

Eugen Ionescu - dramaturgul căutărilor intermitente

Dr. INOCENȚIU DUȘA
Târgu-Mureș

Abstract

Eugen Ionescu - The Playwright of the Intermittent Quest

The work of Eugen Ionescu contains several autobiographical elements and oneiric symbols and it may represent an interesting case for a psychoanalytical exercise. The years of his youth were marked by identity oscillations between his father's country and his adoptive country, by his territorialism and his willingly contestatory attitude, in an era in which prevailed the critical attitude of the youth towards the established literary canon. The fragments from his diary show the difficult road that led him to the theatre. Once there, he innovated, and the new theater of derision he experimented was a way to find his identity, although he approached it with nihilism and acidity.

Eugen Ionescu remains the playwright of the "intermittent quest" and the plays he wrote after his exile in Paris represent his way of sharing obsessions and fears, of trying to reunite the past and the present. He always carried alienation and anguish with him, transferring them to the characters he created.

Keywords: *Eugen Ionescu, the theatre of the absurd, characters, exile, alienation, identity*

Prins între două lumi și între două identități, Eugen Ionescu a încercat în permanență să acceadă la un echilibru spiritual și cultural. Parte din zbuciumul său este însă zadarnic, căci sfârșește prin a se afunda cu voluptate în confuzia dintre arta vieții și viața artei.

Destinul său pare a fi mereu în căutarea timpului pierdut, iar în opera sa dramatică a făcut loc nu de puține ori elementelor autobiografice ori simbolurilor onirice, ceea ce poate constitui încă un teritoriu interesant pentru un exercițiu psihanalitic.

Cu toate că se stabilise definitiv la Paris în anul 1942, Eugen Ionescu era și după aproape un deceniu, în anii '50, un autor în căutarea succesului. Deși piesele scrise de el începuseră să fie deja jucate, după debutul de la teatrul Noctambules, cu *Cântăreața cheală*, puțini erau cei care au privit cu entuziasm inovația pe care încerca s-o impună în dramaturgie. Între puținii lui admiratori se numărau și personaje cunoscute în elita culturală pariziană, precum editorul Raymond Queneau, dramaturgul Samuel Beckett, poetul și eseistul André Breton ori gazetarul Jacques Lemarchand, dar era prematur ca ei

să poată stârni reacții pozitive din partea marelui public, încă refractar față de felul în care dramaturgul român încerca să ridice la rang de artă drama incomunicabilității limbajului. Era clar însă că Ionescu era un autor incomod, în măsură să stârnească neliniști ori să-și poarte spectatorii prin absurdul relațiilor umane, așa cum propriile lui drame se vor regăsi nu doar în paginile de jurnal, ci și în tematica derulată în piesele sale.

Român prin tată și prin locul nașterii (Slatina), francez prin originea atribuită mamei (Thérèse Ipcar) și prin atracția exercitată de Franța asupra lui, Eugen Ionescu a constituit un caz unic în felul său, oscilând între două culturi, ce-i drept înrudite și corespondente.

Tânăr teribil, într-o generație puternic contestatară, declarând război vechilor structuri, într-o societate predominant gerontocratică, Ionescu s-a așezat în deceniul al patrulea de-a curmezișul unui întreg curent al criticii literare, care tocmai îl instalase pe tronul liricii românești pe Tudor Arghezi, după îndelungatul interregnum ce-i urmasa lui Eminescu.

Într-o perioadă de creștere a dreptei, care-și însușise câteva din cele mai sprintene inteligențe ale generației căreia el însuși îi aparținea, Eugen Ionescu s-a opus, fără ca prin aceasta să se situeze, cum firească ar fi putut apărea, la cealaltă extremă, a stângii. Referindu-se la perioada anilor 1939- 1941 va nota într-unul din volumele sale: „*Există în România o societate filosofică, purtând numele unui profesor fascist și care grupează șaiszeci de tineri filosofi. Noi știm cât sunt de periculoase, de eficace aceste societăți de gândire. Acești șaiszeci sau șaptezeci de ideologi se reunesc, discută, se pregătesc: sunt „mistici,” legionari sau pro-legionari, adică membrii ai familiei spirituale Garda de fier, germenii, fermentii, sunt șaptezeci, vor ajunge o sută, două sute, o mie, invadează ziarele, revistele. Țin cursuri la facultate, conferințe, scriu cărți, vorbesc, vorbesc, vocile lor acoperă tot. Sunt consecințele istoriei. Viziunea lor asupra lumii este pe punctul de a învinge. Atunci, vom fi pierduți.*”¹

