

## Eugen Ionescu și literatura absurdului Imposibilitatea circumscrierii într-un șablon

Oana CORNEANU (ZUGRAVU)

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

[oanazugravu1980@gmail.com](mailto: oanazugravu1980@gmail.com)

---

**Abstract:** Is Eugene Ionescu or not the creator of “the theatre of the absurd”? What is his position in this innovative literary movement or, more precisely, what is the role he plays in creating this formula? The fact is that “the theatre of the absurd” represents a syntagm that consecrates him, on the one side, but also “leads to some sort of labelling of this writer”, to the detriment of understanding the essence of his work, on the other side. Isn't Eugene Ionescu, by any chance, a visionary spirit for whom the right formula has not been discovered yet? In this context, isn't it exactly the impossibility of circumscribing Eugene Ionescu's work to a pattern, (except through a “trendy” word, as the playwright put it himself), the one leading to new critical approaches? It is obvious that the formula suggested by Martin Esslin is in a certain cultural context, when there wasn't a movement or an artistic program to define the new literary phenomenon. However, the signifier doesn't fully “cover” the signified, that is why further research is required.

**Keywords:** *theatre of the absurd, innovation, pattern, existentialism, avant-garde, visionary spirit.*

Este Eugen Ionescu creatorul teatrului „absurdului”? Ne putem întreba la fel de bine care este poziția sa în această mișcare literară inovatoare sau, mai bine zis, care este rolul pe care îl deține în generarea acestei formule? Cert este că, aplicată operei sale, sintagma *teatru al absurdului* creează, din nefericire, premisele unei simplificări, care înseamnă inevitabil îndepărtarea de operă. Firește, procesul e valabil pentru orice mare scriitor. Tocmai de aceea Ionescu însuși reacționează în fața sintagmei propuse de Martin Esslin. Nu vrea să fie redus la clișee și la formule. În acest context, am putea lansa ipoteza că nu Eugen Ionescu e creatorul teatrului „absurdului”; creator al teatrului absurdului e Martin Esslin care, pornind de la opera lui Ionescu și Beckett, folosește acest cuvânt inovator. În acest context, oare nu tocmai imposibilitatea circumscrierii operei lui Eugen Ionescu într-un șablon, decât printr-un cuvânt „la modă”, conform spuselor dramaturgului însuși, este aceea care duce la noi demersuri critice? De asemenea, oare nu ineditul creației sale face să nu se afirme decât puțini descendenți „spirituali”, cel mai valoros fiind, probabil, Matei Vișniec, dramaturgul care validează „fenomenul

Ionescu”? Acestea sunt doar câteva ipoteze, chiar controversate, pe care vom încerca să le clarificăm pe parcursul investigației noastre.

Consacrarea lui Eugen Ionescu drept creator al teatrului absurdului se datorează, aspect bine cunoscut, lui Martin Esslin, dramaturg și critic britanic, de origine maghiară, care influențează receptarea ulterioară a operei ionesciene, și nu numai, prin publicarea în 1962 a volumului *Teatrul absurdului*, în care îi dedică un capitol lui Eugen Ionescu. Autorul acestei lucrări încearcă să explice semnificația acestui nou tip de teatru, pentru care propune și o denumire, ulterior acceptată sau contestată de ceilalți exegeți sau reprezentanți ai acestei direcții, „teatrul absurdului”. Problema care trebuie discutată, în acest context, este valabilitatea acestei formule devenite „șablon” și impactul pe care l-a avut în receptarea ulterioară a operei ionesciene, și nu numai. Cu siguranță, pentru acel context cultural, formula propusă de Martin Esslin, care, de fapt, circula de ceva timp în mediile artistice, a fost salutară, pentru că nu exista o școală literară, respectiv, un program estetic, care să adune, să definească și să clarifice, mai ales publicului, noua direcție de manifestare în teatru. De aceea, este injust să i se conteste autorului meritul în această privință, aceea a inițiativei de a cataloga, de a lămuri aspecte controversate, fără a avea dorința de a uniformiza, deoarece acesta remarcă nu numai punctele comune, ci și particularitățile scriitorilor încadrați în categoria amintită. De altfel, impactul lucrării sale a fost atât de mare, încât a creat o formulă-tip accesibilă tuturor, atât exegeților, cât și publicului larg – receptor al unei formule teatrale inedite.

Bineînțeles, reticența față de această formulă a fost mai ales din partea creatorilor de teatru „absurd”, majoritatea considerând-o inadecvată (S. Beckett, E. Ionescu, A. Adamov, R. Pinget). Să nu uităm faptul că Eugen Ionescu, de exemplu, de multe ori și-a exprimat refuzul în ceea ce privește etichetarea sau compararea cu alți scriitori, aspect care nu ține neapărat de un orgoliu creator, ci, mai degrabă, de acel deziderat al autenticității. Însă, ceea ce pentru un anumit context cultural-istoric este nu numai pertinent, ci și necesar, „vital”, în timp, poate intra în „limbajul de lemn”, care nu mai transmite decât o anumită comoditate în analiza care se impune operei unui „clasic modern”, așa cum este Eugen Ionescu. Tocmai această particularitate a dramaturgului provoacă în continuare exegeza în identificarea unor noi sensuri, interpretări și, de ce nu, a unor noi formule care probabil, la rândul lor, nu vor reuși să surprindă exhaustiv substanța teatrului ionescian.

Revenind la Martin Esslin, trebuie să-i apreciem meritul pe care și l-a probat de-a lungul timpului în ceea ce privește analiza și definirea noului tip de teatru și să amintim câteva aspecte esențiale pe care le-a semnalat acesta, reluate și diversificate de critica ulterioară. Autorul consideră că această formă de manifestare în teatru, atât de greu acceptată, de fapt „combină o serie de modalități literare și teatrale foarte vechi și foarte respectabile” (anticipând, astfel, o altă formulă care va fi, treptat, utilizată de critica literară, aceea de „protoabsurd”) semnificația acesteia ținând de „una din cele mai reprezentative forme de expresie a condiției actuale a omului occidental” [Esslin, 2009: 13].

