

THE LITERARY EXPERIMENT OF EMIL IVĂNESCU. FROM THE (ANTI)MODERN CRISIS TO THE POTENTIAL POSTMODERNISM

Diana Cătălina Stroescu

PhD. Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: This article deals with the literary experiment of Emil Ivănescu, which gives to his work an avant la lettre postmodernist character. Related to the Romanian literature written at the beginning of the Second World War, the Emil Ivănescu's dramatic experiment has its spring in the replication of literature in itself, as a result of the unconscious tendency to erase the concrete reality. The experimentalism peculiar to his plays, whose source is the obsession of innovation, is much more an ironic or parodic recovery of the literary tradition than its denial; it could also be perceived as a lucid glance onto literature, rather than as fascination toward novelty caused by the illusion of change.

Keywords: Emil Ivănescu's literature, experimentalism, potential postmodernism, parody, antimodern

Experimentalismul înțeles *stricto sensu* drept explorare a posibilităților de expresie literară nu justifică inovația terminologică a criticilor, precum și polemicile suscite în numele acestei problematice. Imperativul originalității resimțit de scriitorul care tentează într-o formă sau alta experimentul literar e însuși mobilul literaturii – așa cum remarcă Paul de Man în eseu *Literary History and Literary Modernity* sau Harold Bloom, atât în *Anxietatea influenței*, cât și în *Canonul occidental*. Gândit în opoziție cu avangarda istorică, experimentalismul își descoperă valențele constructive, pe fundalul unei asumări existențiale a actului de creație: ”Față de avangarda care este destructivă și negatoare, experimentalismul reprezintă o nouă atitudine de creație și de cunoaștere, instituind o altă angajare epistemologică și făcând din metoda experimentistă o condiție a creativității agonale” (Mincu, 2006: 29). Contestarea sterilă a tradiției literare de către avangarda începutului de secol XX își devoalase impostura, lăsând literatura, în aparență, fără resurse.

Emergerea unei noi atitudini – nu doar recuperatoare, ci, mai cu seamă, profund autoreflexivă – va fasona procesul de creație a literaturii. Același teoretician al textualismului autohton semnaleză conjuncția dintre ontologic și estetic, definind condiția creatorului experimentalist: „niciodată convențiile (sociale, lingvistice, artistice) și natura însăși a esteticului nu au mai fost investigate pînă în acest moment ca niște limite absolute ale condiției umane și nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc” (Mincu, 34). Notabilă rămîne și observația lui Adrian Marino, privitoare la Noul roman francez, din articolul aferent experimentului, în *Dicționarul de idei literare*: „incapacitatea adaptării vechilor procedee românești la realitățile psihologice moderne, de unde necesitatea unei noi adecvări. Experimentul ar constitui apoi tocmai acest efort de mulare pe un nou conținut” (Marino, 1973: 648). Astfel, experimentul literar nu admite o funcție autotelică, ci presupune căutarea unor forme de expresie capabile să se ajusteze existenței efective.

Experimentalismul caracteristic operei dramatice a lui Emil Ivănescu, al cărui resort îl reprezintă intenția inovației, se înscrie în seria atitudinilor de recuperare ironică sau parodică a tradiției. Literatura acestuia, asociată generației de scriitori care se forma la începutul celui de-al doilea Război Mondial, cunoaște fatalitatea sentimentului de izolare și a psihologizării trăirilor, ca o consecință a influenței exercitate de realitatea politico-istorică. În mod aparent paradoxal, textele lui Emil Ivănescu nu propun doar o literatură de introspecție, cultivînd

totodată și sentimentul unei „melancolii a descendenței” care va deschide drumul postmodernismului.

