

## Întâlnirea cu teatrul: Eugène Ionesco și spectacolul de marionete

Irina UNGUREANU

Universitatea «Babeș-Bolyai» Cluj-Napoca

Înainte de a scrie dramaturgie, autorul de mai târziu al *Cântăreței chele* se va întâlni cu teatrul – așa cum o arată puținele sale mărturii în această privință – mai întâi ca spectator care nu va întârzia să-și manifeste nemulțumirea, însoțită de o oarecare «jenă», atât față de convențiile genului dramatic, dar mai ales față de cele ale punerii în scenă.

Receptarea teatrului ca o «artă vulgară» și «nesinceră» își va afla primii germeni încă din anii '30, când Eugen Ionescu supunea literatura română unei adevărate campanii de contestație pe toate planurile. Atunci, teatrul reprezenta o preocupare limitrofă raportată la interesul pentru critica literară sau poezie, cu toate că rarele – ca să nu spunem rarismele – articole și cronici teatrale publicate în acei ani se vor dovedi de-a dreptul revelatoare pentru viitoarea opțiune estetică a dramaturgului. Între acestea, articolul intitulat *Contra teatrului* dezvăluie rezerva tânărului critic literar în fața unei arte «a ațelor albe», așa cum îi apărea a fi teatrul:

«Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează,ucid viața estetică. Pentru mine, au și ucis-o. La teatru – când, prin cine știe ce hazard, mă aflu – sunt literalmente jenat de ațele albe, de evidența trucurilor. Nu știu dacă vreun autor are suficientă feroare ca să vivificeze sau să aprindă spectacolul; ca să depășească convenția. Nu-mi plac obrajii fardați ai eroului. Nu pot suferi picioarele groase ale tinerei ingenue. Nici costumul peticit al lui Făt-Frumos. Nici sufleurul. *Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri; cu câtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă; trasă îndărăt* (s. n.). Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitate periferică»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Eugen Ionescu, *Contra teatrului*, text apărut în *Naționalul*, nr. 37, 24 iunie 1934. Acest articol nu figurează în volumele de publicistică românească ale lui Eugen Ionescu (*Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I-II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992), însă apare citat integral, împreună cu un alt articol, omis și el din volumele amintite – *Despre melodramă* –

Contestarea autenticității teatrului își află corespondentul, pe de o parte, în tentativa – caracteristică întregii generații «vitaliste» sau «experimentale» a *Criterion*-ului, de care Ionescu își va lega destinul său biografic și spiritual – de demistificare a literaturii, considerată ca inferioară vieții, ridicată la rândul ei la rang de unică experiență revelatoare («unicul absolut», va scrie Eugen Ionescu).

Cultul *autenticității*, formulă repetată până la sațietate în eseistica anilor '30, a dat naștere expresiei inițial ironice, *trăirismul*, cu care Șerban Cioculescu îi cataloga pe tinerii generației '27 – Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, dar și Camil Petrescu sau Mihail Sebastian. *Trăiriștii* – care se revendicau mai degrabă de la gidism sau proustianism și mai puțin de la pozitivismul secolului al XIX-lea – intenționau să impună întâietatea experienței, nu atât pe fundamentul «verificării» empirice, cât prin supralicitarea *trăirii* în procesul cunoașterii. Deși câțiva dintre colegii de generație ai lui Eugen Ionescu vor rămâne fideli acestui cult al autenticului – preferința lor pentru genul diaristic stă mărturie acestui fapt – este interesant să observăm că fiecare dintre ei îi adaugă nuanțe neexplorate de ceilalți, fiecare ajunge să-i dea accepțiuni proprii. De pildă, Ionescu pare mai aproape de latura autenticității așa cum o explicase și Eliade în scrierile sale, decât de înțelegerea cioraniană a sincerității ca «act cinic» al suspendării în impersonalitate<sup>2</sup>. Eliade, în schimb, vorbea, încă din perioada anilor de formație ai generației sale, de înțelegerea autenticității ca descoperire a concretului, ca sondare a *realului*: «Autenticitatea, scria Mircea Eliade, tinde întotdeauna să exprime “concretul”: este deci o tehnică a realului, o reacțiune a schemelor abstracte (romantice sau pozitivistice), împotriva automatismelor psihologice; autenticitatea [...] nu confundă “realul” cu “pipăibilul”»<sup>3</sup>.

La rândul lui, autorul *Lecției* va desfășura de-a lungul timpului o neobosită pledoarie pentru *întoarcerea la real*, opțiune contrapunctată în același timp de *un procedeu al de-realizării* cotidianului în teatru, dezvăluind latura coșmaresc-terifică a aparentei banalități a realității. «În *Cântăreața cheală*, nota dramaturgul, nu există nici pasiune, nici afectivitate, nici probleme psihologice, nu există nimic. Cu alte cuvinte, e poate cea mai metafizică dintre pie-

---

de către Gelu Ionescu în volumul *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927 – 1940*, București, Minerva, 1991, p. 124.

<sup>2</sup> Postura aceasta a filosofului Cioran aflat într-un act de impersonalizare a propriei simțiri în fața disperării – înțeleasă ca manifestare acută a eului «autentic», concret, «organic» – este ipostaza în care îl percepe Laura Pavel, în studiul *Ionescu: anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002, p. 33.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Fragmentarium*, București, Humanitas, 1994, p. 177.

sele mele, cea care “derealizează” cotidianul într-o mai mare măsură decât celelalte»<sup>4</sup>.

Dacă debutul său scriitoricesc – în ipostaza de critic literar și poet – era marcat de căutarea autenticității în literatură, de obsesia inutilității artei în fața vieții, a inaccesibilității a ceea ce este «real» și «adevărat» («Nu putem ști, nu putem aborda, nu putem numi ceea ce este adevărat», va conchide el în *Nu*<sup>5</sup>), meditațiile dramaturgului cu prilejul unui alt debut, într-un alt limbaj artistic – pictura – se vor organiza tot în jurul aceleiași *căutări a realului*:

«Pentru a desena, pentru a picta sau pentru a fotografia – va scrie el în *Alb și negru* – trebuie să știi, să vezi, să observi. În spatele realității care ne este dată tuturor [...] se află o a doua realitate, mai subiectivă și, prin urmare, în mod paradoxal, mai adevărată și mai universală, și, apoi, în funcție de capacitatea fiecăruia dintre noi, o a treia, a patra realitate etc. Cu cât avansăm în realitățile succesive, cu atât suntem mai realiști, adică mai adevărați: nu în sensul realismului cel mai convențional, ci în sensul celui adevărat [...] Dar realismul – va conchide ironic Ionesco, nu este realitate! Este o școală, un stil, o manieră»<sup>6</sup>.