Liber de orice ideologie, într-o vreme când, dimpotrivă, caracteristică era strângerea sub steaguri, el a făcut figură de anarhist, postură care de altminteri îi producea și mari satisfacții de vanitate intelectuală. Pentru că, se poate observa cu ușurință, tânărul Ionescu era și nemăsurat de ambițios: „*toate sunt fundulițe. De ce dracu mai sunt orgolios? Nimic nu merită nimic. Și totuși, totuși, dacă mă gândesc că în timpul acesta, când eu mă torturez, ceilalți aleargă și mi-o iau înainte, mă cuprinde o desnădejde rece, rea, implacabilă, ca un cuțit.*”² După cum, spirit coleric, cădea la fel de ușor din capcana mediocrității („1941... oricum și dintotdeauna, aceeași

¹ Aluzie evidentă la Corneliu Codreanu. Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 138.

² Eugen Ionescu, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 265.

*incapacitate de a mă depăși sub o formă sau alta. Lenea și furia, adică simptomele neputinței...”*³) în cea a orgoliului de sine („și când te gândești că aș fi putut să fiu spiritul cel mai ironic din univers! Păcat că am ratat acest lucru...”⁴).

Pentru el literatura, critica literară, erau o modalitate de autolegitimare, singura pe care o avea în acel moment la dispoziție. Deși recunoaște: „îmi dau așa de bine seama că meseria mea de critic literar e cu desăvârșire stupidă. E un joc futil, complet neimportant.”⁵

Manifest de independență și negație, *NU* a fost o carte totuși premiată de Fundațiile Regale, iar autorul se mândrea cu premiul primit, alt semn că anarhismul său era în parte cel puțin de fațadă și că în atitudinea sa absolut subiectivă se profila un joc de nuanțe deosebit de incitant.

Dacă aproape toți companionii săi spirituali se reuniseră sub semnul Criterionului, unde Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Emil Cioran, Constantin Noica, Haig Acterian și alții se străduiau să alcătuiască sisteme ale unei filosofii bazate pe trăire, pe aventura existenței, Eugen Ionescu, mânat de fervori congeneri, căuta mântuitoarele înlănțuiri ale rațiunii, repede dezgustat de obstacolele pe care însuși instrumentul comunicării, adică limbajul, i le ridicau, insurmontabil.

„Nu știu foarte bine cum am venit în teatru. Mi-e cu neputință să vă dau amănunte mai precise în legătură cu asta. Tot ce vă pot spune este că n-am venit să ilustrez o ideologie; nici să indic contemporanilor mei calea de salvare... A trebuit să simt, fără îndoială la un moment dat nevoia de-a face operă de creație. Scrisesem deja, către vârsta de 12 ani, o piesă de teatru și un scenariu de film, pe care le-am rătăcit. După aceea am fost prins de alte lucruri, de ceea ce se numește viață. Am regăsit, mult mai târziu, nu prima mea piesă, ci dorința sau nevoia de a scrie altele.”⁶ Dincolo de această reconstituire târzie a unui traseu inițiativ, se află mai multe căutări literare, cărora, mai ales în ultimii ani, biografii dramaturgului, au încercat să le găsească locul, în durata lungă.

Personaj contradictoriu, atent la propriile obsesii, dar și la angoasele universale, tânărul Ionescu a deschis poarta literaturii, ca memorialist, la 9 ani, adică la o vârstă ce trebuia să aparțină basmului și poeziei.⁷

³ Idem, *Prezent trecut, trecut prezent*, p. 75.

⁴ *Ibidem*, p. 80. Însemnare din anul 1940.

⁵ Idem, *N*, p. 86.

⁶ Idem, *Fragmente ale unor răspunsuri la o anchetă*, în Idem, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 168.

⁷ Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009, p. 5. A fost mai degrabă un gest nefinalizat, fiindcă după primele amintiri notate și-a abandonat caietul.

