
THE VISUAL ARTS AND THE THEATRE IN THE AVANT-GARDE MOVEMENT

Gabriela Mihalache, PhD, University of Bucharest

Abstract: This paper aims to analyze the ways in which two semiotic systems - the visual and the verbal codes - interfere in the context of the 20th. Century. Avant-Garde theatrical movement(s), resulting in the tendency to "de-hierarchize" the theatrical discourse. Some prominent playwrights akin to Surrealism are also attracted to the graphics, either writing essays on the visual arts, or painting their own pieces of naive art. Guillaume Apollinaire, the acclaimed precursor of Surrealism, works as an art columnist all along his literary career. André Breton authors an important theoretical study on painting, while Antonin Artaud dedicates an impressive essay to Van Gogh, one of the few Post-Impressionists to be recognized by the cultural revolution of the early 20th century as a forerunner. In the years of his debut in the Romanian culture, Eugen Ionescu also writes visual art journalism, in a stylistic manner anticipating his theatrical texts. Later on, he will paint in watercolour some of the characters that made him world famous. Partly conceived as an exercise of youthful exuberance to experiment the limits of writing, the arts column finally represents, for all of these playwrights, an unconventional platform to display their theatrical and ideological manifestoes ("Le surréalisme et la peinture" by Breton, "Van Gogh, le suicidé de la société" by Artaud, "Ondine", "Un certain Van Gogh", or "Miró, le seul peintre qui ose démontrer à Dieu qu'il s'est trompé" by Ionescu). On the other hand, Pablo Picasso writes theatrical plays in Breton or Soupault's manner. "Le désir attrapé par la queue" and "Les quatre petites filles", conceived and put on stage at the beginning of the 1940s, are two remarkable contributions to modelling the language of the "new theatre". These playwrights and painters, exploring the fluid frontiers between different arts or semiotic codes, have led the way to today's hybrid, multisensory, integrative communication environment of the theatrical performances.

Keywords: visual arts, theatre, performance, Avant-Garde, Surrealism

Încă din 1927, Eugen Ionescu descrie cu multă implicare, în paginile câtorva reviste ale vremii, atmosfera galeriilor de arte plastice din Bucureștiul interbelic, pe care le frecventa cu fidelitate alături de câțiva buni prieteni, precum Arșavir Acterian sau Octav Șuluțiu, cei care populează jurnalele și scrierile sale autobiografice. De cele mai multe ori, aceste scurte intervenții eseistice se transformă în susținute considerații critice la adresa pânzelor expuse. Alteori, impresionat de un tablou sau de parcursul vreunui pictor, Ionescu realizează adevărate scenarii, povești închise în tensiunea emanată de imaginea din ramă, pe care ar vrea să o livreze cititorului întocmai, cu nuanțele și viața sa statică, cu strigătul mut. Sunt scrieri ale unei juneți crude, cronici impresioniste și poate naive, dar care au darul de a reda sensibilitatea unui tânăr scriitor, încă neafirmat, pentru arta imaginii, pe care va căuta apoi să o surprindă într-un anumit tip de discurs.

Articolele publicate în acești primi ani ai afirmării sale, cele mai multe pe teme literare la zi, sunt un bun barometru al epocii, dar au toate un ton polemic și o ironie mușcătoare. Literatura contemporanilor săi nu-l mulțumea pe tânărul Eugen Ionescu¹, criticii „crescuți în

¹ „Se scrie prea mult. Și fiindcă se scrie mult, se scrie prost. (...) Faptul că se scrie atât de mult și de atât de mulți și faptul, prin urmare, că se acceptă totul fără discernământ, indică, în mod clar, o decădere sau (la noi) o stare

vată”² de Eugen Lovinescu sunt grupați sub semnul unei întrebări retorice care ar fi de un cinism atroce, dacă nu ar avea umor³. Presa culturală a vremii e scanată, la rubrica *Revista revistelor* a săptămânalului *Fapta*, cu condescendență. Excepțiile sunt rare și accidentale⁴. Însă, în mod cu totul surprinzător, cronica plastică publicată în aceeași perioadă (sfârșitul anilor '20 - începutul anilor '30) se situează, ca atitudine și opțiune stilistică, la antipodul celei literare. Spiritul critic din care tânărul Ionescu își făcuse o carte de vizită – „...eu sunt numai un bun critic”⁵, afirma el cu maliție într-una dintre numeroasele polemici în care se lăsa antrenat – e adesea suspendat în favoarea unei bucurii nedisimulate, a unei emoții de artist. Aici iese la iveală sensibilitatea scriitorului pentru materialitatea formelor, preferință ce avea să fie confirmată mai târziu de opțiunea sa pentru textul dramatic. Aspectele de gust, aprecierile adeseori eronate, cum le va considera Eugen Simion în *Tânărul Eugen Ionescu*⁶, sunt, în acest caz, chestiuni secundare, căci, în mod evident, Ionescu se lasă condus de impresii, înlăturând din discursul său pseudo-critic orice alt criteriu de valoare. Emoția provocată de contemplarea unor picturi ale lui Tonitza este redată într-un crescendo al intensității, dublat de o mimică imaginară. Din câteva creionări, portretele din tablou devin, sub penița cronicarului, personaje:

