

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE
MUZICALĂ ȘI TEATRU**

TEZĂ DE DOCTORAT

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
Prof. univ. dr. FLORIN FAIFER

AUTOR:
VASILICA ONCIOAIA

2008

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”
IASI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE MUZICALĂ
ȘI TEATRU**

**ALCHIMIA ABSURDULUI ÎN TEATRUL LUI
EUGÈNE IONESCO**

TEZĂ DE DOCTORAT

2008

Cuprins

Cuprins.....	1
INTRODUCERE GENERALĂ.....	3
I – GENEZA UNUI TEATRU NOU: PRETEXTE ȘI CONTEXTE.....	8
1.1. Considerații preliminare.....	9
1.1.1. Teatrul absurdului: o sintagmă și istoria ei.....	9
1.1.2. „Ionesco–absurd”: motivele și capcanele unui enunț.....	13
1.2. Contexte culturale.....	23
1.2.1. Prima patrie.....	23
1.2.1.1. România pitorească între cele două războaie.....	25
1.2.1.2. „Tânăra Generație”.....	28
1.2.1.3. Răspunsul unui „răzvrătit” dat timpului său.....	31
1.2.1.4. Prezența prin absență sau drum înfundat.....	38
1.3.2. A doua patrie: descoperirea unei “tradiții” a avangardei.....	42
1.2.2.1. „Tradiția avangardei”: incursiune istorică.....	42
1.2.2.2. Ionesco și teatrul de avangardă – antipod.....	45
1.2.2.3. Punct și de la capăt: cariera teatrală.....	48
II - POEZIA LUI IONESCO: EȘECUL UNUI DEBUT ȘI LABORATORUL TEATRULUI DE MAI TÂRZIU.....	53
2.1. Introducere.....	54
2.2. De la poetul teribil la traducătorul de poezie în exil: metamorfozele literare ale lui Ionesco în perioada românească.....	54
2.3. Receptarea poeziei lui Ionesco în critică.....	57
2.4. Poezia ca „laborator”.....	60
2.4.1. Principiul coincidenței contrariilor: absurd <i>versus</i> creativitate.....	60
2.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile.....	62
2.4.3. Oralitatea stilului.....	65
2.4.4. Visul.....	69
2.4.5. Metafizica păpușilor.....	71
III – POEZIA DIN TEATRUL IONESCIAN.....	75
3.1. Introducere.....	76
3.2. Dramaturgia ionesciană între teatrul absurdului și teatrul poetic avangardist	77
3.3. Reveria – matricea poeziei din lumea teatrului ionescian.....	82

3.4. Elemente poetice în teatrul ionescian	88
3.4.1. Principiul coincidenței contrariilor	89
3.4.1.1. În texte dramatice: <i>Regele moare</i>	91
3.4.1.2. În reprezentații teatrale: <i>Regele moare</i>	97
3.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile	100
3.4.2.1. Traficul de imagini dintre real și vis în <i>Setea și foamea și Amedeu</i>	101
3.4.2.2. Lumea obiectelor în textele dramatice ionesciene	105
3.4.2.3. Lumea obiectelor în montări scenice: <i>Scaunele</i>	112
3.4.2.4. Lumea fantastică a obiectelor în montări scenice: <i>Ce formidabilă harababură</i>	118
3.4.3. Oralitatea stilului.....	120
3.4.3.1. Oralitatea ca spirit de vervă al textului dramatic ionescian: <i>Cântăreața cheală</i>	125
3.4.3.2. Ludicul ca expresie a oralității stilului ionescian în arta spectacolului	134
3.4.3.3. Neverosimila artă a actorului de a fi el însuși.....	135
3.4.3.4. Cinci texte scurte, joaca asumată ca joc.....	138
3.4.4. Oniricul	144
3.4.4.1. Vârstele teatrului ionescian.....	144
3.4.4.2. Texte din prima perioadă: <i>Lecția și Cântăreața cheală</i>	147
3.4.4.3. <i>Lecția și Cântăreața cheală în spectacol</i>	148
3.4.4.4. Text din a doua perioadă: <i>Victimele datoriei</i>	151
3.4.4.5. Text din Perioada a treia: <i>Macbett</i>	156
3.4.4.6. <i>Macbett</i> în spectacol	159
3.5. Metafizica păpușilor.....	163
3.6. Lecția de filologie sau lecția de poezie	187
CONCLUZII.....	196
Anexă 1	199
Anexa 2	201
Anexă 3	204
Anexă 4	212
Anexă 5	221
Anexa 6	230
Bibliografie	245

INTRODUCERE GENERALĂ

Deseori, în cercetările efectuate, am fost îndemnați să căutăm mai ales „noul”, mai ales ceea ce s-a spus în ultimii ani la noi în țară legat de subiectul Eugène Ionesco. Motivul este lesne de înțeles, căci abia după anii '90 literatura română a pornit pe un drum liber în recunoașterea acestui dramaturg, scoțând la lumină cărți scrise de el și despre el în vremea interdicției sale. Pe de altă parte, acești ani corespund începutului unei noi înțelegeri a teatrului ionescian pe scena românească. Această nouă înțelegere este favorizată atât de ridicarea cenzurii la capitolul Eugène Ionesco în teatrele românești, cât și de cultivarea unui cod estetic în rezonanță cu cel al scenei europene. Efortul consultării ultimelor apariții editoriale, vizionarea unor producții teatrale recente din Franța și România, intervievarea unor regizori, actori, scenografi, pedagogi recunoscuți pentru contribuția lor în interpretarea teatrului ionescian, precum și vizionarea unor materiale audio, video și editate din anii '60-'70, toate sunt prezentate în demonstrația noastră prin prisma unui verdict-capcană lansat de Martin Esslin în volumul său *The Theater of the Absurd*. Dat fiind că însuși criticul a fost conștient de pericolul înregistrării sintagmei „teatrul absurdului” în sensul propriu, termenul n-ar mai fi trebuit să preocupe pe nimeni. Totuși noi vom porni încă o dată tocmai de la acest început, deoarece el se suprapune în prezent unei anumite inerții în receptarea personalității și a operei ionesciene în România.

Teza e structurată în trei părți. În prima parte ne propunem demontarea acestui clișeu și vom discuta coordonatele personalității lui Ionesco în contextul istoric și cultural al României de dinaintea celui de-al doilea război mondial, precum și în cel al Franței. Demersul nu își propune atât evidențierea diferențelor de nivel cultural dintre o parte sau alta a Europei, cât proeminența personalității de care ne ocupăm; astfel încât, la sfârșit să putem discerne în ce măsură vorbim despre un avangardist „absurd”.

Ceea ce ne propunem în a doua parte a lucrării este în primul rând reevaluarea textelor poetice de început într-o lumină care, fără a exclude ceea ce s-a scris deja pe subiectul acesta, ia în calcul și posibilitatea unor alte interpretări. Noua perspectivă se datorează în bună măsură părții introductive a lucrării, unde am putut urmări consecvența căutărilor acestui scriitor, sensibilitățile, aspirațiile sale, precum și tenacitatea în a se păstra autentic. Toate aceste calități se leagă de ceea ce credem că este în mod esențial Eugène Ionesco, anume, poet. Astfel, văzând în această dorință aspirația supremă a scriitorului, îl vom urmări lăsând în urmă judecățile bazate pe comparația cu alți poeți.

Ordinea acestei căutări nu este premeditată, dar nici „absurdă”, în sensul unei lipse totale de sens. Dimpotrivă, ni se pare extrem de semnificativ în această evoluție literară tocmai faptul că ea începe cu poezia. Pornind de la această constatare, intenționăm să arătăm în partea a treia că poezia nu este situată numai cronologic în evoluția literară, ci la un nivel mult profund: nu este doar prima ipostază din seria tatonărilor literare ulterioare, ci dimpotrivă ea este un adevărat „principiu”, în sens

ontologic al cuvântului, adică în sensul permanenței poeticului în toate modalitățile de expresie artistică.

Începem prin a situa teatrul ionescian în peisajul dramatic contemporan, punând în evidență atât înrudirea cât și specificul celui dintâi în contextul căutărilor similare din timpul său. Specificul poeticului ionescian va fi identificat ulterior prin descrierea stării creatoare de reverie, stare matricială ce va fi concretizată și dezvoltată prin reperarea mijloacelor poetice de expresie în piesele de teatru. Aceste piese au fost selectate tocmai din punctul de vedere al relevanței lor poetice. Abordarea lor va fi făcută de fiecare dată în două etape: mai întâi vom explora textele dramatice, iar apoi vom urmări același principiu metodologic în punerea lor în scenă de către cei mai reprezentativi regizori în acest domeniu.

Am selectat eșantioane reprezentative pentru poezia și respectiv pentru dramaturgia ionesciană cu scopul de a căuta, ca să spunem așa, un ADN care să poată fi regăsit și să supraviețuiască schimbărilor impuse de trecerea la un alt gen literar. În această etapă am căutat să reperăm niște elemente caracteristice, definiții și purtătoare de stil, care să releve poeticul dar și să definească specificul unui creator: imaginea, oralitatea, coincidența contrariilor, visul, metafizica păpușilor. Ordinea am stabilit-o pornind de la evidențe, de la ceea ce se vede în primul rând, până la nuanțe, la aspecte care cel mai adesea nu se percep la prima lectură, și nici nu par a fi accesibile oricărui creator de lume ionesciană pe scenă. Am fost călăuziți în căutarea noastră de intenția ultimă a autorului dramatic, aceea de a-și împlini textul în lumina reflectoarelor. Drept care am căutat poeticul nu numai ca dimensiune literară, ci și ca modalitate de expresie teatrală înțeleasă ca artă a spectacolului. Această incursiune în lumea spectacolului prin vizionări și discuții cu regizori, actori, scenografi, teatrologi, în loc să producă o dispersiune, a adus un plus de rigoare în căutarea noastră, întrucât spectacolul este cel care limitează, precizează, confirmat sau infirmă ipoteza inițială.

În ultimul capitol înainte de concluzii realizăm o confruntare Nichita Stănescu – Eugène Ionesco. Scopul este doar de a-i pune față în față, de a le lăsa poezia să se reflecte liber, fără a emite verdicte. Ne dorim însă ca situația aceasta să aibă sensul unei provocări pentru specialiștii în literatură comparată. Posibilitatea acestei confruntări s-a datorat pe de o parte multelor trimiteri critice care sugerau poeticul ca fundament și permanență a operei ionesciene, iar pe de altă parte, a fost posibilă datorită unui critic și poet care l-a descoperit pe Nichita Stănescu în lumina filosofului Ștefan Lupășcu. Știut că fiind că filosoful a fost mentorul dramaturgului Eugène Ionesco, am plecat inițial de la presupunerea unei înrudiri structurale. Am găsit apoi o confirmare pe această direcție în culegerea textelor de avangardă realizată de Marin Mincu, unde acesta afirma că Nichita Stănescu ar fi, de fapt, unul dintre continuatorii avangardei românești preluând și modelând în egală măsură elemente noi ale poeziei europene. Acestei ipoteze i s-a adăugat un studiu al lui Ștefan Augustin Doinaș în care poetul dezvăluia similaritatea dintre universul poetic al lui Nichita Stănescu și cel filosofic al lui Ștefan Lupășcu. Cum știam că Eugène Ionesco fusese un discipol al filosofului amintit, am înțeles în momentul respectiv că studiul lui Doinaș ne oferea deja o pistă pentru deschiderea unei înțelegeri a poeziei în teatrul ionescian.

Intuiția inițială era că limbajul poetic stănescian se regăsește în imaginile teatrului ionescian, care nu e un teatru al ideilor și conceptelor, ci e unul poetic, vehiculând informația lingvistică sub forma imaginilor. Această revoluție la nivelul limbii, conform

teoriei spațiului poetic dezvoltată de Gaston Bachelard, demonstrează că teatrul lui Ionesco e o continuă succesiune de imagini poetice. Faptul acesta nu se petrece neapărat la nivelul invenției cuvintelor, cât la nivelul alunecării imaginii neașteptate într-un limbaj cotidian. Poeticul – observam noi – vine mai ales din aceea că acțiunea se desfășoară într-un spațiu imaginar; că se pleacă întotdeauna de la realitatea imediată: o situație banală într-un spațiu banal, respectiv, o situație reală într-un spațiu real, pentru ca apoi personajele să pășească într-un spațiu pe care în condiții raționale îl numim imaginar, dar care e adus la același raport cu spațiul real.

Poezia ionesciană este imaginarul care se preface, care pretinde cu naturalețe că este realitate. Aceasta însă nu e poezia metaforei, imaginarul nu pretinde să exprime adevăruri existențiale în forme contrase ori combinate, ci e poezia stării de spirit, a sensibilității pure, e poezia imaginației care nu tinde decât să se exprime. Nu vrea să se facă înțeleasă și nici nu vrea să ajungă la adevăruri. Vrea doar să se exprime. Își este suficientă ei înseși.

În încheiere, dorim să oferim o explicație în ce privește titlul tezei, *Alchimia absurdului în teatrul ionescian*. Alegerea titlului răspunde oarecum provocării lansate în critica românească de teoria lui B. Elvin în introducerea primelor două volume de teatru ionescian, și anume că sunt tot atâtea chei de înțelegere ale operei ionesciene, pe câți exegeți există, fiecare cod de lectură fiind minat de următorul. Dincolo de generozitatea interpretativă a acestei teorii, se ascunde de fapt un mare scepticism: dacă există o mie de adevăruri personale ale cititorilor lui Ionesco, atunci unde se află adevărul lui Ionesco? Vorbind despre „alchimia absurdului în teatrul ionescian”, noi căutăm acest adevăr în adâncimea limbajului poetic, a spectacolului scenic, a hermeneuticii și a biografiei ionesciene. Vom arăta că toate acestea au în comun o suprafață „absurdă”, care însă dedublează în adâncime o căutare existențială perpetuă. „Alchimia” privește atunci atât dedublarea straturilor ionesciene din cele patru registre amintite mai sus, cât și transformarea actului interpretativ în direcția căutării ionesciene.