Și totuși, este greu să ni-l imaginăm pe acest adolescent diferit de congenerii săi, fiindcă la acea vârstă încă nimic nu anunța un geniu pe cale de consacrare. Dimpotrivă, rezultatele sale școlare nu sunt strălucite,⁸ poate și fiindcă abia la 13 ani se confruntă cu sistemul școlar românesc, după primii ani parcurși în altă țară, în altă limbă. Adolescența sa este marcată de oscilațiile între literatură și metafizică, de căutarea unei formule estetice de exprimare care să-l exprime deplin. Dar deocamdată, nu știe care este aceasta, de aceea experimentează, exersează mereu. Se gândește, de ce nu, și la succes, în ciuda zburciului politic, sub care e obligat să-și facă auzit glasul: „șansa poate să facă ca ceea ce scriu să găsească un moment propice, un timp nici prea apropiat, în care furtuna mai băntuie încă, nici prea îndepărtat, când furtuna va fi încetat de mai multă vreme... Singura preocupare, care-l ridică pe om peste el însuși, este preocuparea pentru absolut, vreau să spun obsesia, aspirația esențială a absolutului.”⁹

După ce nevoia presantă de confesiune l-a împins spre literatură, urmează încercarea de la 11 ani, cu piese și poezii patriotice în franceză, pe care o evocase mai sus, care, odată cu trecerea timpului, s-a pierdut. După revenirea în România, a încercat, pe la 14 ani, să traducă piesa lui patriotică în română, cu ce efect nu știm, fiindcă și acel exercițiu de reintegrare literară în limba tatălui s-a pierdut.¹⁰

Anii care au urmat au însemnat neobosite căutări și experiențe literare, încălcând frecvent frontierele genurilor literare. Nimic nu mai părea a aminti acum de teatru, miza era în jurul poeziei și a prozei, din nou a paginilor de jurnal, mai apoi în jurul criticii literare și a criticii plastice.

Dacă debutul său literar s-a oficializat mai întâi în Revista Liceului Sf. Sava, în 1927, unde elevul dintr-a VI-a semnase poezia *Copilul și clopotele* și o cronică plastică pentru expoziția lui D. Ghiață¹¹, debutul consemnat de istoria literară rămâne cel de după câteva luni, din 1928, în *Biletele de papagal* ale lui Arghezi, cu poezia *Elegie*.¹²

Totuși nu poezia, primită cu răceală de critici după editarea volumului *Elegii pentru ființe mici*, insignifiantă în ansamblul istoriei literare românești,

⁸ Eugène Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 17. „La 14-15 ani aveam note proaste la română. Către 17-18 ani, aveam la română note bune. Am învățat să o scriu.”

⁹ Idem, *Prezent trecut, trecut prezent*, p. 54.

¹⁰ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, București, Editura Minerva, 1991, p. 217.

¹² *Ibidem*, p. 218.

ci critica și eseistica literară arată contemporanilor un tânăr cu vocație. Începută în anii studenției, prin 1930, activitatea sa de cronicar și de eseist atinge vârful exprimării între anii 1932-1936, pentru ca apoi să se reducă în intensitate și să rămână după 1940 doar o formă de exprimare accidentală.

Ce reprezintă primele sale tentații literare, poeziile, paginile de jurnal reluate în adolescență decât un efort prelungit al unui tânăr intelectual care se străduiește să-și facă un loc în literatura română, cu toate că nu se simte confortabil în ea? Ionescu este deja captiv într-un exil interior și își notează decepțiile și spaimile sale cumplite, mai ales spaima de moarte.¹³

Decis să reformeze critica românească, Ionescu propunea prin *NU* în 1934 un program ambițios, care se înrădăcina în vechile principii maioresciene: „e necesar un neo-junimism critic. O noapte lungă, opacă, a urmat clipei de luciditate. Să nădăjduim că zorile reapar, acum, cu noi...”¹⁴ Exercițiul pe care îl propune contemporanilor este unul de contestare a valorilor, fiind convins că și modelele însele ar trebui uneori supuse unei probe severe. Așa se face că așează ghilotina deasupra unei triade: Tudor Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu.