„O! Durere sfâșietoare a păpușilor bolnave! Păpuși oameni și oameni păpuși – jucării stupide și triste. Surâsuri jalnice, naivitate deconcertantă. Jucăriile suferă și nu știu că suferă. Ingenuitate, inconștiență, plâns. Câteodată uită și nu știu că uită și bucuria lor zdrobește mai mult decât tristețea. Și sunt mereu nedumerite: ochii, vai! ochii stranii întreabă, se miră, ar vrea să știe și nu știu și nu pot ști. (...) Un gest brutal ar împrăștia tot. În loc de umbre, de dureri naive, de nedumeriri stranii, de culori diafane și fragile – gol.”⁷

Când pânza redă un interior sau un peisaj, cronicarul ei îi compune atmosfera, îi accentuează detaliile:

„Într-unul din *Divanurile cu perne* o rază de soare pătează în alb covorul, într-altul o rază luminează un colier de chihlimbar. (...) Lacurile sunt redede minunat de natural, câteva flori din parc și trandafiri agățători, plini de viață, sunt simțiți cu o delicioasă sensibilitate.”⁸

proastă a culturii. „Nu mai scrieți, băieți!” – trebuie să fie strigătul întors al unui anti - I. Heliade. Dar trăim însă sub semnul lui Ion Heliade.”, Eugen Ionescu, „Nu mai citiți!”, în *Viața literară*, anul IX, nr. 164, 1934, apud *Război cu toată lumea*, vol. II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 101

²Eugen Ionescu, „Criticii bătrâni și critica tinerilor”, în *Discobolul*, nr. 4, dec. 1932, apud *Război cu toată lumea*, vol. II, ed. cit., p. 96

³ „Critica românească actuală ?” și continuă la fel de eliptic: „D-I Ibrăileanu, gustos; d. Mihail Dragomirescu, decedat cam pe la 1921; d. E. Lovinescu, ghidușar (...) Poate că au fructificat acești oameni și că și-au lăsat fii spirituali? Să vedeți.” *Ibidem*, p. 95

⁴ Un articol elogios despre „cel mai tânăr literat din lume”, Camil Petrescu, va fi anulat la nici doi ani de ironia mușcătoare din volumul *Nu*. („Camil Petrescu”, în *România literară*, martie 1932)

⁵ Eugen Ionescu, „D. Eugen Ionescu și literatura feminină”, în *Facla*, anul XV, nr. 1302, 3 iunie, 1935, apud *Război cu toată lumea*, vol. II, ed. cit., p. 106. Această polemică e generată de articolul lui Eugen Ionescu, *Generația fetelor*, publicat în 1935, în revista *Viața literară*. Ionescu cataloghează literatura tinerei generații ca fiind lipsită de virilitate și asaltată de efuziunile scriitoricești ale unor fete de pension. Câteva dintre scriitoare publică replici dure la adresa „misoginului fără noroc” (*Ibidem*).

⁶ vezi Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009, pp. 124-128

⁷ Eugen Ionescu, „Cronica plastică. Grupul celor patru”, în *Revista literară a liceului „Sfântul Sava”*, an II, nr. 1, aprilie, 1928, apud *Război cu toată lumea*, vol. II, ed. cit., p. 164

⁸ Eugen Ionescu, „Cronica plastică”, *Ibidem*, p. 154 – cu referire la *Divanurile cu perne*, de N. Grant

Alteori prezența pictorului în sala de expoziție sporește tensiunea contemplării și interacționează cu portretele din uleiul pânzei. Dialogul imaginar îl implică și pe vizitator într-o tramă care depășește cu mult cadrul expozițional și intenția artistului. Astfel, citind o cronică din același an, 1928, cititorul se va afla în fața unei *situații* cu mult mai elaborate. Textul prezintă tablourile lui Demian, creând *ad hoc* nu doar o tensiune emoțională și o schiță de personaj, ci chiar un conflict dramatic:

„Câteva zeci de capete copilărești privesc din cadre, cu gravitate fragedă, pe cei din sală. Știu copiii că se află la expoziție și își dau silința de a fi serioși și cuminiți. Stau în haine de duminică, țepeni, jenați. Au acea emfază drăgălașă, puțin ridiculă, a copiilor cărora li se dă atenție, ca unor oameni mari. Dar fără vrere ochii lor nedumeriți întrebă naiv, sfios; se uită unii la alții, nu-și zâmbesc pentru că nu se cuvine, le e frică de vizitatorii care îi scrutează, măsurând, socotind, comentând armonia liniilor, realizarea artistică, expresia, plasticitatea; (...) Copiii, din ce în ce mai intimidați, sforțându-se să-și păstreze cumpătul, imploră cu privirea pe prietenul lor cel mare, artistul. Dar acesta e scufundat în citirea unui tratat asupra artei bizantine sau citește, în gazete, înfrigurat, ceea ce scriu criticii, (niște oameni groaznici, cu mustăți așa de mari!) despre el și despre micuți. Prietenul lor i-a uitat? Copiilor le vine să plângă, să-și ducă pumnii la ochii care se înroșesc (...) Între timp, neconținut, domnii serioși spun lucruri grele de înțeles, ca din cărți, apoi, zâmbind viclean, înseamnă în carnet; cucoane bogate, îmbrăcate bine, fardate, se uită la preț, șușotesc, vor să cumpere. Prietenul lor stă tot cu ochii în carte și se face că nu vede jalea întipărită pe chipurile lor. (...) N-auzi domnule Demian cum plâng micuții dumitale? Nu ți-e milă? Ridică-ți ochii de pe carte! ...

Nu-i iubești? Nu ți-e milă? Dar... Doamne! Ce ai? Plângi și dumneata?