Partea întâi

1.1. Considerații preliminare

1.1.1. Teatrul absurdului: o sintagmă și istoria ei

În introducerea la *The Theatre of the Absurd*, Martin Esslin formulează la un moment dat o concluzie privind înțelegerea unor autori dramatici calificați cel mai adesea ca fiind emițători și producători de nonsensuri. Ideea criticului era că publicul care merge la noul tip de spectacol fără vreo așteptare prealabilă va sfârși prin a înțelege *ceva*. În schimb, publicul avizat – și se referea mai ales la critici, care au deja un instrumentar al înțelegerii constituit din criterii aplicate și omologate într-un alt gen de teatru, foarte probabil în contrast cu cel nou - va sfârși prin a considera teatrul recent drept imposibil.

Eseistul observă însă că pentru publicul neformat noul teatru poate avea valoare catarctică, aidoma celui din tragedia greacă. În consecință, singura discuție care s-ar putea ivi în acest context ar fi despre prejudecăți. Autorul prezintă în acest sens un experiment; este vorba despre reprezentarea în 1957 a spectacolului *Așteptându-l pe Godot*, în fața a 1400 de deținuți pe viață la închisoarea San Quentin. Ultima

reprezentatie ce avusese loc acolo fusese în 1913. Concluzia ar fi că o privire inocentă asupra acestui gen de teatru devine creatoare de sensuri, în timp ce una deja educată se găsește în dificultatea de a nu avea un instrumentar estetic pentru măsură.

1.1.2. „Ionesco-absurd”: motivele și capcanele unui enunț

Aici ne întrebăm cărui fapt i se datorează înrădăcinarea în România a prejudecății că Ionesco este „absurd”. Contextul istoric ar fi cel mai vizibil factor în încercarea găsirii unor răspunsuri. Am considerat ca motiv esențial în instaurarea acestei prejudecăți anii de cenzură a dramaturgului în România. Perioada aceasta se întinde de-a lungul a două decenii când, cu toate că Ionesco devenise celebru în lume, în România era tradus extrem de puțin, iar judecățile critice emise erau orientate politic. Literatura aceea a rămas fără doar și poate, ea generând încă puncte de vedere. Apoi, după Revoluția din 1989, au fost necesari alți câțiva ani pentru ca textele ionesciene traduse să aibă referințe critice de specialitate. Noi urmărim autori și edituri care au căpătat credibilitate prin seriozitatea demersurilor. Intenționăm ca prin descrierea acestor realități să deviem convingerea inițială despre autorul „absurd”. Ni s-a părut de asemenea interesant de urmărit din perspectiva aceasta și evoluția reprezentațiilor ionesciene în teatru, precum și a celor realizate în universități, deoarece consecvența construirii unor spectacole ni se pare extrem de importantă pentru capacitatea artiștilor de după Revoluție în a-l înțelege pe dramaturg într-o cheie estetică.

Pe de altă parte, am fost tentați în căutarea răspunsurilor la întrebarea de ce Ionesco mai este considerat și astăzi „absurd” să-i urmărim destinul literar în condițiile istorice ale epocii în care s-a manifestat. Căutarea aceasta a generat panoramarea a două contexte culturale, al României și al Franței în perioada interbelică, însă fără scopul unei comparații. Intenția a fost aceea de a-l încadra cât mai fidel pe acest autor în fluxul de idei al timpului în care a trăit, de a scoate ulterior în evidență atât maturitatea celui care a fost etichetat în ambele culturi „copil teribil” cât și neliniștea libertății pe care a preferat-o certitudinilor comode. Ne-a interesat în mod deosebit să arătăm că eticheta de „răzvrătit” a lui Ionesco o aveau mai multe spirite în epocă. De aceea, ni s-a părut necesar să îl redescoperim într-o altă lumină. Prin parcurgerea și implicit depășirea contextelor istorice și culturale, ne apropiem pas cu pas de un Eugène Ionesco liric. Această ipostază a sa va ocupa următoarele două părți ale tezei.

1.2. Contexte culturale

1.2.1. Prima patrie

În mod paradoxal – dar deloc neașteptat, dacă avem în vedere vocația lui pentru dualitate – prezența lui Eugène Ionesco în România poate fi gândită în două feluri: prezența ca atare și prezența prin absență.

În prima ipostază, ne propunem mai întâi să-l distribuim pe dramaturg în rolul unui Bérenger discret, aidoma celui din *Ce formidabilă harababură*, și să creionăm tabloul României culturale interbelice, pentru ca apoi să-i creăm posibilitatea unui discurs prin răspunsurile date în presa vremii și reunite în volumul *Război cu toată lumea*. Prin această panoramare intenționăm să aruncăm o nouă lumină asupra unei calități pe care o deține și pe care însuși autorul o mărturisește, anume, „știința de a face zgomot”. O

calitate care, departe de a fi semnul imaturității ori un act teribilist, la Ionesco anunță un spirit viu, nesupus anomaliilor timpului în care trăiește. *Nu*-ul care l-a consacrat în România reprezintă „nostalgia unei afirmații” spune Gelu Ionescu și, am adăuga noi, dezvăluirea unei înclinații native de a filtra permanent realitatea, ceea ce presupune dimpotrivă, maturitate, sensibilitate și inteligență, capacitatea de a reuni, într-un singur act interpretativ deocamdată, poezia și critica.

În cea de-a doua ipostază, aceea a configurării prezenței sale prin absență, ne vom referi la receptarea lui Ionesco în România anilor '70-'80, când practic era absent, făcându-se cunoscut numai prin bunăvoința compatrioților români. Acest scurt istoric ne servește ca trambulină pentru compararea contextului cultural românesc cu cel francez, acolo unde dramaturgul nostru, româno-francez, evreu după mamă sau francez prin adopție și-a împlinit vocația.

1.2.1.1. România pitorească între cele două războaie

Aici efectuăm o panoramare a vieții literare românești. Unui îndărătnic spirit tradiționalist și provincial i se opunea dorința de deschidere, o preocupare pentru *europenizare*, pentru modernism. Modernismul, în România, s-a dezvoltat în jurul unui nume, acela al lui E.Lovinescu, autorul *Istoriei literaturii române contemporane*, în care este formulată celebra teză a sincronismului. Sincronismul lovinescian, opus *naționalizării* culturii, sugerează naturalizarea rapidă a ultimelor formule artistice ale Occidentului, cu scopul de a „racorda literatura română”, la „spiritul secolului”.

1.2.1.2 „Tânăra Generație”

Fenomenul cel mai interesant al epocii va fi fost fără îndoială mișcarea avangardistă, expresia cea mai radicală a modernismului românesc. Din nefericire, cu excepția fracțiunii exilate în străinătate, mișcarea românească de avangardă a rămas complet necunoscută în afara granițelor românești și uneori chiar în interiorul țării. Faptul se poate explica lesne prin aceea că a existat o relație destul de complicată între avangardă și politică. Pe de altă parte, nu toate producțiile avangardei sunt capodopere. Există câteva antologii de texte avangardiste, dintre care cea mai completă a fost realizată de Sașa Pană. Deși se pare că la nivel teoretic ar fi din ce în ce mai puține lucruri de descoperit, totuși, la nivelul culegerilor de texte, se înmulțesc informațiile.

Câteva evenimente marcante. Reviste și idei.

1.2.1.3. Răspunsul unui „răzvrătit” dat timpului său

Răspunsuri date de Eugène Ionesco date timpului său, în presa vremii la întrebarea „Ce crezi despre tânăra generație?” Atât întrebarea cât și răspunsurile ni s-au părut extrem de importante în economia demersurilor noastre, pentru a stabili că Ionesco nu a fugit de frica unor eșecuri, cât a continuat cu o fidelitate care sfida împrejurările împlinirea unor convingeri interioare: aceea că e un mare poet și că se poate regăsi doar într-o cultură superioară celei în care trăia și pentru care a luptat de asemeni cu fidelitate până la sfârșit.

Dacă în epoca interbelică a existat o reală efervescentă culturală și Ionesco a beneficiat în cadrul ei de posibilitatea de a se exprima, el a fost însă destul de lucid ca să vadă că de fapt, această cultură nu ar fi putut schimba nimic fără un geniu al epocii, un altoi a cărui tărie să o ferească de capcana subordonării. Obișnuită să depindă mereu de

ceva, între așteptarea unui geniu și imitarea vreunei culturi considerate „mari”, România are perioade de „trezire națională” ce poartă numele de *naționalism*.

Ionesco propune o soluție, anume, să se desființeze ideea naționalistă, să fie înlocuită cu cea de *patrie*, idee „mai umană, mai caldă, mai rodnică”. „Românii trebuie să redevină din naționaliști, patrioți. Patria însăși ar trebui să nu mai fie țara tatălui, ci țara mamei. În felul acesta poate trece, de pe planul politic, pe un plan liric. Numai așa putem ajunge la dispariția planului politic.” Sigur că afirmația scriitorului nu pune în lumină furia împotriva planului politic, cât subliniază mai degrabă necesitatea unei înțelegeri superioare a lumii.

Citind o asemenea mărturisire, considerăm că singurul lucru de care avea nevoie acest autor pentru a se dezvolta, în afară de o generație „pusă pe înnoire” și de conștiința noului în literatură, era un mediu cultural matur, „liric”, „aparținând mamei”, cum îi place să spună, nereferindu-ne desigur la biografia autorului, ci la ideea mai înaltă și mai generoasă, aceea de patrie. Credem că „accidentul” biografic al lui Eugène Ionesco, acela de a fi avut mama în Franța, a fost „arma” cea mai spectaculoasă a unui cetățean universal născut în România și că prin Eugène Ionesco, literatura română are ocazia să mediteze la universalitate, iar generațiile tinere, la patriotism, chiar dacă statul român nu a înțeles gestul la vremea respectivă.

1.2.1.4. Prezența prin absență sau drum înfundat

Despre prezența teatrului ionescian până în 1968 și despre eforturile de a-l „strecura” după 1970 în critica românească de specialitate.

1.2.2. A doua patrie: descoperirea unei “tradiții” a avangardei

Dacă în capitolul precedent am stabilit că tradiția și avangarda erau două sensuri divergente în România culturală interbelică, în capitolul acesta ne propunem să creionăm mai întâi câteva coordonate ale avangardei, pentru ca apoi să discutăm despre o “tradiție a avangardei” teatrale în Franța. În fine, două serii de documente ne confirmă intuiția că spațiul românesc ar fi fost total neprimitiv la vremea aceea unui teatru precum cel ionescian, care s-a născut în Franța poate mai ales pentru că acolo exista deja o tradiție a avangardei.

Perioada abordată aparține anilor '50-'60, timp de lansare și afirmare a teatrului ionescian și este conturată atât prin prisma istoriei universale a teatrului, cât și prin mărturiile unor artiști din epocă ale căror nume s-au legat definitiv de cel al lui Eugène Ionesco: Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Jean-Louis Barrault. La acestea, adăugăm ca un ecou al vremii cronici dramatice din presa franceză, apărute în volumele de teatru ionescian de la Editura Humanitas, traduse și însoțite cu o postfață de Vlad Zografî.

1.2.2.1. „Tradiția avangardei”: incursiune istorică

Cu riscul de a părea o divagație, lămurim încă o dată evoluția istorică a avangardei în Europa. Aceasta pentru a depăși definiția literară a avangardei caracterizată în mod esențial prin revoltă și spargerea formelor. Deși revolta e un gest care stă la baza avangardei în sens militar sau politic, sensul ei mai profund este de a remodela. Obișnuința unei societăți de a accepta avangarda culturală poate vorbi despre nivelul ei de deschidere. Ni s-a părut interesant să observăm cum în România, avangarda nu a

depășit revolta politică reprezentată de comuniști, precum și faptul că avangarda culturală nu a reușit să se desprindă nici până astăzi de politic. Prin această incursiune istorică asupra tradiției avangardei îl vom descoperi pe Ionesco ca pe un novator de speța cea mai pură, iar Franța ca pe un spațiu vital de manifestare a acestuia. Prin poetica riguroasă a teatrului său pe de o parte și prin „eșecul” avangardei în Franța, care s-a din poitică a revoltei în succes, Ionesco a devenit clasic.

1.2.2.2. Ionesco și teatrul de avangardă – antipod

Înaintăm spre a-l găsi pe Ionesco sosit în Franța de după al doilea război mondial ca delegat cultural clasa a-II-a la ambasada de la Vichy. Începutul acesta îl va purta spre ipostaza de dramaturg francez, de scriitor universal, după cum visase în adolescență și de poet împlinit în mod paradoxal prin teatru, căci visul cel mai mare al unui poet – după cum anunța scriitorul în *Note și contranote* – e să găsească o zonă de limbaj necunoscută, or, Ionesco, a realizat lucrul acesta în teatru. Cu scopul acesta sintetizăm atmosfera epocii prin mărturiile unor artiști și imaginăm un scurt scenariu al reprezentării teatrului ionecian în România interbelică. Motivația acestui exercițiu de imaginație se află în câteva scrieri dramatice ale unui literat român, care seamănă uluitor de bine cu textele din prima perioadă de creație dramatică ioneciană.

1.2.2.3. Punct și de la capăt: cariera teatrală

Cu acest subcapitol ieșim din perimetrul contextelor și ne vom îndrepta spre ceea ce a însemnat poezia în activitatea literară a lui Ionesco de la fapte exterioare până la esențe. Ultimul plonjeu realizat în perimetrul contextelor culturale se centrează pe spiritualitatea elitei franceze. Prin aceasta atragem atenția asupra faptului că ”nonconformistul” Ionesco și-ar putea înlocui eticheta cu a unui om de o mare spiritualitate.

