

ANTITEATRUL LUI EUGÈNE IONESCO

Tendința actuală a ideologilor reacțiunii, așa cum s-a mai observat, e de a prezenta fenomenele crepusculare ale culturii burgheze ca fenomene de vitalitate, de înnoire. Încercînd, în pofida logicii adeseori, să revizuiască conceptele fundamentale ale filozofiei materialiste, ei nu ezită a declara deschis totala lor inaderență la realitate. Lumea realității obiective, cu neputință de negat în implacabila ei condamnare a orînduirii capitaliste, este decretată de aceea ca fiind o lume imaginară, a aparențelor, dincolo de care ar trebui căutat adevărul! Filozofiei i se recomandă, de pildă, „să derealizeze, să sfărîme limitele pe care viziunea științifică (evident, materialistă — *n.n.*) le impune lucrurilor“ (F. Alquié — *Philosophie du surréalisme*, 1956). Artei i se propune același țel, dar exprimat mai limpede: „Atîngerea lucrurilor, în realul lor secret, implică o eliberare din aparențe, o distrugere dacă nu a realului, cel puțin a compoziției sale“ (Gaëtan Picon — *Histoire des littératures, vol. II. Le style de la nouvelle littérature*, 1956).

Refugiul într-o lume unde nu mai domnesc „aparențele“ — de fapt, înfățișarea materială, reală a societății și a naturii — ci „absolutul“ — de fapt arbitrariul irealității subiective — dizolvă însă în neant însăși trăsătura de bază a artei, aceea de a avea o funcție de cunoaștere prin reflectarea realității obiective. Și așa cum filozofia burgheză se străduiește să fundamenteze, pentru a răspunde victoriilor neîncetate ale materialismului în toate domeniile, conceptul „antimateriei“, estetica burgheză afirmă conceptul „antirealității“, cu consecințele sale în diferitele domenii ale artei: plastica nonfigurativă, abstractă, literatura suprarealității etc.

Debutînd cu o „antipiesă“, Ionesco a fost privit așadar ca un autor în care se pot pune multe speranțe. Așteptările criticii burgheze n-au fost înșelate. Ionesco a continuat cu o „dramă comică“, a venit apoi cu o „farsă tragică“, după aceea cu o „pseudodramă“ și așa mai departe. Ionesco a devenit astfel „cel mai interesant dramaturg european“, cum îl califică cronicarul dramatic al lui „New York Times“, ba chiar „mai bun decît Strindberg“, cum nu a ezitat să o afirme Jean Anouilh. Teatrul, sau mai bine zis antiteatrul său, este cel care corespunde pe deplin tendințelor de evaziune din realitate, de ignorare sau de mistificare a ei. Recent, acestor tendințe, cărora nu le dăduse pînă acum decît o exprimare, ca să spunem așa, artistică, Ionesco le-a dăruit și o exprimare, ca să spunem iar așa, teoretică, de ajuns de limpede în ciuda a ceea ce s-ar fi putut aștepta de la autorul unor antipiese.

Într-un răspuns dat în cadrul unei anchete inițiate de săptămînalul francez „Lettres françaises“, dramaturgul declara: „Asta e lumea: un pustiu sau niște umbre muribunde“. Și pentru a explica și mai bine natura acestei viziuni crepusculare a lumii, adăuga: „rădăcinile realității se cufundă în ireal“ (nr. 717/1958). Dar aceste opinii nu spun decît într-o formă sintetică, ceea ce Ionesco s-a străduit să demonstreze pe larg în cuprinsul unui eseu publicat în „La Nouvelle Revue Française“, în februarie 1958. Intitulat *Experiența teatrului*, eseu încearcă să definească caracteristicile unei noi teorii a dramaturgiei, pornind de la experiența

personală a autorului. Trecînd peste penibilele cochetării cu care Ionesco debutează: „îmi pare uneori că am început a scrie teatru din pricină că-l detestam“, sau „nu aveam nici o plăcere ducîndu-mă“ (la teatru) etc., vom regăsi încă în primele rînduri tezele antirealiste amintite mai sus.

