

VALORI SIMBOLICE ALE NUMELOR PERSONAJELOR IONESCIENE

OTILIA CHINDRIȘ
Sighetu Marmăției, România

Symbolic values of the names of Eugène Ionesco's characters

Abstract: Literary history and criticism must have acknowledged, without a doubt, Eugène Ionesco's erudition. Unfortunately, this has not stopped the critique aimed at destructuring or partially ignoring the symbols, which play an important part in the great playwright's works.

Most of the first and last names of Ionesco's characters are symbolic. Their symbolism can only be decoded by means of carefully analysing the aspects related to Ionesco's dual identity.

In the novel, in the short stories, but especially in the plays, the author's intelligence and concern for details ennoble his characters with names that seem common at first, but which abound in symbols and autobiographic references. The characters of the Romanian playwright – who wrote mostly in French – are the result of the quest of the human being who always tries to get to know other people, in an attempt to decode a hierarchy of human values in order to define the being created to enjoy fully its freedom, a right highly appreciated by Ionesco.

Keywords: theatre, etymology of the names, autobiography, onomastics.

Viziunea lui Eugène Ionesco despre teatru se cristalizează în anii '70, când scrie numeroase articole despre acest subiect și dă o serie întreagă de interviuri la radio și televiziune, în care își explică ideile și așteptările privitoare la teatrul de avangardă și la teatrul neangajat.

Înainte de a pune în discuție concepția și opiniile marelui dramaturg despre teatru, este foarte interesant de văzut cum se raportează acesta la literatură în general, la ideea de putere, la ce putere are literatura asupra oamenilor și, mai ales, de ce a ales să scrie? Ca toate stările, neîmplinirile, dorurile și căutările lui Ionesco, și nevoia de a scrie este profund legată de biografia sa. Toate demersurile literare ale lui E. Ionesco sunt dependente de nevoia mereu nostalgică de a regăsi minunile, liniștea, frumusețea naturii, libertatea, credința, sunetul, culorile și gusturile trecutului, adică fabulosul copilăriei.

Unul din motivele principale pentru care scriu se confundă cu nevoia de-a regăsi miraculosul copilăriei mele dincolo de cotidian, bucuria dincolo de dramă, prospețimea dincolo de asprime. [...] Repet, fac literatură ca să regăsesc acea frumusețe, intactă, în noroi. Și cărțile și piesele mele sunt o chemare, expresia unei nostalgii, caut o comoară scufundată-ntr-un ocean, pierdută în tragedia istoriei (Ionesco 2002: 290–291).

Personajele din literatura lui Ionesco sunt oameni care nu își acceptă limitele. Toți își deplâng condiția nefericită de oameni, toți caută frumusețea iluminării, sunt euri în căutarea adevărurilor ultime, a limanului, a fericirii: „personajele mele sunt alți eu însumi ori care sunt aidoma altora ce-mi seamănă fiind și ei, ca și mine în mod conștient sau nu, în căutarea luminii absolute” (Ionesco 2002: 292).

Detestat în copilărie pentru totala lipsă de naturalețe, teatrul devine la maturitate arta totală. „Mi se pare uneori că m-am apucat de scris teatru pentru că îl uram” (Ionesco 2002: 53). Nevoia nestăvilită de a reinventa, de a recrea ideea de teatru, l-a făcut pe marele dramaturg să facă apel la toate mijloacele prin care situații tragice, scene burlești și personaje patetice să nu constituie o ruptură, ci o viziune armonioasă asupra vieții. Dramaturgul român de expresie franceză, mare iubitor de contradicții, de extreme, și de contraste, respingea firescul în artă și în viață, ca fiind prea cuminte și plictisitor. A admirat și a practicat, în teatru, estetica exceselor de toate tipurile.

Dacă, așadar, valoarea teatrului consta în îngroșarea efectelor, trebuia ca ele să fie îngroșate și mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale firești. [...] Teatrul este exagerarea extremă a sentimentelor, exagerarea care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului.

Teatrul este văzut de Ionesco ca o smulgere din cotidian. Pentru a-și atinge acest deziderat sunt utilizate demersuri insolite, cum ar fi jocul împotriva teatrului sau interpretarea clovnească a unui text dramatic. În categoria artificiilor utilizate de dramaturg în teatrul său intră și onomastica personajelor sale „comice”, care trăiesc mari drame, sau onomastica personajelor tragice, care joacă subiecte tragice utilizând toate formele comicului.

Prima piesă ionesciană jucată la Paris, ilustra *Cântăreața cheală*, scrisă în prima fază în limba română și ulterior tradusă în franceză, are un titlu surprinzător, care nu are nicio legătură cu textul dramatic, dar provoacă, e excesivă și foarte modernă de peste șase decenii.

