

TEATRUL LUI EUGEN IONESCU ÎNTRE ABSURD ȘI FANTASTIC

*motto: „nu era decât un joc
cu totul gratuit, nu infirm nici
nu confirm definițiile ori
explicațiile precedente, căci
chiar jocul gratuit, poate mai
ales jocul gratuit, este încărcat
de toate soiurile de
semnificații”*

(Eugen Ionescu)

Marina Cap – Bun

Universitatea „Ovidius” Constanța

Generația pe care istoria teatrului european alegea s-o numească „Noua avangardă pariziană”, constituită prin efortul conjugat al românului Eugen Ionescu, al irlandezului Samuel Beckett și al rusului Arthur Adamov (toți optând să-și scrie operele în limba franceză) aducea cu sine „o conștiință tulbure și voit universală a evenimentelor și a tendințelor istorice contemporane.”¹ Emancipați de orice referențialitate de tip mimetic, operând cu personaje-simbol, ce experimentează sentimentul alienant al prăbușirii tuturor certitudinilor realiste, noii dramaturgi își alegeau ca modele pe Jarry, Joyce, Kafka sau Artaud. În lupta fățișă cu universul incomprehensibil în care erau siliți să trăiască, ei reabilitau programatic modalitățile estetice de explorare a irealității, oferind, totodată, o alternativă la atitudinea științific-rațională, pentru care misterul ireductibil al existenței pur și simplu nu există.

Se reedita astfel, după mai bine de un secol, „scandalul” produs de ascensiunea bruscă și ireversibilă a fantasticului în peisajul literar european, care, deși avea drept pionieri un american – Edgar Allan Poe și un german – E.T.A. Hoffmann, se derula tot pe scena Parisului. Critica literară și teatrală se afla în fața unei noi și dificile provocări. Căutările receptării, preferința pentru anumite zone conceptuale, în efortul de a descrie noul val, reprezintă,

în sine, un subiect fascinant, dezvăluind complexitatea fenomenului, și, tocmai de aceea, ne-am propus să stăruim asupra lui.

Încurajat de trăsăturile pe care operele acestor autori păreau să le aibă în comun, Martin Esslin a găsit pentru a-i caracteriza sintagma „teatrul absurdului” (*The Theatre of the Absurd*), care a făcut rapid înconjurul lumii, fiind adoptat de aproape toți exegeții acestui fenomen estetic. Mai rezervat, Ionescu n-a aderat niciodată cu entuziasm la această etichetă, pe care o găsea atât de „imprecisă”, încât ar fi putut cuprinde, laolaltă, pe Shakespeare, Sofocle, Eschil, Cehov, Pirandello, O’Neill și „toți autorii lumii, mari și mici.”

Mai târziu, teoreticianul absurdului se arăta el însuși nemulțumit de evoluția conceptului, precizând că el a fost intenționat doar ca instrument didactic („a generic concept, a working hypothesis for the understanding of a large number of extremely varied and elusive phenomena”²) și nu pentru a servi unei primejdioase uniformizări.³ El ține să precizeze că, în absența unei componente ideologice unificatoare, esențială rămâne diversitatea, divergența acestor voci, care denunță descumpănirea în fața lipsei unui principiu unificator coerent al lumii în care trăiesc. Disoluția valorilor și a limbajului ce le exprima, care au condus la un teatru fundamental nou, se proclamă pe tonuri cu totul distincte. Teatrul absurdului nu se poate defini decât ca unitate în această diversitate, ca numitor comun al unor atitudini strict subiective, ceea ce explică accentul pus pe studiul metodelor individuale ale creatorilor și expedierea destul de rapidă a genului proxim.

Noul lexic teatral, straturile suprapuse de semnificații, realizate prin cooptarea poeticității, atât în substanța subiectului, cât și în organizarea tehnică a pieselor, dar mai cu seamă explorarea realității interioare (a cărei erupție nu mai e condiționată de un conflict exterior, care să justifice inserția visului sau a stărilor halucinatorii) sunt doar câteva puncte ale acestei reforme metodologice. În noul teatru, născut ca formă de rebeliune împotriva naturalismului, realitatea coexistă cu mitul iar stadiile succesive ale personalității umane sunt percepute în simultaneitatea lor esențială, ceea ce duce, implicit, la sporirea vizibilă a potențialului liric al limbajului, înțeles ca expansiune a conținutului sufletesc pe care îl exprimă. Martin Esslin a ținut

să atragă atenția asupra importanței deosebite pe care o capătă, în teatrul absurdului, factorul formal:

