

monografie

CORECTBooks



iulian băicuș

OPERA LUI EUGEN IONESCU

m o n o g r a f i e c r i t i c ă

Iulian BĂICUȘ

**OPERA LUI
EUGEN IONESCU**

Monografie critică

Editura Virtual

2012

ISBN (e): 978-606-599-923-7

Avertisment

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

Cuprins

Preambul, Povestea unui funambul distrat sau pendulînd deasupra Neantului între E. Ionesco și E. Ionescu.....	1
Capitolul I, Elegii pentru ființe mici.....	5
Capitolul II, Cum se aruncă în aer o statuie literară. Mic tratat pentru uzul francțiroilor literari. ..	19
Capitolul III, „Argheziana”. Cronicarul literar și plastic.....	45
Capitolul IV, Epistole pariziene. Scrisori către Tudor Vianu și Paul Zarifopol.	72
Capitolul V, Eugène Ionesco, dramaturgul viselor.....	90
Capitolul VI, Teatrul ionescian, spre un onirism sans rivage (Ucigaș fără simbrie, Jocul de-a măcelul, Omul cu valize, Călătorii către morți).....	124
Capitolul VII, Jurnalele care visează.....	142
Capitolul VIII, Fragmente despre cuvinte sau despre viață într-un lung discurs confesiv. „Prezent, trecut, trecut, prezent” și „Căutarea continuă”.....	148
Capitolul IX, Fragmente despre teatru, Note și contranote. Eseuri despre teatru și absurd, Poetica fragmentariului. Farsa, tragi-comicul, tragicul și absurdul.....	169
Capitolul X, Dosarul Eugen Ionescu în arhiva C.N.S.A.S.....	177
Bibliografie	187

Preambul, Povestea unui funambul distrat sau pendulînd deasupra Neantului între E. Ionesco și E. Ionescu.

Recunosc de la bun început că a scrie un studiu despre opera unuia din cei mai mari dramaturgi ai secolului XX, cînd totul pare aproape spus, nu mai constituie un mare act de bravură culturală. S-au scris pînă acum, și în Franța și în România, despre Eugen Ionescu-Eugène Ionesco cărți inteligente, cărți erudite, cărți seci, cărți jucăușe, cărți nobile, eseuri de psihanaliză, care îl amplasau definitiv și irevocabil în țara imaginară și despotică a tatălui, cărți sociologice, docte, pline de detalii. Toate au încercat să-l (re)definească, sau să-l contextualizeze, să-l deconstruiască, sau să-l destructureze, și toate au reușit, și simultan, au reușit doar în parte și în parte au dat greș. Dar, fiecare studiu în plus publicat, fiecare tentativă de a decodifica codul ascuns în opera ionesciană o supune unui nou spot de lumină, care luminează colțuri nemaivăzute, nicicînd vizitate. Sigur autorul afectează indiferența în fața acestei exegeze ionesciene, din moment ce scria acel pasaj premonitoriu din **Căutarea intermitentă**, adeseori citat: «*Ceea ce nu e bine este că mi se năzare cîteodată că aș fi un mare scriitor căruia i se va citi cu pasiune tot ce a scris și i se va scormoni sau scotoci în tot ce a scris*». Sigur propoziția cu rol de didascalie generală a operei poate părea autoironică dar nu este decît adevărată. Exegeza ionesciană a trecut prin malaxorul interpretativ orice text, orice bucățică de hîrtie rămasă de la Eugen Ionescu, pentru a le integra într-un discurs critic coerent și subtil și a le transforma în texte noi, printr-un proces al deconstrucției simbolice. Cu toate acestea autorul nu era deloc indiferent la exegeza operei sale, a colaborat adesea cu diverși autori francezi sau englezi, le-a permis cercetătorilor să redacteze teze de doctorat, le-a răspuns cu stoicism la întrebări sau la scrisori, iar acest tip de politețe este azi continuată de fiica domniei sale, Marie-France Ionesco. Aș dori să mulțumesc C.N.S.A.S. pentru amabilitatea cu care mi-au pus la dispoziție documente microfilmate ale dosarului de urmărire al autorului, de altfel într-o piesă de teatru scrisă de Matei Vișniec¹ chiar cu ocazia centenarului său și intitulată **Despre senzația de elasticitate cînd pășim peste cadavre**, și, care preia, așa cum ne asigură autorul ei, intertextual replici, personaje sau situații dramatice din piesele **Cîntăreața cheală**, **Lecția**, **Scaunele** și **Rinocerii**, există și o scenă finală opțională, în care ni se oferă chiar date reale sau imaginare din acest dosar de urmărire operativă, care are în jur de 700 de pagini, și conținutul acestuia, alcătuit dintr-o varietate de note informative date de diverși români care călătoreau la Paris și care îl contactau din diverse motive.

Am citit cîndva în cursul de regie a lui Camil Petrescu² despre cîteva dintre montările celebre ale teatrului expresionist care se pare că foloseau modalități de iluminare ieșite din comun, nu am

¹ Matei Vișniec, *Occident Express* și *Despre senzația de elasticitate cînd pășim peste cadavre*, Pitești, Editura Paralela 45, 2009

² Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, în volumul *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, Editura Eminescu, 1983

asistat însă niciodată la una asemenea spectacol de vorbe și lumini, deși mă gândesc că piesele de teatru ale lui Lucian Blaga, **Zalmoxis** sau **Cruciada copiilor** ar trebui montate exact în limitele acelor cadre tehnice. Voi încerca să pun în scenă o nouă lectură, absolut personală, rezultanta chinuitoarelor mele *seances* de spiritism, pornind de la textele scriitorului, cu care m-am întâlnit prima oară în primele luni ale anului 1990. Mai ales că acest eseu ar fi trebuit să apară cu un an în urmă, cu ocazia centenarului, dar i-am amînat apariția intenționat, pentru a strînge în el și ecourile acestui eveniment. Am instituit o mică tradiție, prima tentativă a fost redactarea unei monografii Mihail Sebastian, publicată cu ocazia chiar a centenarului acestuia, în 2007, iar în anul care va urma, cînd vom sărbători chiar centenarul lui Emil Cioran, mă voi opri cu siguranță și asupra operei sale. Mă voi baza în principiu pe conceptele mitocriticii sau psihanalizei literare, exersate de mine în alte cîteva cărți, care trăiesc deocamdată în manuscris, într-o stare larvară, instrumentele respective le-am folosit în trecut pentru a descifra mesajele ascunse în operele unor scriitori români ca Mihai Eminescu, Mircea Eliade, Alexandru Paleologu sau în a radiografia literatura onirică de la noi.

