

## ***IONESCO, TONITZA, VAN GOGH: PROTO-ABSURDUL SENTIMENTAL ȘI ESTETICA EXPRESIVULUI***

Adela BEIU

---

*Abstract:* This article examines Ionesco's art criticism published in Romanian magazines during the 1920s and 1930s with a view to identifying links with his literary aesthetics. It follows the aesthetic and conceptual affinities between the poetry collection *Elegies for Small Beings* and Ionesco's reading of Romanian painter Nicolae Tonitza's work. The continuities between Tonitza's and Van Gogh's expressionist aesthetics and Ionesco's concept of howl-poetry, as well as the playwright's predilection for an aesthetic of expressiveness which he attributes to Van Gogh, are the other two main points of the argument.

*Keywords:* late modernism, theatre of the absurd, expressionism, visual arts.

---

Eugène Ionesco s-a consacrat relativ târziu. În mai 1950, când prima sa piesă, *Cântăreața Cheală*, a fost jucată la Théâtre des Noctambules în regia lui Nicholas Borriaud, avea deja 41 de ani. Întârzierea a fost probabil cauzată în parte de exil – i-a luat ceva artistului să-și găsească locul într-un Paris de-acum străin, și în parte de căutările artistice care întârziiau să dea roadele așteptate. În România, tânărul Ionescu fusese, însă, activ de foarte devreme și publicase pe lângă placheta de poezii *Elegii pentru ființe mici*, pamfletul literar *Nu* și numeroase articole și cronici în periodicele vremii. Cu totul inedit este faptul că acesta a debutat la 15 ani în „Revista Literară a liceului Sf. Sava”, al cărui elev încă era, cu cronici plastice. Colegul său de bancă Emanuel Vidrașcu își amintește că:

„Încă din 1925, pe când – în jurul vârstei de 15 ani – era elev în clasa a IV-a, începuse colaborarea la «Revista Literară a liceului Sf. Sava». Interesant de semnalat este faptul că un obiect principal al colaborării sale

consta în articole de cronică plastică, în care cu spirit critic și surprinzătoare competență, judeca operele lui Tonicza, Schweitzer-Cumpăna, etc”<sup>1</sup>.

Interesul tânărului Ionescu pentru artă continuă dincolo de preocupările școlărești și, dovadă a competenței sale, începe să scrie cronici pentru publicații cu renume precum „România Literară”, din 1932, și „Vremea”, din 1937. Este vorba, deci, de un interes mai mult decât pasager în perioada de formare a dramaturgului, și care dezvăluie valențe noi ale operei acestuia.

Este deja bine cunoscut faptul că scriitorii moderniști europeni și americani urmăreau cu interes noutățile artistice și că evoluția artelor plastice la începutul secolului al XX-lea a impulsionat modernismul literar. Tehnicile formale impresioniste, expresioniste, cubiste și colajele dadaiste au inspirat autori moderniști precum Gertrude Stein, T.S. Eliot, Ezra Pound, Virginia Woolf să experimenteze cu forme estetice noi, fragmentare, subiectivizate, deconstruite sau picturale. Mai puțin cunoscute sunt afinitățile dintre teatrul absurdului – un gen al modernismului târziu – și artele plastice, deși acestea ar putea fi la fel de importante. Atât Eugen Ionescu, cât și Samuel Beckett – doi dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai genului – au nutrit un interes deosebit pentru artă. Beckett a călătorit intensiv și a vizitat muzeele și galeriile de artă din Europa, căutând-se pe sine și un drum artistic care întârzia să se deschidă și a dezbătut îndelung în corespondența cu prietenul său, poetul și criticul de artă Thomas MacGreevy, semnificația lucrărilor pictorului irlandez – frate al celebrului poet William Butler Yeats – Jack B. Yeats. În timp ce MacGreevy, autorul unui studiu critic despre Jack B. Yeats, interpretează opera și evoluția de la realism la expresionism a pictorului, ca „expresie perfectă a spiritului național în unul dintre momentele supreme ale evoluției sale”, Beckett insistă asupra unei interpretări ontologice, existențiale. Acesta din urmă vede în tablourile lui Yeats, nu procesul traumatic de decolonizare și întemeiere a statutului Irlandez liber, așa cum susținea MacGreevy, ci extrema alienare existențială a omului modern, „relația eșuată dintre om și natură, [...] imposibilitatea unei comunicări între aceștia”. Ceea ce îl face pe criticul Sean Kennedy să concluzioneze că Beckett, cel mai probabil, îl interpretează pe Yeats așa cum ar fi vrut să fie citită opera lui, încercând într-un mod original să stabilească o relație, mai mult sau

