Eugen Ionescu sub semnul interculturalismului şi al bilingvismului; teatrul ionescian între tradiţie şi inovaţie

Monica Adriana IONESCU*

Key-words: *Ionescian drama, comparatism, autobiographical pact, interculturalism, bilingualism*

În acest studiu voi explora problema bilingvismului lui Eugen Ionescu, punând, totodată, în lumină momentul când a re-debutat, într-o altă limbă şi într-o altă cultură, dar şi al trecerii de la limba română la limba franceză. Prima parte a lucrării, intitulată *Pactul autobiografic*, dezvoltă ideea că întreaga operă ionesciană este autobiografică (pornind de la perspectiva lui Philippe Lejeune din cartea *Pactul autobiografic*). A doua parte a acestui studiu va avea ca obiect un precursor al lui Eugen Ionescu, Daniel Defoe cu al său *Jurnal din Anul Ciumei* şi îi voi consacra un subcapitol distinct, intitulat *Jocul de-a măcelul* şi *Jurnal din Anul Ciumei*, perspectiva fiind comparatistă. Accepţiunea pe care o dau comparatismului este aceea a lui Wellek (1953) – comparatism înseamnă *orice studiu de literatură care transcende graniţele unei literaturi naţionale.*

Studiul va pune în lumină şi originalitatea teatrului ionescian care se circumscrie *logicii tripolare ideale a imposibilului.*

Eugen Ionescu şi teatrul de avangardă

Eugen Ionescu foloseşte cuvântul *absurd* ca să descrie ceea ce nu înţelege, ceea ce e impenetrabil, incomprehensibil, în viziunea sa existând mai multe feluri de lucruri sau fapte „absurde". „îl numesc, de asemenea, absurd pe omul care rătăceşte fără scop, uitarea scopului, omul tăiat de rădăcinile lui esenţiale, transcendentale" (Ionesco 1999: 123). Termenului de *absurd* Eugen Ionescu îl preferă pe acela de *insolit*, de *straniu*.

> Şi e numit câteodată absurd ceea ce nu este decât denunţarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanţa lui, steril, alcătuit din clişee şi din lozinci (Ionesco 1992: 73).

Eugen Ionescu este teoreticianul şi creatorul teatrului de avangardă. Avangarda se integrează în modernism, dar se desparte, se diferenţiază de acesta, prin radicalismul şi prin antiestetismul ei. Ceea ce este comun avangardei şi modernismului este căutarea noutăţii cu orice preţ, a noutăţii care trebuie înlocuită repede cu o altă noutate. Eugen Ionescu preferă să definească avangarda în termeni de ruptură şi opoziţie, omul de avangardă fiind opozantul unui sistem actual. Un

* Colegiul Naţional „Gheorghe Lazăr", Bucureşti, România.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

autor de avangardă trebuie să exprime o ruptură, o noutate, o opoziţie. Autorul semnalează în articolul *Discurs despre avangardă* că teatrul este locul unde se îndrăzneşte cel mai puţin. Avangarda a stagnat în teatru, acesta fiind cel mai întârziat domeniu. Mişcarea noutăţii teatrale pare să se fi oprit la 1930. „Fără garanţia unei libertăţi totale, autorul nu reuşeşte să fie el însuşi, nu reuşeşte să spună altceva decât ceea ce este deja formulat" (Ionesco 1992: 73). În viziunea lui Eugen Ionescu, demersul unui autor de avangardă este o adevărată întoarcere la izvoarele teatrului, o întoarcere la un model interior de teatru. „În tine însuţi regăseşti figurile şi schemele permanente, profunde ale teatralităţii" (Ionesco 1992: 75). El consideră că teatrul are nevoie de localuri de experienţă, de săli de laborator, aflate la adăpost de superficialitatea marelui public. Pledează pentru teatrul de cercetare, de laborator, de avangardă, pentru teatrul viu şi liber. „Avangarda înseamnă libertate", o operă teatrală trebuind să fie o adevărată intuiţie originală, „o intuiţie originară ce nu datorează nimic altcuiva decât sieşi" (Ionesco 1992: 72).

Din perspectiva lui Pierre Bourdieu, sociolog al literaturii, câmpul literar este spaţiul luptei dintre aceia care *marchează o dată* (făcând să existe o nouă poziţie în câmp) şi care luptă pentru a continua să existe (pentru a deveni *clasici*) şi aceia care la rândul lor nu pot marca o dată fără să trimită în trecut pe primii, al căror interes este să eternizeze starea prezentă (Bourdieu 1999: 53).

> În luptele care, în interiorul fiecărui gen, opun avangarda consacrată noii avangarde, aceasta din urmă este condusă la a pune în discuţie înseşi bazele genului, revendicându-se de la întoarcerea la origini, la puritatea izvoarelor; rezultă de aici că istoria poeziei, a romanului şi a teatrului tinde să se prezinte ca un proces de purificare prin care fiecare dintre aceste genuri, printr-o necontenită revenire critică asupră-şi, asupra propriilor principii, supoziţii, se reduce din ce în ce mai mult la chintesenţa sa cea mai epurată (Bourdieu 1999: 54).

Negarea tradiţiei şi a valorilor consacrate este o strategie la care recurge Eugen Ionescu constrâns de structura câmpului literar, prin intermediul acestei strategii el construindu-şi propria poziţie în cadrul aceluiaşi câmp. De exemplu, în volumul de eseuri *Nu* (1934) Eugen Ionescu *pulverizează* poezia lui Arghezi, a lui Barbu, proza lui Camil Petrescu, proza lui Eliade. Eugen Ionescu a debutat în România cu volumul *Elegii pentru fiinţe mici* (1931), acesta nedându-i posibilitatea să-şi creeze o poziţie în cadrul câmpului literar. Scriitorii pe care-i contestă Eugen Ionescu în volumul *Nu* avuseseră succes cu cărţile pe care şi le publicaseră nu cu mult înainte de anul 1934, când apare volumul *Nu.* Tudor Arghezi îşi publicase în anul 1927 volumul de versuri *Cuvinte potrivite*, urmat la câţiva ani de *Flori de mucigai*. Ion Barbu îşi tipărise în 1930 volumul de versuri *Joc secund.* Camil Petrescu îşi publicase în 1930 romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (*roman care s-a bucurat de un mare succes în epocă), iar în 1933 îşi tipăreşte romanul *Patul lui Procust*. Tot în 1933, Mircea Eliade îşi publică romanul *Maitrey.*

Ce se întâmplă în anii ´50, când Eugen Ionescu re-debutează într-o altă limbă şi într-o altă cultură? El va respinge teatrul care exprimă

> o psihologie perimată, o construcţie bulevardieră, o prudenţă burgheză, un realism care poate să nu se intituleze convenţional, dar care este convenţional, o supunere faţă de dogmatismele ameninţătoare pentru artist (Ionesco 1992: 77).

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Deşi disprețuiește teatrul popular, totuşi, admite existenţa sa. Care este, însă, atitudinea lui Eugen Ionescu faţă de dramaturgii asemănători sieşi? În viziunea sa, aceştia figurează în casta unei aristocraţii a spiritului, Eugen Ionescu fiind înrâurit de o admiraţie profundă pentru autori pasionanţi ca: Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Adamov, Schehadé Audiberti, Weingarten, Georges Neveux. Aşa cum pentru Victor Hugo romantismul nu era decât liberalismul (Arte poetice. Romantismul 1982: 302) în literatură, tot astfel pentru Eugen Ionescu avangarda înseamnă libertate.

Pactul autobiografic

> Când îţi scrii memoriile, când îţi povesteşti viaţa într-o autobiografie, a adopta ordinea cronologică, cum obişnuit se face, nu e deloc autentic. Există autenticitate când amintirile afluează şi se grupează de la sine, nu cronologic, ci pe teme sau obsesii (Ionesco 1999: 156).

