

Eugen Ionescu, *NU*: un binom paradoxal: cultură - existență

Nu este o carte inconfortabilă pentru oamenii de cultură ai anilor '30, iar Mircea Vulcănescu reușea foarte bine să surprindă dimensiunea dilemei în fața căreia erau puși membrii juriului *Comitetului pentru premiarea tinerilor needitați*, dar și întreaga comunitate critică a vremii:

„a) premiind – prin imposibil – lucrarea, membrii juriului și-ar da singuri vot de blam, recunoscând prin aceasta exactitatea caracterizărilor nu tocmai măgulitoare ale autorului despre dânsii;

b) în vreme ce, respingând lucrarea pe acest motiv, juriul confirmă implicit – prin actul său – exactitatea tezelor esențiale ale autorului despre relațiile critice cu scrupulele sentimentale.

Oricare ar fi deci atitudinea juriului, prin paradoxala lui inconsecvență, Eugen Ionescu și-a aranjat să aibă, în orice caz, dreptate.

Trebuie să recunoaștem aici o trăsătură măiastră a spiritului *frondeur* (s.a.) și amator de farse și scandaluri literare al lui Eugen Ionescu, care amintește straniu ironia sofistică a unora dintre dialogurile socratice ale lui Platon (al doilea *Hippias*, de pildă)” (Vulcănescu, 1934, în Ionescu, *NU*: 215).

În fapt, dând glas acestei dileme, M. Vulcănescu sugera posibile interpretări ale cărții lui Ionescu (reflecția asupra actului critic pe care acesta îl vede legat de „presiunea circumstanțelor”, în acest sens volumul devenind „o maieutică a actului cu adevărat critic” (p. 216), o căutare a unei obiectivități critice atât de greu de obținut), atrăgând atenția asupra faptului că o altă dimensiune importantă a autorului este cea a obsesiei autenticității, tânărul critic fiind „fiul spiritual al lui Mircea Eliade” (220). Prin aceste afirmații penetrante, M. Vulcănescu sublinia, încă de la început, ambivalența volumului, dar și ambivalența întregului „discurs” al lui Ionescu din perioada românească. Căci, dacă, la prima vedere, pare că negația culturală este firul conducător al scrierilor de tinerețe ale lui Ionescu, am putea spune că în imediata vecinătate a negației se află conflictul cultură - existență. În fapt, acest conflict e unul care ar putea să dea seama

de locul distinct al lui Ionescu în epocă dat fiind faptul că, în scrierile acestuia, imperativului eliadesc al „autenticității trăirii”, care domină ca unitate de atitudine epoca interbelică, îi corespunde, ca dublu esențial, un vag și fluctuant imperativ al „autenticității scriiturii”¹. În acest sens, originalitatea lui Ionescu ar consta într-o convulsie iscată de imposibilitatea de diferențiere între cele două imperative. Dorința unei literaturi autentice, născute din nevoia de expresie a unei trăiri autentice, o dată formulată, este subminată de neîncrederea că această formă esențial culturală ar putea păstra această „autenticitate”. „Autenticitatea” tânărului Ionescu reprezintă o țintă întotdeauna de neatins în războiul dintre cultură și existență, căreia îi cade victimă în primul rând literatura și, mai apoi, ca o consecință fatală, trăirea.

Urmărind primul „studiu” al volumului *Nu*, acela despre Tudor Arghezi, observăm o „construcție” riguroasă ale cărei argumente par a se dispune doar în spațiul culturii, mai precis în spațiul literaturii. Primul pas al demersului ionescian este acela de expunere a premizelor, expunere impregnată de ideea negației. „Critica criticii argheziene”, pe care o etalează Ionescu, este coerentă, desființarea acesteia fiind făcută din perspectiva, încă vagă, a unei idei de autenticitate care lasă să se întrevadă o destul de conturată idee pe care tânărul critic o are despre artă: „Arta are un deplin scop în sine: expresia ca eliberare, cvasifiziologică, de emoție. Efectul îi este exterior și consecință” (Ionescu, *NU*: 18). Argumentele lui Felix Aderca și ale lui Șerban Cioculescu sunt eliminate violent ca fiind exterioare operei (filosofarde, psihologizante, istorizante etc.) și construind false ipostaze ale acesteia, care nu sunt altceva decât – va spune mai târziu, în eseul despre Ion Barbu – „jocuri de-a stilistica (p. 47). Iată că, cel puțin ca premisă, acea încă vagă idee de autenticitate, lăsată să se întrevadă de Ionescu, este construită pe un calapod pur literar și se apropie în mare măsură de conținutul noțional al sintagmei moderne de „poezie pură”, legată de cei câțiva poeți față de care Ionescu nutrește o discretă simpatie, în special de Baudelaire și Mallarmé. Mult mai târziu, în interiorul concluziilor studiului, precizarea e aproape directă: „Poezia își are în sine scopul. Literatura retorică are scopul dincolo de ea. Ea nu este decât un instrument” (p. 40). Se manifestă aici clar o influență estetică modernă, în special cea a lui



Benedetto Croce (Ionesco, 2003; Ionesco: *Între viață și vis*, 1999).

