

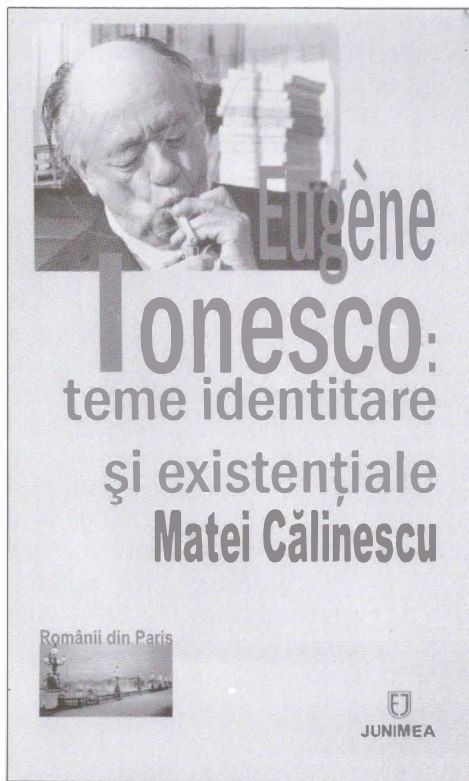
# CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

## Ionesco într-o abordare psihocritică

Într-o carte fundamentală, intitulată *Conștiința critică*, Georges Poulet face observația potrivit căreia „criticul depinde în mod esențial de gândirea celui alt”. Pe cale de consecință, rezultă că principala sarcină a cititorului profesionist care este criticul constă în a-i descoperi *cogito*-ul celui a cărui operă face obiectul cercetării. „Nu poate exista critică – explică Poulet – fără o primă mișcare prin care gândirea critică se strecoară în interiorul gândirii criticate și se instalează provizoriu în ea, în rolul de subiect cunoscător”. Dar, adăuga același Poulet, trebuie mare grijă atunci când te hotărăști tu, critic, să identifiți și să pătrunzi în *cogito*-ul unui creator de literatură și asta fiindcă „apropierea greșită de *cogito* riscă să-i denatureze sensul”. A pătrunde în *cogito*-ul unui scriitor înseamnă „a găsi felul lui de a simți și de a gândi, a vedea cum se naște și se formează el, ce obstacole întâmpină; înseamnă a redescoperi sensul unei vieți ce se organizează pornind de la conștiința pe care o are despre sine însuși. Și mai înseamnă să descoperi, în același timp, ordinea în care se dispun gândurile. Ele apar unul după altul, când în acord, când în conflict, după fluctuațiile unei reflecții ce pare a se desfășura anarhic, dar care se supune, în realitate, jocului de forțe dialectice incluse în *cogito*-ul ei inițial”. În concepția lui Poulet, întrebările fundamentale din care se construiește un *cogito* sunt: *cine sunt eu?, când sunt eu?, unde sunt eu?*. Pătrunzând în conștiința ionesciană și încercând să răspundă unor astfel de întrebări, Matei Călinescu scrie o superbă monografie intitulată **Eugène Ionesco; teme identitare și existențiale**, apărută în 2006 la Editura Junimea, în fapt o versiune lărgită și revăzută a volumului *Ionesco; recherches identitaires*, tipărit în traducerea franceză a Simonei Modreanu la Editura pariziană *Oxus*, în cadrul colecției „*Les Roumains de Paris*”, coordonată de Basarab Nicolescu.

Gândirea critică a lui Matei Călinescu „se strecoară” în „gândirea criticată” a lui Ionesco cu nedezmintită empatie. Explicabilă poate și prin faptul că, la un moment dat, deopotrivă criticul, cât și „criticatul” au