Vai, domnule Demian! ”⁹

„Tragedia limbajului” se întrevede deja în această convertire de semne, căci Eugen Ionescu este preocupat de a compune nu doar o descriere critică inspirată de tablouri, ci adevărate sintagme-imagini, vignete textuale menite să rămână imprimare pe retina cititorului.

Așadar, tânărul gazetar Eugen Ionescu cunoaște de timpuriu experiența acestei verbalizări a picturii și se poate spune că încă de pe atunci se află în căutarea limbajului teatral. Câteva trăsături ale viitoarelor piese se întrevăd în redările foarte condensate, dintr-un singur penel, ale cadrului, în apetența pentru descrierea expresiei chipurilor, dublată de senzația de contur în jurul unui vid, pe care multe din personajele sale, mai ales din piesele de început, o lasă¹⁰.

În preocuparea sa pentru pictură, Ionescu se întâlnește cu alți câțiva scriitori celebri afini ca formulă estetică, care, deși par doar să fi cochetat cu textul dramatic, au influențat

⁹ Eugen Ionescu, „Cronica plastică”, *Idem*, p. 162

¹⁰ Iată cum e realizată una dintre indicațiile scenice din *Les Chaises*: ”On entend les vagues, les barques, les sonneries ininterrompues. Le mouvement est à son point culminant d’intensité. Les portes s’ouvrent et se ferment toutes à présent, sans arrêt, toutes seules. La grande porte du fond reste fermée.” (Eugène Ionesco, *Les Chaises*, apud *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 1990, p. 166) Senzația picturală frapantă e obținută aici prin același tip de descriere-maraton, cu alură de jurnal de bord, pe care Ionescu o exersase o vreme, așa cum am văzut, în cronică plastică. La fel, orașul solar din *Tueur sans gages* este redat printr-o acumulare de efecte vizuale care invită la contemplare: ”Au premier acte, l’ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière. Au début, pendant que la scène est encore vide, la lumière est grise comme celle d’un jour de novembre ou de février l’après-midi, lorsque le ciel est couvert. Bruit léger du vent; peut-être verra-t-on une feuille morte traverser le plateau, en voltigeant.” (*Ibidem*, p. 471)

decisiv evoluția genului. Guillaume Apollinaire, autorul primei „drame suprarealiste”, *Mamelele lui Tiresias*, semnează, încă din anul debutului ca scriitor (1909), cronici teatrale în care redă viața simezelor pariziene într-o manieră destul de asemănătoare cu cea pe care am văzut că o practica Ionescu în perioada sa bucureșteană¹¹. Va fi, pentru poetul *Alcoolurilor*, o practică constantă. Ultimele astfel de consemnări în revistele vremii sunt din 1918, anul morții sale.

André Breton este autorul unui important studiu cu pretenții teoretice, *Le surréalisme et la peinture*, în care se ocupă de câțiva pictori suprarealiști și dezbate interferențele dintre arte, iar Antonin Artaud îi consacra un cutremurător eseu pictorului Van Gogh¹², unul dintre puținii creatori postimpresioniști pe care revoluția culturală de la începutul secolului și i-a adjudecat ca predecesori și modele artistice. Aceluiași Van Gogh, Eugen Ionescu îi dedicase, la rândul său, câteva articole ample, publicate în 1937 în revista *Vremea*. Ca și Artaud, el va descoperi în pictorul olandez o emblemă a autenticității, un mod acut, netrucat (pe care îl opune picturii abstracte moderne) de expresie în artă:

„Culorile devin din ce în ce mai halucinante. Peisajul capătă un dinamism de o violență neomenească. Culorile au devenit flăcări sau jar. O halucinare crește. Face un copac ca o flacăară; brazdele unui câmp fug vertiginos, ca valurile, și se sfarmă de orizont; acoperișurile ard; lumea nu se mai ține în tipare – le sparge, le haotizează. Nebunia lui Van Gogh crește. Crizele urmează după crize. Pictează din ce în ce mai mult, cu culorile focului și ale halucinației: violet, aur, roșu, bronz, oranșuri fulgurante; și iar violet...”¹³

Viitorul dramaturg e fascinant de puternic de iradiere a picturilor lui Van Gogh și pune această forță pe seama curajului artistului de a nu mistifica, pe simbioza, atât de greu de obținut, între imagine – privită ca realitate și proiecție interioară - și forma pe care aceasta o atinge în artă. „Arta nu e o construcție asemănătoare cu viața, ci expresie adâncă, cuprindere de viață, de semnificații de viață”¹⁴, afirmă el, inspirat de picturile olandezului, pe care le imaginează ca pe un echivalent al formulei literare a lui Stendhal: „stil proces verbal, stil al esențialului, al preciziei, al adevărului.”¹⁵ Îl atrage la Van Gogh, ca și pe Artaud de altfel, distilarea firească a biografiei în această sinteză perfectă dintre artă și existență:

„De altfel, Van Gogh e pentru frust în pictură, pentru simplu, pentru sărac, împotriva luminilor grațioase, a jocurilor dulci, echivalente ale florilor de stil din literatură. Viața este prea gravă pentru ca arta, reprezentare a lumii, să nu fie gravă, sobră. Și pentru ca, mai cu seamă, să o evite, să nu o exprime.”¹⁶

Receptiv la spiritul generației, îl atrage ideea de autoportret, proba supremă a autenticității. El însuși își schițează în *Nu o imagine ușor caricată*¹⁷, la care frapează

