

Eugen Ionescu.
Păpușa de tărăță și arlechinul – arhetipuri într-un tipar inovator

Oana CORNEANU (ZUGRAVU)
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România
oanazugravu1980@gmail.com

Abstract: Eugen Ionescu's Romanian writings, starting with the poems in the volume *Elegies for small beings*, continuing with *Nu*, the pages of his diary, and with his first play of the absurd – *English without a Teacher* – reveal a subtle writer who, from the very beginning, expresses that astonishment in front of the spectacle of the grotesque but also the mundane's loss of the miraculous, by employing a style that takes him out of anonymity and can represent a value in itself, before the writer's consecration in world literature. The creative self, regardless of the textual pattern he may choose, illustrates two archetypes in an innovative technique, namely the bran doll and the harlequin. Through these two symbolic hypostases, the author conveys his inner tearing, which is triggered by man's condition of a puppet facing destiny. Complementary to them is that of a jester or a mountebank, the only option of survival that the artist has in a universe where one does not always have freedom of choice. These projections are of tragic origin and anticipate his dramatic art in which he will express not only one's helplessness in the face of the misfortune of being born and of experiencing the oppression of history and society, but, above all, that aforementioned astonishment.

Keywords: *tragic character, harlequin, preposterous, despair, revolt.*

Scrierile românești ale lui Eugen Ionescu, începând cu poeziile din *Elegii pentru ființe mici*, continuând cu *Nu* și cu paginile de jurnal sau cu, rămasă în manuscris, prima piesă de teatru al absurdului – *Englezește fără profesor* –, dezvăluie un creator subtil care, încă de pe acum, exprimă acea uimire în fața spectacolului grotesc, dar și a pierderii miracolului mundan, printr-o expresie care îl scoate din anonim și care, înainte de consacrarea pe plan mondial, poate reprezenta o valoare în sine. Eul creator, indiferent de tiparul textual ales, ilustrează două arhetipuri – într-un tipar inovator –, și anume *păpușa de tărăță și arlechinul*. Prin aceste două ipostaze simbolice, autorul transmite sfârșirea sa lăuntrică care este declanșată de condiția de marionetă a omului în fața destinului. Complementară acesteia este cea de bufon sau de saltimbanc, singurele opțiuni pe care le are artistul în vederea supraviețuirii într-un univers în care nu poți dispune mereu de liber-arbitru. Aceste proiecții sunt de sorginte tragică și anticipează teatrul său în care exprimă nu numai neputința în fața *ghinionului de a te fi născut* și de a trăi opresiunea istoriei și a societății, ci, mai ales, acea uimire amintită anterior.

De-a lungul demersului meu investigativ, voi avea în vedere relevarea acestei componente mai puțin dezvoltate în critica literară, deoarece o consider nu doar un germene al teatrului ulterior, ci un nucleu al întregii sale creații – scrisă în română și în franceză – care, ulterior, va dezvolta concentric, de fapt, aceeași sferă de interes.

Aceste ipostaze tragice în esența lor pot avea origini multiple. Nu poate fi eliminată cu totul relația oedipiană pe care Ionescu o are cu tatăl, analizată de Marta Petreu, dar și mai relevante sunt criza existențială care se află la temelia scrisului ionescian, perceperea acută a universului distopic, orwellian, în care își reprezintă existența, sau profundul umanism, care se revoltă și își găsește în scrisul contestatar o armă invincibilă. Autorul creează de la început *un personaj* rizibil – de factură lirică, diaristică, critică și dramatică – care este motorul universului artistic situat la interferența comicului cu tragicul și emblema omului contemporan. De aceea, este evident că în creația sa răsul își depășește funcția consacrată, comună – de factură clasică, aristotelică – și anume funcția purificatoare, cathartică și punitivă (conform dictonului *castigat ridendo mores*) și devine grimasa ironiei sau a autoironiei. Iar din această grimasă derivă durerea înțelegerii propriei condiții și a celei ontice, în general, respectiv tragismul ființei prin respingerea și asumarea totodată a acestei condiții.