Am respectat grafia dublă a numelui, pentru operele scrise în limba română am utilizat Eugen Ionescu, iar pentru cele scrise în limba franceză, numele care l-a consacrat pretutindeni în lume, Eugène Ionesco. În privința cetățeniei sale cred că avem un caz foarte clar de autor francez de origine română, spun asta drept premisă a studiului meu, și ca să evit orice confuzii ulterioare. Criteriul extra-literar rămîne cel al limbii în care a fost scrisă opera, și voi încerca să evit speculațiile de natură psihanalitică, în care opera sa este despărțită în mod arbitrar în cea scrisă «în țara tatălui» și cea scrisă «în țara mamei», deși nu mă pot abține să nu observ masculinitatea operei scrise în limba română și feminitatea celei scrise în limba franceză. Poate or fi niște trăsături ale acestor limbi, cine știe. Nu există în opinia mea niciun studiu coerent care să pună în evidență efectele bilingvismului asupra creierului unui copil, această scindare absolut schizoidă dintre limba maternă și cea paternă, iar minunea pe care o studiez continuu rămîne chiar fiul meu, George, care are drept limba maternă limba japoneză și drept limbi secundare engleza și româna, și care m-a învățat chiar la vîrsta lui de cinci ani foarte multe lucruri utile. Nu voi intra în considerațiuni pe care le consider, deopotrivă, fastidioase și inutile privind originea românească a lui Eugene Ionesco, sigur, acestea vor exista numai în măsura în care transpar din opera sa literară, cea mai importantă pînă la urmă, care transcende orice teme naționaliste. Ionesco era oricum un creator cosmopolit, un cetățean al lumii întregi, și ar fi avut șanse mici să se împlinescă spiritual dacă rămînea în cadrele destul de restrictive ale unei culturi care privește de foarte multe ori marile culturi europene printr-o pereche de ochelari de cal.

Oricum acum avem mai puține șanse de a vorbi despre tragic și dacă ne hotărîm să o facem nu putem ignora opera unuia dintre cei mai importanți dramaturgi români, Eugen Ionescu. Domnia sa a abordat acest subiect în cîteva texte despre teatru sau interviuri, majoritatea fiind incluse în volumul **Note și contranote**, și nu trebuie să ne mire că esești din secolul XX care s-au oprit asupra acestei

metamorfoze a tragicului în teatrul modern, cum ar fi francezul Jean-Marie Domenach³, autorul unui eseu extraordinar despre **Întoarcerea tragicului**, cu aplicație pe teatrul francez, dar cu trimiteri și la romanele existențialismului francez din anii 50, dar dramaturgul de origine română nu era singurul autor de teatru din secolul XX care merita un asemenea tratament, un alt Eugen, Eugene O'Neill, despre care Petru Comarnescu⁴, marele nostru americanist interbelic, publica primele eseuri critice despre opera lui O'Neill în Revista Fundațiilor Regale în anii 40, fiind perfect sincronizat cu epoca în care marele dramaturg american își începuse sincronizarea, traducătorul operei sale complete, de altfel în 1945 acesta i-a recunoscut drepturile de traducător într-o scrisoare adresată direct lui și anexată la volum, ne-a lăsat o admirabilă monografie, **Eugene O'Neill și renașterea tragediei**, editată postum, dar și alții ar putea fi adaugați la această listă, unde i-am putea înghesui pe Jean Giradoux, Thomas Becket, Jean Anouilh sau Jean-Paul Sartre, ca să-i cităm doar pe dramaturgii din Franța. Petru Comarnescu nu era singurul intelectual român interesat de dramele marelui dramaturg american, exista cel puțin o analiză foarte superficială și nu neapărat literară a lui Mircea Vulcănescu⁵, unul dintre filosofii și esești foarte talentați din epoca interbelică, ucis de boală în închisorile comuniste.

La noi în zona filosofiei interbelice urmele tragicului ar trebui mai ales căutat în eseuri sau studii critice, în ideile filosofice ale lui Lucian Blaga, sau de ce nu în eseurile filosofice ale lui D.D. Roșca, autor al unui eseu intitulat chiar **Conștiința tragică**, sau în eseurile lui Benjamin Fondane⁶, adunate sub titlul destul de apropiat de **Conștiința nefericită**, preluat de la Hegel, deși titlul traducerii române nu mi se pare destul de larg pentru a traduce toate sensurile adjectivului francez „*malheureuse*”. De altfel, se pare că Benjamin Fondane era la curent cu conținutul cărții lui D.D. Roșca, pentru că o recent publicată scrisoare a lui Felix Aderca atestă faptul că acesta îi trimisese voluminoasa carte apărută în România, cartea găsindu-se în prezent, adnotată atent, într-unul din fondurile franceze ce păstrează biblioteca lui Benjamin Fondane. Eseistul și gânditorul Emil Cioran⁷ trecea și el în revistă în articolul său **Sensibilitatea tragică a României**, pe câțiva dintre autorii tragici, printre aceștia el îi enumeră pe Lucian Blaga, Mircea Eliade, Petre Manoliu, sau Anton Holban. Cărțile publicate în limba română ale lui Emil Cioran, **Pe culmile disperării** (1934)⁸, **Cartea amăgirilor** (1936)⁹, **Lacrimi și sfinți** (1937)¹⁰ sau **Amurgul gândurilor** (1940)¹¹ par să fie toate scrise cu un toc care utilizează aceeași invizibilă cerneală a melancoliei.

³ Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, traducere din limba franceză de Alexandru Baci, cuvânt înainte de George Banu, Editura Meridiane, 1995

⁴ Petru Comarnescu, *Eugene O'Neill și renașterea tragediei*, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, ediție îngrijită de Mircea Filip, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986,

⁵ Mircea Vulcănescu, *Teatrul lui Eugene O'Neill*, în *De la Nae Ionescu la Criterion*, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 2003, p. 261

⁶ B.Fondane, *Conștiința nefericită*, traducere de Andrea Vlădescu, București, Editura Humanitas, 1993

⁷ Emil Cioran, *Sensibilitatea tragică a României*, în **Singurătate și destin**, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 218

⁸ Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, 1934, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1990

⁹ Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, București, 1936, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

¹⁰ Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți*, București, 1937, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

¹¹ Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, 1940, ediție curentă, București, Editura Humanitas, 1991

Poza celebră a lui E.Ionesco, în costum de arlechin, mi se pare a simboliza acest „sfârșit de partidă”, comicul care s-a amestecat definitiv cu tragicul, cele două au fuzionat, ce-i drept intenția de a le lipi aparținuse dramei shakesperiene, și cred că Eugène Ionesco este unul dintre ultimi clovni tragici europeni, nimeni nu avea ca el acest simț extraordinar al tragicomicului, al existenței tragice de care trebuie să râzi ca în fața unui film plin de gaguri. În anii 50 la granița dintre filmul mut și alb negru al începuturilor și filmul sonor și Eastmancolor marele comic trist, Charles Chaplin, îmi amintesc curajul lui Mihail Sebastian care a conferențiat Criterion despre rădăcinile evreiești ale umorului marelui actor în plină rebeliune legionară, riscând să fie cotoșit la ieșirea din sală de găștile de bătauși, trimiși să distrugă spectacolul și să facă scandal, doar pentru că cel care conferența era evreu, vezi scena descrisă de acesta în **Jurnal**, și a invitat câteva vedete din epoca filmului mut care era pe moarte, inclusiv Buster Keaton, supranumit „omul cu fața de fier”, actorul care nu zâmbea niciodată, i-a invitat să joace de el în comedia **Luminile rampei**, regizat chiar de el, într-o scenă în care repetau gesturile și gagurile din filmele de început, o urmă de intertextualitate extrem de emoționantă. Mai târziu, prin anii 70, marele regizor italian Federico Fellini a realizat un film documentar despre dispariția Marelui Clovn Alb și discursul cineastului coincide cu viziunea lui Samuel Beckett, reluată sub o altă formă, postmodernă în piesa lui Matei Vișniec¹², **Angajare de clovn**. În acea fotografie celebră, realizată în anii 70, E. Ionesco apare purtând pe obraz masca lui Arlechino, principalul erou din *Commedia dell'Arte* italiană, poza avînd o valoare simbolică, în opinia mea. Cred că Eugen Ionescu a fost ultimul clovn al teatrului universal, deplîng dispariția sa și încerc să-i interpretez opera pe care ne-a lăsat-o testament. Ne-a lăsat o invitație, într-un text scris în 1934:

«*Onorat public!*

Am nevoie de considerația dumneavoastră. Ca să mă considerați este foarte ușor. Trebuie pe de o parte, să mă neînțelegeți, și, pe altă parte, să mă înțelegeți. Pînă azi, m-ați neînțeles suficient. A venit vremea să mă înțelegeți. Onorat public, Apreciază-mă. N-o să-ți pară rău»

Dincolo de șăgălnicia cam infantilă a acestei invitații stă un adevăr unic și anume că un mare autor simte că a fost neînțeleș un timp îndelungat și își reafirmă dorința de a fi înțeleș. Iar finalul, comic și tragic deopotrivă, este și adevărat. Nu insist, asupra temei s-au mai oprit și alți critici, cel mai aproape de noi Laura Pavel¹³, cea care privește tragicul, prin același raport cu tentativa de rescriere a unei drame shakespereane, gest specific postmodernismului și deconstrucției, în termenii opoziției dintre teatrul aristotelic, cum era acesta definit în tratatul despre **Tragedie** a lui Aristotel și teatrul absurdului-antiteatrul-teatrul antiaristotelic. În cazul de față funcția parodică este o lentilă care răstoarnă, răsuțește haina tragică și o poartă invers, pe dos.

¹² Titlul original al piesei lui Matei Vișniec este *Petite boulot pour les vieux clown*. Nu știu dacă piesa lui are o idee comună cu filmul lui Charlie Chaplin, *Luminile rampei*, dar motivul acesta al clovnului bătrân mi se unul minunat.

¹³ Laura Pavel, *Tragedia și parodia ei, teatrul aristotelic și antiaristotelic*, în *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002, p.245

Capitolul I. Elegii pentru ființe mici

Eugen Ionescu debutează cu un volum de versuri, unii critici sunt de părere că au fost scrise pentru copii, dar, în fond, **După melci**, poemul lui Ion Barbu nu a cunoscut aceeași dilemă de receptare? E o carte cu jucării, dacă ne raportăm la poetica lui Tudor Arghezi, dar la o privire atentă observăm că mai toate sunt niște mignone și delicate jucării stricate.

Trăsătura lor esențială rămâne minimalismul, sunt doar niște superbe **Bilete de papagal**, prima revistă literară serioasă la care Eugen Ionescu a colaborat, după ce și-a publicat primele încercări poetice și mai multe cronică plastice în Revista literară a Liceului Sfântul Sava, niște elegii ceva mai diluate tematic și imagistic, de fapt cam aceleași idei dar tratate într-o cheie stilistică minoră. Poeziile din **Elegii pentru ființe mici** conțin notații cu un puternic caracter existențialist, de fapt, miza lor ontologică e chiar mare decât cea a cunoașterii efective. Din acest punct de vedere autorul e înrudit cu un alt poet al trăirismului românesc, cu Emil Botta, celebru pentru versurile din **Întunecatul April**, dar și un neo-expresionist sau un poet neo-romantic. Elegiile lui Ionescu sunt niște mici și extrem de concentrate, *haiku-like*, deși doar în aparență foarte fragile, elegii ale trecerii, ale ceremonialului de despărțire de copilărie. Păpușa cu măruntaie de câlți din **Elegie pentru păpușa de tărățe** exprimă, probabil, cel mai bine acest **Weltschmerz** ionescian, simbolul acestuia fiind marioneta bolnavă, împrumutată probabil din poezia simbolistă franceză, din poemele unui Jules Laforgue, obsedat de Pierrot și Columbine dar înrudită stilistic și cu Francis Jammes, alcătuită în principal din tărățe și care lasă impresia cititorului că din ea s-a scurs tot sângele, lichidul vital:

*“N-avea numai tărățe în ea
Sângele s-a scurs și nu s-a văzut.
Dar viața a rămas sugrumată
Și vîrîță aici
printre paie,
printre zdrențe,
printre lemne
Sub pupila bleagă de cîrpă”.*

Poemele lui Eugen Ionescu seamănă foarte mult cu cele scrise în epocă de un alt poet care ar putea fi doar în aparență considerat minor, scrise de Horia Stamatou, autorul volumului **Memnon**, publicat în 1934, și considerat de G. Călinescu¹⁴ un imitator al poemelor cu “*focuri de artificii*” ale lui Jean Cocteau sau Pierre Reverdy. Horia Stamatou îi fusese coleg de liceu la Sfântul Sava și sub influența acestei prietenii există multe note comune în poezia celor doi. De altfel, prietenia aceasta va rezista multă vreme, Horia Stamatou, refugiat inițial în Spania, apoi în Germania, din pricina

¹⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, ediția a doua, revăzută și adăugită, ediție și note de Al. Piru, București, Editura Minerva, p.903

simpatiilor sale pro-legionare a continuat să-i trimită epistole prietenoase lui Eugen Ionescu, în ciuda tuturor acestor diferende ideologice, care-i despărteau.

Criticul literar Eugen Ionescu se simțea relativ solidar cu colegii săi de generație, cu poeții mai tineri, are cuvinte de laudă pentru Stamat, Eugen Jebeleanu, Emil Gulian, Emil Botta, scrie o cronică foarte diferită de platitudinile călinesciene, cu care polemizează, fără să-i indice însă numele. Astfel, în cronică sa la volumul **Memnon**¹⁵ E.Ionescu, poate criticul cel mai talentat al generației sale va nega însăși ideea de influență a lui Reverdy, afirmată cu atâta generozitate de G. Călinescu. Eugen Ionescu vedea în influența de care fac, de obicei mult caz, comparații literari o relație de natură exterioară, superficială, și propune în loc conceptul de schimb de taine, de relație paideică, de raport între maestru și discipol. Teza sa e profund lovinesciană, astfel Horia Stamat se eliberează complet de posibilul său model franțuzesc tocmai pentru că scrie într-o altă limbă iar poezia e intraductibilă. Poeziile de maturitate ale lui Horia Stamat, din volumele publicate după plecarea în exil, vor modifica foarte mult universul acesta liric iar biografia sa va fi supusă unor vicisitudini care-l vor împiedica să se desăvârșească și să-și ocupe locul pe care l-ar fi meritat într-o istorie generală a literaturii române. G. Călinescu scrie foarte puțin despre el, mai ales despre poeziile de tinerețe, iar Nicolae Manolescu în **Istoria critică** îl trece, complet, cu vederea.

Din nefericire, **Elegiile pentru ființe mici** nu sunt nici măcar amintite în **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, în vreme ce **Nu** este doar amintit iar criticul deplînge dispariția lui Eugen Ionescu din publicistica românească. Ele nu vor fi amintite din rațiuni mai degrabă conjuncturale nici în **Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale** a profesorului Ovid. S. Crohmălniceanu¹⁶, unde nici dramaturgul, nici criticul literar nu prind un loc, deși operațiunea de readucere a lui Eugen Ionescu în cultura română, de revalorificare a patrimoniului cultural național, fusese declanșată încă din 1965.