Dar critica literară este mai degrabă un refugiu intelectual pentru tânărul Ionescu, un joc periculos, asumat, poate cu intenția de a elibera tensiuni psihologice latente: „dacă fac critică literară, o fac din lipsă de ocupație. Nu mă simt deloc angajat de lucrurile scrise astăzi, de cele contrarii, de ieri. Fac critică de obicei negativă, pentru că spiritul meu este vizibil aplecat spre rău, ca să necăjesc, ca să-mi măsoar virtuozitatea de a contrațize, ca să fac farse, ca să bucur pe invidioșii, geloșii, rivala și iubita părăsită a autorului.”¹⁵

Nimic din aciditatea criticilor sale la adresa literaturii române nu anticipa că în Ionescu se ascundea un posibil geniu dramatic. Deocamdată el însuși părea decis să abandoneze aceste mișcătoare nisipuri literare, dovadă verdictul dat criticii literare: „odată cu moartea literaturii înregistrăm și pe aceea a criticii; totuși - ca barba care crește încă pe barba cadavrului - critica literară există încă, deși existența ei nu este valabilă decât întrucât se aplică pe viu.”¹⁶

Câteva luni mai târziu, în 1934, viziunea sa asupra literaturii române devine una apocaliptică, iar lectura unor pagini din I. Peltz, Anișoara Odeanu sau Sadoveanu îi provoacă o imensă greață de literatură. Nimic nu pare a-i mai stârni interesul, rămâne doar disperarea și derizoriul: „am căpătat o greață teribilă numai auzind numele sociologiei, psihologiei, istoriei, literaturii, psihanalizei, portretisticii și

¹³ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹⁵ Eugen Ionescu, *NU*, p. 149.

¹⁶ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 106.

tuturor oglinzilor în care se mai vede chipul omului. Romanul în special mă irită de moarte. Cine ne-a convins oare că oamenii sunt așa de interesanți încât să nu facem nimic altceva decât să ne ocupăm de ei, din veac până-n veac? Romane, drame, tragedii, epopei etc... în care oamenii plâng, se jeluie, pe diferite modulări de cotoi călcați pe cozi... Dacă prima epopee nu era suferință, prima epopee și prima tragedie și primul roman sociologic - psihologic ne pot sătura în schimb pentru toată viața și civilizația. De ce cetim romane? Din spirit mahalagesc, din promiscuitate, din maladie. O! O! greața cu care mă regăsesc în toți oamenii, în toate episoadele, în toate geografiile!”¹⁷

Și totuși, Eugen Ionescu rămâne omul dintre două identități, dintre două patrii, dintre două limbi. Stabilizat în Parisul postbelic, a ajuns să inventeze o nouă piesă în angrenajul teatral contemporan. Noul teatru al deriziunii a fost pentru el un mijloc de a-și găsi identitatea, cu toate că s-a apropiat de el cu același nihilism și aciditate: „când mi se pune întrebarea: „De ce scrieți piese de teatru?” mă simt întotdeauna foarte încurcat, nu știu ce să răspund. Mi se pare uneori că m-am apucat de scris teatru pentru că îl uram. Citeam opere literare, eseuri, mergeam la cinema cu plăcere. Ascultam din când în când muzică, vizitam galeriile de artă, dar nu mă duceam, ca să zic așa, niciodată la teatru...”¹⁸

Aceeași întrebare, alt răspuns, într-o încercare tipic ionesciană de a-și contraria publicul: „asupra acestui punct ați face mai bine să consultați un psiholog. De ce am scris prima mea piesă? Poate pentru a dovedi că nimic nu avea o valoare profundă, că nimic nu era viabil, nici literatura, nici teatrul, nici viața, nici valorile.”¹⁹

Încercând să ajungem, tot prin propriile sale mărturisiri, la momentul în care a decis să-și încerce norocul și în teritoriul dramaturgiei, să reținem că odată revenit la Paris, situația sa rămăsese delicată, așa că doar întâmplarea de a avea în mână un manual de limba engleză l-a condus, se pare, dacă ar fi să-i dăm pe deplin crezare, la această nouă formulă dramatică, a teatrului absurdului: „În 1948, înainte de a scrie prima mea piesă, Cântăreața cheală, nu voiam să devin un autor dramatic. Aveam pur și simplu ambiția de a cunoaște engleza. Învățarea englezei nu duce neapărat la dramaturgie. Dimpotrivă, tocmai pentru că n-am reușit să învăț engleza, am devenit scriitor de teatru. N-am scris aceste piese nici ca să mă răzbum pe eșecul meu, deși s-a spus că piesa Cântăreața cheală e o satiră a burgheziei engleze... Simt că trebuie să mă explic. Iată ce s-a întâmplat: așadar, ca să cunosc engleza, cumpărai acum nouă sau zece ani, un manual de conversație franco-engleză, pentru începători... Am fără îndoială destul spirit filosofic, ca să-mi fi dat seama că nu niște simple fraze englezești în traducere franceză recopiam în caietul meu, ci niște adevăruri fundamentale, niște constatări

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în Idem, *Note și contranote*, p. 53.