Din perspectiva acestei idei de autenticitate se va constitui cel de-al doilea pas al demersului ionescian, acela al răfuielii cu literatura înseși (în speță cu cea argheziană, vizată de studiul respectiv). Asumându-și ca tehnică de analiză urmărirea procesului tehnic de compoziție din perspectiva organică a construcției (Ionescu, NU: 17), acuzațiile vor fi acelea de facilitate (p. 18), de „insuficientă intelectualitate” (p. 31) care cade în „clișeu uzat” (sic!) și de „simbolică facilă a dualității” (p. 32). Verdictul e nemilos:

„Prin urmare, sărac, de rudimentară intelectualitate, discursiv, retor, alegoric, fără inovații tehnice și fără remarcabile proprietăți de expresie – Arghezi se epuizează în clișee, plângându-se pe sine însuși” (p. 33).

Al treilea pas al demersului ionescian se va dezvoltă printr-o sugestivă revenire la critica poeziei argheziene, de data asta pentru a o caracteriza sintetic ca fiind impresionistă și, având în vedere argumentele expuse de-a lungul paginilor ce preced aceste afirmații, insuficientă și lipsită de discernământ. Dar această revenire se petrece o dată cu afirmarea intenției de a reabilita o anume metodă, analiza literară (însemnând, după definiția autorului, refacerea, pe un drum invers, a procesului de compoziție, „descoperind, în cale, elementele anarhice sau indisolubile în incandescența lirismului” – p. 39), singura „capabilă să premerge ierarhizarea valorilor, prin examenul ei de necesară *luciditate* (s.n.) al operei de artă” (p. 39). Iată că acum își face brusc apariția un termen corelat termenului „autenticitate”, acela de „luciditate”, e adevărat, pus în relație de opoziție cu „gugumăniile sentimentale ale impresionismului” (p. 39), exprimând un nucleu de atitudine existențială. Această atitudine ni se pare esențială pentru Eugen Ionescu, mai ales că arată un germene al viitorului dramaturg, dar și o soluție originală la binomul pe care-l anticipam mai devreme ca fiind paradoxal. În fapt, dacă „gugumăniile sentimentale ale impresionismului” iscate, așa cum sugerează discursul din *Nu*, de stimulii retorici ai unei poezii considerate „facile”, predispușe la simplificări și clișee, luciditatea predicată sobru de (încă!) tânărul autor, este aceea a unei suspiciuni radicale față de orice iluzii de sens. Încă de pe acum Ionescu intuiește și dă glas unui început de **atitudine** pe care o va practica într-o bună parte a operei sale. Spunem „intuiește”, pentru că, deși predicățiile sale sunt sugestive, ele sunt încă incerte și nesistematic practicate.

Trebuie să remarcăm că această atitudine este una în perpetuă formare și are doar ca nucleu germinativ negația. Există, de-a lungul paginilor studiului despre poezia lui Arghezi, o certă dominație a spiritului negator, dominație continuată de-a lungul întregului volum, al cărui titlu este, totuși, *Nu*. Important, și în același timp paradoxal, rămâne faptul că această negație

este formulată în tensionată relație cu nevoia de afirmație critică, dar și cu o incertă angoasă a relativității valorilor culturale, ierarhia valorică însăși fiind resimțită ca o construcție anarhică și întâmplătoare:

„Din lenea falșilor înțelegători ai impresionismului, efortul meu de analiză poate fi denunțat drept încălcare a emoției. Dar am dreptul să mă îndoiesc de pătrunderea critică a acelora, care, consecvenți propriului principiu, nu-mi vor putea niciodată motiva de ce Racine e preferabil lui Conan Doyle. Metoda lor nu-mi face evidentă nici o diferențiere calitativă. Ea nu-mi indică o necesară, pentru inteligență, ierarhie a valorilor. Ci este anarhică” (Ionescu, NU: 16-17).

Studiul despre Arghezi este, în acest sens, semnificativ în cel mai înalt grad. Izolat față de restul volumului *Nu*, respectivul studiu se află nu în paradigma negației de dragul negației, ci în cea a nevoii de afirmație, nu în paradigma iraționalismului subiectiv, ci în cea a unei ironii cu certe infiltrații raționale, nu în paradigma scepticismului radical, ci în cea a suspiciunii analitice, deconstructive.