Eugen Ionescu reproşează autobiografiei lipsa de autenticitate datorată schematismului impus de ordinea cronologică. El n-a scris o autobiografie propriu-zisă în sensul pe care-l dă acestui termen Philippe Lejeune, adică

> o povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existenţă, atunci când pune accent pe viaţa sa individuală, îndeosebi pe istoria personalităţii sale (Lejeune 2000: 12)

A scris însă în genuri înrudite cu autobiografia: jurnale intime, eseuri (autoportret sau eseu), roman personal *Însinguratul* şi două piese autobiografice *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor*, deşi reflexul autobiografic e reperabil în mai toate piesele sale. Textul referitor la lipsa de autenticitate (a autobiografiei), cu care am deschis acest subcapitol, nu reprezintă o minimalizare a genului autobiografic, cum s-ar părea la prima vedere, ci funcţionează ca o formă indirectă a pactului autobiografic, pe care îl extinde la ansamblul operei sale. De asemenea, în mod subtil, Eugen Ionescu ne atrage atenţia asupra unui fapt, şi anume că în ansamblul operei sale se conturează spaţiul autobiografic. Cu alte cuvinte, deşi nu a scris propriu-zis o autobiografie, totuşi opera sa este autobiografică. Jurnalul intim se abate de la definiţia autobiografiei, pentru că într-un jurnal nu există o retrospecţie a povestirii, timpul specific fiind prezentul. De asemenea, nu putem considera romanul *Însinguratul* o autobiografie, pentru că nu este afirmată în text identitatea numelui autorului (care trimite la o persoană reală), a naratorului şi a personajului. Autoportretele sau eseurile cu caracter autobiografic nu sunt autobiografii, pentru că nu prezintă o retrospecţie a povestirii (nu sunt povestiri şi nu au caracter retrospectiv). De ce s-ar abate o piesă de teatru autobiografică de la definiţia autobiografiei? În primul rând, pentru că textul dramatic nu este o povestire, deşi poate fi asimilat prozei uneori. În al doilea rând, piesele de teatru sunt ficţionale, stau sub regimul ficţiunii. Textele dramatice pot fi citite precum romanele, ca ficţiuni, dar şi ca fantasme revelatoare ale unui individ (Lejeune 2000: 44). Chiar dacă piesele ionesciene autobiografice *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor* nu afirmă, în mod evident, pactul autobiografic, neexistând în text afirmată identitatea de nume autor-narator-personaj, totuşi afirmă o formă indirectă a acestuia (a pactului autobiografic) pactul fantasmatic. Pe de altă parte, într-o

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

autobiografie, (ca, de altfel, şi în jurnal) în care este inclus contractul sincerităţii, sinceritatea nu este niciodată totală, cele mai revelatoare elemente ale partiturii autobiografice fiind interpretarea tăcerilor (a punerii sub tăcere a adevărului, a ascunderii lui). Mărturisirea adevărului, a ceea ce este de nespus, a insuportabilului, este imposibilă într-o autobiografie, discursul sincerităţii fiind, de fapt, un discurs cifrat. Acest adevăr intim, personal pe care autobiografia încearcă să-l exprime, dar îi este imposibil, poate fi mărturisit indirect, într-o operă de ficţiune (o piesă de teatru este operă de ficţiune). Despre penultima sa piesă, *Omul cu valizele*, Eugen Ionescu mărturiseşte că:

> personajul, în fond, sunt eu însumi; ceea ce e pus în scenă este un trecut mai îndepărtat decât acela despre care vorbesc în Trecut prezent, prezent trecut. Sunt adolescenţa, copilăria mea chiar. Proiectez acolo conflictul pe care l-am avut cu tatăl meu şi cu cea de-a doua lui soţie, cu tatăl meu şi cumnaţii lui. Căutarea care animă piesa este cea a identităţii mamei mele şi a bunicilor mei, căutarea propriei mele identităţi (Ionesco 1999: 154).

Există un moment dramatic, traumatizant, care a marcat viaţa lui Eugen Ionescu. Tatăl său o părăseşte pe mama sa în 1916, la Paris, iar după război divorţează de ea (în absenţa ei şi fără să-i ceară acordul) şi se recăsătoreşte la Bucureşti. Toată viaţa Eugen Ionescu a dus în suflet obsesia mamei sale, imaginea unei femei nefericite, o femeie umilă, supusă şi tăcută care moare în 1936, în acelaşi an Eugen Ionescu căsătorindu-se (cu o româncă). În piesa *Călătorie în lumea morţilor*, un personaj Jean îşi caută disperat mama: „Jean: Ea e sus. Mamă, ştiu că eşti acolo, hai, coboară" (Ionesco 1998: 281). În *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, într-o însemnare din 10 februarie 1941 se afirmă:

> Eugen Ionescu, îmbătat repede după câteva cocktail-uri (sâmbătă dimineaţă) porneşte deodată să-mi vorbească despre mama lui. Că e evreică ştiam de mult, din auzite, dar era, între noi doi, o chestiune închisă. Ameţit de băutură, băiatul se porneşte „să-mi spună tot", cu nu ştiu ce răsuflare care îl uşurează, ca şi cum l-ar fi apăsat, ca şi cum s-ar fi înăbuşit. Da, era evreică, era din Craiova, bărbatul ei a părăsit-o cu doi copii mici în Franţa, a rămas evreică până la moarte când el – Eugen – cu mâna lui a botezat-o (Sebastian 1996: 303)

Eugen Ionescu nu şi-a declarat niciodată, în mod public, evreitatea, trecând acest adevăr sub tăcere. Menţionează că a plecat (de fapt, a evadat sub pretextul studiilor) din România din motive politice, conflictul cu familia (sa), prezenţa *totalitarismului* regăsindu-se în piesa *Omul cu valizele*. Omul cu valize este omul marcat de angoasele sale, de care nu se poate elibera, se simte pretutindeni un străin. Piesa are o construcţie complexă, o construcţie în fărâme, este alcătuită din vise încastrate unele în altele, fragmente care se constituie ca pure descrieri de vise, imagini pure ale visului, existând, desigur, şi o elaborare conştientă, o înlănţuire a materialelor.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Consulul: Să punem: *vârstă incertă*. Ce profesiune aveţi?
Primul Bărbat: Sunt o fiinţă.
Consulul: Există grămezi întregi de fiinţe.
Primul Bărbat: Nu sunt toate ca mine.
Consulul: Să spunem: *fiinţă specială* (Ionescu 1998: 199).

Spre sfârşitul piesei există un dialog între personajul Femeia şi personajul Primul Bărbat, în care desluşim reverberaţiile autobiografice ale unei iubiri ascunse, secrete a lui Eugen Ionescu autorul concret pentru o femeie de care s-a despărţit cândva şi pe care a iubit-o toată viaţa.

> Primul Bărbat: Am bani, putem să ne facem situaţie. […] (Îşi frânge mâinile, în vreme ce Femeia plânge). Ți se pare, nu ai îmbătrânit deloc. De ce ți-e pielea murdară? Ce cauți pe jumătate goală printre oameni? (O strânge tare în braţe şi începe şi el să plângă.) Te iubesc cu disperare. Apele se vor limpezi, cerul se va lumina, oamenii nu se vor mai da la o parte din calea ta, ci vor sta lângă tine şi te vor binecuvânta, când eu voi fi alături de tine. Te iubesc. Ne vom întoarce amândoi la meseria noastră de profesor. Hai, șterge-ți lacrimile şi nu mai plânge, te implor (Ionescu 1998: 223)

Iubirea pierdută este regăsită în meandrele visului, în spaţiul posibilului. „Primul Bărbat: Mă trezesc în vis. N-am să mai adorm niciodată în vis" (Ionescu 1998: 223).

Piesa *Călătorie în lumea morţilor* este o călătorie în lumea visului, în amintire, dar se constituie, totodată, şi ca o călătorie în infern.

În dialogul *Phaidon* al lui Platon se face şi o descriere a infernului, diferită de aceea pe care o va realiza Dante în *Divina Comedie*. Oamenii care au uzat de violenţă, care au săvârşit omoruri, au fost aruncaţi în Tartar şi apoi sunt purtaţi de valurile fluviilor infernului până la lacul Aherusias,

> unde încep să strige şi să cheme, unii pe cei, pe care i-au ucis, alţii pe cei asupra cărora au ridicat mâna. […] îi imploră, îi roagă să-i lase să treacă pe lac, să-i primească la ei. Dacă izbutesc să-i înduplece, trec şi suferinţele lor încetează, dacă nu, sunt iarăşi duşi în Tartar, şi de acolo iar aduşi de râuri şi nu scapă de aceste pătimiri până nu izbutesc să-şi înduplece victimele. Căci aceasta e pedeapsa hotărâtă pentru ei de judecători (Platon 1994: 146–147).

Familia maternă, reprezentată de Mamă şi de personajul Bătrâna (Bunica) pot fi considerate victime. Însă personajul Bătrâna se erijează şi în judecător şi la Judecata de Apoi, de pe lumea cealaltă, nu acordă iertarea celor care au pricinuit rău fiicei sale.

