

Ion CAZABAN

Pe când EUGEN IONESCU descoperea teatrul

Fără îndoială, Eugen Ionescu rămâne dacă nu cel mai, oricum unul dintre cei mai discutați dramaturgi din ultimele decenii. Cu atât mai vizibilă devine limitarea celor care îi comentează personalitatea creatoare și, inseparabil, concepția despre teatru, numai la o anumită perioadă din viața scriitorului, cea franceză. La articolele, conferințele, interviurile din Franța¹ (sau din altă parte), utilizate de comentatorii săi, se pot adăuga însă, la fel de folositor, cele lăsate de Eugen Ionescu din vremea când era un tânăr critic (și poet debutant) în România. Dacă se știe că a avut o activitate de publicist bătaios și prolific² consacrat criticii literare³ și, într-o măsură, celei plastice⁴, se știe până acum, mai puțin că din această activitate n-au lipsit preocupările pentru arta teatrală. Deși sporadice, să nu ne scape importanța lor pentru cristalizarea unui mod de înțelegere a artei dramatice și scenice. Cele câteva articole oferă elemente precise care se vor confirma în timp, se pot confrunta cu ceea ce Ionescu va crede mai târziu și chiar cu unele aspecte esențiale din dramaturgia sa. Pentru Ionescu, articolele din tinerețe sunt „stângaci redactate” și conțin „tot felul de glume”, cum îi spune lui Claude Bonnefoy, totuși în ele depistăm „motive” ale gândirii teatrale ionesciene, conturate de atunci și dezvoltate în continuare.

Nu vom insista asupra informațiilor de detaliu biografic pe care avem prilejul să le căpătăm din publicistica sa românească – astfel, Ionescu mărturisește că, adolescent fiind, a scris o piesă de teatru⁵ –, nici asupra unui pasaj sau altul, cum este

¹ În anul 1968, când a fost scris acest articol, ne refeream doar la volumele lui Eugène Ionesco *Notes et contre-notes* (Gallimard, Paris 1962), *Journal en miettes* (Mercure de France, Paris, 1967) și *Entretiens avec Eugène Ionesco* de Claude Bonnefoy (Éditions Pierre Belfond, Paris, 1966). A apărut în limba franceză cu titlul *Premiers propos d'Eugène Ionesco sur la théâtre* (*Revue Roumaine d'histoire de l'art*, tom VI, 1/1962).

² Pentru lucrarea noastră, am cercetat cele publicate între 1927–1938, când Eugen Ionescu colaborează la periodicele: *Revista literară a liceului Sf. Sava*, *Zodiac*, *Fapta*, *Excelsior*, *Facla*, *Floarea de foc*, *România literară*, *Axa*, *Azi*, *Viața literară*, *Discobolul*, *Ulise*, *Rampa*, *Reporter*, *Meridian*, *Naționalul*, *Critica*, *Vremea*, iar după plecarea sa în Franța: la *Universul literar* (1938–1939), *Viața românească* (seria „Scrisori din Paris”, 1938–1940, apoi în 1946). De asemeni, am citit volumul *Elegii pentru ființe mici* (32 p., Cercul Analelor Române, Craiova, 1931), și cel de critică literară, fragmente de jurnal, etc. *Nu* (304 p., Editura Vremea, 1934) „operă selecționată și publicată de comitetul pentru premiera scriitorilor tineri needitați, cu împotrivirea a doi din cei șapte membri ai comitetului”. Menționăm și prefața scrisă la volumul de poeme *Gloata* de Ion Th. Ilea (Ed. Șantier, 1935). Totodată, în culegerea *Capodopera, opera de talent și opera de virtuozitate*, alcătuită de profesorul Mihail Dragomirescu din lucrările de seminar ținute în anul universitar 1928–1929 la Facultatea de Litere și Filosofie din București, am aflat referatul studentului Eugen Ionescu având tema *Poemele lui Grigore Alexandrescu „Cometei anonsate” și „Răspunsul cometei”*.

³ Elena Vianu definește poziția estetică exprimată de cronicile și eseurile lui Eugen Ionescu, în *Préludes Ionesciens* (*Revue des Sciences Humaines*, ianuarie-martie 1965).

⁴ Emil Manu face o succintă prezentare a lui *Eugen Ionescu, cronicar plastic*, în *Tribuna*, nr. 29, 18 iulie 1968.