Această atitudine incipientă, având inclusă în ea germenele încă nedeslușit al crizei, este dublată de intuiția existenței posibilității unor trăiri subiective, neintermediate de alteritate. O dovadă ar putea fi aceea că întreg discursul „critic” este cert centrat în jurul unui „eu” care se raportează cu suspiciune la „ceilalți”, nu pentru a confirma asemănarea ci pentru a declama, răspicat, diferența. Autenticitate și luciditate, luate împreună într-o sinteză ad-hoc, înseamnă, la tânărul Ionescu, pe lângă o nevoie acută de originalitate, afirmare ca individ plus o nevoie teatrală de singularizare, un fragil simț al reperului ca necesitate utopică. Reperul este, însă, întotdeauna fluctuant, luând figuri dintre cele mai diferite: eul, individualitatea, originalitatea, noul, insolitul. Acest fluctuant simț al reperului face ca, mai târziu, polemica literară să fie iradiată în spațiul mai amplu al culturii acolo unde aceasta își găsește împlinirea sau, mai degrabă, eșecul, confirmând în același timp un proces al ratării² căruia vrea să i se sustragă. Se poate recunoaște aici ceva mai mult decât formula „autenticității” întregii generații, formată la școala „filosofiei <<lirice>> a lui Nae Ionescu” (Pavel, 2002: 26). E adevărat, o afinitate structurală cu întreaga generație³ există, dar „autenticitatea” ionesciană este fundamentată diferit de a celorlalți.

Există, așa cum remarca Dan C. Mihăilescu, în interiorul generației de la 1927, coaptă în timpul primului război mondial, o veritabilă foame de autenticitate, simultaneitate și experiență nediferențiată, toate topite, am preciza, în formula unui iraționalism eclectic⁴. Sursa acestui iraționalism se află în modelul forte al generației, Nae Ionescu⁵, un model pe care M. Vulcănescu în amintirile sale îl caracteriza drept unul de „pedagogie negativă”:

„Această pedagogie negativă a folosit, căci la Nae Ionescu s-au format mulți dintre tinerii care filosofează azi (e vorba de sfârșitul perioadei interbelice - n.n.) la noi, în jurul vârstei de 40 de ani: Băncilă, Floru, Noica, Eliade, Sterian, Cioran, Herseni, Amzăr, M. Sebastian, Costin Deleanu, Racoveanu, Mircea Nicolescu” (Vulcănescu, 1992: 29).

Acest model pedagogic instituia o relație de dublă legătură cu obiectul gândit, în sensul în care, „convins că filosofia (gândirea) nu se nvață, sarcina profesorului de filosofie nu putea fi, după el, decât stimularea gândirii personale și selecția negativă, adică înlăturarea celor care ar putea încerca în zadar câmpul filosofiei” (p. 28).

Întreaga generație va combina excesul, trăirismul, lirismul ideatic și „agonia” gândului, transformându-le într-un fel de mistică a decadenței și a utopiei, care să situeze individul în „evenimentul pur”, dincolo de prejudecățile (valorice) ale eului, sfărâmând, în același timp, „idolii simțirii și ai gândului...” (Vulcănescu, 1934: 220). Rezultatul acestei combinații, structural asemănătoare valului eclectic de iraționalism⁶ ce irumpe spre sfârșitul primei jumătăți a secolului al XX-lea, este ceea ce Dan C. Mihăilescu (2001: 83) denumește „invariantele epocii” (patru demonice – Cioran demonul apocaliptic, în extaz negativ și încheat prin disoluție, Ionescu, demonul ludic jucând totul în legea eului, Eliade, demonul goethean, constructiv, egofil și multiplu creator, Noica, demonul paideic – și două angelice – Vulcănescu: metafizica națională și Sebastian: luciditatea sentimental estetică). Există, într-adevăr, o demonie a generației, înțelegând aici sensul cuvântului ca derivând din determinarea sa etimologică: putere, forță spirituală, energie creativă, geniu interior. În acest sens, întreaga gândire a generației ‘27 poate fi caracterizată ca organică, în chiar sensul acestui iraționalism văzut ca derivând direct din trăire.

Marta Petreu, într-un studiu dedicat locului singular al lui Ionescu în interiorul generației 1927 (2001), observă, însă, că, dacă generația întregă este iraționalistă, Ionescu este fundamentat diferit de ceilalți colegi de generație. Astfel, dacă Cioran își găsește fundamentarea în Schopenhauer, Nietzsche și Spengler, Eliade în Nietzsche și în trăirismul „eclectic” al lui Nae Ionescu, iar Mircea Vulcănescu în Scheler și filosofia creștină, exegeta are dreptate să vadă ca dominant, în interiorul generației 1927, un iraționalism vitalist „romantic și neoromantic”, de dreapta (p. 34), diferit de cel al lui Ionescu, unul de factură sofistă:

„Eugen Ionescu, prin atenția pe care o arată subiectivității, întemeiază ideea de libertate individuală și caracterul convențional al oricăror norme colective” (p. 34).

