THE THEATRIC AND PLASTIC REVIEW – THE ORIGINS OF IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

Phd. Student,"Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract : Our interest in this article is to look for the literary filiation between Ionescu's Roumanian first works and his dramatic work, by reflecting the influence these first writings had on his theatre. These filiations are to be found in his dramatic and plastic essays published in roumanian between 1932-1934 in the magazines of that period. The anticipations of Ionescu's dramatic work could be found in these chronicles: the treatment of several literary motives that we find in his theatre: the image of the light, a deep sensibility, the power of the plastic image and the emotion caused by this plastic image.

Keywords: theatre of absurd, paradox, light, emotion, sensibility, language

Interesul nostru în cercetarea de față este acela de a căuta anticipările operei importante a lui Ionescu, atât cea dramatică, cât și cea autobiografică, deși această operă a fost scrisă într-o altă limbă decât cea a debutului său literar. In capitolul anterior am urmărit și am încercat să explicăm atitudinile tânărului scriitor față de literatură, obsesiile, disperările și frământările sale legate de problematica condiției umane, așa cum apar ele exprimate în cronicile de tinerețe, pentru că în aceste atitudini și frământări existențiale îl vom regăsi pe autorul lui *Regele moare* sau din *Jurnal în fărâme*. Prin prisma unei priviri retrospective asupra activității literare a lui Ionescu din perioada românească, am putea observa că întreaga sa creație stă sub semnul încercărilor, de multe ori neconcludente, care lăsau prea puțin să se întrezărească activitatea sa literară din perioada franceză. E vorba, mai degrabă, de un parcurs al omului, dar și al literatului, parcurs jalonat de căutări, de contestări care, toate, constituie portretul unei personalități aflată într-o febrilă căutare, marcată de incertitudini și de obsesii tulburătoare. Mai mult decât în încercările literare vom găsi în atitudinile sale, în revolta sa, în non-conformismul său pe dramaturgul strălucit care avea să marcheze a doua jumătate a secolului al XX-lea printr-o producție literară de dimensiune mondială.

Chiar dacă nu explicite, vom găsi în scrierile de tinerețe prefigurări și anticipări ale operei majore a scriitorului sau preocupări care aveau să îl anunțe pe dramaturgul de mai târziu. Observăm că până la apariția piesei *Englezește fără profesor*, Ionescu nu acordase o atenție specială genului gramatic, problema teatrului apărând foarte rar în publicistica autorului din acei ani. Ba mai mult, este surprinzător faptul că în aceste cronici dramatice tânărul gazetar nu face nicio o însemnare referitoare la teatrul lui Caragiale sau al lui Camil Petrescu, cu care, de altfel, a fost prieten. Totuși, în ciuda puținelor referințe în articolele sale din anii '30 privind teatrul, descoperim câteva însemnări ale căror elemente comune sunt negația, paradoxul și

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

spiritul de revoltă. În articolul *Despre melodramă* apărut în revista *Zodiac*[1], foarte aproape de debutul în publicistică, Ionescu pune în discuție statutul melodramei. Apar aici doi termeni cheie și anume miracol și oroare, tânărul critic definind miracolul prin întâmplare și coincidență, melodrama fiind, după părerea sa, singura care poate să realizeze o adevărată estetică a coincidențelor, coincidențe care stau la baza oricărei acțiuni sau intrigi. Criticul încearcă să justifice supraviețuirea genului melodramatic ca fiind singurul gen literar prin care miracolul se poate salva și el crede că melodrama va continua să existe tocmai pentru că omul are nevoie de neprevăzut și de oroare, altfel spus de miracol ca rezultat al coincidenței. Ionescu adaugă și un element important la demonstrația sa și anume „melodramatismul interior" care, după părerea sa reprezintă nevoia spiritului de a trăi o stringentă violență și o exacerbare a trăirilor : „Există un melodramatism interior. O melodramatică a stărilor sufletești: organică, primară. O stridență necesară. O exacerbare. O violență și o exagerare (un patologic) a atitudinilor. Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului și groazei: prin libera imaginare a neprevăzutului și a groazei și viața miracolului-să se cristalizeze întruchipările lor scenice. Stridență, țipăt - iar nu elocvență. Ilogic al concidențelor - nu motivație rațională a acestora. Nemaiîncercând o regizare mecanică a miracolului-melodrama (adevărată) va crește liberă, deplină. Și printr-o impermeabilitate a celor două realități. Coincidența să redevină mister"[2].