¹⁹ Idem, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, p.46.

profunde... Atunci avui o iluminare. Nu mai era vorba să-mi desăvârșesc cunoașterea limbii engleze... Ambiția mea devenise mai mare: să le comunic contemporanilor mei adevărurile esențiale de care mă făcuse să devin conștient manualul de conversație franco-engleză... Ceea ce trebuia să fac era deci o piesă de teatru. Scrisei astfel **Cântăreata cheală**, care e deci o operă teatrală specific didactică.”²⁰

Un gen nou, pe care el îl numește *teatru didactic*, tocmai fiindcă socotește că trebuia să își asume un rol față de ceilalți: „în orice teatru didactic nu ești obligat să fii original, nu ești obligat să spui ce gândești tu însuși: ar fi o greșeală gravă contra adevărului obiectiv; nu trebuie decât să transmiți, umil, învățătura care ne-a fost ea însăși transmisă, ideile pe care le-am primit. Cum mi-aș fi putut eu permite să schimb lucrul cel mai neînsemnat din cuvintele ce exprimau într-un chip atât de convingător adevărul absolut? Fiind autentic didactică, piesa mea nu trebuia mai ales să fie originală și nici să-mi illustreze talentul!”²¹ (s.m.). În această mărturisire, care se face cu destul de multă coerență, spre deosebire de alte texte, în care tocmai incoerența pare a fi regula fundamentală, oare nu regăsim deja câțiva piloni din experiența sa literară anterioară? Forța negației, rolul cuvântului, la care se adaugă, persuasiv, termenul absolut...

Semnalul fusese dat, Ionescu găsisese un nou mijloc de a-și exprima „exilurile” sale, de a împărtăși obsesiile și spaimile, de a încerca să reunească trecutul și prezentul. Înstrăinarea, angoasa, le poartă cu sine, fac parte din tiparul său existențial, de aici felul în care în cele din urmă opera sa reușește să transceadă orice cadru geografic, să contureze o universalitate de simțire.

Succesul a venit în timp, abia după ce publicul s-a aclimatizat cu noua formulă teatrală. Criticii au fost în general rezervați, cel puțin în primul deceniu. Dacă vocea lui Jaques Lemarchand se auzea plină de entuziasm în 1952 în **Le Figaro littéraire** - „când vom fi foarte bătrâni, vom fi plini de orgoliul de a fi asistat la reprezentațiile cu *Cântăreata cheală* și cu *Lecția*”²² -, dacă Jean Selz sesiza inovațiile multiple ale dramaturgului român²³, în schimb pentru alți critici Ionescu era doar „un farsor demodat,”²⁴ iar propunerile sale dramaturgice stârneau doar

²⁰ Idem, *Piese mele*, în Idem, *Note și contranote*, p. 225-227.

²¹ *Ibidem*, p. 228.

²² *Ionesco în fața contemporanilor săi sau dialogul criticii*, în Idem, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, p. 185.

²³ *Ibidem*, p. 189. Jean Selz în *Les lettres nouvelles*, 4 martie 1959: „Ionesco n-a inventat numai o formă de teatru în care personaje, decoruri și accesorii s-au îmbogățit cu o nouă funcție. El a inventat și un spectator.”

²⁴ *Ibidem*, p. 186. Jean Jacques Gautier în *Le Figaro*, despre *Jacques sau supunerea - Tabloul*.

semne de întrebare: „mărturisesc de bună voie că nu înțeleg, însă pot să afirm că nici ceilalți n-au înțeles mai mult decât mine.”²⁵ Nu lipsesc nici cei care amână un verdict, așteptând poate ca viitorul să decidă încotro se înclină balanța. Pentru aceștia, Ionescu rămâne dramaturgul „căutărilor intermitente”: „Ionesco mă duce cu gândul la un om care s-ar preumbla printr-o capitală străină, în căutarea unui obiect pierdut. Cei care îi cunosc teatrul știu bine că Ionesco nu-și reamintește bine ce obiect era, nici chiar dacă a fost pierdut. Însă el continuă să caute, să se piardă și să se regăsească. Teatrul său este povestirea acestei căutări poate zădarnice. Însă cine știe?”²⁶

Cum s-a metamorfozat în timp concepția sa despre teatru? Provocarea unei astfel de tentative de analiză poate porni tocmai de la faptul că Ionescu nu a lăsat nici o operă teoretică sistematică despre teatru, așa încât aventura cunoașterii concepției sale dramatice trece prin filtrul paginilor sale de jurnal, al articolelor pe care le-a scris, al interviurilor date, al unor texte dramatice.

