

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

(partea a II-a)

## Autenticitate și estetică. Spre o estetică a insolitului

**T**raseul discursiv ionescian din *NU* nu poate fi vizualizat fără referire directă la textul final al volumului (*Minciuna morții - Sau final melodramatic* -) care, în opinia noastră, întregeste structural întreg demersul tânărului scriitor în devenire:

„Nici moartea nu e adevărată. Atâta timp cât oamenii nu erau preocupați, în primul rând de ea; atâta vreme cât problema morții era pusă mai prejos de problema amorului, căsătoriei, flirtului, venirii la putere, rezultatelor matchurilor (sic!) de șah etc.; se putea crede, într-adevăr, că problema morții, prin însuși faptul că avea un loc atât de mărunț în preocupările omenești, era singura problemă adevărată” (Ionescu, *NU*: 205).

Dacă pe parcursul volumului se poate urmări o dublă dimensionare a discursului pe o structură conflictuală cultură – existență, literatură – individualitate, facilitate (falsitate, mimetism) – autenticitate, această dublă dimensionare este aparent echilibrată de generarea unei atitudini de proiect existențial, care situează aproape toate propozițiile esențiale pe reperatele insolitului. De aceea, fragmentul final al volumului *NU* ni se pare a fi, în același timp, o concluzie și o anticipare. Concluzia se regăsește în propoziții ferme, proclamative, ce refac, în integralitate, sugestiile amorfe ale conflictului cultură - existență pe care le găsim presărate contrastiv de-a lungul volumului:

„Iată de ce nu mai cred în moarte. Intrată în cultură, și-a înstrăinat, și-a pierdut orice nemurire, s-a dezesențializat, și nu mai este decât o simplă temă de brodat, de divagat liric, agonice, filosofice, teozofice, matematice ș.a.m.d.” (Ionescu, *NU*: 206).

Aceste propoziții ferme sunt, însă, propozițiile asumării a ceea ce pare o echidistanță față de multiplele dimensiuni ale existentului:

„Toate problemele sunt egal de importante, egal de neimportante, egal de neadevărate. După cum nu am nici un motiv definitiv, iremediabil de a spera, n-am nici unul de a dispera. Disperarea e tot așa de absurdă ca și speranța” (idem.: 206).

Este, însă, o falsă echidistanță, atâta timp cât finalul este unul care afirmă, ca anticipare, o necesară și perpetuă căutare dincolo de banalitate și o perpetuă suspiciune:

„Pentru că însă istoria culturii are legea ei (arbitrară, dar lege), pentru că literatura agoniei se *banalizează* (faptul că se *banalizează* (s.n.) e dovada certă că nu se sprijină pe nici un absolut) – mâine nimeni nu va avea dreptul să scrie despre moarte căci va fi învechit. Și bine se va întâmpla! Ne trebuie o nouă minciună, o nouă inesențialitate (p. 207)”.

Există, în textele de tinerete ale lui Ionescu, o adevărată obsesie a banalității<sup>1</sup> întărită de o atitudine de suspiciune generalizată (Hamdan, 1998: 36). Pusă în legătură cu convențiile sociale și cele literare, în același timp, banalitatea devine la Ionescu o măsură a *non-autenticității*. Banalitatea existențială reprezintă „trăire prin alții”, „lăaturalnică, falsă” (Ionescu, 1992, I: 14), iar cea estetică înseamnă automatism retoric, facilitate a procedurii, „tehnică utilizată, elementară și depășită” (idem. p. 24). Obsesia direcționată pozitiv a autenticității culturale este dimensionată contrastiv de obsesia negativă a banalității. Cultura română și literatura română sunt, așa cum am observat mai înainte (v. supra), acuzate de o non-autenticitate cauzată tocmai de împrumuturi ale unor procedee, tehnici și tematici, banalizate tocmai prin reluare.

Pentru Ionescu, banalitatea nu e un concept și nici măcar ceva ce poate fi definit sau explicat. Tânărul critic poate gândi semnificațiile acestui cuvânt doar în măsura în care se simte apropiat de extremele incertitudini ale existenței. Concepând lumea într-o manieră amorfă, simțind-o ca fiind perpetuu metamorfozată de trecerea timpului, mândros și aprig nivelator de forme, concepte și moduri de a privi, văzând omul ca fiind marcat de timpul în care își trăiește obsesiile, idealurile și mărginitele ori îndrăznețele visuri de „bunăstare”, Ionescu consideră „realitatea” ca fiind inconsistentă, iar viața „inertă”, „convențională”, sufocată de banalitate, „falsă”:

„Viața socialului, abatere, viață de înstrăinare; lăaturalnică; falsă. Viață de convenție și de utilitate: lipsită de gratuit și de disponibil (Ionescu, *Război...*, I: 14).