Cele două piesele dramatice, *Dialogii psihopatului* și *Artistul și Moartea* vădesc o conștiință novatoare de sorginte modernistă. Dacă etimonul grec theatron – „locul pentru privit” – traduce ideea de spectacol colectiv, la Emil Ivănescu teatrul devine un loc de privit lăuntric – fapt simptomatic în modernitate, căci emergerea individualismului presupune ruperea legăturilor cu socialul. Orgoliul scriitorului care creează sfidînd autoritatea tradiției transpare încă din prezentarea care precede piesa *Dialogii psihopatului*, anunțînd o formulă unică de teatru interior, precum și intenția avangardistă de a scandaliza cititorul obișnuit să i se livreze înțelesuri facile. Atacul la adresa societății burgheze nu dezmente nici în cazul lui Emil Ivănescu rolul disident al literaturii moderniste. Disprețul referitor la condiția de „sclav” a burghezului „consumator de literatură” se răsfrînge în egală măsură și asupra „pseudo-intelectualului fără nicio legătură vizibilă cu cerebralul, pentru care cartea e un simplu ustensil distractiv” (Ivănescu, 2006: 20). Este decelabilă, astfel, fidelitatea față de o anumită concepție literară care devenise, de fapt, tradiție recentă, Emil Ivănescu situîndu-se în siajul modernismului francez care asumase elitismul artei.

Conștiința inovației, afișată ostentativ în prezentare – „Încercare complexă și nu ne sfiim a spune – falsa modestie fiind mai vătămătoare decît îndreptățita aroganță – unică în genul său de teatru” (Ivănescu, 19) – transpare și la nivelul textului dramatic. Rupînd definitiv cu orice reprezentare realistă, personajele lui Emil Ivănescu sunt instanțe sufletești, ipostaze ale sinelui, iar „acțiunea se petrece în timpul interior – bergsonian –, în limitele unui spațiu just inferat” (Ivănescu, 23). Autorul propune desfășurarea dramatică a unor „obsedante solilocvii de gânduri, crîmpei din existența, glorioasă am zice, a [...] preocupatului continuu de probleme interioare” (Ivănescu, 19). Ca o sfidare lansată pretențiilor psihologilor de a explica mecanismul sufletesc prin teorii, piesa se vrea o contrademonstrație a „teoremei celui de-al doilea eu”, prin cultivarea voită a ambiguității limitelor dintre cele două ipostaze psihice. De aceea, premisa personalității poliedrice a autorului împarte rolurile dramatice între Eul primordial, conștient, și cel de-al doilea Eu, care cunoaște succesiv diverse chipuri temperamentale: idealist, cinic, sentimental, pedant sau snob.

Titlul alternativ al piesei, *Colocviile sfîrșitului de noapte*, prefigurează lipsa acțiunii. Autorul propune un teatru în care nu se întîmplă nimic, precum în piesele de mai tîrziu ale lui Samuel Beckett. Instanțele celui de-al doilea Eu pot fi citite și ca voci ale unor vîrste diferite ale literaturii, principalul conflict ideatic conturîndu-se între tipul idealistului, trădînd încrederea în capacitatea culturii de a înnobila, și cel al negativistului, al unei modernități tîrzii marcate de o literatură care se discreditează pe sine. În acest sens, cinicul Sergiu îi reproșează lui Tristan inadecvarea acestuia cu receptivitatea literară a timpului: „Tu, Tristan, cu un astfel de stil desuet, scandalos de romantic, vei rămîne întotdeauna în infirmeria literaturii române” (Ivănescu, 39). Piesa abundă în referințe intertextuale, într-un procedeu postmodernist *avant la lettre*. Toate personajele sunt inițiate în literatură, iar dialogurile lor se transformă în veritabile conversații filologice în care este pusă sub semnul întrebării moștenirea literară. Sergiu, a cărui atitudine exprimă tendința devalorizantă a culturii, diagnostichează afecțiunea de care suferă modernitatea – angoasa livrescului: „Faust a fost pedepsit cu sensibilitate pentru că se încăpățînase să trăiască numai în spiritual. Iar « restul nu e tăcere », cum a afirmat cu limbă de moarte prințul Hamlet. Astăzi restul e literatură. Literatura de azi va fi cea de ieri, vehicule ale prostiei contemporane în infînit.” (Ivănescu, 41) Versul verlainian are rezonanțele unei sentințe care pronunță acapararea vieții de livresc și neputința de le mai stabili limitele.