„M-am gîndit întotdeauna că adevărul ficțiunii este mai profund, mai încărcat de semnificație decît realitatea de fiecare zi“, ne împărtășește dramaturgul opinia sa cu privire la adevărul artei. Acesta, dacă ar fi să-l credem pe autor, se „găsește în visurile noastre, în imaginație“. De aceea „numai miturile sînt adevărate“, iar realitatea nu ar face altceva decît să îngusteze cîmpul experienței noastre. Întregul teatru realist, după Ionesco, este caduc din pricina „ideologiei“ pe care ar exprima-o, singurele piese destinate să dureze fiind doar acelea care sînt afară din timp, bine înțeles, din timpul lor. Introducerea acestui „hors-temps“ (afară din timp), incomunicabil, ar fi singura posibilitate a oricărei piese de a trece pragul epocii în care a fost scrisă. Dar dramaturgul nu se oprește aici. După ce vrea să excludă din piese tocmai mesajul conținutului lor — ceea ce, după propria sa mărturisire, îl supără cel mai mult! — Ionesco găsește că nici o prea nuanțată exprimare a nuanțelor nu ar fi tocmai ceea ce e indicat pe scenă. Fără a argumenta prea mult — de altfel întreg eseul e alcătuit mai mult din afirmații decît din demonstrații —, el trece la susținerea necesității „exagerării extreme a sentimentelor“ în teatru. Cum această recomandare e făcută puțin cam abrupt și cam fără a fi rezultatul unei înlănțuiri de argumente logice, îi găsim totuși „rațiunea“ în consecințele pe care i le întrevede autorul: „exagerarea, spune el în continuare, dislocă realul. Dislocare, de asemenea dezarticulare a limbajului“. Iată cum o poziție ideologică cu caracter reacționar, care pornește de la neînțelegerea și negarea realității, de la susținerea autonomiei conștiinței (a „imaginației“, a „visurilor“ în cazul de față), nu poate să nu introducă în artă un element de profundă dezagregare. Renunțînd la „ideologie“, de fapt așa cum reiese din tot ceea ce spune, renunțînd la acel sens al operei care caută să exprime realitatea, la determinarea istorico-socială a operei de artă, căutînd să treacă dincolo de real, Ionesco nu poate să ajungă decît la dezintegrarea expresiei artistice, ceea ce l-a și dus la scrierea de antipiese, la crearea unui antiteatru. Sau, cum spunea Jacques Lemarchand prefațînd volumul apărut în 1956¹, la un „teatru de aventură“. Evident, e în primul rînd vorba de o aventură artistică, de o aventură ideologică, destinată eșecului. Reacția publicului parizian care asista la reprezentarea primei piese a lui Ionesco, *Cintăreața cheală*, descrisă de același Lemarchand, e de altfel concludentă. „Mur-murele de nemulțumire, indignările spontane, batjocura“ au „salutat“ acest spectacol.

Ceea ce susține în continuare dramaturgul în eseul amintit nu e decît o amplificare sau exemplificare a tezelor pe care le-am mai menționat. Comicul nu e astfel o izbîndă a spiritului uman asupra prostiei sau urîtului, o dezvăluire a precarității fondului sub o aparență înșelătoare, ci el „e mai dezesperant decît tragicul“, neoferind „nici o ieșire“. De asemenea, tragicul „prin recunoașterea realității unei fatalități“ nu poate fi decît... reconfortant. Cu această ieftină sofistică, comicul devine tragic, iar tragediile umane, derizorii; temporalul este topit în atemporal, iar socialul se transformă în asocial etc., etc. Acestea sînt mijloacele recomandate pentru ca teatrul să poată fi „redescoperit“. Dar neuitînd că teatrul este, în primul rînd, cuvîntul interpretat, Ionesco propune o ultimă rețetă: „cuvîntul trebuie și el întins pînă la limitele sale ultime, limbajul trebuie să explodeze aproape sau să se distrugă în imposibilitatea sa de a cuprinde semnificațiile“. Nu e vorba de

¹ Eugène Ionesco, *Théâtre*, I, 1956.

a da cuvîntului rostit pe scenă o cît mai mare forță dramatică, după cum s-ar putea cumva crede, ci de a apela la un limbaj de-a dreptul ilotic, irațional sau chiar nearticulat.