Așadar, pentru Ionescu, supraviețuirea melodramei e posibilă nu prin elocvență ci prin stridență și prin estetica coincidențelor. Eugen Simion[3] reține din această teorie interesul lui Ionescu pentru acest gen aflat într-o discrepanță evidentă cu un public al epocii modernității precum și pledoaria lui pentru necesitatea miracolului într-o epocă în care știința cucerește tot mai multe domenii. Tânărul critic procedează la o redefinire a miracolului ca fiind o sumă de coincidențe care reușesc să exprime imprevizibilul din viața de zi cu zi, precum și definiția miracolului ca produs al exagerării, al patologiei realului. În această încercare de teoretizare putem regăsi și tentativa de a restitui melodramei un loc pe care în mod evident l-a pierdut, un gen în care negativitățile, ilogicul și stridențele sunt elemente pe care mai târziu Ionesco le va valorifica în farsele sale tragice. Acest studiu anunță, de asemenea, ceva ce va defini Eugen Ionescu în primele sale scrieri teoretice din 1950, prin „teatrul insolitului", adică un teatru unde misterul să apară pe scenă „prin anormalul circumstanțelor exterioare, circumstanțe care pot declanșa tragismul interior"[4]. „Expresiei de absurd o prefer pe aceea de insolit sau de sentiment al insolitului"[5], îi marturisea Ionescu lui Claude Bonnefoy. Martin Esslin considera, de asemenea, că „insolitul" este un „primum movens"[6] ce sta la baza întregii creații ionesciene. Acest tip de teatru conceput de criticul Ionescu în acest articol reprezintă o încercare de renaștere a tragediei, o tragedie în care groaza și neprevăzutul intră în scenă pentru a dezvălui făptura noastră intimă, iar ilogicul va transforma coincidența în mister, determinând melodrama, mai exact teatrul, să renască. Eseistul motivează existența melodramei prin nevoia de miracol a omului modern, dar nu este convins asupra virtuții teatrului de a-și depăși convențiile.

Cu totul ocazional se întâlnesc în publicistica ionesciană a anilor '30 însemnări despre teatru, aceste cronici conțin aceleași note acide, criticul arătându-se nemulțumit de producțiile teatrale, de interpretarea actorilor, deci de teatru, în general. Bunăoară, într-o recenzie pentru volumul *Cruciada copiilor de* Lucian Blaga, afirmând că poezia este prezentă și elocventă în

[1] Eugen Ionescu, *Despre melodramă* în revista „Zodiac", an I, nr.6, martie, 1931.
[2] Eugen Ionescu, *op. cit.*,pp.54-55.
[3] Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, p. 307.
[4] Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română (1927-1940)*, Col. Universitas, Ed. Minerva, București ,1991, p. 123.
[5]Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999, p.120.
[6] Martin Esslin, *Ionesco and the Fairytale Tradition* în „The Dream and the Play: Ionesco's Theatrical Quest", Moshe Lazar, Undena Publications, Malibu, California, 1982, p. 30.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

piesă dar că reprezentarea ei pe scenă este slabă. Viitorul dramaturg ia atitudine în fața unui teatru în care ideea, filozofia și miticul sunt estompate din cauza unei tehnici dramatice ilustrative: „Criciada lui Blaga trăiește prin ideea tragică, nu prin realizarea ei scenică. Ideea tragică – de o rară elevație poetică- se banalizează în teatru. Se vulgarizează”[7]. Tânărul gazetar acceptă chinul metafizic al piesei, dar nu convenționalizarea lui, crezând că ar fi necesare mijloacele teatrului antic, mai ales corul, pentru a exprima acest chin metafizic și că, „tehnica dramatică modernă a redus sensul tragic, metafizic al Cruciadei”[8]. Criticul își exprimă nemulțumirea de a fi văzut cum gândirea mitică a lui Blaga a fost îndepărtată din spectacol și o dată cu ea, s-a pierdut tragicul interior, misterul, poezia și metafizicul. Apare și aici noțiunea de mister care este definit ca elementul poetic esențial ce determină frumusețea acestei piese. Criticul apreciază calitățile potice ale operei blagiene dar observă, în același timp, dificultatea reprezentării scenice a unei dramaturgii a sugestiei, întrucât reprezentarea fizică pe scenă este greu de îmbinat cu atmosfera ambiguă a discursului liric. De altfel, Ionescu, adept al unei arte care să exprime viața într-o formă autentică, nu putea vădi, la acea dată, un anume interes pentru genul dramatic, cel mai convențional dintre toate. Așa putem explica tăcerea lui în ceea ce privește teatrul, din primele sale scrieri critice: „Așadar, literatura nu conține viața. Nici nu este vis de viață. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănțuirea unei tradiții”[9].