Universul poetic din **Elegii pentru ființe mici** e o lume cu păpuși secerate, recuperate din debaraua copilăriei dispărute. Lui Claude Bonnefoy îi va povesti că în copilărie era fascinat de teatrul de marionete văzut în Grădina Luxemburg, care avea drept corespondent pe Vasilache sau Măriorica, păpușile din bîlciurile de la noi. În copilăria mea cea mai celebră marionetă era Așchiuță, iar spectacolele din serialul american **The Muppets Show** ne-au bucurat pe toți copii de ieri, dar fac azi și deliciul copiilor noștri.

Dacă aș căuta un corespondent al acestei metafore cu valoare de simbol pentru întreg ciclul, cel al păpușii de cîlți l-aș descoperi tot într-o povestire a lui Franz Kafka, în care este descris Odradek¹⁷, personajul din povestirea **Grija tatălui de familie**, pe jumătate ustensil, pe jumătate obiect

¹⁵ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, ed.cit., volumul I, p. 201

¹⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva, vol. I-III, 1973-1975

¹⁷ Vezi Iulian Băicuș, capitolul *Kafka-Odradek*, în *Esența înfricoșătoare a lui Franz Kafka*, București, Editura Universității din București, 2006, p. 178

gratuit, folositor copiilor care se joacă cu el și care vorba lui Mihai Eminescu, nu cunoaște moarte. Fericirea sa simplă provine poate din statutul ei ambiguu, de păpușă inutilă și nemuritoare. Nu știu dacă în momentul acela elevul Eugen Ionescu¹⁸ citise cu adevărat povestirea lui Franz Kafka, știu în schimb că a citit mai târziu povestirea **Metamorfoza**, care conține *in nuce* scenariul transformist din **Rinocerii**, și că a fost impresionat de acea “*culpabilitate fără motiv*” și de sentimentul că oricine se poate transforma într-un monstru sau într-un urmărit general. Adresându-se unui tată castrator, lui Jean, fiul lui Ion-(esco) din piesa **Călătorie în lumea morților**, îi reproșează acestuia un incident din biografia lor comună:

«*Da, ți-era rușine cu mine și mă închideai în cameră și mi-ascundeai toate cărțile de literatură și mi-ai pus pe foc toate cărțile lui Dostoievski, Kafka, Flaubert și Kierkegaard*».

Cred că înțeleg foarte bine semnificația acestui pasaj din moment ce în adolescență, în timp ce mă pregăteam să ajung inginer, tata mi-a mutat biblioteca în sufragerie și îmi interzisese să mai citesc literatură, pe care o considera inutilă, iar efectul a fost exact invers, potrivit psihologiei fructului oprit. Autobiografiile noastre sunt comune, pînă la un anumit punct...

Într-un alt fragment din **Jurnal în fărîme** revine asupra ideii de culpabilitate, declarînd că Franz Kafka, aidoma lui Iisus Hristos, a preluat asupra sa culpabilitatea universală, iar crima comisă de umanitate este cea împotriva iubirii: «*Kafka, asemenea lui Christos, lua asupra lui vinovăția universală. Acesta este sentimentul lui de vinovăție. De ce anume suntem vinovați? De crimă împotriva iubirii*». Comparația dintre Kafka și Iisus poate părea ușor surprinzătoare dar pentru cunoscătorii exegezei kafkiene ea nu este deloc atît de nouă, de inedită, practic Franz Kafka a fost comparat aproape cu oricine. Evident că același motiv kafkian a stat la baza scrierii romanului **Procesul**. Tema va fi preluată în teatrul ionescian dînd naștere mai multor nuclee dramatice. Să nu uităm că Baudelaire, de data aceasta într-o scurtă proză poetică, Jucăria săracului, a descris doi copii, unul care are în mîini o jucărie foarte scumpă dar care trage cu ochiul peste gard la copilul vecinilor săraci care bate o minge de cîrpă, dar care este liber.

Ideea a stat, cumva, și la baza metamorfozei bruște din piesa **Rinocerii**, e drept că avînd acolo un cu totul alt sens, unul politic, mai degrabă paralel cu simbolul camusian al ciumei. Un alt corespondent, cel puțin parțial, e cel al bucății de hîrtie roșie cu colțul rupt, căruia autorul îi dedică chiar una dintre elegiile sale. G. Călinescu¹⁹ în cursul său în care schițează pentru prima oară la noi o fenomenologie sui-generis a poeziei, **Universul poeziei**, sublinia faptul că animalele de tip hipopotam sau rinocer pot deveni în anumite contexte poetice, și anume se pot impune prin chiar masivitatea lor.

Păpușa din cîlți, descrisă de Eugen Ionescu, este, în schimb, una absolut muritoare, supusă degradării indusă de statutul ei finit, de obiect care viețuiește în timp, care pare că și-a pierdut acel

¹⁸ Așa cum declara însuși autorul în interviul *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999

¹⁹ G. Călinescu, *Universul poeziei*, antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973

nimb al nemuririi eminescian și s-a antropomorfizat, urmând a fi aruncată la groapa de gunoi, acel malaxor universal al obiectelor acestea stricate, un uriaș cimitir în care sfârșesc de obicei obiectele personale, încărcate de amintiri, care umplu pînă la refuz casele burghezilor, vezi eseul lui Jean Baudrillard²⁰, **Sistemul obiectelor**, descris la un moment dat de naratorul lui Max Blecher din romanul său, **Întâmplări în irealitatea imediată**, și a atinge în final starea de Neființă. După ce este bocită în această elegie, ca într-un ritual arhaic, este condusă la țintirim de alte trei păpuși de porțelan în poemul **Elegie mică**. Atmosfera micului poem este bacoviană, dar în loc de catafalcuri de marmură, totul este redus la scară și carul mortuar are culoarea albă iar rozele alb roze macedonskiene își fac și ele... dispariția, se veștejesc, proiectând în vegetal acest ritual al expiației florale.

Cel de-al treilea poem care face parte din același ciclu se numește chiar **Moartea păpușii**. Dacă aș căuta un corespondent al acestei metafore cu valoare de simbol pentru întreg ciclul, cel al păpușii de cîlți l-aș descoperi tot într-o povestire a lui Franz Kafka, în care este descris Odradek, personajul din povestirea **Grija tatălui de familie**, pe jumătate ustensil, pe jumătate obiect gratuit, folositor copiilor care se joacă cu el și care vorba lui Mihai Eminescu, nu cunoaște moarte. Figurația e diversă, ca în poemele lui Jules Laforgue, apar madonele, forme ușor modificate ale Colombinelor, iar din coatele unul Pierrot, cu valoare intertextuală dar și ontologică, curg bucățile de tărățe, transformându-l într-o clepsidră cu valoare simbolică. E o mare trecere, o frică de dispariție transferată abuziv de poet în lumea păpușilor. Poemul e foarte frumos, poate cel mai frumos din acest ciclu relativ restrâns, ca spațiu imaginar și simbolic, dar și ca întindere. Toate versurile sale ar merita să fie citate, poemul e genial, mă mir că a scăpat observației lui G. Călinescu, un foarte atent degustător de poezie simbolistă:

“A murit de congestie cerebrală

Păpușa, madonă de ceară.

Păpușile la căpătîi s-au strâns,

Cu ochii ficși, sticlind a plans.

Biserica de mucava pentru pitici

plînge în dangăte slabe și mici.