După mărturisirile dramaturgului, ideile eseului său nu ar constitui o „teorie preconcepută“ a teatrului, ci rezultatul meditațiilor determinate de propria-i experiență artistică. Putem să-l credem, căci lectura pieselor nu face decît să confirme pas cu pas întreg „sistemul“, elaborat se pare cu deajuns de multă trudă. Piesele susțin sistemul, sistemul explică piesele, dar e vorba numai de o sprijinire a neadevărului prin ilotic !

Cîntăreața cheală (La cantatrice chauve, 1950), prima piesă a lui Ionesco, destinată de autor a fi o parodie a teatrului sau a unui anumit fel de comportare umană înecat în mlaștina banalității cenușii, recomandă astfel drept antidot al platitudinii, absurdul. Soții Smith, cei mai obișnuiți soți englezi, locuind în cel mai obișnuit interior englez, avînd cea mai obișnuită conversație englezească, la care vin în vizită doi dintre cei mai obișnuiți prieteni englezi și încep o prea obișnuită conversație engleză, sînt supuși unui neobișnuit torent de întîmplări neobișnuite : soneria sună fără să fie nimeni la ușă ; un căpitan de pompieri, care are misiunea de a stinge „toate“ incendiile din oraș, pică pe neașteptate în casă, în speranța că e ceva de stins, povestește niște anecdote fără umor, dar și fără cap și coadă și pleacă întrebînd : „A propos, dar Cîntăreața cheală ?“ (De aici și titlul, evident !) Cei rămași cîntăreața cheală, tot atît de lipsită de sens ca și pînă atunci, în schimb din ce în ce mai laconică. De la următorul schimb de replici : „D-na Martin : Eu pot să-mi cumpăr un briceag pentru fratele meu, dar dumneata nu poți cumpăra Irlanda pentru bunicul dumitale“, la care dl. Smith îi răspunde cu aplomb : „Mergi cu picioarele, dar te încălzești cu ajutorul electricității sau al cărbunelui“, se ajunge la acest alt semnificativ schimb de replici : „Dl. Smith : Nu ; D-na Martin : Pe ; Dl. Martin : Acolo ; D-na Smith : Pe ; Dl. Smith : A ; D-na Martin : Ici“ etc... etc. Curat „explozie“ a limbajului, ce e drept e drept ! De altfel, cortina se lasă pe aceste din urmă cuvinte, repetate fără șir și noimă de toate „personajele“ : „Nu pe acolo, pe aici, nu pe acolo, pe aici, nu pe acolo, pe aici...“ evident tot atît de legate de restul piesei ca și celelalte întîmplări relatate mai sus. Nu ar fi drept să negăm acestei piese o notă reală de umor în satirizarea banalității conversației și a lipsei de gîndire a lumii micilor burghezi satisfăcuți de ei și de tot ce îi înconjoară, dacă bineînțeles nu-i dor bătăturile, dacă mîncarea de la prînz a fost bună etc., etc. Dar pornind de aici, autorul părăsește terenul satirei realiste sau, cum ar spune el însuși, „dislocă realul“, și nu se mulțumește numai cu atît : „dislocă“, ba putem spune chiar că „dezarticulează“ și limbajul. Desigur, satira poate folosi exagerarea, poate folosi procedee care aparent nu aparțin unei expresii direct realiste. Potrivit tradiției marilor maeștri ai satirei realiste, de la Aristofan la Bernard Shaw, prezentarea aspectelor grotești sau de farsă la care ajunge falsificarea sau nesocotirea realității practică de orînduire sau indivizi interesați să o facă, poate fi realizată prin îngroșarea unor trăsături și chiar prin imaginarea unor situații în chip obișnuit inexistente. Dar aceste procedee nu trebuie să ducă la nerespectarea sau falsificarea adevărului, ci dimpotrivă trebuie să-l facă mai pregnant. Nimic din toate acestea în *Cîntăreața cheală*, care este o „antipiesă“, caracteristică pentru rezultatele la care ajunge acest dramaturg pornit să ignoreze, pasămite, mijloacele de expresie ale teatrului „naturalist“, cum numește el teatrul realist, dar nu face altceva decît să contribuie la descompunerea și decăderea acestor mijloace.