*Opțiunea pentru real* se arată a fi o înțelegere întrutotul deosebită de accepțiunea pe care îndeobște, cel puțin în veacul al XX-lea, a căpătat-o termenul «realism», formulă alunecoasă, generatoare de confuzie și echivoc, și care a fost la originea multor polemici pe care autorul *Cântăreței chele* le-a desfășurat cu vervă și ironie în revistele vremii. Ignorând cu bună știință confiscarea sensurilor acestui termen de către ideologie (autorul *Scaunelor* fiind unul dintre contestatorii înverșunați ai realismului ideologic), Ionesco va propune o cheie de interpretare insolită a realismului. Semnificativ în acest sens este și faptul că descoperirea picturii va însemna pentru dramaturgul în căutare de noi mijloace de expresie și un prilej de a se autodefini chiar în postura de... realist: «*Poate exagerez, dar cred că în cele din urmă sunt realist* [s. n.]: deși mă întreb dacă aceste figuri care răsar din grup sau care atârnă de arbori sunt într-adevăr niște creaturi sau dacă nu sunt decât elemente. Niște simple elemente ale desenului. În realitate, aceste simple elemente ale dese-

---

<sup>4</sup> Eugène Ionesco, *Antidoturi*, traducere de Mariana Dimov, București, Humanitas, 2002, p. 195.

<sup>5</sup> Eugen Ionescu, *Minciuna morții. (Sau final melodramatic)*, în *Nu*, ediția a II-a, București, Humanitas, 2002, p. 273.

<sup>6</sup> Pentru referințele pivoare la experiența picturală a dramaturgului am consultat volumul în ediție italiană *La mano dipinge*, publicat cu ocazia primei sale expoziții în Italia (1987), care include traduceri fragmentare din *Le blanc et le noir*, precum și eseu *Trovare un pò di speranza. Frammento di un trattato per i pittori autodidatti*: Vezi Eugène Ionesco, *La mano dipinge*, Bologna, 1987, p. 22.

nului sunt ființe umane»<sup>7</sup>.

Dacă înțelegea realismul dincolo de «stil» și «manieră», deci în termeni non- sau supra-estetici, dramaturgul va suspecta mereu literatura de o *carență de real*, de o îndepărtare de la singura vocație care ar trebui să-i aparțină: vocația metafizică.

«Literatura n-a avut niciodată forța, intensitatea, tensiunea vieții, spunea dramaturgul prin vocea personajului Bérenger din *Pietonul aerului*. Ca să se ridice la înălțimea vieții, literatura ar trebui să fie infinit mai crudă, mai cumplită. Dar oricât de crudă ar fi, literatura nu ne poate da decât o imagine extrem de palidă, de diluată a adevăratei cruzimi; ca și a miracolului real, de altfel. Ea nu e nici cunoaștere, fiindcă nu-i decât clișeu: adică devine clișeu, încremenește imediat, expresia rămâne în urmă în loc s-o ia înainte. Ce se poate face pentru ca literatura să devină o explorare pasionantă? Până și imaginarul e insuficient. Realitatea, cea pe care literații conformiști cred că o reflectă sau o cunosc – și nu există decât literați conformiști – realitatea asta depășește ficțiunea; nici nu mai poate fi cuprinsă cu gândul...»<sup>8</sup>.

Totuși, «viața» sau «realitatea» – atât de elogiata în scrierile ionesciene – se dovedesc revelatoare în artă tocmai prin mijlocirea creației, singura capabilă să le transfigureze substanța în «esențial». Este semnificativ că astfel de reflecții se regăsesc în scrierile anterioare opțiunii sale de a scrie teatru. Într-o cronică dedicată punerii în scenă a piesei *Ondine* de Jean Giraudoux, Eugen Ionescu – bursier al guvernului francez la Paris pe atunci – scria:

«Nu cred că ar fi rău să se spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru, în numele *adevărului* [s. a.]. Și teatrul romantic și, mai încoace, teatrul naturalist au luat ofensiva în numele “adevărului”. Dar uitați, la teatrul naturalist, 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 trebuie căutată nu în obiectele care ne înconjoară, ci dincolo de ele, în realitățile esențiale, de care obiectele ne despart. Realitățile esențiale nu pot fi găsite decât în lumea fantastică pe care omul o poartă în sine, realitatea cea mai intimă și mai prețioasă, în metafizică»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *Pietonul aerului*, în *Teatru*, vol. VII, traducere din franceză și note de Vlad Zografi și Vlad Russo, București, Humanitas, 2002, p. 15.

<sup>9</sup> Eugen Ionescu, *Ondine și Scrisori din Paris*, în *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. 2, *op. cit.*, p. 261.

Deși elogiată ca singura «adevărată», viața își dezvăluie potențialitățile creatoare abia atunci când poate fi teatralizată, când «trece» într-o altă sferă, a realului esențializat și sublimat în actul creator. De aici, ideea că opera creată este *ființă vie*, impregnată de o incontestabilă realitate: «Deoarece opera creată este inventată sau imaginată, ea este o ființă vie [...] O ființă vie și reală. O operă este de o realitate indiscutabilă»<sup>10</sup>. Interesant este să observăm, din nou, aceeași revenire a dramaturgului la ideea că ficțiunea și realitatea nu aparțin unor domenii diferite, ci fuzionează în cadrul indistinct al realului. Mai mult decât atât, Ionesco reiterează întrucâtva un ecou al acelei mentalități arhaice care conferă ficțiunii un grad de realitate chiar mai puternic decât cel al preținsei lumi reale: tocmai în virtutea faptului că a fost creată, inventată – fiind deci ficțiune – opera de artă își demonstrează existența sa «reală», vie. Iar teatrul, fiind, pentru autorul *Scaunelor*, așa cum observa exegetul Ion Vlad, «spațiul fascinant al jocului imaginației [...] tinzând spre arhetipuri și spre esența realității inventate și imaginate, mai profundă decât cea a faptelor și a “personajelor”»<sup>11</sup>, actualizează aceeași ipostază a *creației sintetice*, «substituind viziunii terne a realismului primar *jocul* [s. a.] abstras realului și esențializat, pentru ca șansele imaginarului să crească și să fie în măsură să comunice incomunicabilul»<sup>12</sup>.