simțit că nu se mai pot realiza în cultura română. Născut în 1909 la Slatina, dintr-un tată român (cu care va avea relații de natură antagonică) și o mamă în ale cărei vene curgea deopotrivă sânge românesc, dar și francez ori evreiesc, Eugen Ionescu și-a petrecut copilăria în Franța. Revine în România la vârsta de 13 ani, pentru studii secundare și universitare, colaborează la diverse publicații, face senzație cu celebrul volum *Nu*, tipărit la Editura *Vremea*, volum premiat de un juriu cu o selectă componentă. Resimte acut degradarea stării politice din România, vede cum o seamă dintre cei mai însemnați prieteni ai săi sunt atinși de „rinocerită“ (tema, dar și cuvântul vor apărea în vocabularul scriitoricesc ionescian încă din etapa sa românească, relevant în acest sens fiind capitolul „*O alegorie pentru toate anotimpurile – Rinocerii*“ din monografia ce face obiectul acestor însemnări) și face tot posibilul de a reveni în Franța, țara pe care o numea „patria sa spirituală“, lucru ce se va împlini în 1942, moment ce nu va însemna însă încheierea unei lungi etape de *dépaysement*. Acceptarea sa de către „familia franceză“ se va produce la modul definitiv, arată pe bună dreptate Matei Călinescu, de abia în 1950, până atunci scriitorul resimțind pe deplin „stigmatul“ de a fi român. Și-a „francizat“ numele, dar „nu și-a negat niciodată originea românească, deși s-a revoltat la un moment dat împotriva ei (cum ne revoltăm uneori împotriva inevitabilului); iar după stabilirea în Franța, a continuat să o privească cu un ochi critic, dar și amuzându-se pe seama ei, cum reiese din anumite aluzii din primele sale piese“. De altminteri, Ionescu/ Ionesco „devine dramaturg francez de avangardă, redebutând la 41 de ani cu o anti – piesă jarryescă, tradusă în mare parte din românește“. În analiza pe care o face piesei *Cântăreața cheală*, rescriere în franceză a textului românesc intitulat *Englezește fără profesor*, Matei Călinescu insistă asupra felului în care s-a petrecut trecerea de la o limbă la alta în tentativa depășirii crizei identitare printr-o extraordinară distopie lingvistică. Chiar dacă mai puțin spectaculos decât Ionesco, însuși Matei Călinescu, atât de pertinentul exeget de acum al lui Ionesco, avea să parcurgă etapele unei crize identitare și de adaptare întrucâtva similară celei la care a fost supus „criticatul“ său, astfel stabilindu-se pesemne premisele viitorului și atât de generosului pact de lectură al cărui fruct prețios e această carte. Prestigios critic literar și lector la Catedra de literatură universală de la Literele bucureștene, simțind semnele nopții gândirii totalitare, ce avea să se aștearnă în România odată cu nefastele teze din iulie 1971, încercând el însuși o senzație de *depaysement*, Matei Călinescu se va stabili în SUA în 1973, devenind profesor la *Indiana University*. Or, tocmai din aceste motive, cartea *Eugène Ionesco ; teme identitare și existențiale* pare a fi scrisă, așa cum spunea Poulet, rezumând esența actului critic, „pentru a cunoaște, pentru a se cunoaște“. Firește, cei ce doresc să afle detalii despre chipul în care s-a produs transplantarea în lumea americană a eseistului, despre cum a supraviețuit el în această lume, despre identitatea ce i-a fost agresată de respectiva schimbare, despre modul în care a fost Matei Călinescu bătuit de stafia comunismului ceaușist, au la dispoziție *Un fel de jurnal* (1973–1981) apărut în 2005 în colecția *Egografii* a Editurii Polirom.

În personalitatea literară a lui Ionesco, cele două identități – cea română și cea franceză – se confruntă și ilustrează un mister creator. „Studiile franceze despre teatrul lui Ionesco – observă Matei Călinescu – vorbesc invariabil despre dubla identitate etnică a scriitorului, dar fără să ia în considerare tensiunile și dialectica dintre cele două tipuri identitare“. Cele două identități sunt numite de exeget „mitice“. Mai departe, cercetătorul își nuanțează afirmația în termenii