Soții Smith formează un cuplu englez, locuiesc într-un interior englez, sunt așezați pe fotolii englezești în timpul unei minunate seri englezești. Alegerea numelui Smith, foarte des întâlnit în Anglia, trimite la titlul piesei în română, *Englezește fără profesor*, scrisă de Ionescu între anii 1941–1943 în România. Smith e un nume pe cât de comun, pe atât de onorabil, dar nu e numele unei familii nobile. Purtătorii acestui nume erau de obicei fierari sau aparțineau unei alte bresle, deci erau oameni modești. Ionesco numește Smith un cuplu de burghezi, fapt ce ține de comicul de nume, idee neexploată de critica literară. Piesa în limba română constituie scheletul pe care a construit dramaturgul *Cântăreața cheală*. La traducere, i-a adăugat scenele VII, IX și X. Titlul piesei în limba română are o foarte interesantă legătură cu conținutul acesteia. În anii în care a scris această piesă într-un act, nesperând că va fi jucată vreodată, dramaturgul învață englezește dintr-un manual Assimil foarte modern în perioada respectivă. Învățând englezește după Metoda Assimil, tânărul Ionescu rostea o serie întreagă de platitudini pe care mintea elevului le suporta cu greu. Acesta este modul în care a fost, pentru prima dată, frapat de absurdul, pe care atunci îl citea în cheia tragediei limbajului. Clișeele lingvistice ale respectivului manual îi repugnavă într-o asemenea măsură, încât avea dorința de a face să explodeze limbajul stereotip al expresiilor în limba engleză. Deformările de limbaj vor naște delirul verbal al soților Smith

și Martin, care devin în finalul piesei demni de a se confunda sau de a se înlocui fără consecințe. Cuplul burghezilor englezi simbolizează orice cuplu din lume, care își duce viața într-o rutină insuportabilă între ceartă și împăcare. Sonoritatea franceză a numelui lui Smith este în perfectă concordanță cu plescăitul, sunetul dezgustător pe care îl scoate domnul Smith, „elegantul englez”, în timp se ascultă total dezinteresat replicile soției care cârpește ciorapi, evident englezești.

Al doilea cuplu al piesei, soții Martin, musafirii din anti-piesă, constituie dublul scenic al soților Smith. Martin este un nume semnificativ ce trimite la Marte, zeul războiului. Domnul și doamna Martin se luptă între ei, dar luptă și cu amfitrionii lor cu care sunt mereu în contradicție, în ciuda asemănării frapante. Sunt la fel de comuni ca gazdele lor, aproape o reflecție a lor, în ochii spectatorilor care la sfârșit nu vor fi foarte surprinși să vadă că îi vor înlocui pe soții Smith. Ideea interșanjabilității cuplurilor din finalul piesei se justifică prin faptul că Martin e numele unui celebru episcop din Tours, care a dăruit paltonul său unui sărac. Gestul său simbolic sugerează faptul că oricând episcopul ar putea fi în pielea omului sărac și invers.

Majoritatea pieselor reprezentative ale lui Ionesco au un personaj care poartă un nume biblic. Numele cu caracter religios este de obicei purtat de un personaj care întruchi-pează bunătatea. Mary este primul nume biblic utilizat în *Cântăreața cheală*. Acesta trimite la numele românesc Maria derivat al numelui de origine egipteană Miryam, cuvânt la rândul său compus din particula *mri* care însemna „iubit, drag” și sufixul ebraic *-am*.

Personajul Mary e un amestec de amărăciune, iubire, compasiune, speranță, frumusețe și naivitate. Ironia dramaturgului se ascunde tocmai sub masca numelui acestui personaj. Mary este slugă în casa soților Smith, dar Maria, numele arhaic, se traduce și prin „doamna, stăpâna”. Servitoarea chiar domină, fiind stăpâna tuturor celorlalte personaje ale piesei, căci e singura care știe să se bucare de tot ceea ce îi oferă viața. Stăpânilor săi, ca și musafirilor acesteia le scapă frumusețea vieții, ei se încăpățânează să nu înțeleagă nimic. Nu se ocupă decât de contrafacerea sentimentelor, nu mai pot fi autentici. Cuplurile Smith și Martin înșiră felurile de mâncare, dar nu savurează cu adevărat cina, enumeră cuvinte fără sens, dar nu se bucură de plăcerea conversației. Mary oferă piesei acorduri armonioase în timp ce personajele așa-zis importante falsează voit. Servitoarea din *Cântăreața cheală* este simbolul omului simplu, dar sincer. Numele a fost ales de către dramaturg datorită ariei de răspândire care acoperă toate continentele. Prin utilizarea unui nume atât de cunoscut, se evidențiază ideea că, în orice țară, sub uniforma atent scrobită a unei servitoare se ascunde un om, care are sensibilitate și idealuri.

Mary, cea mai iubită dintre personajele primei piese semnate de Ionesco, are un nume de inspirație sacră, foarte popular în toate limbile, merit să atragă atenția prin sonoritatea arhaică și religioasă. Fata în casă e plină de caraghiozități, dar este punctul de sprijin al întregii piese, ea fiind personajul cel mai serios și mai ancorat în real. Este singura care are privilegiul de a comunica cu publicul prin intermediul mai multor aparteuiri. Mary este originală prin faptul că dorește să-și depășească condiția de servitoare. Devine simpatică publicului prin aspirațiile sale. Deși e doar o fată simplă, ea realizează nefericirea familiei a cărei angajată este, dovedind prin tot ceea ce spune că e mai împlinită decât cei cărora, doar social, le este inferioară. Servitoarea joacă deriziunea cuplului ireal, dar și a cuplului imposibil de recreat cu pompierul. Fata în casă joacă rolul personajului absolut inofensiv, până când declară, absolut neașteptat, că ea este Sherlock Holmes.

Numele Maria îl leagă, se pare, pe Ionesco de România, prin faptul că a fost primul prenume la mamei sale Marie-Therese Ipcar, născută la Craiova în anul 1980. Maria devine de asemenea primul prenume al fiicei dramaturgului, Marie-France Ionesco născută în Franța la 26 august 1944. Maria, nume de care dramaturgul a fost legat afectiv, va fi numele celei de-a doua regine din piesa *Regele moare*. Tânăra regină Maria va întruhipa bunătatea, duiosia și dragostea care îl vor ajuta pe regele ajuns la apusul vieții să își contemple trecutul, îngrozit de dimensiunea timpului și de trecerea sa ireversibilă.