În viziunea Martei Petreu, tânărul Ionescu este sofist în măsura în care publicistica de tinerete, dar mai

ales volumul *Nu*⁷, dă dovada asumării „filosofiei vidului” a lui Gorgias⁸, dar și a experimentării unei «rețete practice» a gloriei literare” (p. 21). Există, de-a lungul volumului *Nu*, propoziții care fac posibilă o astfel de lectură. Iată câteva, conturând imaginea unui luptător, cu o conștiință ce pare pur ludică, ale cărui arme sunt cuvintele:

„Adevărul e un cuvânt care nu există în dicționarul conștiinței mele. Scopul meu? Să nu fie oare decât succesul – pe care totuși îl disprețuiesc, dar care mă îngrașă?” (Ionescu, NU: 57).

„...nu pot avea decât conștiința permanentă că nu lupt decât pentru jocurile mele. Că sacrific nu adevărului, ci jocului” (p. 100).

„Și pe urmă, cum poate ieși cineva învins dintr-o polemică literară. Toate discuțiile au atâtea paravane, porțițe și prafuri în ochi! Nu este nevoie nici măcar să fii logic căci atunci ai putea, în cele mai dese cazuri, să cuprinzi și să soluționezi toată problema și polemica cu un simplu silogism. E necesar să vorbești foarte lung, cu multă apă tare, cu incandescență în care să se topească argumentele, căci ele nu au absolut nici o valoare în sine, ci în armura, în incandescența, în zgomotul bătăliei care trebuie să-l aiurască și să-l asurzească pe cititor. Chiar dacă ești pe o poziție evident sau aparent (e același lucru) eronată, prin însuși faptul că ți se găsesc ușor răspunsuri, goluri, și oferi sugestii, pari mai interesant, mai paradoxal, mai bogat. Am obrăzniciiile, florile mele de stil, elanurile mele de elocvență, absolut goale, în care mă încred perfect, fără nici o teamă” (p. 100-101).

Dar această răceală eristică nu e niciodată lipsită de îndoială tragică. Nici sofistii antici nu sunt numai retoricienii vaniți și jonglerii de idei fără principii. Așa cum arată Jacques Brunschwig, în articolul despre sofisti din *Encyclopaedia Universalis*⁹, de mai bine de un secol imaginea sofistilor s-a schimbat în aceea a unor gânditori serioși, câteodată tragici, practicanții unui umanism înrudit cu cel al Luminilor și apropiați, așadar, ai unor problematici în mod tulburător asociate cu cele ale modernității. De aceea imaginea unui Ionescu „sofist” se poate suprapune fără nici o falsificare peste imaginea unui Ionescu aparținând spiritului în același timp ludic și plin de angoasă al modernității, spirit avându-și originea în nucleul radical negator, și, în același timp, eliberator, al avangardei.

Criticul Ion Pop, în cele câteva pagini dense, din *Avangarda în literatura română*, consacrate tânărului Ionescu (2000), pornind de la premisa că există la acesta o „neîncredere avangardistă în literatură” care-l face „să reducă actul critic (ca multe alte acte existențiale) la un pur joc” (p. 417), observă, pe bună dreptate, că acest „pur joc” naște „sentimentul unei foarte precare libertăți” și, în același timp, o incertă angoasă:

„...la fel ca la mulți scriitori moderni (nu numai avangardiști) și la autorul lui *Nu* relativa eliberare ludică

este contracara de conștiința limitelor într-o universală Convenție: schimbând măști după măști, cu dezinvoltură ce abia ascunde febra angoasei, jucătorul știe că este și *jucat* (s.a.). <<Panica>> pe care o resimte adesea încearcă s-o disimuleze sub grimasa măscăriciului sau prin demontarea, cu un umor amar în fond, a trucajelor” (Pop, 2000: 417 - 418)¹⁰.