Sicriul de carton e pregătit,

Pe drum de hîrtie convoiu-a pornit:

Cai de lemn și dric de ciocolată,

Popa cu barba de vată,

Un arlechin cu haine bizare,

Și sora madonei, mai mare.

²⁰ Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 2003

*Unui Pierrot, rămas în drum
Îi cad tărîțele din coate.
Și-abia se mai aude cum
Clopotul stinse sunete scoate”.*

Un asemenea arlechin în haine bizare apare la un moment dat în romanul publicat postum al lui Max Blecher, **Vizuina luminată**, cel care stă la căpătâiul călugăriței muribunde. Mutând acest mister metafizic al morții în lumea păpușilor el este eufemizat, exact ca în poemul arghezian, în **De-a v-ați ascuns**, poemul, putînd astfel să fie mai ușor acceptată și înțeleasă și în lumea adulților. **Elegiile pentru ființele mici** se adresează, într-un mod absolut paradoxal, în primul rînd oamenilor mari.

Deși în eseul critic din volumașul **Nu** criticul imberb, căruia nici nu-i mijiseră încă bine tuleiele, îi aduce marelui poet o întregă listă de obiecțiuni, în momentul cînd scrie poeme se molipsește, stilistic vorbind, de directetea verbului arghezian și de viziunile atroce ale acestuia din temnița de hîrtie descrisă în poemele din volumul **Flori de mucigai**, doar că le schimbă, puțin, destinația.

Relația destul de complicată cu poezia lui Tudor Arghezi exprimă destul de exact ceea ce Harold Bloom²¹ definea destul de exact drept o angoasă a influenței, un trop critic care încă își dovedește valoarea. E, de fapt, chiar prima sosire a unui prim creator Ionescu în țara tatălui. “*Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise iată-l/ Cu moaștele de piatră, fusese însuși Tatăl*”. Tatăl simbolic, respins în **Elegii pentru ființe mici** de poetul Eugen Ionescu, și apoi contestat vehement în volumul **Nu**, devenise în acest caz, însuși poetul paradigmatic al modernismului interbelic, Tudor Arghezi, nimeni altul decît patriarhul poeziei românești dintre cele două războaie mondiale. De altfel, Eugen Ionescu²² neagă, în același interviu acordat lui Claude Bonnefoy, pur și simplu obiectul literaturii comparate și lasă fără obiect chiar o bună parte din substanța acestui studiu. Întrebat fiind dacă a simțit vreo influență a vreunui dramaturg european autorul parează răspunsul printr-o glumă, spunînd că întîi s-a apucat de scris iar mai apoi a citit operele altor dramaturgi, iar în acel moment le-a simțit practic și influența. Dintre dramaturgii francezi îi preferă pe cei comici, pe Molière și Feydeu, tragedienilor, pe care i-a studiat scolărește și care nu l-au influențat cu nimic. Numele care nu ar fi trebuit să lipsească din acest interviu era cel al lui Caragiale, dar mă tem că Bonnefoy nu ar fi știut despre cine este vorba, care ar fi făcut o pereche destul de bună cu cel al lui William Shakespeare. În locul în care comparații văd o clară înrîurire literară Eugen Ionescu preferă să vadă un aer comun, apartenența la același Zeitsgeist literar. Mă întreb, totuși, cum ar fi putut să accepte cu inima deschisă conceptul de influență?

La întrebarea foarte precisă, țintită a lui Claude Bonnefoy, dacă există autori români care au avut o înrîurire directă asupra sa, Eugène Ionesco precizează că autorii care l-au impresionat sunt

²¹ Harold Bloom, *Anxietatea influenței*, o teorie a poeziei, traducere de Rareș Moldovan, Pitești: Paralela 45, 2008

²² Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999

Caragiale și Urmuz, pentru care s-a bătut efectiv să fie tradus în franceză dar s-a izbit de refuzul lui Tristan Tzara, căruia îi era frică să nu piardă primatul inventării dadaismului, dar nu uită să adauge că primul fusese influențat de Gustave Flaubert, cu **Dicționar de idei primite de-a gata**, informație extrem de prețioasă pentru că nu aveam idee că marele dramaturg avea cunoștință de acest op al lui Flaubert, sau de Labiche sau Henri Monnier, iar în cazul lui Urmuz acesta ar fi fost destul de influențat de Alfred Jarry. Sigur, orice influență literară este discutabilă, dar cred că intenția lui Ionesco a fost să evadeze definitiv din celula cam strîmtă a unei literaturi și limbi minore, care trebuie să fi avut, totuși, o influență catalitică, mult prea exagerată de criticii originari din România. Aceștia, fie construiesc un scenariu cu caracter psihanalitic sau biografic, vezi cartea destul de contra-factuală a Martei Petreu, **Ionescu în țara tatălui**, în general psihanaliza aplicată în analiza operei unor mari creatori dă rezultate mediocre, ideea fiind notată în Caietele lui Emil Cioran care observa că studiul lui Roland Barthes despre Racine cade în această dambla a oedipalizării excesive, de parcă ar fi singurul exemplu, cred că ar putea fi citat la fel de bine în acest context și biografia lui Flaubert scrisă de Sartre, idiotul familiei, dar și multe alte exemple asemănătoare fiind evocate, unele chiar de pe la noi, fie se străduiesc să demonstreze pe sute de pagini cum opera franceză a marelui dramaturg ar proveni exclusiv din matricea scrierilor sale românești, pe care autorul însuși le considera minore și despre care nu a făcut niciodată prea mare caz în interviurile și cărțile sale cu caracter memorialistic.

Poemul **Moartea florilor**, în care acest episod al morții este reluat în sunete de caterincă, poate avea o legătură, poate, cu lecturile sale ale unor poeme simboliste scrise de Dimitrie Anghel sau Ștefan Petică, evident, sunt doar ecouri ale unor sunete unui simbolism minor. În poemul **Copilul și clopotele** poetul exersează ca Al. Macedonski altădată poetica instrumentalismului, care se baza pe imitarea sunetelor unor clopote, fata din **Cîntec de dragoste** e de o frumusețe argheziană, lălâie și prost întocmită, piticul din **Elegiile grotești** e un personaj barbican, sau dacă vrei, dimovian, un hobbit, dacă intrăm puțin în mitologia nordică, iar poemul trăiește prin însăși funcția incantatorie sau chiar magică a poemului, **Balada** e un soi de **Duhovnicească** pe dos, pe care poetul nu o renegase încă, Eul poetic suferă de un acces de Animism și se înfrățește cu obiectele, exact ca fratele său mai mare, Ion Barbu, iar **Rugă** pare un poem desprins din volumul lui Tudor Arghezi, **Cartea cu jucării**, un alt volum de referință dacă am susține teza influenței lui Arghezi asupra poetului Eugen Ionescu.

