

**UNIVERSITATEA „ALEXANDRU IOAN CUZA”  
DIN IAȘI**

**FACULTATEA DE LITERE**

**ȘCOALA DOCTORALĂ DE STUDII FILOLOGICE**

**Théâtre et arts visuels chez Eugène Ionesco –  
une perspective interdisciplinaire. Mise en  
scène et mise en page**

Rezumatul tezei de doctorat

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Modreanu Simona

Doctorand(ă):

Țuculeanu Gh. Maria-Luisa

În această teză ne propunem să facem o cercetare comparativă pe tema picturii și teatrului în opera lui Eugen Ionescu. Pictura constituie un punct de plecare important al cercetării de față și are în vedere o serie de artiști a căror tehnică este ușor de identificat, cum ar fi: Claude Monet, Vincent Van Gogh, Salvador Dali, Jackson Pollock și Chiharu Shiota, ce pot fi grupați la nivel conceptual în mai multe categorii: perioada modernă, cuprinzând, în principal, exemple ilustrative specifice curentelor impresionism/post-impresionism, suprarealismul și epoca contemporană. Facem apel, de asemenea, la exemple din Pop Art, fotografiile și instalații. Acest corpus din spațiul artistic va fi totuși îmbogățit cu alte indicii și referințe despre artiștii a căror operă va servi ca element de comparație, de referință în ce privește simbolurile, culorile, procedeele tehnice, etc, altfel spus, corespondențele care pot fi stabilite între două domenii de activitate prin intermediul interdisciplinarității.

Artele vizuale deschid numeroase căi de exprimare artistică dramaturgului Eugen Ionescu pe mai

multe planuri. Pentru a aborda aceste aspecte vom avea ca suport un corpus literar destul de vast, compus din șaisprezece piese de teatru. Prin urmare, această abordare se bazează pe noțiuni teoretice, cât și pe exemple concrete din textul dramatic al autorului studiat. Mai precis, avem în vedere exploatarea limbajului din punct de vedere cromatic, perspectiva specifică artistului în lumea teatrală, decorul scenic, cu trimitere la obiecte, în principal, dar și la portretul personajelor. Urmând același demers artistic, am inclus în incipitul fiecărui capitol desenele inedite ale lui Eugen Ionescu, extrase din cartea sa *Descoperiri*.

Teza de față cuprinde cinci capitole, fiecare dintre ele fiind centrat pe o noțiune cheie care definește unul dintre cele două domenii sau pe ambele în același timp. Astfel, primul capitol pune în evidență raportul și similitudinile între artele vizuale în general (pictura în principal) și teatrul. În ce privește al doilea capitol, subliniem prezența culorii ca element central în artele plastice, având conexiuni vizibile cu textul ionescien. În capitolul al treilea ne axăm pe *obiect*, perceput ca un

liant între cele două domenii de activitate. În capitolul al patrulea, decorul este cel care pune în valoare tema proiectului. Al cincilea capitol este consacrat artei portretului personajului, construit în jurul a două forme de artă: cea fotografică și cea de a scrie/descrie portretul ca o componentă identitară esențială în acest context.

În primul capitol - *Pictura și teatrul lui Eugen Ionescu: o dublă perspectivă* - distingem câteva piste de analiză, dintre care amintim limbajul cu aspect de « colaj » și teatralizarea artelor vizuale, la care se adaugă o anumită privire asupra afinităților artistice ale dramaturgului. O nouă lectură a pieselor de teatru *Scaunele* sau *Cântăreața cheală* ne va permite să constatăm că, în multe replici, cuvintele sunt, în mod evident, decupate, lipite, dispersate, formând un metalimbaj care seamănă cu un veritabil colaj. În plus, « contradicția » se dovedește a fi un *leitmotiv* pentru suprarealiști, fiind, de altfel, termenul cel mai potrivit pentru a descrie teatrul ionescian. În mod inevitabil, facem corelația cu tablourile pictorului belgian René

Magritte, care asociază elemente heteroclite, asemănătoare colajului.

Tema identitară a personajului este pusă în relație cu rolul limbajului și bogăția verbală debordantă sau, altfel spus, conversația dezarticulată, urmată îndeaproape de un ritm accelerat. Pe de altă parte, pierderea identității personajului și a artistului din zilele noastre se realizează, de cele mai multe ori, prin intermediul obiectelor. Este vorba de obiecte percepute ca matricea unei societăți, care le consumă printr-o utilizare frecventă. Această idee, enunțată încă din primul capitol, devine, din punct de vedere structural, resortul și esența celui de-al treilea capitol. Principiul *așezării în pagină* definește maniera grafică care indică așezarea conținutului în limitele spațiului. Este vorba de o nouă conexiune cu lumea artelor, ilustrată de afiș, al cărui maestru incontestabil rămâne Toulouse-Lautrec.