Pompierul, din *Cântăreața cheală* este singurul personaj al piesei care nu are un nume. Faptul nu este întâmplător, deoarece el simbolizează autoritatea, întotdeauna ironizată de Ionesco. Cuvântul *pompier* trimite cu gândul la pompă, care exprimă exact caracterul personajului, care exagerează permanent pericolul „iminent” al unui incendiu în casa familiei Smith sau aiurea. Reprezentantul autorității nu este decât soldatul fanfaron care amintește de ofițerul seducător ce sucea mințile servitoarelor în timpul plimbărilor duminicale. Pompierul are de asemenea rolul de a aminti ororile războiului.

Dacă valorificăm faptul că prima variantă a piesei *Cântăreața cheală* a fost scrisă în limba română înainte de plecarea lui Ionesco în Franța, când dramaturgul dorea să scape de ororile experiențelor trăite în România, atunci e imposibil să punem în paranteză contextul celui de-al Doilea Război Mondial. Grijile cotidiene sunt înlocuite de probleme ce țin de latura profund spirituală a existenței. Astfel, experiența personală legată de totalitarism se transpune în artă, printr-o piesă a unui român care visa să plece în Franța, dar scria despre oameni cu nume englezești care trăiau drama disoluției limbajului.

O victimă a datoriei, scrisă în 1952, este cea mai scurtă dintre nuvelele din volumul *La photo du colonel*, una dintre lucrările reprezentative pentru simbolistica numelor personajelor ionesciene. Personajul narator este soțul Madeleinei, un om bun, mic burghez, care ne va face martorii dramei trăite în timpul regăsirii de sine, în perioada unei anchete polițienești insignifiante, ce va avea loc în locuința sa.

Nuvela se deschide cu descrierea pe scurt a atmosferei din familia celor doi burghezi, ce aveau apartamentul la parter, în apropierea camerei portăresei, la a cărei ușă bătu cineva. În scurt timp, bătăile s-au mutat la ușa familiei celor doi soți respectabili, liniștiți, și foarte atenți să nu le scape vreun eveniment petrecut în imobilul lor. În fața ușii se afla polițistul care nu purta uniformă, dar era de o eleganță frapantă. La început este excesiv de politicoasă și timid, nevrând să deranjeze. Treptat devine îndrăzneț și apoi insolent. Soții insistă să-l primească în casă, încercând să-l ajute cu informații, pe care polițistul le-ar fi cerut portăresei.

Omul legii cedează insistențelor celor doi, ale Madeleinei în special, precizând că nu are timp să stea decât cinci minute. Se insistă asupra timpului de la începutul nuvelei. Mai mult decât atât, polițistul îmbrăcat civil (nu e în timpul serviciului) va preciza că intră pentru că gazdele insistă, cu condiția să fie lăsat să plece imediat ce va dori să facă acest lucru. Replici prevestitoare de rău. Madeleine stăruie ca reprezentantul autorității să intre și să se încălzească, liniștindu-l în privința plecării.

Întrebarea pe care polițistul voia s-o adreseze cuplului era dacă precedentul locatar al apartamentului lor se numea Malloud cu *d* sau Malloux cu *x*. Bătrânul răspunde fără ezitare Malloud. Întrebat fiind de unde știe și dacă l-a cunoscut pe respectivul bărbat, soțul Madeleinei este pus în mare dificultate. Nu-și amintește nimic. Numele celui căutat face trimitere evidentă la cuvântul franțuzesc *mal* „rău”, care împrumută din gravitatea sa nuvelei.

Este incontestabil că numele bărbatului nu este ales întâmplător și va reveni în mod obsesiv de-a lungul paginilor nuvelei, deși nu vom afla despre el absolut nimic până în final. Malloud este însuși Răul în forma sa abstractă, căci bărbatul purtând acest nume se pare că a existat doar ca locatar al clădirii. Dacă numele Malloud ar fi făcut trimitere către o sonoritate românească, amintind de românescul mal, bărbatul, ce purta acest nume, ar fi putut fi salvator pentru bătrânelul, care se va pierde în marea de informații dezordonate și inutile din mintea sa.

Madeleine, soția din cuplul burghez al nuvelei, nu este singurul personaj feminin din opera lui Ionesco, care poartă acest nume. Aici însă, prin alegerea prenumelui se face trimitere la madeleina lui Proust, căci doamna vrea să fie dulce, amabilă și plăcută tuturor, deși nu va reuși nici măcar să atenueze drama soțului său. Madeleine este un nume biblic, care amintește francezilor religioși de muntele cu acest nume, dar și de spitalele și leprozериilor dedicate Sfintei Madeleine.

Povestitorul anonim, soțul Madeleinei, face eforturi dureroase să-și amintească dacă l-a cunoscut pe Malloud cu adevărat, dar acesta e un demers fără niciun rezultat. Polițistul, un alt reprezentant fără nume al autorității urâte de Ionesco, la început foarte educat, va ajunge aproape să îi comande o cafea Madeleinei, căreia i se adresează cu prenumele, balansându-se pe un scaun, de unde o analizează cu un surâs superior. În timp ce a rămas doar cu bătrânul, polițistul îi întinde acestuia o fotografie. Gestul e surprinzător prin raportare la simbolistica fotografiei din nuvela *La photo du colonel*. Acolo erau multiplicări ale aceluiași chip, posibile fațete ale răului care atrăgeau atenția excesiv celor care urmau să cadă victime ucigașului din orașul luminos. În *O victimă a datoriei*, fotografia este doar una, reprezentând un bărbat de aproximativ cincizeci de ani neras, fără cravată, bătut, umflat la față, purtând pe piept un număr de cinci cifre. Poate fi un chip al răului sau chiar un evadat cu numele Malloud.