“[...] the greater the fluidity of the subject matter, the more associative rather than chronological the sequence of events in a play, the greater becomes the need for formal control, for shape and structure”.⁴

Și aici intrăm din nou pe terenul subiectivității, pentru că nu putem vorbi despre un limbaj al absurdului, ci doar despre stilul personal al unuia sau altuia dintre reprezentanții curentului. În cazul lui Eugen Ionescu, teoreticianul remarcă funcția creativă a dilematicului și supremația absolută a subiectivității și a spontaneității. El invocă texte cu caracter de confesiune artistică pentru a demonstra că instanța auctorială nu e decât un receptacol al inspirației, ceea ce plasează metoda dramaturgului român la limita romantismului:

The author here appears as the almost totally passive recipient of ‘inspiration’, his subconscious does all the work for him; (...) As a theory of artistic creation this account stands at the extreme wing of romanticism: here subjectivity reigns supreme; and not merely subjectivity but spontaneity – the total disregard of rational rules of structure and composition.⁵

Această concluzie era posibilă pornind de la mărturisirile incluse de Ionescu în „Prefața” unei adaptări după *Posedații* lui Dostoievski⁶ și multe alte texte par să o confirme. Creatorul *Cântăreței chele* nu s-a pretins niciodată a fi un mare constructor de structuri formale, șlefuite asiduu sub autoritatea vreunei formule. Dimpotrivă, și-a recunoscut întotdeauna *dependența* de inspirație și sentimentul de panică pe care îl avea atunci când se simțea părăsit de „muze”. Este, probabil, una dintre marile anxietăți ale lui Ionescu, de care se apăra fie scriind texte pseudo-teoretice, fie traducând din opera lui Caragiale. Este bine cunoscută „pana de inspirație” de care a suferit

după redactarea *Scaunelor*. Poate că jocul de-a vidul a fost de vină pentru această suspendare a punților dintre conștient și inconștient. Oricum, din relatările Monicăi Lovinescu, știm că în această perioadă au tradus împreună o parte din piesele lui Caragiale, activitate ce a avut darul magic să-i redea impulsul creator.

Dar, dincolo de productivitatea factorului inspirație, acea nevoie a unui riguros control formal, în care Esslin identificase una din trăsăturile fundamentale ale poeziei absurdului, este lesne reperabilă în textele ionesciene. „Comunicarea pentru o întrunire a scriitorilor francezi și germani”⁷, pare să descrie mai curând un program de factură clasicistă, un ideal de puritate formală:

La fel cu o simfonie, la fel cu un edificiu, o operă de teatru este, pur și simplu, un monument, o lume vie; este o combinație de situații, de cuvinte, de personaje; este o construcție dinamică avându-și logica, forma, coerența proprie. Este o construcție dinamică ale cărei elemente interne se echilibrează opunându-se⁸

Teoreticianul absurdului își pune, firesc, întrebarea cum pot coexista aceste formule ideologic ireductibile și se mărturisește destul de contrariat, străduindu-se, totuși, să găsească un răspuns: „the spontaneous creations of his subconscious emerge as ready-made formal structures of truly classical purity.”⁹ Această irumpere spontană ar transforma creatorul în simplu martor obiectiv al propriilor trăiri subiective, care asistă, la fel de mirat ca și noi, la creșterea organică a propriilor fantasme, devenite ulterior piese, sau, mai exact, anti-piese de teatru. Se confirmă astfel, valoarea de auto-cunoaștere a actului creator, dar și acea perpetuă așteptare a unei iluminări, pe care dramaturgul nu s-a sfiit s-o mărturisească.

