

ROMANIAN FILLIATIONS IN EUGEN IONESCU'S THEATRE

Iulia Luca

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This article is focused on systemizing the literary filiation between Ionescu and the Romanian writers, Caragiale and Urmuz, by reflecting the influence the Romanian antecessors had on Ionescu. This article also analyses the specific of the Theatre of Absurd, the main emphasis is the relation „comic-tragic”, the specific of the language, the relationship between the theatre of absurd and the existentiel philosophy. In Eugen Ionescu's theater, comic and tragic are two sides of the „same absurd”, they coexist and repel each other. The filiations of this genre of comicality are to be found in the work of Caragiale, for whom Ionescu expresses a great admiration, considering him the creator of the Romanian theatre. Regarding Caragiale, his predecessor, Ionescu stated in his work Notes and counter notes the Portrait of Caragiale that unfortunately Caragiale didn't write in a language of international circulation therefore „he is probably the greatest of unknown dramatic authors”. The literary filiation with Caragiale is that the both fight against the kitsch related to the language. As regards Urmuz, the individual himself is the result of biological degradation, in the plays of Ionescu, the individual is a puppet.

Keywords: theatre of absurd, tragicomic, paradox, cultural identity, human condition, kitsch.

De multe ori, istoria a influenţat în mod esenţial destinul oamenilor, nu numai al celor de rând, dar şi pe acela al marilor creatori, care, fără a se putea opune acesteia, au ajuns să fie asemeni eroilor din operele lor. Aşa s-a întâmplat şi cu Eugen Ionescu, care a suferit atât de pe urma regimului antonescian, pro-legionar, ostil evreilor, dar şi, câţiva ani mai târziu, din pricina regimului comunist, ambele îndepărtându-l de generaţia sa. Criza identitară a autorului lui **Nua** fost determinată, putem spune, tocmai de problema apartenenţei la o ţară sau alta, la România

sau Franța, țara tatălui devenindu-i potrivnică și neprietenoasă. Paradoxul destinului își pune amprenta și asupra evoluției literare a lui Eugen Ionescu care, debutând tempestuos în calitate de critic literar, în speranța câștigării celebrității, abandonează critica literară în favoarea dramaturgiei, devenind părintele antiteatrului european, alături de Becket, Adamov și Gênet.

Identitatea ionesciană este o enigmă și stă sub semnul contradicției, caracteristică dominantă a lui Ionescu – omul și, în egală măsură, a lui Ionescu – scriitorul: o aptitudine pentru contrazicere – fie prin respingere, fie prin ridiculare, și o aptitudine pentru contrasens, ambele fiind forme de căutare intensă a propriei meniri pe lume. Identitatea culturală a lui Eugen Ionescu stă sub semnul conflictului, autorul părând, remarcă Matei Călinescu, că se zbate între doi poli: în viața personală – între identitatea românească și identitatea franceză, respectiv, între patrie/țara tatălui și matrice/țara¹ mamei, iar în viața literar-artistică între *da* și *nu*, între spaimă paralizantă și rîs descătușat, între tragic/macabru și comic, căi distincte de accedea la catharsis², între limbaj sclerosat/alienat/opac și limbaj profund semnificativ. Acest conflict identitar există nu numai datorită trecerii dramaturgului de la identitatea culturală românească la cea franceză, ci și datorită căutării permanente a sinelui, fenomen mult mai profund, analizat de multe ori de autor și asociat respingerii tatălui său. Ca scriitor, Eugen Ionescu și-a căutat identitatea literară pe tot parcursul vieții, abordând genuri literare diferite, trecând de la poezie la critică literară în perioada lui românească, pentru a trece la teatru, eseu și roman în perioada franceză.

Stabilit în 1939 în Franța, după o serie de volute biografice, o copilărie petrecută în Franța și o adolescență petrecută în România, Eugen Ionescu va începe să-și îndeplinească destinul proiectat în jurnalul său de la 16 ani: „voi fi unul din marii scriitori ai istoriei lumii”³, hotărâ el atunci. Textul prin care și-a realizat Eugen Ionescu trecerea de la identitatea literară românească la cea franceză a fost *Englezește fără profesor*, piesă scrisă mai întâi în românește, varianta franceză având titlul *La Cantatrice chauve*. Acest text reprezintă începutul insolit al unei opere și cariere dramaturgice, deschizând seria noilor mari sfidări la adresa convențiilor dramatice dominante în acel moment.

¹Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006.

² Mihaela – Cernăuți Gorodețchi, "Paradoxul ionescian", în "Revue Roumaine d'Études Francophones" No. 2 / 2010 Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements d'Études Francophones (ARDUF), Actes du colloque Eugène Ionesco – Tribulations identitaires, Iași 15-16 octobre 2009.

³ Eugen Ionescu, apud Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1990, p.30.