următori: „E vorba de mituri intime, personale, conștiente dar în mare măsură și inconștiente, dacă se poate vorbi de un inconștient etnic sau politic ca făcând parte din inconștientul psihanalitic freudian sau jungian sau lacanian“. Or, o atare precizare e relevantă pentru scopul și metoda cercetării întreprinse de Matei Călinescu, care are meritul de a revela ceea ce a scăpat studiilor franceze. Exegețul e preocupat, așadar, de urmărirea traumelor de conștiință, determinate de relația tensionată cu tatăl și cu țara acestuia – România – pe care literatura dramatică ionesciană le surprinde în cuantumi diverse, în diferitele etape de creație, căci „...identitatea românească a lui Eugène Ionesco, marginalizată în a doua parte a vieții scriitorului, revine în forță în onirismul ultimelor piese, *Omul cu valize* și *Călătorie în lumea morților*. Ea n-a putut fi niciodată complet uitată sau deconstruită. Iar tensiunea, mai mare sau mai mică, interesant de urmărit, între ea și identitatea sa franceză, la început în mare parte imaginară, dar apoi tot mai puternic susținută de opera sa franceză până în anul morții, 1994, s-a prelungit de-a lungul întregului său itinerar biografic“. Traume de conștiință au fost provocate și de divergențele de ordin politic cărora le-a fost protagonist scriitorul. La un moment dat, Ionesco se va despărți dramatic de mai toți prietenii săi din țară, din pricina vederilor lor legionare. Piesa *Rinocerii* poate fi lesne interpretată, în opinia exegețului, ca o reactualizare a unor amintiri despre totalitarismul de dreapta din România anilor 1930 și de la începutul anilor 1940. „Meditând asupra asemănărilor dintre comunism și fascism, ca fenomene ideologice, Ionesco revizitează, *vingt ans après*, un episod dureros al vieții sale, căci substanța autobiografică a acestei piese se regăsește în jurnalele scriitorului, care trimit la (sau, uneori, datează din ) anii în care varianta românească a naționalismului fascist devine o adevărată isterie colectivă“. Încă din vremea jurnalelor din România, Ionesco observa că oamenii se transformă în rinoceri. Ajuns în Franța, în anii instalării comunismului în țările estice și în atmosfera *gauchistă* din patria de adopție, „adevărata patrie“, o atmosferă pe bună dreptate resimțită drept ostilă, Ionesco va încerca din nou un acut sentiment de izolare. Această a doua opoziție îl va marca la fel de profund pe marele și deja afirmatul dramaturg, definindu-i pentru totdeauna profilul și mitul personal. Așa încât se poate spune că Matei Călinescu se slujește întru elaborarea cercetării sale de o metodă derivată din psihanaliză, adică de *psihocritică*, al cărei principal promotor a fost Charles Mauron. Adecvarea metodei la opera artistului „criticat“ pare a fi dincolo de orice îndoială. Urmând într-o oarecare măsură drumul bătătorit viață/operă și sesizând dezvoltarea unei *curbe subiective* cu reflex în operă, lucrările de psihocritică propriu-zisă, observă Marina Mureșanu-Ionescu (cf. capitolul „*Mit și mitologie personală în psihocritica lui Charles Mauron*“ din cartea *Direcții în critica și poetica franceză contemporană*, Editura Junimea, Iași, 1983), inversează raportul, fixând ca punct de plecare opera, textul, structura de suprafață de la care se coboară în straturile de adâncime. În plus, Mauron are meritul de a fi recunoscut *esența lingvistică* a operei, de a se fi bizuit pe ea în elaborarea tehnicii sale de lectură. Or, după cum se știe, esența lingvistică e unul dintre punctele forte ale literaturii dramatice ionesciene, mai fiecare cercetător dorind să-i descopere fundamentele și originalitățile. Bunăoară, „Misterioasa Doamnă“ care apare în *Victimele datoriei*, e apreciată de Matei Călinescu drept „o personificare a psihanalizei“. Marina Mureșanu-Ionescu notează că „psihocritica ( lui Charles Mauron. *n.n.*) a fost considerată drept cea mai originală folosire a psihanalizei în cercetarea literară, depășind raporturile și explicațiile mecanice ale predecesorilor și îmbogățind viziunea *criticii clasice* și a