Din această poetică, înrudită parcă cu cea a boabei și fărîmei argheziene, ca să reluăm termenul propus de Ovid S.Crohmălniceanu, rezultă acest carnagiu în lumea păpușilor, acest Apocalips de carton și pap, în lumea “de vată și de carton”, cu destine pînă la urmă paralele cu lumea cealaltă, a oamenilor mari. Câți critici s-au gândit că gîndirea poetică în fărîme avea să treacă în opera lui Eugen Ionescu sub forma scriiturii în fărîme, fie că este vorba despre celebrul jurnal, fie despre piesele de teatru, poeme, eseuri, foiletoane, etc. Eugen Ionescu nu este artistul sintezelor, a operelor integratoare

și integrale, ci omul fragmentului, definit aforistic, și aici putem vedea principala sa afinitate cu structura gândirii lui Emil Cioran. Există o puternică filosofie taoistă în opera sa, construită doar din goluri și aici putem de asemenea revela un posibil paralelism cu opera lui Franz Kafka. Pentru a defini fragmentarismul ei Marthe Robert²³ amintea structura povestirii **Construcția marelui zid chinezesc** și o transforma într-o imagine absolut definitorie pentru opera marelui scriitor praghez, evreu de naționalitate și de expresie germană.

Putem considera că există cel puțin două categorii de mari scriitori în literatură.

Primii, deopotrivă iluminați și halucinați, își transcriu visele sau stările extatice, și au în minte planul integral al operei lor din momentul în care se apucă de scris, ca un arhitect din Renaștere, care se așeza la planșetă cu imaginea întregului edificiu în minte. Ceilalți, doar scriu în fiecare zi diferite fragmente, pe care nici măcar nu le mai assemblează, vezi definiția operei de artă ca formă de *assemblage*, ci doar le adăunează la alte fragmente mai vechi. George Călinescu, în **Cursul de poezie**²⁴, formulează poate cea mai nuanțată și cea mai completă definiție a poeticii suprarealiste, citind chiar o definiție pregătită de însuși A. Breton pentru un dicționar și publicată în 1924 în primul său manifest al mișcării suprarealiste, de altfel, aflat la Paris, Eugen Ionescu va citi din scoarță în scoarță celebra **Istorie a suprarealismului**, a lui Maurice Nadeau, care s-a bucurat de o bună recepție și la noi, semn că subiectul îl interesa. Acesta formulează și niște obiecțiuni la adresa metodologiei suprarealiste, și analizând chiar un fragment dintr-un text scris de André Breton, în care acesta plutește într-un sicriu transformat în barcă, definește câteva trăsături ale mișcării dialectice onirice, descriind «mersul fluidic», care distruge caracterul inteligibil al lumii fenomenale, constatând că visele au totuși niște nuclee, se centrează în jurul unor emoții puternice, bucuria sau spaima, astfel încât «toate imaginile onirice sunt coerente, și acolo în vis ele ni se par absurde după legea însăși a visului». Cu toate că nu sunt perfect inteligibile și recuperabile sută la sută în starea de trezie, «*ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului*».

Un alt exemplu de vis care îi confirmă teoria nucleelor emoționale este visul apocaliptic a lui Dante din **Vita Nuova**, în care, în limbajul cifrat specific lui trobar clus, acesta narează cum brusc într-un peisaj obișnuit păsările cad moarte în aer, bălțile se umplu de sânge, vede femei despletite, un soi de parce, și este anunțat că Beatrice și cu el ar putea muri. G.Călinescu deosebește acest vis real, transcris de Dante, de visul construit al lui Breton, recomandând visătorilor să-și transcrie experiențele onirice, pentru a le da mai multă autenticitate, iar nu să le inventeze.

Spre deosebire de Breton, Ionescu își transcrie unele vise direct în piese, inventarul acestora se găsește într-un fragment din interviul acordat lui Claude Bonnefoy, cel cu cadavrul întins pe un coridor al casei din **Amedée sau cum să te descotorosești**, visul cu un armăsar care ia foc în timp

²³ Marthe Robert, *La Fiction au secours de la vérité* în *Le Puits du Babel, Livres de lectures, IV*, Éditions Grasset, 1987, pp. 124-150

²⁴ G.Călinescu, *Cursul de poezie*, în *Opere, Principii de estetică, Istoria literaturii române, compendiu*, vol.XV, București, Editura Minerva, 1979, p. 38

ce galopează, din **Jacques sau supunerea**, o viziune demnă de o pânză a lui Salvador Dali, visul cu un mic cobai, care se așezase pe fundul unei căzi pline cu apă, fără să se înece, dar și seria viselor din piesa sa **Setea și foamea**, visul femeii cuprinse de combustie, în care critica literară a decriptat un vis premonitoriu al morții proprii sale mame, Thérèse Ipșcar, visele în care se întâlnește și dicută cu toți morții familiei, un soi de zei lari și penaiți onirici, sau visul casei care se prăbușește, în care dramaturgul însuși decripta simbolul mormântului, despre care vorbește și Gilbert Durand ²⁵ într-un capitol din eseu **Structurile antropologice ale imaginarului**, intitulat **Mormântul și odihna**. În prima serie intră spațiile de locuit, casa, odaia, cu ungherul dragostei, coliba, castelul, podul sau pivnița în timp ce în cealaltă sunt incluse toate camerele din seria mormântului, adică grotă, locuința lacustră, barca, uneori corabia, coaja de nucă, oul(n.n. nu era oul dogmatic barbian un „palat de nuntă și cavou”?), templul, avînd drept variantă în textele postume ale lui Mihai Eminescu doma, sau piramida din povestirea **Avatarii faraonului Tla**. Toate acestea sunt incluse mai apoi într-un concept pe care Gilbert Durand îl denumește „*un complex al înghițirii*” sau, altfel spus, un complex al lui Iona, o trăsătură esențială a imaginarului, parte integrantă a unui univers nocturn sau oniric.

Din stirpea acestora din urmă face parte și poetul Eugen Ionescu. În poemul **Fata vedea îngerii**, un soi de **Cîntec mut** dar în cheie infantilă, toată această imagerie, combinată cu o alta, specifică **Poemelor cu îngerii** a lui Vasile Voiculescu este utilizată pentru a descrie chiar momentul în care o fată înebunește sub privirile indurerate ale rudelor ei, dar care are, de fapt, acces la un univers populat cu îngerii care se refuzau cu obstinație epifaniei în fața Psalmistului arghezian. Iisus a spus la un moment dat: *“Lăsați copii să vină la mine”* iar poetul romantic englez William Wordsworth²⁶ vorbea și el despre un Paradis al copilăriei și despre salvarea copilului interior, iar Tudor Arghezi preia sugestia și o dezvoltă fie în poemele sale, fie în eseuri. Singura soluție e reîntoarcerea la copilărie, copilăria, e soluția din romanul lui Witold Gombrowicz²⁷, **Ferdydurke**, reîntoarcerea la școală și un soi de realfabetizare, de a reînvăța permanent cîte ceva din candoarea și din inocența specifice primei vârste a omului.

Poemele lui Eugen Ionescu ar putea fi considerate la fel de bine doar niște simple pastişe, probabil că le putem raporta la tentative lui Marcel Proust de a-și emula maeștri din volumul **Pastiches et mélanges**, dar acest lucru este invizibil de la prima lectură.