⁵ „O foarte veche prietenie mă leagă de Constantin Fântâneru. Eram în clasa treia de liceu când am prezentat actualului autor al „*Interior*”-ului, care era într-o clasă superioară, o piesă de teatru patriotică. Nu i-a plăcut”. („Cronica literară”, *Axa*, nr. 3, 27 noiembrie 1932).

cel despre „Monsieur Henri”¹ înfățișat într-una dintre corespondențele pariziene, și care poate fi, foarte bine, un alter ego al personajului său de mai târziu, Béranger.

Miracol și revelație

Ne vom opri, în schimb, pentru deosebitul interes obținut în perspectiva timpului, la un scurt, dar dens articol de la începutul publicisticii sale, în care Ionescu își expune opiniile despre *melodramă*². Susținând „reabilitarea melodramei pentru că nu spiritul ei a fost ucis, ci forma inferioară, dar accidentală”, Ionescu se situează pe o complexă poziție negatoare și, totodată, inevitabil, afirmativă. Se opune deopotrivă celor care contestă melodrama, cât și celor care o acceptă pentru deznodămintele ei moralizante și filantropice sau, dintr-o largă bunăvoință, îngăduind orice manifestare scenică, în virtutea inerției. Or, tocmai inerția este combătută atunci de Ionescu: inerția vieții, inerția omului față cu sine însuși, inerția creatorului. Inerția în stare să degradeze, să asimileze prin diferitele ei mijloace, până și „neprevăzutul”, „miracolul”. Pentru Ionescu, inerția este mai rea chiar decât catastrofa și de aceea aceasta este preferabilă (într-un sens figurat, ca o ultimă salvare): „Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă. Valul cotidianului și al prevăzutului ne ascunde pentru noi înșine, ne înșală asupra noastră, pe noi înșine: de aici, necesitatea tragicului și a neprevăzutului, a catastrofei care să rupă, cu o strălucitoare lumină, un val. Viața tragică este o evadare”. Ce vrea Ionescu: o evadare de sub crusta banalului, a nesemnificativului, a uzanțelor ce și-au pierdut sensul; o izbucnire posibilă, de formidabilă intensitate (în măsură să respingă forțele contrarii), a ceea ce omul păstrează, în adâncul său intim, nepervers, esențial, valoros. Autorul tinde spre o deplină cunoaștere, dincolo de aparențe și poncife. Situația tragică este cea mai bună ocazie: ea scoate din inerție, din confortul amăgitor al existenței cotidiene. Situația tragică este însoțită de neprevăzut, ea eliberează „neprevăzutul” (anihilat de platitudinea zilnică) și dezvăluie posibilități miraculoase, revărsări de imaginație nebănuite, conținuturi sufletești proaspete, inabordabile altfel, pe care convențiile sociale stabilizează sufocă. Ea permite o cunoaștere a omului (sau a personajului) nu în ce are exterior, comun (datorită împrejurărilor), ci în profunzimile esențiale, neatinse, surprinzătoare prin neobișnuitul lor. Pe plan teatral, melodrama ar fi „dreapta urmașă a tragediei antice: ea este împlinirea modernă a nevoii eterne de miracol și groază”. Nevoia de tensiune creatoare (sau recreatoare) și de revelație – uneori tănuțită, alte ori amânată – există permanent în ființa omului. S-ar părea că orice explicație suplimentară se poate lua din *Poetica* lui Aristotel. Eugen Ionescu face câteva distincții pentru cei care sunt mai greu de convinși: „Noi credem în genul obiectiv al melodramei, indiferent de mediocritatea realizărilor artistice-accidente. Nu spiritul melodramei poate fi acuzat de non-valoare, de mediocritate estetică, ci numai autorii de melodrame”. Aceștia, abili, confecționează melodrama printr-o diversiune comodă, simplificatoare: „Miracolul a fost înlocuit, modern, de hazard și coincidență. Coincidența echivalează, psihic, miracolul”. În locul sondării verticale până la descoperirea filonului

¹ În mijlocul evenimentelor îngrozitoare ce prevesteau evenimentele și mai îngrozitoare ale războiului mondial, Monsieur Henri „crede că grija cea mai mare, pe care un om conștient de omenia lui trebuie să o aibă astăzi, este să nu moară spiritualmente. Îmi dau exemplul lui Beethoven care-și făcea simfoniile în pivniță, sub bombe [...] atâta timp cât haosul exterior va fi tot atât de mare, atâta timp cât vor dura convulsiile, un singur lucru trebuie făcut: să te retragi în tine însuși, să realizezi o ordine, un echilibru interior, [...] să nu te lași dominat de haosul lumii” („Scrisori din Paris”, *Viața Românească*, nr. 9–10, septembrie–octombrie, 1939). Parcă ar fi o însemnare pentru *Rinocerii*...