Martin Esslin atinge un subiect foarte important, și anume legătura dintre reprezentanții existențialismului și cei ai literaturii absurdului, pornind de la premisa că se naște un „sentiment de chin metafizic” [Esslin, 2009: 19] care este cauzat de absurditatea condiției umane, redat diferit de reprezentanții celor două categorii amintite: existențialiștii – Sartre, Camus – discută absurditatea condiției umane, pe când scriitorii absurdului o arată prin diverse tehnici artistice. Ar fi reprobabil să opinăm pe tema valorii teatrului existențialist sau a eclipsării acestuia, prin raportare la cel absurd, în schimb, putem afirma că existențialiștii surprind foarte bine în eseuri sentimentul „de chin metafizic”. Or, Eugen Ionescu îi dă și glas, și expresie, cu o mare subtilitate, atât în teatru, cât și în paginile de jurnal, în note sau în eseuri.

Așadar, în cartea sa, în care le consacră capitole distincte lui S. Beckett, A. Adamov, E. Ionescu, J. Genet ș.a., Martin Esslin încearcă să lămurească un subiect devenit destul de controversat în lumea teatrală contemporană, acest aspect ținând de normalitate, pentru că întotdeauna noul, ineditul, prin raportare la epoca dată, suscită reticențe, polemici, chiar și contestare vehementă. Însă, pe lângă utilizarea formulei „teatru al absurdului”, care se va încetățeni, treptat, în analiza universului artistic al dramaturgului francez, de origine română, Martin Esslin folosește și alți termeni, precum: „un meșteșugar clasic”, „mișcare anti-literară”, „un avangardist” care vrea să refacă legătura cu „izvoarele”, teatru „poetic”, „piese-poeme”, prin care Eugen Ionescu se arată „preocupat de a comunica cele mai dificile lucruri: experiențe ale stărilor ființei” [Esslin, 2009: 174]. Toate aceste considerații ne permit să observăm o căutare temeinică a specificului operei unui mare artist și o foarte bună intuiție a criticului.

De ce exegeții ulterioari apelează atât de des la această formulă – devenită un reper al operei lui Eugen Ionescu? În acest context, putem enunța cel puțin două răspunsuri: formula îl reprezintă foarte bine, pentru că înglobează în mare parte, la nivelul semnificațiilor, existențialismul, avangardismul, expresionismul, insolitul, straniul etc. De asemenea, formula este emblematică, deoarece presupune o interdependență: dacă „absurdul” se naște odată cu E. Ionescu și cu Samuel Beckett, nu se poate ca atunci când analizezi creația ionesciană să nu invoci absurdul. Pe de altă parte, mai există un răspuns care este ușor de intuit și pe care ni-l oferă chiar dramaturgul. Acesta nu este de acord întru totul cu această catalogare a teatrului său, cu această formulă consacrată și devenită laitmotiv în receptarea operei sale. Eugen Ionescu preferă, mai degrabă, „insolită”, „sentiment al insolitului”, „anti-piese”, „anti-teatru”, teatru „al deriziunii”, iar despre utilizarea frecventă a acestui termen de către critici autorul crede că survine ca urmare a modei, a facilității demersului analitic sau a imposibilității de a percepe cu adevărat teatrul său. Să ne reamintim, în acest context, considerațiile pe care le formulează autorul, în volumul de eseuri, *Note și contranote*, din 1966, despre această încadrare, având în vedere scurta perioadă de timp parcursă de exegeza de la apariția lucrării lui Martin Esslin, în 1962, perioadă suficientă însă pentru consacrarea sa drept creator al teatrului absurdului, alături de Samuel Beckett și de alții, fiecare prezentând note definitorii.

„S-a spus că sunt un scriitor al absurdului; sunt cuvinte, așa, care aleargă pe toate ulițele, e un cuvânt la modă, care nu va mai fi la modă. În orice caz, el e de-acum îndeajuns de vag pentru a nu mai vrea să spună nimic și pentru a defini totul cu ușurință. Dacă nu sunt uitat, peste-o bucată de vreme, va exista un alt cuvânt trecând din gură-n gură, un alt cuvânt primit de-a gata, ca să mă definească pe mine și pe alții, fără să ne definească.

În realitate, existența lumii îmi pare nu absurdă, ci de necrezut, însă înlăuntrul existenței și al lumii se poate vedea limpede, pot fi descoperite legi și stabilite reguli rezonabile. Neînțelesul nu apare decât atunci când te întorci spre izvoarele existenței; când te așezi pe margine și o privești în ansamblul ei.” [Ionesco, 1992: 223]