„Într-adevăr, elita spirituală franceză (căci numai în Franța mai poate, astăzi, exista climatul, mediul, posibilitatea unei renașteri spirituale) pare foarte slabă pentru a porni ofensiva împotriva întinericului lumii moderne. Dar însăși această dezarmare constituie marea ei putere. Un ferment spiritual are puterea de a primumi lumea din temelii.” – scrie Ionesco.

În perioada anilor '60, Franța era de acord că micul om pe care n-a pariat nimeni la începuturile sale –căci nu era decât un emigrant român bătând din ușă în ușă și mergând din eșec în eșec, concurând “neloial” cu Brecht, care aduna emulanți –, a intrat într-o constelație mai bună, căci din 1959 Barrault a reușit, prin conducerea Théâtre de France, să creeze timp de nouă ani în jungla artei dramatice și literare un soi de „rezervație” de unde ura era exclusă: „De aceea, am putut veni în contact cu o „faună” atât de diversă ca Molière, Racine, Claudel, Genet, Beckett, , Ionesco, Duras, Nathalie Sarraute, de animatori ca Blin, Béjart, de autori noi ca Billetdoux, Shehadé, Vauthier etc. [...] Să adăugăm la asta Teatrul Națiunilor, unde se întâlneau cele mai mari tradiții shakesperiene, sau ale Extremului Orient – „Nô”, „Kabuki”, „Bunraku” – cu experiențele cel mai moderne: Grotovski, Living Theater, Barba, și Centrul Internațional de cercetări pe care, împreună cu Peter Brook, îl înființasem în anul acesta.”

Partea a doua

II - Poezia lui Ionesco: eșecul unui debut și laboratorul teatrului de mai târziu

2.1. Introducere

Ceea ce ne propunem în această parte a lucrării este în primul rând reevaluarea textelor poetice de început într-o lumină care, fără a exclude ceea ce s-a scris deja pe subiectul acesta, ia în calcul și posibilitatea unor alte interpretări. Noua perspectivă se datorează în bună măsură părții introductive a lucrării, unde am putut urmări consecvența căutărilor acestui scriitor, sensibilitățile, aspirațiile sale, precum și tenacitatea în a se păstra autentic. Toate aceste calități se leagă de ceea ce credem că este în mod esențial Eugène Ionesco, anume, poet. Astfel, văzând în această dorință aspirația supremă a scriitorului, îl vom urmări lăsând în urmă judecățile bazate pe comparația cu alți poeți.

2.2. De la poetul teribil la traducătorul de poezie în exil: metamorfozele literare ale lui Ionesco în perioada românească

Prezența lui Ionesco în România în calitate de poet, critic și autor de jurnal după anii '90. Refacerea parcursului poetic al autorului în adolescență. Despre activitatea critică din tinerețe.

După publicarea primului și singurului său volum de versuri, el devine (auto)critic, întrucât înțelege că poetul nu are valoarea presimțită de adolescent: "Când eram și mai tânăr am scris o cărțuție cu versuri foarte frumoase. Când am început să scriu critică recenzentii mi-au spus că sunt un poet slab. Adevărul este că sunt și un critic foarte bun, dublat de un bun autocritic." Dar și în această nouă postură literară, criticul intră în acțiune pentru câștigarea titlului de geniu.

În cele din urmă, criticul care se îndelețnicește cu fleacuri înțelege că acțiunea sa poate duce oriunde, însă nu la crearea unei opere. De aceea, deocamdată alege să nu mai scrie. Cu toate acestea, chiar și plecarea sa în Franța, în calitate de „secretar cultural, clasa a II-a” s-a dovedit a fi până la urmă o întoarcere în brațele poeziei, de data aceasta el traducând tocmai poezii pe care odinioară-i citise în calitate de critic. Vedem în această întoarcere un semn de enigmatică fidelitate față de poezie, considerată de el drept forma cea mai înaltă de artă.

2.3. Receptarea poeziei lui Ionesco în critică

Părerile cele mai contradictorii cu privire la poezia viitorului dramaturg sunt susținute de Gelu Ionescu în volumul *Anatomia unei negații* și, respectiv, de Alexandra Hamdan în *Ionescu înainte de Ionesco*, primul văzând în perioada românească a lui Ionesco un eșec, în timp ce pentru cea de-a doua aceasta se situează într-o continuitate liniară cu viitoarea operă dramatică a autorului. Undeva la mijloc, făcând o sinteză și intuind o punte de legătură, se înscrie Anca-Maria Rusu, cu volumul *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc* unde întâlnim un capitol intitulat: "Elegii pentru ființe mici" – un spectacol în devenire".

Despre poeziile proprii, Ionesco a declarat în diferite etape ale evoluției sale scriitoricești: „Am scris poezii foarte proaste, lamentabile, de un antropomorfism

rudimentar” sau „[...] poeziile mele, scrise în adolescență sunt slabe; apoi, într-o discuție cu Philippe Sénart, în care acesta repera ecouri ușor sesizabile din poezia lui Albert Samain, Francis Jammes și Maeterlink, poeți pe care Eugène Ionesco îi admira în anii '30, autorul a declarat: „Ei mi-au fost nefaști, căci m-au instalat într-un sentimentalism de care și azi îmi este greu să scap.”

Se poate observa un raport de discontinuitate la nivelul expresiei ionesciene, însă lucrul acesta se petrece atât în perioada românească, cât și în cea franceză. Să ne amintim că în Franța anilor '80 Ionesco a hotărât să renunțe la a mai scrie teatru și va face scenarii pentru film sau va picta. Dacă privim situația acestui autor din perspectiva consacrării sale într-un gen anume, i-am putea da dreptate lui Gelu Ionescu și am considera perioada românească într-adevăr un „șantier neterminat”. Dacă, în schimb, suntem atenți la însuși contextul cultural românesc în care s-a format Ionesco – perioada avangardei – am putea observa că autorul nostru, prin schimbările atât de neașteptate de la un mod de expresie la altul, de asemenea, prin înglobarea tuturor nivelurilor de expresie într-o singură operă, fie ea poetică, critică, dramatică sau picturală, a rămas un fidel al avangardei sau, mai precis, un avangardist structural.

2.4. Poezia ca „laborator”

2.4.1. Principiul coincidenței contrariilor: absurd versus creativitate

Am reperat câțva modalități estetice pe care le-a cultivat deopotrivă în poezie și în teatru. Le-am analizat în ordinea evidenței. Toate aceste aspecte sunt urmărite prin analize pe text.

Pentru Ionesco, coincidența contrariilor s-a dovedit a fi mai mult decât un exercițiu intelectual practicat în sine în volumul de critică *Nu* și mai mult decât o încercare de stil în poezie, o estetică nouă poetică pe care autorul a intuit-o încă de la debutul său și pe care a perfectat-o apoi în teatru. Ionesco nota în *Pagini de jurnal*: „Să sari fulgerător în nonsensul lucrurilor. Să te obișnuiești să stai acolo [...]. Izolând un lucru, tindem să-l legăm cu legăturile lui de dincolo, care desfigurează sensurile obișnuite, superficiale. Noi nu putem realiza legătura, dar putem sta acolo unde legătura lipsește (absența ei e o chemare, o prezență) și unde sensurile actuale se dizolvă.”

2.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile

De atunci și până astăzi, de la autor la critică, s-a stabilit de comun acord că poezia ionesciană ar fi slabă din punct de vedere literar. Cu toate acestea, unii o consideră drept „o importantă mărturie despre laboratorul românesc în care dramaturgul de prestigiu mondial își presimte, își pregătește experiențele ulterioare.”

Ceea ce conferă valoare de laborator acestei poezii este, din punctul nostru de vedere, mai puțin stilul lingvistic, cât o anumită viziune asupra lumii, poetică prin ea însăși, viziune pe care o vom regăsi în teatrul său de mai târziu, pe care scriitorul o va contura consecvent în desenele ce au urmat încheierii carierei sale dramatice, de compoziția căreia a fost preocupat și în calitate de critic în perioada românească. Ar părea că stilul lingvistic maturizat în dramaturgia sa este una cu însăși încercarea ființială a autorului de a „vedea” lumea. Descoperim un autor vizual prin excelență. Această intuiție se poate lesne verifica prin caracterul permanent, prezent în toate ipostazele creației sale, al preocupărilor pentru desen și pictură: cronici dedicate unor pictori din perioada

interbelică, universul poetic situat într-o lume interioară spectaculară, începuturile teatrului pornind de la desenele unui manual de învățare a limbii engleze, propriile expoziții de pictură din perioada „postdramatică”, desenele publicate în volumul *Le Blanc et le Noir*.

Faptul că Ionesco era preocupat de pictură, desen, în general de imagine ca modalitate de expresie a gândului și a emoției se poate observa încă din perioada lui românească, din cronici dramatice și plastice apărute în presa vremii.

2.4.3. Oralitatea stilului

Potrivit lui Paul Zumthor, oralitatea este legată de o noțiune cheie, și anume aceea de *performance* (termen anglo-saxon), înțelesă ca „acțiune complexă prin care mesajul poetic este simultan transmis și perceput, aici și acum.” Însă, în cazul lui Ionesco, oralitatea sa mai poate fi identificată și în concizia imaginilor descrise de cuvinte, după cum spun câteva cronici în epocă, de pildă cea a lui Arșavir Acterian: ”Exprimarea concisă, directă, voluntar naivă, va limita poate simpatia și admirația probabilă a celor obișnuiți să întâmpine dificultăți și care frecventează armonia prețioasă a poeziei hermetice” sau în articolul polemic al lui Horia Groza din revista „Rampa”, care, în ciuda unor influențe, a lui Verlaine și Arghezi, pe care le semnalează, știe să aprecieze o poezie densă și eliptică: ”Eugen Ionescu știe să picteze în puține cuvinte lucruri rotunde și grele.” exprimându-și regretul că aceste pagini nu au fost ilustrate de pictorul Tonitza. Nouă ne cade de minune observația, căci ea anunță cu precizia unui oracol etapa de final a operei ionesciene – pictura, autorul definind astfel „un lucru rotund și greu” a cărui estetică s-a concretizat întotdeauna în *puține cuvinte și puține linii*.

De asemenea, oralitatea ca vervă poate fi urmărită și la nivelul criticii ionesciene prin tonul ireverențios, pliat pe argumentări imprevizibile, dar extrem de bine calculate.

2.4.4. Visul

La prima vedere păpușile din *Elegii* sunt moarte, rupte, de ceară, cu tărățea curgând din coate ori trase cu sfori. Însă finalul poeziei *Țară de carton și de vată* ne dezvăluie că aceasta este o lume care din voință proprie, printr-o artă proprie, își propune să *viețuiască* în aria visului.

Nu întâlnim aici visul poetului, nici pe cel al intelectualului, ci pe acela al copilului. Prin candoare copilul face ca realitățile ireconciliabile ale acestei lumi să conviețuiască.

Patetismul recunoscut mai târziu de autor intră în patologia adultului. Copilul este unul din semnele fascinației lui Ionesco pentru fragil. Lumea lui e făcută din carton, vată, ciocolată, păpuși. Or tocmai prin această fragilitate poetul oprește căderile tragice. Poezia lui, ca și teatrul de mai târziu, nu are eroi, nu funcționează în parametrii tragediei care se naște din creșterea unui erou căruia i se aplică apoi un destin implacabil; dimpotrivă, în poezia ionesciană bărbile de vată nu fac zgomot în cădere, cartonul nu se face țandări. În această țară anume făcută mică, legea gravitației pare să nu existe. De aceea granița dintre moarte și viață nu este tragică, ea propulsează în imponderabilitate. Copilul, cartonul, visul, viața, moartea, alcătuiesc o familie, împreună cu toate celelalte materiale care ar putea tot atât de bine să nu aibă nici un sens împreună. Pentru cine vrea însă să vadă în toate acestea o lume, este esențial ca ele să fie mici, fragile, prin aceasta împiedicându-se orice prăbușire tragică.

Alături de această lume fragilă ne interesează prezența unui altfel de vis, cel nocturn, dezvoltat mai târziu în dramaturgia ionesciană sub forma logicii oniricului.

2.4.5. Metafizica păpușilor

Într-o primă fază, inclinam să credem că Ionesco ar fi vrut să deschidă lumea visului ca pe un refugiu pentru evadarea din impasurile lumii reale, adevărul unei porțițe de scăpare din calea conflictului tragic. Motive în favoarea acestei interpretări curente și prea la îndemână ar fi suprimarea graniței dintre real și vis, dublată de reducerea eroului clasic la un personaj lipsit de orice pretenție de solemnitate.

Însă această dezamorsare a sursei de conflict din tragedia clasică nu înseamnă și o abdicare de la spiritul celei din urmă, așa cum vom încerca să arătăm în continuare. Într-adevăr, în tragedia greacă, conflictul opunea zei și oameni, reprezentanții a două lumi, iar această dihotomie nu mai există la Ionesco. Dar tragismul său nu dispare prin aceasta, ci dimpotrivă se amplifică, deoarece acum, când ambele lumi conviețuiesc în aceeași „țară de carton”, ele stau și cad împreună. Dacă la greci, tragicul însemna moartea eroului pământean în lupta cu zeii, în schimb la Ionesco, moartea celei mai banale păpuși încremenește tot ce există, fără excepție. Zeu și păpușă împart acum deopotrivă în această lume unică grandoarea și precaritatea: păpușa, acest semn mic ce pare accesoriu între alte materialități neînsuflețite este vital, este purtătorul creației: “Când unui copil îi cade păpușa din leagăn, se cutremură planeta Sirius.”