istoriei literare despre operă și creator“. De fapt, Matei Călinescu ne invită să luăm parte la un joc. Analizează în ordine cronologică, cu acribie și inteligență ascuțită fiecare piesă ionesciană, producând adesea observații surprinzătoare prin însăși simplitatea deducției ce le are la bază, astfel încât adesea ajungi tu, cititor, să te întrebi cum oare nu ți-a venit ție ideea respectivă, atât de autentică și logică se dovedește demonstrația exegetului care se servește de periodizările deja acreditate și, pe neașteptate, recurge la metode extrem de moderne de analiză, propunând corelații între textele destinate scenei și volumele de confesiuni și interviuri, de la *Note și contranote* la excepționalul *Sub semnul întrebării* ori *Căutarea intermitentă*. Așa se face că atât analizele la piesele „de manual“ (precum *Cântăreța cheală*, *Lecția*, *Scaunele*, *Rinocerii*), dar și cele la *Victimele datoriei*, *Noul locatar* sau *Călătorie în lumea morților*, trecând prin piesele scurte (mai cu seamă prin *Improvizația de la Alma*), ajung să fie dintre cele mai incitante. Analizând, bunăoară, *Cântăreța cheală*, „piesa de trecere“ care marchează „procesul dificil al unei schimbări de identitate lingvistică“, Matei Călinescu face observația că aceasta „e, totodată, în absurdismul ei, piesa poate cea mai elaborată a lui Ionescu, rezultatul unui pariu aparent paradoxal pe care îl face cu sine orice scriitor adevărat; și anume, că va crea din întâmplare necesitate“. Un mod de a măsura necesitatea interioară a unui text e memorabilitatea lui, care nu e altceva decât capacitatea sa de a se imprima în memoria cititorului, respectiv a spectatorului. Adică, o parte de text e memorată de receptor fără nici un fel de intenție declarată, ci doar datorită capacității acestuia de a se imprima în memoria noastră. Receptorul va avea, deopotrivă, „sentimentul difuz...că există resturi importante de memorabilitate în text, care i-au scăpat la o primă lectură, și la a doua lectură, și la a a treia și așa mai departe“. Capacitatea textului de a genera surprize la fiecare nouă lectură e un element de control al validității sale estetice, adică un fel de „du-te-vino subiectiv, text și realitatea lingvistică“. În cazul *Cântăreței chele*, frapează „bilingvismul extraordinar al autorului“ accesul său simultan atât la geniul limbii române, cât și la cel al limbii franceze „care-i permite să se joace, în franceză, cu o întregă teratologie umoristică a limbajului, produsă de el însuși și purtând marca și masca lui inconfundabile“. Dincolo de jocurile și ambiguitățile lingvistice care îi conferă un farmec aparte, de semnificațiile imaginii focului din scenele în care își face apariția Pompierul, Matei Călinescu descoperă pe parcursul analizei acestei piese de debut „rădăcini adânci și complicate în biografia autorului și în istoria traumatică, așa cum a trăit-o el, nu în sensul exterior, anecdotic, sainte-beuvian, ci, mai degrabă, în sensul proustian, al eului profund, al felului cum s-a exprimat acesta în scris“. Iar *Călătorie în lumea morților* e „o continuare a romanului de familie, oniric al lui Ionescu“. De fapt, marea temă a piesei e căutarea mamei, „a cărei absență se metamorfozează în diferite personaje din propria ei ascendență maternă, finalmente, în figura răzbunătoare a străbunei“. Dincolo de exemplele punctuale care probează empatismul pe care Matei Călinescu îl realizează cu literatura dramatică ionesciană, rămâne însă observația că autorul francez născut în România a creat o operă în care comicalul și tragicul, ludicul și fantasticul oniric, scepticismul și căutarea spirituală se împletesc permanent, rezultatul fiind o sinteză de mare originalitate. O sinteză care se datorează poate și faptului, sesizat de cercetător la capătul demersului său critic, că Ionescu „a avut nu numai două identități (care, pe plan fantasmatic, s-au opus și s-au suprapus cu momente de reconciliere și cu recăderi în ostilitate

pe plan oniric), ci chiar două vieți succesive, despărțite de o perioadă dificilă de tranziție, între 1945–1950.

Sigur e că, la câțiva ani de la apariția remarcabilei cărți a Laurei Pavel, *Ionesco – antilumea unui sceptic* (Editura Paralela 45, 2002), ori a celei a Martei Petreu, *Ionesco în țara tatălui* (Biblioteca Apostrof, 2001), odată cu volumul *Eugène Ionesco; teme identitare și existențiale*, contribuția românească la cercetarea creației ionesciene devine tot mai importantă. Și tot la fel de sigur e că încercarea lui Matei Călinescu de a pătrunde în *cogito*-ul ionescian înseamnă o mare izbândă.

Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Colecția „Românii din Paris”, Editura Junimea, Iași, 2006.

## Teatrul ca aventură și plăcere lingvistică

Născut în Elveția, specializat la Sorbona în filosofie, filologie și istoria teatrului, artist complex și aproape complet, căci e deopotrivă dramaturg, regizor, pictor și desenator, **Valère Novarina** e deja cunoscut publicului român cultivat grație monodramei *Pentru Louis de Funès*. Piesa a fost publicată în traducerea Paolei Bentz Fauci în 2004, la Editura Omonia, dar și în nr. 1/ 2004 al revistei *Drama* și a făcut obiectul unui spectacol-lectură prezentat în cadrul ediției a XI a a Festivalului dramaturgiei românești, căruia organizatorii timișoreni i-au asociat și un binevenit *Atelier European de Traducere*. Teatrul Național Radiofonic a realizat, la rândul-i, un spectacol în regia lui Mihai Lungeanu, avându-l ca protagonist pe Dan Condurache.

Sub același triplu patronaj – Editura Omonia, Teatrul Național din Timișoara, Atelierul European de Traducere – dar și cu sprijinul a ceea ce se cheamă *Scène Nationale d'Orléans*, a apărut în 2006, în ediție bilingvă, o altă monodramă a lui Valère Novarina, ***Animalul timpului***, rescriere pentru scenă datând din 1993 a *Discursului către animale*. Traducerea în limba română e datorată Antoniei Cristinoi și trebuie spus că întreprinderea în cauză înseamnă o operație deopotrivă dificilă și curajoasă. Căci, dacă asemenea lui Villon, Rabelais ori