In articolul *Un teatru nou* apărut în 1932, Ionescu deplânge falimetul teatrului și al gustului pentru teatru în societatea românească. El exprimă din nou îndoiala estetică asupra genului dramatic : „Dacă mi s-a întâmplat vreodată să mă îndoiesc de calitatea estetică a teatrului, vina o poartă, este sigur, mediocritatea, submediocritatea, nulitatea teatrului românesc – sau, mai degrabă, a teatrului jucat pe scene românești”[10]. Criticul dorește un stil nou, mai multă originalitate și vrea să vadă poezia și metafizicul făcându-și apariția pe scenă. În articolul *Treisprezece și unu,* Eugen Ionescu vorbește despre lipsa de interes a presei legată de problemele cu care se confruntă teatrul românesc, afirmând că „o campanie în presă este utilă pentru acest teatru, desigur, dar utilă mai ales pentru propășirea teatrului românesc, așa cum e, cu insuficiențele, cu erorile, cu inegalitățile lui”[11].

Mai tîrziu, în 1934, Eugen Ionescu își precizează poziția față de teatru într-un articol din ziarul *Naționalul*, intitulat *Contra teatrului*, articol care începe cu o afirmație șocantă și anume : „Teatrul este o formulă de artă vulgară”[12]. Autorul își explică afirmația prin faptul că teatrul este o artă pentru gloată, care folosește prea multe trucuri vizibile și, fiind o artă a convențiilor, ucide esteticul : „Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează, ucid viața estetică”[13]. După părerea criticului, teatrul nu mai este capabil să creeze o adevărată atmosferă spirituală și nu poate exprima decât ceea ce este prea facil în ființa umană, cu alte cuvinte nu poate transpune decât conflicte grosolane și prea evidente. Ionescu este de-a dreptul enervat de mecanicismul convențiilor teatrale, contestând artificialul, convenționalul și ceea ce este inesențial din existență : „Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri ; cu cîtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitatea periferică [...] Teatrul nu

[7] Eugen Ionescu, *Note critice*, în „Licăriri”, anul II, nr.8-9, februarie, 1931, p.12, vezi *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită și bibliografie de MarianaVartic și Aurel Sasu, vol. I-II, Editura Humanitas, București,1992 vol.II, p.145.
[8] Eugen Ionescu, *op.cit.*,,p.145.
[9] Eugen Ionescu, *Contra literaturii*, în revista „Facla”, anul X, nr. 426, 12 octombrie 1931,p. 3, *Război cu toată lumea,* vol. I, p. 26.
[10] Eugen Ionescu, *Un teatru nou, convorbire cu d. George Mihail Zamfirescu*, în „România literară”, anul I, nr. 44, 17 decembrie, 1932, p. 4, vezi *Război cu toată lumea,* vol II., p. 147.
[11] Eugen Ionescu, *Treisprezece și unu*, în „România literară”, anul I, nr. 47, 7 ianuarie, 1933, p.1, vezi *Război cu toată lumea,* vol. II, p. 149.
[12] Eugen Ionescu, *Contra teatrului*, în „Naționalul”, nr.37, 24 iunie, 1934, apud Gelu Ionescu, *op.cit.*,p.124.
[13] Eugen Ionescu, *op.cit.*, p.124.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

mărește just proporțiile : teatrul diformează, îngreuiază. Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă, și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări”[14].

Remarcăm că numitorul comun al acestor articole este exprimarea nemulțumirii față de lipsa de vigoare a spectacolului teatral, a teatrului în general, a lipsei lui de subtilitate, acesta fiind o artă a „ațelor albe”[15], a trucurilor accentuate. Putem considera acest text ca o anticipare , pentru că în scrierile ionesciene de mai târziu, acesta pleacă tocmai de la critica adusă teatrului tradițional, așa cum o făcea în 1934. Tocmai îngroșarea „ațelor”, a efectelor determină redescoperirea și înviorarea teatralității: „Convenția nouă pe care avea să o propună Eugen Ionescu după 1950 se va întemeia nu pe eliminarea celei vechi, ci pe exagerarea ei paroxistică, pe îngroșarea ce putea produce în scenă o stare de incertitudine ; numai ilogicul, insolitul, misterul pot reîmprospăta forța consumată a dramaticului”[16].