În peisajul interbelic românesc, opera lui Eugen Ionescu aduce un suflu nou tocmai prin acest răs dezarmant, un răs pe alocuri malițios, de multe ori însă negru. Să nu uităm totuși că răsul este o plăcere a intelectului, un act de inteligență pură, prin care se învinge *rigiditatea cotidiană*, conform lui Henri Bergson, realizând, în același timp, o desprindere de afectivitate, de subiectivitate, ceea ce dorea și Aristotel. În acest context, ceea ce ne oferă Eugen Ionescu, încă din prima etapă a creației sale, reprezintă mai întâi de toate, dincolo de teribilismul de care a fost acuzat, o ingenioasă modalitate de manifestare artistică de care literatura română ducea lipsă.

Prin urmare, Eugen Ionescu ilustrează două dintre cele trei mari procedee de stârnire a răsului, în accepția bergsoniană, *diavolul cu arc*, ca urmare a oscilării între sentimente contradictorii, și *păpușa cu sfori*, adică omul liber devenit marionetă în „mâinile Necesității”. Pe cea de-a treia, *bulgărele de zăpadă*, o va reprezenta în teatrul francez. Va începe cu ipostaza *păpușii cu sfori*, care va deveni la el *păpușa de tărățâ* sau *arlechinul* din *Elegii pentru fânțe mici*, din *Nu* sau din *Englezește fără profesor*. Fascinat încă din copilărie de teatrul de marionete, Eugen Ionescu creează mai întâi imagini carnavalesci de expresie lirică. Astfel, *oamenii-păpuși*, omul *arlechin*, bufonul lumii – din volumul de poezii – vor deveni imagini emblematice ale universului său. *Elegia pentru păpușa cu tărățe* („S-a sfărâmat/ păpușa care mișca mâna dreaptă,/ când trăgeai sfoara stângă,/ și piciorul stâng,/ când trăgeai sfoara dreaptă [...] / N-avea numai tărățe în ea./ Sângele s-a scurs și nu s-a văzut”) va continua, în plan ideatic, cu mărturisirile din jurnal, devenind evidentă această percepție dureroasă a condiției existențiale tragice. De altfel, și în paginile de proză, precum în cele intitulate *Lateral*, autorul își exprimă neputința și resemnarea față de condiția dată: „Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om. Înțeleg foarte bine că sunt pedepsit. Nu se poate înțelege nimic altfel. Înțeleg foarte bine că merit

pedeapsa asta.” [Ionescu, 1990: 38], dar și revolta cauzată de conștientizarea acestui dat sau încrederea în capacitatea omului de a renaște („– Nu se poate să rămân – să rămânem așa”), sau de a se desprinde de rău, într-o exprimare care trimite la ideea unui bogumilism contemporan:

Până atunci mai este o spaimă mare. [...] Îi e frică răului din mine – stârvului ăștia – pentru că s-a sfârșit cu el atunci. Pentru că eu sunt împletit din bine și rău ... Mi-e frică pentru că nu înțeleg bine că trebuie. Pentru că sunt vicios; pentru că îmi iubesc rușinile; pentru că mă complac în rușinile mele. [Ionescu, 1990: 39]

Această viziune continuă și în *Emil îndrăgostit*, pagini de roman publicate în *Familia* (1937), în care Ionescu exprimă prin naratorul intradiegetic dialogul cu *celălalt eu* ce își conștientizează condiția de *marionetă* și de mecanism care nu se poate împotrivi *păpușarului*: „dacă se trăgeau sforile, eram nevoit să mișc. Eram nevoit să mă chinuiesc, să mă sfâșii” [Ionescu, 1990: 65]. Acest discurs existențialist accentuează personajul *rizibil*, cu sensul său profund, acela de a fi *demn de luat în răs*, indiferent de abordarea condiției sale: omul sortit morții și condamnat vieții – în sensul exprimat de Emil Cioran –, neputincios în fața opresiunii istorice, a morții sau, pur și simplu, ridicol – fie ca îndrăgostit, fie ca artist care vrea să atingă gloria, dar încă suferind de anonimată etc.