² *Zodiac*, Mărțișor, 1931.

prețios, inoxidabil, al ființei umane, acei autori au întreprins doar legarea și dezlegarea unei intrigi stufoase, aparent imaginative, combinații pe orizontală.

După Ionescu, o altă cauză a degradării „spiritului melodramei” ar fi „caracterul popular”¹ al producțiilor epocii – tendința lor vulgarizantă, am traduce noi, pentru că tot după Ionescu, valoarea adevăratei melodrame vine și din legătura sa cu tragedia antică, deci cu o formă de teatru popular. E limpede că se vizează vulgarizarea, netezirea oricăror dificultăți de accesibilitate, evitarea oricărei opoziții cu gustul public, cu nivelul mediu de înțelegere și, tocmai pentru asta, invocând preținse „scrupule științifice”, „melodramaturgii au căutat să împace miraculosul cu pozitivul și acestea fu spre paguba amândurora”. Această împăcare nu-i, de fapt, decât un travesti al lenei de a evada din obiceiuri și din obișnuitul gata explicat: „S-a ajuns la un automatism, la o mecanizare și ordonare a neprevăzutului: minune mecanică, anulare deci a minunii”. Auomatismul și ordonarea devin faze ale inerției spirituale². Eugen Ionescu preferă „catastrofa” și „groaza” ca generatoare de supremă neliniște interioară, de intensă iluminare și răsturnare violentă a opticii asupra realității³. „Miracolul” este mai curând definirea unor imagini indescrivibile, ieșite din comun, este numele dat unor dispoziții sufletești neobișnuite; în același timp, în estetica sa, el este o condiție a „frumosului”⁴. Când adoptă un ton de manifest, asemeni avangardiștilor: „cerem anormalul (anormalul moral sau anormalul circumstanțelor exterioare)”, nu se pronunță pentru patologic, ci insistă pentru concretizarea „miracolului” (adevărat, nu trucat), care este „anormal”, pune universul melodramei în afara normelor. Pentru că astfel se salvează spiritul de la o degradare în inerția normelor, „anormalul” îi apare lui Ionescu ca un impuls vital, „veridic, esențial, etern”⁵, iar melodrama care îl conține, motivată de o „necesitate psihologică”.

Din aceste considerații, se desprind și câteva deziderate, am spune, stilistice pentru reprezentarea teatrală. Teatrul susținut atunci de Ionescu ar fi, în ultimă instanță, un aliaj de investigație sufletească și dezlănțuire paroxistică: o investigație ce nu se limitează la „caracter”, ci pătrunde intuitiv în miezul viu, esențial; un paroxism care catalizează investigația, explodează straturile exterioare, revelă tensiunea necunoscută a adâncurilor ființei. Se impune „un melodramatism interior. O melodramatică

¹ Eugen Ionescu va afirma că teatrul său este „antiteatru” în măsura în care se opune deopotrivă teatrului burghez și celui popular. Totuși, între „popular” și „vulgar” nu este o identitate. Dacă teatrul burghez, în manifestările comerciale, ajunge „trivial și simplist”, cel popular înseamnă altceva.

² Să ne gândim, aici, la tragicomedia automatizării personajelor din primele sale piese, la dinamica inerției din *Noul locatar*...

³ Dar „catastrofa” și „groaza” pot arăta altfel: hidoase, sfâșietoare și, în anii agresiunii naziste, Ionescu notează în jurnalul său (la 19 mai și 10 august 1939): „am sentimentul greu că lumea se sfârșește, că totul se va prăbuși”, „se sfârșește poate, tot: cultură, civilizație, umanism. Tot ceea ce omul durase”. („*Scrisori din Paris*”, în *Viața Românească*, nr. 12, decembrie 1939).

⁴ „Frumosul nu poate fi realizat decât printr-o atmosferă vrăjită, decât printr-o nevrosimilitate, prin impresia de lucruri vechi văzute pentru prima oară, prin sentimentul fatalității și ireparabilului unor miraculoase stări de lucruri, miracol în bucurie, miracol în tortură” (*Nu* p. 184). În piesa *Amedée ou comment s'en débarrasser*, de pildă, va introduce „elemente fantastice servind totodată să distrugă și să sublinieze, prin contrast, realismul” (*Notes et contre-notes*, p. 14).