Scrisorile din Paris publicate în *Viața românească* în perioada 1938-1946 arată un lucru important în evoluția concepției despre teatru a lui Ionescu și anume, creșterea interesului acestuia față de genul dramatic. Acestea cuprind însemnări de spectator sau relatări cu privire la viața teatrală de la Paris. Citind cu atenție aceste epistole, nu putem să nu remarcăm faptul că eseistul începe să analizeze, să invetigheze condiția estetică a teatrului, iar faptul că vede *Les parents terribles* a lui Cocteau la *Theatre des Ambassadeurs*, îi dă speranțe în a căuta șansele teatrului. Vede și *Ondine* de Giraudoux și acest fapt îl determină să chibzuiască asupra „prejudecăților distincției genurilor” și asupra „odioasei superficialități […] prozaica mediocritate a teatrului naturalist”[17]. Pentru Ionescu nu există un teatru neuman, doar că umanitatea trebuie căutată „în realitățile esențiale”[18] și anume, în metafizică, „în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine”[19], misiunea teatrului fiind cunoașterea, cunoașterea acestor realități esențiale. Astfel teatrul devine poezie, invenție, dramă și adevăr. Observăm aici un prim crochiu de program, o apropiere de genul dramatic prin promovarea unui „teatru de invenție fantastică prin care să fie revelată realitatea cea mai interioară (sîntem în descendența teoriilor suprarealismului) care să esențializeze viața (adică să apeleze la realții arhetipale) și să pună probleme de cunoaștere, adică să interogheze și nu să imite mai prost viața”[20]. Un teatru, așadar, de cunoaștere, un teatru care să evoce „lupta spiritului împotriva materiei”[21]. Pentru a exista, teatrul trebuie să acorde un loc important metaficiului și să îl aducă în fața spectatorului, să renunțe la convenții și la teatralitate, în schimb, să exprime și ceea ce este invizibil, adică ilogicul coincidențelor, iraționalul, groaza. Dar ca toate acestea să fie realizate, este nevoie de o schimbare a scenariului și a regulilor convențiilor în teatru, lucru pe care Ionescu îl va începe în 1943, scriind prima sa anti-piesa *Englezește fără profesor*, care mai târziu va deveni *Cântăreața cheală*, în care nu vom întâlni nici conflict vizibil, nici intrigă închegată, nici personaje bine definite, nici unitate de timp, de spațiu, ci un amalgam de automatisme verbale și de banalități. Am insistat în capitolul anterior asupra talentului de dramaturg a lui Ionescu, manifestat încă din scrierile românești, asupra îndemânării lui de a regiza situații trăite sau inventate. O astfel de scenă este aceea în care asistăm la prezentarea urzelilor plăsmuite de romancierul Camil Petrescu cu scopul de a opri apariția unei recenzii negative scrise de Ionescu pentru *Patul lui Procust*.

[14] Idem, *ibidem.*
[15] *Ibidem.*
[16] Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 125.
[17] Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, în „Viața Românească”, anul XXXI, nr.6, iunie, 1939, p. 118-119, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p. 261.
[18] Eugen Ionescu, *op. cit.*
[19] Idem, *Ibidem*.
[20] Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 127.
[21] Eugen Ionescu, *Scrisori din Paris*, pp. 261-262.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