Imediat după ieșirea Madeleinei polițistul se va transforma în Inspector, așa i se va adresa bătrânul. Fotografia nu-i spune nimic celui chestionat, dar, în final, cu greu, spune că parcă ar fi chipul celui căutat. Polițistul insistă să afle când l-a cunoscut și ce i-a povestit. Bătrânul cade în fotoliu dezarmat și, luându-și capul între mâini, face eforturi considerabile, dar inutile de a-și aminti ceva. Rostește ca prin vis cuvântul plajă, apoi Montbéliard. Se pare, după spusele polițistului că ar fi un supranume al lui Malloud. Aluzia la multitudinea de fațete, de nume și de posibile apariții ale răului este evidentă.

Polițistul nu pleacă, în ciuda faptului că ancheta nu dă niciun rezultat, el se leagănă pe scaun și fumează. Îi solicită interogativului căutarea în memorie ca într-un sertar în care lucrurile ar fi în ordine puse la locul lor. Bătrânul nu are nicio vină, decât aceea că este bun, că a vrut să ajute, deși nu era obligat. El nu se poate împăca cu neregăsirea propriului eu. Nu-l află pe Malloud în memoria sa, dar nu se regăsește nici pe sine. Nu-și amintește absolut nimic.

Reprezentantul autorității îl tot încurajează să nu abandoneze lupta. Dorește, într-un mod deranjant deja, să-și facă datoria. În acest moment de insistențe dureroase pentru bătrânul care nu făcea progrese apare Nicolas, dintr-o altă încăpere a casei. Un domn cu ochii umflați de somn, care nu reclamă nicio atenție, dar se așează și el. Polițistul continuă ancheta aruncând pe jos o hârtie albă, care simbolizează găurile din memoria bătrânului. Nicolas pare să-i fie simpatic polițistului, care-i trage cu ochiul. Chinul din timpul anchetei începe tot simbolic, după intrarea lui Nicolas în încăpere. Polițistul îl va obliga pe bătrân să mănânce pâine uscată, deși acestuia nu-i este foame. Dinții îl dor, gingiile-i sângerează, dar

bătrânul e obligat să mănânce ca să-și împrăspăteze memoria. Mănâncă cu înghițituri mici, mereu încurajat, ca și când ar mânca bucățele tari și greu masticabile de Rău. Este prevenit să nu le vomite, căci le va înghiți oricum din nou. Suferința devine atroce. Înghițiturile îl secătuiesc pe bătrânul care nu poate striga. E obligat să mănânce din ce în ce mai repede.

Nicolas, spectator obedient până la un moment dat, nemaiputând suporta se ridică și îl amenință pe polițistul care se apără spunând că nu-și face decât datoria și că nu dorește să îl chinuie, dar trebuie să afle unde se ascunde Malloud. Comportamentul nepermis de dur este justificat mereu prin necesitatea imperativă de a-și împlini datoria. Inspectorul afirmă de câteva ori cu cinism că, în ciuda comportamentului său, îl stimează pe bătrân. Nicolas îi spune cu dispreț polițistului că e nebun. Omul legii se ridică de pe scaunul care cade distrugându-se. Căderea în bucăți a scaunului este o aluzie la faptul că poate fi el însuși Malloud căci, iată, ce atinge se risipește. Inspectorul de poliție mărturisește mincinos că a fost forțat să intre în casă, plânge. Răul, sub voalul candorii, nu-l emoționează pe Nicolas, care spune că nu acesta e motivul urii ce i-o poartă. Amenințările pline de răutate ale lui Nicolas îl fac pe polițist neajutorat. Mărturisește că are doar douăzeci de ani. Indiferent, Nicolas îi spune vârsta sa: patruzeci și cinci. Pe neașteptate Nicolas scoase un cuțit cu care-l înjunghie pe tânărul polițist. Bătrânul îi atrage atenția lui Nicolas, după crimă, că i-ar fi putut fi tată celui pe care tocmai îl rănise. Polițistul căzu astfel victimă datoriei și poate unui posibil tată. Nicolas poate fi el însuși Malloud, adică Răul sau cel care ucide Răul ascuns sub chipul frumosului polițist tânăr și ambițios. Faptul că Nicolas apare de nicăieri, dar aflăm că tocmai s-a trezit, are rolul de a sugera că totul s-ar fi putut întâmpla în visul lui sau al altcuiva.

Nuvela *O victimă a datoriei* va deveni celebra piesă autobiografică *Victimele datoriei*. În conversațiile pe care pictorul Fernando Arrabal le-a avut cu Ionesco în ultimul an de viață al dramaturgului, acesta a reținut un dialog în care se precizează că *Victimele datoriei* este singura piesă considerată de autor autobiografică și cea mai bună. Aceasta este o afirmație care confirmă încă o dată importanța covârșitoare pe care a avut-o elementul biografic nu numai în opera memorialistică, dar și în cea nuvelistică, romanescă, dramatică și cinematografică. În piesa mai sus enunțată, pe dramaturg îl vor interesa felul în care relaționează soții între ei, cum se raportează individul la persoanele care reprezintă autoritatea și întrepătrunderea realității cu visul, duse până la indistinție.