Formula «realismului» ionescian poate fi apropiată de sensul pe care-l conferea termenului Alain Robbe-Grillet atunci când, cu referire la piesele lui Beckett, vorbea despre un «realism al prezenței»<sup>13</sup>: lipsite de profunzime, personajele beckettienne ar avea ca singură formă de existență, de viață, «prezența». De la acest realism, de la această *concrețețe a prezenței* se reven-dică - în opinia lui Geneviève Serreau - întreaga avangardă teatrală a anilor '50, fie că e vorba despre teatrul concret al lui Beckett, de formula «teatrului literal» al lui Adamov, de limbajul-obiect caracteristic teatrului ionescian sau de teatrul în teatru propus de Jean Genet.

\*

---

<sup>10</sup> Eugène Ionesco, *Autorul și problemele sale*, în *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Humanitas, 2002., p. 46.

<sup>11</sup> Ion Vlad, *Eugen Ionescu, o poetică a teatrului*, în vol. *În labirintul lecturii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999, p. 110.

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> Alain Robbe-Grillet, *Samuel Beckett, auteur dramatique*, în «Critique», 1953, *apud* Geneviève Serreau, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.

Un sfert de veac mai târziu de la publicarea articolului intitulat *Contra teatrului* (la care am făcut referire mai sus), Eugène Ionesco va reveni asupra experienței sale de spectator de teatru, acum din postura de dramaturg, reluând, *grosso modo*, istoria acestei întâlniri «stânjenitoare» cu «arta impură» a reprezentației teatrale:

«Reprezentăția teatrală – scria el în *Experiența teatrului* (1958) – nu mă vrăjea. Totul îmi părea un pic penibil. Nu înțelegeam cum puteai să fii actor, de pildă. Mi se părea că actorul făcea un lucru inadmisibil, reprobabil. Renunța la sine, se abandona, își schimba pielea. Cum putea accepta să fie un altul? Să joace un personaj? Era pentru mine un fel de trișare grosolană, cusută cu ață albă, de neconceput»<sup>14</sup>.

Care erau motivele acestei «stânjeneli» receptive aflăm din explicațiile care constituie substanța articolului *Experiența teatrului*: prezența materială, «în carne și oase» a actorilor, ar distruge ceea ce Ionesco numește «ficțiune», transformând spațiul scenic într-un *topos* al conflictului între «două realități incapabile a se contopi între ele». E vorba, pe de o parte, de realitatea palpabilă a prezenței vii a actorilor pe scenă și, pe de altă parte, de o a doua realitate, care ar consta într-o mutație, în saltul într-o lume secundă și revelatoare. Romanul, cinema-ul sau muzica, adăuga dramaturgul, ar fi, spre deosebire de teatru, construcții pure, pentru că nu conțin elemente «care să le fie eterogene». Deducem de aici că teatrul – de altfel o și spune explicit – ar fi o *artă impură* întrucât materialul viu cu care lucrează (respectiv actorii) nu realizează saltul în planul ficțiunii pe care Ionesco o investește cu atributele «realității adevărate».

Când opta, ca spectator, pentru literatură sau pentru cinema în defavoarea teatrului, Ionesco susținea că alege ficțiunea, adică exact ceea ce i se părea că în teatru s-ar destrăma o dată cu «realismul» prezenței actorilor pe scenă: «Cred că înțeleg acum că ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne și oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo [...] două universuri antagoniste nereușind să se unifice, să se contopească»<sup>15</sup>. Ceea ce reproșa Ionesco punerii în scenă era că «vulgarizează» ficțiunea, reducând-o la concretețea de carne și piele a ceea ce se vede: «era pentru mine un adevărat avort, un soi de greșală, un soi de nerozie». Iar ceea ce părea a-l deranja pe spectatorul Ionesco nu era atât constrângerea participativă pe care ar putea-o cere teatrul, cât incapacitatea

---

<sup>14</sup> Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, op. cit., p. 53.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 55.

scenei de a metamorfoza complet *la mise en scène* în ficțiune: «Actorul nu devenea de altfel altcineva, se prefăcea, ceea ce era – mă gândeam – și mai rău». Ca urmare, constata Ionesco îngrijorat, o piesă de teatru ar arăta ca un spectacol de balet ridicol unde nu se aude muzica, în schimb balerinii continuă să danseze nestingheriți, aberant.

Descumpănit de carențele pe care le constata în spectacolul teatral, Ionesco va alege să-și exorcizeze angoasa de spectator de teatru dintr-o poziție în același timp provocatoare și riscantă: din cea de dramaturg și regizor potențial (ca participant activ la punerea în scenă) al pieselor sale. Arta teatrală, constata Ionesco spectatorul, ar fi o artă impură, pentru că prezența materială a actorilor în carne și oase împiedică accesul spectatorului în ficțiune. Ne-am aștepta ca, pornind de la o asemenea premisă, opțiunile dramaturgului să meargă înspre o efasare a convențiilor teatrale. În mod surprinzător, întreaga demonstrație pe care o desfășoară dramaturgul în *Experiența teatrului* nu face altceva decât să ne conducă spre o soluție inversă: dacă spectatorul Ionesco se arăta stânjenit de convențiile genului, dramaturgul Ionesco gândește total diferit, ba chiar la polul opus, s-ar putea spune: convențiile deranjează? Spectatorii sunt «jenați»? Atunci cu atât mai mult trebuie ca sforile să se facă vizibile, efectele îngroșate, iar teatrul să fie teatru, adică teatral, violent artificial:

«A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale firești. Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic»<sup>16</sup>.

Violență, exhibare, angoasă – Ionesco va înțelege așadar să-și exorcizeze idiosincraziile de spectator din postura de autor dramatic, și o va face până la saturație, convins că teatrul trebuie să se întoarcă la rădăcinile sale primordiale, arhaice: «Teatrul este această prezență veșnică și vie; el răspunde fără nici o îndoială structurilor esențiale ale adevărului tragic, ale realității teatrale; evidența sa n-are nimic de-a face cu adevărurile șubrede ale abs-

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.64.

tracțiunilor, nici cu teatrul zis ideologic: e vorba aici despre arhetipuri teatrale, despre esența teatrului, a limbajului teatral»<sup>17</sup>.