Noua avangardă, care a lansat și noțiunea de *antiteatru*, a apărut în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea și a creat un arsenal anume, nu numai în literatură, ci și în pictură, sculptură, aducând cu sine eliberarea de canoane, demistificarea, prăbușirea sistemului de rigori trecute. În această linie, antiteatrul (numit și *noul teatru* sau *teatrul absurdului*) s-a concentrat programatic în jurul anumitor principii. Socotit ca antirealist, anticontingent, antirațional, respingând în mod categoric vechea structură a timpului și locului, a acțiunii și a caracterelor, aducând în scenă personaje-arhetip, întoarse la coordonatele primare ale umanității, noul teatru se voia valorificat ca spectacol: „spectacolul fiind conceput ca un întreg care, prin gesturi, muzică, lumini și culori proiectează universul interior obsesional al autorului”.⁴ Prin esența sa, acest teatru este unul liric, este un spectacol care recrează miturile profunde ale umanității și ale socialului.

Antiteatrul este o reacție față de modalitățile artistice perimate, dar nu numai atât, este, în esență, o reflectare a condiției umane, tragică prin proiectarea ființei pe fundalul morții care duce paradoxal atât la singularizarea individului, cât și la schematizarea lui. Acesta evoluează „într-un univers conceput când ca labirint, când ca junglă”⁵. Rătăcirea și alienarea omului contemporan îl situează, în momentul transformării sale în personaj dramatic, la limita dintre tragic și comic. El dobândește statutul de non-erou sau anti-erou, tragic prin zodia ontologică sub care este plasat, comic și grotesc prin zădărnicia gestului de a traversa un univers absurd.

Analizăm, în continuare, opinii ale unor critici care s-au aplecat asupra producției teatrale cunoscută sub numele de teatrul absurdului, și aceasta pentru a-l putea percepe mai bine pe dramaturgul Ionescu. Apărut ca o mișcare de avangardă în Franța anilor ‘50, cunoscut și sub numele de teatrul nou, antiteatru, teatru experimental, teatrul absurdului a intrat în istoria teatrului contemporan cu această ultimă denumire, consacrată de criticul Martin Esslin prin cartea publicată în 1961, *The theatre of the Absurd*⁶. Eseistul britanic face un paralelism între tragedia greacă și teatrul absurd. Dacă în tragedia greacă confruntarea omului cu destinul și cu voința zeilor îi făcea pe spectatori, prin efectul catharsisului, să reziste adecvat timpurilor pe care le trăiau, teatrul absurd mizează pe antrenarea spectatorului spre a face față nebulii și

⁴ Alexandru Luca, "Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul de dincolo de râs", în „Vatra”, 03-04 / 2005, p.129.

⁵ Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989, p.8.

⁶ Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, Garden City, New York, Doubleday, 1961.

absurdului condiției sale umane tocmai prin formularea anxietăților și disperărilor care îl alcătuiesc. Autorul face apoi distincție între teatrul absurd conceptual și intelectual (avându-i ca reprezentanți de marcă pe Sartre și Camus) și teatrul absurd al stărilor și experiențelor umane (avându-i ca reprezentanți de prim rang pe Samuel Beckett, Eugen Ionesco, Arthur Adamov și Jean Genet). În cazul lui Ionesco, opinează criticul, tehnica principală textual-teatrală este dezintegrarea intrigii și a limbajului. Esslin constată în teatrul absurd al stărilor și experiențelor umane o invazie și avalanșă de bufoni, clovni, mimi, și o mixtură de circ, music hall, vodevil, comedie mută. considerând că nucleul esențial al textelor ionesciene este legat de imposibilitatea comunicării. Esslin vede în autorul român devenit scriitor francez un obsedat de tema neantului material, metafizic și mai ales lingvistic.

Un alt teoretician și analist, francez de astă dată, Emmanuel Jacquart inventariază, în cartea sa *Le théâtre de dérision*⁷ puzderia de termeni prin care teatrul absurd a fost calificat și încadrat de-a lungul timpului. Lista este uimitor de variată: farsă metafizică, teatru al paradoxului, comedie neagră, tragicomedie modernă, metateatru, teatru nou, teatru al protestului, antiteatru, teatru de avangardă, teatru experimental, teatrul al inadaptațiilor, teatru de șoc, teatru apocaliptic, ateatru. Trebuind să aleagă și să propună el însuși un termen adecvat, Jacquart preferă sintagma de teatru al deriziunii, întrucât consideră teatrul absurd ca fiind marcat de relativism, pesimism și nihilism. În opinia autorului francez, trei autori sunt, în speță, maeștri ai teatrului deriziunii: Beckett, Ionesco și Adamov, aceștia având teme comune precum nonsensul existenței umane, singurătatea alienantă și inadaptabilitatea la realitate.

În spațiul românesc, Nicolae Balotă a fost cel dintâi hermeneut de anvergură al teatrului absurdului. În lucrarea sa *Lupta cu absurdul*⁸, discutând termenul absurd din varii perspective filosofice, autorul leagă originea termenului de ideea unei agonii culturale în care dezordinea și iraționalitatea subminează ordinea și ajunge să o substituie prin alienare, schismă, disoluție, simulacru, devalorizare, lipsă de sens, anxietate, apatie, scepticism, cinism, anarhie, reificare. Balotă se axează pe teoretizarea unei lumi a crizei, preluând în parte filosofia existențialistă. După Balotă, poetica ionesciană se bazează pe cea aristotelică, dar în sens pervertit: arta înseamnă mimesis, dar mimesis demască și descompus, iar sentimentul cathartic nu mai este mila și spaima (precum odinioară), ci anxietatea și uimirea. Balotă consideră că obsesia lui

⁷Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974.