Iluzia realului pe care miza teatrul clasic se vrea spulberată prin întreținerea conștiinței personajelor de participanți la o piesă dramatică. Ironia este principalul procedeu prin care se marchează detașarea față de imperativele teatrului de pînă atunci: „o replică de

teatru trebuie să fie inteligentă. Ia pildă de la mine” (Ivănescu, 89). Previzibilitatea scenariilor dramatice este denunțată în momentul în care se face cunoscută moartea Yvonnei – personajul absent al piesei, mereu invocată și așteptată –, mimându-se și eventuala deconcertare a spectatorului cauzată de turnurile neașteptate ale piesei: „Nu moare nimeni în mijlocul actului al V-lea” (Ivănescu, 104). De fapt, trimiterile metatextuale se traduc în termenii luptei cu receptorul. Replicile lui Sergiu și remarcile Eului prim în marginea lor formează un duet sarcastic, menit să evidențieze statutul teatrului care s-a pervertit ca artă: „Cunoașteți deosebirea dintre teatrul vechi și cel contemporan? Astăzi rolul confidenței din opera raciniană sau corneilleană îl joacă – destul de improvizat – publicul, spectatorul; și îl joacă de zece ori mai rău” (Ivănescu, 71). De asemenea, este semnalată, tot în mod ironic, și ignorarea instanței receptoare: „Dacă piesa aceasta s-ar juca în realitate, ceea ce ar fi penibil, reflecția ar flata majoritatea sălii: vulgaritățile de teatru flatează majoritatea publicului. Sărmanii spectatori sunt atât de rar citați, în afară de *Biblie*, încât sunt fericiți dacă își mai amintește cineva de ei.” (Ivănescu, 71)

Importanța pe care secolul al XX-lea începe să o acorde regizorului transpare din constatarea eliptică a Catherinei – „S-ar părea că depindem cu toții de Emil” (Ivănescu, 113) – precum și din tentativa lui Sergiu de *mise en abyme*, însă cu efect trivializat: „Dacă e vorba să jucăm teatru, lăsați-mă pe mine să vă conduc. Cel puțin regizorul să fie inteligent, dacă actorii nu sunt decât mediocri cabotini” (Ivănescu, 103). Indicațiile operative pe care le dă oferă o eboșă a teatrului perimat ce sconta pe efectele facile ale jocului de scenă. Luarea în răspăr a moștenirii dramaturgice nu vizează doar opera shakespeariană – prin multiplele referiri la personajul Hamlet – ci și pe autorii începutului de secol considerați drept inovatori în materie de expresie teatrală: „Sunt numai absurdități bune pentru publicul de teatru și încă pentru publicul cel prost, de premieră. Farse de teatru învechit, pirandellian” (Ivănescu, 103).

Dacă în *Prezentare* se contestă formulele teatrale cunoscute, afirmându-se totuși o voință constructivă, prin propunerea unei modalități de expresie dramatică radical diferită față de cele existente, finalul se transformă într-o palinodie. Procesul creativ, odată încheiat, contrazice intenționalitatea autorului: „solilocviul permis în prefață (...) s-a colocvializat, aproape dezmințindu-se.” (Ivănescu, 125) Constantele modernității târzii – „luciditatea”, „negația”, „îndoiala” – nu se mai răsfrâng asupra literaturii înțeleasă ca tradiție, ci asupra statutului acesteia. Nu mai rămâne nici măcar entuziasmul inovației care să galvanizeze conștiința creatoare. *Dialogii psihopatului*, piesă concepută inițial după imperativul avangardist „épater le bourgeois”, va pune în scenă jocul experimentalist cu literatura.

Artistul și moartea se înscrie în aceeași formulă experimentală de teatru propusă de autor, care urmărește subminarea structurii dramatice tradiționale. În linie comparativă cu *Dialogii psihopatului*, piesa este lipsită de o prezentare prealabilă, specificul scrierii urmînd a fi decelat pe parcursul lecturii. Se mizează, însă, pe o subtilitate a deconstrucției generice, livrîndu-i-se cititorului anchilozat intelectual semne alarmante ale inovației. Eticheta categorială a piesei – „Monoact în felul întreținerilor socratice reactualizate de Wilde sau Valéry în 27 capitole și 17 adaosuri” – enunță manifestul tacit al reconfigurării compoziției dramatice. Absența acțiunii întrevăzută prin indiciul tiparului conversațional, precum și organizarea singurului act în diviziuni proprii unei opere literare anunță literaturizarea structurii teatrale. Obsedanta temă a morții – liant al scrierilor lui Emil Ivănescu – este introdusă printr-un artificiu deloc original în aparență: subiectul speculațiilor filozofice este personificat într-un personaj tern, contrariind mai mult din cauza profilului imprecis decât printr-o aură misterioasă a prezenței sale. Piesa se vrea, însă, o parodiare a relației artistului cu transcendentul.