Să notăm în acest context faptul că refuzul actorului în carne și oase, pe care îl va exprima Ionesco inițial ca spectator de teatru, nu este unul singular în peisajul avangardei teatrale a primei jumătăți a secolului trecut. Dimpotrivă, se poate afirma că una dintre notele definitorii ale teatrului anti-naturalist și anti-burghez va fi chiar refuzul «actorului viu», în numele aceleiași «stânjeneli» pe care inocentul – pe atunci – spectator Ionesco avea s-o mărturisească privitor la expunerea corpului uman pe scenă. Dacă teatrul simbolist imagina spectacole abstracte din care să fie exclus orice element antropomorfic, un teatru poetic în care acțiunea ar rămâne în sarcina luminii, a culorii sau a muzicii, Antonin Artaud explica necesitatea unui *teatru alchimic* în aproximativ aceiași termeni, considerând că ceea ce el numea «realitatea teatrului» era altceva decât simpla materialitate a prezenței umane: «Or, această realitate nu este umană, ci inumană, iar omul, cu moravurile sau caracterul său, trebuie s-o spunem, contează foarte puțin pentru ea. Și de-abia de-ar mai putea rămâne din om capul, un soi de cap complet dezgolit, maleabil și organic, în care s-ar mai găsi doar atâta materie formală cât să poată principiile să-și desfășoare în ea urmările într-o manieră sensibilă și desăvârșită»<sup>18</sup>.

«Rușinea de a expune umanul pe scenă», atât de caracteristică teatrului avangardelor istorice, se va afla la originea unei artificializări a reprezentărilor scenice prin care anorganicul, masca și marioneta își vor face loc între opțiunile privilegiate ale reprezentărilor teatrale din primele decenii ale secolului trecut.

Dacă în antichitate avea o origine culturală<sup>19</sup>, de mijlocitoare a manifestării sacralului, marioneta traversează în cultura occidentală o progresivă degradare care culminează cu devierea ei într-un instrument derizoriu al spectacolului de stradă. Până în secolul al XIX-lea, destinul marionetei rămâne acela al unui teatru minor și popular. Secolul al XX-lea va face loc «utopiei mario-

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>18</sup> Antonin Artaud, *Teatru alchimic*, în *Teatru și dublul său*, urmat de *Teatru lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Echinoc, 1997, p. 41.

<sup>19</sup> Cel care, la începutul secolului trecut, a încercat să reconsacre mitul marionetei, subliniind originile sale culturale, ca descendentă a străvechilor idoli de piatră ai templelor, a fost teoreticianul și regizorul englez Edward Gordon Craig, în celebrul său studiu, *The Actor and the Übermarionette*, asupra căruia ne vom opri atenția în ultima parte a studiului nostru.



netizării actorilor»<sup>20</sup>, prin intermediul unui joc de psihologizare, prin adoptarea unei gestualități geometrice, abstracte. Va exista de asemenea un filon al dramaturgiei între sfârșitul secolului al XIX-lea și primele decade ale secolului al XX-lea, de la Maeterlinck la Arthur Schnitzler, până la teatrul lui Michel de Ghelderode, care va propune «drame pentru marionete», nu în sensul unui teatru *guignol*-esc, ci în proiectarea unui spațiu scenic populat de personaje lipsite de conținut interior, marionetizate. «Dar această dorință de marionetizare privește nu numai personajul, ci și actorul, în căutarea unui mit al transparenței în stare să elimine interferențele actorului în raportul dintre personaj și public»<sup>21</sup>. Jarry scria deja despre marionetă ca singura capabilă să redea «gândurile poetului». Despre afinitățile teatrului lui Maeterlinck cu teatrul de marionete scria Rainer Maria Rilke în 1901, atunci când afirma că «marioneta are un singur chip, iar expresia ei e fixată pentru totdeauna. Există păpuși învăluite în durere, păpuși devotate și păpuși ingenuie. Fiecare are un singur sentiment împărit pe chip, dar ridicat la maximă intensitate»<sup>22</sup>.

Aceeași idee a fixității unei unice expresii apare și în sugestia didactică pe care Pirandello o dădea punerii în scenă a piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*: era ideea ca cele șase personaje să poarte câte o mască pe care să fie împărit sentimentul dominant, acela care le cuprinde sufletul într-o singură expresie. Alegerea măștilor nu e doar un artificiu scenic prin care dramaturgul italian își propunea să găsească soluția de a distinge cele Șase Personaje de Actorii, ci reprezintă o modalitate pentru a sublinia greutatea prezenței lor, mai reală decât actorii în carne și oase:

«Personajele nu trebuie să apară ca niște năluci, ci ca realități create, construcții imutabile ale fanteziei: deci și mai reale și consistente chiar decât Actorii, cu nestatornicia proprie naturii lor. Măștile vor sublima expresivitatea figurilor construite artistic și fixate pentru totdeauna cu exprimarea sentimentului de fond, care la Tată este remușcarea, la Fata Vitregă răzbunarea, la Fiu dezgustul, iar durerea, la Mama cu lacrimile de ceară prinse pe cearcănele și pomeții ei livizi, cum vezi în imaginile sculptate sau pictate ale *Maicii Plângerii în biserică*»<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Termenul îi aparține exegetului italian Luigi Allegri, într-un studiu care trasează istoric evoluția marionetei din antichitate până în epoca modernă. (Vezi Luigi Allegri, *La marionetta fra tradizione e utopia*, în *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie nel teatro. Il Novecento*, diretto da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001, pp. 1075-1094).

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1083.

<sup>22</sup> Rainer Maria Rilke, *Das Theater des Maeterlinck*, apud Luigi Allegri, *op. cit.*, p. 1085.

<sup>23</sup> Luigi Pirandello, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 42.

Ceea ce surprinde așadar în indicațiile didascalice oferite de Pirandello este ideea că masca ar servi nu pentru a sublinia lipsa de viață sau artificialitatea mecanică a personajelor, ci, dimpotrivă, pentru a insinua doza de irealitate, de fals și de lipsă de consistență a pretinsei lumi reale.