Chiar răspunsurile la întrebarea aparent simplă *ce este teatrul?* poartă în sine avatarurile contextului în care sunt formulate. Deloc consecvent, Ionescu vede uneori în teatru un instrument al confesiunii: „pentru mine, teatrul - al meu este, cel mai adesea, o mărturisire; nu fac decât mărturisiri (de neînțeles pentru surzi, lucrurile nu pot sta decât așa), căci ce altceva pot să fac? Mă străduiesc să proiectez pe scenă o dramă lăuntrică (de neînțeles pentru mine), spunându-mi totuși, că, întrucât microcosmosul este alcătuit după imaginea macrocosmosului, se poate întâmpla ca această lume lăuntrică, ciopârțită, dezarticulată, să fie oarecum, oglinda sau simbolul contradicțiilor universale.”²⁷ Pentru ca la finalul aceluiași volum să încerce să-l definească cu un aer ceva mai optimist, dar în aceleași tonuri ale metafizicii: „teatrul este chiar o lume. Cu niște personaje. Nu numai cu niște personaje. Putem avea în el reprezentarea furtunii, a vântului, a unor puteri fără nume invizibile; putem avea în el obiecte, absența personajelor, nimicul, tăcerea. Însă în teatru totul devine prezență și totul devine personaj.”²⁸

Alteori, definiția pe care o propune pornește de la rădăcinile istorice ale termenului, pentru a ajunge la resorturi psihanalitice care cu siguranță i-au ghidat de multe ori gestul creator: „Teatrul e ceea ce ni se arată pe o scenă. Iată definiția cea mai simplă, dar cea mai puțin injustă, cea mai vagă... dar care cu greu riscă să fie contrașisă. În definitiv, știm cu toții, mai mult sau mai puțin, ce este teatrul, altfel n-am putea vorbi despre el; poate că am putea să-l definim ca pe o arhitectură în mișcare, o construcție vie, dinamică, de antagonisme. Ca să revenim la ceea ce fac, teatrul este pentru mine expunerea unui lucru destul de rar, destul de straniu, destul de monstruos. Este ceva

²⁵ *Ibidem*, p. 187. Gabriel Marcel în *Les Nouvelles littéraires*, 3 nov. 1955.

²⁶ *Ibidem*, p. 191. Guy Dumur în *Arts*, ianuarie 1960.

²⁷ Idem, *Mărturii*, în Idem, *Note și contranote*, p. 205.

²⁸ *Ibidem*, p. 324.

teribil, care se revelează, încetul cu încetul, pe măsură ce înainteașă nu acțiunea - sau atunci trebuie să punem acest termen de acțiune între paranteze -, ci o serie de evenimente sau de stări mai mult sau mai puțin complexe. Teatrul este un fel de succesiune de stări și de situații, mergând către o densificare din ce în ce mai mare.”²⁹

Departa de a da teatrului definiții cu iz de generalitate, Ionescu se raportează mai totdeauna la felul în care îi percepe el esența: cum împărtășindu-și adesea visele în jurnalele sale, el speră să ajungă la descoperirea sinelui, așa și cu ajutorul teatrului, speră să repete aceeași experiență persuasivă: „poate că asta este teatrul: revelația unui lucru care este ascuns. Teatrul este neașteptatul care se arată; teatrul este surpriza... ce vreau să spun este că teatrul nu trebuie să fie ilustrarea vreunui lucru gata dat. Dimpotrivă, el este explorare.”³⁰

În esență, concepția sa dramatică poartă, pe de o parte, stigmatul autoreflexivității, prin mărturiile sale, încărcate de o subiectivitate inerentă. Pe de altă parte, lectura unora din piese, de exemplu *Victimele datoriei* (1952) poate oferi surprize reale: o autoevaluare, iată, în condițiile în care este numit de personajul său, Nicolas d’Eu, drept un autor important:

„Politiștul: „ob, ba da, domnule, ba da, scrieți! Trebuie scris.

Nicolas: Inutil. Îl avem pe Ionescu și pe Ionescu, ajunge!”³¹

Textele din anii din urmă, precum *Mesajul asupra zilei mondiale a teatrului* (1976), fac deja dovada unei sedimentări a perspectivei sale asupra dramaturgiei contemporane.