E adevărat că pronunțarea cuvântului *banalitate*, în finalul volumului *NU*, are semnificația unei intenții minimalizatoare, ce se naște la Ionescu din propriile resurse negativiste, pornind dintr-o anumită direcție, cea a nemulțumirii. „Banalul” definește imediat comunul,

obișnuitul. Caracterizează factorii care concură la întregirea unei realități sau atmosfere ca fiind încadrabili într-o schemă oricând definibilă. Atrage atenția asupra faptului că inclusiv excepționalul nu poate exista decât în interiorul acestei scheme, redus inevitabil el însuși la banal. Iar, dacă schema există, ea se comportă ca un cerc, ca un perimetru închis, din care ieșirea pare imposibilă. Dar are, totodată, și semnificațiile unei **reverii estetice**. Dacă legea implacabilă a culturii „inesențializează” orice problematică literară, Ionescu, afirmând nevoia de noi „inesențialități”, proclamând, așadar, nevoia perpetuă de nou, se apropie de conceperea cadrelor unui program de o vigoare estetică implicită, care are în centru, în același timp, potențialitatea, experimentul și insolitul. Proiectul de existență insolită (acea situație în spațiul interstițial al neparticipării la proiectele alterității) este dublat și augmentat de un proiect de **estetică insolită**, care va avea ca rezultat participarea, prin opoziție, la proiectele culturale ale spațiului în care trăiește.

Sunt foarte greu de urmărit, de-a lungul volumului *Nu*, argumentele estetice ale criticii lui Ionescu. Explicația stă în faptul că ele sunt depășite de propoziții de natură existențială care le pun în umbră și care deplasează semnificația pur literară înspre efect. Dacă Eugen Simion observă, referindu-se la *Nu*, „precizia limbii” și „frumusețea care vine din această precizie” (Simion, 1999: 131), o face pentru a caracteriza estetic argumentele tânărului Ionescu, fără a da o majoră importanță semnificației acestora, criticul considerând mai importantă dimensiunea „crizei spirituale și morale” (idem.: 132). Alexandra Hamdan consideră critica lui Ionescu una modernă doar pentru „caracterul ei metadiscursiv” (Hamdan, 1998: 35)<sup>2</sup>, adică pentru luările de poziție contra impresionismului și a lipsei de metodă, în timp ce alți exegeți pun întreg discursul pe seama ludicului (Dan C. Mihăilescu, 2001). Mai târziu, la apogeul carierei sale dramatice, Ionescu însuși își va pune intențiile pe seama unei deconstrucții totale a criteriilor valorice (*Deconvertes*, 1969). Există, însă, așa cum am observat mai sus o certă obsesie a pronunțărilor de natură estetică pe care tânărul critic le invocă ca argumente puternice în interiorul demonstrațiilor sale. Acestea stau sub semnul amorf al „autenticității” care este, în același timp, argument literar și existențial. Dar argumentul „autenticității”, tocmai pentru că este și una și alta, unește afirmațiile critice într-o opțiune estetică stabilă, aceea a *organicității* operei literare. Aceasta este și premiza cu care tânărul Ionescu pornește la drum în studiul despre Arghezi și pe care n-o va părăsi de-a lungul demersului său pur critic:

„Valabilitatea «literară» a emoției constă în unica valabilitate de coeziune organică a construcției. Și, prin urmare, numai aceste deficiențe ale tehnice, ale arhitectonice, configurației emoționale îmi pot da mie impresia de simulare, de non-autenticitate.”

„...tehnica, exterioară emoției, trebuie să se supună emoției, iar nu să se elibereze de emoție. Ea trebuie să fie soția emoției, pe cât este cu putință mariajul dintre tehnică și emoție” (Ionescu, NU:17).