⁸Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971

Eugen Ionesco este purificarea limbajului prin dezagregarea lui, teatralitatea fiind realizată tocmai prin non-teatral, iar piesele devenind anti-piese. Datorită temelor ionesciene predilecte (moartea, vidul, obiectele, limbajul), Balotă numește teatrul ionescian ca fiind unul al crizei. Absurdul din anti-piesele lui Ionesco este obținut, după Balotă, din hibridizarea clișeelelor și a sloganelor rostite de personaje-marionete.

În *Note și contranote*⁹, Eugen Ionescu își mărturisește fascinația sa pentru spectacolul de marionete, datorită simplității și caricaturalului acestuia. Admițând termenul de antiteatru, Ionesco înțelege prin acesta o parodie absolută care vizează întoarcerea paradoxală la arhetipuri și origini. În opinia autorului, limbajul trebuie fie să explodeze și să ajungă la limita deplină a exprimării, fie să piară și să se dezintegreze datorită neputinței de a avea sens. Piese ionesciene au la bază două stări de conștiință care alternează într-o relație tensionată de gol și plin, care se opun și se combină: „Aceste două conștientizări originare sunt cele ale evanescenței sau ale greutateii; ale golului și ale prezenței excesive; ale transparenței ireale a lumii și ale opacității sale; ale luminii și ale întunericului dens”¹⁰.

Teoria cea mai interesantă a lui Ionesco este legată de cele două conținuturi clasice ale teatrului, comicul și tragicul. Autorul nu mai urmărește să distingă între comic și tragic, ci să le combine după următoarea rețetă: tragicul să devină clovnesc, iar comicul să devină grav. Rolul esențial îl are, însă, comicul în care Ionesco vede o "intuiție a absurdului": este vorba despre un comic care se tragicizează sau devine chiar o altă fațetă a tragicului, din această tensiune născându-se de fapt noua sinteză teatrală propusă de celebrul autor. Una dintre inovațiile noului teatru o reprezintă, în fapt, o redescoperire a teatralității, acest tip de teatru dorind să comunice atât la nivel verbal, cât și la paraverbal sau non-verbal. În acest sens trebuie înțelese cuvintele lui Eugen Ionescu din *Note și contranote* : „Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însuflețești decorurile, să concretizezi simbolurile”¹¹. În teatrul lui Eugen Ionescu, comicul și tragicul constituie două fețe ale „aceluiași absurd”, între cele două categorii existând un raport de contiguitate ce tinde spre interferență, suprapunere dar nu confundare, întrucât, spune Ionescu : „Mi-am intitulat comediile anti-piese, drame comice, iar dramele mele pseudo-drame sau farse tragice, căci, mi se pare, comicul este

⁹ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura, Humanitas, București 2002

¹⁰ Ruxandra Cesereanu, "Eugen Ionesco – hermeneutici aplicate și diverse", în "Steaua", Nr. 10-11, 2009

¹¹ Eugen Ionescu, *op.cit.*, pp.67-68

tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. (...) Aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanență unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune”¹².

Deși Ionescu este perceput ca o discontinuitate față de orice tradiție, filiațiile îi sunt lesne identificabile. Chiar dramaturgul însuși susținea că se revendică de la Urmuz și Caragiale pe care, în articolul *Portrait de Caragiale*, inclus în volumul *Note și contranote*, îl califica, utilizând o ironie, „cel mai mare autor dramatic necunoscut”¹³. De vreme ce Ionescu și-a recunoscut descendența din Ion Luca Caragiale, punctele de contact dintre cele două dramaturgii nu mai trebuie afirmate ci doar identificate. Un portret al lui Caragiale, alcătuit de Eugen Ionescu, este construit pe ideea că autorul *Conului Leonida față cu reacțiunea* este „un critic al omului oricărei societăți” și că eroii săi sunt niște cretini politicieni, imbecili, „antropoizi sociali lacomi și vanitoși”¹⁴. „Absurdul vieții, anxietatea și plictiseala, întâlnite la eroii lui Eugen Ionescu, lipsesc eroilor caragialieni, activi, ocupați cu parvenirea și interesele materiale. Literatura absurdului cuprinde și revolta, greu de imaginat la eroii caragialieni, oportuniști, conformiști și tranzacționști. Izbucnirile eroilor săi sunt «înscenări». Umorul lui Eugen Ionescu este serios și grav, alinător, al lui Caragiale este satiric, arzător, caustic. Distanța dintre eroii celor doi scriitori este, pe traseul căutării, de la instinct și imbecilitate (prostie, neștiință) la ignoranță (necuprindere) și metafizică”¹⁵.