⁵ Însăși literatura clasică – deci și tragedia antică din care derivă, după aprecierea sa, melodrama – a exprimat dintotdeauna doar „ceea ce este particular, miraculos, ilegal, extraordinar. Sentimentul că trăiește o viață tragică, un miracol, nu îl părăsește niciodată pe autor” (*Nu*, p. 184).

a stărilor sufletești: organică, primară. O stridentă necesară. O exacerbare. O violență și o exagerare (nu patologic) a atitudinilor". Despărțirea e netă și de naturalismul morbid, și de patetismul declamator: „Stridentă, țipăt – iar nu eloquentă. Illogic al coincidențelor – nu motivație rațională a acestora”¹. Este pentru un teatru al imaginației care nu se împiedică de nimic², un teatru al lirismului dezlăntuit³ și al emoțiilor proaspete și copleșitoare: „Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului și a groazei – și viața miracolului – să se cristalizeze întruchipările lor scenice”⁴. Un spectacol paroxistic ce se comunică publicului, zguduindu-l, obligându-l să iasă din inerția satisfacției obișnuite, să intre în contact cu ceea ce i se revelă.

Obiectivele principale, ideile-ferment din acest articol le vom reîntâlni de-a lungul publicisticii lui Eugen Ionescu din țara noastră, dezvoltate în diferite direcții, parafrazate, reluate din alt unghi de vedere, clarificate într-un alt context, cu noi implicații și perspective. Important este să sezeșăm conștiința în formare a viitorului dramaturg (cât este îngăduit la nivelul declarațiilor publice).

Expresivitatea umanului

Preferințele tânărului Eugen Ionescu merg răspicat spre o existență trăită intens, cu supreme revelații, care forțează inerția și banalitatea cotidianului, chiar cu prețul suferințelor tragice: „îmi complic viața ca s-o intensific și ca s-o îmbogățesc. Chietudinea plană seamănă prea mult cu moartea. Dacă un om care „își creează complicații” e un om tragic, un om fără „complicații” e un personaj trist și steril”⁵. Existența nu e decât o opoziție continuă, disperată, la tot ce ar putea să o restrângă, să o degradeze, să o reducă la nimic: „Prefer coșmarul acestei realități insipide, pentru că deocamdată, încă prefer morții, chinul”⁶. Tensiunea dramatică spre altceva, spre „miracol”, devine o condiție de a fi, se precizează ca un criteriu al substanței umane și al valorii: „Oamenii fără drame sunt inautentici sau sunt ininteresanți”⁷. Atenț numai la ce este „interesant”, căutând numai ce este autentic, Eugen Ionescu caută și receptează dramaticul în „sentimentele, suferințele, bucuriile, plângerile,

¹ Eugen Ionescu va fi încredințat că „teatrul se află în exagerarea care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea, dislocare a articulațiilor limbajului” (*Notes et contre-notes*, p. 13).

² În vremea când scria acest articol, autorul, după cum declară deseori, nu avea nicio atracție deosebită spre teatru, explicând aceasta prin faptul că prezența actorilor și modul lor de interpretare scindau, în spectacol, „două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată a acestor oameni trăind, cotideni, mișcându-se și vorbind pe scenă, și realitatea imaginației, ambele față-n față, neacoperindu-se, ireductibile: două universuri antagoniste care nu reușeau să se unifice, să se confunde” (*Notes et contre-notes*, p. 5).

³ Încă un motiv pentru care Eugen Ionescu respinge naturalismul: „Obiectele realiste, contingențele, actualitatea contemporană, realizarea mediului social”, etc. împiedică întotdeauna ca forțele lirice și dramatice să se desfășoare. (Ele nu pot fi valorificate decât în măsura în care drama exprimă tocmai asuprirea, lupta spirituală împotriva materiei).” (*Scrisori din Paris*”, *Viața Românească*, nr. 6, iunie 1939)

⁴ Să raportăm aceste rânduri concluzive la altele care par un răspuns peste vreme, de astă dată încărcat cu experiența dramaturgului: „Am scris un întreg teatru, o întreagă literatură pentru a arăta ceea ce nimeni nu ignorează și pentru a-mi confirma mie însumi ce am știut totdeauna: insolitul universului, banalitatea cotidiană pe care numai atrocitatea o străpunge, etc.” (*Journal en miettes*, *Mercure de France*, Paris, 1967, p. 29.)