> Bătrâna (mişcându-se cu aceeaşi agilitate, către Doamna Simpson): Ți-am luat falsa tinerețe. Cine a mai văzut iertare la Judecata de apoi, de pe lumea cealaltă? […] Bătrâna: Cu toţii sunteţi şi nu sunteţi nimic. Nişte spaţii goale, un vid care nu e nimic. (Intră o țigancă frumoasă). Fiica mea a fost alungată de soţul ei, tu ai alungat-o pe a doua nevastă a lui, aşa că pe tine nu am necaz. Pe fiica mea n-o voi trezi. Singura iertare pentru morţi e să-i laşi în pace. Ia-ți de gât amantul şi spânzură-l, dacă zici că l-ai iubit. Ia funia asta! (Țiganca se duce spre Tată). Trage-l după tine! (Țiganca îl trage). Fie ca toate astea să dispară pe veci, pe veci, pe veci, iar când o să vă rechem, să veniţi la chemarea mea! (Ionescu 1998: 286–287).

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

***Jocul de-a măcelul* de Eugen Ionescu şi *Jurnal din anul ciumei* de Daniel Defoe**

În *Convorbirile cu Claude Bonnefoy – Între viaţă şi vis*, Eugen Ionescu menţionează că în „Jocul de-a măcelul" s-a inspirat din Daniel Defoe şi i-a urmat descrierile, demersul său din *Jurnal din anul ciumei*.

> Ce ne spune el? În timp ce primejdia – ciuma – era acolo, oamenii se ocupau de alte lucruri. Întorceau spatele ameninţării nemijlocite, lucrului esenţial care era chestiunea morţii, a unei morţi apropiate, prezentă pretutindeni, şi făceau politică. Acţionând aşa, evitând să privească realitatea în faţă, ei nu mai erau conştienţi de identitatea, nici de sensul existenţei lor. În acest caz, ei ilustrau ceea ce spune Heidegger, că noi trăim în spaţiul grijii. Politica, organizarea socială fac parte dintre grijile noastre şi ne fac să uităm singura problemă autentică, aceea a semnificaţiei existenţei noastre. Semnificaţia existenţei noastre este că trăim în uimire şi că suntem făcuţi pentru moarte. Cel care pune, care trăieşte această problemă se regăseşte în metafizică, unde spune: de ce există ceva mai degrabă decât nimic? (Ionesco 1999: 146).

Interogaţia cu care se încheie pasajul de mai sus aparţine lui Heidegger şi este considerată întrebarea fundamentală a metafizicii, cu această propoziţie încheindu-se studiul heideggerian *Ce este metafizica*, care este o prelegere inaugurală, ţinută la Universitatea din Freiburg în anul 1928. Putem afirma încă o dată omologia de structură dintre universul ionescian şi universul heideggerian. La Heidegger, Dasein-ul este faptul de a fi în lume ca grijă – *das In-der-Welt-sein als Sorge.* Structura grijii (Sorge) are trei registre. Primul registru – *die Geworfenheit* (starea de aruncare). Suntem aruncaţi în lume, cu o anumită situare afectivă – *die Befindlichkeit.* Faptul de a fi deja în lume (*das Schon-sein-in-der-Welt*) şi tonalitatea afectivă (*Stimmungen*) reprezintă efectul unei cauze care nu-şi au cauza în ele însele. Al doilea registru al grijii este *der Entwurf* – aruncarea, proiectarea. Dasein-ul îşi proiectează propriile sale posibilităţi. Are putinţa de a fi (*das Seinkönnen*), este deschis către propria sa posibilitate de a fi. Dasein-ul e de fiecare dată în faţa sa însuşi, este orientat către înainte (*das-Sich-vorweg-sein*). Înţelegerea (*das Verstehen*) dă seama de felul în care Dasein-ul devine conştient de posibilul său. *Verstehen* e o înţelegere existenţial ontologică, o înţelegere originară care detectează putinţa de a fi a Dasein-ului; reprezintă conştientizarea de către Dasein a posibilităţilor sale. Această stare de deschidere pune problema adevărului celui mai originar în modul autenticităţii. Sinele autentic (*das eigentliche Selbst*), autenticitatea (*die eigentlichkeit*) existenţa (*die Existenz*) caracterizează acest registru. Al treilea registru al grijii este reprezentat de *Verfallen* – căderea, acest termen neavând o conotaţie morală. Este registrul vieţii obişnuite, unde se petrec lucrurile în mod obişnuit şi în care Dasein-ul se află într-un spaţiu de familiaritate cu alţii, într-o comunicare cu alte fiinţări, pe care le întâlneşte în chip fatal în existenţa lui. Este lumea preocupării, a lui *das Besorgen* – preocuparea pentru lumea ustensilelor, pentru fiinţări diferite de Dasein, şi a lui *die Fürsorge*, care desemnează preocuparea pentru alţi Dasein-i – lumea inautenticului (*die Uneigentlichkeit*). Dasein-ul se identifică în acest registru cu *das Man* – sinele impersonal. Faptul de a fi în preajma a ceva *(das-Sein-bei)* e un existenţial care caracterizează lumea impersonalului *se*. Dasein-ul se raportează în diferite feluri la altceva decât la sine însuşi. Grija pentru

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

tot ce îl înconjoară îi aduce Dasein-ului pericolul pierderii de sine, al uitării de sine, al risipirii de sine. Întâlnirea cu alţii ascunde o neîntâlnire cu sine însuşi, o ratare a întâlnirii cu sinele propriu. Aceste trei structuri existenţial-ontologice reprezintă *Grija*. Heidegger face o analiză de tip transcendental-fenomenologic, epuizând schema. În structura grijii începe viaţa noastră. Faptul de a fi în lume se consumă în aceste trei registre. Dasein-ul este în temeiul fiinţei sale grijă. În lumea impersonalului, Dasein-ul trăieşte spontan şi inert. Saltul din spaţiul inautenticităţii se produce la nivelul unor afecte. Există un sentiment care îl dislocă pe Dasein, îl smulge din lumea impersonalităţii, şi anume angoasa (*die Angst*). Angoasa este teama de nimic determinat şi reprezintă un izvor de autenticitate; e perceperea, intuirea finitudinii noastre. Acest sentiment al *angoasei* este acompaniat de alte dispoziţii afective: plictisul a cărui rădăcină nu poate fi aflată, un plictis cu obiect nedeterminat, şi sentimentul stranietăţii (*Unheimlichkeit*) (sentimentul pierderii spaţiului familiarităţii) – stare care poate fi experimentată de Dasein. Prin intermediul acestor experienţe rare, experienţe ale dislocării, stări de stranietate (*Unheimlichkeit*), care survin pe neaşteptate şi care nu pot fi provocate, Dasein-ul este deschis, este proiectat către sine însuşi, în registrul morţii (al faptului de a fi întru moarte – *sein zum Tode*), al autenticităţii, al conştiinţei (al vinei).

Inspirându-se, în alcătuirea piesei *Jocul de-a măcelul*, din *Jurnalul din anul ciumei* pe Eugen Ionescu îl interesează implicaţiile metafizice, aspectul apocaliptic al evenimentului. Angoasa este şi tema acestei piese, iar călugărul îmbrăcat în negru cu gluga trasă pe faţă, care traversează periodic, scena, materializează această angoasă. *Jocul de-a măcelul* (1969) se constituie ca o înşiruire (succesiune) de imagini caleidoscopice ale morţii. Cauzele morţii sunt multiple: epidemie, sinucideri, execuţii poliţieneşti, incendiu, antropofagie, foamete. Moartea este universală, este omniprezentă. Se moare peste tot: în închisoare, la spital, pe stradă, în case. Prima scenă a piesei se petrece într-o piaţă, iar moartea unui copil va precede moartea unui bărbat, apoi a unei femei. Toate personajele aflate pe scenă la începutul piesei vor muri până la sfârşitul primei scene (a piesei). În replicile personajului Al Şaselea Bărbat desluşim un sentiment al urâtului, al plictisului fără obiect determinat.

> La mine a fost mai rău. Depresie nervoasă. Toată lumea îmi devenise ca o planetă străină, îndepărtată, de neatins, de nepătruns, o planetă închisă-n oţel, etanşă. Ceva groaznic de străin şi ostil. Nu aveam nici un mijloc de comunicare. Totul era închis, toate firele erau rupte. Eram închis. Dar închis pe dinafară! […] Câteodată stau şi mă întreb ce să mai faci ca să trăieşti (Ionesco 1997: 158).

De asemenea, personajul Al Cincilea Bărbat este paralizat de plictis ca şi personajul principal al romanului *Însinguratul* (de Eugen Ionescu). Monotonia cotidiană, senzaţia de sufocare, de înec (în aer) – ca şi cum s-ar fi înecat în aer, îi aduc într-o stare vecină cu moartea.