Există în partea a doua a volumului *Nu, Fals itinerar critic*, o întrerupere a discursului critic la adresa criticii, prin intercalarea a trei capitole denumite Intermezzo care au, probabil,după cum afirmă Mariano Martin Rodriguez, rolul interludiilor în teatru și anume, acela de a reduce „tensiunea intelectuală, prin introducerea unor texte autonome, aparent mai ușoare, care să alunge senzația de monotonie creată de o singură temă pe parcursul întregii cărți, demonstrând, în același timp, capacitatea autorului de a cultiva și alte tipuri de proză”[22]. *Intermezzo nr 1* (Fără legătură aparentă cu textul) este o înlănțuire de jocuri de cuvinte, un fel de monolog mimat, al cărui subiect este uimirea în fața cuvintelor : „Deschid gura : «a» - și mă mir, «rîs» - și-mi vine să rîd, «to» -și pufnesc în rîs, «te» - și casc ochii, și pe urmă, fiindcă vreau eu: «les». Și a ieșit «A-ris-to-te-les»”[23]. Aceste enumerări inconsecvente ne amintesc de manifestele avangardiste, pe de o parte, dar și de caracterul ludic al textului *Englezește fără profesor,* regăsit aici într-o formă inițială : „Eu am obiceiuri ! o-bi-ce-iuri !obicei-uri ! o-biceiuri ! obice-iuri !”[24]. Cel de-al doilea intermezzo (*În definitiv, Domnule dragă*) pare a fi o confesiune existențială, în care autorul ne vorbește despre starea lui spirituală, despre temerile lui, în special frica de moarte. Insă, considerăm că cel mai relevant pentru problematica abordată, este cel de-al treilea intermezzo (*Trifoi cu patru foi*), deoarece este singura exemplificare din opera ionesciană anterioară piesei *Englezește fără profesor* și *Sclipir*i care conține o idee absurdă. Un fapt neînsemnat cum este acela al cantității trifoiului cu patru foi în lume declanșează crize politice, războie, revoluții. Absurdul crește în intensitate odată cu execuția unei bătrâne care se piaptănă în liniște, în loc să participe, ca toată lumea, de altfel, la dezbatere și atinge punctul culminant când un chinez, încercând să lămurească controversa asupra procentului de trifoi cu patru foi, se cuvine a fi condamnat, pentru că numele său Pep-te Ne-Le este asemănător cu *piepten*e. Acest intermezzo, în aparență cu puține elemente comune cu restul volumului *Nu,* nu este doar o implă scenetă antiștiințifică, ci are rolul de a evidenția ridicolul patimilor ideologice care provocau războiul, în așa fel încât cei care nu acceptau ideologia actuală erau condamnați, așa cum fusese arsă bătrâna pentru că se pieptăna. Ionescu se pronunță aici împotriva oricărei ideologii totalitare. Unul din pionierii redescoperirii creației românești a lui Ionescu, E.H.Van der Linden spunea, referitor la acest al treilea intermezzo : „Dans cette petite histoire nous rencontrons le procédé de la dégradation de l'action comme d'une mécanique brisée. Ionesco y ridiculise le fait que tout est prétexte à la politique. En cela, on peut certainement considérer cette nouvelle comme précurseur des premières pièces de théâtre qui exploitent ce même procédé”[25]. Efectiv, polemicile savanților asupra naturii trifoiului cu patru foi și statisticele referitoare la acesta amintesc de modul în care domnii Martin și Smith, din scena a VII a piesei *La Cantatrice chauve* emit ipoteze referitoare la prezența cuiva la ușă de câte ori se aude soneria sau când doamna Smith care îi răspunde soțului, care susține că întotdeauna este cineva la ușă atunci când se sună : „Cela est vrai en théorie. Mais dans la pratique les choses se passent autrement”[26]. Și Gelu Ionescu remarcă că este vorba despre „o situație, un scenariu după care s-ar fi putut dezvolta o piesă ionesciană”[27].

---

[22] Mariano MartinRodriguez, *IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească*, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 23.
[23] Eugen Ionescu, *Nu,* Humanitas, București, 1991, p. 139.
[24] Eugen Ionescu, *op. cit.* p. 140.
[25] E.H.Van der Linden, *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français*, în „Neophilologus”, An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature, Springer Netherlands, vol. LIX, iulie,1975, pp.357-371. / În această istorioară întâlnim procedeul degradării acțiunii ca și cum ar fi vorba de un mecanism stricat. Ionesco ridiculizează faptul că totul servește drept pretext politicii. În acestă privință, nuvela de față se poate considera fără îndoilă o precursoare a pieselor de teatru care exploatează același procedeu./ [Traducerea noastră.]
[26] Eugene Ionesco, *Théâtre complet*, edition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris,1991,p. 25. /Aceasta e adevărat în teorie. Dar în realitate lucrurile se petrec altfel/ [Traducerea noastră]
[27] Gelu Ionescu, *op.cit.*, p. 130.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