---

<sup>1</sup> Emanuel Vidrașcu, *Eugen Ionescu la «Sfântul Sava»*, în „Caiete Critice”, 10-12 (2009), 66-71, p. 67.

mai puțin plauzibilă, de înfrățire artistică cu pictorul<sup>2</sup>. Pornind de la cronicile plastice ale lui Eugen Ionescu, în cele ce urmează voi analiza afinitățile dintre viziunea estetică manifestă în opera dramaturgului și estetica pictorilor săi preferați, Nicolae Tonitza și Vincent van Gogh, sau mai degrabă, urmând exemplul lui Kennedy, estetica pe care o atribuie acestora.

Cronicile plastice ale lui Ionescu au făcut obiectul mai multor recenzii, unele dintre ele defavorabile, cum este cea a lui Eugen Simion, subliniind diletantismul lor. Mai recent Alina Gabriela Mihalache, autoarea unei monografii despre opera dramaturgului, descoperă în Ionescu un critic de artă generos, spre deosebire de cel literar eminent caustic: „Spiritul critic din care tânărul critic își făcuse o carte de vizită [...] e adesea suspendat în favoarea unei bucurii nedisimulate, a unei emoții de artist”<sup>3</sup>. Aceasta notează caracterul dramatic al cronicilor și, invers, predilecția pentru imagine în teatrul acestuia, precum și interesul lui Ionescu pentru dimensiunea confesivă, puternic autobiografică a operei lui Van Gogh. Semnificativă, însă, pentru studiul de față este predilecția dramaturgului pentru emoție în artă. Recenzând expoziția Marcel Iancu – Milița Petrașcu în „România Literară” din 20 februarie 1932, tânărul Ionescu își mărturisește prejudecățile artistice. Nu este atras, așa cum poate ne-am aștepta de la un viitor autor de teatru deconstructivist, de avangarda contemporană lui. Pictura de factură cubistă a lui Marcel Iancu și M.H. Maxy îi displace, ca și pictura geometrică a lui Picasso și Giorgio de Chirico, pentru că, mărturisește Ionescu: „... nu am putut niciodată suferi matematica”. Îi preferă în schimb pe Henri Rousseau, Lucia-Demetriade Bălăcescu, Modigliani și Tonitza și pledează pentru „dreptul omenesc la emoție”:

„Cred în sensibilitate. Cred în topirea de gheață geometrică, la focul interior al emoției. Artă modernă înfățișează în parte, de altfel, [...] conflictul dramatic dintre sterilitate și emoție: cred în biruința emoției”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Sean Kennedy, *“The Artist Who Stakes His Being Is from Nowhere”: Beckett and Thomas MacGreevy on the Art of Jack B. Yeats*, „Samuel Beckett Today/Aujourd’hui” 2004, 61-74, p. 65-66, 70.

<sup>3</sup> Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugene Ionèsco: De la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, București, Muzeul Literaturii Române, 2016, p. 14-15.

<sup>4</sup> Eugen Ionescu, *Război cu toata lumea*, vol. II, București, Editura Humanitas, 1992, p. 171.

Întregul corpus de cronică plastică confirmă aceste preferințe, la care se adaugă Van Gogh, căruia Ionescu îi dedică în 1937 două studii însemnate în „Vremea”. Dintre artiștii români, Tonitza este cel care îi reține atenția în mod deosebit. O alăturare poate neobișnuită, dacă cei doi n-ar converge în jurul expresionismului: Van Gogh ca unul dintre cei mai importanți premergători ai curentului, alături de Edvard Munch, iar Tonitza ca unul dintre reprezentanții români. Ce ne relevă însă aceste preferințe de estetică plastică ale dramaturgului? Voi urmări aici trei filiații de idei: afinitatea estetică dintre Tonitza și, în special, felul în care Ionescu îl recenzează, și poezia dramaturgului din volumul *Elegii pentru ființe mici*; corespondența dintre estetica expresionistă comună lui Van Gogh și Tonitza și concepția de poezie „șipăt” teoretizată de Ionescu în *Nu*; și pledoaria pentru o estetică a expresivului și împotriva abstractizării din recenziile lui Ionescu despre Van Gogh.