Ionesco nu e singurul autor dramatic din Franța care a pornit acest război împotriva teatrului „naturalist“; el este cel mai tipic reprezentant al așa-numitului teatru de avangardă, despre care s-a mai vorbit în paginile acestei reviste². Alături de Jean Vauthier, Jacques Audibert, George Schehadé și alții, el cultivă iraționalul ca metodă esențială de creație. Dacă la Ionesco acest irațional e pătruns cu deosebire de o notă de umor sarcastic, la Vauthier, de pildă, el ia forma unor deliruri onirice, la alții e impregnat de un lirism vizionar etc., etc. Pretutindeni însă iraționalul nu exprimă decît tendința de a evada dintr-o lume ale cărei legi obiective sînt ignorate sau mitizate pînă la totala falsificare. Dincolo de aceste mituri nu există nici o realitate care să se dezvăluie astfel cu mai multă putere, ci dimpotrivă, e o deformare a realității devenită de nerecunoscut în cele mai multe cazuri.

Ca și în cazul suprarealismului, cu care teatrul de „avangardă“ are în comun refugiul în irațional, visul intervine și aici pentru a învîlui relațiile umane într-o aură de mister și imprecizie, menită a mistifica adevărul asupra caracterului social al acestor relații. Atemporalitatea și unghiul eternității în considerarea situațiilor umane, recomandate de Ionesco în *Experiența teatrului*, își găsesc pe deplin utilizarea în această tentativă. Așa cum remarca un critic francez, și nu cu totul fără dreptate, în piesele autorilor acestui teatru de „avangardă“ se regăsește aceeași trăsătură: e vorba de spectacolul oferit de supunerea omului în fața soartei, și nu de dominarea acesteia de către om. De cele mai multe ori, această supunere este generatoare sau e determinată de situații lipsite de orice noimă, de un arbitrar deplin. Situații care vor să exprime drama omului „tiranizat“, „apăsət“, de lumea reală, tiranie care poate fi evitată numai prin refugiul în absurd, prin refugiul în ireal.

În faimoasa piesă a lui Ionesco: *Scaunele* (Les chaises, 1952), doi bătrîni ajunși în amurgul unei vieți lipsite de orice ar fi putut da sens unei existențe umane, au prilejul de a-și comunica, în sfîrșit, importantul mesaj la care unul din bătrîni a meditat în întreaga această viață goală și pustie de altfel. De a-l comunica cunoscuților, prietenilor, în sfîrșit, lumii. Nu voi reproșa piesei tendința spre simbol. Precum bine se știe, simbolul poate fi investit cu pregnante semnificații realiste. Dar nu e vorba de aceasta, ci de sensul acestui simbol. Să-l căutăm însă mai departe în desfășurarea piesei. Bătrîni pregătesc sala în care va fi dezvăluit lumii importantul mesaj. Și „lumea“ începe a sosi. Pe scenă nu intră însă nici un personaj real. Bătrîni se comportă ca și cum ar primi, ar sta de vorbă și ar instala la locurile lor nenumărate persoane. Ele nu există însă în realitate. Se îngămădesc în fața spectatorilor scaune peste scaune, neocupate în fapt de nimeni, dar care în cele din urmă ajung să umple întreg spațiul scenic. Cei doi bătrîni se găsesc despărțiți de aceste scaune, dar continuă a primi pe „oaspeți“ pînă în clipa în care sosește Oratorul, cel de al treilea personaj al piesei. Acest personaj e destinat să exprime mesajul bătrînului, deoarece el nu știe să vorbească. În această încredințare a soartei unei întregi vieți în mîinile acelora care sînt, ca să spunem așa, mai „pricepuți“, e subliniată una din ideile de bază ale piesei: supunerea despre care vorbeam, de altfel prezentă și în tot ceea ce discutau bătrîni pînă în acea clipă. O supunere care ia forme extreme: din momentul sosirii Oratorului, bătrîni socotesc că nu mai au nici un rost în viață, de vreme ce mesajul lor va fi oricum rostit. Și se sinucid, aruncîndu-se pe fereastră și strigînd nu fără un ma-

² Articolul „Paris'58“ de T. Staicu, nr. 7/1958.

cabru umor: „Trăiască împăratul“, care se află și el „prezent“ (ca să nu contracuzem pe autor) în scenă.