In continuare vom încerca să demonstrăm că între postura de critic de artă a lui Eugen Ionescu și teatrul acestuia există o evidentă legătură, cronicile plastice pe care tânărul eseist le scria pentru diverse publicații, fiind adevărate anticipări ale felului în care viitorul dramaturg își concepe, ordonează și realizează producția dramatică. Se știe că, încă din perioada bucureșteană, Ionescu a fost un fervent vizitator al galeriilor de arte plastice, faptul concretizându-se în cronici plastice dedicate fie vreunui pictor, fie vreunui eveniment artistic de gen. Tânărul Ionescu se dovedește un fin critic și realizează în cronicile sale crâmpeie de povești care, pentru el, și mai apoi pentru cititorul croncilor, răzbat din pânzele analizate. In cronicile sale publicate în revista Liceului „Sf. Sava", viitorul dramaturg demonstrează o sensibilitate pentru artele plastice, este bine informat asupra picturii, emite judecăți teroretice despre armonia culorilor, depsre lirism și emoție în pictură. Tânărul critic dovedește reale calități de scenarist, am putea spune, înzestrat cu o sensibilitate acută, realizând cronici impresioniste în care pânzele luate în discuție devin adevărate scene de viață. Ne surprinde faptul că în cronicile plastice ale perioadei, Ionescu abandonează spritul critic mușcător, lăsându-se cuprins de o bucurie mărturisită în fața unui tablou, lăsându-se „condus de impresii, înlăturând din discursul său pseudo-critic orice alt criteriu de valoare"[28]. Aceasta este dovada sensibilității scriitorului față de pictură și de cultivarea formelor, fapt ce va anunța înclinația și opțiunea sa de mai târziu pentru teatru și pentru textul dramatic în sine.

Îi place Tonitza pentru că „îndeplinește cele două condiții indispensabile oricărui artist : este personal și emoționează. De o extraordinară sensibilitate, Tonitza reușește să exprime admirabil durerea : nu o durere deznădăjduită, revoluționară, ci, dimpotrivă, o profundă înduioșare, o înfrățire pînă la identificare cu oamenii, copii, păpuși, flori, lucruri[29]". O altă cronică dedicată picturii lui Tonitza reliefează sensibilitatea pictorului, iar emoția crește treptat și este dublată de o mimică pe care cronicarul o împrumută personajelor din tablou : „O !durerea sfîșietoare a păpușilor bolnave !păpuși oameni și oameni păpuși – jucării stupide și triste. Surîsuri jalnice, naivitate deconcertantă. Jucăriile suferă și nu știu că suferă. Ingenuitate, inconștiență, plîns. Cîteodată uită și nu știu că uită și bucuria lor zdrobește mai mult decît tristețea. Și sunt mereu nedumerite : ochii, vai !ochii stranii întreabă, se miră, ar vrea să știe și nu știu și nu pot știi"[30]. In alt loc, când pictura are ca obiect un interior sau un peisaj, criticul se străduiește să accentueze detaliile pânzei, compunând pentru ea o adevărată atmosferă : „Într-unul din *Divanurile cu perne* o rază de soare pătează în alb covorul, într-altul o rază luminează un colier de chihlimbar. Și prin această grijă a redării amănuntelor, N. Grant are ceva de clasic. Lacurile sunt redate mnunat de natural, cîteva flori din parc și trandafiri agățători, plini de viață, sunt simțiți cu o delicioasă sensibilitate"[31].

Parcurgând cu atenție însemnările criticului din aceste cronici de tinerețe, putem reține câteva idei și noțiuni importante care se vor repeta până târziu în scrisul său și anume : libertatea spiritului său, preferința pentru pictura lirică, pentru emoție în artă, respingerea retorismului liniilor, suspiciunea față de geometrismul artei moderne. Cât despre suprarealism, Ionescu îl consideră depășit și îi impută faptul că nu a reușit să transforme mișcarea artistică într-una aplicată, pragmatică :„suprarealismul nu este cultură, ci neantizarea ei ; nu este însă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare[32]", motiv pentru care îl ceartă și pe Perahim:

[28] Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugéne Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016, p. 15.
[29] Eugen Ionescu, *N.N Tonitza*, în „Revista literară a liceului „Sf. Sava", anul I, nr. 6, 25 octombrie, 1927, p. 8, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.159.
[30] Eugen Ionescu, *Cronica plastică. Grupul celor patru*, în „Revista literară a Liceului „Sfîntul Sava", anul II, nr.1, 8 aprilie, 1928, pp. 14-15, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.164.
[31] Eugen Ionescu, *Cronica plastică*, în „Revista literară a Liceului „Sfîntul Sava", anul I, nr. 2, 22 martie, 1927, p. 9, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.154.
[32] Eugen Ionescu, *Șașa Pană: Sadismul adevărului*, în Reporter,anul IV, nr. 10-11, 4 iulie, p. 2, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p. 297.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

„Perahim este victima unui de mult, de mult depășit surrealism, aciuiat la noi printre tinerii nostimi și inculți (și pentru care orice maladie nu este o rușine, ci o poză și o fală) din grupul revistei *Unu*. Ceea ce ne doare este faptul limpede că dl. Perahim are un talent care nici o îndoială nu poate lăsa ; că are o sensibilitate, întoarsă, dar de-o propulsivitate, de-o energie cu totul rară[33]”.

În cronicile sale plastice se prefigurează viitorul dramaturg a cărui țintă va fi construirea unor imagini vii care să poată întrupa dinamica stărilor emoționale ale personajelor. Ionescu este preocupat să compună nu doar o redare critică care are la bază tabloul, ci tinde să realizeze imagini șocante care să rămână în memoria vizuală a cititorului. Tânărul critic de artă trăiește de timpuriu experiența unei transpuneri în cuvânt a picturii și se poate afirma că încă din perioada amintită, acesta se află în mod inconștient în căutarea și explorarea unui adevărat limbaj teatral. Multe dintre trăsăturile pieselor sale dramatice se prefigurează în conceptualizări condensate, schițe, fruste ale cadrului, în grija criticului pentru descrierea și descifrarea expresiei fețelor care se vor regăsi în realizarea personajelor sale : „Tragedia limbajului se întrevede deja în această convertire de semne, căci Eugen Ionescu este evident preocupat de a compune nu doar o descriere critică inspirată de tablouri, ci adevărate sintagme-imagini, vignete textuale menite să rămână imprimate pe retina cititorului”[34].

Tânărul Ionescu este fascinat de pictorul olandez Van Gogh căruia îi dedică câteva cronici ample, publicate în revista *Vremea.* El evidențiază autenticitatea pictorului, sinceritatea netrucată a expresiei tablourilor sale : „Culorile devin din ce în ce mai halucinante. Peisajul capătă un dinamism de o violență neomenească. Culorile au devenit flăcări sau jar. O halucinare crește. Face un copac ca o flacără ; brazdele unui cîmp fug vertiginos, ca valurile, și se sfărîmă de orizont ; acoperișurile ard ; lumea nu se mai ține – le sparge, le haotizează. Nebunia lui Van Gogh crește”[35]. Tânărul critic este impresionat de forța pe care o emană tablourile lui Van Gogh și consideră că această putere de atracție se datorează curajului pictorului de a nu mistifica realitatea și pe relația de reciprocitate între imagine și forma pe care aceasta o ia în artă : „Arta nu este o construcție asemănătoare cu viața, ci expresie adâncă, cuprindere de viață, de semnificații de viață”[36]. Ceea ce îl fascinează la Van Gogh este pătrunderea firească a biografiei în această contopire dintre artă și existență : „De altfel, Van Gogh e pentru frust în pictură, pentru simplu, pentru sărac, împotriva luminilor grațioase, a jocurilor dulci, echivalente ale florilor de stil din literatură. Viața este prea gravă pentru ca arta, reprezentare a lumei, să nu fie gravă, sobră. Și pentru ca, mai cu seamă, să o evite, să nu o exprime”[37]. Aplicând date ale analizei picturilor lui Van Gogh, Ionescu va merge până la a-și construi în teatru personaje care sunt un fel de alter-ego și care vor încerca și trăi experiențele sale sufletești. Ideea de bază o constituie cultivarea adevărului în arta teatrală, așa cum cultivarea adevărului este în pictura lui Van Gogh o adevărată pledoarie încărcată de emoție. De altfel, se știe că în perioada românească Eugen Ionescu a făcut parte, cronologic vorbind, din generația experiențialiștilor, tineri scriitori care s-au dovedit preocupați printre altele de transpunerea biografiei în artă și care profesau o adevărată mistică a trăirii, amestecând luciditatea cu febrilitatea existenței. Există în pictura lui Van Gogh elemente care au stârnit admirația lui Ionescu și anume : căutarea adevărului în artă, un adevărat cult al luminii, care se va regăsi, așa cum vom vedea mai târziu și în câteva dintre piesele de teatru, în proza sa și jurnalele sale franceze. Așa cum Van Gogh era frământat de teama de a fi inutil, și Ionescu dovedește o căutare a autenticului în opera sa, explicit în eseurile