#### 1. Ionescu și Tonitza: „Oameni, copii, păpuși, flori, lucruri”

Cam în aceeași perioadă în care începe să scrie cronică plastică pentru revista liceului, Ionescu scrie și poezii pe care încearcă fără succes să le publice în revistele literare ale timpului. În cele din urmă, Arghezi îi publică în „Bilete de Papagal” câteva poezii, între anii 1928 și 1930, pentru ca apoi, în 1931, să iasă volumul *Elegii pentru ființe mici* la „Cercul analelor române” din Craiova. Este o perioadă de tatonări și căutări, iar autorul nu va mai reveni niciodată la poezie. Ba dimpotrivă, din postura dramaturgului consacrat, se rușinează de aceste încercări timpurii, declarându-le: „lamentabile, de un antropomorfism rudimentar: flori care plâng și sângerează, care visează la prerii, la primăveri și la Dumnezeu știe ce”. Recunoaște, așa cum au remarcat și criticii, influența poezilor simbolști Albert Samain, Francis Jammes și Maurice Maeterlinck, pe care o consideră nefastă: „Ei mi-au fost nefaști, pentru că mi-au transmis un sentimentalism de care mi-e încă greu câteodată să mă eliberez”.<sup>5</sup> Tipică pentru

---

<sup>5</sup> “[J’ai écrit des poèmes qui] sont lamentables, d’un anthropomorphisme rudimentaire: des fleurs qui pleurent et qui saignent, qui rêvent à des prairies, à des printemps ou à je ne sais quoi”; “Ils ont été néfastes pour moi, parce qu’il m’ont installé dans une sentimentalité dont j’ai encore du mal à me libérer parfois”. Citat în Ecaterina Cleynen-Serghiev, *La Jeunesse Littéraire D’Eugène Ionesco*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 37, 34-35.

antropomorfismul sentimental-copilăresc de care se rușinează autorul la maturitate este *Rugă* cu care debutează volumul:

Un mic soare, Doamne,  
pentru sufletul meu.

Doamne, eu sunt o frunză,  
eu sunt o nucă,  
sunt un broscoi speriat,  
sunt o vrabie rănită.

Mi-au furat toate cuiburile.  
M-au ajuns toate praștiile.

Doamne mic, ridică-mă,

și fă-mă fericit  
ca pe boii cu coarne nevinovate,  
ca pe câinii cu ochii de îngeri,  
ca pe nenuferi,  
ca pietrele prietenele.<sup>6</sup>

În ciuda retractărilor dramaturgului, criticii au consemnat naturalețea și ineditul acestor poezii, care deși pe alocuri stângace, nu sunt fără merit. Ion Pop scrie că :

„Elegiile pentru ființe mici sună foarte autentic, în limitele, desigur, ale universului lor mic. [...] Căci în miniaturalul univers de păpuși, de obiecte mărunte pe care îl propune, tânărul poet se mișcă cu o deplină naturalețe, regăsind tonul «infantil» în sunetul lui original. [...] sunt recuperate, reactivate și naivitatea primară a vârstei, și stările de reverie inocentă, și acel soi de «antropomorfism», cum s-a mai spus, a viziunii care acordă obiectelor

---

<sup>6</sup> Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 9.

inanimate capacități de simțire omenești, cu tandrețea și delicatețea apropierii de lumea redusă la dimensiunile miniaturale a jucăriilor”<sup>7</sup>.

Nu este locul aici pentru o analiză exhaustivă a acestor poezii, de altfel discutate competent nu numai de Ion Pop, ci și de Eugen Simion, Alexandra Hamdan și Ecaterina Cleynen-Serghiev. Este important, însă, de notat că volumul este alcătuit din 15 elegii pentru ființe mici și 5 elegii grotești. Primele sunt elegii animiste dedicate „ființelor mici”, vulnerabilității universului cu care poetul empatizează în spirit franciscan (și în care Eugen Simion vede influențele lui Tudor Arghezi și Ion Barbu, iar Alexandra Hamdan un mimetism al oralității populare), cum este cazul poemului *Rugă* citat mai devreme; sau cântece despre „țara de carton și vată” a păpușilor și jucăriilor, acestea din urmă mai recognoscibil ionesciene, așa cum remarcă Ion Pop.<sup>8</sup> Iată, drept exemplu, cum arată *Țara de carton și vată* din visul cu tâlc al unui copil:

În țara ceea nu deosebești piatra  
de pasăre sau duh:  
sunt de vată și carton.