În ciuda faptului că multe alte opere ale lui Ionesco lasă să se perceapă aspecte din propria viață, valoarea piesei crește prin caracterul său profund autobiografic și, de aceea, eliberator, declarat de autor. Ceva din amintirea negativă lăsată de tată asupra fiului a trecut în personajele nuvelei și în cele ale piesei pe care povestirea a inspirat-o.

Ionesco: Un jour je lui ai dit adieu définitivement. Je lui ai lancé pompeusement et avec panache: 'Je vous salue... sir'.

Arrabal: Tu ne l'as jamais revue ?

Ionesco: Je ne l'ai jamais revue de ma vie. C'était un despote. Il ne se contentait pas de me battre. Il battait aussi les domestiques. Dans ma meilleure pièce *Victimes du devoir*, j'ai parlé de lui. C'est ma seule pièce autobiographique¹.

¹ Traducerea autoarei:

„Ionesco: – Într-o zi i-am spus adio definitiv. I-am aruncat pompos și cu fast: 'Vă salut... domnule' Arrabal: – Nu l-ai mai văzut niciodată?

Ionesco: – Nu l-am mai revăzut în viața mea. A fost un despot. Nu se mai sătura să mă bată. Și

Nuvela va deveni piesă de teatru în 1953, când se va bucura de un imens succes. Este o lucrare interesantă sub aspectul autobiografismului, al existenței răului în lume, al explorării inconștientului, și nu în ultimul rând al modului în care dramaturgul român de expresie franceză își numea personajele.

Choubert, nume des întâlnit în Franța acelor ani, trimite cu gândul la numele de alint Chouchou, căci acest nume implică o anumită infantilizare, extrem de bine fructificată de Ionesco, care îl transformă pe bărbatul Choubert de la începutul piesei în bătrânul Choubert, care are mereu nevoie de brațul dulcii sale Madeleine, ce îl ajută să facă sondaje în inconștient, în fantastic, pentru a putea declara polițistului „adevărul” de care acesta avea nevoie.

Nicolas d'Eu, un alt nume cu sonoritate religioasă, amintește de grecescul *Nicolaos* care însemna „învingătorul poporului”, dar și de Sfântul Nicolae Taumaturgul, Arhiepiscopul Mirei din Licia. Nicolas este în drama lui Ionesco un anarhist. Nu apare de la început în piesă, iar când intră, toate personajele se comportă firesc, căci e un obișnuit al casei. Nicolas este un teoretician al teatrului, dar și poet, fără poem, căci la un moment dat spune că nu mai trebuie să scrie, fiind suficient că îl avem pe Ionesco.

Evoluția stilistică a dramaturgiei ionesciene implică și modernitatea sa. Dacă în anumite piese, preponderent în cele scrise la începutul carierei sale de om de teatru, Ionesco alegea nume de obicei simbolice pentru personajele sale, la un moment dat personajele încep să nu mai aibă nume identificabile în calendarul onomastic. De obicei în piesele sale, în nuvele, în roman reprezentanții autorității, ai poliției nu au nume, căci Ionesco a respins încă din copilărie autoritatea și forța sub toate formele sale. După ce lecturile de filozofie, sociologie, psihologie, psihanaliză, își pun amprenta asupra scrisului său dramaturgul nu își mai numește personajele, ci le face să devină în mod evident tipuri umane. Refuzul numelui este, de fapt, refuzul realității și al lucrurilor gata făcute, care nu pot fi schimbate.

Pentru că la început Ionesco reproșa teatrului exagerarea efectelor, a simțit la un moment dat nevoia să hiperbolizeze toate elementele care ar fi putut crea un efect teatral, pentru a le forța limitele. Același fenomen se petrece și în ceea ce privește numirea personajelor. După ce majoritatea numelor se pretează la o interpretare simbolică, Ionesco simte nevoia de a demonta personajul literaturii clasice, atrăgând atenția asupra acestuia prin faptul că nu-i dă un nume. Faptul nu ține de lipsa inspirației, ci dimpotrivă, de nevoia de a vorbi despre un tip uman.

Teatrul devine artă totală pentru Ionesco din momentul în care dramaturgul realizează faptul că textul jucat pe scenă îi satisface dorința de a immortaliza imaginarul. Astfel, scena devine spațiul în care, cu mijloacele tehnicii moderne, orice vis devine exprimabil și orice adevăr poate fi rostit în limbaj teatral avangardist. Opera dramatică a lui Ionesco a luat naștere din magma fantasmatică a unei îndelungi introspecții, în urma căreia fiul maltratat de un tată malefic, nu se mai supune legii nescrise a tăcerii, ci alege să se vindece prin ficțiune. Profunda melancolie, ironia, autoironia față de viața sa trecută, la care nu se poate abține să nu revină, ca la o fotografie veche, se transformă în replici fantasmatiche, accesibile doar spectatorilor avizați.

bătea și servitorii. În cea mai bună piesă a mea, *Victimele datoriei*, am vorbit despre el. Este singura piesă autobiografică” (Ionesco 2006: 130).

Dramaturgia ionesciană e unică prin grija manifestată față de spectatorul atent, care va pleca din sală cu iluzii, speranțe, dar mai ales cu întrebări. Dramaturgul considera că spectatorul trebuie uimit prin ceea ce i se prezintă pe scenă, el trebuie să fie sedus prin agresiune! E ceea ce Ionesco a reușit. Reușita teatrului său ține de arta de a exploata toate mijloacele prin care omul modern poate fi sensibilizat față de probleme care nu îl preocupau înainte de a intra în sala de spectacol.