> Eram ca-ntr-o ceaţă absolută. Nu mai înţelegeam nimic. Eram foarte agitat, eram tot timpul într-un soi de nerăbdare nervoasă şi musculară. Nu era bine deloc. Dar deloc. Nu puteam sta nici culcat, nici în picioare. Şi nici să merg: asta mă obosea teribil. Nu puteam nici sta locului […] Poate c-o fi mai bine să murim? (Ionesco 1997: 158).

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Plictisul ucigător reprezintă o cădere, o prăbuşire interioară. A doua scenă a piesei se petrece în stradă şi conţine discursul unui funcţionar care se adresează publicului. El constată răul necunoscut care s-a răspândit în oraş.

> Dintr-o dată, fără nici o cauză vizibilă, fără să fi fost bolnavi, oamenii au început să moară: prin case, în biserici, la colţuri de stradă, în piaţa publică (Ionesco 1997: 165).

Se asistă la o progresie geometrică a morţii. „Fraţi şi veri au fost cuprinşi simultan de acelaşi rău, de aceeaşi spaimă terifiantă, urmată de aceeaşi durere mortală" (Ionesco 1997: 165). Se moare la întâmplare. Fenomenul morţii este surprins din perspectiva sinelui impersonal, iar reflexul afectiv al realului este frica, teama de un obiect determinat. Există diferite grade ale fricii: spaima care vine din spaţiul familiarului şi te ameninţă în imediat, oroarea în care ameninţătorul are caracterul non-familiarului şi *groaza* care combină instantaneitatea spaimei cu non-familiaritatea ororii, în această piesă fiind detectabilă *groaza.*

Măsurile pe care le propune funcţionarul în piaţa publică sunt similare cu hotărârile luate de primarul Londrei din *Jurnalul din anul ciumei* de Defoe, în anul 1665 când molima a făcut ravagii, decimând populaţia Londrei. Oraşul este închis, înconjurat de armată, soldaţii păzind intrarea şi ieşirea din oraş. Voluntari supraveghează casele infectate, pentru a împiedica ieşirea din aceste case şi intrarea în ele, fiecare din casele contaminate va fi însemnată cu o cruce roşie. Se închid magazinele şi cafenelele, sunt interzise spectacolele, toate întrunirile publice. Li se pretinde locuitorilor oraşului o secretă interceptare reciprocă, astfel încât fiecare să-l poată supraveghea pe fiecare şi fiind pregătiţi, totodată, să-şi îngroape aproapele. Suspecţii vor fi izolaţi în case, închişi cu întreaga lor familie. A treia scenă a piesei *Jocul de-a măcelul* se desfăşoară într-o casă contaminată. Comicul absurd al acestei scene derivă din aceea că stăpânul casei, precum şi servitorii săi, nu au conştiinţa faptului că sunt contaminaţi. Grija exagerată, vigilenţa pe care o manifestă stăpânul pentru ca microbii bolii să nu pătrundă în casă, e comică:

> Suntem la adăpost. Nici măcar pe fereastră să nu vă uitaţi: vederea bolii vă poate contamina […]. Dacă voi nu vreţi, răul n-o să intre în casa asta. Pe noi nu ne va atinge. Numai să continuaţi să dezinfectaţi în permanenţă totul. […] Sunt de nepătruns. Sunt intangibil (Ionesco 1997: 169).

În finalul scenei va cădea cu faţa la pământ lovit de o moarte necruţătoare.

Scena a patra are loc într-un spital unde personajul Alexandre primeşte vizita prietenilor săi Jacques, Emile şi Katia. Grotescul situaţiei vine din faptul că bolnavul nu va fi răpus de boală, ci de injecţia infirmierei care, la îndemnul doctorului „Fă-i injecţia" (Ionesco 1997: 174), îl eutanasiază. „Infirmiera (lui Alexandre): Nu vă doare? Alexandre: Acum mă simt foarte bine. Niciodată nu m-am simţit aşa de bine" (Ionesco 1997: 174). Înainte de a muri, scriitorul Alexandre îşi face profesiunea de credinţă, pasajul având funcţia de metatext.

> Alexandre (lui Emile): Ai dreptate. Ceea ce ai de spus trebuie spus imediat, numai aşa îţi poţi face un loc în istoria expresivităţii. Nu avem decât un cuvânt de spus. Şi el va fi îngropat alături de alte şi alte milioane de morţi, dar cel puţin va fi fost exprimat. Dacă nu te grăbeşti să-l spui, cuvântul va deveni de neînţeles, îşi va pierde semnificaţia, va fi depăşit (Ionesco 1997: 173).

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Moartea îşi dezvăluie o infinitate de faţete, iar structura caleidoscopică a piesei este reglată în funcţie de varietatea chipurilor morţii. În scena a cincea, locul de desfăşurare a acţiunii este strada. Personajele Primul Burghez şi Al Doilea Burghez flecăresc pe marginea bolii şi a precauţiei de care dau dovadă, iar în finalul scenei sunt seceraţi de epidemie. A şasea scenă are loc într-o închisoare unde personajul numit Temnicerul, convins că epidemia nu lasă nici o speranţă nimănui, îi lasă pe cei doi prizonieri să evadeze. La început cei doi se arată mefienţi. Personajul Al Doilea Prizonier tocmai visase că va muri. „Astă-noapte am visat că mor, că murea lumea. Am avut un coşmar cu un munte de morţi" (Ionesco 1997: 180). E hotărât să-şi sfârşească zilele la închisoare, încrezându-se în visul pe care îl avusese. „Adevărul este în vise. Tot ce nu poţi concepe la lumina zilei apare noaptea, în vis. Visele dezvăluie adevărul" (Ionesco 1997: 180). Primul Prizonier alege libertatea, dar va sfârşi mâncat de şobolani. Al Doilea Prizonier este împuşcat de temnicer, care, după aceea, fără un motiv vizibil, scoate o funie cu nod la capăt şi se spânzură.

Următoarele scene ale piesei se petrec fie pe stradă (scena a şaptea şi a opta), fie în case (scena a noua şi a zecea) ca scene simultane de interior. Într-o lume aflată sub dominaţia sinelui impersonal, moartea este trăită cu frică. Înainte de a se săvârşi, personajele trăiesc într-o nepăsare supremă, într-o indiferenţă ca şi lumea lui Defoe din *Jurnal din anul ciumei*.

> Trebuie însă să observ mai departe că nimic n-a fost mai fatal pentru cetăţenii acestui oraş decât suprema nepăsare a oamenilor înşişi, care, deşi au fost puşi în gardă cu multă vreme înainte de apropierea molimei nu şi-au făcut nici un fel de pregătire, nu şi-au făcut stocuri de provizii sau de alte lucruri trebuincioase; de-ar fi avut această grijă, ar fi putut vieţui retraşi în propriile lor locuinţe, aşa cum au făcut alţii, cărora această prevedere le-a salvat în bună măsură vieţile (Defoe 1985: 93–94).

A unsprezecea scenă are loc în timpul nopţii şi se deschide cu un strigăt de ajutor. „Prima Femeie: Moartea! Moartea! Moartea! Ajutor!" (Ionesco 1997: 191). Toate personajele acestei scene strigă după ajutor, precum personajele lui Defoe din *Jurnal din anul ciumei:*

> În timpul acestor drumuri, eram martorul multor scene de groază, ca de pildă: oameni care picau morţi în stradă, ţipete şi răcnete înfiorătoare ale unor femei care, în chinurile agoniei, deschideau larg ferestrele şi urlau de-ţi luau minţile. E cu neputinţă de zugrăvit felurile în care bieţii oameni îşi împărtăşeau suferinţele (Defoe 1985: 98–99).

> Unii nu erau în stare să îndure chinul şi se aruncau pe fereastră, se împuşcau sau îşi curmau viaţa în alt chip. Mi-a fost dat să văd multe grozăvii din astea. Alţii, neputând să se înfrâneze, îşi mai slobozeau durerea prin urlete necontenite; şi asemenea strigăte pătrunzătoare şi răscolitoare puteai auzi când străbăteai străzile, încât ţi se frângea inima, mai cu seamă dacă te gândeai că aceeaşi înspăimântătoare soartă te poate lovi oricând şi pe tine (Defoe 1985: 94).

În această scenă apare fenomenul jafului. Infirmiera strânge de gât o femeie pentru a-i lua banii, fenomen consemnat şi de Defoe în *Jurnal din anul ciumei.*

> Se vorbea despre o infirmieră care ar fi astupat cu o cârpă udă gura unui muribund pe care-l îngrijea, provocându-i în felul acesta moartea. Iar despre o alta se spunea că ar fi sufocat o femeie tânără care leşinase, dar care ar fi putut să-şi revină.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

> Unele ar fi omorât chipurile bolnavii într-un fel, altele în altul, iar altele îi lăsau pur şi simplu să moară de foame (Defoe 1985: 102).