Cine vrea își scoate sufletul,  
îl pune alături  
și-l privește ca pe o ființă streină:  
am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni.

Oamenii-păpuși cântă rugăciune mută:  
Dumnezeul lor are barbă albă.  
Oameni-păpuși și duhuri de vată!  
Zâmbete de pastă!  
Pomi de cauciuc!  
Ochi candizi și ficși!  
Culorile sunt palide, nu țipă.  
Spațiul are doi metri cubi.  
Focul e o cârpă roșie și îl iei cu mâna.

<sup>7</sup> Ion Pop, *O recitare: Elegii pentru ființe mici*, „Apostrof”, 11 (2009), p. 234.

<sup>8</sup> Vezi Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2007, p. 50; Alexandra Hamdan *Ionescu înainte de Ionescu: Portretul artistului tânăr*, București, Editura Saeculum, 1998, p. 70.

Țara asta a mâzgălit-o, pe carton, un copil.  
 Copilul visează: nu-l trezi.<sup>9</sup>

Elegiile grotești, cum sugerează și titlul, sunt și ele mai aproape de distopia teatrului ionescian, prezentând o lume a păpușilor în dezagregare:

S-a sfârâmat  
 păpușa care mișca mâna dreaptă,  
 când trăgeai sfoara stângă,  
 și piciorul stâng,  
 când trăgeai sfoara dreaptă.  
 [...]

Ea are ochiul bleg și plângăreț,  
 gura strâmbă,  
 și din cot, și din cap, și din gât:  
 târâte, târâte, târâte.

N-avea numai târâte în ea.  
 Sângele s-a scurs și nu s-a văzut.  
 Dar viața a rămas sugrumată  
 și vârată aici printre paie,  
 printre zdrențe,  
 printre lemne,  
 sub pupila bleagă de cârpă<sup>10</sup>.

Dacă pe alocuri transpar în repetiții și formulări inedite ironia și umorul absurd tipice dramaturgului, nota predominantă de sentimentalism naiv este mai degrabă atipică și în orice caz neașteptată de la rebelul Ionescu care a scandalizat și ofensat stabilimentul literar atât prin critica iconoclastă din *Nu*, cât și prin teatrul absurd scris la Paris.

---

<sup>9</sup> Eugen Ionescu, *Eu*, p. 14-15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

Totuși sentimentalismul și naivitatea din *Elegii* nu sunt preluate simbiotic din Jammes și Samain de un adolescent impresionabil, așa cum sugerează dramaturgul, ci gândite și asumate. Ele fac parte dintr-o ontologie și poetică pe care Ionesco le schițează în *Nu*, și care sunt dramatizate, chiar dacă în altă formulă și alt mediu, și în teatrul său. Distanța aparentă este datorată faptului ca poeziile tratează doar o fațetă a viziunii ionesciene: parabola unei inconștiențe infantile a umanității aflată pe buza prăpastiei existențiale. Deși prezente, angoasa existențială și fascinația morții se insinuează discret în elegii. În *Nu*, pe de altă parte, ele erup într-un strigăt de disperare și ajutor, dezvăluind adevărata dimensiune a amenințării existențiale: absurdul și fragilitatea condiției umane:

„Doamne, toate zidurile se clatină aici; toate punțile se prăbușesc; toate glasurile tac, toate se surpă. Suntem niște copii caraghioși, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărâmă. Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpușile...Cu ce vorbe noi să strig să mă audă [?]...Văd așa clar cum toți ne clătinăm. [...] Mi-e frică să privesc la fereastră golurile negre. De aceea închid ochii. Vă cer cu umilință, vă rog frumos nu-mi deschideți ochii asupra golului”<sup>11</sup>.

Angoasa abisului, a golurile negre ale ferestrelor este dramatizată în viziunile de coșmar ale teatrului ionescian, elegiile sunt doar preambulul, joaca inocentă cu păpușile lângă abisuri.