Ca moment al rupturii cu teatrul naturalist, cultul marionetei căruia i se va face tributar «noul teatru» antipsihologic va servi în primul rând pentru a distruge orice impresie de verosimilitate cu lumea cotidiană și cu realitatea vizibilă, în același mod în care, prin măști, Pirandello intenționa să destrame iluzia “realismului” derivat din prezența actorilor pe scenă. «Avangardele istorice – nota exegetul francez Didier Plassard – vor opune tradiționalei “încarnări” (*mise en corps*) a personajului în și prin intermediul actorului propria sa *punere în efigie* (*mise en effigie*) prin intermediul marionetelor, automate sau manechine, optând astfel împotriva interpretului în carne și oase»<sup>24</sup>.

Între puținele cronici dramatice scrise de Eugen Ionescu în perioada sa românească se află și o cronică a unui spectacol susținut de gruparea «Treisprezece și unu», în ale cărei reprezentații tânărul critic literar vedea semnele unui «teatru adevărat» (apropiat, adică, urmând firul interpretării sale, de limbajul poeziei). Articolul respectiv, care datează din anul 1933, conține, de altfel, primele sugestii ale viitorului dramaturg despre arta actorului. Din gruparea «Treisprezece și unu» făcea parte, ca actriță, și Lucia Demetrius, la al cărei joc scenic Eugen Ionescu aprecia cu deosebire *gestica mecanică, hipnotizată*:

«M-a surprins anume interpretarea d-rei Lucia Demetrius, care a depășit semnificația teatrală a rolului său și a izbutit să-i contureze o atmosferă de poezie și de fantasc. În personagiul servitoarei Luki, gesturile ei mărunte, mecanice, hipnotizate m-au făcut să cred că nu îngroașă și nu hipertrofiază (democratizându-le, într-un sens) conflictele, ca să le facă vizibile masei, dar că poate să înfățișeze, să expreseze și nuanțeze uneori mai greu perceptibile conflicte interioare, și ale unor realități psihologice mai imprecise. Dacă am admirat-o pe d-ra Lucia Demetrius a fost, desigur, pentru că a știut să ridice teatralul la rang de poezie. Și, pentru că autorul rândurilor de față crede încă într-o ierarhie a genurilor de artă pe a cărei primă treaptă ar sta poezia, aceasta este cea mai mare laudă pe care se pricepe să i-o aducă»<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Didier Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p. 18.

<sup>25</sup> Eugen Ionescu, «*Treisprezece și unu*», în «România literară», anul I, nr. 47, 7 ian. 1933, p. 1, *apud Război cu toată lumea. Publicistică românească*, II, *op. cit.*, p. 149.

Se află în acest text de tinerețe al lui Eugen Ionescu deopotrivă două mesaje care alcătuiesc profilul unei constante a gândirii viitorului dramaturg: regăsim, întâi de toate, reiterată, *preferința pentru poezie ca modalitate estetică privilegiată* între celelalte genuri literare (teatrul ocupând un loc nu tocmai onorabil în preferințele estetice ale tânărului critic literar) și, în al doilea rând, aprecierea artei actorului din unghiul gesticii mecanice, marionetizate. Aparent, aceste două mesaje par să nu aibă în comun decât explicația pe care o dă chiar Eugen Ionescu atunci când, apreciind în termeni pozitivi jocul scenic al Luciei Demetrius, conchide că a «știut să ridice teatrul la rang de poezie». Dar prin ce anume a reușit actrița să aducă teatrul în vecinătatea poeziei? Printr-o interpretare pe care, reformulând argumentele autorului, am putea-o defini în termenii anti-realismului și anti-naturalismului: mai mult decât atât, ricoșeul interpretării într-o gestică de marionetă a reprezentat, de fapt, elementul-cheie în care Eugen Ionescu sesizează o anumită subtilitate și finețe în stare să transfigureze “grosolanul” scenei într-o atmosferă de «poezie și fantasc».

«Un pas dincolo de rațional», poezia lirică reprezenta pentru autorul lui *Nu*, în anii șederii sale în România, singura expresie literară valabilă, în afara de jurnal, perceput în termenii unei apropieri de «frază-țipăt», capabil deci de o calchiere imediată a trăirii, nepângărită de expresia retorică. Teoretizând în numeroase rânduri «trădarea literaturii» (care ar ucide iremediabil autenticitatea trăirii), Ionescu găsea în limbajul poetic o modalitate valabilă de *exprimare* (nu de expresie, cum singur avea să precizeze):

«Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țipăt, și nu discurs. [...] Poezia participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritului. [...] Primitivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. De aceea e geamăt, țipăt (se rupe din materie, se desface, se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare»<sup>26</sup>.

Revenind la cronică dramatică unde Eugen Ionescu elogia jocul scenic și îndeosebi *gestica mecanică, hipnotizată*, a Luciei Demetrius, prin care întrezărea semnele unui «teatru adevărat», apropiat de poezie, nu poate fi

---

<sup>26</sup> Eugen Ionescu, *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, în *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Echinox, 1990, p. 99.

ignorată asocierea dintre expresia teatrală (apreciată în termenii marionetizării jocului actorului) și cea poetică. Mai mult decât atât, lucrurile devin mai limpezi dacă avem în vedere cum anume interpreta ca spectator Eugen Ionescu jocul de marionete și cum îl va integra ulterior în propriul teatru. Semnificativ din acest punct de vedere este faptul că, în rememorarea experienței sale de spectator nemulțumit de convențiile genului dramatic, Eugène Ionesco păstra o amintire într-o manieră diferită despre spectacolul de marionete la care asistasese în copilărie și pe care-l asemena cu însuși «spectacolul lumii»:

«Îmi mai aduc aminte că, în copilărie, mama nu putea să mă smulgă de la teatrul de marionete din grădina Luxembourg. Eram acolo, puteam să rămân acolo, vrăjit, ore întregi. Nu râdeam totuși. Spectacolul marionetelor mă ținea pe loc, ca stupefiat, la vederea acestor păpuși care vorbeau, care se mișcau, se ciomăgeau. Era însuși spectacolul lumii, care, neobișnuit, neverosimil, dar mai adevărat decât adevărul, mi se înfățișa sub o formă nesfârșit de simplificată și caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul și brutalul adevăr. [...] Fiecare spectacol trezea în mine acel sentiment de stranietate a lumii, care nu-mi apărea nicăieri mai bine decât la teatru»<sup>27</sup>.