Ionescu este, ca atitudine, un spirit avangardist cu o sensibilitate existențială disonantă. O dovedește cel de-al doilea eseu din volumul *Nu*, cel care pare să aibă în prim plan poezia lui Ion Barbu și critica afirmativă atașată acesteia, dar care sfârșește în propozițiile disperării. În studiul despre Arghezi, criticul descoperă că spațiul cultural e dominat în întregime de falsa „obiectivitate”¹¹ a unor convenții și prejudecăți istorice sau sentimentale, ireductibile la „autenticitate”, remediul fiind sugerat prin acea *metodă analitică* văzută ca posibil antidot al anarhiei și arbitrarului. Proiectul subiectiv e subsumat, așa cum am sugerat, unui proiect critic (în sens larg cultural), îndreptat împotriva unei construcții culturale anarhice. Interesant este faptul că nu poezia este „țapul ispășitor”, ci instrumentul care o instituționalizează, transformând-o în falsă valoare, critica. Începând să scrie despre Ion Barbu și glosând insuficiențele criticii literaturii barbiene, tânărul Ionescu descoperă brusc convulsia propriei personalități și faptul că nu există remediu pentru aceasta, ci doar fatalitate: moartea.

Anarhia propriei personalități îi pare evidentă, nu o dată cu conștientizarea falselor convingeri pe care le avusese mai înainte, ci în chiar momentul în care vede, cu suspiciune, frântura posibilă a unei convingeri:

„Studiul despre Arghezi a fost scris cu mai multă convingere decât acesta. Nu-mi vine să cred. *Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm* (s.n.)?”

Însă, în clipa în care am început să scriu studiul atât de vehement, atât de sigur ca ton, atât de integral și intransigent negativ, poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. *Dar nu se mai putea face nimic* (s.a.), scriesem jumătate din studiu” (Ionescu, NU: 56).

Iată că tânărul Ionescu practică o suspiciune generalizată care îi vizează însăși propria existență. Din acest punct de vedere, orice indiciu de existență a unei convingeri este văzut ca fiind periculos pentru propria-i unicitate, pentru propria-i personalitate. În acest sens, convingerea înseamnă pentru autorul nostru o invazie a „culturii”¹² în existență, invazie al cărei rezultat nu poate fi decât anihilarea acesteia din urmă. Convingere înseamnă, așadar, însăși condamnare la includerea în alteritate, negarea existenței.

La aceste afirmații poate fi adus un argument esențial, preluat chiar din formula criticii negative pe care o practică Ionescu. Marea majoritate a

argumentelor care neagă valoarea autentică a operelor pe care Ionescu le discută, dar și marea majoritate a argumentelor aduse în sprijinul „insuficienței” culturii române, sunt centrate în jurul ideii de mimetism cultural. Arghezi e acuzat de împrumut facil din Maeterlinck și Rilke (Ionescu, NU: 19-20), Barbu de participare (inconsistentă) la „direcția poetică” Mallarmé – Valéry (idem: 49), Camil Petrescu de proustianism prost aplicat (pe această idee se bazează întregul studiu), Mircea Eliade (în cronică nefavorabilă) de preluare a formulei facile, vag misterioase, a romanului sentimental, cultura română însăși fiind acuzată, implicit, că ar fi o colonie a celei franceze. Mimetismul cultural e, într-adevăr, o obsesie care ar putea contura, prin contrast, o idee de *autenticitate culturală* centrată în jurul noțiunilor de originalitate și insolit:

„În definitiv, lucrurile sunt foarte clare. O carte cu influențe o fi poate dragă autorului și metresei sale; exprimă, poate, trăirea lui, dar nu poate să intereseze *cultural, literar* (s.a.), de vreme ce trăirea aceasta și expresia aceasta mai există și în altă parte, de unde sunt detașate” (idem: 118-119).

Sublinierile făcute de autor, în fragmentul de mai sus, sunt semnificative și țin de diferențierile pe care textele de tinerețe ale lui Ionescu le conțin în fundal. „Cultură” (și corelatul subordonat acesteia: „literatură”) are un sens duplicitar. În același timp construite ideologice, necesități identitare și ritual social, ambele sunt integrate de autor mitului negativ al tradiției care falsifică și imaginate ca un decor în care individul este transformat în marionetă. Singura existență culturală „autentică” e, iar lucrul acesta e vizibil în fragmentul de mai sus, existența sa insolită, originală. În această direcție, Ionescu se află în imediata vecinătate a unui spirit avangardist primar, anarhic, preocupat de denunțarea convențiilor (Pop, 2000: 418-419), fără a opune o ideologie culturală concurentă¹³. Critica culturii române e făcută din această perspectivă, arătând că Ionescu e departe de acuzația de lez-românitate, pe care critica românească destul de recentă o insinuează. Termenul „cultură” e, așadar, în deplină contradicție cu termenii definitivi ai personalității unui individ, ireductibil la construcțiile nivelatoare ale acesteia. Existența culturală nu e văzută de autor ca fiind necesară, ba dimpotrivă, „autenticitatea” e trădată de cultură chiar în momentul prim al apariției sale: *expresia*.

„Cum pot fi autentic, când, dintru început, sunt trădat de expresie?”