În doar patru ani, această formulă s-a impus, cu rezerva dramaturgului și a altor reprezentanți ai „absurdului”, într-adevăr. Totuși, cunoaștem foarte bine următorul aspect: opera devansează, uneori, creatorul, așa cum se întâmplă, de exemplu, cu romanul despre al Doilea Război Mondial, cu scene fanteziste, *Abatorul cinci*, devenit celebru, în detrimentul autorului, Kurt Vonnegut. Sau cazul admiratului Sherlock Holmes din *Aventurile lui...*, de Sir Arthur Conan Doyle, autor nemulțumit de succesul personajului său, ajuns mai faimos decât el însuși. De asemenea, cazul lui Don Juan, un mit adaptat de mulți autori, pentru marele public rămânând doar celebrele aventuri ale lui Don Juan (o revitalizare a mitului, în diverse contexte socio-culturale, personajul ilustrând un tip absurd), și nu neapărat numele autorilor: Molière, Apollinaire (care, de altfel, își publică opera fără să o semneze), Byron, Michel Zevaco ș.a. Cu atât mai mult, această devansare este și mai vizibilă în cazul ecranizărilor care „bat” cartea. Nu se întâmplă fenomenul acesta, de multe ori, într-un mod similar, și în receptarea critică a unei opere? Este mai importantă pentru cititor opțiunea autorului (pe care nu o cunoaște decât un lector specializat, de cele mai multe ori) sau cea a criticii literare, în ansamblul ei? Care factor duce la o cât mai bună comprehensiune a operei – cel auctorial sau cel exegetic? Sau există o graniță destul de flexibilă între cele două viziuni, care încurajează o „re-lectură”, în spirit mateicălinescian? În acest context interpretativ, ne interesează etapele recunoașterii „oficiale” și „certificate” a lui Eugen Ionescu/Ionesco drept creator de „teatru al absurdului”, locul pe care l-a deținut Eugen Ionescu/Ionesco în ceea ce s-a consacrat drept „literatură a absurdului”, care a fost contextul – pe plan universal și național – și, mai ales, care au fost faliile care au permis „demitizarea”, ieșirea din această catalogare și lansarea unor noi direcții de investigație, așa cum este asocierea teatrului său postmodernismului – idee formulată și susținută de Laura Pavel în volumul *Ionesco anti-lumea unui sceptic* [2002].

Vom porni de la o certitudine: Eugen Ionescu s-a format, inițial, în cea mai mare parte, în mediul cultural românesc, dar s-a afirmat ca scriitor de teatru și a devenit celebru în spațiul cultural occidental, francez. De aceea, este interesantă pătrunderea sa treptată, nu numai pe scena pariziană, ulterior, universală, ci acceptarea sa, ca valoare sau punct de reper, în mediul academic. Mă refer la menționarea și la prezentarea dramaturgului în dicționarele, respectiv,

enciclopediile franceze, mai ales în celebra colecție *Larousse*. Dacă în dicționarul lui Pierre Larousse, din 1896, tipărit după moartea acestuia, *Dictionnaire complète illustré*, observăm o definiție sumară a termenului, treptat, aceasta se îmbogățește, în strânsă legătură cu reprezentanții existențialismului și cu discuțiile despre „sentimentul absurdului”, iar, după apariția cărții lui Martin Esslin, în spațiul anglo-saxon, se remarcă o atenție sporită pentru acest termen și în dicționarele franțuzești, cu trimiteri concrete la Eugen Ionescu/Ionesco și la ceilalți reprezentanți ai teatrului absurdului. Pentru valoarea ei documentară, voi reproduce mai întâi definiția din dicționarul lui Pierre Larousse, lexicograf și editor francez, cel cărui i se datorează casa de editură, cunoscută sub denumirea de Librairie Larousse. *Dictionnaire complète illustré* este tipărit în anul 1896 și prezintă următoarea definiție: „ABSURDE adj. (pref. *ab* et lat. *surdus*, sourd). *Contraire à la raison, au sens commun*. N. m.: *tomber dans l'absurde*”<sup>1</sup>. Este interesantă etimologia termenului, care punctează foarte bine acel univers „de surzi”. Trebuie să treacă însă aproximativ un deceniu până să apară în dicționarele *Larousse* o trimitere concretă la Eugen Ionescu sau la ceilalți dramaturgi asociați teatrului absurdului, mai ales S. Beckett. Astfel, în *Petit Larousse Illustré*, din 1972, nu există nicio trimitere la teatrul absurdului, iar în *La littérature en France depuis 1945*, editura Bordas, ediția revizuită din 1970, opera lui Eugen Ionescu / Ionesco este asociată noului teatru («nouveau théâtre»), parodiei, comicului dur, iar operele sunt încadrate conform conceptului propus de dramaturg, la anti-piese. Încă nu era încetățenită formula „teatru al absurdului”, trimiterea la universul absurd întâlnindu-se însă de-a lungul analizei operelor. De asemenea, în *Petit Larousse Illustré*, ediția din 1972, nu se face nicio trimitere la teatrul absurdului, iar în *Larousse de la langue française*, ediția din 1997, după definiția propriu-zisă, se precizează sintagma „teatrul absurdului”, dar fără trimiteri concrete la autori.

Cu totul alta este abordarea în *La Grande Encyclopédie*, Editura Librairie Larousse [1971-1978]. Astfel, în volumul 1, se prezintă, după definiție, «le sentiment moderne de l'absurde», cu trimitere la existențialism – Kierkegaard, Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, amintindu-se, de asemenea, precursorii, precum: Alfred Jarry, Georges Fourest – «poètes maudits», Kafka, James Joyce ș.a. Eugen Ionescu este prezentat drept reprezentant al teatrului absurdului, alături de Beckett, Pinter, analiza acestei categorii punctând, în general, o lipsă a coerenței universului teatral versus cel românesc și o îndepărtare de tragic, în sensul clasic:

«le théâtre de l'absurde, chez des auteurs comme Ionesco, Beckett, Pinter, n'a plus de héros ni de dieux. Il ne passe plus par la médiation des grands intérêts pour traduire et purifier l'angoisse de la condition humaine. Il

---

<sup>1</sup> Traducere: „ABSURD adj. (de la *ab* și latinescul *surdus*, surd). Contrar rațiunii, percepției comune. N. m. *a cădea înabsurd*”.

enu contraire une expérience directe, un événement, un happening, c'est-à-dire quelque chose qui arrive» [LGE, 1971-1978]<sup>2</sup>.