În privința pierderii limbajului și a « ultimului om » (să luăm ca exemplu *Rinocerii*), ne punem întrebarea dacă ne aflăm în fața unui *teatru fără cuvinte*

sau a unei forme de *artă abstractă*? Vom preciza de la început că prezența cuvintelor este cu atât mai importantă ca instrument al comunicării cu cât lipsesc în chip absolut. De aici rezultă necesitatea unei paralele între arta abstractă, care ține cont de interpretarea și de simplificarea elementelor de limbaj comune și teatrul care transformă instrumentele cele mai complexe - cuvintele - într-un sistem care propune o altă sintaxă a dramaturgiei, mai curând răsturnată. Vorbim aici despre deteriorarea limbajului, până la dispariția lui, așa cum apare și la Eugen Ionescu.

**Pentru o pledoarie a culorii** (al doilea capitol al tezei) am făcut o analiză mai detaliată, având ca punct de plecare eseul dramaturgului *Alb și negru*, care sugerează lumina și nonculoarea în paleta ionesciană, cu trimiteri la opera lui Caravaggio. Piese *Amédée sau scapi de el cu greu* și *Pietonul aerului* sunt două puncte de sprijin extrem de importante ale analizei noastre, care servesc la exemplificarea spectacolului de lumini, respectiv *les couleurs en folie*. Ionescu adaugă culoare în text, în mod special atunci când descrie lumina. *Lumina verde* apare

în piese în momentele de mare tensiune, fiind asociată cu prezența lugubră a mortului misterios, în contrast cu obscuritatea care crește treptat și scena întunecată. Este important de precizat că verdele aduce o tentă maladivă, amplificată de muzica bizară, îndepărtându-se astfel de semnificația sa de bază: verdele primăvărat, optimismul, natura în plenitudinea ei. Este rezultatul amestecului dintre galben, desemnând lumina și verdele strălucitor, în starea lui pură.

Un adevărat spectacol de lumină este pus în scenă cu ajutorul elementelor vizuale de factură impresionistă: *salcâmi strălucesc, râurile par din argint lichid, lumina pare din mătase* etc. Simbioza dintre artele vizuale și teatru este pusă în valoare și de tabloul final al piesei: momentul în care Amédée își ia zborul, propunând cititorilor-spectatori un final deschis, prin prezentarea a două variante de deznodământ (unde se aplică, din nou, tehnica colajului). Acest tablou final ne permite să facem o analogie cu o serie de compoziții ale lui Marc Chagall. Una dintre ele poartă un titlu sugestiv - *Zborul*.

Ionescu experimentează pictura în negru cu ajutorul cuvintelor care primesc o încărcătură emoțională extrem de puternică, cu trimiteri la curentul impresionist. Observăm negrul utilizat aproape în mod obsesiv în piesa de teatru *Setea și Foamea*, unde cititorul poate să vadă cu proprii ochi imaginea unei bucătării cel puțin neobișnuită, bizară, supravegheată de o femeie în vârstă, ce ne aduce aminte de Sfânta Vineri, care se ivește în basme chiar în fața călătorului, pentru a-l preveni în legătură cu drumul pe care acesta îl are de străbătut. În opinia noastră, se descrie cadrul unei bucătării unde se etalează în mod ceremonios ustensile specifice și care ne duce cu gândul la natura statică specifică artei flamande, care solicită publicului atât simțul vizual, cât și pe cel tactil. Apelăm, de asemenea, la compozițiile artistului expresionist Jackson Pollock - les Black Paintings - pentru a argumenta latura picturală.

Piesa *Pietonul aerului* necesită o analiză aprofundată, deoarece ea ne arată o altă latură a dramaturgului, care pictează prin intermediul unor stropi de culori - *poussière de couleurs* (aruncate, dispersate



printre cuvinte ca în tablourile lui Pollock). Dramaturgul utilizează cuvinte puternic colorate în acord cu stilul pictural, cum ar fi albastru, verde, roșu sau galben. Întâlnim, de exemplu, în mod frecvent preferința pentru albastru și verde. De altfel, am conceput o schemă grafică ce ilustrează frecvența aspectelor picturale ale lui Ionescu, în funcție de corpusul de texte și care ne amintește de roata culorilor teoreticianului Johannes Itten. Astfel, termenul « rose » apare sub două forme: ca nume al florii sau culoarea însăși. În aceeași piesă, dramaturgul reușește să deseneze prin cuvinte o imagine artistic deosebit de frumoasă, asemănătoare unui vitraliu.