Textul nu vizează parodia cu miză ludică, în sensul de imitație cu debușeu comic al unor teme sau motive consacrate. Personajele, introduse de o descriere succintă a scriitorului, apar drept realizarea dramatică a unor stereotipuri: creatorul idealist care satisface prin însăși

persoana lui criteriile estetice și moartea „nesuferită”, lipsită de orice notă distinctivă. Prefacerile sunt observabile la nivelul construcției dialogurilor într-un registru comic tangențial ridicolului. Replicile Morții sunt filtrate cultural. Discuțiile converg spre subiecte de ordin literar în care valorile presupus intangibile ale literaturii sunt contestate în mod sfidător: „Mai citești Ibsen? Prea mult nisip, prea multă cinegetică... Pe deasupra e și confuz: Nora îmi pare mai mult rața sălbatică decât oricare altă eroină și asta pentru că are exact atîta creier cît o *anas silvaticu*” (Ivănescu, 146) Moartea nu pare să dețină vreun adevăr metafizic inaccesibil culturii, ea nu dispune decât de o impresionantă cunoaștere livrescă pe care o etalează cu ironie. Aceasta poate fi citită și ca o ipostaziere umoristică a spiritului critic care marchează modernitatea, tradus prin incapacitatea de a mai crede ingenuu și, în consecință, prin punerea sub semnul întrebării a rostului creației. Aserțiunea lui Tristan din *Dialogii psihopatului*: „puterea noastră de critică este superioară celei de realizare” (Ivănescu, 40) capătă concretețe în construcția protagonistului mortuar. Dar amenințarea încremenirii în stadiul de contestare găsește soluția intertextuală a viitorilor postmoderniști, de reciclare a literaturii într-un nou text care reanimă – deși în mod ironic – tradiția. Variantă nostimă a Mîncătorului de conopidă, erudita Moarte citează neconținut, mixînd cultura în replicile sale, însă adesea cu un efect de autoridiculizare: „Nu te mira: e un citat. Nu mai știi de unde. E bine să știi de toate” (Ivănescu, 147).

Antractul, un decupaj în dialogul dintre Artist și Moarte, inovează prin imersia în dimensiunea psihică a celui dintîi. Subconștientul și Inconștientul – concepte ale psihanalizei care arbora orgoliul explicației mecanismului psihic – se prezintă drept instanțe rizibile, denumite în mod ironic de către Aloysius Secundus și Tertius. Diminuarea importanței lor se observă încă din lista inițială a personajelor, unde apar consemnate drept „apariții de semnificație cel mult psihologică”. Rolul lor în economia piesei – alături de acela al operelor de artă umanizate sau al personalităților literare animate: fata din portret, Al. Dumas Père, Dama de pică, Alfred de Musset – este acela de a dezlănțui absurdul. Erupecie logoreică în compoziția textului dramatic, antractul aduce în prim plan limbajul care face zgomot, dar care nu comunică. Inflația de replici disparate, lipsite de un liant referențial sau – atunci cînd se realizează o conexiune logică între acestea – răspunsurile comice menite să sfideze previzibilul creează atmosfera impregnată de un ridicol care frizează nonsensul.

