alimentele, numerele, adverbele, prepozițiile, oamenii devenind noțiuni ce pot fi redade printr-un singur cuvânt ce uniformizează, *chatte* (forma feminină a substantivului *chat* - pisică). Subtilitatea scriitorului se face simțită și în acest caz, deoarece *chatte* reprezintă, în limba franceză, o denumire argotică pentru sexul femeii. Găsirea unui termen universal-valabil pentru toate aspectele universului sugerează pierderea identității, absența lucidității care poate diferenția entitățile.

Vorbirea personajelor din piesa *Jacques sau Supunerea* conține forme lingvistice deformate, aglutinate, ce conferă textului modernitate și originalitate. Scriitorul folosește cuvinte precum *mononstre* („mononstru”) alcătuit din *monstre* (“monstru”) și o silabă reluată, *air degoutante* („mutră dezgustantă”) pentru *air degoute* (“mutră dezgustată”) contaminat de *air degoutant* (“mutră dezgustătoare”), *vilnain* („piticălos”) pentru *vilain* (“ticălos”) contaminat de *vil nain* (“pitic josnic”). Totodată, apar construcții lexicale proprii, precum *Marsipien!*, adresată de Jacqueline fratelui ei care se încapățânează să rămână un „pui” dependent, ca și marsupialele care se simt în siguranță alături de părinți.

În toate piesele sale, Eugen Ionescu prezintă personaje fără o identitate clar conturată, lipsite de personalitate, dezindividualizate. În contradicție cu eroul tradițional, apare antieroul, ce nu are o biografie și un destin propriu, nu participă la acțiune sau la conflicte exterioare. Dacă personajul tradițional era o conștiință unitară, dinamică, evolua psihologic și avea o identitate dată de nume și starea socială, în piesele lui Eugen Ionescu se creează un nonpersonaj, ce se opune vechii tipologiei. Antieroul este caracterizat printr-o sciziune interioară, pasivitate, autoiluzie, vid psihologic, iraționalitate, lipsa identității, grotesc, pierzând măreția, grandoarea eroilor din vechea literatură. Scriitorul nu este interesat să realizeze portrete tradiționale particulare, nu recurge la descrieri de fizionomii, vestimentație sau

trăsături morale pentru a trasa un profil caracterial, detaliile incluse în didascalii având rolul de a reda atmosfera operei și de a da credibilitate jocului scenic. Uneori, personajele nici măcar nu au un nume, fiind reduse la pronume personale de persoana a treia singular *El, Ea*, cum se întâmplă în opera *Delir în doi*, sau la statutul de voce anonimă (ex. *vocea unui bărbat, vocea portăresei*). Alteori, sunt reprezentate prin substantive cu referire temporală precum *Bătrânul, Bătrâna*, în piesa *Scaunele* acestea fiind semnele unei degradări umane. Eugen Ionescu folosește și substantive proprii precum Jacques, Smith, Martin, Jean, Daisy, Botard, Josephine, Marthe, Bérenger, ultimul distingându-se de restul personajelor prin refuzul subordonării la regulile convenționale.

Bérenger poate fi un alter-ego al autorului, concepțiile sale sugerând superioritatea conștiinței față de restul eroilor. Profilul său psihologic este constant, deși apare în mai multe piese. În *Ucigaș fără simbrie*, Bérenger este un cetățean sensibil, naiv, care își va asuma misiunea găsirii ucigașului din cauza căruia se pierde puritatea Orașului luminos, iar logodnica sa este ucisă. Ceea ce îi conferă superioritate este că este singurul personaj care se angajează în această anchetă, autoritățile neluând nicio măsură. Finalul este plin de lirism, vocea dramaturgului dând expresie propriilor concepții referitoare la viață și moarte, la fericire, credință, înțelegere, iertare. Se aduce în discuție ideea de mântuire, dreptul de a lua viața altei persoane, precum și motivele ce ar conduce la actul crimei. Practic, în ampla replică din finalul operei se analizează statutul ucigașului și fapta sa din mai multe perspective, Bérenger ieșind în evidență prin refuzul instinctului primar, de a răspunde agresivității cu aceeași monedă și a răzbuna tot ce a pierdut el și cei din jur. Spirit cazuistic și optimist totodată, nu renunță nici în ultima clipă la ideea de umanitate, transcrisă prin dorința de a descoperi motivul transformării oamenilor în victime și călăi.