În textul piesei *Jacques sau Supunerea*, Eugen Ionescu manifestă un gust pictural autentic, experimentând și făcând asocieri îndrăznețe de forme și culori. A concepe un portret cum este cel al Robertei, înseamnă să te gândești, în mod involuntary, la strigătele de uimire provocate de lucrarea *Femeia cu pălărie* a lui Henri Matisse - reprezentant de seamă al foviștilor - expusă la Salonul de toamnă în 1905.

Frenezia monologului este un pretext al stilului pictural în opera lui Ionescu: o cascadă de cuvinte și de sintagme, însoțite de exclamații și de puncte de suspensie. Acest ritm frenetic creează impresia unei aglomerări de tușe, mai mult sau mai puțin extinse, presărate pe alocuri și aplicate în mod frecvent în monologul lui Jean. Am putea afirma că este o abordare a densității monologului care pare să aibă accente picturale, lucrate cu cuțitul. Cuvintele par să curgă asemenea unui râu, împrumutând forma spiralelor, specifice liniilor și culorilor pline de dinamism ale lui Van Gogh. În piesa *Ce formidabilă harababură!* consistența monologului amintește de tehnica « impasto », care sugerează o culoare împăstată, densă și lejeră.

În ceea ce privește interesul autorului pentru botanică, situațiile în care întâlnim tablouri cu flori sau plante, care se strecoară printre rândurile textului dramatic, nu sunt rare. Să luăm ca exemplu piesa *Omul cu valize*, în care deslușim imagini pline de flori, de arbuști și de arbori. Descrierea unui alt oraș, fără ruine, ne invită în inima unei lumi asemănătoare cu cea din Chappelle-Anthenaise: găsim acolo măceș de toate

culorile, aluni și fructe de pădure, care dau un aspect sălbatic imaginii per ansamblu. Pe de altă parte, întâlnim straturi de mușcate, ca în buticul unui florar, miozotis și iriși albaștri, galbeni, negri, verzi. Floarea de iris este, de altfel, un element esențial al picturii lui Van Gogh, un artist foarte apreciat de dramaturg. Întâlnim aici un buchet bogat, în dezordine, cu un aer rustic. O altă imagine identificată în *Omul cu valize* ne aduce în atenție tablourile pictorului impresionist Claude Monet. Ne referim aici la *Macii* din 1873, în care verdele este asociat cu roșul, în spiritul legii contrastului culorilor complementare.

Este important de remarcat faptul că florile (mari) ocupă un loc special și în celelalte piese de teatru, deși prezența lor nu este atât de evidentă ca în piesa menționată anterior. Aici se încadrează și piesele *Tabloul* și *Ce formidabilă harababură!* În concluzie, florile sunt, în opinia noastră, un alt pretext al autorului pentru a-și satisface gustul artistic, atât de prezent în opera sa, dar și simțul observației.

Pentru a pune în valoare complexitatea culorii în piesele lui Ionescu, ar trebui să adăugăm și faptul că

aceasta este strâns legată, în afară de lumină, de efectele de oglindă, cu sclipiri de apă, de natură impresionistă. Elementul acvatic apare în nenumărate rânduri, sub diferite forme (ploaia, heleșteul, râul, lacul, fluviul, marea și oceanul), alături de elemente din același câmp semantic - inundația sau setea - care trimit la ideea de apă, deci la abundență sau, din contra, la lipsa acesteia. Aceste conotații acvatice apar și în *Omul cu valizele*, *Călătorie în lumea morților*, *Scaunele*, *Setea și Foamea*.

Al treilea capitol are ca titlu « **Obiectul scenic** » și « **obiectul din tablou** » într-o dublă lectură. Alături de limbaj, obiectul are un rol esențial în economia operei ionesciene. Vom identifica diverse conexiuni între obiectul scenic și obiectul din plan vizual și pictural, între decor și ansamblul compozițional, între personajul din pictură și cel din piesa de teatru. Capitolul reunește sub spectrul său analitic studiul obiectului ca personaj în special (ceea ce trimite la punerea în scenă) și, pe de altă parte, ca personaj al unei compoziții artistice (ilustrată de punerea în pagină).