Prin aceasta, poetul „păpușilor moarte” afirmă de pe acum o vocație tragică într-o aură ludică, iar această ambiguitate care va rezista tuturor încercărilor de clasificare îi va permite să autorului să fie grav, însă fără a cădea în patetism. Căci nu se poate vorbi despre „patetism”, decât dacă se ignoră gravitatea unei mize.

Așadar, orală și vizuală deopotrivă, jucată și visată, fragilă și grotescă, golită de viață și uimită în fața existenței, fără un stil elaborat și însoțită de conștiința propriei banalități – aceasta este poezia ca laborator, resortul intim al teatrului ionescian. Aceeași lume a poeziei sale, ascunsă deocamdată sub aparența eșecului unui debut, va apărea imprevizibil și strălucitor mai târziu într-o nouă formă de expresie: cea dramatică.

Partea a treia

III – Poezia din teatrul ionescian

3.1. Introducere

A treia parte a lucrării noastre ne-a permis să constatăm evoluția literară a „tânărului Ionesco”. Am văzut însă că nu se poate vorbi niciodată despre o evoluție lineară, ci mai degrabă de o căutare întruchipată în multiple ipostaze literare provizorii: aceea de poet, critic literar, cronicar și chiar traducător de ocazie.

Pornind de la această constatare, intenționăm să arătăm în partea a doua că poezia nu este situată numai cronologic în evoluția literară, ci la un nivel mult profund: nu este doar prima ipostază din seria tatonărilor literare ulterioare, ci dimpotrivă ea este un adevărat „principiu”, în sens ontologic al cuvântului, adică în sensul permanenței poeticului în toate modalitățile de expresie artistică.

Practic, ceea ce îl particularizează pe dramaturgul francez de origine română este o stare specifică, starea de reverie ca matrice a mijloacelor de expresie poetice. În sensul acesta, poezia ca stare capătă de fapt o nouă valență. Prima în rândul ipostazelor sale literare, poeziei îi revine astfel rolul de copilărie în vârstele sale creatoare. Copilăria comportă un aspect definitiv dincolo de vremelnicia ei, în sensul căutării permanente a unei punți între lumea dinăuntru și cea din afară, între lumea reală și cea fantastică, între lumea trează și lumea din vis. Însă această căutare nu cunoaște încrâncenarea unei lupte de idei, ci se desfășoară pe meleagurile tainice ale unei stări specifice copilăriei, reveria. Reveria constituie pandantul poetic al copilăriei în maturizarea literară a lui Ionesco. El scrie pornind de la această stare, iar mijloacele poetice de expresie nu pot fi înțelese la el în afara acestei stări.

În mod concret, începem prin a situa teatrul ionescian în peisajul dramatic contemporan, punând în evidență atât înrudirea cât și specificul celui dintâi în contextul căutărilor similare din timpul său. Specificul poeticului ionescian va fi identificat ulterior prin descrierea stării creatoare de reverie, stare matricială ce va fi concretizată și dezvoltată prin reperarea mijloacelor poetice de expresie în piesele de teatru. Aceste piese au fost selectate tocmai din punctul de vedere al relevanței lor poetice. Abordarea lor va fi făcută de fiecare dată în două etape: mai întâi vom explora textele dramatice, iar apoi vom urmări același principiu metodologic în punerea lor în scenă de către cei mai reprezentativi regizori în acest domeniu.

3.2. Dramaturgia ionesciană între teatrul absurdului și teatrul poetic avangardist

În viziunea avangardistă elementul central este imaginea. Prin înșiruirea imaginilor în lanț se creează un discurs poetic al cărui scop este de a provoca șoc emoțional. Se instaurează astfel o nouă ordine estetică.

În căutarea unei limbi poetice, avangardiștii au ajuns la experimente inedite. Spre exemplu, expresioniștii voiau să găsească *poemul original*, *poemul-strigăt*; futuriștii ruși, dadaiștii, suprarealiștii căutau o limbă poetică transnațională. Dintre aceștia Hlebnikov inventează limba *zaum*, Virgil Teodorescu, *leoparda*, Tristan-Tzara scrie *poeme negre* și *maori*. Prin toate acestea se căuta un limbaj neexplorat, acela al inconștientului. Câteva dintre metodele găsirii noului limbaj poetic sunt: destructurarea, pulverizarea nucleului semantic, imagismul prin focalizarea asupra imaginii și nu asupra figurilor, semne ale literalității. Implicite sau explicit, această căutare se bazează pe ludic.

În poetica dramaturgiei ionesciene, jocul imaginilor presupune un joc al consistențelor, ideilor, impresiilor conținute de acestea. Se explică astfel amestecul tragicului și comicului, ori al lirismului cu farsa. Poezia este creată tocmai de aceste contraste ce determină alternanțe emoționale și noi sensuri.

În studiul inițial dedicat teatrului absurdului, pe care l-a realizat Martin Esslin, acesta sesiza o nuanță în ce privește poezia conținută. Criticul semnala prezența unei alte ramuri a absurdului, care s-a dezvoltat paralel cu acesta în teatrul francez contemporan. Este vorba despre teatrul poetic de avangardă, reprezentat de dramaturgi ca Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux; și din generația mai tânără, Georges Schehadé, Henri Pichette și Jean Vauthier. Se pare că diferențierea acestei ramuri era și mai dificil de trasat din cauza celor două similitudini cu teatrul absurdului. Este vorba despre realitatea onirică și cea fantastică, precum și despre aceea că nici teatrul poetic nu

ținea cont de regula celor trei unități. Totuși, sesiza Martin Esslin, în noua ramură exista mai mult lirism la nivelul textului, în timp ce grotescul și violentul se simțeau în mai mică măsură. Teatrul poetic, este de părere Martin Esslin, ține să cultive un nivel elevat al poeziei și urmărește efecte poetice prin asocieri verbale, în timp ce teatrul absurdului e bântuit de totala devalorizare a limbajului, urmând o poetică ce pornește din concret și al cărei obiectiv este însăși imaginea scenică.

Reprezentanții acestei noi modalități a teatrului, pe care în deceniul a șaselea critica l-a denumit „al absurdului”, nu pretind o înțelegere al unui sens al pieselor lor, nu lansează mesaje, ci vor ca spectatorul să se lase prins de prezența nemijlocită a elementelor scenice ca de o „altă” realitate. Înțelegerii, comunicării unor mesaje univoce, prin cuvânt, Ionesco îi preferă așadar *participarea* totală. Se participă la prezența materială a personajelor dar, totodată la materializarea anxietăților lor. Prezențele scenice sunt multiple, de la cele ale obiectelor, la cele ale simbolurilor, ale abstracțiilor. Dramaturgul înțelege această participare drept singurul criteriu valoric în critică. Prin deplasarea accentului de pe comunicarea discursivă pe prezența și participarea imediată, Ionesco nu urmărește dezagregarea limbajului scenic, ci, dimpotrivă, eliminarea unui fals limbaj „teatral”, ca și purificarea, esențializarea lui. Cu alte cuvinte, arta sa dramatică vizează esența însăși a teatrului, ca și poezia unor poeți ce poematizează *poeticul* însuși.

3.3. Reveria – matricea poeziei din lumea teatrului ionescian

Cine este cât de cât familiarizat cu opera ionesciană, nu se poate să nu remarce recurența a ceea ce am putea numi „exerciții de visare”, prezente în mai toate genurile abordate de acesta. Însă vom vedea că recurența acestor prezențe nu este accidentală – chiar dacă aparent pot trece aproape neobservate – dar nici programată de voința unei intenții „treze”. Mai târziu, prin visare și prin eliminarea clișeeilor, va înțelege să ajungă la expresie ca semn maxim al valorii, considerând expresia formă și fond în același timp. În poezia de debut însă, din pricina lipsei limbajului ermetic ar părea că nici măcar autorul nu ia foarte în serios exercițiile de visare, în timp ce în *Jurnalul* lui intim el nu face altceva decât să descrie cu naivitate niște „stări”. De fapt, amândouă scrierile – poezia și jurnalul – sunt definitorii pentru prima perioadă, care se caracterizează prin căutarea unei zone de limbaj. Aceste stări de visare, exprimate cu naivitate într-un registru simplu, nu vor dispărea nici în perioada de maturitate, aceea a scrierilor dramatice, numai că ele vor fi transfigurate: structura limbajului se va ermetiza, iar stările se vor transforma în „semne”. Vom vedea că elementul de continuitate ce supraviețuiește acestor transformări este imaginea, din nou recurentă, a visătorului și a lumii visate. Reveria este practic fundalul pe care se desfășoară – și mai mult, o face posibilă chiar – alchimia poetului în dramaturg. Călăuză în căutarea luminii difuze a reveriei ionesciene ne este eseul lui Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, ale cărui intuiții teoretice se regăsesc întruchipate în mod uimitor în scrierile celui dintâi.

3.4. Elemente poetice în teatrul ionescian

Ne propunem în continuare să verificăm dacă și în ce măsură se confirmă ipoteza noastră formulată în partea a doua lucrării, și anume regăsirea elementelor poetice caracteristice în dramaturgia ionesciană. Pentru aceasta vom respecta ordinea prezentării lor din capitolul *Poezia ca laborator*: principiul coincidenței contrariilor, imaginea ca matcă a gândurilor posibile, oralitatea stilului, oniricul și meatafizica păpușilor. Vom

căuta fiecare din aceste elemente atât la nivelul textului dramatic cât și la acela al mecanicii spectacolului

3.4.1. Principiul coincidenței contrariilor

Dacă Albert Camus considera absurdul un *divorț*, Ionesco îl consideră drept o realitate conflictuală. Dar, deși vorbește despre ruptură, inadecvare, conflict, dramaturgul nu este un obsedat al opoziției contrariilor, ci al coincidenței lor. Coincidența contrariilor este politica lui „și-și” în loc de „ori-ori”, lecție pe care de altfel o practica și în critică, scopul ei fiind întotdeauna căutarea criteriilor absolute. De aceea, vom întâlni formule ca acestea: „comical este înfricoșător, comical este tragic, iar tragedia este „derizorie”.

Absurdul în perspectivă ionesciană, consideră Nicolae Balotă, este iscat de întâlnirea contrariilor care rezultă din scindarea anterioară a unei unități. Ciocnirea între *eu* și *mine însumi* din formula dramaturgului este simptomatică. Tot astfel, întâlnirea dintre real și ireal în economia unei piese. Arta dramaturgului rezidă în iscusința sa de a face ca irealul să devină real, de a da naștere neprevăzutului.

Prin câteva exemple de dedublare, ambivalență, ezitare la răscruce, Nicolae Balotă pune în discuție o neputință a autorului și apoi a dramaturgului de a se transcende pe sine: „Nu pot trăi la viața asta pe care nici nu o trăiesc din plin. Nici la literatură. Ci stau așa șovăitor între două punți.” Lipsa de putere în a se transcende îi vine din aceea că toate lucrurile îi sunt egale: „Toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate”, iar această uniformitate, această absență îi sunt cauzate de „vidul lăuntric și obsesia egoistă”: „Nu am nici o pasiune, nici o obsesie în afară de mine: Eu care-mi sunt gloria, bucuria, suferința, viața, moartea!...”

În opinia noastră, departe de a vorbi despre o scindare a unei unități prin ciocnirea contrariilor, dramaturgul devine el însuși creator și ființă vie tocmai în punctul în care contrariile coincid. Coincidența contrariilor reprezintă pentru Ionesco o cale de cunoaștere a lumii, genialitatea sa ca și creator fiind una de natură existențială. Prin lumea recreată, Ionesco este un vizionar și nu un demiurg, căci această coincidență a contrariilor este de fapt expresia estetizată a dualităților din ființa sa, expresie a sincerității, a candorii care recunoaște: „Nu am decât atitudini duble. [...] aceasta e marea mea tragedie” Ionesco vorbește despre tragic în loc de absurd. Tragicul nu este mai confortabil decât absurdul, dar onorează mai mult realitatea pentru că e mai profund și prin aceasta, mai radical. Prin melodramatic îl recuperăm din absurd pentru a-l reda tragicului prin melodramă. Persoana lui este o fereastră prin care vede lumea. Ionesco și-a poziționat fereastra tocmai la fisura dintre lumi: „În fiecare scorbură era așezat un zeu”, mărturisește un vers stănescian, explicând poetic prezența unei alte lumi la posibila interferență a două realități. La Ionesco, prin această ruptură de real care coincide cu ruptura logicii, se creează o altă instanță care îi permite dramaturgului să vadă dincolo de absurd, spre tragedie, la el absurdul nestând atât în lucruri ori în ciocnirea contrariilor, cât în interpretare.

3.4.1.1. În texte dramatice: *Regele moare*

Ne propunem să urmărim punctul de coincidență a contrariilor în *Regele moare*, penultima piesă scrisă de dramaturg, înainte de se dedica unui alt mijloc de expresie și anume, pictura. Motivul pentru care selectăm textul este faptul că aici am regăsit în ipostază unică tensiunea dintre viață și moarte – un subiect pe care de altfel l-a dezbătut

într-o formă sau alta de-a lungul întregii sale cariere literare – într-un demers dramaturgic unic, ce depășește ceea ce am denumit a treia perioadă a dramaturgiei ionesciene. Aici cuvântul capătă funcție de ritual, iar prin aceasta acțiunea iese din schema de construcție a melodramaticului, precum și din cea a logicii visului, și ia forma de ceremonial, de rit antic, înaintând explicit spre tragic. De altfel, piesa a fost intitulată inițial *Ceremonia*. O parte a criticii a considerat-o clasică, comparându-l pe Ionesco cu Shakespeare, alții i-au contestat valoarea considerând-o lipsită profund de originalitate sau de un verbiaj supărător.