În *Rinocerii*, Bérenger ămâne singurul care nu își pierde statutul de om, încăpățânându-se să se sustragă decăderii umane, simbolizată prin transformarea în rinocer. În *Regele moare*, Bérenger are o origine nobilă, fiind un rege care refuză să se supună legilor firii, neacceptând moartea inevitabilă. În *Pietonul aerului* își depășește condiția de ființă limitată, prin vis traversând alte dimensiuni. Bérenger este anticipat de Choubert, personajul din *Victimele datoriei*, care se va autoanaliza, pătrunzând până în zonele cele mai ascunse ale inconștientului. Forțat de polițist să-l caute pe *Mallot cu t la urmă*, eroul va face o călătorie până în adâncul conștiinței, introspecția realizându-se în ciuda întunericii și noroiului. În această piesă, se acordă mai multă

atenție relației victimă-călău, în final toate personajele asumându-și statutul de victime ale datoriei. Întruchiparea călăului este însă profesorul din *Lecția*, care depășește demersul didactic, transformându-se într-un posedat ce are deliciul crimei. Eleva, la început vioaie, își va pierde vitalitatea, asumându-și condiția de victimă neputincioasă.

Relația victimă-călău reprezintă, de fapt, o abstractizare a concepției scriitorului, care dorește să demonstreze predestinarea individului la cădere și eșec. Din această confruntare de forțe, călăul iese întotdeauna victorios, putând lua forma unui profesor sau ucigaș. Antieroul este incapabil să acționeze, asumându-și statutul de victimă neputincioasă.

Dacă Bérenger ar putea fi considerat un personaj-pivot, celelalte nu sunt decât niște mecanisme, niște resorturi ale mașinăriei sociale. Ele se îmbolnăvesc de rinocerită sau se scufundă în noroiul conformismului abject al vieții cotidiene mic-burgheze. Analizând persoanele pieselor lui Eugen Ionescu, Horia Căpușan, afirmă în articolul intitulat *Systeme de l'imaginaire ionescien: une humanité en pleine dissolution physique et mentale, un univers de choses où la prolifération ne peut plus cacher son inconsistance foncière et un temps bloqué dans le ressassement.*⁴²

Spațiul și timpul devin simbolice în teatrul lui Eugen Ionescu, nemaiaivând semnificația din dramaturgia tradițională. Nu mai sunt niște coordonate care fixează, particularizează personajul, în piesele ionesciene căpătând noi valențe. Ele devin subiective, contopindu-se parcă cu starea eroului.

Spațiul nu este unul tipic, un cadru al acțiunii, ci reflectă psihologia personajului, subconștientul, devenind un actant al dramei. De cele mai multe ori, este unul închis, sufocant, rezonând cu angosta personajelor. Există și o proliferare a răului, care amenință securitatea indivizilor, ce devin victimele propriei izolări. În *Noul locatar*, camera personajului este invadată de mobilele aduse de cei doi hamali ce nu lasă liber decât un cerc în mijlocul camerei. În *Amedeu sau Cum să te descotorosești* personajele sunt asaltate de ciuperci otrăvitoare care apar *peste tot... peste tot... în crăpăturile din parchet, lângă perete, pe tavan.*⁴³ Avându-se în vedere simbolistica ciupercii, investirea ei cu funcție malefică poate sugera o succesiune a manifestărilor răului cu scopul purificării de toate elementele negative ale vieții: *Toate*

⁴² Horia Căpușan, *Systeme de l'imaginaire ionescien* in *Lingua Romana* vol. 3, nr. 1, Brigham Young University, Provo, Utah, USA, 2004.

aceste credințe au un punct comun, ele fac din ciupercă simbolul vieții regenerare prin fermentație, descompunere organică, adică prin moarte.⁴⁴ În *Setea și foamea*, Jean se plânge soției de abundența apei ce invadează locuința. Apa devine un agent coroziv, ce se infiltrează în structura spațiului în mod constant, personajele neavând scăpare chiar dacă încearcă să se mute. Noroiul, igrasia, mucegaiul, frigul, reumatismul, izolarea sunt trăsăturile ce definesc spațiul exterior, dar care se vor transmite și la nivelul interiorului, prin senzația de nesiguranță, apăsare. *Ăsta-i coșmarul meu. [...] casele astea în care îți intră apa și-n cizme! Îți clănțăne dinții de frig, capeți reumatism, e aici un rău de care nu mai scapi [...] E mucegai! E igrasie la baza pereților! E murdar, e slinos, n-ai unde să arunci un ac, și se tot scufundă.*⁴⁵ Jean devine prizonier în acest spațiu închis care se scufundă, dorindu-și lumina soarelui, prospețimea florilor, libertatea cerului. Adesea exteriorul are tendința de a invada interiorul limitat, în piesa *Delir în doi* personajele fiind paralizate de gândul că și-ar putea pierde siguranța prin comunicarea cu lumea, ce devine periculoasă. Ajung să se baricadeze, blochează ieșirile, spațiul în care trăiesc devenind unul inexpugnabil.