Observăm o oarecare rezervă față de teatrul absurdului, care de-abia începe să se impună, prin raportare la filosofia și la romanul existențialist. Autorii subliniază însă foarte bine noutatea pe care o aduce acest gen, în ceea ce privește dispariția granițelor dintre tragic și comic, mijloacele utilizate, precum râsul, vacarmul și vertijul fantasticului, toate acestea fiind un scut în fața angoasei declanșate de „experiența absurdului”. Pe lângă revolta impusă de angoasă, care ține de un act liber, în *La Grande Encyclopédie*, se punctează și alte soluții, și anume, «engagement politique, choix éthique, invention artistique ou scientifique, voire même nouveau comportement devant l'expérience religieuse» [LGE, 1976]<sup>3</sup>.

Deși considerațiile sunt generale, prin raportarea acestora la universul ionescian, în ansamblul lui, este evident că acesta prezintă soluțiile remarcate de autorii enciclopediei. Știm foarte bine că Eugen Ionescu a fost preocupat îndeaproape de politică și că are foarte multe articole cu această problematică, reproșându-i, de altfel, Monică Lovinescu faptul că nu le-a acordat atenția necesară în volumul pe care îl publică aceasta, *Întrevederi...* Opțiunea politică a dramaturgului ține de etica sa, de profundul său umanism, acesta fiind contra regimurilor totalitare, fie de dreapta, fie de stânga, îmbrățișând personalismul promovată de Emmanuel Mounier și de revista „Esprit”. Iar formula artistică pe care o creează, pornind din sentimentul revoltei și purtând pecetea inconfundabilă a talentului și a spiritului său, ține de „invenție”. Ea ascunde, de fapt, tot interogațiile profunde cu privire la problemele majore, epicentrul fiind Divinitatea, raportarea individului la Aceasta, la Sine și la Celălalt.

În aceeași enciclopedie, în secțiunea dedicată personalităților, Eugen Ionescu/Ionesco este perceput drept un scriitor român care uimește, care provoacă și se impune în spirit avangardist, valoarea fiindu-i confirmată, de altfel, prin ocuparea timp de două decenii a unui loc în Academia Franceză, fapt greu de anticipat la început, ținând cont de reticenta publicului la primul spectacol:

«Et l'auteur de cette pièce, jugée alors parfaitement inepte, n'était même pas français: un Roumain, un certain Ionesco. Qu'eussent-ils dit, ces notables qui brandissaient bien haut la tradition française, s'ils avaient pu deviner que vingt ans plus tard cet obscur Roumain entrerait à l'Académie française, après une longue carrière marquée de succès dans le monde entier? Se souvenaient-ils seulement que le mouvement dada avait en 1920, grâce à

<sup>2</sup> Traducere: „teatrul absurdului, la autori precum Ionesco, Beckett, Pinter, nu mai are nici eroi, nici zei. Nu mai trece prin medierea intereselor mari pentru a traduce și purifica angoasa condiției umane. Dimpotrivă, el face din asta o experiență directă, un eveniment, o întâmplare, adică ceva care se petrece.”

<sup>3</sup> Traducere: „angajament politic, alegere etică, invenție artistică sau științifică, chiar și un comportament nou în fața experienței religioase.”

Tzara, autre Roumain, ouvert la voie en France à l'un des courants de pensée les plus féconds de notre temps, le surréalisme» [LGE, 1976]<sup>4</sup>.

Analiza substanțială a pieselor sale pornește de la volumul lui Martin Esslin, după cum se menționează în notele bibliografice, dar îl poziționează, prin tehnică, prin „dinamică poetică”, în descendența avangardistă, fiind menționat mereu „noul teatru”. Celelalte lucrări consemnate vizează acest fenomen de avangardă: L.C.Pronko, *Avant-Garde: the Experimental Theatre in France* (Berkeley, 1962) sau *Histoire du nouveau théâtre* (Gallimard, 1966), P. Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (Klincksiek, 1972). Remarcăm faptul că exegeza franceză are drept punct de reper viziunea anglo-saxonă. De altfel, în acest spațiu, încă din 6 iulie 1958, prin articolul unui critic englez, Kenneth Tynan, publicat în “Observer”, în care autorul remarca profunzimea ionesciană și îl promova pe dramaturg (ulterior, și contestându-l), se naște o polemică în ceea ce privește receptarea teatrului lui Eugen Ionescu. Această polemică va continua și în spațiul francez, iar cel despre care se spunea că are dorința de a ajunge „un nou Molière” va simți nevoia să teoretizeze genul dramatic, în diverse articole sau volume de eseuri. E. Ionescu se va impune treptat și va fi apreciat la justa sa valoare, cu precizarea că există, în privința încadrării sale în literatura absurdului, limite și aspecte care țin de universalitate, în acest sens, prea generale, deci discutabile.

O altă lucrare prestigioasă, *Histoire de la littérature française*, apărută la Editura Hachette, 1974, îl arată pe Eugen Ionescu/Ionesco drept reprezentant al „noului teatru”, alături de Beckett și Adamov, piesele ionesciene fiind numite „drame comice”, „farse tragice”, iar, într-o consemnare finală, teatrul ionescian este numit «*un théâtre de l'Absurde*». Termenul se impune de la o enciclopedie sau o istorie literară la alta, de la un deceniu la altul, respectiv, de la un secol la altul. Astfel, în *Littérature, textes et documents, XXe siècle*, Collection Henri Mitterand, 1991, numele lui Eugen Ionescu este așezat, în continuare, lângă cel al lui Beckett, opera celor doi fiind analizată într-un capitol în care se menționează, într-un mod categoric, formula: «*Le théâtre de l'absurde: Ionesco, Beckett*». În nota inițială, se precizează că E. Ionescu are reputația unui dramaturg „de senzație”, hărăzit „scandalului” provocat de ilustrarea „noului teatru”. Urmează o analiză stucturală a pieselor sale, cu diverși itemi care vizează, de exemplu: «*une crise du langage*», «*une crise des valeurs*», «*un théâtre en crise*». La acest nivel, este incontestabilă recunoașterea academică a lui Eugen Ionescu, fiind evidentă, de asemenea, dificultatea sau controversa pe care o impun descifrarea și predarea operei acestuia. Această consacrare a lui Eugen Ionescu este ilustrată și în *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistique contemporains*, apărut la Editions du