Ca şi în *Jurnal din anul ciumei*, oamenii nu sunt lăsaţi să iasă din casele contaminate. În finalul acestei scene (a XI-a) personajul Al Doilea Agent afirmă: „Mai bine-ar fi să-i radem noi pe ceilalţi, ca să n-avem necazuri" (Ionesco 1997: 194). Un fapt teribil pe care-l consemnează Defoe în *Jurnal din anul ciumei* este că paznicii, care vegheau asupra caselor închise, în cazul în care nu mai rămânea în locuinţă decât o singură persoană, la pat, pătrundeau înăuntru şi gâtuiau bolnavul pe care-l zvârleau apoi, cald încă, în căruţa cu morţi (Defoe 1985: 101). Scena a douăsprezecea are ca personaje Ofiţerul, Primul Agent, Al Doilea Agent care corespund paznicilor din romanul lui Defoe. Oamenii sunt întemniţaţi în propriile locuinţe, casele fiind închise prin forţă şi constrângere. Defoe consideră că acest fapt a fost foarte crud şi dur, dar şi prea puţin folositor şi mai degrabă dăunător pentru comunitate.

> Şi poate că membrii sănătoşi ai familiei, dacă ar fi fost îndepărtaţi de cei bolnavi, şi-ar fi salvat viaţa. Mulţi oameni au pierit în aceste cumplite întemniţări, oameni care, nimic nu ne împiedică să credem, nu s-ar fi molipsit dacă ar fi avut libertate de mişcare, deşi boala se cuibărise în casele lor (Defoe 1985: 69).

Şi în această scenă, şi în *Jurnalul din anul ciumei* paznicii rămân neînduplecaţi şi veghează ca uşile să rămână închise. În *Jurnalul din anul ciumei*, Defoe consemnează cazuri în care oamenii au spart uşile cu forţa, iar paznicii au fost atacaţi. Scriitorul englez descrie situaţii în care cei închişi (în case) recurgeau la diverse strategii-şiretlicuri pentru a păcăli paznicii şi pentru a putea evada din casele infectate. Fie se salvau fugind pe fereastră, fie trimiteau paznicii după cumpărături şi, în acest răstimp, evadau sau recurgeau la alte vicleşuguri. Alţii reuşeau să mituiască paznicii, dându-le bani, multe familii izbutind în acest fel să iasă din întemniţare. Casele contaminate devin temniţe pentru nişte oameni care nu comiseseră nici o crimă şi care nu se făceau vinovaţi de năpasta care se abătuse asupra lor. Răzvrătirea oamenilor înnebuniţi de groaza de a se afla întemniţaţi, era uriaşă, iar încercările lor de evadare prin vicleşug sau prin forţă, sunt legitime, din perspectiva lui Defoe. Pradă delirului bolii, pierzând controlul asupra faptelor, aduşi în pragul nebuniei, oamenii îşi luau singuri viaţa, aruncându-se pe fereastră sau împuşcându-se.

> Au fost mame care, în nebunia lor, şi-au omorât proprii copii, altele au murit pur şi simplu de inimă rea, altele de spaimă şi uluială, fără să fi fost atinse de boală. Pe alţii frica îi împingea până la idiotizare, la nesăbuinţă, iar pe alţii la acte necugetate şi la ţicneală; unii cădeau într-o nebunie melancolică (Defoe 1985: 69).

În a treisprezecea scenă a piesei *Jocul de-a măcelul*, un orator politizează moartea în discursul său. Moartea este văzută prin prisma opiniei publice, a politicului, a bavardajului zilnic. Raportarea la moarte este una inautentică, fiind impregnată de sfera cotidianului. Conform opiniei oratorului, autorităţile doresc închiderea oamenilor în locuinţe şi în angoasă, urmând o tactică diabolică. Conducătorii folosesc prezenţa maladiei în interesul lor. Îi izolează pe oameni pentru a-i menţine în neputinţă, astfel încât năpasta să-i lovească mai eficient. Personajul

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Oratorul se întreabă dacă nu cumva epidemia este invenţia autorităţilor statului. „Moartea aceasta este una politică" (Ionesco 1997: 196). Oratorul ajunge la concluzia că cei care profită de pe urma existenţei unui număr aşa de mare de morţi sunt cei aflaţi la putere (autorităţile). În a paisprezecea scenă (a piesei) care se petrece tot în stradă, în spaţiul lui das Man, al impersonalului *se*, personajul Al Doilea Orator consideră că „liderii noştri de astăzi sunt nişte obsedaţi de moarte, nişte purtători de nevroze obsesionale. Ei ne ţin pe toţi într-un regim morbid şi decadent" (Ionesco 1997: 196).

În scena a cincisprezecea, personajele sunt constituite din şase doctori care pălăvrăgesc pe tema morţii, dar la finalul scenei cad răpuşi de boală. În dialogul doctorilor transpare faptul de a fi întru moarte în limbajul flecărelii. Flecăreala e vorbirea lui das Man, e limbajul în ipostaza cotidianului şi a publicităţii. Această scenă este edificatoare pentru modul cum se raportează sinele impersonal la posibilitatea cea mai proprie, absolută şi de nedepăşit a fiinţei umane. Moartea este privită ca un accident. Se moare în fiecare zi, în fiecare clipă. Moartea survine ca un eveniment bine ştiut. Das Man cultivă această aparentă familiaritate a morţii. „Al Şaselea Doctor: Da, se moare din ignoranţă" (Ionesco 1997: 202).

> Al Patrulea Doctor: Se moare şi pe timp de pace. Se moare şi în ciuda propriei voinţe. […] Al Cincilea Doctor: Se moare când se doreşte să se moară (Ionesco 1997: 202).

Se moare este înţeles ca ceva nedeterminat, care trebuie să survină, dar care pentru personajele ionesciene încă nu este prezent. Faptul de a muri este nivelat ca eveniment. „La capătul vieţii se află în chip necesar, moartea" (Ionesco 1997: 203).

În spaţiul cotidian, moartea îşi pierde caracterul de excepţionalitate. „Toţi cei care au murit, au murit accidental, de bătrâneţe, de boală, de infarct, de embolie" (Ionesco 1997: 204). Personajul Al Şaselea Doctor exprimă o poziţie defetistă. „Există oameni care spun că orice acţiune este inutilă, că orice revoluţie sau evoluţie ar fi de prisos, de vreme ce la capătul fiecăreia se află moartea" (Ionesco 1997: 204). Personajele manifestă o eschivă în faţa morţii. În replicile personajelor descifrăm o liniştire constantă şi consolatoare în faţa morţii, sugestia că vor scăpa de moarte. În acest al treilea registru al grijii, adică în spaţiul lui *Verfallen,* al căderii, se manifestă fuga constantă din faţa morţii. Moartea este interpretată inautentic prin transformarea ei în eveniment curent, prin această familiaritate cu moartea.

Imaginea medicilor apare şi în *Jurnalul din anul ciumei*. Medicii şi felcerii îi împingeau pe bolnavi în ghearele morţii, torturându-i:

> buboaiele se întăreau îngrozitor, şi atunci doctorii foloseau plasturi şi prişniţe ca să le facă să spargă. Dacă nu se spărgeau de la sine, le tăiau şi la crestau în chip înfiorător. La unii bolnavi, gâlmele astea se întăreau fie din pricina furiei bolii, fie pentru că erau prea violent forţate. […] În asemenea cazuri erau arse cu substanţe caustice, iar mulţi pacienţi mureau turbaţi de durere. Unii chiar în timpul operaţiei (Defoe 1985: 100).

Sfâşiaţi de dureri cumplite şi nesupravegheaţi, bolnavii îşi luau singuri viaţa sau alergau la râu şi se aruncau în apă. De asemenea pe parcursul cărţii lui Defoe, ni se relatează şi povestea inedită şi absurdă a unui vraci, care susţinea că a descoperit un neîntrecut leac împotriva ciumei, şi care, îmbolnăvindu-se, a murit de moarte năprasnică.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

> Oricine l-ar fi folosit nu s-ar mai fi molipsit niciodată şi n-ar fi fost nici măcar supus primejdiei de infectare. Şi vraciul acesta, care, e de presus, nu ieşea niciodată în oraş fără să folosească faimosul său leac, s-a îmbolnăvit de ciumă şi după două sau trei zile şi-a dat duhul (Defoe 1985: 246).