În opera dramatică a lui Ionescu regăsim tehnici pe care Caragiale le-a folosit ca un adevărat maestru ridicând comicul la valori nebănuite până la el. Râsul este elementul care îi înrudește pe cei doi creatori, râsul izvorât din paradoxul nepotrivirii dintre realitatea ca fundal al vieții și realitatea personajelor. De aici se naște ilogicul care induce confuzie în rândul spectatorilor. Ionescu afirmă că lucrurile trebuie îndreptate înspre comic pentru că realitatea este prea crudă pentru a putea fi suportată de public. Mulți critici l-au asociat astfel cu Chaplin, cel care încerca, prin jocul său, să arate lumii că viața este mai puțin crudă dacă știi să o traduci de multe ori în derizoriu și să o tratezi cu umor, prin râs, chiar dacă acesta este unul amar. La fel ca și la Caragiale, la Ionescu apare tratarea laturii sociale deși acest aspect este mai puțin evidențiat.

¹²Idem, *ibidem*, p.55

¹³*Ibidem*, p.199

¹⁴ apud Ioan Derșidan, "Posteritate și postumitate ionesciană", în "Revista Literară Vatra", 03-04 /2005, p. 93

¹⁵ Ioan Derșidan, op.cit.p. 93

Această latură se datorează experienței pe care a trăit-o autorul în timpul ascensiunii și acțiunilor Gărzii de fier. Totuși, ceea ce îi distinge pe cei doi autori este faptul că Ionescu n-a fost dispus să recunoască teza precisă a pieselor, nici măcar când este vorba despre **Rinocerii**, piesă în care mulți critici au văzut o critică îndrăzneată a nazismului. Totuși, în piesa **Macbeth**, autorul recunoaște tratarea socială a subiectului. Așa cum Caragiale a dat naștere unor tipuri umane care se apropie de arhetip, și la Ionescu primează generalul, opera trebuind să fie alcătuită nu din evenimente imediate, ci din acelea care poartă pecetea diacroniei istorice. Astfel, Ionescu se declară un clasic : „la urma urmei eu sunt pentru clasicism; să descoperi arhetipuri uitate, imuabile, reînnoite în expresie : orice adevărat creator e clasic”¹⁶. Putem afirma că succesul pieselor lui Ionescu se datorează comicalui, acest atribut care asigură receptarea pieselor sale de foarte multe ori într-o notă pe care autorul nu o prevăzuse. „Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul, fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieșire... Spun «disperant», dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță”¹⁷.

Asistând la reprezentația uneia dintre piesele sale, Ionescu observă cu mulțumire că spectatorii râd, dar după zece minute, supărat de prelungirea acestei reacții, a exclamat că aceștia râd prea mult și că sunt idioți. Deci, receptarea operei nu este totdeauna cea așteptată și prevăzută de autor și observația lui Ionescu referitoare la reacția spectatorilor obligă la distincția dintre comic și râs. Există râsul relaxant, cel care traduce sentimentul de superioritate a spectatorului receptor față de comicul ce rezultă dintr-o abatere de la normalitate și râsul care trădează sentimentul de insecuritate, de nesiguranță a spectatorului receptor și care nu mai are nicio legătură cu comicul. Conform acestei idei, când spectatorii au râs excesiv la piesa lui Ionescu, au demonstrat neputința lor de a percepe mesajul operei. Așa s-a întâmplat și în România, la începuturile dramaturgice ale lui Ionescu, când critica l-a întâmpinat cu ostilitate și dezaprobare. După apariția și punerea în scenă a piesei **Cântărețul cheală**, aceasta a fost considerată o curiozitate, un soi de „libertador, de Bolivar pentru un grup restrâns, dar nu mai mult”¹⁸.

În creația dramatică a lui Eugen Ionescu, Moartea este o prezență constantă și teama de aceasta, ca și pornirea spre râs a autorului fac parte din structura sa interioară. Convingerea

¹⁶ Eugen Ionescu, *op.cit.*, p. 199

¹⁷ Idem, *ibidem*, p.55

¹⁸ Kemp, apud Simone Benmussa, *Eugene Ionesco- théâtre de tous les temps*, Editions Seghers, Paris, 1966, p. 72

imposibilității de a evita sfârșitul însoțită de sentimentul zădărniceii pleacă din suprema luciditate a ființei intime a dramaturgului. Pieseile sale sunt alcătuite din lumină și întuneric și ne întăresc convingerea că au trimiteri temeinice la biografia sa. Paul Vernois afirma faptul că opera lui Eugen Ionescu s-a născut „din surprinderea de a exista și din sentimentul de imperfecțiune a destinului, care însoțește surpriza conștientizării ființării în lume”¹⁹. Criticul se bazează, în afirmația sa, pe jurnalul **Prezent-trecut,trecut-prezent**, în care apare nostalgia copilăriei, asociată cu lumina și urmată de tristețea maturizării. Această umbră îl împiedică pe autor să se orienteze în lume și să găsească un punct de sprijin confortabil, un prezent pe care să clădească și pe care să-l lărgească. Copilăria rămâne pentru autor paradisul pierdut și acest fapt se va resimți în întreaga operă ionesciană, care va deveni oglinda în care apare neliniștea, zbuciumul și chinul imens provocat de obsesia morții. Tocmai prezența alienantă a morții justifică incomunicabilitatea, degradarea relațiilor umane, oroarea de gregaritate și, prin acestea, apariția absurdului care devine stare și nu doar metodă de lucru. Pentru autor, moartea este izvoditoare de creație și din ea răsar fantasmale fricii: „Viața este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu”²⁰. Teatrul ionescian justifică cele două măști simboluri ale teatrului din totdeauna, una care râde și cealaltă care plânge: „Eu râd. Eu plâng. Stabiliți diferența și punctele comune”²¹.

