

# ANUL EUGEN IONESCU

Iosif HERȚEA

## Ambianță sonoră

Nu pot uita impresia puternică pe care mi-a făcut-o, în anii studenției, lectura faimosului *NU* al lui Eugen Ionescu. Uimirea, provocată de revelațiile îndrăznețe, cu totul neașteptate asupra unor (pentru mine) idoli ai literaturii române, m-au urmărit ani de-a rândul. Ceea ce m-a determinat să-i citesc și povestirile reîntâlnite mai târziu ca texte dramatizate, care m-au cucerit deopotrivă.

S-a întâmplat, însă, ca în plină maturitate să fiu fascinat de muzica de scenă, pe care am practicat-o ca pe un *hobby*, timp de peste patru decenii. Ei bine, deși nu am avut plăcerea (dorită) de a compune pentru niciuna dintre captivantele lui piese, recitându-le din curiozitate, am constatat cu surprindere acum încă un detaliu de frapantă originalitate cu care ne încântă eminentul dramaturg: Eugen Ionescu își imaginează ambianța sonoră a pieselor sale, întocmai ca un bun regizor. Aceste piese au, aproape toate, și *un palier semantic muzical sau sonor*, care completează înțelesurile comunicate verbal și vizual (consemnat în didascaliiile pieselor respective). Nu este câtuși de puțin vorba de indicații privind ilustrații sau decoruri sonore; ele sunt *repere simbolice* de importanță hotărâtoare, pentru că intervin întocmai așa cum ar proceda un regizor când își construiește spectacolul, plasând în scenă *un personaj sonor*, care *comentează și intră în relație* cu desfășurarea acțiunii dramatice. De pildă, în *Amedeu sau cum să te descotorosești*, pendula cu bătăile ei inserate cu precizie în șirul secvențelor, alternează cu sirenele trenurilor care pornesc sau cu lătratul câinilor; sunete-semnal care marchează simbolic momente semnificative, ce revin apoi pentru a rima cu înțelesurile narațiunii, pentru a împlini conținutul dramatic și poetic al piesei. Un alt exemplu uimitor de original, de rar și de surprinzător din partea unui dramaturg: în *Rinocerii* un zgomot care începe prin a fi aparența unei „ilustrații sonore” – tropăitul și mugetele rinocerilor ce se aud trecând pe stradă – se dorește de autor a fi metamorfozat treptat în... „marș intonat de fanfară”. Asemenea uimiri ne sunt oferite și în didascaliiile unor piese precum *Regele moare*, *Cântăreța cheală* (pe care Tompa Gábor a avut fantezia *muzicală* de a o relua la sfârșitul spectacolului de la coadă spre început), *Scaunele*, *Lecția* ș.a. Ceea ce dovedește că autorul acordă o atenție specială ambiantei sonore și virtuților ei semantice.

De altfel, legătura dintre piesele lui și muzică nu se oprește aici. O privire mai atentă asupra textelor dramatice ale acestui autor descoperă fără prea multă osteneală un fel propriu de alăturare a propozițiilor și a frazelor, reluări obsesive ale unor replici, accente pe care acestea le dobândesc și multe alte detalii care trădează adevărate structuri muzicale, coerența matematică. Ceea ce nici nu este greu de argumentat dacă luăm în considerație declarațiile lui la această artă, la felul ei particular, „intraductibil” de a nara prin sunete întâmplări, conflicte, de a comenta situații, de a exprima gânduri etc. Ionescu, atribuie, fără îndoială, muzicii și ambiantei sonore o importanță specială cu rol de adjuvant și catalizator al artei teatrale și nu este singurul om de teatru care a gândit vreodată astfel. Amintesc doar faptul că Meyerhold repeta cu muzică și atunci când spectacolul, în formă finală, nu urma să aibă muzică de scenă și că el prefera actorii care aveau educație muzicală și care practicau muzică, pentru că aceștia se integrau mai lesne și mai organic în substanța spectacolului.