⁵ *Lateral*, în *România literară*, nr. 24, 30 iulie 1932.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Cronica literară*, în *Facla*, nr. 1558, 6 aprilie 1936.

nostalgiile paradisului pierdut [care] constituie substanța omenescului¹. El însuși, în angoasele și frământările sale, are viziunea „paradisului”, poate niciodată recâștigat: „Unde să găsim grădina aceasta cu un singur cer, pentru noi? Să nu se schimbe decât culorile florilor din clarități în alte clarități. Să râdem fără săgeți”². La Ionescu, nu există însă acest final fericit, drama nu are sfârșit...³

Ca unul care scrie și se ocupă de rostul literaturii, tânărul Eugen Ionescu nu concepe scrisul decât ca „participare afectivă la umanitate”, la drama omului, ca „exprimare, prezentare a omenescului”⁴. În ce grad, cu ce riscuri și dificultăți se poate reuși o „exprimare”? De la o accepție strict literară, de domeniul criticii de specialitate, problema capătă alte dimensiuni, este accentuată, în aspectele ei, de situația dramatică fundamentală a omului. Ionescu simte ascuțit „nevoia ca toate tristețile mele, nemulțumirile, plânsetele, să fie semnificative”⁵. Scrisul este un mod de a le cântări și clarifica semnificația intimă, neconfundabilă. Orice aproximație îi indică o alunecare într-o anume inerție din comoditate sau din modă; orice interpretare de efect înseamnă, de fapt, un eșec, poate un șir de eșecuri. Din acea perioadă a publicisticii sale, Eugen Ionescu urmărește comunicarea în dependență cu o viziune dramatică asupra umanității.

Cuvintele îi par tocite de cele mai comune întrebări, compromise în difuzarea celor mai false și inconsistente impresii, încât „Este cu neputință să spui ce este, să traduci în limbajul inferior al expresiei obișnuite, când te afli, deodată, orbit în fața legilor mari și tainice ale lăuntricului realităților: moartea, viața, transformările”⁶. Și încearcă să propună o metodă pentru regenerarea lor: „Pentru ca niște vorbe banale să-ți exprime oarecare substanță de viață, trebuie să le citești ca și cum le-ai întâlni pentru prima oară, trebuie să le citești extrem de atent și ca și cum le-ai traduce din altă limbă; numai așa cuvintele nu rămân neutre, ci se pot umple de viață: o frază trebuie trăită”⁷.

Concludente pentru preocupările viitorului dramaturg sunt întrebările ce și le pune în legătură cu expresivitatea gesturilor și dinamicii corporale: „mersul nervos al insului acestuia, pot ști căror tumulturi urmează? Licărirea de mânie din ochii acestuia poate însemna o crampă, tot atât cât o revoltă împotriva Divinității”⁸. Dincolo

¹ Ibid.

² Fragment dintr-un roman, în *Facla*, nr. 1563, 12 aprilie 1936. Imaginea „paradisului” se confundă cu cea a locurilor copilăriei din La Chapelle Anthenaise: „Acolo culorile erau tonifiante, de o prospețime și de o intensitate cum nu vor mai fi niciodată, culorile pe care le iubesc cel mai mult, îndeosebi albastru virgin, pur”. (Claude Bonnefoy – *Entretiens avec Eugène Ionescu*, p. 15)

³ În piesa *Uciagaș fără simbrie*, „orașul radios” apare numai la început și nu-i decât o iluzie fabricată.

⁴ *Cronica literară*, în *Facla*, nr. 1558, 6 aprilie 1936.

⁵ Notă de jurnal din 26 iulie 1939 (*Scrisori din Paris*, în *Viața românească*, nr. 12, decembrie 1939).

⁶ Notă de jurnal din 19 mai 1939 (*ibid.*).