<sup>4</sup> Traducere: „Iar autorul acestei piese, judecat atunci ca fiind perfect inept, nu era nici măcar francez: un român, un anume Ionesco. Ce ar fi spus ei, acești notabili care au marcat tradiția franceză cu voce tare, dacă ar fi putut să ghicească că, douăzeci de ani mai târziu, acest român obscur va intra în Academia Franceză, după o lungă carieră marcată de succes în toată lumea? Și-au amintit chiar că mișcarea Dada din 1920, grație lui Tzara, un alt român, a deschis calea în Franța pentru una dintre cele mai fructuoase școli de gândire ale vremii noastre, suprarealismul?”

Rocher, 1992, tradus în română, sub egida Editurii Nemira, în 2000, dramaturgul fiind consemnat la referința „Teatru al absurdului”, cu mențiunea că a creat opere deschizătoare de drumuri, alături de cele ale lui Beckett.

Pentru a ne apropia de receptarea contemporană și pentru a aduce încă un argument cu privire la consacrarea, la nivel universal, a lui Eugen Ionescu drept creator al teatrului absurdului, vom face trimitere la spațiul anglo-saxon, cel care a oferit formula prin Martin Esslin, dar care a fost destul de rezervat în introducerea acesteia în dicționarele Oxford, poate pentru că literatura absurdului este asociată, mai ales, mediului cultural francez și francofoniei, urmând să se ramifice, la nivel lingvistic, mai ales după moartea corifeilor deja amintiți. Totuși, pe măsură ce Beckett își traduce și își adaptează piesele în engleză, interesul pentru noua formulă teatrală se manifestă și prin pătrunderea, treptată, a acesteia în dicționarele de specialitate și în enciclopedii. Astfel, finalmente, în *Enciclopedia Universală Britanică*, 2010, tradusă și în limba română, la Editura Litera, în secțiunea care îi este dedicată, se precizează clar faptul că Eugen Ionescu s-a stabilit în Franța, la Paris, unde „a cunoscut notorietatea ca unul dintre întemeietorii teatrului absurdului.” Ca o ironie a sortii, după Eugen Ionescu, este consemnat Nae Ionescu – asociat „trăirismului” și extremei de dreapta, cu o influență covârșitoare asupra generației ‘30.

Receptarea aceasta nu neapărat controversată, ci, mai degrabă, variată, deschisă către noul teatru și către noi direcții de analiză necesare și impuse de valoarea incontestabilă a operei ionesciene, continuă și în spațiul românesc. Copilul teribil al generației ‘30 se reîntoarce în atenția publicului român și a exegezei, devenit matur și celebru, primindu-și laurii pe care îi spera și pe care îi anticipa încă din anii teribilismului său literar. Premoniția lui Șerban Cioculescu cu privire la talentul lui Eugen Ionescu, care s-ar putea concretiza în teatru, este nemaipomenită. „Ereticul” revine în calitate de dramaturg – nu fizic, dar tot concret, prin operele sale, care necesită o analiză, o clarificare în spațiul nostru cultural, pentru un public însetat de valoare, de autenticitate și de simțire adevărată. Formula „literatura absurdului” pătrunde, treptat, dar convingător, în mediul academic românesc, la scurt timp după apariția lucrării lui Martin Esslin, ceea ce arată a forță a exegezei românești, o actualizare a acesteia, prin raportare la universal, unul dintre dezideratele lui Eugen Ionescu, din volumul *Nu*. Formula este invocată sau oferă premisa demersului exegetic strict cu privire la sau ducând la Ionescu. De altfel, s-a impus atât de mult, încât în manualele școlare actuale, care au drept suport critica românească, în primul rând, E. Ionescu este discutat într-un capitol numit, în general, „Literatura absurdului” sau „Teatrul absurd”.

Notabilă, în acest sens, este lucrarea lui Nicolae Balotă, apărută în 1971, la Editura Univers, *Lupta cu absurdul*, care, probabil, are același impact, în spațiul cultural românesc, pe care l-a avut volumul lui Martin Esslin, în mediul cultural occidental. Titlul este provocator, anunțând nu numai problematica, ci și controversa declanșată de noul gen, respectiv, de formula utilizată în exegeză. Abordarea lui Nicolae Balotă susține, în substrat, premisa de la care am pornit: imposibilitatea încadrării lui Eugen Ionescu într-un șablon, de aici originalitatea

acestui și demersurile exegetice pe care le suscită în continuare teatrul său. Criticul asociază absurdul în literatură nu unei mode, ci unui „fenomen de criză”, care impune noi formule, și nu „un simplu formalism”:

„Literatura absurdului nu e un astfel de formalism, o asemenea cultivare a aparențelor. Chiar dacă mecanismul social al modei a răspândit unele șabloane absurde, nu se poate considera literatura absurdului numai un simplu fenomen de modă.” [Balotă, 1971: 9]

Într-adevăr, literatura absurdului ilustrează un anumit context istoric și cultural, respectiv, un sentiment, un dat ontologic, care nu se poate să țină doar de modă, ci, din contră, care dă expresie timpului și reprezentanților săi. De altfel, Nicolae Balotă remarcă o eroare în lucrarea lui Martin Esslin, în acest sens, și anume faptul că, prin aceasta, autorul extrapolează fenomenul literar, numit „literatura absurdului”, din complexul istoric-social-cultural în care a apărut și care ar fi trebuit să fie mult mai puternic relevat.