Toți cei de față, adică imaginarele ființe presupuse a ocupa numeroasele scaune de pe scenă, așteaptă acum cu o și mai puternică nerăbdare să afle în cele din urmă ce se va dezvălui în mesajul lăsat de bătrâni posterității. Și Oratorul deschide gura, dar din gura lui nu ies decît niște sunete guturale: „He, Mme, mm, jou, gou, hou). Oratorul e mut! În fața lui e o tablă neagră, a mai rămas astfel o posibilitate de comunicare, dar mîna Oratorului scrie pe tablă litere care nu alcătuiesc nici un cuvînt inteligibil: NNAANNM NWNWNW V. Și totul se termină aici: importantul mesaj nu e altceva decît inexistența oricărui mesaj.

Simbolistica piesei ne pare evidentă. Forță reală nu au decît resemnarea și nonsensul existenței. Pe scenă, personajele reale predică așteptarea și supunerea în fața soartei, ele mărturisesc încredințarea naivă că e cineva sau ceva care le va dărui umilelor lor vieți un sens. Așteptare zadarnică: nu există nici un sens. (În montarea piesei, pe scena unui teatru american, pentru a se accentua caracterul de generalitate al acestei concluzii, Oratorul nici nu era limpede văzut — sub o perdea subțire de gaz se bănuia doar prezența lui. Insuși „destinul“ vorbea prin gura Oratorului!) De altfel, însăși preocuparea de a spune ceva celor din jur, adică de a da un sens social existenței, e ridiculizată și socotită drept o năzuință absurdă. Nu în chip neintenționat, de asemenea, cei care vin să asculte inexistentul, pînă la urmă mesaj, nu există ca personaje. Reală și apăsătoare nu e decît prezența „scaunelor“, a lumii materiale, care ajunge să și copleșească viața celor două personaje într-un moment hotărîtor al existenței lor, să-i despartă chiar. Și pînă la urmă, scaunele singure rămîn pe scenă, fără rost. Lumea materială nu face altceva, spune Ionesco, decît să-și exercite tirania asupra omului, a cărui existență e lipsită de sens, cum lipsită de rost e și încercarea de a-i căuta sau a-i da un sens, așa că pînă la urmă refugiul în absurd e singura soluție. E, de altfel, „soluția“ pe care o preconizează și o altă piesă a dramaturgului: *Jacques sau supunerea* (Jacques ou la soumission, 1950) subintitulată „comedie naturalistă“ și în care încercarea de revoltă împotriva realității — ca totdeauna exprimată prin cea mai ternă platitudine — sfîrșește printr-o acceptare a acestei realități, căreia i se aduc „mici modificări“, destinate a o face oarecum mai absurdă. Jacques, fiul revoltat, acceptă în cele din urmă o logodnică propusă de părinți, cu condiția să fie cumplit de urîtă, să aibă trei nasuri, o mîna cu nouă degete etc., etc.

Nu e posibil, desigur, ca acest permanent refuz de a considera lumea obiectivă în lumina proceselor sale reale, de a căuta o explicație socială schilodirii conștiinței umane de către rînduiriile capitaliste să nu aibă consecințe directe asupra modului în care el este afirmat. „Dislocarea realului“ îl duce pe Ionesco la înlocuirea personajelor, de cele mai multe ori, prin inconsistente abstracții, care capătă, asemenea visului, forme mereu schimbătoare, din rațiuni mai întotdeauna obscure. Acțiunea, cu permanentul ei refugiu în fantastic, ajunge să nu mai desemneze decît în modul cel mai vag o linie de desfășurare a piesei. Ea parcurge întortochiate meandre, în care și personajele ca și mobilurile acțiunilor lor ne apar sub cele mai uluitoare ipostaze. În *Victimele datoriei* (Les victimes du devoir, 1955), subintitulată cu drept cuvînt de către autorul ei „pseudodramă“, Choubert, unul dintre așa pretinsele personaje, e în același timp copil și om matur, trăiește în realitate și în vis, e prezent acum și în trecut etc., etc. Polițistul, un alt „personaj“, e în același timp tatăl lui Choubert, soția e în același timp și mamă, cu toții trec de la delirul oniric la vorbirea normală, și toate acestea pentru a ni se arăta că,