Expresia nu diferențiază; originalitatea de expresie nu-mi epuizează esența intimă; după cum lipsa de talent, adică de putere de expresie, adică de ingeniozitate, adică de dexteritate manuală, de inovație de expresie, nu e un semn al inexistenței mele.” (Ionescu, NU: 182).

Autenticitate nu poate exista fără o negare a culturii din perspectiva unei nevoi de existență insolită, devenită ad-hoc, la nivelul discursului, *o mistică a diferenței*. La acest nivel, spiritul din interiorul generației 1927 cel mai afîn cu Ionescu este Emil Cioran¹⁴.

La Ionescu, formula autenticității e, așadar, născută din raportul tensionat dintre cultură și existență, mai precis din excluderea reciprocă dintre cele două tipuri de existență: cea culturală și cea individuală. Spiritul avangardist primar rămâne să se manifeste pe mai departe, dar va fi, de-acum încolo, subordonat unei „discurs al neliniștii”, al cărui obiect „nu mai este propriu-zis literatura” ci „existența”, în „limitele” acesteia așteptând, „precipitată, moartea” (Simion, 1999: 133).

Este, în definitiv, o formulă existențialistă în germinație, deși nu foarte clar exprimată și, pe deasupra, transpusă în termenii unei opoziții de suprafață cultură – existență care nu are, ca la scriitorii și filosofilor existențialiști, dimensiunea unei conștiințe a incompatibilității între dimensiunea ontologică (Ființa, Structura unitară a lumii, Transcendența, Divinitatea) și sistemul instituțional al unei societăți care a supraevaluat raționalitatea, voința de putere, spiritul mercantil, productivitatea și tehnicitatea.

Criticând teza Martei Petreu, care vedea în Ionescu un sofist și un manierist, fiica scriitorului, Marie France Ionesco, vorbește despre un Ionescu a cărui operă este „înainte de toate *existențială* (s.n.), iar discursul lui exprimă o tensiune dramatică constantă” (Ionesco, 2003: 9), văzând în această tensiune ecouri baudelariene și nu sofisticate. Acest lucru este adevărat, atâta timp cât sofistii sunt reduși (așa cum o face Marie France Ionesco) la nivelul practicării unei perfecțiuni pur formale, retorice, și atâta timp cât se ia ca punct de reper întreaga operă a lui Ionescu(o). Raportându-ne strict la perioada românească a lui Ionescu(o) (*Nu*, articolele din *Război cu toată lumea*, *Elegii pentru ființe mici* etc.) e foarte greu de dedus această dimensiune existențială altfel decât în termenii *unii existențialism germinativ ale cărui noțiuni corelate sunt raportul tensionat cultură – existență, care naște o formulă originală de autenticitate nediferențiată* (în același timp culturală și existențială, literară și individuală), *proiectată pe reperatele insolitului*.

Astfel, *Nu* pare a fi, în primul rând, un proiect de eliberare existențială de sub tirania culturalului, un proiect de *existență insolită* (autentică). Acest lucru e vizibil, în primul rând, datorită firului negator prezent de-a lungul întregului volum, fir negator al cărui imediat rezultat e *scandalul*, care în ochii contemporanilor săi va pune în umbră judecățile literare implicite (Saint Tobi, 1973: 10). Dar, o dată cu eseul despre poezia lui Ion Barbu, acest proiect de existență insolită va fi augmentat de o dimensiune tragică, aceea generată de o ruptură asumată și dezvăluită. Insolitul existenței ionesciene, așa cum ne apare el din convulsiile logice ale

volumului *Nu*, este legat de o utopie a diferenței redusă tragic de conștiința morții:

„Începând să scriu studiul despre Ion Barbu, mă îngrozește indiferența mea pentru problemele criticii literare. Sunt dezolat de eforturile de minciună pe care trebuie să le fac față de mine. Cât de vitală poate fi problema dacă poezia lui Ion Barbu este, în conformitate cu un criteriu critic întâmplător, mai mare sau mai mică? Cu ce sunt oare interesat *fundamental* (s.a.) la aceste lucruri” (Ionescu, *NU*: 56).

De aici încolo, teatralitatea (scandaloasă, ludică, barocă) discursului negației va fi dublată de tensiunea lirică a unui discurs al angoasei. Autenticitatea, ca raport tensionat cultură – existență, va fi îmbogățită de dimensiunea tragică născută o dată cu o semnificativă întoarcere către sine. Tânărul Ionescu va practica, de acum obsedant, o ambivalență individualizatoare, ce-l va situa în spațiul unei fisuri:

„Îmi dau seama că, în sine, argumentele mele nu sunt nici valabile, nici nevalabile” (p. 59); „Nu am decât atitudini duble” (p. 60).