⁷ Ibid. Nu știu dacă Eugen Ionescu își mai amintea de această notă când, după aproape zece ani, a vrut să învețe englezește fără profesor, n-a izbutit, dar a devenit autor dramatic. În orice caz, a scris articolul *Tragedia limbajului sau cum un manual destinat să te învețe limba engleză a devenit prima mea piesă*. Problema comunicării intervine obsesiv în dramaturgia sa, cauzele fiind multiple: „Constat uneori distrugerea sau deformarea voluntară a limbajului și le denunț; constat, de asemenea, uzura lui naturală; constat apoi automatizarea lui, care face ca limbajul să se despartă de viață; cred că nu trebuie o reinventare, ci o restabilire a lui”. (*Notes et contre-notes*, p. VIII)

⁸ Cronică la G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*, în *Azi*, nr. 3–4, mai–iunie 1932.

de umorul său, Eugen Ionescu își dă seama că „viața gesturilor” nu-i permite să întrevadă ceea ce-l interesează în omenesc, pentru că „nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară – subțire păienjeniş – ci, cel mult, o întrerupe sau o anulează sau o desminte”¹.

Reținut de dificultățile și neputințele expresivității, Eugen Ionescu nu cedează tentațiilor „tehnicii”, adică, în accepția sa, unor formule profitând deopotrivă de rețele de succes ale altora și de gustul mediu al publicului. Caută permanent autenticitatea și expresia sa adecvată. Adevărata problemă constă în faptul că „emoția nu trebuie speculată, ci exprimată”, pentru că, va observa, cât este de „facilă speculația ei retorică” – printr-o exagerare sau estompere cu virtuozitate – și cât de „dificilă cunoașterea și conținerea ei”². Denunțarea tehnicii se face categoric în numeroase ocazii, ca fiind ceva facil, repede uniformizat și banalizat. Când descrie o anumită tehnică dramatică prin care „se încearcă o falsă evoluție a unor momente, frapante e drept, dar desintegrate”, nu-și poate opri sarcasmul: „iată cum se face o tragedie: Actul I se arată laba piciorului; Actul II se arată genunchiul; Actul III se arată buricul; Actul IV se arată gâtul; Actul V se arată chelia. Și trageanul spune: corpul omenesc este alcătuit din părțile esențiale: laba piciorului, genunchiul, buricul, gâtul, chelia”³. O excelentă caricatură a unei pretense „esențializări” și a unor „efecte”, incapabile să exprime umanul. „Tehnica pentru tehnică ucide spiritul” și degradează teatrul în teatral, în declamatoriu care „nu mai participă la viață, nu-și mai ia substanța dintr-înșea, ci din umbra ei, din aparența ei”⁴. Tehnica escamotează dramatismul real, profund, al omului și, fixându-se confortabil, nu mai permite nicio „nebulă”, niciun „miracol”, nimic din ce întreține viața spiritului uman.

De remarcat, în acest sens, cum apreciază Eugen Ionescu *Les parents terribles* de Cocteau. Preferințele sale – văzute până aici – intră în acțiune, le regăsim aplicate piesei: „Amenințând, din clipă în clipă, să cadă în melodrama cea mai facilă, se ridică, când nu mai sperai, pe culmile cele mai înalte ale tragicului și, dacă recade, nu e o cădere, ci o coborâre în adâncurile esențiale ale omenescului. O mocirlă, o atmosferă de viciu uman pe care o durere atroce, o capacitate neumană, stridentă, de suferință, o purifică”. Cu alte cuvinte, Cocteau reușește o *reabilitare a melodramei*. Dar cunoaștem imediat și rezervele cronicarului: „Deși cuprinde adevăruri substanțiale umane, de la un moment dat, piesa nu-ți mai inspiră decât o emoție, o pasiune de tehnică artistică”⁵. Ce este de obicei artificios, confecționat – chiar cu inteligență și dezinvoltură – în piesele lui Cocteau, n-are acces la Ionescu.

Descoperirea teatrului

Interviuri de mai târziu vor reaminti indiferența tânărului Eugen Ionescu față de arta spectacolului, de calitățile actorilor și problemele de montare. Una dintre explicații este dorința sa de autenticitate, dezgustul său pentru impostură și pentru tot ce

¹ *Ibid.*

² „Jurnalul poeziilor”, *România literară*, nr. 10, 23 aprilie 1932.

³ *Nu*, p. 275.

⁴ ...un oarecare Van Gogh pictor, *Vremea*, nr. 518, Crăciun 1937.