Din această perspectivă, Eugen Ionescu trebuie asociat cu cei doi autori români cu care se înrudește în mod evident, și anume Caragiale și Urmuz. Pentru Caragiale, Ionescu nutrește o mare admirație și a afirmat că: „a scris excelente povestiri și câteva piese de teatru care au revoluționat teatrul românesc, ușor de revoluționat pentru că era inexistent. De fapt, l-a creat”²². În piesele **Conu Leonida față cu reacțiunea** și **O noapte furtunoasă** sau în schițele **Căldură mare, Petițiune, La moși, Situațiunea**, Caragiale prefigurează criza comunicării din literatura absurdului, configurând imaginea unui tip uman mutilat care este lipsit de latura afectivă și care proiectează un stadiu de alienare preluat și dezvoltat de reprezentații literaturii absurdului. Neputând fi socotit un scriitor absurd prin excelență, Caragiale a fost comparat de mulți critici literari cu unii autori absurzi în ceea ce privește construcția personajului și a crizei limbajului,

¹⁹ Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco*, E. Klincksieck, Paris, 1972, p. 82

²⁰ Eugen Ionescu, apud Paul Vernois, *op. cit.* p. 65

²¹ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, p. 56

²² Eugen Ionescu, apud Alexandra Hamdan, *Ionesco înainte de Ionescu-Portretul artistului tânăr*, Ed. Saeculum I.O., București, 1998, p. 150

teme ce vor fi dezvoltate de Urmuz și Eugen Ionescu, acesta din urmă revendicându-l pe Caragiale drept precursor al teatrului său. Exegeza a analizat adesea punctele de întâlnire între cei doi dramaturgi, iar principalele elemente de conjuncție între cei doi țin de exploatarea ambiguității limbajului pe care îl folosim în comunicarea cotidiană, cea care ne obligă să recurgem la un limbaj cât mai dezambiguizat.

Într-o lume aflată în continuă mișcare, așa cum este cea în care trăim, posibilitatea de a fixa repere devine tot mai problematică. În acest sens, limbajul nu mai reușește să rezolve probleme existențiale, nu mai poate alina condiția umană, ci este mai degrabă un paleativ împotriva tăcerii și a morții. Jocurile de cuvinte și citatele parodice, opoziția și non sensul, clișeele, confuziile gramaticale și limbajul licențios și repetiția produc un dialog care determină încânarea cititorului. Tocmai prin faptul că vorbind, nu spune nimic, personajul absurd se eliberează de teama de tăcere printr-o vorbire greu de suportat, caracterizată printr-o suită de stereotipuri și clișee al căror captiv devine. În multe texte caragialiene există locuri unde comunicarea dintre personaje este întreruptă de un limbaj ambiguu. Acest comic de limbaj reprezintă, în același timp, și o criză a limbajului. Filiația între cele două opere ține de existența în ambele spații artistice a unor arhetipuri comune: „Cel mai relevant dintre ele este acela al incomunicării caragialiene, devenit la Ionescu noncomunicare. Este vorba aici de operaționalizarea comunicării viciate, percepută a fi elementul cel mai relevant în descrierea unei condiții umane lipsite de conținut.[...]. Partenerii încearcă să exprime judecăți de valoare și adevăruri ultime, dar nu reușesc decât să emită jerbe verbale sforăitoare care la Caragiale sunt comic-tautologice, iar la Ionescu, amuzante-de-moarte, și încă la modul propriu !”²³.

Cristian Stamatoiu exemplifică cele de mai sus prin dialogurile din *Conu Leonida față cu reacțiunea* și cele din *Delir în doi*, unde exprimării caragialiene „și nimica mișcă” îi corespunde ionescianul „nu-i ușor să fii niciunde”, sau „evenimentele trec repede când nimic nu se întâmplă”²⁴. De altminteri, excesul de vorbe și penuria de sensuri caracterizează fanfaronada de ieri și de azi. Burghezul gentilom este un vechi exemplu. Mica burghezie a lui Eugen Ionescu este însă un exemplu recent. Unul mai îndepărtat e oferit de politrucii, de Tîrgoveții și de mahalagii lui Ion Luca Caragiale. Uzura verbală, folosirea excesivă, mecanică a cuvintelor duc la golirea de sens, ele ajung banale palavre. Lumea lui Caragiale trăncănește, macină vorbe în

²³ Cristian Stamatoiu, "Absurdul cotidian și ficțiunea", în "Revista Literară Vatra", 03-04/2005, p.96