Spațiul poate fi și o creație a imaginarului, un scenariu al subconștientului și visului, reprezentând de fapt o realitate ideală. Referitor la caracterul oniric al teatrului său, Eugen Ionescu afirma: [...] *trebuie să vă spun că atunci când visez nu am sentimentul că detronez gândirea. Am dimpotrivă impresia că văd, visând, niște adevăruri, care-mi apar niște evidențe, într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decât în starea de veghe, în care adesea totul se îndulcește, se uniformizează, se impersonalizează. De aceea folosesc, în teatrul meu, imagini din visele mele, realități vizate.*⁴⁶ În *Ucișă fără simbrie*, Bérenger vizitează un oraș luminos, ce îi trezește simțurile, redându-i pofta de viață. Acesta nu este decât o iluzie, după cum arată realitatea morții care contrazice entuziasmul personajului.

Modificarea dimensiunii spațiului marchează ritmul panicii eroului, o dată cu apropierea morții. Ca și în *Noul locatar*, unde mobilele împânzeau orașul, în *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, cadavrul crește progresiv, îi ies degetele din pantofi, depășind strada și ajungând pe malurile Senei. Personajele, Amedeu și soția sa,

⁴³ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. III, *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003, p. 81.

⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gherbrand, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Artemis, București, p. 325.

⁴⁵ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. VII, *Setea și foamea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003, p. 40-41.

⁴⁶ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p. 131.

Madeleine, ajung să se izoleze de restul lumii, neieșind din casă de cincisprezece ani nici măcar pentru cumpărături. Vizita oricărei alte persoane îi sperie pur și simplu, prezența factorului poștal creând teamă și nesiguranță. Deși pe plic se precizează că destinatarul scrisorii este Amedeu, acesta respinge din start ideea unui contact uman, normalul fiind considerat anormal. Scriitorul mărturisește că semnificația cadavrului bolnav de *progresie geometrică*, cum afirmă Madeleine, este aceea a vinovăției: *Pentru mine, cadavrul este greșeala, păcatul originar. Cadavrul care crește este timpul.*⁴⁷ Sentimentul culpabilității crimei este dublat de conștientizarea iresponsabilității și păstrarea tăcerii în fața autorităților de-a lungul timpului. Prezența îndelungată a răului printre ființa umană creează obișnuință, cei doi hotărându-se cu greu să-l elimine din spațiul casei lor. Amedeu nici măcar nu își mai aduce aminte care a fost motivul crimei, nemaștiind sigur dacă l-a ucis pe amantul soției sau un bebeluș care a crescut între timp. Nici cadavrul nu vrea să se dezlipească de călău, refuzând cu încăpățănare să se detașeze când personajul vrea să-l abandoneze pe stradă, spre disperarea Madeleinei, a cărei importanță se pierde printre replicile soldatului american și ale lui Mado. Ritmul se accelerează, vorbirea personajelor devine o învâlmășeală, din care reiese înălțarea la cer a lui Amedeu, care se *descotorosește* în felul acesta de tot și toate.

Spațiul din operele lui Eugen Ionescu nu este unul rural sau citadin, pentru că funcția lui nu mai este cea de localizare. Este un spațiu generic, dar viu, semnificativ pentru lumea interioară lipsită de coerență. Absurditatea existenței se transferă și la nivel spațial, dezordinea înlocuind ordinea. În articolul *Ionesco ou les solitudes de l'avant-scène*, Yolana Viñas del Palacio afirma: *Son théâtre est spatialisation, mise en place d'un espace qui rend sensible la progression désordonnée, déséquilibrée du mouvement d'anéantissement qui voue tout à la disparition.*⁴⁸

Spațiul se află în corelație cu timpul, devenind doi parametri metafizici care marchează trăirile omului confruntat cu limitele existenței. Timpul este spațializat și spațiul este supus devenirii, sugerând trecerea. La Eugen Ionescu mișcarea spațiului se face în adâncime, simbol al greutății, în *Setea și foamea*, casa scufundându-se în

⁴⁷ Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996, p. 73.

⁴⁸ Yolana Viñas del Palacio, *Ionesco ou les solitudes de l'avant-scène*, în *Lingua Romana* vol. 3, nr. 1, Université de Salamanque, Salamanque, Espagne, 2004.

pământ. Pe lângă imaginea spațiului apăsător, sufocant, scriitorul descrie și spațiul gol de substanță, ușor, evanescent.