Soluția o va afla mai târziu, ca un antidot, chiar în mecanismul teatralului: „Dacă valoarea teatrului era în îngroșarea efectelor, trebuia îngroșate mai mult încă, subliniate, accentuate la maximum. [...] A împinge totul la paroxism, acolo unde sunt resursele tragicului. A face un teatru al violenței: violent comic, violent dramatic”. (*Notes et contre-notes*, p. 12–13). Articolul *Despre melodramă*, din 1931, nu cerea altceva: exacerbare, violență, exagerare.

⁵ „Scrieri din Paris”, în *Viața Românească*, nr. 1, ianuarie 1939.

tulbură cunoașterea veritabilei individualități a omului. Actorii nu-l interesează pe scenă, tocmai pentru că individualitatea lor este acoperită de personaj: „Nu-i pot cunoaște decât din greșelile lor, din mici gesturi, din mici inaderențe la rol, din lipsuri de talent. Prefer să-i surprind în culise când se grimează”¹. Ionescu nu privește teatrul de pe obișnuita poziție a spectatorului, nu-i acceptă convențiile sau nu-i satisfăcut de ele, vrea altceva sau vrea, în sfârșit, să fie convins. Ceea ce se desprinde, deocamdată, din refuzul său, este că în teatru, nu vrea să fie spectator!

O singură dată, știm că aprobă entuziast, în stagiunea 1932–1933, pe „căutătorii de drumuri noi” din Compania 13+1 condusă de G.M. Zamfirescu², care montase un spectacol de tendință expresionistă cu *Molima tineretii* de Ferdinand Bruckner. După cum arată în cronica sa, acolo i se revelă ceva nou, poate trezindu-i reminiscențe emoționale, dar integrate într-o altă viziune: „M-a surprins anume interpretarea d-rei Lucia Demetrius care a depășit semnificația teatrală a rolului său și a izbutit să-i contureze o atmosferă de poezie și fantasc”³.

Este câștigat de „poezie și fantasc”, este sensibil la spectacol, mai ales pentru poezia acestei interpretări, el crezând „încă într-o ierarhie a genurilor de artă, pe a cărei primă treaptă ar sta poezia”. Fluxul poetic se naștea din capacitatea actriței de a exprima „nuanțele [ale] uneori mai greu perceptibile conflicte interioare, și ale unor realități psihologice mai imprecise” – cum nu-și închipuia că este posibil pe scenă – prin „gesturile ei mărunte, mecanice, hipnotizate”⁴. A fost o emoție momentană, un șoc, atunci aparent izolat, deși nu totdeauna consecințele adânci se arată imediat.

Peste câțiva ani, într-o scrisoare din Paris, prezentând situația artei scenice franceze, Eugen Ionescu va vorbi cu vădită mulțumire despre descătușarea teatrului dintr-o serie de „prejudecăți” și „concepții” restrictive, care-l condamnau, din punctul său de vedere, la superficialitate și mediocritate, făcându-l „să viețuiască mai aproape de moarte decât de viață”⁵. Este primul articol anunțând limpede și neîndoiește aderenta sa la noua evoluție a teatrului. Eugen Ionescu nu mai afirmase vreodată că „teatrul este mai adevărat decât viața și ieșirea în stradă, după spectacol, echivalează cu evadarea în irealitate, în distracție, dintr-o realitate prea tare, inexorabilă” – o spune acum fără ezitări. În comparație cu viața care „escamotează, acoperă adevărurile”, „arta le ia din viață, la demaschează, le purifică, le ridică, le esențializează”. Superficialitatea asemănărilor și imitațiilor naturaliste este exclusă de pe scenă, pentru că „Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaștere. Nu cunoști maimuțărind, ci adâncind, despărțind, purificând realitățile”. De acord cu cei care socot necesar „să spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru în numele adevărului”,

¹ Nu, p. 278. Publicat în același an cu volumul *Nu*, având opinii similare, articolul *Contra teatrului* refuza lipsa de subtilitate, facilitatea evidențelor din teatru „fără ascunzișuri, fără umbre” (*Naționalul* nr. 37, 24 iunie 1934). În *Notes et contre-notes*, p. 3, atitudinea sa este reconfirmată: „Reprezentăția teatrală n-avea vrajă pentru mine. Totul îmi părea puțin ridicol, puțin penibil [...] Comedianul, îmi părea că face un lucru inadmisibil, reprobabil. Renunța la el însuși, se abandona, își schimba pielea. Cum putea să accepte să fie altul? Să joace un personaj? Pentru mine era o păcăleală grosolană, cusută cu ață albă, de neconceput. De altfel, comedianul nu devenea altul, se prefăcea și asta era și mai rău, gândeam”.