Revenind la domeniul dramatic, ni se pare necesar să subliniem faptul că plecăm în analiza noastră de la câteva piese, cercetarea noastră hermeneutică fiind axată pe interferențele dintre cele două domenii. Analizăm mai multe contexte care au legătură cu *anturajul material* din decorul următoarelor piese: *Cântăreața cheală*, *Scaunele*, *Omul cu valize*, *Călătorie în lumea morților*, *Noul Locatar*. Remarcăm, la o primă abordare, schimbarea graduală a statutului obiectului în teatrul ionescian, așa cum apare în manifestările artistice ale societății de consum.

Studiul său are în vedere o clasificare în trei categorii distincte: « obiectul - receptacul al memoriei » sau obiectul vechi (un exemplu ar fi valiza ca element central al piesei *Omul cu valize*), « obiectul-identitate » (și acumulările) sau reprezentarea metonimică a personajului dramatic (*Scaunele* sunt emblematice pentru invitații invizibili, fără identitate vizuală) și « obiectul-cotidian », simbol al unei vieți domestice îmbrăcate într-o formă artistică sau pur și simplu dimensiune depersonalizantă a personajului de pe scenă

(mai cu seamă în decorul domestic al piesei *Cântăreața cheală*). În acest context, obiectele nu mai sunt un simplu accesoriu.

Obiectul induce reveria și visează la rândul lui. Întâlnim mulți pictori care exploatează această putere de evocare pe care o au obiectele, așa cum se remarcă în opera lui Van Gogh. În această logică, pânza sa intitulată *Pantofii* ilustrează fascinația pentru obiecte. Avem de-a face cu un obiect *hors-récit* și, în același timp, cu un personaj antropomorf. Pantofii devin, asemenea dovleacului din *Cenușăreasa*, metamorfozat într-o frumoasă caleașcă, centrul tabloului sau *la Petite Pantoufle de verre* de Van Gogh.

Al patrulea capitol **Spre o poezie a decorului** pune în evidență câteva aspecte generale ale decorului și obiectului. Obiectele care fac parte din decorul propriu-zis au o încărcătură poetică: doar valiza luată separat poate provoca reverii nenumărate. Sunt obiecte predilecte care compun decorul, cum ar fi: scaunele, masa, fotoliul, orologiul, ceștile etc. Rar întâlnim spații

goale la Ionescu. Dramaturgul optează pentru introducerea lor pe scenă într-un mod ostentativ și repetitiv, ceea ce arată o răsturnare a lumii obișnuite, procedeu privilegiat de curentul Pop Art și instalațiile artistice.

Punerea în scenă a piesei *Rinocerii* de către Emmanuel Demarcy-Mota pune în valoare imaginea ca reprezentare poetică a decorului sculptat de lumină și umbră. Atmosfera creată este complet diferită de cea prezentă în introducerea făcută de Ionescu. Textul dramatic începe cu un decor caracteristic al unui orașel de provincie, într-o zi de vară cu lumină crudă. În punerea în scenă menționată mai sus, regizorul deschide piesa printr-o lumină de un albastru închis, topită în obscuritatea care pare să înghită aproape toată scena. Sosirea rinocerilor este în acord perfect cu atmosfera sumbră, propice unui astfel de eveniment, în timp ce în piesă nimic nu pare să anunțe o astfel de intruziune. Lumina albastră care decupează culoarea neagră dispare pe măsură ce vântul și praful întrerup jocul actorilor. Este important de precizat că lumina colorată revine în funcție de intensitatea scenei.

Ar trebui să adăugăm atunci când ne referim la decor că sunt mai multe tehnici și artificii care construiesc spațiul, dispozitive specifice artelor vizuale, dar și teatrului, cum ar fi « draperia/cortina », « fereastra », « oglinda ». Toate aceste elemente ilustrează *un envers du décor*, pentru a relua o formulă mult vehiculată de critici.

În cele din urmă, concepem scena ca spațiu al unui « tablou viu » sau atelierul unui joc/atelierul pentru joc. În această logică, punerea în scenă specifică teatrului ar avea ca și corespondent punerea în pagină aplicată domeniului picturii, respectiv legilor specifice acestui procedeu tehnic. Să nu uităm noțiunea generică de «tablou», care se constituie, pe de o parte, sub forma unei lumi închise, asemenea unei insule - refugiu, închisoare sau spațiu propice reflecției și amintirilor - sau, pe de altă parte, sub forma unei compoziții deschise, permițând evadarea personajelor din tablou. Să luăm ca exemplu lucrarea pictorului impresionist Edgar Degas-*Absintul*, care deplasează punctul de interes spre exterior, spre limitele tabloului și piesa *Scaunele*, unde cele două



personaje, Bătrânii, se aruncă pe fereastră și comit, astfel, un păcat de moarte.