Dar cheia acestei stranii coexistențe ar trebui, poate, căutată în altă parte, și anume în *puzzle*-ul literaturii române din secolul al XIX-lea, care exprimă cel mai evident vocația de a reuni contrariile. Recunoaștem aici unul dintre marile paradoxuri identitare ale culturii noastre. Descinzând direct din această tradiție, Eugen Ionescu reușește să fie simultan clasic și romantic,

realist și fantast, straniu și absurd, sumă a tuturor contradicțiilor ideologice posibile, tocmai ca un protest împotriva oricărei ideologii, sau ca o tentativă de constituire a unei anti-ideologii care să servească acest anti-teatru. Căci orice afiliere ideologică ar risca să compromită puritatea fantasmelor izvorâte din subconștient, să le mutilizeze, înregimentându-le într-un proiect euristic. Un atare pericol, de uzurpare a funcției inspirației, a fost conștientizat în legătură cu *Rinocerii*. Într-adevăr, punând în dezbatere tema nevrozelor colective, Ionescu nu se poate abține să nu ia atitudine, ceea ce modifică de la sine acele *structuri formale de o puritate clasică*, pe care Esslin le vedea țâșnind *gata făcute* din zona inconștientului.

Martor mirat la erupția spre lumină a propriilor angoase, Ionescu a avut generozitatea să ni le împărtășească, gata filtrate de conștiința sa problematizantă și interogativă. Celebra tematizare a ezitării, din care Todorov făcuse una dintre condițiile *sine qua non* ale discursului fantastic, se deplasează, în cazul teatrului ionescian, spre metatextul explicativ, care devine un fel de anexă a construcției dramaturgice propriu-zise, nelipsită din orice program distribuit la o reprezentare sau din notele oricărei ediții critice. Mărturiile asupra felului în care s-au constituit operele sale sunt indispensabile celui care vrea să înțeleagă teatrul ionescian, dar ele nu trebuie confundate cu niște texte programatice propriu-zise, cu niște *arte poetice* ale absurdului, pe care oricine le-ar urma ar deveni autor de anti-piese. De altfel, în ciuda generalizărilor sugerate de autor, *monștrii* lui Ionescu sunt atât de personali încât exclud orice posibilă formă de epigonism. Departate de a oferi rețete, ele sunt doar niște consemnări *a posteriori*.¹⁰ Plăcerea irezistibilă de a teoretiza a dramaturgului nu a rămas nici ea neobservată:

In Ionesco's case, however, his own personality creates its own dilemma. Not only is he a gregarious person, unlike writers like Beckett or Genet he is highly articulate as a critic and likes to theorize. The temptation to bridge periods in which his inspiration – or neurosis – lies dormant by writing critical, self-explanatory articles is particularly great for a writer with Ionesco's facility and quick intelligence¹¹

Ca probă incontestabilă a spontaneității actului creator, autorul însuși e cuprins de mirare în fața propriilor sale piese, pe care încearcă să ni le explice, înțelegându-le el însuși. Problema nu e aceea de a confirma, sau de a infirma ipotezele critice, ci doar de-a ne asigura de gratuitatea acestui act de transcriere a unor pulsioni inconștiente. Acceptarea sau respingerea aplicativității unui concept se produce fără argumente, mizând, și în acest caz, pe intuiție: „Expresiei de absurd o prefer pe aceea de *insolit* sau de *sentiment al insolitului*”¹² - îi mărturisea lui Claude Bonnefoy. În fața declaratei preferințe a autorului, critica teatrală s-a văzut nevoită să opereze cu termenul propus de Ionescu, ajungând, inevitabil, la problema fantasticului.

Spre a ne limita doar la câteva exemple, Michel Guiomar descrie insolitul ionescian ca efect obținut prin invazia fantasticului în real, în absența oricărei explicații¹³ iar Martin Esslin consideră, deasemenea, că „insolitul” este un „*primum movens*” ce stă la baza întregii creații ionesciene.¹⁴ O interpretare similară propune Paul Vernois,¹⁵ având întru totul girul dramaturgului.¹⁶ Plasându-se în aceeași linie interpretativă, Claude Bonnefoy observă că, în cazul dramaturgiei ionesciene, „sursa fantasticului este mai mult în elementul trăit decât în scrisul voluntar și gândit.”¹⁷ Practic, toți comentatorii teatrului ionescian au fost nevoiți să pronunțe un verdict asupra dimensiunii sale fantastice, ceea ce a fost de natură să slăbească autoritatea conceptului propus de Esslin.