² *Un teatru nou*, în *România literară*, nr. 44, 17 decembrie 1932.

³ *Treisprezece și unu*, în *România literară*, nr. 47, 7 ianuarie 1933.

⁴ I-au adus, oare, și ceva din atmosfera „insolită, de necrezut, însă mai adevărată decât adevărul”, a spectacolului de marionete din Jardin du Luxembourg? (*Notes et contre-notes*, p. 8). Când vor fi montate piesele sale, va aprecia la interpreți „un stil mai natural și mai excesiv totodată, un joc menținându-se între personajul realist și marionetă” (*ibid.*, p. 224).

⁵ „*Scrisori din Paris*”, în *Viața românească*, nr. 6, iunie 1939.

Eugen Ionescu cere o precizare a concepției despre adevăr, pentru că toate curentele teatrale „au luat ofensiva în numele „adevărului” – și adepții romantismului, naturalismului, realismului, și autorii pieselor „de caracter”, „de intrigă”, „de moravuri” ș.a.m.d. Poziția sa rămâne consecventă: adevărul trebuie căutat în adâncurile cele mai intime ale omului, în „lumea fantastică” ascunsă acolo (fantastică în comparație cu banalitatea cotidiană). Mai ales într-o epocă de oprimare și suprimare a umanului, ce este cu adevărat omenesc, ce reușește să reziste și să se păstreze rămâne în cele mai secrete cute ale ființei. Acolo, teatrul trebuie să-l caute și să-l descopere, ca pe un „miracol”, ca pe ceva „fantastic”, neîntâlnit în lumea înconjurătoare. „Umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart”. Și nu doar obiectele, dar tot ce devine inert și se dezumanizează, tot ce pierde valoarea spiritualității. Numai prin căutarea tenace și revelarea „realității celei mai intime și mai prețioase” de către dramaturg (în sine, în ceilalți), teatrul va deveni „ceea ce trebuie să fie: poezie, invenție, dramă (drama nu este gen, ci este tensiune), adevăr”.

Descoperind că numai conștient de posibilitățile sale de investigație și comunicare, „teatrul este prezentă”, Eugen Ionescu descoperea teatrul.

Mircea MORARIU

Ionesco, despre teatru și etica politică

A rupe tăcerea, un volum de mici dimensiuni, de doar o sută de pagini, reunind o seamă de convorbiri pe care Eugène Ionesco le-a avut cu André Coutin (Editura Humanitas, București, 2008), mi se pare o superbă carte despre teatru, despre etica politică și despre etică pur și simplu. Ca și o carte despre consecvență. O carte în care Ionesco, deja la senectute, vorbește despre sine, despre teatrul său, despre convingerile sale politice și morale care, la ora bilanțului, se arată a se afla într-o exemplară continuitate. *A rupe tăcerea* e un exemplu de carte poziționată în continuitatea celorlalte eseuri și lucrări de memorialistică, mai întâi prin curajul și demnitatea afirmării convingerilor, oricât de incomode ar fi fost acestea și oricât disconfort i-ar aduce acest curaj scriitorului. O carte într-o linie de continuitate cu ceva a cărui piatră de temelie a fost pusă de Ionesco încă pe vremea când se afla în România și a publicat celebrul *Nu*. În chiar cuprinsul acestei cărți, în care, încă odată, Ionesco rupe tăcerea spre a spune exact ceea ce gândește, scriitorul se autodefiniște în felul următor: „Am impresia că fac parte din acea majoritate tăcută care vorbește, adică am impresia că sunt, cum spuneți, *un ins care se opune*”. (s.m., M.M.)

De altfel, niciodată nu l-a interesat pe Ionesco să fie pe plac atunci când a fi pe plac era echivalentul unui compromis. Nici măcar atunci când, la începutul carierei sale franceze de dramaturg, a acceptat sălile goale ori chiar furia spectatorilor încă nepregătiți pentru noul fel de teatru pe care îl concepea Ionesco. Consecvența a fost o dominantă a spiritului ionescian în teatru, dar și în volume precum *Notes et contre-notes* (1962), *Journal en miettes* (1967), *Présent passé, passé présent* (1968), *Antidotes* (1977), *Un homme en question* (1979), *Entre la vie et le rêve – Entretiens avec Claude Bonnefoy* (1987) *La Quête intermittente* (1987).