Ionescu este, din acest punct de vedere, discipolul aproape fidel al lui Benedetto Croce<sup>3</sup>, afirmând indivizibilitatea operei de artă, fundamentată pe intuiția creatoare. Din acest punct de vedere, pentru Ionescu, ca și pentru esteticianul italian, poezia autentică este imposibilă ca imitație (a realității sau a unui model literar anterior). Considerând, pe coordonate croceene, imitația ca produs al rațiunii, al deprinderilor dobândite prin cultură și al prejudecăților, prețuind, în același timp, cunoașterea intuitivă în dauna celei logice, raționale, Ionescu va judeca mai apoi întreaga cultură și literatură română din această perspectivă.

Dacă pentru Croce arta este rezultatul alianței organice dintre intuiție și expresie (Croce, 1970: 82)<sup>4</sup>, și pentru Ionescu adevărata artă (dar mai ales adevărata poezie) va trebui să se disocieze de „simulare”, de „retoric”, de „facilitate”, va trebui să caute expresia adecvată emoției și, în același timp, noutatea absolută. Astfel, crocean va fi Ionescu și atunci când va afirma, o dată cu propozițiile negative rostite despre autorii români de prestigiu ai momentului, utopia literarului văzut ca originalitate pură, separat de capcanele limbajului social.

Această asumare de principiu a argumentelor estetice esențiale ale lui Croce, teoreticianul cel mai influent al începuturilor secolului al XX-lea, este prezentă de foarte timpuriu la tânărul Ionescu. Cel mai semnificativ text al acestuia, din acest punct de vedere, *Eliberarea prin estetic*, datează încă din 1930, fiind publicat în „Epoca” (nr. 478, 4 sept. 1930, p. 1-2)<sup>5</sup>. Acest text este, în manieră eseistică, o sinteză proprie a celor mai importante disocieri estetice ale lui Croce. Pornind de la o dihotomie care va fi dilatată în *Nu* pe coordonate anarhice, aceea dintre convenția socială și înțelegerea estetică a lumii, autorul teoretizează „pura viziune estetică” (14), în care nu există convenție, sugestie sau imitație, ci „viață liberă, gratuită, independentă desăvârșit: evadare” (15), aceasta având în centru „harul intuiției” poetului care, prin depășirea culturii, revine la „viața esențială și luminoasă” (16). Această dihotomie generează o alta, aceea dintre poetul cult (saturat de convenții, constrângerii, dominat de cultural) și poetul naiv (care descoperă lumea prin simțuri, intuiție și metaforă). E aici o justificare teoretică a poeziei pe care o practică în acel moment Ionescu, poezie pe care o va publica în anul următor (1931), în volumul *Elegii pentru ființe mici*. Dar, înainte de toate, există aici un adevărat manifest în favoarea expresiei pure, subiective și intuitive, un manifest în favoarea *expresiei insolite*, concepută, în primul rând, ca *eliberare*, dar și ca *valoare*. Autorul însuși va mărturisii mai târziu (1977):

„Eram pe atunci foarte influențat - mai cu seamă când am făcut o vreme critică literară - nu de profesorul meu, care se numea Dragomirescu, ci de Croce. Oricum, ceva mi-a rămas de la Croce: că valoarea și originalitate se confundă, că, adică, orice istorie a artei este istoria expresiei sale. De fiecare dată când apare o expresie nouă, se petrece un eveniment, se întâmplă ceva, ceva nou. Deci cu asta am rămas: expresia este în aceeași măsură fond și formă.” (Ionescu, *Între viață și vis*, 1999: 16).