¹¹ vezi G. Apollinaire, *De la Ingres la Picasso*, traducere de Elis Bușneag, antologie de texte și prefață de Dumitru Dancu, București, Editura Minerva, 1970

¹² *Van Gogh, sinucisul societății. Pentru a pune o dată capăt judecății lui Dumnezeu*, publicată postum, în 1947

¹³ Eugen Ionescu, „Un oarecare Van Gogh, pictor”, în *Vremea*, anul X, nr. 518, decembrie, 1937, apud *Război cu toată lumea*, vol. II, ed. cit., p. 206

¹⁴ *Ibidem*, p. 202

¹⁵ *Idem*, p. 203

¹⁶ *Idem*

¹⁷ „Hotărât, nu pot trece peste asta: mă numesc Eugen Ionescu (E-u-gen-io-nes-cu), am «23 de ani» (1933, primăvara, n.a.), mă mișc, sughit, citesc, mănânc, gândesc! Gândesc! Cum gândesc în fața perdelei! și mă întorc încet pe piciorul drept, și sunt tare deștept. *Eu*, strig: *eu*, și-mi dau un pumn în piept. Am un nas cam gros, îl țin

preocuparea pentru realizarea până la detaliu a unei imagini cât mai fidele. Apoi, în teatru va construi o serie de personaje alter-ego¹⁸, care retrăiesc, așa cum va declara în interviul acordat lui Claude Bonnefoy, experiențele sale sufletești. Pornind de la câteva considerații despre pictură, scriitorul se lansează într-o pledoarie pentru emoție și adevăr în arta scrisului mai cu seamă, căci pentru el pictura nu este decât o cale mai imaginativă de a ajunge la literatură sau teatru¹⁹:

„De altfel ar trebui să se învețe adevărul cel mare, că pictura nu este lumea văzută plastic, ci lumea plastică, a formelor, a culorilor, văzută spiritual. Literatura, de asemenea, nu este lumea văzută psihologic, literar, nici muzica nu este lumea auditivă, ci lumea sentimentală, înzestrată cu o semnificație spirituală (oamenii, caracterele, viața)...”²⁰

În perioada sa românească, Eugen Ionescu a aparținut cronologic generației „experiențialiștilor”²¹, aceea a unui grup de tineri scriitori, preocupați, între altele, de transpunerea biografismului în opera de artă, într-un amestec de luciditate și febrilitate, și care proferau o mistică a trăirii. Influențat de entuziasmul și atmosfera literară a epocii, Ionescu va decreta jurnalul genul superior oricărei alte forme de expresie în scris²². Între 1932 și 1940 publică, în diverse reviste, scurte eseuri intitulate „jurnale”, iar în 1938 apare, în *Linia dreaptă*, *Jurnal la șaisprezece ani*, ale cărui ton și abordare amintesc atât de bine de eliadescul *Roman al adolescentului miop*. Chiar și în perioada autenticismului adolescentin, Ionescu se individualizează, totuși, în grupul colegilor de „tânăra generație” prin devierile permanente de la dogma transcrierii neliteraturizate a propriei experiențe. Prin mixajul derutant de autobiografism, onirism și experimentalism lingvistic ludic, el se apropie în egală măsură de confesiunile fals gidiene din jurnalul de front al foarte tânărului Ion Vinea²³.

La o lectură mai detașată, odată cu reeditarea din 1991, critica literară românească a văzut în *Nu* un astfel de pseudo-roman al „experienței”, de aceeași factură cu *Șantier* sau

între degete, îl mișc la stânga, la dreapta, la stânga, la dreapta.”, Eugen Ionescu, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991, p. 139

¹⁸ Despre Bérenger și Jean, protagoniști în majoritatea pieselor scrise după 1960, s-a afirmat adesea că sunt proiecții scenice ale scriitorului (vezi în acest sens Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006, sau Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, București, Editura Teora, 2000, cap. *Ionesco sau absurditatea absurdului*).

¹⁹ „Tehnică pentru tehnică ucide spiritual – iată un adevăr foarte des afirmat. Din literatură, ea face literar; din teatru, teatralul și declamatoriul; din pictură, pitorescul. Livresc, declamatoriu, pitoresc este tot ceea ce devine serie, ceea ce nu mai participă la viață, nu-și mai ia substanța dintr-însa, ci din umbra ei, din aparența ei, din tehnica ei literară, sau picturală, sau teatrală.”, Eugen Ionescu, „*Un oarecare Van Gogh, pictor*”, art. cit., p. 203

²⁰ *Ibidem*, p. 200

²¹ Termenul îi aparține lui Petru Comarnescu, („Între estetism și experiențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești”, *Vremea*, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p.7) fiind apoi preluat de către toți scriitorii care au recurs la această tehnică narativă.

²² „Jurnalul (jurnalul intim sau reportajul) nu este numai preferabil romanului, tragediei, poemei și celorlalte genuri literare, pentru că e mai complet (în sensul că nu e voie să alegi) și mai adevărat (în sensul că nu elimină realitățile care luminează, de fapt, sensurile), dar jurnalul este genul originar literar, genul tip, iar romanul, tragedia, poema etc. sunt pervertiri ale jurnalului pur. Jurnalul este adevăratul gen literar.”, Eugen Ionescu, *Nu*, ed. cit., p. 191

²³ Ion Vinea, „De profundis”, I-II-III, în *Cronica*, nr. 4, 6 martie 1915, pp. 62-63, nr. 5, 13 martie 1915, pp. 84-85, nr.6, 20 martie 1915, pp. 105-106 și „Chronique Villageoise”, în *Cronica*, nr. 28, 23 august 1915, pp. 553-554. Vezi în acest sens și Elena Zaharia, *Ion Vinea*, București, Editura Cartea Românească, 1972, pp. 168-170

*Huliganii*²⁴. Cum era de așteptat, același volum a fost interpretat în termenii unei mizanscene universale, filosofice, apriorice²⁵.