În al cincilea capitol, **Arta portretului personajului ionescian ca privire fotografică**, modul de realizare a portretului se înscrie în tipologia dramaturgului - un Camaïeu în trei dimensiuni, altfel spus, *bărbatul purtând o pălărie gri și un pardesiu gri/femeia în vârstă în negru*. Este bine-cunoscut faptul că negru și alb nu sunt culori în adevăratul sens al cuvântului, în timp ce griul este o valoare, de fapt. Pe de altă parte, se impune să precizăm că Ionescu le-a acordat un statut privilegiat în compozițiile teatrale având o tentă picturală, ca și cum ar fi culori cu adevărat, trimițându-ne cu gândul la o fotografie în alb și negru. Astfel, dramaturgul pare un adevărat fotograf de epocă. Pentru personajul masculin, tehnica utilizată este cea a gradației valorilor deschise și închise, în timp ce descrierea personajului feminin se realizează printr-un melanj de culori.

Personajul descris sub semnul metamorfozei aduce cu o fotografie modernă. Aceasta își propune să surprindă un moment. Un exemplu edificator în ce

privește simbolul duratei surprinsă în timpul acțiunii, este fotografia lui Harold Edgerton, *Shooting the Apple*. Mărul este practic pulverizat de o minge. Aceeași idee a vitezei este legată de metamorfoza personajelor proprii poveștilor, cum ar fi, de exemplu, bătrâna Alice, ciungă și cocoșată, din piesa *Tabloul*. În această lumină, «a întineri» și a «îmbătrâni» sunt două practici împrumutate de la instantaneismul esteticii fotografice.

Ultimul subcapitol pune în lumină personajul Ionescu, văzut în propriile sale piese (*Improvizație la Alma*, mai precis), dar și imaginea de creator de teatru, care îi vizează personalitatea, percepută prin caracterul confesional, recurgând la procedeul numit *la mise en abîme*. Așa cum se anunță încă din titlu, este o schiță care nu își propune să aprofundeze un subiect atât de vast. Ne propunem, în schimb, să trasăm câteva linii generale, schematic, ale portretului ionescian. Ne vom servi în acest demers de eseurile și confesiunile din jurnalele dramaturgului, care constituie un punct de plecare extrem de util.

La finalul tezei adăugăm cinci anexe, care cuprind rezultatele unui sondaj realizat printre studenții

Universității Naționale de Arte Vizuale din Iași, pe tema unor litografii, guașe, desene realizate de Eugen Ionescu, trei studii de caz și o listă de ilustrații conținând suportul vizual al analizei noastre. Primul studiu de caz face referință la teatrul lui Eugen Ionescu în raport cu societatea modernă, mai precis actualitatea piesei Scaunele, văzute ca o «instalație» tentaculară a dialogului. Scopul nostru este acela de a găsi alte perspective decât cele legate de arte, care pot să demonstreze și mai mult complexitatea teatrului lui Ionescu și mai ales caracterul aplicativ al viziunii sale și în contextul zilelor noastre. Valoarea scriiturii sale rezidă, în primul rând, în chestiunea limbajului: un limbaj limitat și whatsappesque. De altfel, rapiditatea cu care cuplul mânuiește scaunele se înrudește, în opinia noastră, cu viteza secolului.

În concluzie, precizăm că am avut în vedere două interpretări personale centrate pe piesa Noul Locatar, într-o punere în scenă a lui Gábor Tompa și Cântăreața cheală, pusă în scenă de Jean-Luc Lagarce. Alegerea acestei teme, comparația dintre teatru și artele vizuale în opera lui Eugen Ionescu ne deschide porți nebănuite

pentru înțelegerea operei sale. Pe parcursul cercetării noastre, am încercat să retranscriem dimensiunea dramatică a textelor sale în lumina unui alt aparat de analiză, dispunând de un vocabular și de mijloace de expresie diferite. Culoarele (sau non-culoarele), colajele de cuvinte, inventarul artistic al plantelor, florilor, arborilor și chiar postura personajelor, nuanțele de gri specifice fotografiei, folosite în realizarea portretelor - toate aceste elemente au făcut posibil conturarea unui desen care cuprinde o nouă privire asupra operei teatrale a lui Eugen Ionescu și, în special asupra corpusului de texte analizate. Cu alte cuvinte, am perceput scriitura dramaturgului în lumina a trei noi perspective: Ionescu-pictorul, Ionescu-botanistul, Ionescu-fotograful.