Ideea că jocul marionetelor ar putea reflecta chiar spectacolul lumii și că prin urmare însăși lumea ar ascunde o esență de *guignol* se naște așadar în gândirea ionesciană chiar înainte de a scrie teatru, în experiența de spectator fascinat de spectacolul de marionete. Dacă arta actorului se apropie de cea a marionetei, va fi de părere Ionesco rememorând acel episod, este pentru că universul în care trăim este în primul rând și mai ales o lume de *guignol*.

Interesul pentru clovnesc, caricatură, grotescul halucinant sau pentru latura coșmarească a realității va fi una dintre constantele viziunii ionesciene asupra teatrului, menit să exploreze aceste zone în stare să dezvăluie identitatea dintre marionetă și actor, dintre mască și figură, dintre esență și aparență.

«Tendința de a scrie pentru actori vii ca și cum ar fi marionete – sublinia exegetul englez Richard N. Coe – este fundamentală pentru viziunea lui Ionesco asupra Noului Teatru: folosirea măștilor groțesti din *Jacques* sau din *Viitorul e în ouă*, elementele macabre și burlești din *Amedeu* sau din *Lecția*, accentul constant pus pe “îngroșarea efectelor”, prin mijlocirea cărora “totul este împins la paroxism, la originea tragediei însăși”, și, mai presus de toate, indicațiile detaliate la începutul piesei *Tabloul*, toate aceste elemente arată interesul profund al dramaturgului pentru tehnicile clovnești ale teatrului de

---

<sup>27</sup> Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, în *Note și contranote*, op. cit., pp. 58-59.

marionete, precum și ale ciroului, cu scopul de a atinge ceea “întoarcere la insuportabil”, la un teatru “care ajunge la limita imposibilului prin mijlocirea improbabilului și a idioteniei”<sup>28</sup>.

Dacă așadar marioneta întreține în universul imaginar ionescian prezumția unei esențe *guignol*-ești a lumii, în opțiunea conștientă a dramaturgului de a scrie «pentru actori vii ca și cum ar fi marionete» se reflectă tendința unui întreg filon al teatrului de avangardă către artificializarea reprezentării, în preferința fără precedent acordată măștilor și manechinelor în detrimentul expunerii corpului uman pe scenă. Există cu toate acestea o sensibilă diferență între modul în care teatrul avangardelor istorice integrează marioneta în spațiul scenei (opunând-o fățiș reprezentărilor naturaliste, proclamând astfel necesitatea dezumanizării teatrului și artificialitatea absolută a reprezentării) și abordarea ionesciană a spectacolului de marionete. Nu este lipsită de semnificație observația pe care am făcut-o mai devreme referitoare la aprecierea tânărului Eugen Ionescu la adresa gesticii mecanice, hipnotizate a jocului scenic prin care Lucia Demetrius reușea să aducă teatrul în vecinătatea poeziei: regăsim în această apreciere fundamentele unei viziuni dramatice care se va consolida ulterior, în sensul că va căpăta noi nuanțe, fără a comporta schimbări substanțiale. Ceea ce transpare așadar din aceste prime intuiții ale viitorului dramaturg este o posibilă situație a teatrului în proximitatea expresiei poetice: iar dacă, așa cum am precizat mai devreme, Eugen Ionescu concepea poezia în termenii unei estetici pure, apropiată, ca și jurnalul, de «frază-țipăt», rezultă de aici că și teatrul ar putea descoperi aceeași «puritate» a expresiei – iar elementul prin care «grosolanul» reprezentării putea fi ridicat la rang de poezie îi părea a fi la vremea respectivă jocul mecanic, hipnotizat al actorului. Cu alte cuvinte, recursul la jocul marionetizat al actorului putea fi o soluție de «salvare» a teatrului, de situație a expresiei teatrale în proximitatea poeziei și a «fantascului».

În temeiul observațiilor de mai sus, se poate stabili prin urmare o diferență de fond între accepțiunea ionesciană asupra spectacolului de marionete și abordarea marionetelor în teatrul avangardelor istorice. Pentru Ionescu, jocul de marionete înseamnă mai mult decât un element de «îngroșare a efectelor» și de artificializare a reprezentării (culminând cu dezumanizarea totală a teatrului): înseamnă în primul rând o întoarcere la formele unui teatru primitiv (apropiat din acest punct de vedere nonfigurativului din pictură) și «sălbatice» așa cum îl înțelegea Michel de Ghelderode, fiind de asemenea o modalitate

---

<sup>28</sup> Richard N. Coe, *Ionesco. A Study of His Plays*, Londra, Methuen & Co. Ltd., 1971, p. 41.

de de-psihologizare a dramei: «Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului»<sup>29</sup>.

Marioneta în viziune ionesciană pare mai degrabă o descendentă a *supramarionetei* despre care scria, la începutul veacului trecut, Edward Gordon Craig. În scrierile sale teoretice<sup>30</sup>, Craig proclama necesitatea întoarcerii teatrului la rădăcinile sale primitive, acolo unde reprezentarea teatrală s-ar putea elibera de prejudecata *mimesis*-ului și a realității vizibile. De aceea, supramarioneta imaginată de Craig își afla rostul deopotrivă în faptul că era destinată să depășească în același timp vulnerabilitatea emoțională a actorului (ființă «în carne și oase») precum și rigiditatea mecanică a unui manechin lipsit de viață. Dacă așadar în figura supramarionetei Craig vedea soluția de «salvare» a teatrului din prizonieratul *mimesis*-ului, prin această întoarcere la spectacolul de marionete regizorul englez nu prevedea o artificializare extremă a scenei. Descendentă a «vechilor idoli de piatră ai templelor», «imagine degenerată a unui zeu», supramarioneta teoretizată de Craig nu poate fi asemuită unui monstru mecanic, nu va fi un Frankenstein reîncarnat, ci este – pentru a relua o expresie a lui Haig Acterian – «omul care și-a aflat spiritul»<sup>31</sup>. Fixitatea, imobilitatea și lipsa de viață reprezintă doar suprafața, masca dincolo de care transpare mesajul profund al supramarionetelor, purtătoare, în viziunea lui Craig, ale unui «foc sacru» care transcende materialitatea și mecanicitatea automată a corpului. Practicând o întoarcere la originile artei occidentale, Craig pune la semnul egal – așa cum observa Monique Borie<sup>32</sup> într-un studiu care pleacă de la o altă sugestie a regizorului englez privitoare la emergența fantomei în teatrul shakesperian – între idolul antic (*eidolon*, «imagine» așa cum o înțelegea Platon, care încarnează invizibilul, apariție fantomatică) și supramarionetă: prin această identificare,

---

<sup>29</sup> Eugène Ionesco, *Experiența teatrului*, op. cit., p. 64.