De pe lista de nume al poezilor pastişați de Eugen Ionescu nu lipsesc nici poezii români, dar nici cei străini. La prima vedere se recunosc motive, simboluri sau metafore împrumutate de la Alexandru Macedonski, George Bacovia, Traian Demetrescu, George Topârceanu, Ion Minulescu, Ion Barbu, Horia Stamatu, dar putem descoperi, și criticii români și-au exersat mai toți acest talent

²⁵ Idem p. 235

²⁶ William Wordsworth declara într-un vers dintr-un poem *“Child, you are the Father of the World”*, „Copile, tu ești tatăl umanității”

²⁷ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, traducere, prefață și table cronologic de Ion Petrică, București, Univers, 1996

comparatist, să reamintim faptul că în **Nu** criticul de ocazie²⁸ își îndemna colegii de generație să întreprindă o asemenea lectură paralelă, vezi în context și argumentele criticului și istoricului literar G.Călinescu care atrăsese atenția în aceeași epocă asupra pericolului unei lecturi critice extrase din contextul culturii europene, care ar fi răsturnat valorile și ar fi condus la excese protocroniste, vezi celebrul caz al lecturilor lui Edgar Papu, astfel criticii literari au descoperit în aceste scurte poeme de adolescență, foarte imagiste până la urmă, tonuri și imagini preluate de la o serie de simbolişti minori francezi, detectabili și în poezia lui Tudor Arghezi, Horia Stamatu sau în poezia de tinerețe a lui Ion Vinea, este vorba despre Francis Jammes, Jules Laforgue, Pierre Reverdy, sau împrumutate de la Jean Cocteau sau Maurice Maeterlinck. Deși practică el însuși comparatismul literar, cu ceva mai mult succes când se raportează la câmpul literaturii franceze, pe care îl cunoștea probabil direct de la sursă, limba sa maternă fiind franceza, soluția lui poate părea destul de radicală, din moment ce-i interpela pe criticii momentului, printre cei atenționați se numărau Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Perpessicius sau Pompiliu Constantinescu, iar sfatul său merită să fie luat în considerație chiar de către unii dintre istoricii literari contemporani:

«Ca să se înțeleagă, unele precizări: nu spuneți Doamna Hortensia Papadat-Bengescu seamănă cu Balzac sau cu Proust, deci Doamna... etc., este o mare scriitoare (va fi mare când, începând să semene cu Proust nu va mai semăna cu nimeni, nici cu ea însăși). Nu spuneți: Ion Barbu e un Mallarmé al nostru. Nu spuneți: Eminescu e un Leopardi. Nu spuneți: Perpessicius este un Francis Jammes al nostru; Vulcănescu, un Maritain, Paul Costin Deleanu, un Berdiaev, Emil Gulian un Léon-Paul Fargue, Mircea Eliade, un Papini”.

Evident, apelul lui Eugen Ionescu avea o țintă clară, chiar G. Călinescu însuși, un italianist convins, dar care s-a aplecat și asupra literaturii spaniole bunăoară, se lasă sedus, pornind de la propria sa formație și de la presiunea modelului, **Istoria literaturii italiene**, scrisă la sfârșitul secolului al XIX-lea de Francisco de Sanctis²⁹, de speculații și glosse infinite în jurul izvoarelor străine, iar o operațiune similară, mult updatată, oferă cititorilor **Istoriei critice** N. Manolescu³⁰.

Fie că ne convine sau nu, istoriile literare generaliste „de la origini până în prezent”, mai sumare sau mai detaliate recurg adesea la „lectura inversă”, inventată de modernistul G. Călinescu, și au drept parte componentă a structurii lor de profunzime această lectură comparatistă, de care Eugène Ionesco a fugit mereu, atunci când a fost vorba despre sursologia propriilor sale piese de teatru chiar și la maturitate, dar de care se pare că nu prea poate scăpa. În ciuda postfeței destul de pesimiste a lui N.Manolescu la **Istoria critică**, un ecou românesc al celebrei **Elegii pentru canon**, formulată în contextul american ușor diferit al multiculturalismului triumfător de Harold Bloom³¹ în

²⁸ Eugen Ionescu, *Nu*, ed.cit., p.130

²⁹ Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, traducere și note de Nina Façon, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965

³⁰ N.Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008

³¹ Harold Bloom, *Canonul occidental, Cărțile și școala epocilor*, traducere din limba engleză de Diana Stanciu, postfață

cartea sa, **Canonul european**, textul în oglindă din **Istoria critică** fiind intitulat de autorul cărții chiar **Nostalgia esteticului**, nu cred că istoriile literaturii generaliste au prea mari șanse de reușită pe viitor, deși cred că producția lor literară nu va seca niciodată, dat fiind filonul enciclopedist existent într-o anumită zonă a culturii noastre scrise. Deși are o cu totul altă miză, aș aminti în acest context o extraordinară operă de sinteză a conceptului de literatură, alcătuită din cele șase volume propuse în deceniul trecut editurii Dacia de regretatul critic și teoretician literar clujean Adrian Marino³², și care își au cu siguranță modelul în magistrala **Istorie a criticii moderne**, a lui René Wellek³³, care din păcate nu a fost terminată, volumul al cincilea, consacrat secolului XX nemaipărând, fiind înlocuit cu un studiu, destul de schematic, intitulat *Principalele direcții ale criticii secolului XX*, publicat în volumul **Conceptele criticii**³⁴, Adrian Marino era, de altfel, un foarte bun teoretician al comparatismului literar, dacă luăm în discuție doar sinteza consacrată de autorul român lui René Etiemble, **Etiemble ou le comparatisme militant**³⁵, sau o operă cu un caracter ceva mai general, accesibilă cititorului român și în traducerea românească a lui Mihai Ungureanu, **Comparatism literar și teoria literaturii**³⁶.

Cărțile lui Adrian Marino își strivesc pur și simplu cititorii prin bibliografiile uriașe parcurse și utilizate în text, în dulcele stil clasic al filologiei germane sau americane, foarte atente la sursologie, spre deosebire de istoricii literari români care au tendința să reducă la minimum tot acest aparat bibliografic de note de subsol și comentarii, după modelul criticii franceze, ceva mai impresionistă. Din păcate multă informație este doar preluată din surse străine, contribuția proprie fiind redusă la manevrarea acestui întreg aparat de note și de explicații, iar studiile sale sunt de cele mai multe ori simplu exercițiu de erudiție goală, iar autorul se transformă într-un simplu colportor de teorii și idei străine, vezi un alt caz cel puțin la fel de celebru, Dan Grigorescu, ale cărui cărți pe alocuri treceau chiar de granița plagiatului. Autorul cărții de față a încercat să împace ambele maniere, cea universitară, doctă, erudită cu cea a criticii de creație, din curentul impresionist autohton, deși își mărturisește atracția sa spre rigoarea și precizia criticii americane. De altfel cronicarul literar E. Ionescu ținea să-și exprime opinia în legătură cu distincția aceasta dintre istorie și critică literară, în **Despre critica și istoria literară**. În acest articol ajunge aproximativ la aceeași concluzie cu G. Călinescu, istoria literară înregistrează în timp ce critica discern și selectează. Cu toate acestea ramura G. Călinescu-N. Manolescu declară că cred într-o istorie a literaturii de valori, în care istoricul literar este dublat de criticul literar. Din această dilemă, postmodernii de azi, care neagă complet șansele oricărei istorii literare, nu mai pot ieși!

de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1998

³² Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, Cluj Napoca, Editura Dacia, vol.I 1991, vol.II 1992, vol.III 1994, vol IV 1997, vol. V 1998, vol. VI 2000.