Dacă operele publicate de Eugen Ionescu în limba română – *Elegii pentru ființe mici*, *Nu*, paginile de jurnale, la care se adaugă cronicile literare și plastice – dezvăluie un spirit în același timp contestatar și profund, chiar tragic, piesa *Englezește fără profesor* dezvoltă o altă latură a acestuia, cea umoristică și carnavalescă, întâlnită deja în *Nu*, însă asociată teribilismului și impertinenței în volumul respectiv. De data aceasta, surpriza totală – pe care o mai produsese o dată scriitorul prin *Nu* – va fi reluată printr-un alt stil, cel anunțat de Șerban Cioculescu, care i-a recomandat lui Eugen Ionescu să-și exerseze talentul în comedie. Surpriza ar fi fost și mai mare dacă piesa scrisă în limba română, pe când era delegat la Vichy, ar fi fost publicată imediat după crearea acesteia, în 1943. Piesa i-a fost trimisă în țară lui Petru Comarnescu, care însă o va publica de-abia în 1965, în revista *Secolul 20*, fiind după aceea reluată în antologia *Eu*, îngrijită de Mariana Vartic.

În consecință, deși ar fi putut produce o surpriză totală, în contextul în care Eugen Ionescu deja își pregătise publicul român prin exercițiile sale moderne și provocatoare din *Nu*, piesa n-a mai putut avea același impact pe scena literară românească. De asemenea, lipsa din țară autorul care deja se consacrase în limba franceză. De altfel, scriitorul însuși nu a adus-o în atenția criticii decât în momentul în care a folosit-o drept dovadă pentru păstrarea meritului de inițiator al teatrului absurdului, pe care și-l pierduse în favoarea lui Beckett. În aceste circumstanțe, dramaturgul a făcut publice detaliile cu privire la crearea unei piese moderne, specifice teatrului absurdului, numite „farsă tragică”, încă din 1943, deci înainte de a-și fi publicat rivalul său piesele.

Probabil că și pe plan interior se produsese deja ruptura dintre cele două medii culturale și lingvistice – cel românesc și cel francez –, dacă Eugen Ionescu nu

a vrut să declare până la momentul respectiv că a scris deja ceea ce avea să fie numit *teatru absurd* în limba română. Orgoliul său l-a determinat să facă însă acest lucru, semn că o ruptură definitivă între profilul său asociat mediului *românesc* și cel al celui *de adopție* nu se va putea realiza integral niciodată, în ciuda răcelii sale. Împreună cu această demonstrație *avant la lettre* a absurdului, scriitorul mai trimite în țară și câteva parabole urmuziene intitulate *Sclipiri*. Și acestea, adevărate exerciții dadaiste, au rămas necunoscute publicului până în 1997, când sunt găsite de Mircea Popa, fiind trimise inițial ziaristului Oscar Lemnaru care, din diverse motive, nu le-a publicat. Cert este că editarea acestora, deși cu mult întârziată, arată publicului o continuare a vocației dramatice din *Nu*, prin parodiarea limbajului și realizarea unor situații sau dialoguri care frizează absurdul, în descendența lui Caragiale și a lui Urmuz, scriitori pe care Eugen Ionescu îi apreciază, pe cel din urmă chiar traducându-l în franceză.

Păpușa de tărățe devine un automatism în *Englezește fără profesor* – piesa care „reprezintă fie germenele unui nou tip de teatru, fie oglinda grotescă și parodică a întregului teatru anterior” [Vartic, 1990: 231]. Iar, prin acest automatism, Eugen Ionescu face trecerea de la dimensiunea liric-tragică, pe care o dezvăluia nu numai în poezii, ci și în paginile de jurnal și de proză, la una tragic-absurdă care fusese încercată și mascată într-un alt tipar textual de-a lungul volumului *Nu*. Dezarticularea și violența limbajului, gesturile și invectivele autorului și ale directorului teatrului din finalul piesei la adresa publicului nu fac decât să reitereze vechea dispută pe care o provoacă Eugen Ionescu în *Nu*, în scopul dezvățării creatorului sau a receptorului de acele *idées reçues* care îl transformă în mult ironizatul Berembest.