<sup>30</sup> Craig a scris numeroase articole cu privire la marionetizarea jocului actorului. Menționăm între acestea: *The Actor and the Übermarionette*, în *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1914 (pp. 54 – 94), *Gentlemen, the Marionette!*, în *The Theatre Advancing*, New York, Benjamin Blom, 1947 (pp. 107-112). În românește au apărut fragmente din scrierile regizorului englez reunite în volumul *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, București, Minerva, 1973 (pp. 147-163).

<sup>31</sup> Haig Acterian, *Gordon Craig și ideea în teatru*, cu douăsprezece reproduceri, București, Vremea, 1936, p. 28.

<sup>32</sup> Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, București: Iași, Unitext: Polirom, 2007, p. 256.

teatrul mijlocește deschiderea spre spiritual, spre o zonă în care lumea vizibilă este populată cu elemente supranaturale, un fel de «previziuni» ale unei «altfel» de realități.

Teatrul, scria Craig, ar trebui să se ocupe de umbre și nu de prezențe vii, «de umbre a căror frumusețe spectrală nu e neapărat și imaterială»: un teatru al invizibilului va propune așadar omul de teatru britanic ca alternativă în fața unei scene care, cucerită de obsesia unei reprezentări realist-mimetice, *nu mai crede decât în ceea ce se vede*. Supramarioneta va deveni așadar instrumentul prin care regizorul englez va readuce pe terenul teatrului provocarea invizibilului: în marionetele lui Craig, Monique Borie observa o similitudine pe de o parte cu *eidolon*-ul grec, iar pe de alta cu *colossos*-ul arhaic, care reprezenta o imagine figurată a mortului, fără nimic mimetic sau antropomorfic la origine, «fiind destinat să fixeze *psyché*-ul mortului, adică acea parte insesizabilă a omului care rătăcește între lumea celor vii și lumea celor morți și care își poate face apariția în chip de strigoi»<sup>33</sup>. *Colossos*-ul arhaic cuprindea în fixitatea de piatră a statuii «sufletul» celui dispărut, era mărturia materială a unei absențe fizice și a prezenței «materiale» a spiritului sau a umbrei. Către o astfel de recuperare a sensului *figurii imobile* va tinde supramarioneta imaginată de Craig, care «va oferi imaginea unei materii neînsuflețite, capabilă să prindă viață sub acțiunea unei forțe ce depășește umanul, a unei puteri aflate dincolo de lumea oamenilor»<sup>34</sup>.

Prin urmare, supramarioneta teoretizată de Gordon Craig va transcende artificialitatea și imobilitatea măștii, trecând dincolo de simpla parodie a unor convenții dramatice: ea se va face purtătoarea unei întoarceri a teatrului la originile sale arhaice, transformând scena într-un loc al coabitării vizibilului cu invizibilul, într-un *topos* frontalier, loc al unui straniu dialog cu «fantomele» spiritului. Cu aceasta putem înțelege mai îndeaproape motivul prin care ni s-a părut oportună apropierea între jocul de marionete așa cum îl înțelegea Ionesco și supramarionetele imaginate de Craig. «Teatrul fantomatic» – pentru a împrumuta termenul folosit de Monique Borie – va fi revalorizat deopotrivă de Gordon Craig și de Ionesco în temeiul aceleiași concepții a spațiului scenic ca loc al «manifestării», *id est* al *aparitiilor*, al revelației invizibilului. «Dar cum devin toate acestea teatru – se întreba autorul *Cântăreței chele* – adică cum devin toate acestea acțiune? Nu știu. Totul pare să fie la început limbaj, mai degrabă decât acțiune, întrucât e vorba de o stare lirică.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 256.

Totuși, în același timp, *apar niște personaje sau niște fantome care se mișcă pe scenă* [s. n.], folosind acest limbaj, și li se întâmplă niște aventuri. Ele vorbesc despre ceea ce simt, acționează conform cu ceea ce simt. Dar totul e limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește exprimării, semnificării. Totul nu e decât limbaj. Un limbaj încercând să dezvăluie anistoria, poate chiar s-o integreze în istorie»<sup>35</sup>.

Un joc deopotrivă neserios și tragic – așa arată spectacolul de marionete în teatrul ionescian. Supuse oricând metamorfozei, personajele ionesciene sunt în același timp susceptibile să devină marionete, acționate de un sfiorar invizibil și tiranic, care cel mai adesea se confundă cu forța oarbă a inconștientului, ca o scenă pe care evoluează în postură de protagoniști ai propriei lor drame.

Opțiunea pentru marionetizarea gesticii personajelor nu reprezintă o preocupare de prim ordin a dramaturgului, ci este mai degrabă un «accident» – în sensul că se regăsește secvențial în piese –, dar unul semnificativ. Urmărind atent dinamica pieselor ionesciene, se poate observa că momentele în care autorul *Scaunelor* recurge la metamorfozarea unor personaje în figuri marionetizate coincid cu o schimbare de ritm și de registru dramatic, care fac trecerea înspre un alt nivel de semnificație. Se poate afirma că acest pasaj este unul de la un nivel «realist» la unul simbolic: în general multe dintre piesele ionesciene pleacă de la o situație perfect verosimilă, pasișând situații cât se poate de banale, ambientate în decoruri burgheze menite să conforteze inițial spectatorul. Ulterior, un element perturbator tulbură ordinea calmă a evenimentelor: un rinocer traversează un oraș liniștit de provincie (*Rinocerii*), un cadavru enorm crește într-un apartament burghez (*Amedeu*), o epidemie necunoscută decimează populația unui oraș obișnuit (*Jocul de-a măcelul*), un dement ucide oameni hipnotizându-i cu o bizară fotografie într-un «oraș radios» (*Ucigaș fără simbrie*), etc. Spectatorul (sau cititorul) pătrunde în universul ionescian prin această simulare reconfortantă a normalității: curând, de sub masca obișnuitului își face apariția angoasanta evidență a unei dezordini fundamentale, a unui coșmar care acaparează din ce în ce mai mult universul scenei, până la explozia paroxistică într-un dezastru de proporții.