Și mai semnificativ mi se pare faptul că opera dramaturgică ionesciană a reținut în numeroase cazuri atenția cercetătorilor domeniului propriu-zis al fantasticului. Într-o comunicare ținută la a Șasea Conferință Internațională de Artă Fantastică, E.C. Hesson și I.M. Hesson afirmă că: „fantasticul reprezintă pentru Ionesco un mijloc de a găsi o abordare cu totul nouă a problemelor legate de condiția umană.”¹⁸ Analizând literatura fantastică franceză, Marcel Schneider realizează chiar un inventar al elementelor fantastice din teatrul ionescian, care, în opinia exegetului, traduc obsesiile și anxietățile autorului, fiind adevăratele puncte de plecare ale pieselor.¹⁹

La noi, Romul Munteanu descoperea în teatrul ionescian opacizarea contextului existențial și sentimentul de disoluție generat de universul haotic și opresiv, dar și dilatarea lucidă și amară a iluziilor, cărora le corespunde o nouă retorică, specifică farsei tragice, caracterizată prin amestecul de stiluri.²⁰

Mărturisindu-se mereu în așteptarea unei revelații care să-i explice lumea, în întreaga ei complexitate, cu toate continuitățile și contradicțiile sale, Ionescu accentua, la rândul lui, relația simbiotică dintre mimetic și fantastic postulată de opera sa,:

Aceste personaje îmi slujesc pentru efectele de contrast. Ele îmi servesc să scot în evidență latura fantastică, pentru că, dacă opui realismul irealului, se obține o opoziție care este în același timp o uniune, adică realismul determină evidențierea cu mai multă ușurință a aspectului fantastic și viceversa.²¹

Pe această unitate aparent paradoxală, fără posibilitatea vreunui progres spre sinteză, dramaturgul construiește o întreagă poetică a mirării, pe care Nicolae Balotă o descria ca fiind o experiență *pseudo-mistică*:

Pendulând între vid (echivalent cu *seceta* mistică, cu *noaptea obscură a sufletului*) și plenitudine (extazul mistic), evoluând de la anxietate la extaz, el cunoaște așteptarea transfigurării într-o stare de letargie. (...) Realitatea pare - în asemenea stări - că se goleşte de orice conținut; lucrurile se eliberează de orice denotație arbitrară (...) Totul devine, în același timp, profund real și profund ireal, în aceste ore de plenitudine și iluminatie. (s. a.)²²

Singura mare certitudine a tuturor personajelor sale este o imensă și ireductibilă incertitudine. Ionescu nu și-a propus niciodată să adere la o modalitate estetică pre-existentă, ci mai degrabă să inventeze una nouă. Nu e vorba nicidecum de pretenția unei absolute originalități, căci autorul a ținut să-și precizeze preferințele literare, mai cu seamă de afinitatea cu opera lui Kafka.²³ De aici pare a proveni teama că *oricine* s-ar putea *oricând*

transforma în *orice*, care devine una dintre temele predilecte ale teatrului ionescian.

Ca și în cazul lui Ionescu, opera kafkiană a fost teritoriul unor ample dezbateri teoretice și receptarea ei s-a consumat sub semnul aceleiași bipolarități. Absurdul sau fantasticul s-au dovedit, în ambele situații, concepte utile unor încercări didactice de descriere, cu condiția unică a unei corecte adecvări la obiect.

Prin puternica sa amprentă subiectivă, opera ionesciană devine provocare dificilă pentru critica și teoria literară, punând probleme subtile de încadrare teoretică. Absurdă și fantastică în același timp, ea continuă să oglindească general omenescul, semn că dramaturgul nu și-a abandonat niciodată vocația clasică. Orice cuplu conjugal care a trecut, fie și temporar, prin sindromul înstrăinării (și există oare vreunul care să nu fi trecut?) se va recunoaște în familia Smith, orice profesor care a avut vreodată tentația să-și strângă de gât elevul (și există oare profesor care să nu fi avut această tainică tentație?) va fi pus pe gânduri, orice om care a trăit clipe de acută însingurare (și există oare vreunul care să nu fi trăit?) va înțelege drama bătrânilor din *Scaunele*, care constată că relațiile dintre oameni sunt, de fapt iluzorii. Acest nucleu e reperabil în oricare dintre piesele sale și autorul ne prevenea asupra lor atunci când afirma: „prin intermediul unor sisteme de expresie deosebite, al unor *limbaje* diferite, ceea ce este fundamental uman rămâne”.²³ Chiar dacă oglinda ionesciană, ca și cea caragialiană, e una de bâlci, deformatoare, ea își păstrează intactă funcția reflexivității.