²⁴ Cristian Stamatoiu, *op.cit.*, p.96

gol, iar cea a lui Eugen Ionescu se maimuțărește vorbind anapoda, fără nici o noimă. Limbajul își pierde orice funcție axiologică. Personajele se prăbușesc în derizoriu în primul rând prin limbaj, care le dă în vileag precaritatea, impostura sau nulitatea intelectuală și emoțională. Referindu-se la esența limbajului tipului social din teatrul absurdului, Alexandru Luca afirmă că :„La majoritatea autorilor, fundalul acțiunii dramatice îl constituie satira burgheziei tradiționale. Dar în și prin tipul social sunt vizate eternul spirit mic-burghez și limbajul său sclerosat, adică fosilizarea care pândește ființa umană. Difuză, impalpabilă sau prea concretă, o angoasă care îmbracă forme mitice sau fantastice pune stăpânire pe aceste personaje în care spectatorul este invitat să se recunoască. Piesa se sfârșește când interogația metafizică asupra omului, a timpului, a vieții și a morții a atins intensitatea maximă”²⁵.

Dialogul surd dintre soții Leonoda și Efimița transmite în timp criza actului comunicării din **Scaunele**. Pe de o parte, bătrânii soți, solidari prin conviețuire îndelungată în aceeași încăpere, pe de altă parte lumea din afară, căreia capul familiei vrea să i se adreseze. Și Leonida și Bătrânul lui Ionescu vor să (mai) fie protagoniști, ascultați, băgați în seamă. Ambii eșuează, fiindcă lumea din afară se află într-o altă piesă, într-un alt context. Paralela poate merge mai departe, inclusiv cu schițele lui Caragiale. La Caragiale personajele se înfățișează așa cum sunt, ele nu evoluează caracterologic, rămân prizoniere ale propriei lor condiții. Nu numai comediiile sunt o consistentă mărturie, ci și momente și schițe precum **Justiție**, **C. F. R.**, **Telegrame** sau **Căldură mare**. Aceasta din urmă este o capodoperă de dialog absurd, cuvintele contrazic realitatea ori o mistifică, dialogul dintre musafir și feciorul în casă fiind o înnodare de confuzii și de ambiguități, de nonsensuri, ceva ce seamănă prin mesaj cu ceea ce se întâmplă în **Cântăreața cheală**.

„Domnul: Domnu-i acasă?

Feciorul: Da; dar mi-a poruncit să spui,
dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

D: Dumneata spune-i c-am venit eu.

F: Nu pot, domnule.

D: De ce?

F: E încuiată odaia.

D: Bate-i, să deschidă.

²⁵ Alexandru Luca, op.cit.,p.130

F: Apoi, a luat cheia la dumnealui când a plecat.

D: Care va să zică, a plecat?

F: Nu, domnule, n-a plecat.

D: Atunci e acasă.

F: Ba nu, da n-a plecat la țară, a ieșit așa”²⁶.

Un alt element comun al celor doi dramaturgi este o luptă îndârjită împotriva uniformizării gândirii și a expresiei, un refuz declarat al kitsch-ului. Apărut după al doilea război mondial, kitsch-ul s-a instalat ca un fenomen legat de ascensiunea clasei de mijloc și a dat naștere unor adevărate categorii estetice și sociologice precum omul -kitsch, obiectul- kitsch sau arta-kitsch. Kitsch-ul reprezenta refuzul autenticității, victoria aparențelor asupra esențelor și, mai presus de toate, tendința de omogenizare. Omul este astfel depersonalizat, lipsit de voință și prins în mrejele gregarității. La Caragiale, micul burghez de la începutul veacului al XX-lea este așa numitul moftangiu, prototip caracterizat prin golul interior și prin stereotipie. Astfel, în comedia *O noapte furtunoasă*, Rică Venturiano se făcea avocatul uniformizării și prezenta caricatural cuceririle Revoluției Franceze : „nimeni nu poate fi mai sus decât altul. Constituția o interzice”²⁷. În comedia *Conu Leonida față cu reacțiunea*, eroul se entuziasmează la ideea că „orice cetățean primește în fiecare lună un salariu îndestulător, la fel pentru toți”²⁸.

Uniformizarea și spiritul gregar își au originea în prostie, pe care Caragiale o consideră nemuritoare și inepuizabilă, și care îi determină pe eroi să adopte aceeași atitudine față de societate. Fiecare dintre eroii lui Caragiale este o mască, dar care, spre deosebire de cele din teatrul lui Ionescu, ascund totuși posibilitatea recunoașterii finale și a unei posibile îndreptări. În schimb, la Ionescu, nerecunoașterea îi provoacă spectatorului o adevărată angoasă, pentru că în spatele măștilor ionesciene nu se află nimeni, personajul fiind complet depersonalizat și privat de atributele omenescului.