Totuși, într-un articol din 1936, intitulat *Nerozie și stângăcie*, Eugen Ionescu ținuse să delimiteze pseudocritica reflexivă pe care o realizează în volumul de debut de angajamentul artistic al *autenticiștilor*, pe care-l considera o „erezie literară”²⁶, apologie „a stângăciei în artă”, o sursă de încurajare a mediocrității în literatură. Apoi, scurtul său excurs parizian din 1938, în special întâlnirile cu grupul „personalistilor” de la *Esprit*, îl ajută să-și clarifice opțiunea estetică. Articolele trimise revistei *Viața românească* în această perioadă cuprind, alături de reflecții politico-filosofice provocate de iminența războiului, câteva cronici plastice și dramatice în care apare, cristalizată, o perspectivă sensibil modificată asupra artei. Însemnările cu prilejul reprezentății piesei *Ondine*, de Jean Giraudoux, în regia lui Louis Jouvet, la teatrul Athénée din Paris, scot la iveală o mutație importantă în judecata tânărului Ionescu privind natura corespondenței dintre trăire / experiență și artă, temă în vogă, care îl preocupase încă de la debut:

„Înfrângerea acestor superstiții (cea a distincției dintre genuri, n.n) – lucru câștigat acum în principiu – va putea face ca teatrul să devină ceea ce trebuie să fie: poezie, invenție, dramă (drama nu este gen, ci tensiune), adevăr. Nu cred că ar fi rău să se spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru, în numele *adevărului*. Și teatrul romantic, și, mai încoace, teatrul naturalist au luat ofensiva în numele «adevărului». Dar uitați la teatrul realist, la teatrul mărunț psihologic, cel «de caracter», «de intrigă» sau «de moravuri» (of, ce armătură!), ce concepție grosolană a *adevărului*. De fapt, adevărul este numai în creație, în invenție; nu poate exista (...) un teatru neuman, dar umanitatea nu poate exista 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.”²⁷

Așadar, *adevărul*, categorie estetică pe care se întemeiase și amintitul curent trăirist capătă pentru Ionescu o nouă semnificație. El începe să fie pus de acum încolo în relație cu

²⁴Iată câteva reacții ale criticii, la reeditarea volumului *Nu*, în 1991: „...la data apariției, în 1934, Eugen Ionescu nu era chiar un singuratic și, în orice caz, nu din toate punctele de vedere. El împărțăsea atunci conștient destinul generației sale, ideile și aspirațiile ei pe care alții, ca Mircea Eliade, le exprimaseră chiar mai demult. (...) Autorul lui *Nu* se înscrie cu evidentă într-un asemenea climat, iar faptul că tot în 1934, mai puțin cunoscutul Mihail Ilovici publica și el o carte intitulată *Negativismul tinerei generații* nu reprezintă fără îndoială o simplă și întâmplătoare coincidență.”; Florin Mihăilescu, „Paradoxalitatea criticii”, în *Steaua*, nr. 11, noiembrie, 1993; „Eugen Ionescu scria, în anii treizeci, fără să-și propună aceasta și chiar fără să realizeze faptul, pagini de roman analitic autentist mai modern pe o latură a lui decât producția celor ce practicau programatic «autentismul». Ar fi fost de ajuns ca el să cedeze funcția auctorială unui personaj (...) pentru ca, în bună parte, *Nu* să devină cel puțin tot atât de roman («direct» sau «indirect»), ca *Șantier* sau *Huliganii* lui Mircea Eliade...”, Dumitru Micu, „Creativitatea negației”, în *Caiete critice*, nr. 10-11-12, 1991

²⁵“À l’intérieur de ce texte qui a l’allure d’un discours théâtral (il s’adresse à «Mesdames et Messieurs»), quelques pages de journal sont très subtilement insérées et forment les coulisses d’un théâtre que Ionesco met en place: le théâtre du monde. Et le diariste instaure une scène intérieure aux côtés de la scène extérieure littéraire.”; Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco, mystique ou mal-croyant?*, Bruxelles, Édition Lessius, 2005, p. 28

²⁶Eugen Ionescu, „Nerozie și stângăcie”, în *Facla*, aprilie, 1936, apud *Război cu toată lumea*, ed. cit. „Există, la noi, o «teorie» a autenticității, care pân-acum a justificat trăirea tuturor mediocrităților și povestirea pe larg a fleacurilor; care a permis orice facilitate, a anulat orice efort de desăvârșire; o neglijență, în expresie, scuzată de «forțele vitale», de «stângăcia» vieții.”, p. 113

²⁷Eugen Ionescu, „Ondine”, în *Viața românească*, februarie, 1940, apud *Război cu toată lumea*, II, ed. cit., p. 261

explorarea zonei criptice, nelămurite a afectelor, amintirilor, viselor. Popularitatea de care se bucurau teoriile freudiene în mediul artistic, răspândirea unor studii fundamentale precum *Scriitorul și activitatea fantasmatică*, *Psihopați pe scenă*, *Straniul*, *Interpretarea viselor*, *Gradiva* ș.a.m.d, modifică într-atât receptarea unor concepte precum „adevăr”, „realitate”, „psihologie” și, în consecință, „scenă”, „teatru”, „ficțiune”, încât, sub această influență, se produce o nouă revoluție estetică, reflectată, în diverse forme, de curentele de avangardă (în special de suprarealism), de teatrul cruzimii, teoretizat de Artaud după desprinderea de grupul bretonian, sau de „noul teatru” al anilor '50. Recursul la acea „lume fantastică pe care omul o poartă în sine” și care îl transcende este trăsătura care îl apropie pe dramaturg de toate aceste grupări.