Aceeași condiție de inocență melancolică prevestitoare de cataclisme existențiale, de lume mică pe cale de a fi strivită de nebănuite și uriașe forțe malefice, o găsește tânărul Ionescu exprimată în portretele lui Tonitza. În cronica la *Grupul celor patru* scrisă în aprilie 1928 pentru „Revista Literară a Liceului Sfântul Sava”, secțiunea despre Tonitza începe cu o viziune dezolantă a vulnerabilității și absurdului condiției umane:

„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. Și sunt mereu nedumerite: ochii, vai! ochii stranii întreabă, se miră, și ar vrea să știe și

---

<sup>11</sup> Eugène Ionesco, *Nu*, București, Editura Humanitas, 2011, p. 72-3.



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”<sup>12</sup>.

Revin ca în fragmentul din *Nu*, angoasa golului existențial și absurdul lumii înfățișate ca teatru de păpuși. Portretele lui Tonitza nu întruchipează eterna inocență copilărească pentru Ionescu, ci un *malaise* generalizat, condiția umană de copilărire patetică și eternă, „ridicolul metafizic al condiției mele de om”, după propria sa formulă din *Nu*. Tot în *Nu* vine și explicația ridicolului metafizic al condiției umane:

„Furnica nu vede pasul care o strivește împreună cu o sută de alte furnici; albinele abia simt prezența imensă a horticultorului care le guvernează. Suntem și noi în voia unor capricii, unor dezastre, unor puteri de care nu ne dăm seama. [...] de aceea noi scriem cărți, facem războaie, ne jertfim pentru o idee, fără să putem vedea ochiul colosal care ne privește ironic, fără să putem vedea apropierea degetelor, cât zece munți, care ne vor strivi. [...] așa grăiește o logică inefabilă, trebuie să ne preocupăm de ceea ce este mai aproape, mai imediat. Adică: să ne preocupăm, în primul rând, să restabilim ordinea socială, criza financiară, pacea interioară sau internațională, să ne înțelegem cu furnica vecină, ca și cum ar avea un sens aceste lucruri pentru degetele care ne strivesc; ca și cum glasul nostru ar putea amâna apropierea strivirii; ca și cum strivirea poate fi oprită de pacea interioară, exterioară, ordinea socială și alte brânzeturi”<sup>13</sup>.

Din această viziune derivă absurdul pe care îl dramatizează teatrul ionescian, dar care este prezent cu diferite inflexiuni și în *Elegii*, precum și în pictura lui Tonitza.

Afinitățile sunt întărite de caracterizarea pe care Ionescu i-o face pictorului: „Dacă Tonitza ar scrie versuri, s-ar numi Francis Jammes. Aceeași sensibilitate naivă, adorabil de absurdă, îi caracterizează pe amândoi acești mari poeți”. Tonitza, va să zică, este o reîncarnare a lui Jammes, poetul care îi inspiră elegiile și a cărui influență dramaturgul o consideră fatală. Caracterizarea sensibilității naive a celor doi, drept „adorabil de absurdă” este neașteptată. În primă instanță, aceasta ar putea fi interpretată ca un capriciu de stil, însă

<sup>12</sup> Idem, *Război...*, vol. II, p. 164.

<sup>13</sup> Idem, *Nu*, p. 264, 266.

coroborată cu citatul din *Nu*, ne relevă o fațetă mai puțin cunoscută a absurdului ionescian, un proto-absurd sentimental. O componentă importantă a acestei estetici timpurii a lui Ionescu este animismul franciscan atât de pregnant în *Elegii*, pe care tânărul critic de artă îl regăsește și la Tonitza:

„De o extraordinară sensibilitate, Tonitza izbutește să exprime admirabil durerea: nu o durere deznădăjduită, revoluționară, ci dimpotrivă, o profundă înduioșare, o înfrățire până la identificare cu oameni, copii, păpuși, flori, lucruri”<sup>14</sup>.

Mai mult decât atât, în „țara de vată și carton” a lui Ionescu culorile „sunt palide, nu țipă”, sugerând coloritul suav care va deveni marca lui Tonitza. Așa cum remarca Francisc Șirato, colegul de grupare artistică al lui Tonitza, „acesta este un colorist prin excelență a cărui formă se traduce întotdeauna prin culoare”<sup>15</sup>.

