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 înţeles *stricto sensu* drept explorare a posibilităţilor de expresie literară nu justifică inovaţia terminologică a criticilor, precum şi polemicile suscitate în numele acestei problematici. Imperativul originalităţii resimţit de scriitorul care tentează într-o formă sau alta experimentul literar e însuşi mobilul literaturii – aşa cum remarcă Paul de Man în eseul *Literary History and Literary Modernity* sau Harold Bloom, atît în *Anxietatea influenţei*, cît şi în *Canonul occidental*. Gîndit în opoziţie cu avangarda istorică, experimentalismul îşi descoperă valenţele constructive, pe fundalul unei asumări existenţiale a actului de creaţie: "Faţă de avangarda care este destructivă şi negatoare, experimentalismul reprezintă o nouă atitudine de creaţie şi de cunoaştere, instituind o altă angajare epistemologică şi făcînd din metoda experimentistă o condiţie a creativităţii agonale" (Mincu, 2006: 29). Contestarea sterilă a tradiţiei literare de către avangarda începutului de secol XX îşi devoalase impostura, lăsînd literatura, în aparenţă, fără resurse.

Emergerea unei noi atitudini – nu doar recuperatoare, ci, mai cu seamă, profund autoreflexivă – va fasona procesul de creaţie a literaturii. Acelaşi teoretician al textualismului autohton semnalează conjuncţia dintre ontologic şi estetic, definind condiţia creatorului experimentalist: „niciodată convenţiile (sociale, lingvistice, artistice) şi natura însăşi a esteticului nu au mai fost investigate pînă în acest moment ca nişte limite absolute ale condiţiei umane şi nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc" (Mincu, 34). Notabilă rămîne şi observaţia lui Adrian Marino, privitoare la Noul roman francez, din articolul aferent experimentului, în *Dicţionarul de idei literare*: „incapacitatea adaptării vechilor procedee romaneşti la realităţile psihologice moderne, de unde necesitatea unei noi adecvări. Experimentul ar constitui apoi tocmai acest efort de mulare pe un nou conţinut" (Marino, 1973: 648). Astfel, experimentul literar nu admite o funcţie autotelică, ci presupune căutarea unor forme de expresie capabile să se ajusteze existenţei efective.

Experimentalismul caracteristic operei dramatice a lui Emil Ivănescu, al cărui resort îl reprezintă intenţia inovaţiei, se înscrie în seria atitudinilor de recuperare ironică sau parodică a tradiţiei. Literatura acestuia, asociată generaţiei de scriitori care se forma la începutul celui de-al doilea Război Mondial, cunoaşte fatalitatea sentimentului de izolare şi a psihologizării trăirilor, ca o consecinţă a influenţei exercitate de realitatea politico-istorică. În mod aparent paradoxal, textele lui Emil Ivănescu nu propun doar o literatură de introspecţie, cultivînd

BDD-A30557 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:54 UTC)

totodată şi sentimentul unei „melancolii a descendenţei" care va deschide drumul postmodernismului.

Cele două piesele dramatice, *Dialogii psihopatului* şi *Artistul şi Moartea* vădesc o conştiinţă 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 tradiţiei transpare încă din prezentarea care precede piesa *Dialogii psihopatului*, anunţînd o formulă unică de teatru interior, precum şi intenţia avangardistă de a scandaliza cititorul obişnuit să i se livreze înţelesuri facile. Atacul la adresa societăţii burgheze nu dezminte nici în cazul lui Emil Ivănescu rolul disident al literaturii moderniste. Dispreţul referitor la condiţia de „sclav" a burghezului „consumator de literatură" se răsfrînge în egală măsură şi asupra „pseudo-intelectualului fără nicio legătură vizibilă cu cerebralul, pentru care cartea e un simplu ustensil distractiv" (Ivănescu, 2006: 20). Este decelabilă, astfel, fidelitatea faţă de o anumită concepţie literară care devenise, de fapt, tradiţie recentă, Emil Ivănescu situîndu-se în siajul modernismului francez care asumase elitismul artei.

Conştiinţa inovaţiei, afişată ostentativ în prezentare – „Încercare complexă şi nu ne sfiim a spune – falsa modestie fiind mai vătămătoare decît îndreptăţita aroganţă – unică în genul său de teatru" (Ivănescu, 19) – transpare şi la nivelul textului dramatic. Rupînd definitiv cu orice reprezentare realistă, personajele lui Emil Ivănescu sunt instanţe sufleteşti, ipostaze ale sinelui, iar „acţiunea se petrece în timpul interior – bergsonian –, în limitele unui spaţiu just inferat" (Ivănescu, 23). Autorul propune desfăşurarea dramatică a unor „obsedante solilocvii de gînduri, crîmpei din existenţa, glorioasă am zice, a [...] preocupatului continuu de probleme interioare" (Ivănescu, 19). Ca o sfidare lansată pretenţiilor psihologilor de a explica mecanismul sufletesc prin teorii, piesa se vrea o contrademonstraţie a „teoremei celui de-al doilea eu", prin cultivarea voită a ambiguităţii limitelor dintre cele două ipostaze psihice. De aceea, premisa personalităţii poliedrice a autorului împarte rolurile dramatice între Eul primordial, conştient, şi cel de-al doilea Eu, care cunoaşte succesiv diverse chipuri temperamentale: idealist, cinic, sentimental, pedant sau snob.