Una dintre piesele cele mai «crude» este din acest punct de vedere *Jocul de-a măcelul* (1969), care reprezintă cea mai impresionantă acumulare de cadavre din teatrul ionescian. Această piesă, inspirată deopotrivă de *Ciuma* lui Camus, dar mai ales de *Jurnalul ciumei* al lui Daniel Defoe, este o «joacă

---

<sup>35</sup> Eugène Ionesco, *Fragmente ale unor declarații pentru radio*, în *Note și contranote*, op. cit., p. 182.



de-a apocalipsa»: un flagel necunoscut curmă viețile oamenilor în mod cu totul arbitrar, proiectând sensul gesturilor lor mărunte în sfera derizoriului sau cel mult a pateticului. Oamenii mor fără să știe de ce, ei nu mai au la îndemână opțiunea de a putea rezista epidemiei, așa cum se întâmpla în *Rinocerii*: aici cu toții cad pradă aceluiași sfârșit, iar unicul triumf este cel al morții arbitrare. Titlul francez al piesei – *Jeux de massacre* – redă mult mai clar ideea dramaturgului de a prezenta spectacolul morții într-un uriaș bâlci de marionete: «jeux de massacre», notau traducătorii ediției românești a piesei, «desemnează acel joc de bâlci în care manechine aflate la distanță sunt lovite cu mingi și cad ca niște popice»<sup>36</sup>. Că Ionesco a intenționat să construiască piesa pornind de la sugestia unei similitudini între destinul oamenilor uciși de epidemia necruțătoare și spectacolul marionetelor care cad lovite de popice este cât se poate de clar și transparent, de altfel, din indicațiile didascalice: cum desfășurarea piesei presupune un număr mare de actori pe scenă, Ionesco sugera ca, în cazul în care nu ar exista destui figuranți, aceștia să fie înlocuiți de «marionete sau păpuși mari (manechine). Aceste marionete pot fi mișcate sau nu, după cum sunt reale sau pictate. La sfârșitul acestei prime scene, acestea se vor întoarce, cu o expresie de spaimă, imobile, cu fața spre public sau mai curând cu ochii ațintiți exact asupra locului unde se petrece acțiunea. Dacă e vorba de păpuși imobile sau pictate, ele trebuie să dispară în penumbra (cum se va întâmpla de altminteri și cu marionetele reale din care nu se vor mai vedea decât umbre mișcătoare în ceață), căci semiîntunerul va invada spațiul de joc la sfârșitul acestei scene»<sup>37</sup>.

Martore ale decimării ființelor vii, manechinele plasează drama umană, la care asistă impasibile, într-o zonă a derizoriului și a arbitrarului. În același timp, prezența marionetelor este o metaforă a morții, ele prefigurând în fixitatea măștii lipsite de viață sfârșitul ființelor umane care, inconștiente, se refugiază în gesturi și cuvinte banale până în ultima clipă. Dacă obișnuitul reprezintă pentru personajele ionesciene garanția siguranței, disperata disimulare a normalității atunci când echilibrul cunoscut este deja perturbat aduce cu sine o deformare a gesturilor lor, care capătă brusc mișcări de marionetă. Așa se întâmplă, de pildă, în piesa *Scaunele*, în scena aducerii scaunelor pe scenă: antrenați în acest joc care simulează o situație «reală», bătrânii se lasă furați de o euforie care crește paroxistic, și care îi depersonalizează progresiv: ritmul crește accelerat, pentru ca în cele din urmă spectatorul să aibă în față

---

<sup>36</sup> Apud Eugène Ionesco, *Jocul de-a măcelul*, în *Teatru*, vol. IX, op. cit., p. 173.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 70.

două păpuși care se mișcă cu o viteză uluitoare, ieșind astfel din cercul obișnuitului. Este semnificativ, de asemenea, că, o dată prinse în acest joc de marionete, personajele par să nu-și mai revină din această metamorfoză, chiar dacă aparent ele își reiau, cel puțin parțial, comportamentul de dinainte. Ceea ce s-a schimbat însă ține de destinul personajului, fatalmente atins de spectrul morții sau al unei existențe malefice sau fantomatice: este ca și cum, din acel moment, eroii ionescieni ar pierde sensul propriului destin, devenind victime absurde, marionete grotești prinse într-un cerc fatal.

## Bibliografie

- IONESCO, Eugène, *Antidoturi*, traducere de Mariana Dimov, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCO, Eugène, *La mano dipinge*, Cappelli Editore, Bologna, 1987
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. I-IV, traducere, cuvânt înainte și note asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, 1994-1998
- IONESCO, Eugène, *Teatru*, vol. I-X, traducere din franceză și note de Vlad Russo și Vlad Zografii, Editura Humanitas, București, 2002-2008
- IONESCU, Eugen, *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Editura Echinoc, Cluj, 1990
- IONESCU, Eugen, *Nu*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2002
- IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I-II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992

\*

- ACTERIAN, Haig, *Gordon Craig și ideia în teatru*, cu douăsprezece reproduceri, Editura Vreamea, București, 1936
- ALLEGRI, Luigi, *La marionetta fra tradizione e utopia*, în *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie nel teatro. Il Novecento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2001
- ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său*, urmat de *Teatrul lui Séraphin* și de *Alte texte despre teatru*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-

- Suciu, postfață și selecția textelor de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1997
- BORIE, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, traducere de Ileana Littera, Unibet: Polirom, București: Iași, 2007
- COE, Richard N., *Ionesco. A Study of His Plays*, Methuen & Co. Ltd., 1971
- CRAIG, Edward Gordon, *On the Art of Theatre*, London, William Heinemann, 1914
- CRAIG, Edward Gordon, *The Theatre Advancing*, Benjamin Blom, New York, 1963
- ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 1994
- IONESCU, Gelu, *Anatomia unei negații. Scrierile lui Eugène Ionesco în limba română, 1927-1940*, Editura Minerva, București, 1991
- MĂNIUȚIU, Anca, *Spectacolul morții în teatrul lui Michel de Ghelderode*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
- PAVEL, Laura, *Ionesco: anti-lumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, 2002
- PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, L'Age de l'Homme*, Lausanne, 1992
- PIRANDELLO, Luigi, *Șase personaje în căutarea unui autor*, în *Teatru*, studiu introductiv de Florian Potra, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Paris, 1970
- VLAD, Ion, *Eugen Ionescu, o poetică a teatrului*, în vol. *În labirintul lecturii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
- \*\*\* *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973