A şaisprezecea scenă a piesei *Jocul de-a măcelul* se petrece în stradă şi este construită antitetic. Prima parte a scenei cuprinde dialogul dintre doi bătrâni: bătrânul şi bătrâna care, la finalul acestei microscene, mor împreună „Bătrânul: Noaptea ne va înghiţi pe toţi. […] Vino, scumpa mea, vino cu mine. Vino şi poartă-mă în noaptea ta" (Ionesco 1997: 203). A doua microscenă contrastează cu precedenta şi conţine conversaţia care se poartă între jefuitorii de magazine, reprezentaţi de următoarele personaje: un cioclu şi cinci femei. În prima parte a scenei a XVI-a, iubirea apare ca un remediu împotriva morţii. Iubirea dintre cei doi bătrâni este mai tare decât moartea. „Bătrâna: Din prima zi totul a rămas neschimbat, iar iubirea mea se înnoieşte mereu. […] Bătrânul: Da, da, ne iubim, ne iubim" (Ionesco 1997: 207–209). Bătrâna este înrâurită continuu de uimirea de a fi, de miracolul de a exista. „Eu m-am mulţumit cu prezenţa misterioasă a lumii, cu tot ceea ce mă înconjoară şi cu conştiinţa că exist" (Ionesco 1997: 207). Pentru personajul Bătrâna totul e o minune, totul e o încântare. Trăieşte uimirea în faţa ninsorii, a ploii, a cerului albastru, a amurgurilor; Se minunează în faţa florilor care ţâşnesc în lumină. Apoi trăieşte uimirea de a exista a propriei fiinţe, dar şi uimirea că persoana iubită există.

> Bătrâna: Singura fisură ofilită din inima mea este tristeţea ta. Tristeţea ta e singura mea rană. Cum e oare cu putinţă să nu fii fericit, când eu sunt alături de tine? Mie simpla ta prezenţă îmi este de ajuns, unica prezenţă în tot universul. Îmi spun că tu exişti – şi îţi mulţumesc pentru asta (Ionesco 1997: 207).

Starea de graţie pe care o experimentează continuu personajul Bătrâna e umbrită de tristeţea soţului ei, tristeţe care se deschide în sufletul bătrânei ca o rană. Personajul Bătrânul suferă de o tristeţe metafizică. De o teamă metafizică. Conştiinţa că există, întâlnirea cu sinele propriu i-au indus o stare de nelinişte permanentă, vecină cu groaza. El trăieşte sentimentul stranietăţii în faţa lumii.

> Bătrânul: La început, pe mine lumea m-a aruncat în stupefacţie. Şi eu priveam în jurul meu: „Ce-o fi cu toate astea?", după care îmi reveneam din stupoare: „Cine-am fost înainte?" – pentru ca să cad într-o mirare şi mai mare, privindu-mă. […] după „Ce sunt?" şi „Cine sunt?" vine întrebarea: „De ce sunt înconjurat de toate acestea?" […]. Însă deja în stupefacţia dintâi exista sentimentul de ameninţare, senzaţia că lumea aceasta şi eu însumi îmi cream o neliniște vecină cu groaza. Cu această senzaţie începe viaţa noastră. O viaţă palpitantă atâta vreme cât există întrebarea. După aceea, când nu mai întrebi nimic, apare oboseala (Ionesco 1997: 206).

Bătrânul trăieşte sentimentul angoasei, teama de ceva complet nedeterminat. Obiectul temerii se manifestă ca nimic şi ca niciunde. Ameninţătorul e niciunde. Doar lumea îl angoasează mundaneitatea ei. Angoasa este modul întoarcerii conştiinţei către sine însăşi. Odată cu angoasa apare şi sentimentul stranietăţii lumii (sentimentul de a nu mai fi la sine, al rămânerii fără adăpost). Personajul Bătrânul se simte straniu, ciudat, neliniştit, angoasa fiind însoţită de alte tonalităţi afective precum plictisul, oboseala şi frica.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

> Ea frica, este mereu acolo, singura prezentă încă dintru început. Viaţa încetează de a mai fi un miracol. Devine un coşmar. […] Pentru mine fiecare clipă e deopotrivă prea grea şi prea goală. Totul mă înspăimântă. Mă plictisesc în angoasă (Ionesco 1997: 206–207).

Spaima care însoţeşte angoasa e spaima de a trebui să se definească pe sine însuşi.

Personajul principal al romanului *Însinguratul* pendulează între uimirea de a fi şi spaima de a muri. Niciodată nu şi-a revenit din uimirea faţă de lume şi nu poate trăi decât într-o stare de iluminare. „Dar mai presus de toate este această uimire că exist, că lucrurile există. Şi mai ales această neputinţă de a înţelege infinitul" (Ionesco 1990: 68). De asemenea este torturat de spaima cumplită că într-o zi va muri. Trecând de la teamă la plictiseală şi de la plictiseală la teamă caută să regăsească acea stranietate al lumii, a insolitului lumii. Pentru a se elibera de abisul plictisului, doreşte să regăsească în fiecare moment uimirea originară. „Să regăseşti senzaţia de straniu. Să te trezeşti, să vezi şi să simţi ce sunt, într-adevăr, toate acestea" (Ionesco 1990: 56). Ca şi personajul Bătrânul din scena a XVI-a a piesei *Jocul de-a măcelul*, eroul romanului *Însinguratul* este dominat de angoasă. „Starea de angoasă revine proaspătă, ca în prima zi a celei dintâi uimiri şi a celei dintâi spaime" (Ionesco 1990: 48). Bătrâna încearcă să-l salveze pe soţul ei de angoasă, de plictis. Iubirea e calea supremă de salvare în faţa unei morţi iminente. Numai iubirea îl poate salva de plictis, de angoasă, de conştiinţa apropierii morţii. Dragostea nu triumfă fizic asupra morţii, ci simbolic. Bătrâna îi arată calea iubirii, dragostea fiind irezistibilă, invincibilă în sens figurat, chiar dacă moartea este invincibilă în sens propriu.

> Bătrâna: Ba da, eu o să mă întind pe pat. Tu o să stai lângă mine. Vom sta unul lângă celălalt. Asta-i fericirea. Şi ne vom vindeca. Mai avem încă mult de trăit unul lângă celălalt… de trăit (Ionesco 1997: 211).

În *Jurnalul din anul ciumei*, primejdia morţii seacă seva iubirii şi a grijii de aproape, îndeplinirea datoriei faţă de cei apropiaţi fiind înregistrată ca un caz rarisim, ca o excepţie. Fie copiii fugeau departe de părinţii contaminaţi de molimă, fie părinţii îşi părăseau copii sau mame înnebunite de boală îşi omorau proprii copii. Grija, spaima de o moarte apropiată strivise orice urmă de milă, fiecare preocupându-se numai de propria persoană. A doua parte a scenei a XVI-a relevă un fenomen pe care îl consemnase şi Defoe în cartea sa, *Jurnal din anul ciumei*, şi anume prezenţa jefuitorilor de cadavre şi a hoţilor de tot felul. În timpul molimei au proliferat jafurile din casele în care întreaga familie murise. Lăcomia era atât de aprigă încât unii „nu se sinchiseau de primejdia molipsirii şi jefuiau chiar şi îmbrăcămintea de pe morţi sau aşternutul de sub cadavre" (Defoe 1985: 101). Jafurile au fost săvârşite, de regulă, de către femei, care, în timpul epidemiei, erau cele mai înverşunate. În piesa „Jocul de-a măcelul" (scena a XVI-a), personajele reprezentate de un cioclu şi cinci femei jefuiesc două cadavre şi, apoi, un magazin.

Scena a şaptesprezecea revelează dezumanizarea la care au ajuns oamenii în timpul epidemiei, prezentându-ni-se cazuri de antropofagie. Unei femei i se fură copilul, încearcă să-l salveze, dar va fi ucisă de către un bărbat care îi înfige un cuţit în spate şi fuge cu copilul.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

> Prima Femeie: Ia să împărţim copilul. Carnea de nou-născut este mai bună decât hoitul funcţionarului! […] Bărbatul: O moartă proaspătă!/ Al Doilea Bărbat (sau A Doua Femeie):Nu prea are carne pe ea. (Ridică trupul mort). În orice caz e mai pufoasă decât un bărbat (Ionesco 1997: 211).