Aceste afirmații au o valoare implicită, situând eul ionescian într-un spațiu intermediar, disonant prin lipsa sa de determinări și raporturi. E aici o neputință de a asimila raporturile cu alteritatea și, totodată, de a participa la „forța imaginară a celui alt” (Ionescu, *NU*: 58). E, însă, în același timp, neputința de a atinge utopia individualității. Soluția va fi denunțarea totală a farsei de a exista. Un argument este denunțarea vanității (p. 68) ca fiind participare inutilă la efortul de orgoliu al tuturor. Eul ionescian se închide și, căutând diferența, cade în capcana unui scepticism generalizat, devine centru al unei lumi reduse la dimensiunile minuscule ale punctului¹⁵. Aceasta ar reprezenta o posibilă explicație a eșecului creativ al tânărului scriitor pe care Gelu Ionescu îl citește ca un „eșec semnificativ”, „transmis pieselor de mai târziu” (G. Ionescu, 1991: 140).

Volumul *Nu* sfârșește într-un ton paradoxal:

„Să nu vă închipuiți că eu mă cred adevărat. Să nu vă închipuiți nici că m-aș crede neadevărat” (Ionescu, *NU*:195).

Doamnelor și Domnilor, sau există Dumnezeu, sau nu există Dumnezeu. Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu iarăși nu are rost să ne ocupăm cu literatura.

Nu are nici un rost pentru că suntem neimportanti” (p. 200).

- proclamând o dilemă existențială absolută, existența însăși fiind redusă la dimensiuni punctiforme și gândită într-un spațiu intermediar, supusă unor forțe contradictorii: există, pe de-o parte, forța autentică a morții – implacabilă, dar adevărată („prezentul adevărat este moartea noastră” – p. 203) -, în timp ce, de cealaltă parte, pândesc forțele falsificatoare, inautentice, ale existenței culturale. Sau, cum le sintetizează autorul însuși, în penultimul capitol al volumului *Nu*: „sete de



infini” (202) și „limitare”, „efemeritate” (203). Această suspendare, această conștiință a interstițiului, paradoxală și tragică, lucidă și autentică, banală și extraordinară, în același timp, va fi cadrul proiectului ionescian de *existență insolită*:

„Nu am să pot depăși aceste lucruri simple și comune de care dv. fugiți și le puteți numi banale și am să trăiesc suspendat între dorința de a-mi satisface vanitatea și siguranța clară că ridicolul acestei satisfacții îmi va fi prea evident, ca să mă bucore sau să mă deznădăduiască” (Ionescu, *NU*: 204).

(*va urma*)

Note:

1. Aceste două sintagme sunt folosite de Marin Mincu în preambulul la cartea sa din 1993, *Textualism și autenticitate (Esen despre textul poetic, III)*, acolo unde criticul face o distincție între epoca interbelică, care funcționează în cadrele imperativului eliadesc al „autenticității trăirii”, și epoca postbelică, ale cărei cadre sunt acelea ale unei „autenticități a scriiturii” (Mincu, 1993: 7).
2. Vorbind despre „facilul” formulei poetice argheziene, tânărul critic nu uită să formuleze, într-o manieră reduționistă, „facilul” unei întregi culturi care are nevoie de „fetișuri”.
3. Pe care, încă de la început, George Călinescu o considera ca fiind formată de o filozofie a neliniștii și a experimentului (Călinescu, 1982). Sau, cum precizează Laura Pavel (2002: 26), un *existențialism avant la lettre* „câci abordează, în manieră nesistematică raportul esență-existență...”. A se vedea și Dan C. Mihăilescu (2001).
4. Formula este a Martei Petreu (2001: 34).
5. „icoana sacru-diabolică a «Pantocratorului»” (Mihăilescu, 2001: 83).
6. Eclectic pentru că se regăsesc în această explozie de gândire, opusă celei raționaliste și pozitivistice, o serie întreagă de „filozofii” ale sfârșitului (Delacampagne, 1998: 67-68) de cele mai diverse origini și configurații. Printre cele mai influente, din perspectiva antiraționalismului, se află gândirea existențialistă (proteică prin excelență) și vitalismul spenglerian (la care participă ca surse principale Nietzsche și gândirea morfologică romantică).
7. caracterizat drept un „trat de sofistică” (Petreu, 2001:16).
8. Argumentele Martei Petreu sunt acelea oferite de citirea publicisticii de tinerețe a lui Ionescu ca o reluare obsesivă a celor trei sentențe pronunțate de Gorgias în *Despre non-existență sau Despre Natură (Filosofia Greacă, 1984: 461)*: 1. „nimic nu există”, 2. dacă totuși ceva există „nu poate fi reprezentat de om”, 3. dacă acel ceva „ar fi reprezentat, nu poate fi comunicat nici explicat altora”. „Inventate spontan sau doar asumate pe baza afinității, ele reprezintă sămburele ideatic care structurează și explică în mare parte universul literar al acestui scriitor” (Petreu, 2001: 14).
9. *Les Sophistes*.
10. În introducerea la antologia literaturii românești de avangardă, Marin Mincu (1999) îi rezervă lui Ionescu un pasaj destul de succint, în care cel mai important punct de interes este caracterizarea perioadei românești a dramaturgului ca aparținând unui **avangardism de atitudine, teoretic**, prin care literatura română atinge o „conștiință de sine cu adevărat europeană” (p. LVI – LVII). Dintre scrieri, M. Mincu