Putem să ne raportăm și la ipotezele interpretative lansate de cel mai cunoscut exeget al teatrului absurdului, Martin Esslin pentru care *Victimele datoriei* ar echivala cu un studiu tehnic, o dezbateră pro și contra folosirii enigmelor în intriga dramatică, o piesă care vorbește „despre misiunea esențială și limitările teatrului.”³² Ionescu exprimă cele două sisteme dramatice sub chipul a două personaje, Choubert - adept al unui teatru oniric, și Poliștul - care crede într-un teatru raționalist, aristotelic încă. Acest duel între cele două viziuni teatrale îi oferă lui Ionescu prilejul de a prezenta teatrul oniric ca fiind construit doar din amintiri fragmentare, din frânturi imprevizibile și disparate, din rămășițe ale unui univers interior:

²⁹ Idem, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, p. 138-139.

³⁰ *Ibidem*, p. 139.

³¹ Idem, *Victimele datoriei*, în Idem, *Cântăreța cheală*, București, Editura Minerva, 1970, p. 251.

³² Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Editura Unitext, 2009, p. 141.

„Nicolas: Visez un teatru iraționalist... Teatrul actual, vezi, dragă prietene, nu corespunde stilului cultural al epocii noastre, nu e în acord cu ansamblul manifestărilor spiritului vremii noastre... E necesar totuși să ținem seama de noua logică, de dezvăluirile pe care le aduce o psihologie nouă... o psihologie a antagonismelor...

Politiștului:.. Un teatru suprarealizant?

Nicolas: În măsura în care suprarealismul este oniric...

.....

Nicolas: ... Inspirându-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie, aș introduce contradicția în noncontradicție, noncontradicția în ceea ce simțul comun consideră contradictoriu... Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor, în folosul mișcării, al unei psihologii dinamice. Nu suntem noi înșine... Nu există personalitate. Nu se află în noi decât forțele contradictorii sau noncontradictorii... Ar fi interesant de altfel să citiți *Logică și contradicție*, excelenta carte a lui Lupașcu...³³

Cam așa arată, disparat și destul de confuz, din frânturi și gânduri risipite, și nu din silogisme și rigori literare, imaginea despre teatru, pe care acest intelectual, care privea cu total dezinteres fenomenul teatral și care bunăoară în 1945 se lamenta în scrisorile către Vianu că a scris abia câteva poeme, va ajunge să o împărtășească cu ceilalți, îndeosebi ca unul din promotorii noii direcții, ai teatrului absurdului. A fost teatrul pentru el pur și simplu terenul care i-a oferit succesul financiar? A fost o fatalitate în care s-a complăcut decenii la rând? S-ar putea, dacă ar fi să-i acceptăm fără rezerve confesiunea: „*continui, poate voi continua până la sfârșit să scriu literatură, piese de teatru, pentru că altceva nu știu să fac. Sunt incapabil să fac orice altă meserie. De când mă cunosc n-am făcut decât asta.*”³⁴ Dar poate că la fel de important este și detaliul că Ionescu s-a abandonat în brațele dramaturgiei tocmai fiindcă prin aceasta putea să transpună cu fidelitate, dar și cu imaginație și libertate deplină întreg convoiul său oniric: „*am un vis foarte recent pe care îl voi pune în scenă, cu un număr imens de studenți la Medicină, printre care și eu, toți cu halate albe și roșu aprins. Tema ar fi obsesia reîntâlnirii și a reînceptului.*”³⁵

În fond, teatrul absurdului i-a conferit lui Ionescu identitate. O identitate de necontestat în dramaturgia mondială, o identitate care îl obseda într-atât încât o declama într-un fel aiuritor, încă de la primele sale creații literare: „*Hotărât, nu pot trece peste asta: mă numesc Eugen Ionescu (E-u-gen-io-nes-cu), am 23 de ani (de ce am 23 de ani?), mă mișc, sughit, citesc, mănânc, gândesc! gândesc! cum gândesc în fața perdelei! și mă întorc încet, pe piciorul drept și sunt tare deștept!*”³⁶

³³ Eugen Ionescu, *Victimele datoriei*, în *Cîntăreața cheală*, p. 245-246.

³⁴ Idem, *Jurnal în fărâme*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 34.

³⁵ Idem, *A rupe tăcerea*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 70.

³⁶ Idem, *NU* p. 182-183.