Oricât de sumar, acest periplu prin labirintul receptării operei ionesciene, ne poate ajuta să ne facem o idee nu doar asupra complexității, ci și asupra fluidității obiectului, apt să se plieze grilelor teoretice diverse prin care a fost abordat, iar pletora terminologică nu este decât efectul inevitabil al dorinței de a înțelege cât mai exact fenomenul. Reperetele conceptuale sunt întotdeauna importante, pentru că ele reprezintă primul pas spre o nouă viziune asupra teatrului ionescian, în care lectura din perspectiva fantasticului se adaugă firesc citirii în cheie absurdă, întregind-o, dar solipsismul teoretic pur rămâne un *false friend*.

Note:

¹ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. IV, București, Meridiane, 1971; (prima apariție Torino, 1964), p. 328.

² Martin Esslin, "The Theatre of the Absurd reconsidered" in *Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre*, London, Temple Smith, 1970, p. 219.

³ "It is a basic mistake to assume that all the works that somehow come under this label are the same, or even very similar; and it is nonsense to try to attach a value judgment to the whole category." Idem, p. 220.

⁴ Idem, p. 225.

⁵ "Ionesco and the Creative Dilemma" in vol. cit., p. 128.

⁶ Eugen Ionescu, "Prefață" la *Les Possédés*, adaptare pentru scenă de Akakia Viala și Nicolas Bataille, Paris, Editions Emile-Paul.

⁷ În *Note și contranote*, București, Humanitas, 1992, p. 160 –166.

⁸ Idem, p.162. (Am ales spre ilustrarea acestui crez artistic un alt fragment decât cele citate de Martin Esslin, care ni s-a părut a fi mai semnificativ.)

⁹ "Ionesco and the Creative Dilemma" in vol. cit., p. 131.

¹⁰ Esslin observa în acest sens: "It is important to stress that Ionesco's statements about the process of creation are not a theory or an aesthetic, but an objective description of his own experience. No general rules for techniques of playwriting can be deduced from that experience, although it does shed light on the creative processes of other writers and is an indispensable tool for the critic who is trying to understand and to interpret the work of Ionesco and other writers whose creative process resembles his." (Idem, p.133)

¹¹ Idem, p.135. Nici textele critice scrise de Ionescu în tinerețe nu au fost receptate foarte diferit, iar Nicolae Balotă mergea până la a afirma că „Judecățile criticului sunt toate niște ficțiuni.” (*Literatura absurdului*, București, Teora, 2000, p. 336.)

¹² Eugène Ionesco între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy, București, Humanitas, 1999, p.120.

¹³ "L'insolite" în *Revue d'Esthétique*, nr. 10 / 1957.

¹⁴ „Ionesco and the Fairytale Tradition” în *The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest*, ed. Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982, p. 30.

¹⁵ Paul Vernois, *La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco*, Éditions Klincksieck, Paris, 1972. Cf. cap. II „L'esthétique dramaturgique de l'insolite” pp. 29-75

¹⁶ Ionescu scria în prefața acestui volum: „Bref, tout ce que j’ai voulu dire, Paul Vernois le dit mieux, l’explique.”

¹⁷ Op. cit., p. 143.

¹⁸ “Eugène Ionesco: The Fantastic and Social Estrangement” în vol. *Spectrum of the Fantastic (Selected Essays from the 6th International Conference on the Fantastic in the Arts)*, Greenwood Press, New York & London, 1988, p. 198.

¹⁹ *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.

²⁰ *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, ed. Prohumanitate, București, 1997.

²¹ *Eugène Ionesco între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, București, Humanitas, 1999, p. 74.

²² “Eugen Ionescu sau absurditatea absurdului” în *Literatura absurdului*, București, Teora, 2000, p. 342-343.

²³ *Metamorfoza* m-a impresionat mult, totuși mă întreb dacă la început am înțeles-o bine. Simțeam că ascunde ceva teribil, ceva ce i se putea întâmpla fiecăruia dintre noi. (...) că fiecare poate deveni un monstru.” –îi mărturisea lui Bonnefoy.

²³ „Am făcut eu, oare, antiteatru?” în *Note și contranote*, ed. cit., p. 250.