Din carnea femeii şi a nou-născutului ucigaşii au preparat pateuri de carne pe care la comercializează pe stradă. Într-o situaţie limită ca aceea a foametei, care se instalează odată cu molima, omul se cufundă în animalitate. În preistoria omului a existat o eră canibală a paleantropilor în urmă cu 500.000 – 1.000.000 de ani. Strămoşii canibali erau în special infantofagi şi gerontofagi, dar existau sacrificiile şi consumul ritual de prizonieri. Două elemente importante l-au smuls pe om din animalitate şi l-au umanizat: prima mare interdicţie etică din preistoria omului, şi anume *interdicţia canibalismului*, impusă de conştiinţa convieţuirii cu ceilalţi, şi *interdicţia incestului*, o mare cucerire etică realizată la sfârşitul neoliticului, omul desprinzându-se complet de animalitate.

> Primul Personaj:Nu se instaurează antropofagia numai fiindcă un soţ şi-a mâncat soţia, ori soţia şi-a mâncat bărbatul, sau fiindcă unii părinţi îşi devorează copilul împinşi de nevoie. […] Din cauza bolii ăsteia am ajuns aici. Alminteri, în condiţii normale, ne-am fi iubit sau ne-am fi duşmănit cu toţii, fără să ne mâncăm unii pe alţii (Ionesco 1997: 217).

Scena grotescă de mai sus poate fi raportată la felul senzaţional în care se încheie romanul *Satyricon* al lui Petronius. Avem în vedere secvenţa de un grotesc uriaş care are în centru pe bătrânul poet vagabond Eumolpus. Acesta reuşise să trăiască mult timp de pe urma vânătorilor de testamente, care îl considerau pe Eumolpus drept un bogat naufragiat, fără copii. Pentru a pune capăt suspiciunilor vânătorilor de testamente care-l întreţinuseră până atunci din banii lor şi care nu constatau că Eumolpus este cu adevărat bogat, bătrânul escroc îşi citeşte public testamentul, prin care îşi lăsa iluzoriile avuţii numai celor ce, după moarte, îi vor mânca leşul, tăiat în bucăţi şi în faţa mulţimii. Ultimul pasaj al romanului se referă la acte de canibalism care au existat în istorie. Personajul Eumolpus încearcă să-şi convingă interlocutorii că nu vor înfuleca măruntaie de om, ci un milion de sesterţi. Scena este de un comic şocant, macabru, Eumolpus, pentru a părea convingător, aduce exemple din istorie.

> Dacă vrei cumva pilde în sprijinul îndemnului meu, gândeşte-te la saguntini. Au mâncat şi ei carne de om şi doar nu aşteptau nici o moştenire. Petelinii au făcut acelaşi lucru, într-o vreme când bântuia o foamete cumplită şi nu urmăreau decât să se hrănească şi ei într-un fel. Iar atunci când Numantia a fost cucerită de Scipio, în oraşul ocupat au fost descoperite mame care strângeau la piept trupuşoarele pe jumătate mâncate ale pruncilor lor… (Petroniu 1995: 172–173).

În ultima scenă a piesei *Jocul de-a măcelul*, un funcţionar public anunţă cetăţenii că molima a încetat şi că nu mai există morţi. „În cartierul nostru, unicul ciumat a fost vindecat” (Ionesco 1997: 220).

Personajele se îmbrăţişează într-o explozie de bucurie, iar funcţionarul este purtat pe braţe, în triumf, când, dintr-o dată, survine un incendiu care se extinde fulgerător şi pârjoleşte totul în cale. Personajele scenei, înconjurate din toate părţile de vălvătăile focului, ard precum şobolanii. „Un Alt Bărbat: suntem prinşi în

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

capcană. O să ardem ca şobolanii" (Ionesco 1997: 221). În *Jurnal din anul ciumei* epidemia este comparată cu focul.

> Cu ciuma e ca şi cu focul: când cuprinde numai câteva case, ard doar acele case, sau dacă vâlvătaia izbucneşte într-o casă răzleaţă, singuratică, o mistuie numai pe aceea. Dar când ia foc un oraş cu case dese şi îngrămădite una-n alta furia se întețește, rade şi prăpădeşte tot ce-i stă în cale (Defoe 1985: 205).

De asemenea în anul 1666, la nouă luni de la încetarea bruscă a ciumei, un mare incendiu devastator preface Londra în scrum. Acest incendiu a fost interpretat ca o purificare a oraşului, atunci fiind nimicită ultima sămânţă a ciumei. Când deznădejdea atinsese paroxismul, iar speranţa salvării părea nebunie curată, la Londra s-a întâmplat un fapt extraordinar, miraculos, căruia oamenii nu-i puteau găsi nici o explicaţie. Cei bolnavi au început să dea semne de însănătoşire. Cei aflaţi pe patul de moarte au reînviat, tămăduindu-se. Molima a încetat brusc. „Era ca şi cum aceeaşi tainică mână nevăzută care pogorâse la început ciuma asupră-ne, ar fi ridicat-o acum" (Defoe 1985: 255).

Lucrarea *Jurnal din anul ciumei* de Daniel Defoe a apărut în anul 1722 şi cuprinde consemnarea conştiincioasă a trăirilor unui londonez care a reuşit să supravieţuiască molimei. Cel care narează evenimentele petrecute la Londra în anul ciumei este H.F., un negustor şelar care a locuit în parohia Aldgate. Iniţialele H.F. corespund, după toate probabilităţile, numelui unui unchi al lui Daniel Defoe, Henry Foe. Naratorul H.F. este un alter-ego al autorului, lucrarea fiind o operă de ficţiune. *Jurnalul din anul ciumei* este alcătuit din statistici preluate din Buletinele mortuare, dări de seamă, anecdote, conversaţii, relatări ale întâmplărilor cotidiene, scene cutremurătoare. Scriitura lui Daniel Defoe impresionează prin detaşarea din faţa universului descris, obiectivitate, impersonalitate, exactitatea detaliilor. Daniel Defoe nu înfrumuseţează realitatea, măreţia operei derivând din consemnarea exactă a faptelor banale, mărunte ale vieţii de fiecare zi. Scriitorul nu evită aspectele vulgare, groteşti ale realităţii, grotescul fiind categoria estetică dominantă prin intermediul căreia este surprinsă viermuiala oamenilor aflaţi sub imperiul ciumei. Totodată, scriitura lui Defoe, ca şi scriitura ionesciană, este impregnată de patos, de pulsaţia vieţii. Autenticitatea operei nu este conferită doar de recursul la formula estetică a jurnalului (autenticitate însemnând în primul rând acest raport interior propriu utilizării persoanei întâi în povestirea personală), ci şi de impresia de viaţă trăită, de viaţă adevărată, de forţa de convingere infuzată adevărului brut. Memorabile sunt paginile în care este zugrăvit felul în care mor subit oamenii. Erau năpădiţi pe neaşteptate de un rău cumplit şi se prăbuşeau răpuşi de boală, precum personajele ionesciene din piesa *Jocul de-a măcelul*. Ceea ce este tulburător este nepăsarea de care dădeau dovadă cu puţin înainte de a-şi da sufletul. Mureau de o moarte năprasnică, având un fel de a muri similar cu al celor care mor în leşin sau în somn. Cutremurătoare rămân scenele în care este descrisă suferinţa femeilor gravide, care, aflate în chinurile facerii, nu se puteau bizui pe nici un ajutor. În absenţa moaşelor pricepute care părăsiseră oraşul sau care muriseră, femeile gravide se vedeau nevoite să apeleze la moaşe nepricepute şi neştiutoare şi mureau vătămate de neştiinţa şi brutalitatea acestora care, *aparent*, le ajutau. Aceste moaşe amatoare pricinuiau adesea şi moartea mamei şi pe cea a copilului.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

> Mai ales în cazurile în care mama era atinsă de molimă, nimeni nu s-ar fi apropiat de ea şi adeseori pierea împreună cu fătul. Alteori mama murea de ciumă cu copilul pe jumătate născut ori născut doar cu cordonul netăiat. Unele femei mureau în chinurile facerii, fără să ajungă să aducă pruncul pe lume (Defoe 1985: 131).

Logica *ilogică* în dialogul ionescian

Voi începe acest subcapitol cu un pasaj din piesa *Victimele datoriei*, pasaj ce ilustrează concepţia despre teatru a lui Eugen Ionescu. În acest text Eugen Ionescu propune o grilă de lectură (de interpretare) a dramaturgiei sale, adresând lectorului invitaţia de a citi „excelenta" carte a lui Lupaşcu *Logică şi contradicţie*.