Interesul pentru oniric și deschiderea către artele plastice – trăsături identificabile în portretul lui Eugen Ionescu „la tinerețe” – alcătuiesc profilul unui scriitor al cărui traiect se intersectează, cel puțin într-un prim moment (l-am putea considera de gestație) cu orbita pe care scriitorii suprarealiști gravitau deja de aproape un deceniu, ajungând să impună o adevărată modă și, în cele din urmă, să creeze o rutină. Eugen Ionescu respiră briza târzie a suprarealiștilor francezi, o intuiește și o adaptează structurii sale artistice.

Vizitarea unei expoziții de artă sacră modernă îi prilejuiește o privire sintetică asupra creației plastice contemporane, pe care o vede conturându-se la confluența dintre stilurile dominante, astfel:

„În pictura franceză se pot urmări două tendințe, bine determinate, cerute de sensibilitatea și luciditatea ei artistică. O tendință, care nu poate duce prea departe, a unui neobaroc, sau *barochistă*. Acest barochism e mult mai fin decât barocul care e lipsă de unitate, pentru (sic!) lipsă de sensibilitate. În acest neo-baroc, pictorii, utilizând viziunea suprarealistă depășită (...) unifică stilurile prin sensibilitate. (...) dar aici e numai rafinament, și aceasta este tendința fără viitor a picturii franceze, fără sursă vitală. Tendința creatoare este aceea a unei sensibilități și viziuni picturale, ridicată la o înaltă tensiune spirituală.”²⁸

Dacă teatrul pare să se îndrepte către sondarea acestei dimensiuni meta-fizice, asociale, psihanalizabile, în arta plastică, desprinsă, după cum remarcă tânărul cronicar, din solul nu tocmai fertil al suprarealismului, se urmărește atingerea unui anumit tip de sensibilitate, spiritualizată, a-formală, de-contextualizată. Într-adevăr, cu doar câțiva ani înaintea acestor reflecții ionesciene, mișcarea suprarealiștilor grupați în jurul lui Breton fructificase osmoza dintre pictură, ca expresie directă și vie a artei, și noul tip de text literar, axat pe asocieri spontane de idei și imagini, pe care îl propuneau. Pentru Breton, sinteza poetică a artelor, idealul esteticii suprarealiste, se poate obține printr-o polarizare în jurul imaginii:

”La peinture, libérée du souci de reproduire essentiellement des formes prises dans le monde extérieur, tire à son tour parti du seul élément extérieur dont aucun art ne peut se passer, à savoir de la représentation intérieure, de l'*image présente à l'esprit*.”²⁹

În aceeași linie, Antonin Artaud, unul dintre exclușii celebri ai cercului bretonian, postula, în primul manifest al „teatrului cruzimii”, un nou discurs dramatic: „E vorba deci de

²⁸ Eugen Ionescu, „Arta sacră modernă”, *Ibidem*, pp. 225-226

²⁹ André Breton, *Situation surréaliste de l'objet*, 1935, în *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 477

a crea pentru teatru o metamorfoză a cuvântului, a gestului, a expresiei, în scopul de a-l smulge din inerția sa psihologică și umană.” Și mai departe: „Limbajul scenei: nu se pune problema suprimării vorbirii articulate, ci aceea de a da cuvintelor aceeași importanță ca în vise.”³⁰ Pornind de la această nouă viziune deziderarhizantă a mizanscenei, în care cuvântul, imaginea, mișcarea etc. alcătuiesc o structură liniară, „ne-teologică”, adică eliberată de tirania discursului verbal, Jacques Derrida discută noua expresie artistică profilată odată cu „teatrul cruzimii”, referindu-se, și el, la Sigmund Freud:

„E băttător la ochi faptul că travaliul visului e atât de puțin legat de reprezentările verbale; visul e oricând gata să înlocuiască cuvintele unele cu altele, până găsește expresia ce se lasă cel mai ușor manipulată de punerea în scenă cu caracter plastic. (...) În *Interpretarea viselor* și în *Completarea metapsihologică la teoria viselor*, locul și funcționarea cuvântului sunt precis delimitate. Prezent în vis, cuvântul nu intervine decât ca un element printre altele, uneori în felul unui *lucru*, pe care procesul primar îl manipulează conform propriei lui economii. Gândurile sunt transformate atunci în imagini – în special vizuale – și reprezentările de cuvinte sunt readuse la reprezentări de lucruri corespondente, ca și cum întregul proces ar fi comandat de o singură preocupare: aptitudinea punerii în scenă.”³¹

Câțiva ani mai târziu, Picasso – neintegrat în cercul suprarealist, dar înrudit mișcării – scrie două piese de teatru în maniera celor semnate de Breton și Soupault. *Le désir attrapé par la queue* și *Les quatre petites filles*, concepute și reprezentate la începutul anilor '40, au rămas aproape necunoscute, în ciuda întâmpinării entuziaste de care s-au bucurat la vremea lor. Ambele își păstrează viu interesul cel puțin pentru viziunea scenică răsturnată pe care o propun. Textul este, așa cum remarca exegetul formelor teatrale de avangardă Henri Béhar, inconsistent în afara reprezentării, constând în mare parte din înlănțuiri de cuvinte bazate pe asocieri fonetice, bruiate de secvențe discontinue de imagini³². Iată o secvență din finalul piesei *Les quatre petites filles*:

”A la marelle les arbres sont les cloches du fil à plomb qu’à chaque soupe l’air du violon apporte à chaque pas, et file la trame des violons cousus à la frange lilas des corps de chasse étendus, des roches de cobalt et des colliers d’oursins débordant dans le pan de mur de l’horloge attachée à chaque feuille.”³³

Suntem în fața unei scriituri experimentale, imaginative, de o mare expresivitate vizuală, gândită în manieră scenică. Picasso pare a se afla în căutarea unei noi expresii pentru nestăvilita sa sete de forme. Iar teatrul este, fără îndoială, un spațiu primitiv pentru viziunile

³⁰ Antonin Artaud, „Teatrul cruzimii. Primul manifest”, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, București, Editura Minerva, 1973, pp. 399-404

³¹ Jacques Derrida, *Scriitură și diferență*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București, Editura Univers, p. 32

³²O astfel de imagine dramatizată din *Les quatre petites filles* este prezentată de H. Béhar astfel: ”...Picasso fait pressentir lorsqu’il montre, attachée à un bateau sur l’herbe, une chèvre qu’après l’avoir affectueusement caressée et têtée, l’une petites filles égorge. Une autre plonge son bras dans la plaie et arrache le cœur de l’animal. (...) Au centre de la scène apparait un aquarium, peuplé de poissons versicolores et d’où est tiré un feu d’artifice. Une telle scène, à mon sens, exclut le symbole : elle est pure représentation visuelle, affirmation de l’innocence enfantine et de ses limites spatiales.” Henri Béhar, *Le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1979, p. 359

³³ Picasso, *Les quatre petites filles*, în H. Béhar, *Op. cit.*, p. 361

lui. Ca și Artaud, dar dintr-un plan secund, pictorul contribuie la prefigurarea discursului dramatic al „noului teatru”, construit ca o biografie metafizică, în perpetuă rescriere.

Pasiunea pentru pictură, se știe, l-a urmărit pe Ionesco de-a lungul întregii vieți. Însemnările numeroase despre artele plastice din jurnale sunt pline de tandrețe; el însuși a cochetat cu genul, la senectute consacrându-i-se exclusiv. În 1978 Ionesco, de acum un dramaturg de renume, reia într-un eseu dedicat lui Joan Miró, mai vechea sa preocupare pentru raportul dintre *adevăr* și artă, pe care teatrul și pictura i-au inspirat-o. Abordarea este acum mai elaborată, dar temele de reflecție, ca și termenii cheie rămân aproape neschimbați:

„Aș spune că Miró este un pictor și un sculptor al fantasticului. Aspectul fantastic al realității la alți pictori sau la alți scriitori, sau la compozitori ține de obicei de coșmar. La Miró, fantasticul este umoristic. (...) El subliniază neverosimilul sau irealitatea realității. Aș spune că Miro este un pictor al realului. Din fericire nu este vorba despre «realism» socialist, de alt tip, sau naturalist, căci realismul (realitatea nu este realistă) este o școală și o convenție. Realismul nu este adevărat. Ceea ce este subiacent sau ce se află în spatele realismului este adevărat. (...) Să fie influențat de suprarealism, ar fi posibil. Dar el depășește cu mult suprarealismul, care a devenit banal, dramatic sau academic (...).”³⁴

Viziunea lui Ionesco despre „infrastructura” operei pare între timp decantată: realitatea artistică e „fantasticul” însuși (e lumea interioară, impulsul, visul). Iar într-un interviu acordat Monicăi Lovinescu în 1984, el explică puterea pe care pictura o are asupra sa astfel:

„O liniște mare, o imensă bucurie e să pui negru alături de verde sau alături de roșu și să vezi cum culorile astea nu se contopesc, se ajută, se susțin unele pe altele și pe urmă linie după linie se face o construcție și, ca în piesele mele, care ies din vise și n-au la început o structură, tabloul se structurează, parcă e structurat deja dinainte și apare, la sfârșit, ca o structură.”³⁵

Privind retrospectiv parcursul cronicarului, dramaturgului și pictorului amator Ionescu/ Ionesco îl surprindem chiar de la primele scrieri în căutarea unui mod sau mai bine spus a unui limbaj prin care să redea dinamica imaginii plastice, tensiunea sa. Încă de atunci, el e atras de ideea de a concilia, în codul dominant al imaginii, limbajul – echivoc, poliglot, stereotip – și „(ultra)realitatea artistică”³⁶, cum însuși o va numi, forma universală pe care imaginația o construiește și care trebuie cumva să iasă la lumină. Redus astfel la esență, la câteva detalii simbolice și memorabile, textul lui, fie că e vorba de o cronică, o pagină de jurnal sau o indicație scenică, caută să percuteze dincolo de caracterul său semantic. În dramaturgie Ionesco se apropie cu adevărat de acest deziderat. Finalul unei piese precum *La Cantatrice chauve* sau *Les Chaises*, trilurile curtoaziei din *Jaques ou La soumission* ș.a.m.d ating forma unui ritual profan și prin aceasta rămân imprimare, cu tot cu semnificația lor, în memorie.