Tonitza expune în „Grupul celor patru” alături de pictorii Ștefan Dimitrescu și Francisc Șirato, și sculptorul Oscar Han, începând cu 1926, după desființarea grupării „Arta română” al cărei membru fondator fusese. Bazată în principal pe considerente de amicitie și proximitate geografică, cei patru artiști au totuși o concepție comună tinzând spre o artă sinceră, liberă și apropiată de viață. Picturile expuse de Tonitza în această perioadă sunt cu precădere flori și portrete de copii. La polul opus al interpretării ionesciene, criticul de artă Amelia Pavel nu vede în portretele de copii nicio urmă de durere, ci doar „viața sufletească atât de mobilă și plină de candoare a copilăriei” și „chipuri încântătoare prin limbajul de forme și culori pure, clare, luminoase și senine, atât de bine adaptate conținutului”<sup>16</sup>. Subiectivismul își are, firește, rolul lui în ceea ce privește interpretările divergente. Spre meritul lui Ionescu însă, Tonitza este un artist complex, în căutare permanentă, capabil să dea copilăriei o înfățișare profundă, ambivalentă. Cora Fodor nuantează, scriind că: „Tonitza se impune în conștiința publicului prin această tipologie a chipului ingenuu cu ochi mari, nedumeriți și expresivi, ca o reflexie a purității sufletului”. Această din

<sup>14</sup> Idem, *Război...*, vol. II, p. 158.

<sup>15</sup> Francisc Șirato, *Încercări Critice*, București, 1967, p. 128 apud Cora Fodor, *Le Groupe Des Quatre dans le Musée d'Art de Târgu Mureș*, în „Studia Universitatis Petru Maior”, Series Historia, 1 (2014), 89-108 (p. 90).

<sup>16</sup> Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 7.

urmă caracterizare deschide interpretarea spre sensurile mai profunde pe care i le atribuie Ionescu. Înainte de a se concentra pe portretele de copii caracteristice perioadei „Grupului celor patru”, Tonitza trece printr-o fază militantă în timpul căreia realizează caricatură și grafică expresionistă cu mesaj social-politic. Tot în această perioadă realizează picturi grave de influență expresionistă și cu teme sociale, precum „Autoportret, „Coadă la pâine”, „Femei sărace la cimitir”, și o varietate de portrete de arlechini, saltimbanci și păpuși exprimând, după spusele Corei Fodor, „drama existenței umane în dualitatea sa tragi-comică, și în același timp, constituind un pretext de autoanaliză pentru autorul care se identifică moral cu angoasa condiției lor precare”<sup>17</sup>. Este posibil ca influențele expresioniste și valențele melancolice să se fi infiltrat și în picturile cu tematică aparent benignă, să fi contaminat candoarea copilăriei imortalizată de Tonitza. Se pare că tânărul Ionescu a remarcat acest subtext melancolic al candorii copilărești din lucrările lui Tonitza, ajutat fiind de afinitățile dintre el și pictor, sau mai degrabă de o înfrățire artistică la care nutrea. Cu ochiul amatorului partizan lui Ionescu, copiii lui Tonitza îmi par și mie pierduți și aprehensivi. Ochii lor exprimă înțelepciune precoce, tristețe vizionară, conștiința tragică a condiției umane pe care nu o cunosc empiric, ci o intuiesc așa cum numai sufletele dumnezeiești de copii o pot face.

### 1. Van Gogh – o estetică a expresivului

De Tonitza și Van Gogh îl apropie pe Ionescu și concepția sa despre poezie și artă în general. Așa cum notează Gelu Ionescu, dramaturgul este adeptul poeziei-țipăt, pe care criticul o identifică cu poezia-jurnal, cu autenticitatea confesivă asupra căreia insistă dramaturgul în repetate rânduri atât în *Nu*, cât și în publicistica sa. De fapt, Ionescu înțelege prin țipăt, dimensiunea expresivă a liricii, așa cum explică în *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*:

„Poezia nu este expresie lexicală, ci exprimare. Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țipăt, și nu discurs. Nu este nici măcar dezvoltarea unei exclamații, cum spune Valéry, ci exclamația însăși. Poezia

---

<sup>17</sup> Cora Fodor, *op. cit.*, p. 94, 92.

participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului, independentă de viața intelectuală și de cea fizică [...] Ea se eliberează de logică și de discurs, iar imaginile nu sunt decât trepte ce trebuiesc stăpânite și depășite, trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poeziei este transcendentă. E o biologie spiritualizată. Un efort de depășire a materiei spre culmile spiritului. 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>18</sup>.