> Nicolas: M-am gândit mult la posibilitatea unei renaşteri a teatrului. Ce să facem ca să aducem ceva nou în teatru? Ce credeţi, domnule inspector principal? […] Inspirându-mă… (Către Doamna impasibilă:) Nu-i aşa Doamnă? Inspirându-mă din altă logică, şi din altă psihologie, voi aduce contradicţia în noncontradicţie. Noncontradicţie în ceea ce simţul comun judecă drept contradictoriu… Vom abandona principiul identităţii şi unităţii caracterelor, în profitul mişcării, al unei psihologii dinamice… Noi nu mai suntem noi înşine… Personalitatea nu mai există. În noi nu mai există decât forţe contradictorii sau noncontradictorii… V-ar prinde bine de altfel să citiţi „Logică şi contradicţie", excelenta carte a lui Lupasco! N-am ce face, rămân pentru logica aristotelică, fidel datoriei pe care o am şi respect La realizarea practică a acestui nou teatru v-aţi gândit? […] Nicolas (poliţistului): Adevărul e că eu nu scriu, domnule, şi-s mândru de asta! Poliţistul (năucit): Oh? Ba să scrieţi, domnule, scrieţi. (Cu o spaimă tot mai mare.) Trebuie să scriem. Nicolas: Inutil! Îi avem pe Ionesco şi pe Ionesco şi e de-ajuns! (Ionesco 1994: 199–203).

În *Logică şi contradicţie*, Lupaşcu vorbeşte de *tridialectica posibilului*, de *logica tripolară ideală a imposibilului*. El demonstrează că

> experienţa logică – pe scurt, experienţa – explicitează o logică a cărei bivalenţă implică o trivalenţă polară şi o polivalenţă posibilă […]. Logica se dovedeşte astfel tripolară, iar polivalenţa este posibilă între aceste trei valori polare ideale. Dar spre deosebire de valorile logicii polivalente clasice, aici nici o valoare nu este autonomă, solitară şi parcă suspendată în vid, ci fiecare reprezintă o dualitate, un fel de simbioză a celor două adevăruri contradictorii, dintre care una doar domină şi virtualizează, mai mult sau mai puţin, pe cealaltă prin actualizarea sa relativă şi se îndepărtează ori se apropie astfel, mai mult sau mai puţin de fals, care este un gen de contradicţie ireductibilă, putând fi oricând diminuată fără să poată fi făcută vreodată să dispară […]. Orice valoare logică se dovedeşte astfel statistică şi probabilistă […]. Pe scurt, singura modalitate este cea a posibilului (Lupasco 1982: 169–171).

Teatrul inventat de Eugen Ionescu se circumscrie unei alte logici, alta decât cea formală. În dramaturgia lui Eugen Ionescu ne întâmpină deconstrucţia vechilor categorii: personaj, intrigă, subiect, dialog. Deconstrucţia se impune prin teoriile lui Jacques Derrida şi reprezintă încercarea „de a gândi genealogia structurată a conceptelor în modul cel mai fidel cu putinţă" spre a „determina ceea ce istoria a putut să ascundă sau să interzică"[1] (Derrida 1972: 15). Eugen Ionescu respinge

[1] Sunt conştientă de faptul că termenul *deconstrucţie* are mai multe sensuri, în plan artistic sensul cuvântului *deconstrucţie* neconfundându-se cu sensul, în care e folosit în teoria lui Derrida. Nu se comite nici un *quiproquo*, având în vedere evantaiul sensurilor cuvântului *deconstrucţie*. Mai mult,

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

logica lui Aristotel ca principiu formal. Piesele ionesciene urmează uneori o logică a viselor. *Ilogicul* izvorăşte din însăşi structura pieselor. În *Setea şi foamea* se întrepătrund experienţa diurnă, halucinaţia, visul şi reveria. Piesa *Pietonul aerului* are la origine un vis de levitaţie şi se constituie ca o succesiune de imagini onirice.

> Bérenger: Asta-i dovada că nicăieri în altă parte decât în Irlanda nu se pot vedea în oglindă acele peisaje indescriptibile. […] Bérenger:… Am putea, probabil, avea o vagă idee despre această lume dacă vom privi cu atenţie contururile unui castel reflectându-se în apă, o muscă stând cu capul în jos pe tavan, o scriere de la dreapta la stânga sau de jos în sus, o anagramă, […] un jongleur, un acrobat, sau razele de soare ce se răsfrâng, se sfărâmă, se dezintegrează într-o puzderie de culori după ce au traversat o prismă de cristal, reconstituindu-se – iată – pe zidul acesta, pe acest ecran, pe chipul tău, ca o lumină strălucitoare, unică… şi de-a-ndoaselea… Din fericire, centrul universului nostru nu atinge centrul Anti-Lumii ca să-l rănească… (Ionesco 1996: 153–155).

Momentele de reverie, de vis şi halucinaţiile se juxtapun. Dialogul ionescian se circumscrie unei estetici a hazardului care presupune fragmentarea, contradicţia, juxtapunerea. În viziunea ionesciană, criza teatrului este o criză a reînnoirii expresiei **(**Bonnefoy 1999: 182). Eugen Ionescu nu crede în incomunicabilitate.

> Ce avem de spus poate fi spus. […] Mai rămâne de spus doar adevărul, mai rămâne de spus doar indicibilul. Asta e imposibil. Însă necomunicabilul celor ce vorbesc despre criza limbajului şi despre incomunicabil e perfect comunicabil (Ionesco 1992: 80).

„Viziunea asupra limbii este o viziune asupra lumii” (Gadamer 1976: 294) afirma Hans Georg Gadamer în *Adevăr şi metodă*. Graţie lui Eugen Ionescu se produce o „revoluţie” a teatrului. El creează o nouă scriitură (un nou tip de scriitură), un nou limbaj (teatral).

Bibliografie

*** *Arte poetice. Romantismul*, traducere de Angela Ion, Bucureşti, Editura Univers, 1982.
Bourdieu 1999: Pierre Bourdieu, *Raţiuni Practice. O teorie a acţiunii*, traducere de Cristina şi Costin Popescu, Bucureşti, Editura Meridiane.
Defoe 1985: Daniel Defoe, *Jurnal Din Anul Ciumei*, traducere de Antoaneta Ralian, Bucureşti, Editura Univers.
Derrida 1972: Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Editions Minuit.
Gadamer 1976: Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Editions du Seuil.
Heidegger 1967: Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
Ionesco 1958–1981: Eugène Ionesco, *Théâtre*, vol. I (1954), vol. II (1958), vol. III (1963), vol. IV (1966), vol. V (s.a.), vol. VII (1981), Paris, Gallimard.
Ionesco 1990: Eugène Ionesco, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chjriacescu, Bucureşti, Editura Albatros.
Ionesco 1992a: Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, traducere de Irina Bădescu, Bucureşti, Editura Humanitas.

deconstrucţia personajului nu e acelaşi lucru cu renunţarea la personaj ori transformarea sau chiar distrugerea lui.

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)

Ionesco 1992b: Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, traducere de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas.
Ionesco 1997: Eugène Ionesco, *Setea şi foamea*, în *Teatru*, vol. IV, traducere de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Univers.
Ionesco 1998: Eugène Ionesco, *Călătorie în lumea morţilor*, în *Teatru*, vol. V, traducere de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Univers.
Ionesco 1999: Eugène Ionesco, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas.
Lejeune 2000: Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Monica Ionescu şi Irina Nistor, Bucureşti, Editura Univers.
Lupasco 1982: Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, traducere şi notă asupra ediţiei de Vasile Sporici, cuvânt înainte de Constantin Noica, Bucureşti, Editura Politică.
Petroniu 1995: Petroniu, *Satyricon*, traducere de Eugen Cizek, Bucureşti, Editura Univers.
Platon 1994: Platon, *Phaidon*, traducere de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Humanitas.
Sebastian 1996: Mihail Sebastian, *Jurnal*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Eugen Ionescu under the Sign of Interculturalism and Bilingualism; the Ionescian Drama between Tradition and Innovation

In this study I shall explore the issue of Eugen Ionescu's bilingualism, highlighting, as well, the moment of his re-debut in another language and in another culture, but also of the transition from the Romanian to the French language. The first part of the study, entitled *The Autobiographical Pact*, develops the idea that the entire Ionescian work is autobiographical (starting from Philippe Lejeune's perspective in the book *The Autobiographical Pact*). The second part of this study shall focus on a precursor of Eugen Ionescu, Daniel Defoe with his *A Journal of the Plague Year* and I shall devote him a separate sub-chapter entitled *Slaughter Game* and *A Journal of the Plague Year*, from a comparatist perspective. The meaning that I lend comparatism is that of Wellek's (1953) – comparatism indicates *any study of literature that transcends the boundaries of national literature*.

The study shall highlight, as well, the originality of the Ionescian drama which is circumscribed to the *ideal tripolar logic of the impossible.*

BDD-V2544 © 2013 Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:12:39 UTC)