³⁴ Eugène Ionesco, „Miró, singurul pictor care a îndrăznit să-i demonstreze lui Dumnezeu că s-a înșelat”, în *Sub semnul întrebării*, traducere de Natalia Cernăuțeanu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 193

³⁵ „Eugen Ionescu și pictura”, dialog realizat de Monica Lovinescu, Paris, 1984, în *Caiete critice*, nr. 3, 1990, p. 19

³⁶ „Aveam, scriindu-mi piesele de teatru, intuiții bizare, bizare și puternice. Spărgând limbajul produceam haosul limbajului. Cu limbajul spart din *Cântăreața cheală*, cu monologul din *Ucișă fără simbrie* ajungeam, în totul, la ruinele realului aparent, la frontiera indicibilului; la frontiera insondabilului; la abis. E bine să pui sub semnul întrebării realitatea – e bine, cu condiția să pui piciorul în soliditatea unei lumi ultrareale...”, Eugène Ionesco, *Căutarea intermitentă*, traducere Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2002, p. 129

Dramaturgul își consolidează în timp, asemeni lui Brecht sau Artaud, propria teorie despre artă și teatru, ai cărei termeni cheie, la un inventar sumar, ar fi: *realism*, *realitate*, cu varianta *realitate fantastică*, *ultrarealitate*, *adevăr*. Sunt perpetuate astfel câteva dintre stereotipurile care locuiau mediul literar al debutului său și investite cu semnificații noi, sub influența tendințelor teatrale de la începutul secolului. Așadar, în mod paradoxal, în discursul său metateatral, Ionesco își alege concepte care gravitează în sfera de polarizare a verosimilului și le angajează în sondarea unei noi înțelegeri a real(ism)ului.

În studiul *Eugène Ionesco, teme identitare și existențiale*, Matei Călinescu avansează ipoteza potrivit căreia atitudinea avangardistă (înțeleasă aici ca reacție împotriva limbajului), pe care dramaturgul o adopta în primele sale piese, și-ar avea rădăcinile în bilingvismul și în apartenența scriitorului la două culturi³⁷. Pe linia unei astfel de demonstrații, se poate spune că această revelație a imaginii, care se prefigurează odată cu primele cronici plastice și se confirmă în timp prin opțiunea scriitorului pentru textul dramatic, vine din nevoia sa de a statua, în creația artistică, un alt cod, vizual, esențializat, invariabil. Autorul cultivă impresia că piesele sale sunt, de fapt, micro-evenimente declanșate *ad hoc* în interiorul imaginii date. În acest punct, Ionesco se intersectează din nou cu reprezentanții avangardei istorice și formula artistică pe care aceștia o experimentaseră deja în puținele și inegalele lor încercări teatrale. Spre deosebire de ei, însă, cei pe care David Zinder îi considera "writers whose initial preoccupations were two-dimensional and intellectual, as they sought to effect a revolution mostly by the way they wrote about it"³⁸, autorul celebrei *La Cantatrice chauve* desăvârșește experimentul imagistic, reușind să detașeze imaginea, devenită acum principiu de construcție a piesei, din balastul discursului verbal.

Pornind de la ideea unui „adevăr” situat dincolo de convențiile realismului, în zonele obscure ale inconștientului și ale visului, Ionesco se apropie de calea explorată de mișcarea suprarealistă. Prin ponderea imaginii în ansamblul aparent anarhic de limbaje suprapuse, el pune accentul, ca și gruparea lui Breton, pe latura spectaculară a textului dramatic, ieșind din limitele convenției teatrale moștenite pentru a explora noi căi de acces către sensibilitatea spectatorului.

BIBLIOGRAFIE :

- APOLLINAIRE, Guillaume (1970) *De la Ingres la Picasso*, traducere de Elis Bușneag, antologie de texte și prefață de Dumitru Dancu, București, Editura Minerva
- ARTAUD, Antonin (2004) *Van Gogh, sinucisul societății. Pentru a pune o dată capăt judecății lui Dumnezeu*, traducere Bogdan Ghiu, București, Editura Est
- ARTAUD, Antonin (2007) *Teatrul și dublul său*, traducere Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Echinoc
- BÉHAR, Henri (1979) *Le Théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard

³⁷ Vezi Matei Călinescu, *Eugène Ionesco, teme identitare și existențiale*, ed. cit., p. 62 et passim

³⁸ David Zinder, *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, Michigan, Ann Arbor, 1980, p. 126

-
- BRETON, André (1992) *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade
- CĂLINESCU, Matei (2006) *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea
- DERRIDA, Jacques (1998) *Scritură și diferență*, traducere Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București Editura Univers
- IONESCO, Eugène (1990) *Théâtre Complet*, Bibliothèque de la Pléiade, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard
- IONESCO, Eugène (1994) *Sub semnul întrebării*, traducere Natalia Cernăuțeanu, București, Editura Humanitas
- IONESCO, Eugène (2002) *Căutarea intermitentă*, traducere Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas
- IONESCU, Eugen (1992) *Război cu toată lumea*, vol. I-II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sassu, București, Editura Humanitas
- IONESCU, Eugen (2011) *Nu*, București, Editura Humanitas
- JEAN-BLAIN, Marguerite (2005) *Eugène Ionesco, mystique ou mal-croyant?*, Bruxelles, Édition Lessius
- SIMION, Eugen (2009) *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române
- ZINDER, David G. (1980) *The Surrealist Connection. An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*, Ann Arbor, Michigan