[33] Eugen Ionesc, *Rodica Maniu, Perahim, G.M. Cantacuzino*, în „România literară”, anul I, nr. 11, 30 aprilie, 1932, p.5, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.189.
[34] Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p.17.
[35] Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pict*or, în revista „Vremea”, anul X, nr. 518, decembrie 1937, pp. 26-27, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.206.
[36] Eugen Ionescu, *Un oarecare Van Gogh, pictor*, în revista „Vremea”, anul X, nr. 518, decembrie 1937, pp. 26-27, vezi *Război cu toată lumea*, vol. II., p.202.
[37] Eugen Ionescu, *op. cit.*, p.203.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)

critice din tinerețe, în cronicile plastice, în jurnalele sale și mai voalat în opera sa dramatică, toate exploatând elemente autobigrafice ce reprezintă adevărate obsesii pentru scriitor. Aceste aspecte le vom dezvolta într-un capitol aparte ce va fi consacrat operei dramatice, respectiv în opera autobiografică.

Privind parcursul cronicarului, dramaturgului și al pictorului amator Ionescu, îl găsim chiar de la primele sale scrieri în căutarea, după cum zicea și Alina Gabriela Mihalache[38], a unei modalități de a reprezenta dinamica imaginii plastice, intensitatea acesteia, prin îmbinarea unui limbaj ambiguu și banal cu ultrarealitatea atistică[39], după cum însuși Ionescu o va numi, adică expresia universală pe care imaginația o clădește și care trebuie să răzbată. Viitorul dramaturg își formează din timp propria teorie despre teatru și artă, cuvintele cheie inventariate fiind *realitate fantastică, ultrarealitate, adevăr, respectiv realism, realitate,* mentinând astfel câteva din șabloanele care dominau scrisul său de la debut. Această revelație a imaginii care apare în primele sale cronici plastice se va concretiza în timp prin opțiunea scriitorului pentru textul dramatic, devenind principiu de construcție a piesei. Aceasta vine din dorința sa de a impune, în creația artistică, o altă viziune, piesele sale dând impresia că sunt „micro-evenimente declanșate ad-hoc în interiorul imagnii date”[40]. Prin importanța pe care imaginea o are în întregul pieselor, Ionescu accentuează, ca și gruparea lui Breton, partea spectaculară a textului dramatic, renunțarea la convenția teatrală tradițională, pentru a sonda noi deschideri spre sensibilitatea spectatorului.

BIBLIOGRAPHY

1. Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, ediţie îngrijită şi bibliografie de MarianaVartic şi Aurel Sasu, vol. I-II, Editura Humanitas, București, 1992;
2. Ionescu, Eugen, *Nu*, Bucureşti, Editura Humanitas, ed. I, 1991;
3. Ionesco, Eugène*, Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, Bucuresti,1999;
4. Ionesco, Eugene, *Théâtre complet,* edition présentée par Emmanul Jacquart, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1991;
5. Esslin, Martin, I*onesco and the Fairytale Tradition* în „The Dream and the Play: Ionesco’s Theatrical Quest”, Moshe Lazar, Malibu, Undena Publications, 1982;
6. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negaţii. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română* (1927-1940), Col. Universitas, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991;
7. Mihalache, Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugéne Ionesco de la Teatrul Suprarealist la teatrul postdramatic,* Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2016;
8. Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009;
9. Rodriguez, Mariano Martin, *IONESCO înainte de La Cantatrice chauve. Opera absurdă românească*, versiunea românească Iulia Bobăilă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009;
10. Van der Linden, E.H., *Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français*, în „Neophilologus”, An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature, Springer Netherlands, vol. LIX, iulie,1975.

[38] Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.,* p. 30.
[39] Eugene Ionesco, *Căutarea intermitentă*, traducere de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2002, p. 129.
[40] Alina Gabriela Mihalache,*op. cit.*, p.31.

BDD-A25680 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:39:32 UTC)