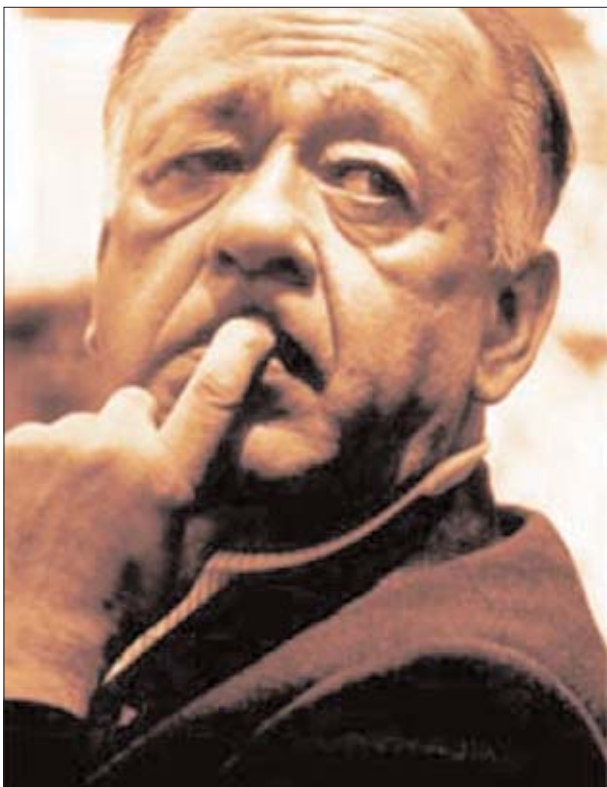
Marea majoritate a argumentelor estetice din *Nu* se vor acumula pornind de la acest nucleu teoretic care va deveni și un criteriu axiologic. Concepând literatura ca originalitate pură, manifestare a unei alianțe organice între cunoașterea intuitivă și expresia insolită, tânărul critic face, în același timp, o expunere a unor criterii de evaluare care să reducă impresionismul anarhic în care se găsește cantonată critica literară a momentului. Așa cum își amintește autorul în același loc (*Între viață și vis*, 1999), aceasta e influența directă (singura, de altfel) suferită din direcția M. Dragomirescu, profesorul său de estetică din timpul studiilor universitare bucureștene:

„De la profesorul meu de estetică, în ciuda opoziției mele, mi-a rămas totuși ceva: ambiția, nevoia de a găsi criterii definitive și precise – și totuși știu că, în ce privește literatura, tentativa aceasta e imposibilă” (idem: 17)

Moștenire fatală, atâta timp cât această nevoie va genera îndoiala în ceea ce privește posibilitatea de existență a respectivelor criterii și va face posibilă manifestarea aceluia discurs al suspiciunii generalizate și al angoasei existențiale.

Ceea ce rămâne, însă, dincolo de acest discurs al suspiciunii, este tensiunea a ceea ce numeam **proiectul de existență insolită** având ca dublu vital un **proiect de estetică insolită**, construit, pornind de la estetica croceană, pe coordonatele radical moderne ale perpetuei înnoiri a expresiei.

Mult mai târziu, devenit celebru, autorul va pronunța el însuși cuvântul „insolită” ca o sinteză proprie a ceea ce reprezintă nucleul estetic al anilor tinereții dar și al ansamblului preocupărilor sale din perioada postbelică. Criticând, în convorbirile cu Claude Bonnefoy, eticheta de absurd pusă în relație cu teatrul său, autorul arată că acest



termen este extrem de asemănător termenilor de „autenticitate” sau „experiență”, la modă în perioada tinereții sale, spunând, în același timp, că preferă un termen mai generos:

„Expresiei de «absurd» i-o prefer pe aceea de *insolită* (s.n.) sau de sentiment al insolitului. Se întâmplă ca lumea să pară golită de orice expresie, de orice conținut. Se întâmplă s-o privești ca și cum te-ai naște în acel moment, și atunci ne pare uimitoare și inexplicabilă” (idem: 120).

Căutând anticipările din „opera” de tinerețe ale „operei importante” a dramaturgului, Gelu Ionescu (1991:118) observă puținătatea scrierilor despre teatru și inexistența unei practici a acestei forme literare. Această observație îl va face pe exeget să afirme că dramaturgul de mai târziu nu poate fi regăsit decât în atitudinile sale și în „autodescrierea existenței”:

„Experiența existențială a anilor tinereții a fost pentru autor mult mai importantă decât cea literară” (idem: 119).

În ceea ce ne privește, acest lucru este adevărat doar parțial și doar în măsura în care considerăm perioada românească ca având în **centru un proiect tensionat nediferențiat, în același timp cultural (literar) și existențial, un proiect conceput ca disociere față de proiectele alterității, un proiect insolit în ansamblu său**. De aici se va naște imaginea unui Ionescu aflat „în război cu toată lumea”, de aici imaginea unui „negativist” prin excelență, de aici imaginea unei existențe în plină criză, contorsionată și plină de interogații tragice.