Este adevărat că în alte texte, atât în *Nu*, cât și în articolele care reiau sau completează discuțiile din volum, dramaturgul susține că arta „adevărată” este necesar confesivă, însă problematica liricii este oarecum aparte, ea având ca diferență specifică, spre deosebire de filosofie (care mizează pe logică), proză (care mizează pe discurs) sau teatru (care mizează pe retorică), o miză expresiv-emoțională. Miză pe care în cronica plastică citată mai devreme, în care pledează pentru „dreptul omenesc la emoție”, o atribuie și picturii, cele doua medii – poezia și pictura – necesitând prin natura lor forme condensate. În *Victor Hugo*, pe de altă parte, argumentația se apropie foarte mult de cunoscutul criteriu modernist al unității între formă și conținut, pe care o susținea și Beckett în faimosul său eseu „Dante ... Bruno. Vico ... Joyce”: în gura unui bețiv, limba este beată<sup>19</sup>. Conținutul poeziei, spune Ionescu, este emoția, iar forma nu este despre emoție, ci „exclamația [emoția] însăși”. Dar poezia-țipăt presupune în același timp intensitatea și condensarea specifice expresionismului a cărui notă specifică este chiar strigătul – „Schrei” – așa cum scrie istoricul de artă John Willet în concluzia studiului său despre expresionism. De altfel, tot Willet consideră că expresionismul și-a extins influența până și asupra teatrului absurdului, speculând asemănările izbitoare dintre *Cântăreața cheală* a lui Ionescu și fețele dramaturgului expresionist Ivan Goll, considerat un precursor al teatrului absurdului<sup>20</sup>. Afinitățile continuă și prin vădita simpatie pe care Ionescu o are pentru unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai expresionismului românesc, Max Blecher, autor al romanului *Întâmplări din irealitatea imediată* și precursor al absurdului. Ionescu consideră romanul

---

<sup>18</sup> Eugen Ionescu, *Eu*, p. 99.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce*, în *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*, London, Faber, 1929, 5-13, p. 10.

<sup>20</sup> John Willet, *Expresionism*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1970, p. 241, 230.

acestui o capodoperă, fiind unul dintre puținii autori care primesc recenzii elogioase de la viitorul dramaturg<sup>21</sup>. Având în vedere că „Gândirea” a avut un rol esențial în receptarea și popularizarea expresionismului în România, nu ar fi improbabil ca Ionescu să fi preluat idei și preferințe expresioniste prin intermediul importantei publicații interbelice<sup>22</sup>.

Esențiale pentru elucidarea esteticii lui Ionescu sunt articolele pe care acestea i le dedică lui Van Gogh, unde ni se dezvăluie de ce dramaturgul se consideră un anti-modern. Reluând discuția din „Paul Valery: hermetismul și poezia pură” și explicându-și aversiunea pentru arta abstractă, acesta critică tendința din literatura și arta modernistă de a se concentra pe tehnică sau formă, în detrimentul conținutului, considerând „desăvârșirea tehnicii pentru tehnică [...] – defect esențial al modernismului, al cubismului, de pildă”. Se referă aici atât la ermetismul poetic, cât și la abstractizarea artei plastice, pe care le consideră forme goale de conținut, sărăcite de esență spirituală, fără a aprecia dimensiunea lor autoreflexivă, meta-artistică:

„Pretenția poeziei moderne de a nu cuprinde nimic din «realitatea banală, prozaică, ideologică, logică» etc. a dus în mod necesar la definitiva ei golire de orice viață, de orice substanță, de orice cuprins”<sup>23</sup>.

Arta abstractă și ermetismul i se par dificile formal pentru neinițiați, dar facile tematic, precum jocurile de cuvinte încrucișate.

De fapt, Ionescu reiterează apologia emoției și a organicității operei din textele anterioare, expusă acum cu coordonate ușor modificate. La antipodul artei abstracte, se află, în concepția lui Ionescu, estetica lui Van Gogh, care este „anti clasică, [...] o estetică a expresivului, și nu a frumosului.” Inovația din arta lui Van Gogh nu este doar tehnică, formală, precum cea cubistă, ci epistemologică<sup>24</sup>:

---

<sup>21</sup> Vezi Eugen Simion, *op. cit.*, p. 188 și Eugen Ionescu, *M. Blecher: Inimi cicatrizate*, în *Război...*, vol. I, 302-303.