³³ René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, în românește de Rodica Tiniș, cu o prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1974

³⁴ René Wellek, *Conceptele criticii*, traducere de Rodica Timiș, prefață de Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1970

³⁵ Adrian Marino, *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Éditions Gallimard, 1982

³⁶ Adrian Marino, *Comparatism literar și teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 1998

După ce aduce în discuție un alt articol în care tînăra generație este acuzată că nu ar avea spirit critic, Eugen Ionescu parează atacul afirmînd sus și tare că întreaga cultură română, indiferent că e vorba despre tineri sau bătrîni, este afectată de această absență, iar criticii literari sunt tratați drept simpli cronicari, observație încă actuală, în opinia mea. Foarte puțini critici români scriu cărți de critică literară sau eseu sau monografii consacrate operei unui singur autor român, și pe aceștia îi consider niște temerari, marea lor majoritate eșuează în redactarea unor istorii ale literaturii mai lungi sau mai concentrate, finisate sau nu iar pe această listă au încăput de la G.Călinescu încoace zeci de nume, voi reaminti doar cîteva, este vorba de Basil Munteanu, Ion Negoitescu, Ovid S. Crohmălniceanu, care s-a oprit la perioada dintre cele două Războaie Mondiale, Laurențiu Ulici, Dumitru Micu, George Ivașcu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Alex Ștefănescu, Mihai Zamfir și pun pariu că exemple vor mai fi. Istoricul literar nu poate decît să-l integreze pe scriitor într-o tradiție, cum a procedat chiar el în cazul lui Marcel Proust, dar nu va opera niciodată o revizuire de factură lovinesciană. Numai printr-o transcendere și o bună cunoaștere a orizontului acesta istoric criticul literar, folosindu-se de ceea ce hermeneuții numeau o fuziune de orizonturi, poate descrie mesajele ascunse în operele literare, de altfel tînărul critic, care ia în rîs reproșurile lui G.Călinescu, omul care îl acuza de lipsa perspectivei istorice, recunoaște acest defect al său dar îl transformă într-o calitate, din moment ce texte sale vor fi total lipsite de patriotism sau sentimentalism literar.

Lipsit total de orice înclinație spre „sursologie” criticul va refuza să se ocupe de un poet minor de talia lui Depărățeanu și chiar de poezia lui Alecsandri, pe care declară că l-ar epuiza în trei pagini, și-i recunoaște doar lui Eminescu meritul de a fi lăsat o operă care poate fi glosată critic la infinit. Acest fapt dovedește, dacă ar fi să revenim la termenii actuali, poziția de centralitate a operei marelui scriitor în canonul literar românesc, pe care unii au încercat să i-o subtilizeze în ultima vreme, vezi celebrul caz al revistei „**Dilema**” în numărul de tristă amintire care contesta în bloc valoarea operei eminesciene. O altă obiecțiune, demnă de luat în seamă, adusă argumentației călinesciene este că nu se poate vorbi în literatura noastră de o veritabilă tradiție, și că absența ei este suplinită prin căutări peste granițe, ale unor „tradiții”, pluralul este extrem de semnificativ, vezi celebrul exemplu de protocronism al Barocului românesc, inventat de Edgar Papu și preluat și dezvoltat ulterior de regretatul meu profesor de literatură veche Dan Horia Mazilu. Eugen Ionescu este în acest articol un maioreșcian declarat, care alege să facă „tabula rasa” din zona poeziei mai vechi și care își dedică energiile creatoare literaturii române contemporane.

Sigur, în ciuda acestor argumente, ramura istorică și universitară a cam triumfat iar posteritatea lui Eugen Ionescu a început să fie citită și prin portretul destul de răutăcios pe care G.Călinescu i l-a făcut în **Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent**.

Printre rateurile puse în evidență de Eugen Ionescu în același text din volumul **Nu**, care nu poartă deloc un titlu întîmplător, **Identitatea contrariilor**, titlu care conține o aluzie destul de

transparentă la un concept din filosofia medievală ce va deveni în timp un punct nodal al sistemului istoriei religiilor descris de Mircea Eliade, *coincidentia oppositorum*, preluat de tânărul istoric al religiilor direct din filosofia lui Nicolaus Cusanus, care este efectiv pus la lucru în câmpul criticii literare, acesta fiind chiar punctul în care demonstrația ambivalenței gestului hermetic atinge nivelul maxim, din moment ce un text ca cel al romanului **Maitreyi** poate fi tratat cu deferența maximă arătată unei capodopere a literaturii occidentale de dragoste sau de analiză sufletească și înseriat unor romane din tradiția occidentală cum ar fi **Tristan și Isolda, Paul și Virginia, Manon Lescaut, Atala, René, Werther, Apele primăverii, Dominique, Adolphe** sau cu indiferența criticului față de un text foarte prost, ilizibil și minor. Critica literară e un cuțit cu două tăișuri, poate deveni în mâna unui tânăr imberb și inteligent un bisturiu foarte ascuțit cu care acesta disecă vintrele operei literare sau un veritabil *pharmakon*, în sensul dat de Platon și apoi explicat de Jacques Derrida³⁷ în capitolul *Farmacia lui Platon* din eseul său filosofic **Diseminarea** termenului preluat de la Platon. Nu cred că profeția sa sumbră cum că **Maitreyi** nu va avea niciun fel de posteritate nu s-a împlinit, din fericire romanul lui Mircea Eliade nu a rămas doar în pliurile memoriei unor specialiști în literatură interbelică ci se citește încă în tiraje destul de mari, vezi recenta ediție din colecția Bibliotecii românești a cotidianului **Jurnalul național** care a depășit 70.000 de exemplare, salvând ziarul respectiv de la faliment.

Textul mi se pare încă și mai remarcabil pentru dorința lui de a separa apele, autorul său declarându-se excedat de sfatul lui N.Davidescu, care într-o conversație privată și destul de informală la colțul cafenelei Capșa, de altfel în volum sunt redată cu o dezinvoltură absolut extraordinară tocmai asemenea frânturi de conversație literară de cafea, ai senzația că autorul ar vrea să-l parodieze pe Camil Petrescu, cel care insera adesea asemenea mici frânturi de mică istorie literară de cafea sau întâmplări de cenaclu în eseurile sale foarte serioase, îi reproșează lui Eugen Ionescu tocmai această tentativă de a-l demola pe Tudor Arghezi, poetul canonic al momentului, a cărui statuie ar fi trebuit demolată tocmai pentru că fusese construită cu atâta trudă de Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, G. Călinescu sau E. Lovinescu, toți reprezentanți ai criticii „gerontocrate”, cu care avea să se războiască, într-un alt plan și Mircea Eliade. Nu știu dacă atitudinea din **Nu**, destul de critică la adresa poeziei sau prozei argheziene, nu va fi ulterior nuanțată într-o hermeneutică destul de originală a operei sale, scrisă oarecum în răspăr cu ideea generală a criticii gerontocrate, care construiseră în jurul poetului de la Mărțișor o întreagă mitologie literară.

Dacă Roland Barthes³⁸ propunea în eseul **S/Z** distincția dintre textele lizibile și cele scriptibile, E. Ionescu le desparte în texte lizibile și texte rizibile, și stabilește un procent absolut exagerat, cam nouă zeci și nouă la sută din cultura contemporană lui era rizibilă și abia un procent era lizibil.

³⁷ Jacques Derrida, *Farmacia lui Platon*, în *Diseminarea*, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura univers enciclopedic, 1997, pp.65-182

³⁸ Roland Barthes, *S/Z: An Essay*, translated by Richard Miller. New York, Hill and Wang, 1974