pînă la urmă, omul este silit să accepte în mod cu totul nefiresc o realitate care-î impune o viață chinuitoare, care-i impune să caute în zadar un rost existenței sale. În această lucrare vom găsi nenumărate opinii despre posibilitatea „reînnoirii“ teatrului, pornindu-se de la cîteva teze esențiale, ilustrate de altfel deajuns decopios și de piesele despre care am mai vorbit. Unul dintre cei aflați pe scenă, Nicolas, poetul, enunță la un moment dat principiile „noului“ teatru: „Inspirîndu-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie (a se completa: decît cea reală — *n.n.*), voi aduce contradicția în non-contradicție, non-contradicția în ceea ce simțul comun socotește drept contradictoriu... Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor în favoarea mișcării, a unei psihologii dinamice. Noi nu sîntem noi-înșine... Personalitatea nu există“... etc., etc. Așa cum am văzut, Ionesco, atît în piesă cît și în încercările sale teoretice, a ținut seama de aceste principii în crearea unui teatru care se dovedește astfel a fi cu adevărat un anti-teatru. A considera lumea visului ca o lume reală, a considera ideile, sentimentele, dorințele umane — în genere lumea „imaginară“ — ca avînd sursă doar în conștiință, a le învesti cu o autonomie absolută înseamnă a te afla în imposibilitate de a pătrunde caracterul realității. Dar, în această neputință de a cunoaște realitatea stă intenția de a o deforma. Arta, la crearea căreia prezidează asemenea principii, nu poate fi decît o artă care e condamnată dezagregării, descompunerii. Și ce înseamnă altceva renunțarea la „principiul identității și unității caracterelor“, în favoarea unei „psihologii dinamice“, adică în favoarea unei labilități onirice a acțiunii și a personajelor? Ce înseamnă altceva „contradictoriul în non-contradictoriu“ și „non-contradictoriul în contradictoriu“, decît dispariția granițelor dintre adevăr și absurd, dintre logic și irațional? Ce înseamnă altceva aceste obscure mituri despre semnificația destinului uman în societate, despre zădărnicia vieții sociale, despre imposibilitatea omului de a da un sens existenței sale?

Debutînd cu o „antipiesă“, Ionesco a creat, dacă acest termen nu ar fi în flagrantă antinomie cu acel care urmează, un antiteatru. Un antiteatru care slujește, prin ideile sale, celei mai profund reacționare tendințe a ideologiei capitaliste. Într-una din ultimele sale piese, *Noul locatar* (*Le nouveau locataire*, 1957), Ionesco dă o expresie foarte limpede a opoziției sale categorice față de orice încercare de interpretare materialistă a lumii. Noul locatar, care a intrat într-o cameră goală, așteaptă hamalii care să vină să-i mobilizeze locuința. Și aceștia vin și aduc mereu, din ce în ce mai multe mobile, pînă cînd, în cele din urmă, locatarul, prizonier al lor, dispăre sub zidul creat de ele în jurul său. Lumea materială, lumea realității, îl face prizonier și-l copleșește pe om, vrea să ne spună Ionesco. Încă o invitație la evadarea din realitate, din această realitate pe care, în fapt, omul o învinge și o supune, o transformă și o face dintr-o forță necunoscută sau dușmană, o forță supusă lui, o forță pusă în slujba ridicării și perfecționării lui spirituale. Apologul lui Ionesco nu devine însă altceva decît un simbol al prizonieratului în care miturile irealității îl pot înlănțui pe om, condemnîndu-l claustrării și dezarmării, îngenunchierii și abdicării rațiunii sale.