Totuși, ambii critici sunt de acord, în ceea ce privește substanța acestui nou tip de teatru, și anume, revenirea la arhaic, la tradiție. Putem să discutăm, în acest sens, despre resurecția tragicului, despre criza comunicării și experiența unei ontologii dramatice ca fiind esența absurdului. Însă, nu trebuie exagerată această direcție, pentru că, așa cum afirmă Eugen Ionescu, ne-am putea întoarce în cultură, în acest sens, chiar până la Eschil și Sofocle. Atunci, care ar mai fi relevanța acestui demers al criticii literare în a lămuri un fenomen cultural pentru care nu există încă un program estetic? Granițele sunt mult prea fragile și, atunci, această inițiativă laudabilă ar fi sortită eșecului, fără anumite repere estetice actuale. De aceea, mult mai pertinentă este ipoteza lui Nicolae Balotă de a percepe acest teatru drept un „fenomen de criză”, prin care se exprimă un „dezacord cu lumea”, acel „divorț” sartrian, acea „prăpastie pe care existențialismul o sapă între rațiune și realitate”, în care se instalează absurdul. Literatura absurdului survine, astfel, în descendența existențialismului, prin fond – „Absurdul e, în fond, o temă de gândire a filosofiei existențialiste”, oferind chiar și anumite tehnici, precum paradoxul lui Kierkegaard, „prima apariție a absurdului pe tărâmul filosofiei existențiale” [Balotă, 1971: 21].

În acest sens, este elocvent romanul scris de Eugen Ionescu în etapa maturității creatoare, *Însinguratul* [1973], care reprezintă, de fapt, o revenire la existențialismul anilor '30 cu care cochetase, în perioada românească, prin încercările de roman. Astfel, acest roman apărut nu numai în descendența existențialismului românesc (Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Emil Cioran), ci și a celui european (Dostoievski, Kafka, Joyce, Sartre, Camus), ne arată un Eugen Ionescu situat dincolo de angoasă, care găsește prin personajul creat, libertatea lăuntrică. Eroul nici măcar nu are nevoie de nume, pentru că el este Omul care poate alege. Unul dintre principiile existențialismului este libertatea de acțiune sau angajarea, respectiv, asumarea faptelor tale. Prin decizia eroului ionescian de a se izola, se arată nu criza ontologică, ci tocmai libertatea de a avea o opțiune, în

cazul acesta izolarea presupunând echilibru interior, dincolo de haosul de afară – lupta dintre tabere, dintre facțiuni, cu puternice accente orwelliene.

Care este locul lui Eugen Ionescu în acest context cultural inedit și, totodată, revitalizant, recuperator, într-un mod bulversant? N. Balotă îl percepe pe Eugen Ionescu ca fiind „probabil, unul dintre ultimii avangardiști” [Balotă, 1971: 424], afirmație care devine complementară cu alta anterioară din secțiunea care îi este dedicată: „Odată cu avangarda literară a secolului XX și cu existențialismul, absurdul se legitimează în literatura și gândirea secolului nostru” [Balotă, 1971: 76]. Prin acest silogism creat, Eugen Ionescu se arată drept reprezentant al literaturii absurdului, pe linie avangardistă, aspect demonstrat de dramaturg prin tehnica teatrală și prin preocuparea constantă de a se opune actualității timpului său, după cum susține nu de puține ori. În acest context, absurdul ionescian, și nu numai, se legitimează ca o antiliteratură, în spirit manierist.

Această direcție avangardistă este subliniată, ulterior, de Adrian Marino, în *Dicționarul de idei literare*, vol. I, apărut la Editura Eminescu, în 1973. Numele lui Eugen Ionescu este invocat de critic încă din capitolul dedicat termenului **actualitatea**, cu privire la tendința ideilor de a se întâlni într-un „prezent etern, infinit, în același timp actual și transactual”, aspect remarcat și de Plutarh, dar, printre alții, și de Eugen Ionescu, „un autor zis de <avangardă>” [Marino, 1973: 97]. Trimiterea la Eugen Ionescu va continua și în teoretizarea **antiliteraturii**, percepute drept ultimă fază, precum **avangarda**, într-un lung proces istoric. Această trimitere se realizează în contextul existențialist, „etichetă cu multiple implicații, însă cu un efect negativ unic: renunțarea la literatură”, prin „negație”, „obsesia răului întoarsă pervers asupra literelor (predominantă la Emil Cioran); apăsarea paralizantă a ideii morții, neantului, vidului, dublată de disperarea de a nu putea prinde, prin limbaj, esența (atitudini tipice la Eugen Ionescu)” [Marino, 1973: 114].

Percepția autorului asupra existențialismului este, pe lângă anumite aspecte pozitive, precum tentația absolutului, irealizabilul etc., una destul de rigidă, printre reprezentanți fiind adus în discuție și E. Ionescu. Însă, la scurt timp, în același capitol, contribuția acestuia este subliniată prin trimitere la avangardă care are meritul „de a fi deschis conștiinței noastre literare (fie și în mod superficial sincron) drumul unei probleme acute și esențiale, căreia doar Eugen Ionescu îi dă în Nu (1934), o formulare cu adevărat organizată: tehnica literară este neapărat falsă, literatura exprimă numai generalul, scriitorul se <trădează> mereu, literatura ne face <neautentici> etc.” [Marino, 1973: 121].