Ionescu – dramaturgul nu poate fi perceput decât ca potențialitate a acestui proiect anticipativ<sup>7</sup>. Textele lui despre teatru din perioada timpurie<sup>7</sup> aparțin aceluiași propoziții ale proiectului de estetică insolită, conceput în cadrele generoase ale esteticii croceene, și rămân exemple de căutări incerte care vor avea nevoie, pe viitor, de experimente de automodelare, direcționare și legitimare literară. Experiența teatrală va fi o întâmplare memorabilă care, în cele din urmă, se va dovedi o „întâmplare” fericită. Cert este faptul că această întâmplare va fi făcută posibilă doar prin trecerea tânărului Ionescu prin experiența tensiunii acestui proiect care dă seama de cadrul și dimensiunile unei crize al cărei răspuns va fi destinul literar al lui Eugène Ionesco.

Într-o convorbire radiofonică avută cu J. Chancel la 6 iulie 1970 (reluată fragmentar în *Kamyabi Mask*, 1980: 68), dramaturgul declara:

„Creaserăm, câțiva dintre noi, în Franța, la Școala pariziană, în anii 50, ceva. Făcuserăm un fel de teatru care nu semăna cu nimic din ceea ce fusese făcut până atunci și nu știam ce nume să dăm aceluia gen de teatru, iar un critic englez spusese: «e un teatru al absurdului». Absurd era un cuvânt la modă. Era epoca absurdului sartrian, camusian, Bataille etc. Se vorbea mult despre asta. Însă eu cred că dacă aș fi scris în aceeași manieră în 1935 acel teatru ar fi fost numit teatrul autenticității, pentru că acesta era atunci cuvântul la modă”.

Teatrul ionescian e născut din nevoia de „autenticitate”, nevoie pe care dramaturgul o experi-



mentează în manieră convulsivă și paradoxală încă din perioada românească. Autenticitate înseamnă în aceeași măsură insolit, nou, experiment așa cum poate însemna, în deceniile al șaselea și al șaptelea, „absurd”. Nu cuvântul caracterizator este important ci semnificațiile pe care acesta le dobândește în relație cu ceea ce caracterizează. Autenticitatea ionesciană înseamnă, în același timp, mirare, refuz și căutare. Înseamnă o implicită atitudine critică. Înseamnă o punere în discuție a fundamentelor valorice ale culturii, în aceeași măsură cu o punere în discuție a locului omului în acest spațiu complex și mereu în mișcare. Dar mai înseamnă, pentru a putea realiza toate acestea, și o punere în discuție a fundamentelor artistice capabile să conducă o astfel de problematizare. În acest sens, în directă relație cu textele tinereții lui Ionescu, se dezvăluie, ca ipoteză de analiză, o importantă dimensiune a originalității începuturilor teatrului ionescian: aceea a unei forme artistice care se auto-contestă pentru a se auto-fundamenta. „Autenticitate” înseamnă, înainte de orice, auto-legitimare.

#### Bibliografie:

- Cioran, 1990. E. Cioran, *Pe culmile disperării*, Humanitas, 1990.
- Cioran, 1996. E. Cioran, *Silogisme amărăciunii*, Humanitas, 1996.
- Cleynen – Serghiev, 1993. Ecaterina Cleynen – Serghiev, *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Presses Universitaire de France, 1993
- Croce, 1970. Benedetto Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală. Teorie și istorie*, București, Univers, 1970.
- Croce, 1972. Benedetto Croce, *Poezia. Introducere în critica și istoria poeziei și literaturii*, București, Univers, 1972.
- Delacampagne, 1998. Cristian Delacampagne, *Istoria filosofiei în secolul XX*, București, Babel, 1998.
- Filosofia Greacă, 1984. \*\*\*, *Filosofia Greacă până la Platon*, II, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1984.
- Hamdan, 1998. Alexandra Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, București, Saeculum I.O., 1998.
- Ionescu, 1999. Eugène Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, București, Humanitas, 1999.
- Ionescu, 2003. Marie France Ionescu, *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco: 1909-1994*, București, Humanitas, 2003.
- Ionescu, Decouverstes.
- Ionescu 1992. Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, 2 vol., București, Humanitas, 1992.
- Ionescu, 1990. Eugène Ionescu, *Eu*, Cluj-Napoca, 1990, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un epilog de Ion Vartic.
- Ionescu, 1991 a. Eugène Ionescu, *Nu*, București, Humanitas, 1991.
- Ionescu, 1991 b. Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, București, Minerva, 1991.
- Mihăilescu, 2001. Dan C. Mihăilescu, *Scriitorul*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
- Mincu, 1999. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, București, Minerva, 1999
- Pavel, 2002. Laura Pavel, *Ionesco – antilumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002.
- Petreu, 1995. Marta Petreu, *Jocurile manierismului logic*, E. D. P., 1995.
- Petreu, 2001. Marta Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, Cluj-

Napoca, Editura Bibliotecii Apostrof, 2001.