Considerăm că piesa *Regele moare* are în egală măsură valoare testamentară căci, aflat față în față cu viața și cu moartea, autorul le va împăca în sine invocându-le deopotrivă. Invocația apare ca o soluție, ca un teritoriu nou creat de tensiunea celor două dimensiuni ale existenței. Vedem cum invocația ca punte de întâlnire a contrariilor generează o lume nouă, unde viața și moartea nu se luptă pentru a se prăda, ci pentru a se întâlni. Această semnificație se poate citi lesne prin mariajul regelui cu două regine-simbol: Regina Margareta, semn al tinereții și Regina Maria, semn al bătrâneții. Departe de a fi un semn al neputinței transcenderii de sine, suntem de părere că mariajul Regelui Bérenger I cu două vârste opuse în același timp creează de fapt o sursă a vitalității acestuia, plină de dramatism, care ar putea fi lesne caracterizată prin natura discursivă a dialogului de patetism și banalitate.

Până la urmă, Ionesco a intuit riscul banalității acestei piese, așa cum o percepeau criticii în Franța, încă din finalul volumului *Nu*: „Iată de ce nu mai cred în moarte. Intrată în cultură, și-a înstrăinat, și-a pierdut orice nemurire, s-a dezesențializat, și nu mai este decât o simplă temă de brodat, de divagat liric, agonic, filozofic, teozofic, matematic.” De aceea, prin invocație, moartea, ca și viața devine un mister.

Tragedia acestei lumi nu stă în faptul că o parte sau alta ar învinge, ci în aceea că visătorul e sustras visului său. Aceasta este drama regelui. Care este regatul lui Bérenger I, în afara celor câteva încăperi sordide? Pentru ce s-a luptat regele într-un mod prometeic toată viața lui? Pentru o lume care prin fericirea plăsmuirii tinde să se raporteze la aceea a divinității: lumea ca vis.

3.4.1.2. În reprezentații teatrale: *Regele moare*

Acest creator de limbaj dramatic necesită, pentru a fi transpus în dimensiune scenică, o anume fidelitate și o examinare nu numai a piesei care intră în discuție, cât și a întregii sale literaturi. Scopul acestei examinări nu este de a stăruia asupra transformării biografiei autorului în literatură, cât de a cunoaște universul noilor semne. În fond, *Regele moare* este ceremonie cât se poate de explicită a înmormântării. Cu toate acestea, a-i permite cuvântului singur să conducă acțiunea, în lipsa trecerilor subtile dintre viață și moarte, dintre banal și extraordinar, dintre rutină și aventură, ar însemna infidelitate față de spiritul textului ionescian sub pretextul respectării literei sale.

Vom observa prezența acestor alunecări dintr-o parte în alta în două montări ale spectacolului *Regele moare*, una realizată pentru Televiziunea Română de Dominic Dembinski, cealaltă, la Teatrum Mundi, în regia lui Victor Ioan Frunză, în 2002, mai ales prin relația dintre personajele-semn. În varianta pentru televiziune putem urmări tandemul actoricesc Dana Dogaru - Alexandru Repan, iar în montarea de la Teatrum Mundi, pe Florina Cercel și Marius Bodochi. Cele două tandemuri sunt importante pentru că ele definesc relația dintre Bérenger I versus Ionesco și moarte.

Greu de spus care variantă este mai fidelă, căci în jurnalele dramaturgului se găsesc deopotrivă și ipostaza luptei cu moartea și jocul cu ea. Noi suntem, de data aceasta, pentru varianta propusă de Dominic Dembinski, ea dezvăluind o conviețuire cu mult mai nuanțată a dramaturgului cu cele două dimensiuni, viața și moartea, tinerețea și bătrânețea și, prin aceasta, împlinind exigențele unui exercițiu spiritual unde centrul de greutate se deplasează spre posibilitatea alegerii și a contemplației în locul fricii și al spaimei de moarte. Alegerea noastră se bazează pe unul dintre ultimele interviuri acordate de Ionesco Televiziunii Române: "Lumea nu se poate schimba nici acum, nici mai târziu. Ea este de neschimbat. Pe măsură ce avansăm în timp constatăm că suntem înconjurați și striviți de catastrofe și lucrurile nu vor evolua mai bine până la Apocalipsă. Atunci, cum ar trebui să trăim? Ar trebui să trăim în credință, în contemplație, pentru că lumea este în același timp imposibilă, superbă și divină. Contemplația nu face rău ca politica."

3.4.2. Imaginea ca matcă a gândurilor posibile

Vorbind despre lumea visătorului și despre lumea visată de acesta fundată pe reverie, imaginea devine în teatrul ionescian unitate structurală într-o sintaxă a poeticii. Ea nu poate fi interpretată nici izolat, dar nici într-un registru strict realist ori în exclusivitate fantast. Cu atât mai puțin s-ar putea vorbi despre o înțelegere a teatrului lui Ionesco separând imaginea scenică de text sau de personaje. Un acces către o astfel de înțelegere ne este facilitat de o diferențiere a teatrului ionescian în comparație cu alte două modalități de a folosi imaginea ca element principal de expresie: cinematograful pe de o parte și teatrul de imagine, de cealaltă.

În încercarea dramaturgului de a surprinde anistoria în istorie, eternul în clipă, emoțiile sale însele devin semne. Personajele parcurg și ele același drum al semnului. Emoțiile depășesc istoria prin intimitatea lor cu ființa; de aceea, pentru cei care se încumetă să pună în scenă teatrul ionescian este esențial jocul cu semnele teatrale în căutarea și regăsirea emoției ființei. Acesta este un aspect pe care îl vom urmări la nivelul imaginii: mai întâi prin urmărirea valorii strict semiotice a obiectelor care o compun, iar apoi prin raportarea la câțiva regizori români de valoare, creatori de lume ionesciană pe aceste texte – Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Dabija, Gelu Colceag, Beatrice Rancea – , prin dialoguri cu scenografi, actori, prin jurnale de repetiții la piese ionesciene.

3.4.2.1. Traficul de imagini dintre real și vis în *Setea și foamea și Amedeu*

Lumea ionesciană își dispută visul și realitatea chiar în interiorul ei, fără ca personajele să aibă conștiința unei lupte, ale unei tensiuni sau neînțelegeri, ele însele fiind rodul acestei lumi cu rădăcină dublă.

Dubla apartenență a personajelor la vis și realitate ne indică faptul că avem a face cu personaje-semn. Acestea apar și dispar într-un discurs cu mult mai complex decât simpla lor prezență, generat de diversitatea celorlalte imagini citite ca semne teatrale, cum sunt spațiul, sunetul, lumina, ritmul și dialogul. Geneza dar și matca acestui discurs teatral se află în însăși starea de visare a dramaturgului. Ionesco rămâne fidel obiceiului de a visa cu ochii întredeschiși, de a vedea mobilele cum se mișcă. Lupta cu visul are mereu același punct de pornire și sensul ei este de a surprinde mișcările interioare, de a

ajunge la realitatea supremă și fragilă a clipelor ființei umane pornind de la realitatea cea mai banală, aceea a unui interior de cameră.

3.4.2.2. Lumea obiectelor în textele dramatice ionesciene

Teritoriul lumii dintre realitate și vis este de fiecare dată o cameră, una banală, aidoma celei descrise de autor în jurnalul tinereții sale Uneori, când își propune să schimbe decorul, este suficientă permutarea elementelor din cameră. Există de pildă în indicația pentru decor din actul întâi la *Ce formidabilă harababură* un singur indiciu: „Un birou.”, pentru ca la începutul actului al doilea, să putem urmări următoarea metamorfoză a spațiului, prin simpla mutare a mobilierului și chiar a personajelor:

Alteori, sunt eliminate toate mobilele din cameră, cu excepția a două “scăunele de bucătărie”; doar că această austeritate poartă în sine miezul unei dinamici noi în teatru.

Decorul de la *Scaunele* descrie un spațiu cotidian banal ce ascunde totuși un element ușor neobișnuit. Insolitul e prezent în inima cotidianului. într-un mod aproape imperceptibil. Fenomenul mai poate fi urmărit de exemplu, în *Jacques sau supunerea*, unde scena care *nu reprezintă nimic* e construită din obiecte nedefinite ce *zac împrăștiate ici-colo*. Un alt mod de intrare a insolitului în inima cotidianului poate fi abundența numărului de uși deschise toate spre același culoar circular, al căror număr și simetrie fac adesea să basculeze în ireal un decor ce pare prin excelență funcțional.

Această prezență a insolitului sub forma obiectelor și a mobilelor din decor contrazice banalitatea și cotidianul spațiului din piesele lui Ionesco. Ea sugerează o funcționare particulară a spațiului, în decalaj total față de realismul strict.

Ce s-a schimbat între timp? Capacitatea copilului de a se juca cu obiectele din cameră, de a le multiplica mental, de a le alterna, de a le transfigura. Această tensiune dintre realitate și vis este numită de autor drept „adevăr” metafizic. „Înfrângerea acestor superstiții [convențiile teatrale] va putea face ca teatrul să devină ceea ce trebuie să fie: poezie, invenție, dramă (drama nu este gen, ci tensiune), adevăr. [...] umanitatea trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart. Realitățile esențiale nu pot fi găsite decât în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine, realitatea cea mai intimă și mai prețioasă, în metafizică.”

Se pare că acest univers poate genera și el în lumea reprezentării spectacolului tot atâtea viziuni pe câți creatori există, căci, în afara unor indicații precise cu privire la construcția textului, nimeni nu poate prinde cu precizie cât anume din „starea de visare” ține de realitate și cât de imaginație. Apoi, metafizicul, suprarrealitatea, visul, poezia, jocul comical, tragicul, farsa sunt elemente obținute din dozajul realității cu fantasticul în imaginea scenică, un dozaj nou cu fiecare regizor.

3.4.2.3. Lumea obiectelor în montări scenice: *Scaunele*

Aici punem față în față trei montări diferite ale spectacolului *Scaunele*: Maurice Béjart, Felix Alexa și Victor Ioan Frunză.

3.4.2.4. Lumea fantastică a obiectelor în montări scenice:

Ce formidabilă harababură

Abordarea pe care Gelu Colceag o face piesei *Ce formidabilă harababură* ne oferă o perspectivă nouă, datorată mai ales formației sale de pedagog în arta spectacolului de teatru. Aflat în această ipostază, el cultivă o grijă deosebită pentru situații scenice, precum și atenția la fenomenele interioare prin care trece actorul în timpul jocului scenic. Fără a-și propune să penduleze între prezență și absență, între vid și viață, fără să se lanseze în emoția metafizicului, regizorul construiește lumea ionesciană într-un mod la fel de stabil precum cel stanislavskian – prin construcția psihologică a acțiunilor și prin emoția gestului actoricesc –, unind astfel celelalte coordonate tipice dramaturgului: banalitatea obiectelor, realitatea implacabilă și visul ca semn al neputinței de acțiune și de a modifica realitatea.

3.4.3. Oralitatea stilului

Dacă în poezia ionesciană s-a discutat despre oralitate în termenii particularității limbii vorbite, ai graiului viu, în critică putem găsi această calitate prin raportarea permanentă a autorului la sine însuși într-un soi de dialog care îl implică în dublă calitate de povestitor și ascultător.

Paul Zumthor arată că, în ciuda delimitărilor etnologice sau antropologice, oralitatea poate avea mai multe manifestări, că practic nu există oralitate în sine, ci multiple structuri și manifestări simultane ale acesteia. Ceea ce este comun însă tuturor acestor manifestări e vocea. Socială sau individuală, vocea presupune două subiecte: vorbitorul și ascultătorul, o investiție egală dar nu identică „de energie psihică, de valori mitice, de sociabilitate.” Orice definiție a oralității trece, după Zumthor, printr-o noțiune cheie, și anume aceea a *performance*-ului (termen anglo-saxon), „acțiune complexă prin care mesajul poetic este simultan transmis și perceput, aici și acum.”

Prin prisma acestei definiții, Ionesco, încă din etapa lui de critic, avea calitatea deosebită de “a face zgomot” – el singur o spune – ceea ce nu se confundă cu publicitatea, nici cu o politică de afirmare în literatură gândită prin atentarea la valoarea scriitorilor recunoscuți –, cât cu un mod particular de a spune lucrurile. Putem identifica astfel “vocea”, felul unic de a se adresa “aici și acum” într-un mod care ignoră standardul de expresie al criticii.

Apoi, dacă scrisul ionescian are o rădăcină mărturisită, acesta e spiritul de vervă. – „căci din vervă mi-a venit să scriu”. În nici un caz Ionesco nu scrie pentru a dovedi adevăruri nici acum, nici mai târziu, știut fiind că adevărul în sensul vreunui concept ar fi fost ultimul lucru asupra căruia s-ar fi putut opri dramaturgul de mai târziu.

Îndreptățiți astfel de cele trei dimensiuni ale oralității ionesciene: cuvânt, vervă și joc în opera sa premergătoare perioadei dramaturgice, putem observa cum toate acestea au fost preluate și dezvoltate apoi în textele dramatice.

3.4.3.1. Oralitatea ca spirit de vervă al textului dramatic ionescian: *Cântărețul cheală*

Cu acest capitol care are semnificația intrării în scenă a dramaturgiei ionesciene în economia tezei noastre, ne propunem să „limpezim” paradoxurile într-o cheie a firescului. Scopul acestui demers este de a ne apropia de dramaturg prin prisma propriului

său orizont. Capitolul e structurat în patru secvențe, încercând să refacă dinamica „nașterii” noului teatru: *Explozia limbajului*, *Consternare în fața lipsei de sens din „Cântăreața cheală”*, *Jocul ca dinamică în noul teatru*, *Limbajul, noul personaj în teatrul ionescian*

În căutarea noii zone de limbaj care să exprime pentru dramaturg cel mai deplin actul comunicării, Ionesco ne-a dezvăluit o uimire și o candoare lucidă în voința de a se exprima. Când critica a caracterizat limbajul din *Cântăreața cheală* drept unul *explodat*, dramaturgul a explicat că intenția acestei explozii a cuvintelor nu este aceea de a distruge, ci efortul unei comunicări totale, autentice, mistică și voluptuoasă în același timp, dincolo de bariera mecanismelor de înțelegere prin cuvânt.