Aspațialitatea este dublată de o relativă atemporalitate în piesele lui Eugen Ionescu, în sensul că personajele sale trăiesc într-un timp propriu, detașat de cel al restului omenirii. Timpul se dilată, nu mai este cronologic, pierzându-și consistența. Incendiul, un incident spontan, ce nu presupune o programare, devine în *Cântăreața cheală* un eveniment stabilit dinainte, pompierul știind că trebuie să meargă în cealaltă parte a orașului pentru a stinge un foc ce avea să izbucnească peste o oră. Ca și spațiul, timpul devine subiectivizat, redând o trăire. Trecerea timpului este percepută prin prisma angoasei, astfel încât timpul este fluctuant. În *Setea și foamea*, anotimpurile vitalității își pierd întâietatea, totul aflându-se sub dominația frigului, ce provoacă *guturai*, simbol al angoasei. *Vezi să nu răcești, să nu faci guturai, fii atent. Primăvara durează doar câteva ore. Vara, două zile. Pe urmă anotimpul urât se întinde la nesfârșit peste câmpuri.*⁴⁹ Devenirea rămâne totuși apanajul ființei umane, care stă sub semnul efemerității. În *Regele moare*, personajul principal trăiește 283 ani, fiind nevoit să-și accepte sfârșitul. Moartea este cea care înregistrează trecerea timpului, acționând implacabil.

Spirit modern, Eugen Ionescu recurge și la formula teatru în teatru, personajele sale făcând aluzie, în vorbirea lor incoerentă, la literatură sau la concepțiile asupra teatrului. În *Victimele datoriei*, ideile dramaturgului sunt redată prin intermediul personajului Nicolas D'Eu, care susține necesitatea înnoirii teatrului, pledând pentru incoerența limbajului, absența cronologiei, episoadelor, cauzalității evenimentelor. În vorbirea lor incoerentă, personajele lui Eugen Ionescu rostesc și adevăruri evidente sau menționează numele creatorului lor, a cărui prezență este amintită ca din întâmplare. Și Amedeu este scriitor, văitându-se însă că nu a terminat o operă de cincisprezece ani din cauza mortului din casă care exercită o presiune la nivelul psihicului.

Un alt element specific al artei dramaturgice ionesciene îl constituie importanța acordată indicațiilor scenice, care constituie o parte integrantă și indispensabilă a pieselor: *Eu nu fac literatură. Fac un lucru cu totul diferit; fac teatru. Vreau să spun că textul meu nu e numai un dialog, ci este și „indicații scenice”.*

⁴⁹ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. VII, *Setea și foamea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zograf, Humanitas, București, 2003, p. 62.

*Aceste indicații scenice se cuvin respectate tot atât cât textul, ele sunt necesare, dar sunt și suficiente.*⁵⁰ Didascaliile se dovedesc importante pentru a reconstitui atmosfera și structura internă a personajelor, devenind o condiție *sine qua non* pentru receptarea textului și pentru o reprezentare scenică fidelă modelului ei literar.

În *Lecția*, evoluția gradată a tensiunii este semnalată și prin intermediul indicațiilor regizorale, care anticipează acțiuni sau transcriu gânduri și porniri latente: *pe parcursul dramei, ea (n.n. eleva) își va încetini treptat ritmul viu al mișcărilor, al mer-sului, va trebui să se rețină; din veselă și zâmbitoare, va deveni treptat tristă și posomorâtă; extrem de vie la început, va fi din ce în ce mai obosită, somnolentă; spre sfârșitul dramei, chipul ei va trebui să exprime limpede o depresie nervoasă; felul ei de a vorbi se va schimba în consecință, limba i se va împletici, își va aminti cu greu cuvintele și le va rosti cu tot atâta greutate; va părea ușor paralizată, început de afazie; voluntară la început, până la a părea aproape agresivă, va deveni din ce în ce mai pasivă, sfârșind prin a nu mai fi decât un obiect flasc și inert, aparent neînsuflețit, în mâinile Profesorului...*⁵¹ Minuțiozitatea cu care dramaturgul indică modalitățile de a sugera emoția, tensiunea, evoluția psihologică dovedește nu numai profunda cunoaștere a interiorității ființei umane, dar și precizia, puternica intuiție, care-i permit să vizualizeze spectacolul scenic înainte de a fi reprezentat, asemenea unui regizor.