În acest context, celebra parodie a scenei recunoașterii aristotelice – care îi are drept protagoniști pe soții Martin –, respectiv răsturnarea situației prin intervenția slujnicei Mary, un paravan al lui Sherlock Holmes, pot reprezenta paradoxul atât de des cultivat de autor în volumul *Nu*, căruia îi oferă în piesă o nouă dimensiune ludică și tragică, totodată, dar și ideea de relativizare a perspectivei. *Coincidențele nimitoare* interpretate drept dovezi pot duce, de fapt, pe o pistă greșită, de aceea crede autorul și aici, și în *Nu* că e mai bine „să lăsăm lucrurile încurcate” [Ionescu, 1990: 217], pentru că se poate interpreta oricum. Astfel, dincolo de tot ceea ce ține de interpretarea piesei drept *o criză a limbajului sau a omului contemporan*, nu se poate să nu întrezărim poate adevărata intenție a autorului, aceea că mereu există o alternativă pe care trebuie să o căutăm sau să o acceptăm. Însă stilul serios nu corespunde temperamentului scriitorului, de aceea îi preferă ludicul și ironicul, parodia și paradoxul, o anticipare de altfel a postmodernismului, despre care vorbește pe larg Laura Pavel în studiul pe care i-l dedică dramaturgului.

În consecință, răsului i se asociază ironia și cea de-a doua ipostază, a bufonului, a arlechinului, care râde de public, pentru a-și ascunde plânsul său și al lumii pe care o poartă. Autorul nu are forța unui Atlas, de aceea își eliberează povara, făcând diverse jonglerii, receptate drept impertinențe sau chiar ineptii. Cât oare din următorul enunț arată o mască sau un adevăr pe care creatorul îl transformă în tehnică de lucru? Eugen Ionescu ne îndeamnă să-i contemplăm stilul și să-l apreciem: „Priviți: mecanismul sforilor care mă trag este foarte simplu, clasic

prin simplitatea lui: spun nu, nu, nu, la tot ce mi se oferă; și ba da, la tot ce mi se refuză” [Ionescu, 1990: 170], deoarece nu vom regreta. De aici, până la a-l crea pe Berembest nu este decât un simplu joc pe care trebuie să-l acceptăm și să-l privim într-o nouă lumină, deoarece îl va ilustra și în teatrul francez. A desconsidera publicul și criticii literari va însemna, de fapt, a-i pregăti pentru un nou stil – intuit, aflat în fază incipientă. Cert este că Eugen Ionescu s-a poziționat, încă de la început, *contre les idées reçues*, plasându-se într-o elită mult visată. De-a lungul întregii sale opere, indiferent de tiparul abordat, dă dovadă de acea *voiață revoluționară*, de *un dub al distrugerii*, pe care le remarcă la Rimbaud, devenit probabil un model de-al său. Fie că distruge temporar elita românească, fie că distruge limba prin dezarticularea întruchipată de marionetele din *Englezește fără profesor*, Eugen Ionescu își depășește timpul, pentru că a fi doar modern – din perspectiva sa – înseamnă să fi retrograd.

Astfel, dramaturgul prezintă toate elementele care îi determină pe Matei Călinescu și pe Eugen Simion să-l considere „un reformator cultural”, respectiv, „un detonator” în peisajul românesc al anilor ‘30, nu numai în sensul inovării și al scoaterii literaturii sau criticii române din comoditate, ci și al tragerii unui semnal de alarmă cu privire la ceva mult mai serios: pericolul de a ne pierde ca ființe raționale și spirituale. Disperarea sa este autentică și autorul încearcă să o ascundă sub masca de nesperios, de cabotin sau de impertinent. Acesta este momentan felul lui de a se revolta, iar teatrul ilustrat mai întâi în română, prin *Englezește fără profesor*, va deveni un răspuns la interogațiile dramaturgului și la conștientizarea condiției date.