De-a lungul *Dicționarului*, autorul face cincizeci și trei de trimiteri concrete la Eugen Ionescu (dintre care treizeci sunt ilustrări și explicații oferite cu ajutorul textelor ionesciene, pentru anumite concepte și idei, iar douăzeci și trei sunt „referințe”), aspect notabil în ceea ce privește locul pe care și-l ocupase dramaturgul pe scena literaturii universale. Aceste referințe acoperă un larg spectru cultural, ceea ce atestă atât universalitatea, forța de pătrundere în simele lucrurilor a textelor ionesciene, cât și imposibilitatea circumscrierii acestora într-un șablon, ideea de la care am pornit această demonstrație. Astfel, în capitolele: „Actualitatea”, „Antiliteratura”, „Avangarda”, „Clasic”, „Comedia”, „Comic”,

„Drama”, „Dramatic”, „Fantastic”, „Formalism” – Adrian Marino definește și clarifică anumite concepte, făcând trimitere, de multe ori, și la textele ionesciene sau la considerațiile lui Eugen Ionescu despre artă, în general și despre teatru, în particular. De-a lungul demonstrației sale, ori că subliniază parodia la Eugen Ionescu în definirea literaturii, prin raportare la divinitate, dramaturgul discutând despre inutilitatea scrisului, ori că îl numește autor de „avangardă” care denunță formalizarea excesivă a literaturii, ori că îl invocă la avangardiștii care devin clasici, ori că îl remarcă drept scriitor ce demonstrează imposibilitatea limbajului de a surprinde inexprimabilul, ori că îl invocă în cazul paradoxului antiliteraturii, care presupune o negare, o contestare a literaturii, dar și o permanentă revenire la aceasta, la necesitatea scrisului, ori că îl elogiază când discută despre antiteatru, E. Ionescu fiind un virtuoz, care în antipiesele sale dezvăluie dezinvolt toate „sforile”, ori că discută despre necesitatea autenticității, a adevărului – numele lui Eugen Ionescu este atât de des invocat și așezat alături de alți reprezentanți de seamă ai literaturii, încât meritul dramaturgului în modernizarea acesteia este incontestabil, iar impactul pe care l-a avut asupra publicului și a criticii literare este mai mult decât demonstrat.

Adrian Marino îl prezintă pe Eugen Ionescu drept un avangardist, deși are anumite reticențe în utilizarea acestui termen, care provoacă destule controverse, precum cel de „absurd”, pe care, de altfel, teoreticianul nu-l abordează în investigațiile sale. Acest teren destul de „minat” al avangardei însă pare să surprindă foarte bine specificul teatrului și fondului ionescian, deoarece avangarda este, în același timp, un fenomen de anticipație, de ruptură, promovând și radicalizând actul de negație, dar și de reîntoarcere la izvoare, avangardiștii devenind clasici, în timp, după acceptarea și comprehensiunea creației lor. De altfel, chiar Eugen Ionescu susține acest paradox, prin faptul că afirmă că fondul universal al avangardei „poate fi considerat drept clasic”, oferind o profesiune de credință, în acest sens: „Sunt pentru clasicism, aceasta este avangarda. Descoperirea arhetipurilor uitate, imuabile, reînnoite prin expresie: orice adevăr creator este clasic... Arhetipul este totdeauna tânăr” sau „Avangarda nu e deci decât expresia actuală, istorică, a unei actualități inactuale (dacă pot spune așa), a unei realități transistorice.” [Ionescu, 1992: 169].

Pornind de la aceste mărturisiri, sunt vizibile afinitățile pe care le are dramaturgul cu avangarda românească (pe care o cunoaștea foarte bine, pe care o aprecia și pe care chiar intenționa să o traducă în limba franceză). Teatrul dadaist al lui Tristan Tzara este notabil în acest sens, iar discursul avangardist, care presupune spirit iconoclast, dar și un mesaj – acela de reînviere a artei „primitive” – i se poate aplica lui Eugen Ionescu însuși. Prin această simbioză a primordialului și a clasicului cu modernul, Eugen Ionescu se apropie, de asemenea, și de Constantin Brâncuși, sculptorul avangardist care încorporează atât de firesc și de rafinat, în același timp, filonul românesc – folcloric –, în arta inovatoare. Dacă ne gândim doar la *Măiastra* sau la *Coloana Infinitului*, vedem în revoluționarul artist un adept al clasicului care, prin remodelare, devine modern

și vizionar, totodată. Cei doi „clasici moderni” transmit fiorul metafizic, într-o manieră inedită, dincolo de spațiul românesc, în universalitate.

A-l percepe pe Eugen Ionescu drept scriitor „al absurdului”, în descendența literaturii și a filosofiei existențialiste, respectiv, a avangardei, este valabil, într-o mare măsură, și în abordarea contemporană a operei acestuia. Însă, această formulă nu surprinde în totalitate acea simbioză dintre formă și fond, semnificatul devenind, în acest sens, un termen mai mult sau mai puțin la modă, prin care se arată neputința de a îngloba semnificatul, mult prea profund pentru a fi decelat prin acest termen. De aici, traseul complex pe care îl parcurge exegeza ionesciană și controversele provocate de încadrarea operei lui Eugen Ionescu într-o anumită categorie estetică sau direcție artistică, atât pe plan universal, cât și național. Cert este că dramaturgul s-a impus drept creator al „teatrului absurdului”, care ține de o nouă avangardă. Așa este prezentat și în dicționarele din spațiul nostru cultural, precum cel al lui Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, în care autorul punctează meritul scriitorilor absurdului de a fi găsit noi forme de expresie pentru o realitate angoasantă, pe care nici filosofia, nici recenta psihanaliză, nici morala nu o puteau îngloba și semnifica. Încadrat la „teatrul absurdului” și în acest dicționar, Eugen Ionescu este așezat alături de S. Beckett, A. Adamov, scriitori care au creat o formă dramatică potrivită unui nou context, în a căror operă „Deznădejdea universală capătă uneori înfățișarea unor simboluri arhetipale, care produc un efect catartic: o realitate ce fusese simțită înainte foarte vag e percepută acum clar, fără dubii sau iluzii.” [Grigoraș, 2003: 660]. Într-adevăr, acest gen de teatru nu trebuie scos din contextul său istoric, deși îi putem găsi rădăcini adânci, dincolo de *Mitul lui Sisif*, acel nucleu al existențialismului și al literaturii absurdului, întorcându-ne la Shakespeare, pe care, de altfel, E. Ionescu îl consideră un precursor al acestei categorii estetice. Contextul istoric și cultural este relevant în elucidarea semnificațiilor profunde ale noului teatru, la care se adaugă o altă componentă gravă, cea psihologică, psihanalitică, temperamentală, toate acestea subliniind drama ontică a omului contemporan.