Vocația regizorală a scriitorului este evidențiată prin multitudinea detaliilor ce descriu mișcarea scenică, decorul, lumina, poziția corpului. Spre deosebire de dramaturgii tradiționaliști, Eugen Ionescu nu se limitează doar la câteva cuvinte sau propoziții, didascaliile sale fiind ample, ajungând să completeze limbajul dramatic. Elementele paraverbale și cele nonverbale devin importante, funcția descriptivă fiind dublată de cea de portretizare, care primează. Didascaliile nu conturează însă un portret tipic, ci accentuează latura psihologică, toate informațiile oferite de autor contribuind la prezentarea unor mecanisme ce nu gândesc, vorbirea lor devenind automată. Relația creator-creație presupune implicare, dar și responsabilitate. Scriitorul își însușește creația, insistând asupra transmiterii mesajului real al fiecărei piese. De aceea el nu este de acord cu improvizațiile regizorului responsabil cu punerea în scenă a operei dramatice, deoarece este posibil ca acesta să îi denatureze mesajul, îndepărtându-se de intenția artistică a dramaturgului.

⁵⁰ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, p. 216-217.

⁵¹ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, *Lecția*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, ed. cit., București, 2003, p. 85-86.

Teatrul lui Eugen Ionescu pornește de la stări afective, neconștientizate de scriitor, evoluând către o formă literară inedită. Referitor la tehnica literară, dramaturgul afirmă că aceasta este importantă, însă nu atât de mult precum ceea ce se ascunde dincolo de ea, adică esența, conținutul. Cu alte cuvinte, contează mai mult ce se exprimă, adică *fondul*, decât cum se realizează acest lucru, *forma* fiind în planul secund. *Nu poți să nu te interesezi de tehnică. Un scriitor nu poate să nu se intereseze de mijloacele lui de expresie și, într-un sens, istoria artei este istoria mijloacelor ei de expresie. Numai că trebuie să te interesezi în primul rând de ceea ce ai de spus, apoi de mijloacele care permit să o exprimi, și nu mai întâi de tehnică. În fond, căutarea fondului și căutarea formei trebuie să însemne același lucru, pentru că totul este în același timp fond și formă.*⁵²

Forma la Ionescu înseamnă tehnică, iar scrierea formală este, astfel, o scriere corectă, dar lipsită de profunzime. Printr-o exprimare anacronică însă, Ionesco se referă, prin sintagma *ceea ce ai de spus*, la *fondul* unei opere dramatice. De ce anacronică? Deoarece limbajul, ceea ce se spune, este resemantizat la el, își pierde toate valențele anterioare, el *nu mai spune nimic*, nu mai transmite nici o informație, iar personajele sale rămân prinse într-un vid lipsit de ieșire.

În concluzie, particularitatea artei dramaturgice a lui Eugen Ionescu provine, în primul rând, din tematica operelor sale, expusă într-un mod liber, fără vreo rețineră convențională. Modul de exprimare al scriitorului este unul firesc, această naturalețe fiind în concordanță cu ideile prezentate, ceea ce duce la o identitate a *fondului* și *formei*, care devin două modalități de revelare a spiritului modern, autentic și profund al dramaturgului Eugen Ionescu.

⁵² Eugène Ionesco, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona

Bibliografie

1. Berlocea Ileana, *Teatrul și societatea contemporană*, Meridiane, București, 1985.
2. Căpușan Horia, *Système de l'imaginaire ionescien* in *Lingua Romana* vol. 3, nr. 1, Brigham Young University, Provo, Utah, USA, 2004.
3. Caragiale I.L., *Cănuță, om sucit*, Ion Creangă, București, 1987.
4. Caragiale I.L., *Momente și schițe*, Vizual, București, 1996.
5. Chevalier Jean, Alain Gherbrand, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Artemis, București.
6. del Palacio Yolana Viñas, *Ionesco ou les solitudes de l'avant-scène*, în *Lingua Romana* vol. 3, nr. 1, Universite de Salamanque, Salamanque, Espagne, 2004.
7. Goodman Nelson, *The Language of art: An approach to the theory of symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1988.
8. Ionesco Eugène, *Între viață și vis*, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1996.
9. Ionesco Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992.
10. Ionesco Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992.
11. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. I, *Cântăreața cheală*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
12. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. I, *Lecția*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, ed. cit., București, 2003.
13. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. II, *Jacques sau Supunerea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
14. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. III, *Amedeu sau Cum să te descotorosești*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
15. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. III, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.

16. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. VII, *Setea și foamea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
17. Ionesco Eugène, *Teatru*, vol. VII, *Setea și foamea*, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Humanitas, București, 2003.
18. Sadoveanu Ion Marin, *Istoria universală a dramei și a teatrului*, vol. II, *text ales, stabilit, note și prefață de I. Oprișan*, Eminescu, București, 1973.
19. Vlădescu Andreea, *Continentele ficțiunii*, Logos, București, 2000.