Ionesco înțelege teatrul în cheia pe care o oferă termenul grecesc *theatron*, care nu se referă la scenă, ci la spațiul în care sunt așezați spectatorii. Teatrul este, în accepțiunea dramaturgului, spațiul de unde vezi și ești văzut, este actul sau activitatea profund socială, este locul unde persoanele și personajele cad de acord în demersul de a da vieții sensuri alegorice.

Însinguratul, singura proză romanescă al lui Ionesco, apare la Paris în anul 1973 și se înscrie în seria, atât de la modă în a II-a jumătate a secolului XX, a scrierilor care analizează existența umană. Romanul este emblematic pentru tipologia personajului care refuză realitatea și se simte inutil în lumea sa. Neavând o poziție în societate, nu poate avea nici nume. Tema romanului este trăirea limitată, fără sens, a omului „absurd”, care își duce traiul, în mod egoist, indiferent la existența celorlalți sau a lumii. E un roman citadin, mai precis parizian, care vorbește despre un individ ce își refuză orice șansă de a câștiga cursa cu viața, „dacă ea există” (Ionesco 1990: 5), din lipsa de voință, de ambiții, de vise sau principii. Încă din primul rând al cărții apare ideea, iterativă la Ionesco, că omul trebuie să se realizeze până la vârsta de 35 de ani, deoarece în jurul vârstei de 40 de ani intelectual și fizic survine declinul. Într-o scrisoare adresată lui Tudor Vianu și expedită din Franța, proaspătul exilat îi scria prietenului său despre faptul că știe că nu mai are multe de sperat de la viață, dată fiind vârsta sa. Cursul vieții a infirmat preconcepția tinărului român, care a dobândit recunoașterea mondială după 40 de ani, la Paris.

Personajul narator al cărții se află la vârsta de 35 de ani, sătul de rutina slujbei sale, într-o mărunță întreprindere a unui patron parizian, deloc simpatic angajatului, care n-a muncit niciodată din plăcere. Povestitorul, personaj al cărui nume nu îl vom afla nici până la ultima pagină a cărții, are șansa de a moșteni în mod absolut neașteptat, când credea că „e timpul să te retragi din cursă” (Ionesco 1990: 5), averea probabil ultimului unchi bogat din America, lipsit de alte rude apropiate, pe care să-l moștenească. Simțindu-se foarte înlănțuit de necesitatea de a munci fără nicio satisfacție, gândindu-se mereu la salariu și la zilele libere, bărbatul trăiește această minune nesperată doar ca pe un fapt care îl va elibera pentru totdeauna de corvoada de a se trezi zilnic matinal și de a merge la serviciu.

Norocosul moștenitor își invită, pentru a sărbători, colegii invidioși, pentru faptul că în viitor, fostul coleg nu va mai fi nevoit să muncească. Întâlnirea are loc la o cafenea fără pretenții, unde patronul, care îl amenințase în repetate rânduri de-a lungul celor cincisprezece ani că îl va concedia, mărturisește că va găsi greu unul la fel de bun. Acesta este unul din momentele în care Ionesco sugerează și în opera beletristică, pe lângă cea autobiografică, cât de puțin îi plăceau șefii prea autoritari, lipsiți de valoare profesională, imorali și totalmente nesinceri în relația cu angajații. Apostrofările care aveau darul de a-l înfiora pe angajat, aveau și scopul de a-l îndemna să muncească serios pentru aproximativ două săptămâni, timp în care totul era dat uitării și era din nou nevoie de cuvinte care să-i crească elanul pentru muncă.

Succesorul unchiului bogat din America nu e cu nimic mai fericit nici în timpul liber. Nefiind un craidon, deoarece își întrerupe relațiile înainte ca acestea să se fi consumat,

de-a lungul vieții va trăi preponderent singur. Vorbește despre părăsire cu ironie jucăușă atunci când motivează faptul că nu a invitat-o pe Juliette la un pahar de vin de Beaujolais. „După ce căutasem uitarea unul în brațele celuiilalt, ne-am uitat de-a binelea” (Ionesco 1990: 6). La scurt timp după ce praful uitării s-a așternut pe numele Juliettei, (nume folosit aici de romancier ca simbol întors al iubirii eterne pe care îl reclamă numele Julietei lui Shakespeare) aceasta a fost înlocuită de Jeaninne, casiera întreprinderii. Ea este prima dintre personajele romanului care își exprimă în mod direct părerea despre cel căruia, în lipsa unui alt nume, îi vom spune Însinguratul. Jeaninne îl întreabă retoric pe bărbatul aparent insensibil și sortit singurătății „Unde ai să te instalezi, singur și neîndemânatic, așa cum ești?” (Ionesco 1990: 6) Jeaninne poartă un nume biblic, cu tradiție la evrei, însemnând „Cea miluită de Dumnezeu” sau „Darul lui Iehova”. Personajul feminin, care întruchipează vocea rațiunii, încearcă să aducă echilibrul în viața bărbatului despre care nu înțelege dacă este atins de degenerescență, desexualizare sau e condamnat să trăiască într-o lume a sa, autosuficientă și meschină.