Din această direcție, de asemenea, este evidentă apropierea lui Eugen Ionescu de existențialiști, ca fond, dincolo de avangardismul teatrului său, ca expresie și ca deziderat. Acest fapt rezidă într-o trăsătură a existențialismului, și anume, în substanțialitatea sa, moralmente, curentul artistic existențialist având o miză socială și politică – de denunțare a lumii burgheze –, ceea ce face, de altfel, și Eugen Ionescu de-a lungul întregii sale activități creatoare, prin diverse forme: teatru, roman, eseuri, publicistică. Într-adevăr, de avangardiști îl apropie tumultul interior, fervoarea artistică, denunțarea tarelor sociale și ideologice, precum: pseudovaloarea, schematismul, clișeizarea, impostura, însă Ionescu și se delimitează de aceștia, într-un mod esențial. Dramaturgul depășește avangarda negativistă, care ilustrează, de multe ori, un experimentalism gratuit, în scopul distrugerii formelor consacrate. Avangardismul – ca generație și ideologie – nu are, de altfel, continuatori, pentru că nici nu oferă mereu soluții concrete, în programul său, pentru problemele atât de virulent criticate. În cazul lui Eugen Ionescu, nici măcar volumul contestatar *Nu*, atât de revoluționar pentru perioada apariției sale, nu ilustrează doar un simplu experiment (așa cum sunt multe dintre

textele avangardiste), ci este profund, în sens ideologic, artistic, ontologic, deci moral. Această substanțialitate a operei sale se ramifică, ulterior, prin teatrul său, în esența sa profund moral, pe linia personalismului îmbrățișat în Franța.

Așadar, plasarea teatrului ionescian într-o categorie estetică, într-un program artistic bine definit nu se poate realiza exhaustiv și nici nu a fost dezideratul dramaturgului, așa cum nu este nici al nostru. Totuși, au fost necesare anumite clarificări, sistematizări, într-un anumit context cultural, cel al debutului „noului teatru”, pentru că întotdeauna inovațiile intrigă și provoacă demersuri critice. Problema care se impune a fi dezbătută în continuare nu este decât într-o mică măsură aceea a încadrării operei lui Eugen Ionescu într-o direcție estetică, care, ori că se denumește în continuare sau nu „a absurdului”, cu siguranță, este una de avangardă. Nu trebuie să cădem în continuare în această capcană a catalogării, a cuantificării valorii operei unui artist, care se demonstrează prin simplul fapt că este în continuare citită și reprezentată scenic, în cazul scriitorilor de teatru. Modernul devine clasic, iar clasicul reprezintă, de fapt, o dorință a moderniștilor, pentru că presupune valoare și perenitate. Nu întâmplător, tot printr-o trimitere la Eugen Ionescu, Adrian Marino, în studiul *Modern, modernism, modernitate*, puncta o realitate pe care o declanșează fenomenul de avangardă, temă surprinsă foarte bine și de E. Ionescu în *Note și contranote* (conform notei teoreticianului): „Modernismul românesc începe să fie tras la sticle, etichetat, clasat. Vrea, nu vrea, el a fost de pe acum asimilat, acceptat într-un fel sau altul de tradiție. Fenomenul este universal: muzeul devoră avangarda; modernul și moda sunt înghițite de istorie. Totul sfârșește prin a fi triat, absorbit, catalogat, oficializat.” [Marino, 1969: 83]. Mult mai importantă este relevarea impactului pe care l-a avut acest fenomen pe plan autohton și universal, pentru că Eugen Ionescu, pe lângă calitatea de reformator, o are pe cea de vizionar. Aici, implicațiile sunt mult mai adânci, mai ales prin raportarea la cele care țin strict de jalonări.

## BIBLIOGRAFIE

- Balotă, 1971: Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.  
Esslin, 2009: Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, București, Editura Unitext, 2009.  
Grigoraș, 2003: Dan Grigoraș, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003.  
Ionescu, 1992: Eugene Ionesco, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992.  
Marino, 1969: Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.  
Marino, 1973: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Vol. I, București, Editura Eminescu, 1973.  
Pavel, 2002: Laura Pavel, *Ionesco anti-lumea unui sceptic*, București, Paralela 45, 2002.  
Pronko, 1962: L.C. Pronko, *Avant-Garde: the Experimental Theatre in France*, Berkeley, 1962.  
Pronko, 1966: L.C. Pronko, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966.  
Vernois, 1972: P. Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Éugène Ionesco*, Klincksiek, 1972.

**Dictionare:**

- DCI, 1896: Pierre Larousse, *Dictionnaire complète illustré*, Paris, Larousse, 1896.
- DMMLAC, 1992: *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistique contemporains*, Editions du Rocher, 1992.
- EUB, 2010: *Enciclopedia Universală Britanică*, București, Editura Litera, 2010.
- DA, 2003: Dan Grigorescu, *Diționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003.
- HLF, 1974: *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.
- LF, 1970: J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.
- LGE, 1971-1978: *La Grande Encyclopédie*, vol. 1, Paris, Larousse, 1971-1978.
- LTD, 1991: *Littérature, textes et documents, XXe siècle*, Collection Henri Mitterand, 1991.
- DIL, 1973: Adrian Marino, *Diționarul de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973.
- PLI, 1972: Pierre Larousse, *Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1972.