Moftangiuul lui Caragiale este sensibil la prestigiul uniforme, astfel că întâlnim un Goe care poartă un costum de marinar, îl întâlnim pe Pristanda care este polițist. Și la Ionescu apare căpitanul de pompieri care se bucură de uniforma pe care o poartă sau servitoarea profesorului din *Lecția* care poartă însemnele naziste. La Caragiale, depersonalizarea e reflectată în dorința de

²⁶ Ion Luca Caragiale, *Momente și schițe*, Editura Andreas Print, București, 2008, p. 38

²⁷ Ion Luca Caragiale, *Opere*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 100

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 109

a se conforma, de a se supune la reguli. Un personaj ca Nae Cațavencu este micul burghez căruia nu-i place ceea ce nu este convenabil și care preferă să se supună să dea ascultare. Și la Caragiale și la Ionescu, personajele formează cupluri în familie, în grupuri animate de interese comune, în spații închise sau printre obiecte care îi domină sub forma împopoțonării vestimentare. E de remarcat faptul că la Caragiale vestimentația este colorată, ilustrând conceptul de kitsch, pe când la Ionescu, ținuta nu este o înzorzonare barocă ci monocromă și care caracterizează un om redus la o adevărată marionetă.

Ceea ce îi apropie cel mai mult pe cei doi dramaturgi este limbajul kitsch al eroilor ca gen proxim cu diferențe notabile. Personajele lui Caragiale vorbesc o franceză caricaturală, reluând termeni franțuzești și transformându-i printr-o pronunție stâlcită care stârnește râsul spectatorilor. Fandoselile și pretențiile de cultură ale personajelor se traduc într-un jargon care devine sursă a comicului de limbaj la Caragiale, iar abundența de termeni poligloți este masca ce acoperă golul de gândire și inconsistența personalității. La Ionescu, conversația personajelor este un adevărat schimb de clișee care nu transmit absolut niciun mesaj. Anormalitatea este evidentă prin înșiruirea ilogică de structuri verbale coerente sintactic, dar absurde semantic: „dl. Smith : cu picioarele poți merge, dar te încălzești mai bine cu electricitate sau cu cărbuni”²⁹.

O profundă asemuire de ordin spirital există între Eugen Ionescu și Urmuz : „unul dintre precursorii atitudinii de revoltă literară universală, unul din profeții dislocării formelor sociale, a gândirii și a limbajului acestei lumi care, astăzi, sub ochii noștri, se dezagregă, absurdă ca și eroii autorului nostru”³⁰. Literatura reprezintă pentru cei doi autori spațiul degradării. Beranger, figura scriitorului în piesa *Pietonul aerului*, nu scrie pentru ca această lume nu merită a fi descrisă : „Ani de zile mă consola faptul că spuneam că nu e nimic de spus”³¹. Scriitorul încetează de a mai crea, el doar subminează, dar a scrie pentru a nu spune nimic înseamnă, totuși, a scrie , este un act de creație în negativ, o anticreație. După această concepție a existat mai întâi antiproza lui Urmuz, urmată de antiteatrul ionescian. În *Pagini bizare*, deși simula obiectivitatea narațiunii clasice, deși părea că respectă normele descrierii, Urmuz nu făcea, în fond, decât să întoarcă în parodie toate canoanele literare consacrate. Astfel, în *Ismail* și *Turnavitu*, narațiunea la prezent sau imperfect și exprimarea impersonală forțează clasicismul : „Ismail se găsește astăzi

²⁹ Eugen Ionescu, *Teatru*, 3 vol., Editura pentru literatură universală, București, 1968, p. 125

³⁰ Alexandra Hamdam, *op.cit.*, p.163

³¹ Idem, *ibidem*, p. 43

cu foarte mare greutate. Înainte vreme creștea în Grădina Botanică iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul, pe cale chimică, prin sinteză. Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiiei”³². Ismail, antieroul urmuzian, a cărui fizionomie se compunea din «ochi, favoriți și o rochie» se exprimă sentențios și "nobil : „Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei din cauza legăturilor de inimă ce bănuie că el ar fi avut cu o focă”³³. Tot așa se exprimă și antieroul ionescian : „Jacques: O, cuvinte, ce de crime se comit în numele vostru !”, respectiv: „Jacques-mama: [...]Am adus pe lume un monstru. Iat-o pe bunica ta care vrea să-ți vorbească. Ea tremură. Este octogenară. Poate vei fi emoționat de vârsta ei, de trecutul ei, de viitorul ei”³⁴.

Tema favorită a lui Urmuz este cea a alienării, a alunecării din uman în alte forme ale vieții, vegetale, animale sau chiar ale materiei inerte. Personajul urmuzian este denumit de critica literară „om mecanomorf”, fiind o aplicare a formulei bergsoniene a comicului. Mecanicul *plaque sur du vivant*, ca sursă a comicului, observă Nicolae Balotă³⁵, apare frecvent în paginile bizare. În viziunea lui Urmuz, individul este rezultatul unei degradări. Cel puțin două tipuri de personaje sunt comune lui Ionescu și Urmuz. Primul este reprezentat de personajul principal din **Pagini bizare**, Emil Gayk, „omul – pasăre”, cum îl numește Nicolae Balotă, care se ocupă cu ciugulitul și care atacă neașteptat : „Te pleznește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară, în stradă, urlând de durere”³⁶. Același om-pasăre apare și la Ionescu, în piesa **Viitorul e în ouă**, unde, într-o lume clocitoare, ouăle se înmulțesc exagerat. În acest univers în care regnul uman este absorbit de cel animal, individul care nu se rinocerizează, se autocompătimește : „Eu nu am coarne, vai ! Ce urâtă e o lume plată, [...] vai, sunt un monstru, sunt un monstru. Vai, niciodată n-o să devin rinocer, niciodată, niciodată”³⁷.