A treia legătură sentimentală a bărbatului, înainte de a primi moștenirea a fost Lucienne, al cărei nume trimite la ideea de lumină, dar amintește și de Lucifer, îngerul căzut. Lucienne rămâne singura care l-a părăsit, în ciuda faptului că bărbatul era atras de ea. Nu era convins de asta și nu-i plăceau cuvintele mari: „pe Lucienne o iubisem cel mai mult, dacă pot folosi acest cuvânt, dar nu-mi vine în minte altul” (Ionesco 1990: 6). Bărbatul este foarte cinstit cu sine însuși și cu femeile din viața sa, în sensul că nu se minte nici pe sine, nici pe ele în ceea ce privește iubirea. Pe niciuna nu le iubise cu adevărat, pe Lucienne o preferă doar pentru că era cea mai tânără și mai frumoasă dintre toate. Tocmai acest fapt o făcea să se considere îndreptățită să-și dorească un bărbat cu proiecte mai ambițioase. Toate femeile din viața Însinguratului erau angajate ale întreprinderii unde lucrase el însuși. Din comoditate și lipsă de timp, dar și pentru că erau vecini de cartier, anagajații se alegeau și își schimbau relațiile amoroase între ei.

Naratorul anonim este cu adevărat un singuratic. Relațiile sale cu femeile nu rezistă în timp, iar de prieteni s-a dispensat întotdeauna cu ușurință. Se transformă repede în tipul nefericitului care nu înțelege niciodată ce ar putea face să fie ca ceilalți. Jacques Dupont a fost colegul său de birou timp de treisprezece ani. Numele acestuia foarte răspândit în Franța sugerează o ființă comună, care nu se distinge prin nimic, este totuși invidiat de Însingurat, pentru faptul că reușește fără niciun efort să fie ca ceilalți. Nici în ceea ce îl privește pe Jacques nu regretă nimic cu adevărat. Atât acesta din urmă, cât și patronul nu se mai dau duși în ciuda faptului că înainte de a deveni bogat, Însinguratul nu era prea iubit nici de cei doi, nici de alții. După ultima întrunire la cafenea și-a propus, de altfel i-a promis colegului Jacques că îl va vizita, dar peste cuvinte s-a așezat uitarea grea și nu s-au mai văzut niciodată. De-a lungul povestirii se vor face reveniri la trecutul care înseamnă viața de dinainte de dobândirea banilor de la unchiul american. Bărbatul locuia într-un modest hotel, unde avea o cameră sărăcăcioasă, cu toaleta comună tuturor locatarilor de la etajul respectiv. Lipsa confortului îl face să se decidă repede să-și schimbe locuința cu una mai decentă și situată neapărat în alt cartier, pentru a-l ajuta să uite trecutul împânzit de neplăcerile unui serviciu și a unei case care nu îi produceau nicio plăcere. Viața sa de până la norocul nesperat se derula tern de la o săptămână la alta. Duminicile erau triste și copiate una după tiparul nereușit al celeilalte.

Singura ființă care, din imprudență, îi spune, fără niciun interes, ce gândește despre el este Jeanne, femeia care îi făcea cumpărăturile și îi ținea casa. În Franța, numele Jeanne, azi din ce în ce mai rar, frapează prin simplitate și sonoritatea plăcută, amintind mai ales de eroina Jeanne d'Arc. Înșirându-i toate defectele, dintre care cel mai deranjant este aportul prea mare de alcool, femeia nu obține decât o aprobare grăbită. Discuția trezește în bărbatul indiferent o nestăvilă poftă de a lua vermut într-un alt bistrou. De fapt cei doi nu avuseseră un dialog, deoarece bărbatul vorbea de obicei foarte puțin. Era un imatur social „Cum să mi-i apropii? Pentru mine semenii mei sunt niște marțieni” (Ionesco 1990: 61). Momentul în care se hotărăște să sporească confortul apartamentului său prin instalarea unui telefon, survine când bărbatul crede că va estompa singurătatea prin intermediul discuțiilor telefonice, evitând astfel contactul direct cu oamenii, de fapt mințindu-se că are prieteni cărora simte nevoia să le spună ceva. Însinguratul proaspăt ieșit din depresie are alte sentimente față de trecutul de care timpul l-a vindecat. „Putea fi plăcut să flecăresc ziua (căci intenționam să-mi reiau relațiile) întins pe canapea, privind cum trec oamenii departe de stradă. Aveam multe să ne spunem de la plecarea mea, de când nu-i mai văzusem. Ce se petrecuse la birou în aceste patru luni de iarnă?” (Ionesco 1990: 61).

Paginile de final ale poveștii Însinguratului sunt agitate de valurile revoltei din Paris despre care bănuim că este cea din mai 1968, actanții fiind în majoritate tineri, unii debusolați, nehotărâți sau alții, dimpotrivă, hotărâți să ucidă sau chiar să moară în chip eroic pentru ideile lor, neenunțate în roman. Dacă în prima parte a cărții Însinguratul respingea ca pe o acuză, adevărul că este bolnav, spre final își recunoaște boala ca pe o tară congenitală. „Am devenit conștient de boala mea. E adevărat, îmi spuneam mă simt rău în propria-mi piele de când m-am născut” (Ionesco 1990: 95). Bărbatul este chinuit de întrebări trenante, la care nu găsește răspunsuri. Nu știe de unde au cealaltă resurse pentru a fi mulțumiți sau resemnați într-o viață populată de atâtea temeri și guvernată implacabil de moarte. Își explică existența tihnită a celorlalți prin faptul că „Nu le e frică de moarte sau, mai curând, nu se gândesc că trebuie să moară într-o zi” (Ionesco 1990: 96). În final, Ionesco iubindu-și personajul, pe care-l compătimește de la prima până la ultima pagină a cărții, îi împrumută acestuia frica fricilor, mărturisită tot cu superioritate, de bărbatul care crede că cealaltă nu se tem de moarte numai pentru că nu se gândesc suficient la ea. Nu le e frică pentru că evită să se gândească la ea. Însinguratul, un *alter ego* al lui Ionesco, este asemeni acestuia, care, despărțit pentru puțin timp de soția nevoită să se întoarcă în țară, trăiește insomniac și singur la Paris obsesia morții: „Eu am trăit tot timpul cu această obsesie. De la plecarea prietenei mele, când mă trezeam noaptea, eram cuprins de spaimă: o transpirație rece, temeri că voi muri în zori. Ea nu mai era acolo să-mi spună:

– Culcă-te, hai, du-te la culcare” (Ionesco 1990: 96).