Dramaturgul este acuzat că nu depășește nivelul unui scriitor ce revistă, ori că ar fi un șarlatan care fabrică scheciuri pe canavaua dialogurilor banale din manualul de engleză. Această „învinuire” ne ajută să înțelegem că Ionesco dublează preteatralitatea pretextului de la care a pornit în crearea un limbaj nou cu o atitudine preteatrală. Pretextul cu pricina este Joaca, care la rândul ei se naște dintr-o atitudine preteatrală, sinceritatea, pentru că numai cine este candid se joacă.

Așadar, descoperim jocul ca generator al noii dinamici în teatru. În sprijinul acestei idei, Hans-Georg Gadamer are o teorie conform căreia „Jucarea întreține un raport specific esențial cu seriosul, nu își face scop din serios, căci jocul însuși rezidă într-o seriozitate proprie, chiar sacră. Jucătorul știe el însuși că jocul e doar joc și se situează într-o lume determinată de seriozitatea scopurilor.” Atitudinea aceasta oferă temelor ionesciene o aparență derizorie, „jucătorul” știind că s-a angrenat într-un joc, însă de fiecare dată în raport cu altceva (cu teme universale): cu Dumnezeu, cu moartea, cu timpul, cu sine însuși.

Dacă e adevărat că rațiunea operei ionesciene e jocul, atunci „o operă de artă ne face să aflăm un adevăr ce nu ne este accesibil pe nici o altă cale.” și, în virtutea acestui raționament, îi putem stabili semnificația filosofică.

Tot Gadamer susține că “Subiectul jocului nu sunt jucătorii”. În termenii cei mai simpli asta înseamnă că ultimul lucru care ar fi de analizat în teatrul lui Ionesco sunt „jucătorii”, cei care joacă, personajele. De aceea, în ultima secvență a capitolului vom pune în discuție limbajul, ca personaj în teatru.

Credem că interesul dramaturgului pentru dezagregarea cuvântului și pentru aspectele contradictorii ale realității, prezente încă din vremea primului volum de critică, Nu, pe fondul parodierii teatrului, au produs o altă materie din care să se hrănească dramaturgia, o materie în care cuvântul e despărțit de sens și devine subiect, personajul e despărțit de psihologie, acțiunea de continuitate. Prin fenomenul acesta de fărâmițare, cuvântul se transformă în acțiune, falimentul lui capătă sensul unei lumi prin multiplicarea contradicțiilor, ceea ce pare în mic modelul primordial de facere a lumii: „La început a fost cuvântul”.

3.4.3.2. Ludicul ca expresie a oralității stilului ionescian în arta spectacolului

Și pentru actori joaca este un element preteatral. Când aceasta însă este ridicată la nivel de tehnică actoricească este denumită joc. În felul acesta joaca își impune propriile reguli, nelăsându-se intimidată și nici amestecată cu regulile altor tehnici de joc teatral.

Se realizează o paralelă între ceea ce Ionesco a denumit teatru al marionetelor și binecunoscuta teorie a lui Gordon Craig cu privire la actorul supra-marionetă. Actorul, în

concepția lui teoreticianului și a dramaturgului deopotrivă, trebuie să-și strunească sensibilitatea, să nu urmărească exprimarea sentimentelor, ci să sugereze miezul existenței prin mișcare, atitudine, costume. De aceea, în capitolul următor ne vom apropia de textul ionescian, de limbajul ca personaj, prin mărturia câtorva actori și a dramaturgului însuși cu privire la acest subiect.

3.4.3.3. Neverosimila artă a actorului de a fi el însuși

Pornind chiar de la o observație a dramaturgului în timpul repetițiilor la *Cântăreața cheală*, intenționăm să scoatem la iveală noul raport dintre actor și personajul său, un personaj-semn, tipic ionescian. Apoi, urmărind alte observații ale sale în legătură cu exigențele construcției scenice din *Cântăreața cheală*, vom arăta în paralel regulile de construcție ale regizorului Alexandru Dabija în spectacolul *Ionesco-5 piese scurte*.

Motivul pentru care comparăm cele două tipuri de construcție scenică este acela că atât *Cântăreața cheală*, cât și cele cinci texte scurte – *Îi cunoașteți? Lacuna, Fata de măritat, Salonul auto, Guturaiul Oniric* – au fost scrise în aceeași perioadă, chiar în același an, toate aparținând aceluiași stil, primei vârste în care personajul dramaturgiei ionesciene este limbajul.

Ceea ce ne interesează este să urmărim în ce măsură precizia textului solicită o schimbare a modului stanislavskian de joc. De aceea, ca într-un proces, vom confrunta opiniile celor implicați. Procedăm astfel deoarece marile texte dramatice își pot îmbogăți sensul prin perspectiva artiștilor implicați în reprezentările teatrale. În cazul lui Ionesco, fie că vorbim despre mari texte sau nu, e limpede că ele au fost construite astfel încât să nu poată fi clasate vreodată. Și ni se pare că au dreptul la obiectivitate în privința stilului de joc mai ales reprezentanții scenei, cu atât mai mult cu cât însuși dramaturgul le-a cordat multă atenție și încredere în timpul carierei sale dramatice.

3.4.3.4. Ionesco -5piese scurte, joaca asumată ca joc

Alegem să urmărim în continuare procesul artistic din timpul unor repetiții până la primul spectacol. Spectacolul ales, în regia lui Alexandru Dabija, se apropie de *Cântăreața cheală* prin faptul că include texte scrise în aceeași perioadă. Astfel, ne permitem să facem o paralelă între observațiile dramaturgului în timpul repetițiilor la *Cântăreața cheală* și cele ale regizorului pe un text de aceeași factură.

Ceea ce ne interesează în urma acestui demers este să creionăm o hartă a unei noi școli de teatru, cea ionesciană. Căci cu siguranță, *Alchimia teatrului absurdului* cuprinde, alături de posibile interpretări ale textului și interpretarea unui anume stil de joc, specific și irepetabil totodată în orice alt gen de teatru. Aceasta cu atât mai mult cu cât unul din specificul autorilor “absurzi” a fost de a crea lumi atât de diferite în ceea ce privește regulile de construcție sau mesajul. Ne gândim de exemplu la faptul că nu se poate să-l joci pe Beckett cu regulile pe care le aplici la Ionesco.

Capitolul cuprinde câteva observații de joc în urma unui jurnal de repetiții.

3.4.4. Oniricul

3.4.4.1. Vârstele teatrului ionescian

În funcție de locul visului în textele dramatice ionesciene, putem opera o triplă periodizare a acestora, elocventă pentru evoluția stilului dramaturgului român. Prima perioadă este cuprinsă între anii 1950 și 1952, când scrie *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele*. Din 1953, când, acuzat fiind că suprapune scheciuri fără nici o legătură între ele, Ionesco se hotărăște să scrie „ceva trăit, liric”, pot fi urmărite pe scenele pariziene *Victimele datoriei*, în 1956, *Improvizația de la Alma*, în 1959, *Ucișorul fără simbric*, în 1960, *Rinocerii*. După anii '60 începe cea de-a treia vârstă, când dramaturgul creează discursuri, însă principiul de construcție al pieselor are la bază logica visului. Ne referim la *Pietonul aerului*, în 1963, *Regele moare*, în 1964, *Setea și foamea* în 1966, în 1972 are loc premiera piesei *Macbett*, iar în 1973, *Ce formidabilă harababură*. În 1975 a fost reprezentată piesa *Omul cu valize*.

3.4.4.2. Texte din prima perioadă: *Lecția* și *Cântăreața cheală*

Prima perioadă oferă „un spectacol lexical deconcertant”, „o invenție verbală frenetică”, „straturi succesive de sensuri ce se dezvăluie continuu.” Cele trei texte devin faimoase prin pretextele „preteatrale” care le-au generat: un manual de engleză pentru *Cântăreața cheală*, un manual de aritmetică, acela al fiicei dramaturgului, pentru *Lecția* și imaginea unor scaune sosind în viteză pe scenă, pentru piesa cu titlul *Scaunele*.

3.4.4.3. *Lecția* și *Cântăreața cheală* în spectacol

Capitolul cuprinde judecăți despre audiția unui spectacol *Cântăreața cheală*, înregistrat în 1999 la Radio Iași, cu participarea unor studenți de la Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu, clasa prof. Dionisie Vitcu și a conf. Gheorghe Marinca. Ilustrația muzicală: Ana Maria Marinca. Ascultând aceeași piesă în reprezentare audio atât în limba franceză și și în limba română, am avut ocazia de a înțelege că singur visul dramaturgului este liant, matcă a personajelor-semne. Prin ritm și muzicalitate noua lume capătă coerență și consistență. *Cântăreața cheală*, ca și *Lecția*, poartă, alături de zgomotul incoerent al cuvintelor, o lume hipnotică (prin ritmicitate) a sunetelor, adevărată poartă de intrare în lumea de vis.

Am observat în versiunea jucată la Teatrul Huchette că mecanismul jocului actorilor are dinamica unui spectacol de păpuși. Or, tocmai respectând acest mecanism – care, după legea păpușăriei, le conferă semnelor vizuale o doză mărită de umanitate –, actorii devin purtători-simbol ai umanității ființei tocmai prin incoerența limbajului pe de o parte, ceea ce le face mai poetice, și a preciziei mișcărilor pe de alta.

În ce privește *Lecția*, cunoaștem trei direcții în interpretare: aceea politizată a dorinței de putere, a violenței politice care se hrănește din crimă, versiune lansată chiar în text prin prinderea unei brasarde fasciste la brațul Profesorului în timp ce vrea să scoată din scenă eleva ucisă, setea de putere explicând astfel numărul fabulos de 41 de victime pe zi.

A doua variantă de lectură ne-a oferit-o Victor Ioan Frunză, reprezentând crima ca o consecință a setei și a puterii de a cunoaște, ca pe știința care ucide. Într-o altă variantă, oferită prin spectacolul coregrafic al Alinei Cojocaru, prin decor, visul apare, freudian, în sensul deformării realității pe care o produce dorința: camera de studiu a profesorului este căptușită cu oglinzi concave, semn al deformării realității. La intrarea elevei în scenă, primul gest care se face este acela al acoperirii oglinzilor; apoi, pe măsură ce se înaintează în dialog, ele vor fi descoperite una câte una. Actul descoperirii oglinzilor

concave devine în acest spectacol necesar și obligatoriu, eleva prezentându-se la o lecție de dans și nu la una de aritmetică. Așa cum observa Ionesco în urma vizionării spectacolului coregrafic al lui Maurice Béjart, dansul poate ritualiza jocul.

3.4.4.4. Text din a doua perioadă: *Victimele datoriei*

Victimele datoriei marchează un moment de cotitură în teatrul lui Ionesco. De acum înainte, piesele sale vor deveni ecoul unei interogații tragice, iar personajele vor da glas tot mai mult obsesiilor autorului. Desigur că această încercare de a-și proiecta pe scenă îndoielile și neliniștile cele mai profunde a fost făcută în într-un stil caracteristic, mereu deconcertant și inclasabil, fără ca dramaturgul să poată totuși scăpa de acuzația de înșelătorie. Vlad Zografi explică această receptare acuzatoare prin adunarea unor teme ce nu par să aibă ceva în comun lor într-o construcție eteroclită: comedia cuplului, ancheta polițienească, psihodrama, teatrul în teatru – totul într-o dinamică oscilând între burlesc și tragic.

În structura piesei *Victimele datoriei* noi sesizăm două teme pe două nivele: unul creator de atmosferă și personaje, celălalt nivel, creator de acțiune. Tema primului nivel de lectură este viața ca vis a poetului Nicolas. Polițistul și Choubert sunt ipostaze ale poetului. Choubert este un personaj care preia ca un ecou întrebarea „Oare ce se mai poate face nou în teatru?”, în vreme ce Polițistul este însuși răul în diverse forme, sub mai multe nume și care „tremură” la venirea din lumină a lui Nicolas.

Tema vieții ca vis al poetului este generatoare de personaje- vis. Acestea înaintează în acțiune explorând adâncimile subconștientului poetului.

Scurta descriere a ceea ce am putea numi intriga piesei ne permite să distingem trei nivele de lectură a *Victimelor datoriei*: intriga de factură polițistă (căutarea lui Mallot), dimensiunea metafizică (lupta dintre bine și rău) și căutarea noului în teatru. Îmbinarea surprinzătoare a acestor nivele este singura în măsură să aducă un răspuns celor trei întrebări lansate separat.

3.4.4.5. Text din Perioada a treia: *Macbett*

Ceea ce se știe despre *Macbett* este că, vrând să scrie o piesă istorică, Ionesco respectă în construcția ei teoria lui Jan Kott asupra mecanismului istoric al puterii: “în *Macbeth* continuă să acționeze același Mare Mecanism ca și în *Richard al-III-lea*. [...] Dacă ar fi să rezumăm *Macbeth*, am vedea că nu se deosebește prin nimic de dramele regale. Dar rezumatele pot induce în eroare. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în piesele-cronici, în *Macbeth* istoria nu este înfățișată drept Marele Mecanism. Este înfățișată ca un coșmar. Mecanismul și cosmarul sunt doar metafore diferite ale luptei pentru putere și coroană. Dar metafore diferite reprezintă moduri diferite de abordare; mai mult chiar: moduri diferite de a gândi. Înfățișată ca un mecanism, istoria fascinează prin însăși grozăvia și ireversibilitatea ei. Coșmarul paraliză și înspăimântă.”