Totodată, acest moment teatral care se interpune înîntîlnirii cu Moartea se dorește a fi o mise en abyme parodică. Autoreferențialitatea piesei vizează conștiința personajelor că sunt nevoite să își joace rolul dramatic, dar, mai ales, că sunt instanțe condiționate de Literatură: „Suntem cu toții credincioși devizei lui D'Artagnan, dar trăim cu toții doar prin deus ex machina a autorului... De altfel, întotdeauna sunt de o plictiseală antractele astea...” (Ivănescu, 157) Inconștientul, responsabil cu punerea în practică a procedurii metatextual, reclamă erorile regiei: „(plictisit de rolul mediocru al ecoului): Ce Dumnezeu nu mi se propun cuvinte mai interesante?” (Ivănescu, 151) ; „(lucid): Ce vrei? E drept că în antracte se spun prostii, dar în foaier...” (Ivănescu, 156) Negarea structurii clasice a spectacolului dramatic, dominată de reguli, recurge la mimarea de către personaje a unei atitudini naiv-deconcertante: „Ce nu se mai termină odată antractul ăsta... doar nu mai avem nimic de spus... Am spus tot ce știam... ba cred chiar că mai mult” (Ivănescu, 159). Replica finală – „Poate că autorul s-a împotmolit aici...” – demitizează prin ironie condiția scriitorului ale cărui limite de expresie și de ingeniozitate nu îl mai fac dezirabil personajelor de a-i încredința existența lor textuală – aluzie la teatrul pirandellian. Subconștientul, căruia îi revine mai mult un rol intertextual, intuiește noul tip de sensibilitate literară care avea să scoată modernitatea din criza culturii – dar și din acea cultură a crizei, după observația lui Matei Călinescu –, aceea a unei literaturi postmoderne care se hrănește din ea însăși: „E meritul meu: să scot din fraze moarte arlechinade ce par noi... Nimic nu se pierde, totul se citează” (Ivănescu, 157).

Finalul piesei inversează rolurile personajelor. Moartea nu este decât ipostazierea Literaturii care nu oferă certitudini: „iarăși n-am putut afla nimic...Ah! De ce numai ei, muritorii, pricep Marea Taină... Marea Taină pe care eu nu fac altceva decât s-o acopăr – fidel Cerber – fără s-o cunosc...” (Ivănescu, 174). Literatura rămîne, astfel, în anticamera Morții, privată de concretul acesteia. Deși construită livresc, prin procedee care vor deveni apanajul postmoderniștilor – abundența referințelor inter și metatextuale –, *Artistul și Moartea* nu urmează diviza „joc pentru artă”. În ciuda tratării umorist-ironice a textului, miza nu este una ludică, căci piesa pune în scenă impasul modernist al literaturii.

Experimentul literar al lui Emil Ivănescu își are resortul în replierea literaturii în ea însăși, ca urmare a tendinței inconștiente de eludare a realității concrete. Spre deosebire de generația '27, care își asumase o misiune culturală și al cărei sentiment agonice provenea dintr-o exuberanță a dorinței de schimbare, scriitorii al căror destin creator s-a intersectat cu mersul tragic al istoriei sunt veritabilii antimoderni, „cei care nu se mai lasă înșelați, care nu-și mai fac mari iluzii cu privire la modernitate.” (Compagnon, 2008: 12) Piese de teatru ale lui Emil Ivănescu pot fi percepute drept o privire lucidă aruncată literaturii, decât fascinație a noului cauzată de iluzia schimbării. Dacă Istoria amenință cu „sfârșitul unei lumi”, scriitorului îi rămîne să se îndrepte spre o literatură atît a sinelui, cît și despre ea însăși.

BIBLIOGRAPHY

- Brockett, Oscar, *History of the Theatre*, 10th edition, Harlow, United Kingdom, Pearson Education Limited, 2013.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Hachette Livre, Paris, 1992.
- Compagnon, Antoine, *Antimodernii. De la Joseph de Maistre la Roland Barthes*, Grupul editorial ART, București, 2008.
- Cuzmici, Loredana, *Generația Albatros – o nouă avangardă*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2005.
- Gablik, Suzi, *A eșuat modernismul?*, Curtea Veche, București, 2008.
- Graff, Gerald, *Literature Against Itself*, University of Chicago Press, 1995.
- Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hofmannsthal, Hugo von, *The Lord Chandos Letter: And Other Writings*, NYRB Classics, 2007.
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Univers, București, 2002.
- Ivănescu, Emil, *Artistul și moartea*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2006.
- Le Rider, Jacques, *Jurnale intime vieneze*, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Idem, *Modernitatea veneză și crizele identității*, trad. de Magda Jeanrenaud, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2003.
- Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973.
- Marx, William, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări: sec. XVIII-XX*, Editura România Press, 2008.
- Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Paulhan, Jean, *Florile din Tarbes sau Teroarea în Litere*, Editura UAIC, Iași, 2015.