Pop, 2000. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Atlas, 2000.

Rădulescu, 1994. Carmen - Ligia Rădulescu, *Emil Cioran: conștiința ca fatalitate*, București, Recif, 1994.

Saint Tobi, 1973. Saint Tobi, *Eugène Ionesco ou: Á la recherche du paradis perdu: anti-essai en 12 épisodes*, Paris, Gallimard, 1973

Simion, 1999. Eugène Simion, *Sfîdarea retoricii*, București, Viitorul Românesc, 1999.

Vartic, 1990. I. Vartic, Epilog la Eugène Ionescu, *Eu*, Cluj-Napoca, 1990.

Vartic, 2000. Ion Vartic, *Cioran naiv și sentimental*, Cluj-Napoca, Editura Bibliotecii Apostrof, 2000.

Vulcănescu, 1934. Mircea Vulcănescu, *Pentru Eugen Ionescu, Familia*, seria III, nr. 5-6, septembrie – octombrie, 1934, p. 94 – 101. Reluat în integralitate, ca postfață, în Ionescu, 1991: 211-221.

Vulcănescu, 1992. M. Vulcănescu, *Nae Ionescu, așa cum l-am cunoscut*, București, Humanitas, 1992.

#### Note:

1. Amintim câteva articole antologate de Mariana Vartic și Aurel Sasu în *Război cu toată lumea* (Ionescu *Război...*, I și II, 1992), în care *banalitatea*, devenită o quasi-noțiune, este centrul argumentelor lui Ionescu: *Banalizarea poeziei* (“Facla”, anul X, nr. 422, 7 sept. 1931, p. 3), *Contra literaturii* (“Facla”, anul X, nr. 426, 12 oct. 1931, p. 3), *Banalitatea artistică* (“Clopotul”, anul II, nr. 4, 17 ian. 1932, p. 15) etc.

2. Încercând a evalua locul lui E. Ionescu în critica românească dominată de două mari direcții, una care își asumă principiile morale de lectură (Iorga, Ibrăileanu), cealaltă asumându-și principiile estetice (M. Dragomirescu, Lovinescu etc.), Ecaterina Cleynen – Serghiev (1993) afirmă că Ionescu aparține unei „critici a criticii” care militează împotriva criticii și pentru eliberarea lecturii de orice principii.

3. Croce 1970; 1972.

4. „Este imposibil în acest proces de cunoaștere, să se distingă intuiția de expresie. Una apare împreună cu cealaltă, chiar în clipa celeilalte, fiindcă nu sunt două ci una”.

5. Ionescu, *Război...*, I, 14-17.

6. O demonstrație amplă și convingătoare, în acest sens, face Sergiu Miculescu (2003), referindu-se la toate scrierile lui Ionescu(o). Autorul inventariază și analizează un număr de principii structurante ale „ionescianismului”, urmărindu-le de-a lungul întregii opere prin intermediul unei investigații „simultane”, „translingvistice”, pentru a „proba coerența indefectibilă a programului estetic ionescian. Concluzia este aceea că opera ionesciană poate fi privită ca „amplificare” a intuițiilor de tinerețe, volumul *Nu* (și, prin extensie, celelalte scrieri românești) fiind „grundul germinativ care îl conține pe tot Ionescu, «rizomul» din care «încolțește» întreg ionescianismul” (s.a.) (p. 11).

7. *Despre melodramă* („Zodiac”, martie 1931), *Contra teatrului* („Naționalul”, nr. 37, 24 iunie 1934) - texte ne-antologate în *Război cu toată lumea* (Ionescu, *Război...*, I, II), dar comentate pe larg de G. Ionescu (1991: 120 – 127) din perspectiva unei „platforme program” a „viitoarei estetici a insolitului” și caracterizate ca pură întâmplare (idem.: 123). Alte afirmații despre teatru vor fi făcute de E. Ionescu sporadic de-a lungul publicisticii de tinerețe (Ionescu EU -1990; NU - 1991; *Război...* -1992), doar pentru a nega această formă artistică acuzată de non-autenticitate (falsitate, facilitate, retorism etc.).