antologhează câteva poeme din *Elegii pentru ființe mici*, câteva fragmente din *Nu* și câteva pagini de jurnal.

11. Falsa obiectivitate a „cliseului”.

12. Mai grav, a unei „culturi minore”, sintagmă al cărui sens este discutat amplu de I. Vartic (2000) și căruia noi îi vom adăuga, anticipativ și cu titlu de sugestie, o sintagmă dedusă din scrierile lui Ionescu de tinerețe: „cultură in-autentică”.

13. Așa cum par că o fac colegii de generație. În acest sens, Dan C. Mihăilescu (2001: 84-85) observă, pe bună dreptate, că „marea, decisiva deviere a negației ionesciene de <<la negativismul tinerei generații>> a anilor '30 (...) pornește din caracterul pur personal al diatribelor de șoc, ce nu acceptă nici un patronaj propriilor obsesii, nici o servitute, cât de promițătoare ar fi aceasta”.

14. Cu un discurs mai radical decât al lui Ionescu, Cioran pare nihilistul perfect, contribuind activ prin scrierile sale la „urâtirea lumii”. Această „lume urâtă”, din plan „exterior” (adică ceea ce nu aparține „fluidității interioare”), este sinonimă cu „boala” din planul „interior”. Relația individualului cu acest exterior ține de imaginea construită pe modelul unei pasiuni: cea a absurdului, a iraționalului, a ilogicului. O pasiune ce ține de extazul liric al suferinței: „Suferința adevărată izvorăște din boală. Din acest motiv, aproape toate bolile au virtuți lirice” (Cioran, 1990: 9). O pasiune care dez-idealizează punctele de reper culturale, sociale și morale, pasiune care dez-idealizează „seducțiile”: „sacrificarea pentru umanitate, pentru binele public, cultul frumosului” (idem.: 15). Dez-idealizarea înseamnă, în același timp, pentru Cioran „descompunere”, pe toate planurile, a valorilor, citirea lor în cheie negativizantă. Principiul e al unei sinteze între scepticism și mistică, adică a unei construcții pe principii liricizante a unei religiozități a negativului. Aceasta este „mistica decadentei” prin care Cioran își construiește propria ontologie, o ontologie al cărei principiu e **obsesia** ce circumscrie o fluctuantă rețea de legături între ființă și moarte. Aceste legături sunt generate de o conștiință maladiivă ce face ca ecuația să aibă mai multe soluții. Neantul devine categorie absolută, fiind sinonim cu moartea, nedeterminarea propriei ființe. Cuvântul încadrează obsesia, exorcizează, face ca aceasta să piară în spatele exteriorizării. Răspunde unei tentații exhibiționiste, născută o dată cu romantismul, cel care a „imbolnăvit” fundamentele și a făcut ca subiectul să se confunde cu lumea de dincolo de acesta (Cioran însuși își dă seama de aceasta atunci când scrie: „Romantismul englez a fost un amestec fericit de laudam, exil și fție; cel german - de alcool, provincie și suicid.” - E. Cioran, 1996: 7). Cuvântul face ca golul existențial să se umple de imagini ale eșecului care contrapun tragismului existențial un tragism textual. Căci, dacă imaginii decadentei epocii sale Nietzsche opune Supraomul, Cioran contrapune golului existențial lucidizat propriu-i cuvânt, cuvânt care construiește **imaginea degradării** ca pe un principiu al unei noi sensibilități. Toate temele operei cioraniene se vor raporta la acest principiu. Ideile ce se pot descoperi în spatele cuvintelor agonice sunt organizate de acest mecanism. Stilul lui Cioran e o întrepătrundere de iluzionism lingvistic (stilistic) și iluzionism logic ce generează bogăție dar și haos, într-un cuvânt insolit. Despre vecinătatea cu Emil Cioran a se vedea și Cornel Ungureanu, 1995: 109-112.

15. Iată premisa faptului că orice fel de comunicare devine imposibilă, acest lucru fiind vizibil în articolul cu valențe anecdotice despre Camil Petrescu.