Al doilea tip de personaj comun celor doi autori este omul- mașină. Turnavitu, eroul lui Urmuz, este un ventilator care o dată pe an ia forma unui bodon, Grummer are cioc de lemn aromatic, Stamate este îndrăgostit de o pâlnie ruginită și se descompune sub impulsul acestei iubiri. Eroii ionescieni se transformă în manechine care repetă mecanic gesturi și cuvinte și iau

³²Urmuz, *Pagini bizare*, Ed. Minerva, București, 1963, p. 156

³³Urmuz, *op. cit.*, p. 156

³⁴Eugen Ionescu, *Note și contranote*, p. 205

³⁵Nicolae Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970

³⁶Urmuz, *op.cit.*, p. 74

³⁷Eugen Ionescu, *Teatru*, 3 vol., p. 117

parte la un ceremonial al înmulțirii : a rinocerilor, a mobilelor, a scaunelor. Și oamenii mecanomorfi ai lui Urmuz, și oamenii lui Ionescu formează cupluri, însă, spre deosebire de eroii urmuzieni, care sunt asexuați, observă Alexandra Hamdan în studiul consacrat lui Ionescu, cei din teatrul ionescian asigură viitorul speciei. Sub masca raporturilor de prietenie, relațiile umane se pot reduce la diferite forme de supunere și de agresiune, simbolizate prin devorare reciprocă (Algazy & Grummer), ciugulit (Gayk), agresare sexuală (Ismail și viezurii). Reificarea urmuziană atrage atenția asupra unei lumi desacralizate, fără niciun ideal, incapabilă de a comunica cu aproapele. Făpturile urmuziene rătăcesc într-o lume a obiectelor, de la care vor împrumuta unele trăsături pentru a putea dăinui, dar care se adevăresc a fi neîndestulătoare pentru ca aceștia să se poată salva. Condamnate la o eternitate șubredă și la o existență mașinală, personajele urmuziene respiră același aer putred ca eroii ionescieni. Atemporale în existența lor, aceste personaje clovnești sunt expresia concretă a lipsei de sens. Ele sunt fața adevărată a vidului, în sensul că ele întrupează golul și absența.

Avându-i ca model pe Caragiale și Urmuz, primul autor care a promovat absurdul în literatura națională, Eugen Ionescu se înscrie în categoria autorilor care au semnalat o criză a civilizației, a limbajului, a literaturii, devenind un maestru al grotescului, derizoriului, al peorativului. De Caragiale îl apropie, așa cum observam mai sus, verva satirică, preferința pentru profilarea clișeelelor, a stereotipurilor de limbaj ale personajelor. Sub avalanșa de cuvinte care sunt străine unele de altele, mesajul devine nul. Personajele vorbesc, nu comunică, nu ascultă pe nimeni, nu se ascultă nici măcar pe ele. De Urmuz îl leagă spiritual modul de a introduce anormalitatea în real, absurdul devenind obișnuit, căzând în banalitate. Plasat într-o angoasă continuă, cauzată de absurditatea vieții, dramaturgul a exploatat categoriile negative ale existenței : imposibilul, nesemnificativul, incoerentul, incomunicabilul, evocând starea de criză existențială.

Bibliografie

1. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971
2. Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970
3. Benmussa, Simone, *Eugene Ionesco – theatre de tous les temps*, Editions Seghers, Paris, 1966

4. Caragiale, Luca, Ion, *Momente și schițe*, Editura Andreas Print, București, 2008
5. Caragiale, Luca, Ion, *Opere*, Editura Meridiane, București, 1962
6. Călinescu, Matei, *Eugene Ionescu : teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006
7. Cesereanu, Ruxandra, "Eugen Ionescu – hermeneutici aplicate și diverse", în "Steaua", nr. 10-11, 2009
8. Derșidan, Ioan, "Posteritate și postumitate ionesciană", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
9. Esslin, Martin, *The theatre of Absurd*, Garden City, New York, Doubleday, 1961
10. Gorodețchi, Mihaela, "Paradoxul ionescian", în "Revue Roumaine des etudes francophones", no 2/2010
11. Hamdan, Alexandra, *Ionesco înainte de Ionescu – Portretul aristului tânăr*, Ed. Saeculum, I.O., București, 1998
12. Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2002
13. Ionescu, Eugen, *Teatru*, 3 vol, Editura pentru literatură universală, București, 1968
14. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1990
15. Jacquart Emmanuel, *Le theatre de la derision*, Gallimard, Paris, 1974
16. Luca, Alexandru, "Teatrul lui Eugen Ionescu sau plânsul de dincolo de râs", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
17. Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Editura Univers, București, 1989
18. Stamatoiu Cristian, "Absurdul cotidian și ficțiunea", în "Revista literară Vatra", 03-04 / 2005
19. Vernois, Paul, *La dynamique théâtrale d Eugene Ionesco*, Ed. Klincksieck, Paris, 1972
20. Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Minerva, București, 1963.