<sup>22</sup> Vezi Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: Expresioniștii*, București, Eminescu, 1980, p. 378; și Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 53-107.

<sup>23</sup> Eugen Ionescu, *Război...*, vol. II, p. 199, 198.

„Arta primenește viziunea lumii peste care obișnuința așterne un val gros neutralizator. Artistul vede din nou lucrurile într-o lumină pură, autentică, aurorală. [...] Van Gogh merge însă și mai adânc. [...] El ridică mai multe valuri ale cunoașterii, merge mai departe, mai lucid (luciditate nebunească) spre descifrarea sensurilor, spre sensul dramelor umane, spre natura lor intimă, spre tristețea lumii, spre drama și semnificația lor apocaliptică”<sup>24</sup>.

Acestea sunt, așa cum arată Dumitru Tucan, coordonatele de bază ale teoriei estetice ionesciene: autenticitate/emoție, organicitate, insolit.<sup>25</sup> Dar Van Gogh este eroul artei moderne mai ales datorită umanității, tragismului, metafizicii operei sale. Netemându-se de anecdotic, pictorul excelează prin tematica metafizică și preocuparea pentru „omenescul și durerea, care e esențial umană”. Îi este, așadar, pe plac lui Ionescu, nu doar pentru că își consemnează evoluția spirituală și dinamica psihologică, până întra-atât încât simptomele psihozelor care îl torturează în ultimii ani transpar pe pânză, nu doar pentru că este autobiografic și prin aceasta autentic, așa cum susține Alina Gabriela Mihalache, ci pentru că abordează problemele metafizice și religioase evitate de arta abstractă.<sup>26</sup> Dramaturgul impută, se pare, autoreferențialitatea artei moderne și insistă asupra unui conținut și realități extrinseci: „Van Gogh este uman, pentru că nu se oprește niciodată la pictural, care este pentru el nu un scop în sine, ci un mijloc de exprimare a unor realități interioare”.<sup>27</sup>

Ca și în cronică despre Tonitza, Ionescu revine în articolele despre Van Gogh la viziunea apocaliptică a căderii umane cu puternice accente mistice. Dacă ar fi să-l plasăm pe dramaturgul Ionescu în această dihotomie estetică, ar rezulta că și în teatrul său dimensiunea alegorică și tematica metafizică rămân în prim plan. În ciuda formei destructurate și a preocupărilor metateatrale care de multe ori acaparează atenția, teatrul lui Ionescu exprimă în primul rând emoții, spaime, angoase, rămâne „literatură a agoniei”, după formula dramaturgului.<sup>28</sup> Dacă personajele sale sunt de cele mai multe ori insuficient conturate, aproape generice, asemenea protagoniștilor teatrului expresionist, sugerând o tendință spre abstractizare, se pare că, totuși, conținutul psiho-metafizic are la fel de

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 200, 193-4.

<sup>25</sup> Dumitru Tucan, *Eugène Ionescu. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2015, p. 43-44.

<sup>26</sup> Alina Gabriela Mihalache, *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> Eugen Ionescu, *Război...*, vol. II, p. 200.

<sup>28</sup> *Idem*, *Nu*, p. 267.

mare însemnătate, confirmând afinitățile dintre teatrul absurd și filosofia existențialistă. Cronica plastică a tânărului Ionescu completează, așadar, scrierile sale critice prin reiterarea sau dezvoltarea unor idei și principii care stau la baza teoriei sale estetice. O continuitate evidentă există, așa cum am arătat, și între încercările lirice timpurii din *Elegii pentru ființe mici* și recenziile picturilor lui Nicolae Tonitza, ambele relevând o viziune distopică a ai cărei demoni populează și teatrul ionescian. Inconștiența naivă în fața enormității și monstruoziității universului, alienarea și fragilitatea sugerată de „lumea de carton și vată”, contingența și arbitrariul existenței sunt probleme care derivă atât din temele filosofiei existențialiste erijate în *Zeitgeist* al vremii, cât și din conștiința religioasă a unui Ionescu care resimte maturitatea ca pe un exil dureros, ca pe o cădere din universul copilăriei luminoase de la La Chappelle-Athenaise în Franța. Este vorba de aceeași dimensiune ontologică a teatrului absurdului pe care Beckett o regăsește în tablourile lui Jack Yeats, iar Ionescu la Tonitza și Van Gogh.

Adela BEIU