În afara dimensiunii istorice, pe care Ionesco o respectă, există și aceea a coșmarului, pe care dramaturgul, conform vocației sale, o va „umple” nu cu sânge, ci cu vis, cu visul ascuns al umanității, coșmarul trădării Evei, care ne-a plămădit realitatea pentru totdeauna (ipostază în care e prezentată Lady Duncan). Jan Kott era de părere că, fără imaginea lumii inundată de sânge, orice în punere în scenă a lui *Macbeth* va fi întotdeauna falsă. Și aici găsim un punct în care s-ar putea contrazice de minune

obiecțiile unor critici ai epocii ce considerau că piesa ionesciană e lipsită de suflul „shakespearian”; *pariul Macbett contra Macbeth* stă în înlocuirea unui coșmar de natură sângeroasă cu unul rupt din substanța însăși a visului ca somn al conștiinței înalte.

3.4.4.6. *Macbett* în spectacol

La vremea premierei sale, spectacolul regizat de Beatrice Rancea a fost un pariu câștigat. Prin montarea sa îndrăznească, regizoarea propunea un „Ionesco” jucat în Sala Mare a Teatrului Național din București. Un spațiu atât de mare pentru un autor atât de inedit, e în contrast cu toate spectacolele analizate sau amintite de noi până acum, toate desfășurându-se în spații mici sau gândite să fie intime. Singura excepție este *Regele moare* montat de Victor Ioan Frunză la Theatrum Mundi.

Ceea ce ne oferă nou montarea lui Beatrice Rancea este combinația jocului actoricesc între coregrafie și text, alături, un lucru foarte la modă în Europa. Fără a se sprijini pe nici un decor, având spațiul delimitat doar de lumini, actorii au conjugat ritmicitatea și muzicalitatea textului cu cea a mișcării scenice. Condiționați de precizia mișcării coregrafice, ei au respectat ceea ce unui actor îi vine greu să respecte în condiții normale de joc: sincronizarea cu partenerul pe de o parte, neabaterea de la ritm de cealaltă parte.

3.5. Metafizica păpușilor

După cum în poezie am constat că era o limită a considera păpușa simplu semn al lumii infantile, în teatru am avut ocazia să constatăm același lucru cu ocazia vizionării unui spectacol ionescian construit cu păpuși.

Pe de altă parte, vom adăuga un subcapitol în care semnul trecerii dintr-o lume în alta îl asigură cu toate drepturile tocmai păpușa. Vom aminti pentru aceasta teoria lui Kagan, precum și o mărturisire a lui Jean Louis Barrault în legătură cu teatrul bunraku, cel mai apropiat de metafizică în opinia artistului francez.

Având această perspectivă a înțelegerii păpușii ca limită și ca posibilitate de explorare a umanității în același timp, vom urmări pornind chiar de la etimologia cuvântului *metafizic* posibilitatea de cunoaștere a lumii ionesciene prin păpușă ca semn poetic.

Etimologic vorbind, metafizica e un tărâm în care sunt abolite legile fizicii odată cu abolirea graniței dintre real și fantastic. Este abolită legea gravitației la nivelul psihologiei personajelor și la nivel fizic (deplasarea personajelor prin zbor, instantaneu, dintr-o lume nevăzută într-una văzută). Prin abolirea granițelor legilor fizice se poate vorbi în teatrul ionescian despre căderi în sus. Gravitația „psihologică” a personajelor deschide prin depsiologizare o altă lume în care cuvântul și gestul structurează spații care vorbesc mult mai mult despre ființa umană decât forma psihologică a comportamentului său.

Nemaiavând comportamente, „păpușilor” din teatrul ionescian le rămân cuvintele, căci, ceea ce pare să dezarticuleze personajele prin lipsa psihologiei, articulează Ionesco prin gest și cuvânt, comuniune care pare să nască poezia, după cum vom demonstra în capitolul următor:

3.6. Lecția de filologie sau lecția de poezie metafizică

Ideea acestui capitol a fost generată pe de o parte de o intuiție, pe de alta, de nenumărate sugestii ale prezenței poeziei în teatrul ionescian. Vom încerca o apropiere între Ionesco și Nichita Stănescu.

Am plecat inițial de la presupunerea unei înrudiri structurale. Am găsit apoi o confirmare pe această direcție în culegerea textelor de avangardă realizată de Marin Mincu, unde acesta afirma că Nichita Stănescu ar fi, de fapt, unul dintre continuatorii avangardei românești preluând și modelând în egală măsură elemente noi ale poeziei europene. Acestei ipoteze i s-a adăugat un studiu al lui Ștefan Augustin Doinaș în care poetul dezvăluia similaritatea dintre universul poetic al lui Nichita Stănescu și cel filosofic al lui Ștefan Lupașcu. Cum știam că Eugène Ionesco fusese un discipol al filosofului amintit, am înțeles în momentul respectiv că studiul lui Doinaș ne oferea deja o pistă pentru deschiderea unei înțelegeri a poeziei în teatrul ionescian.

Capitolul acesta, după cum anunța deja din titlu, pune față în față *Fiziologia poeziei* a lui Nichita Stănescu și câteva texte dramatice din prima perioadă a creației dramatice ionesciene. Astfel, lecția de filologie în urma căreia Profesorul din *Lecția* își va ucide Eleva, devine în același timp o lecție de poezie atât prin conținutul lingvistic, cât și prin indicații de rostire cuprinse în corpul textului dramatic. Prin noua logică a lui Ștefan Lupașcu și ajutați fiind de câteva observații ale criticului Augustin Doinaș, putem urmări cum cele două opere puse față în față devin vase comunicane una pentru cealaltă. În felul acesta, putem recunoaște în textul dramatic ionescian reflexii ale poeziei lui Nichita Stănescu. Departe de a voi să facă o comparație, scopul acestui demers este de a atrage atenția asupra consistenței poeziei din textele dramatice ionesciene, de a deschide un unghi de vedere pe care specialiștii să-l poată dezvolta apoi.

Concluzii

Motivul pentru care am ales acest autor, Eugène Ionesco, a fost faptul că amestecul de absurd, umor și suprarrealitate pe care îl degajă textele lui ni s-au părut la vremea aceea tot ce poate fi mai prezent în viața cotidiană și în cea interioară a lumii, deopotrivă. Ni s-a părut în același timp un autor misterios prin faptul că ne vorbește în permanență despre un adevăr pe care nu ne lasă să-l vedem dacă nu trecem de lumea textului, de universul literii. Și chiar și atunci când am pășit „dincolo” de aparențe, adevărul despre care el ne vorbește scapă în continuare simțurilor noastre. Pentru că miza lui Ionesco era să ne poarte dincolo de ceea ce știm nu pentru a afla ceva anume, ci pentru a plonja într-adevăr în noi. Un drum periculos altminteri, căruia, credem, i-am găsit în cele din urmă o cheie.

Furați de aparențe, textele ionesciene ne apăreau ca un labirint din care lipsea firul Ariadnei, de aceea unul din cuvintele-cheie ale titlului tezei noastre este „absurd”.

Apropierea de textele ionesciene a fost inițial o provocare. Ceea ce ne-am propus era în mod fundamental distilarea elementelor găsite pentru a ajunge la esențe. Luând la cunoștință ceea ce s-a spus despre opera dramatică a lui Ionesco, am simțit că nu ne putem opri la repetarea unor idei și am căutat să formulăm mai mult decât o simplă impresie, să pătrundem prin deschiderea pe care ne-o oferă înțelegerea „absurdului” ionescian privit din perspectiva poetică.

Am recitat opera ionesciană în două etape: versurile și apoi teatrul, în lumina poeziei de început. Am revizitat apoi poezia în corelație cu teatrul. Aceasta pentru că unii

analști s-au blocat pe clișeul de „poezie născută moartă” sau, în orice caz, nu departe de această stare. Reluarea lecturii nu numai că a pus teatrul ionescian într-o lumină nouă, ci și invers, căci până la urmă, teatrul s-a dovedit a fi cel mai pertinent exeget al liricii de început.

Am selectat eșantioane reprezentative pentru poezia și respectiv pentru dramaturgia ionesciană cu scopul de a căuta, ca să spunem așa, un ADN care să poată fi regăsit și să supraviețuiască schimbărilor impuse de trecerea la un alt gen literar. În această etapă am căutat să reperăm niște elemente caracteristice, definiții și purtătoare de stil, care să releve poeticul dar și să definească specificul unui creator: imaginea, oralitatea, coincidența contrariilor, visul, metafizica păpușilor. Ordinea am stabilit-o pornind de la evidente, de la ceea ce se vede în primul rând, până la nuanțe, la aspecte care cel mai adesea nu se percep la prima lectură, și nici nu par a fi accesibile oricărui creator de lume ionesciană pe scenă. Am fost călăuziți în căutarea noastră de intenția ultimă a autorului dramatic, aceea de a-și împlini textul în lumina reflectoarelor. Drept care am căutat poeticul nu numai ca dimensiune literară, ci și ca modalitate de expresie teatrală înțeleasă ca artă a spectacolului. Această incursiune în lumea spectacolului prin vizionări și discuții cu regizori, actori, scenografi, teatrologi, în loc să producă o dispersiune, a adus un plus de rigoare în căutarea noastră, întrucât spectacolul este cel care limitează, precizează, confirmat sau infirmă ipoteza inițială.

Faptul că am călătorit în Franța, în locurile unde a trăit dramaturgul, la Vichy, în Paris la prima sa adresă, apoi prin Montparnasse 96, precum și câteva străzi mai încolo, unde se află celebrul cimitir, la teatrul Huchette, ne-a dat încă un impuls să căutăm dinamica interioară a lui Ionesco. De aceea, primele zeci de pagini încep prin revizitarea conceputului de absurd, prin repunerea în discuție a unei etichete ce încă persistă. Noi am perceput această asociere atât de simplificatoare, nu numai ca fiind nocivă, dar și ineficientă. Am abandonat clișeul încercând să-i găsim temeiuri prin situarea în epocă, făcând o incursiune în avangarda din România cu priviri aruncate tradițiilor ei franțuzești. Am folosit poeticul ca pe un vehicul care ne poate duce dincolo de acest impas, al încremenirii într-un șablon. Pentru noi absurdul nu este formula care-i vine turnată lui Ionesco, chiar dacă apropierea dintre el și cultivatorii absurdului se face de mai bine de cincizeci de ani. După părerea noastră, explorarea deschisă de filonul poetic al creației sale ne poate duce mai departe de zonele absurdului. Înaintând pe această filieră am ajuns în fața unei alte negații, doar aparente, de genul celei a necuvintelor stănesciene. Necuvintele, așa cum le definește Nichita Stănescu, nu sunt *anti*, ci *ante* cuvinte, ele indică o stare anterioară cuvintelor din care acestea și personajele semne își trag seva și viața. Întocmai ca în *Victimele datoriei*, limbajul nou ionescian poate fi apropiat, în acest sens, de necuvintele stănesciene.

Unde am ajuns cu căutările noastre? Dacă limba e țara cuvintelor, lumea noului limbaj e țara din vis, țara copilului care visează în dublul sens al inocenței și al începutului unei lumi, după cum am observat în poezia de început a lui Eugène Ionesco. Am făcut așadar un drum circular. Ajungând la început, redescoperim poezia începutului, îmbrăcată în veșmânt de literatură pentru copii, versuri cu un conținut sapiențial.

De aceea, în loc de a propune un nou clișeu, lansăm, la rândul nostru, o provocare. Dacă Ionesco nu este absurd, atunci cum altcumva ar putea fi? Nu pretindem că am găsit o formulă inatacabilă. Prin regândirea lui Ionesco în primul rând ca poet, am vrea ca

această lucrare să fie o mânășă aruncată criticilor literari care, apropiindu-se de dramaturgia ionesciană, vor avea poate în vedere și poezia aceasta minoră a scriitorului

Bibliografie

I. Scrieri:

- Ionesco, Eugène, *Victimes du devoir*, Gallimard, Paris, 1954
Ionesco, Eugène, *La chantatrice chauve, suivi de La leçon*, Gallimard, Paris, 1954
Ionesco, Eugène, *Les chaises suivi de L'improvisu de l'Alma*, Gallimard, Paris, 1958
Ionesco, Eugène, *Rhinoceros*, Gallimard, Paris, 1959
Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962
Ionesco, Eugène, *Le Roi se meurt*, Gallimard, Paris, 1963
Ionescu, Eugen, *Teatru*, vol I-II, studiu introductiv de B. Elvin, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
Ionesco, Eugène, *Macbett*, Gallimard, Paris, 1972
Ionesco, Eugène, *Le Blanc et le Noir*, Gallimard, Paris, 1985
Ionescu, Eugen, *Eu*, Editura Echinocțiu, Cluj, 1990
Ionesco, Eugène *Exercices de conversation et de diction pour étudiants américains*, Gallimard, Paris, 1990
Ionesco, Eugène, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, București, 1990
Ionesco, Eugène, *Nu*, Editura Humanitas, București, 1991
Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol I-II, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992
Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, traducere din franceză de Barbu Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1993
Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2002
Ionesco, Eugène, *Teatru*, vol. I-X, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 2002

II. Alte opere:

- Jarry, Alfred, *Ubu rege*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1985
Shakespeare, William, *Teatru*, traducere de Ion Vineanu, Dan Duțescu, Virgil Teodorescu, Leon Levițchi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1964
Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei*, ediție îngrijită de Al. Condeescu, Editura Eminescu, București, 1990
Stănescu, Nichita, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1988
Stănescu, Nichita, *11 Elegii*, ediție îngrijită de Al. Condeescu, Editura Tineretului, București, 1966
Uranus, X., Ionathan, *În potruva veacului – textele de avangardă (1926-1932)*, ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin Liviu Bâțfoi, Editura Compania, București, 2005