De-a lungul unui amplu jurnal spiritual – pe care îl creează pe parcursul întregii sale cariere –, Eugen Ionescu dă naștere, dincolo de mască sau de clovnerie, unui eu dramatic, prin care se arată reflexia sinelui în confruntarea cu el însuși. Spaimele lui sunt și ale noastre, de aceea, prin eul creator, face trecerea de la particular la universal, dezideratul dramaturgului fiind figurarea non-figurativului sau exprimarea inexprimabilului. Noi, lectorii, asistăm la o dialectică în care se schimbă rolurile: instanțele ficționale prind viață prin proiectarea noastră în mecanismul lor de construcție, iar noi ne identificăm cu acestea în eul nostru profund și social. Se realizează, în cazul cititorului, acea experiență hermeneutică, o restructurare a textului care ne citește, despre care vorbește Hans-Georg Gadamer în *Adevăr și metodă*.

Eugen Ionescu va crea cu timpul un nou stil, o *poieză* a sa, prin care se relevă evoluția organică a teatrului, viabilitatea și ideea de transsubiectivitate necesară artei, iar o primă piesă prin care ilustrează acest stil este scrisă în limba română. De-abia acum se pregătește drumul pentru adevăratul personaj ionescian – cel dramatic –, nu numai ca substanță (care fusese deja anunțat prin stilul diaristic), ci și ca mijloace de construcție. Iar acest personaj dramatic va fi profund, pentru că va transmite eul creatorului care nu poate fi falsificat. În aventura noastră hermeneutică, vom percepe profunzimea personajului ionescian și măreția acestuia, în sensul tragic, pentru că râsul se transformă într-un rictus, într-o grimasă, iar adevărata valoare a personajului constă în a fi luat cunoștință de sine, de a fi ajuns la *Adevăr*. Prin întreaga sa creație, Eugen Ionescu promovează ideea că toți suntem

actori în *theatrum mundi* și ne oferă posibilitatea de a-l contempla și de a reflecta asupra acestuia încă din etapa românească, arătându-se a fi astfel, încă de la început, un mare scriitor.

Așadar, dincolo de *persona*, de stilul cabotin, de clovnerie, în toată opera sa se arată reflexia eului în confruntarea cu sinele sau o dialectică în care se schimbă rolurile – *ființele de hârtie* prind viață prin proiectarea noastră în mecanismul lor de construcție și sunt recognoscibile în eul nostru profund și social. Personajul rizibil creat de Eugen Ionescu în *Nu* sau în *Englezește fără profesor*, devoalat parțial în paginile de jurnal, reprezintă singura soluție, singurul scut pentru viețuirea într-un univers deplorabil sau absurd. Acest personaj nu ilustrează însă acceptarea sau tolerarea acestui univers care devine cu timpul angoasant, ci strigătul de disperare și revolta scriitorului. Nu întâmplător, Eugen Ionescu este considerat de Eugen Simion un „detonator” în spațiul cultural românesc. Într-adevăr, cel care va deveni un mare dramaturg se dovedește, încă de pe acum, o puternică voce și un „perpetuu debutant”, însă tânăr și ambițios, dacă ar fi să-l parafrazăm pe Tudor Arghezi.

BIBLIOGRAFIE

- Bergson, 2013: Henri Bergson, *Teoria răsului*, Iași, Editura Polirom, 2013.
Călinescu, 2006: Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006.
Ionescu, 1990: Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj, Editura Echinox, 1990, pp. 38-217.
Ionescu, 1991: Eugen Ionescu, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.
Pavel, 2002: Laura Pavel, *Ionesco anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
Petreu, 2012: Marta Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, Iași, Editura Polirom, 2012.
Simion, 2012: Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediția a III-a revăzută, București, Editura Univers enciclopedic gold, 2012.
Vartic, 1990: Ion Vartic, „Epilog”, în Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 231.