Nu lipsită de importanță este atitudinea dramaturgului față de propriul nume și față de modul în care acesta ar suna celor care l-ar putea asocia în mod *eronat* cu România. Miza numelui și mijloacele de care s-a folosit de fiecare dată pentru a-i ascunde sonoritatea românească au fost la un moment dat cauze ale neînțelegerilor dintre Ionescu/ Ionesco și Monique Saint-Côme/ Monica Lovinescu, nimeni alta decât prietena româncă, asistenta de regie a lui Nicolas Bataille, cea care a recomandat acestuia lectura piesei *Cântăreața cheală*, atunci când E. Ionesco nu era un nume cu rezonanță în lumea oamenilor de teatru.

Operei lui Eugen Ionescu scrise în limba română nu i se acordă importanța meritată, datorită faptului că a fost, imediat după plecarea definitivă în Franța, repudiată de însuși

autorul său, în ciuda faptului că este foarte interesantă și modernă. Ionesco și-a negat opera în limba română pentru că, în mod firesc, îi amintea de România, țară a unui profund nefericit exil, țară a tatălui, pe care nu a reușit niciodată să îl ierte, deoarece au avut, aproape în mod constant, o relație întunecată de neînțelegeri, dispute și lipsă de iubire. Deși s-a născut la Slatina, în România, la 9 noiembrie 1909, lui Eugène Ionesco nu i-a plăcut să vorbească despre această țară, ca despre țara sa (considerând-o doar țara tatălui), a vorbit însă mereu despre Franța cu o dragoste de țară, pe care puțini intelectuali, dintre cei născuți acolo, au mărturisit-o vreodată cu atât patos. Desigur, Ionesco știa ce îi datorează lui Ionesco. Nu a uitat că prin naștere este român, că a studiat și s-a format în România sau că a fost unul din reprezentanții de seamă, chiar „copilul teribil” al generației '27, despre care vuia atât Bucureștiul, cât și Parisul, după plecarea „vârfurilor”. A fost însă atât de profund marcat de suferința și umilința unui trai extrem de auster, (dominat de sărăcie și provizoratul, impus de un tată, care ignora faptul că în perioada de formare tinerii trebuie susținuți financiar), în timpul anilor de liceu și de facultate, petrecuți în România, încât ani de-a rândul nu i-a făcut nicio plăcere să-și amintească despre asta. Trauma acelor ani l-a urmărit și la maturitate, când nu suporta ideea ca numele său să fie asociat cu România în niciun fel. În acest sens, paginile de jurnal ale Monicăi Lovinescu stau mărturie. Povestind cât de mult și-ar fi dorit să o ajute pe celebra actriță Maria Botta, exilată la Paris, memorialista aduce în prim-plan faptul că avusese o divergență cu Ionesco și, în lipsa altor contacte teatrale semnificative, îi era imposibil să îi ofere vreun rol actriței românce. Ruptura dintre Monica Lovinescu și prietenul său român survenise în urma unei discuții telefonice, prin care îl anunța că, după moartea mamei sale, hotărâse să renunțe la pseudonimul Monique Saint-Côme pentru a semna cu numele său, Monica Lovinescu. Ionesco răspunde într-un mod neașteptat, pentru cea de la capătul firului.

„– Nu se poate, cum suntem doi în «escu» se va vedea că suntem români” (Lovinescu 2010: 322).

Bibliografie

- Evseev, I. 1994. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Editura Amarcord.
- Ionesco, E. 1990. *Însinguratul*. București: Editura Albatros.
- Ionesco, E. 1991. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard (col. „Bibliothèque de la Pléiade”).
- Ionesco, E. 1996. *Între viață și vis*. București: Editura Humanitas.
- Ionesco, E. 2002. *Note și contranote*. București: Editura Humanitas.
- Ionesco, E. 2002–2010. *Teatru*, vol. I–XI. București: Editura Humanitas.
- Ionesco, E. 2002–2010. *Teatru*. București: Editura Univers.
- Ionescu, C. 2001. *Dicționar de onomastică*. București: Editura Elion.
- Ionescu, E. 1970. *Teatru*, vol. I–II. București: Editura Minerva.
- Ionescu, E. 1990. *Eu*. Cluj-Napoca: Editura Echinocțiu.
- Jordan, I. 1983. *Dicționar al numelor de familie românești*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Hubert, M. 1990. *Eugène Ionesco*. Paris: Édition du Seuil.
- Lovinescu, M. 2010. *La apa Vavilonului*. București: Editura Humanitas.
- Moldoveanu, N. 1995. *Dicționar biblic de nume proprii și cuvinte rare*. București: Editura Casa Școalelor.
- Pătruț, I. 1980. *Onomastica românească*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Petrache, T. 1998. *Dicționar enciclopedic al numelor de botez*. București: Editura Anastasia.