II. Referințe critice:

- Aristotel, *Organon*, vol. I-II, traducere, studiu introductiv și note de Mircea Florian, Editura IRI, București, 1997
Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura IRI, București, 1998
Aristotel, *Metafizica*, traducere de Șt. Bezdechi, note și indice alfabetic, Dan Bădărău, Editura IRI, București, 1999
Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, București, 2005
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971
- Balotă, Nicolae, *Umanități – eseuri*, Editura Eminescu, București, 1973
- Banu, George, *Scena supravegheată □ De la Shakespeare la Genet*, Editura Polirom, Iași, 2007
- Barrault, Jean-Louis, *Amintiri pentru mâine*, prefață de Radu Beligan, traducere din limba franceză și note de Sanda Diaconescu, Editura Meridiane, București, 1978
- Bataille, Nicolas, *Le Théâtre, c'est pas un métier*, L'Harmattan, Paris, 2006
- Bădărău, George, *Avangardismul*, Institutul European, Iași, 2006
- Bergson, Henri, *Teoria râsului*, versiune românească de Silviu Lupașcu, studiu introductiv de Ștefan Afloaroaiei, Institutul European, Iași, 1992
- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, vol.I–II, Editura Didactică și Pedagogică București, 1982
- Berlogea, Ileana, *Teatrul și societatea contemporană- experiențe dramatice și scenice ale anilor 60- 80*, Editura Meridiane, București, 1985
- Bigot, Michel, *Commentaire La Chantatrice chauve et La leçon*, Gallimard, Paris, 1991
- Bonnefoy, Claude, *Eugène Ionesco – Între viață și vis*, Editura Humanitas, București, 1999
- Buzoianu, Cătălina, *Novele teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție și prefață de Al.Piru, Editura Minerva, București, 1982
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re) lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iași, 2003
- Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, 2006
- Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București, 2007
- Cîntec, Oltița, *Estetica impurului – Sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, Editura Princeps, Iași, 2005
- Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
- Croce, Benedetto, *Poesia*, traducere și prefață de Șerban Stati, Editura Univers, București, 1972.
- Debiki, Jacek, Favre, Jean-François, *Histoire de L'Art – Peinture, sculpture, architecture*, traducere de Corina Stancu, Editura Enciclopedia RAO, Slovacia, 2000
- De Boisdeffre, Pierre, Neveux, George, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, traducere de Sanda Râpeanu și Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura Univers, București, 1972
- Jean Defradas, *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, introducere, antologie și note de Adelina Piatkowski, Editura Tineretului, 1968
- Doinaș, Ștefan Augustin, *Măștile adevărului poetic*, Editura Cartea Românească, București, 1992
- Dulgheru, Elena, *Tarkovski – filmul ca rugăciune*, Editura Arca Învierii, București 2004
- Elvin, B., *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, traduceri de Ovidiu Constantinescu, integrare și prefață B. Elvin, Editura Minerva, București 1973
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, 1969
- Esslin, Martin, *Reflections Essays on Modern Theatre*, Garden City, New York, 1969
- Esslin, Martin, *Au delà de l'absurde*, traduit de l'anglais par Françoise Vernan, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1970
- Féal, Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001.
- Gadamer, Hans- Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001
- Gasset, y Ortega José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2000
- Gesché, Adolphe, *Le Sens*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2003
- Goutier, Thierry, *Marile opere ale filozofiei moderne*, traducere de Mihaela Gafițeanu, Institutul European, Iași, 1998
- Graf, Alain, *Marile curente ale filozofiei moderne*, traducere de Felicia Dumas, Institutul European, Iași, 1997
- Hamdan, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco*, Editura Saeculum I.O., București, 2006
- Horville, Robert, *La Chantatrice chauve, et La leçon*, Hatier, Paris, 1992
- Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1991

Ionesco, Marie-France și Vernois, Paul, *Colloque de Cerisy, Ionesco- situation et perspectives*, Belfond, Paris, 1980

Ionesco, Marie-France, *Portretul scriitorului în secol. 1909-1994*, traducere din franceză de Mona Țepeneag, Editura Humanitas, București, 2003

Kagan, M.S., *Morfologia artei*, traducere de Anca Irina Ionescu, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1979

Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostrum*, traducere de Leon Levițchi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

Lesky, Albin, *Storia della letteratura greca*, vol. II, Il Saggiatore, Roma, 1991

Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1973

Marcel, Gabriel, *Être et avoir, Journal metaphysique*, Aubier- Montaigne, 1968

Massof, Ioan, *Teatrul românesc*, vol. VI-VII, Editura Minerva, București, 1976

Mauclair, Jacques, *Les Grimaces d'un vieux singe*, Éditions des Quatre-vents, 1994

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Editura Pontica, București, 2006.

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Editura Pontica, București, 2007.

Mounier, Emanuel, *Il personalismo*, Editrice A.V.E., Via Torre Rossa 94, Roma, 1964

Munteanu, Romul, *Brecht*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966

Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Editura Univers, București, 1975

Munteanu, Romul, *Literatura europeană modernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000

Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău*, traducere de Francisc Grünberg, Editura Teora, București, 1998

Oișteanu, Andrei, *Imaginea evreului în cultura română*, studiu de imagologie în context est-central european, Editura Humanitas, București, 2004

Pârvolescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Editura Humanitas, București, 2004

Picard, Max, *Fuga de Dumnezeu*, traducere de Patricia Merfu, Editura Anastasia, București, 1998

Queneau, Raymond, *Exerciții de stil*, colectiv de traducători coordonat de Romulus Bucur, prefață de Luca Pițu, Editura Paralela 45, București, 2004

Rahner, Karl, *Die Leiblichkeit der Gnade*, Herder, Freiburg, 2003

Raicu, Lucian, *Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, Editura Litera, București, 1993

Rhea Cristina, *22 de martori la destin. Interviuuri cu personalități ale culturii românești contemporane*, Editura Curtea Veche, București, 2000.

Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Timpul, Iași, 1999

Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Editura Timpul, Iași, 2000

Rusu, Anca- Maria, *Spații literar-teatrale*, Editura Opera Magna, Iași, 2006

Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006

Spadaro, Antonio S.J., *La ce folosește literatura*, traducere de Ioan Milea, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2006

Tănase, Stelian, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Editura Polirom, Iași, 2008

Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Institutul European, Iași, 1999

III. Dicționare:

Clément, Élisabeth, Demonque, Chantal, Kahn, Pierre, *Filosofia de la A la Z. Dicționar enciclopedic de filosofie*, traducători Magdalena Mărculescu-Cojocă, Aurelian Cojocă, Editura All Educational, București, 1999

Julia, Didier, *Dicționar de filosofie*, traducere, avanprefață și completări privind filosofia românească de Leonard Vasiliu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996

Sansoni, G. C., *Dizionario delle idee*, G. C. Sansoni Nuova, Firenze, 1977

Săndulescu, Al., Angheliescu, Mircea, Balotă, Nicolae, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976

Șchiopu, Ursula, *Dicționar de psihologie*, Editura Babel, București, 1997

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998

IV. Periodice:

“Convorbiri literare”, 2002 , nr.8

“Vatra”, 2005, nr.3.4

V. Referințe electronice:

- <http://www.adevarul.ro/articole/tanarul-eugen-ionescu/322038>
- <http://www.altitudini.ro/articles.php?ai=1393&st=0&oi=1389&filter=-1>
- <http://atelier.liternet.ro/articol/209/Daniel-Cristea-Enache-Marta-Petreu/Marta-Petreu-Contactul-cu-raul-tulbura-ratiunea.html>
- http://www.observatorcultural.ro/Avangarda-literara-romaneasca-intr-o-noua-antologie*articleID_11686-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Identitate-etica-la-Eug%C4%82%C2%A8ne-Ionesco*articleID_3744-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Lectii-ionesciene*articleID_2700-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Un-exercitiu-de-legitimare-teoretica*articleID_17172-articles_details.html
- http://www.observatorcultural.ro/Nu-avem-nevoie-de-idoli-si-de-mituri.-Interviu-cu-Matei-CALINESCU*articleID_12717-articles_details.html
- http://www.imeem.com/groups/D9SndUUW_eugen_ionescu/
- <http://www.emmanuel-mounier.net/Articles/p1.jpg>
- <http://www.emmanuel-mounier.net/>
- <http://www.contrafort.md/2002/92/369.html>
- <http://www.ionesco.org/roumain.html>
- http://www.zf.ro/articol_150012/marin_mincu_fata_cu_experimentul.html
- <http://www.revista22.ro/html/index.php?nr=2003-05-05&art=439>
- <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7458&categorie=>
- <http://prologos.ro/dale-crestinismului/eugene-ionesco-testament/#more-67>

VI. Spectacole vizionate:

Cântăreața cheală de Eugène Ionesco, regia: Nicolas Bataille, spectacol din 1957, Teatrul Odeon

Noul locatar de Eugène Ionesco (1967), regia: Cornel Todea, Arhiva TVR Media

1789, regia: Ariane Mnouchkine, înregistrare video, spectacol din 1971

Regele moare de Eugène Ionesco (1992), regia: Dominic Dembinski, Teatrul Național pentru Televiziune, Arhiva TVR Media

Rève à quatre, coregrafia: Maurice Béjart (1993), Arhiva TVR Media

Ubu înlănțuit de Alfred Jarry, regia: Tompa Gabor, Teatrul de Comedie, 1993

Macbett de Eugène Ionesco (2000), regia: Beatrice Rancea, Teatrul Național București, din *Lecția* de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat din Timișoara; Premiul pentru cea mai bună regie, 2002

Jacques sau supunerea de Eugène Ionesco, regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, Premiul Uniter pentru regie, 2003

Regele moare de Eugène Ionesco regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul Mundi; Premiul Criticii pentru regie, scenografie, cel mai bun actor, 2003

Jacques sau supunerea de Eugène Ionesco (2003), regia: Moshe Yassur, Teatrul Național din Iași

Scaunele de Eugène Ionesco (2004), regia: Felix Alexa, Teatrul Bulandra, 2004

Ce formidabilă harababură de Eugène Ionesco (2005), regia: Gelu Colceag, Teatrul de Comedie

Scaunele de Eugène Ionesco, regia: Victor Ioan Frunză, Teatrul German de Stat; Premiul pentru cea mai bună scenografie, 2005

Macbett de Eugène Ionesco (2006), regia: Ion Caramitru, Teatrul Bulandra

Discipolii de Visky András (2006), regia: Tompa Gabor, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca

Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett (2006), regia: Tompa Gabor, Teatrul Tamási Áron din Sfântu-Gheorghe
Burghetul gentilom, după Molière (2006), regia: Petrică Ionescu, Teatrul Național din București
Don Quijote după Miguel Cervantes (2006), coregrafia: Dan Puric, Teatrul Național din București
Așteptându-l pe Godot de Samuel Beckett, (2006) regia: David Esrig, repetiție cu public, Theatrum Mundi
Don Juan în Soho de Patrick Marber (2007), regia: Andrei Șerban, Teatrul “Radu Stanca” din Sibiu și Teatrul Național “Lucian Blaga” din Cluj-Napoca
Balul, după o idee a Théâtre du Compagnol (2007), regia și scenariul dramatic: Radu- Alexandru Nica, Teatrul “Radu Stanca”
Nasul de N. V. Gogol (2007), regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon
Trilogia Evreiască (Experimentul Iov, Shoah. Versiunea Primo Levi, Ecleziastul) scenariul și regia: Mihai Măniuțiu, Teatrul “Radu Stanca”, 2007
Othello de W. Shakespeare, (2007) regia: Andry Zholdak, Teatrul “Radu Stanca”
La Gran Familia – Compania Fadunito, Sibiu, 2007
Hell, scenariul și regia: Chris Simion, Compania de Teatru D'Aya, Sibiu, 2007
A fi sau a nu fi – Europa, Shakespeare și actorii săi, spectacol internațional de poezie și monolog, după o idee de George Banu și Ion Caramitru, Sibiu, 2007
Lecția de Eugène Ionesco, coregrafia: Flemming Flindt, Teatrul Național din București, 2007
Regele Lear, de W. Shakespeare, regia: Tompa Gabor, Teatrul Național Cluj, 2007
5 texte scurte de Eugène Ionesco, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, 2007
Viconte de Eugène Ionesco (2008), regia: Luminița Vălean, Teatrul Național Cluj- Napoca

VII. Interviu

- Vasilica Oncioaia: *Teatrul în care mă ascund și teatrul în care sunt*, interviu cu Claudiu Bleonț, în 6.02.2007
- Vasilica Oncioaia: *Un pedagog de școală nouă sau Ce formidabilă harababură*, interviu cu Gelu Colceag, în 17.02.2007
- Vasilica Oncioaia: *Adriana Grand sau de două ori Premiul Uniter pentru scenografie*, interviu cu Adriana Grand, în 19.03.2007

VIII. Jurnal de repetiții:

- Vasilica Oncioaia: *Ionesco - 5 texte scurte*, regia: Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, 26.03 – 3.04. 2007

IX: Workshop David Esrig

- Partitura de joc: Acțiunea din spatele cuvintelor – atelier de abordare metodică a demersului actoricesc în piesa *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett

X. Conferințe despre arta teatrului:

- *Arta actorului european*, conferință susținută de George Banu în cadrul Festivalului Internațional de Teatru, Sibiu, 2007
- *Tristan Tzara, reformator al culturii europene* – Festivalul Național de Teatru “I.L. Caragiale”, București, 2006