Titlul alternativ al piesei, *Colocviile sfîrşitului de noapte*, prefigurează lipsa acţiunii. Autorul propune un teatru în care nu se întîmplă nimic, precum în piesele de mai tîrziu ale lui Samuel Beckett. Instanţele celui de-al doilea Eu pot fi citite şi ca voci ale unor vîrste diferite ale literaturii, principalul conflict ideatic conturîndu-se între tipul idealistului, trădînd încrederea în capacitatea culturii de a înnobila, şi cel al negativistului, al unei modernităţi tîrzii marcate de o literatură care se discreditează pe sine. În acest sens, cinicul Sergiu îi reproşează 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 referinţe intertextuale, într-un procedeu postmodernist *avant la lettre*. Toate personajele sunt iniţiate în literatură, iar dialogurile lor se transformă în veritabile conversaţii filologice în care este pusă sub semnul întrebării moştenirea literară. Sergiu, a cărui atitudine exprimă tendinţa devalorizantă a culturii, diagnostichează afecţiunea de care suferă modernitatea – angoasa livrescului: „Faust a fost pedepsit cu sensibilitate pentru că se încăpăţînase să trăiască numai în spiritual. Iar « restul nu e tăcere », cum a afirmat cu limbă de moarte prinţul Hamlet. Astăzi restul e literatură. Literatura de azi va fi cea de ieri, vehicule ale prostiei contemporane în infinit." (Ivănescu, 41) Versul verlainian are rezonanţele unei sentinţe care pronunţă acapararea vieţii de livresc şi neputinţa de le mai stabili limitele.

Iluzia realului pe care miza teatrul clasic se vrea spulberată prin întreţinerea conştiinţei personajelor de participanţi la o piesă dramatică. Ironia este principalul procedeu prin care se marchează detaşarea faţă de imperativele teatrului de pînă atunci: „o replică de

BDD-A30557 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:54 UTC)

teatru trebuie să fie inteligentă. Ia pildă de la mine" (Ivănescu, 89). Previzibilitatea scenariilor dramatice este denunţată în momentul în care se face cunoscută moartea Yvonnei – personajul absent al piesei, mereu invocat şi aşteptat –, mimîndu-se şi eventuala deconcertare a spectatorului cauzată de turnurile neaşteptate 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 şi remarcile Eului prim în marginea lor formează un duet sarcastic, menit să evidenţieze statutul teatrului care s-a pervertit ca artă: „Cunoaşteţi deosebirea dintre teatrul vechi şi cel contemporan? Astăzi rolul confidenţei din opera raciniană sau corneilleană îl joacă – destul de improvizat – publicul, spectatorul; şi îl joacă de zece ori mai rău" (Ivănescu, 71). De asemenea, este semnalată, tot în mod ironic, şi ignorarea instanţei receptoare: „Dacă piesa aceasta s-ar juca în realitate, ceea ce ar fi penibil, reflecţia ar flata majoritatea sălii: vulgarităţile de teatru flatează majoritatea publicului. Sărmanii spectatori sunt atît de rar citaţi, în afară de *Biblie*, încît sunt fericiţi dacă îşi mai aminteşte cineva de ei." (Ivănescu, 71)

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

Dacă în Prezentare se contestă formulele teatrale cunoscute, afirmîndu-se totuşi o voinţă constructivă, prin propunerea unei modalităţi de expresie dramatică radical diferită faţă de cele existente, finalul se transformă într-o palinodie. Procesul creativ, odată încheiat, contrazice intenţionalitatea autorului: „solilocviul permis în prefaţă (...) s-a colocvializat, aproape dezminţindu-se." (Ivănescu, 125) Constantele modernităţii tîrzii – „luciditatea", „negaţia", „îndoiala" – nu se mai răsfrîng asupra literaturii înţeleasă ca tradiţie, ci asupra statutului acesteia. Nu mai rămîne nici măcar entuziasmul inovaţiei care să galvanizeze conştiinţa creatoare. *Dialogii psihopatului*, piesă concepută iniţial după imperativul avangardist „épater le bourgeois", va pune în scenă jocul experimentalist cu literatura.

Artistul şi moartea se înscrie în aceeaşi formulă experimentală de teatru propusă de autor, care urmăreşte subminarea structurii dramatice tradiţionale. 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 deconstrucţiei generice, livrîndu-i-se cititorului anchilozat intelectual semne alarmante ale inovaţiei. Eticheta categorială a piesei – „Monoact în felul întreţinerilor socratice reactualizate de Wilde sau Valéry în 27 capitole şi 17 adaosuri" – enunţă manifestul tacit al reconfigurării compoziţiei dramatice. Absenţa acţiunii întrevăzută prin indiciul tiparului conversaţional, precum şi organizarea singurului act în diviziuni proprii unei opere literare anunţă literaturizarea structurii teatrale. Obsedanta temă a morţii – liant al scrierilor lui Emil Ivănescu – este introdusă printr-un artificiu deloc original în aparenţă: subiectul speculaţiilor filozofice este personificat într-un personaj tern, contrariind mai mult din cauza profilului imprecis decît printr-o aură misterioasă a prezenţei sale. Piesa se vrea, însă, o parodiere a relaţiei artistului cu transcendentul.

Textul nu vizează parodia cu miză ludică, în sensul de imitaţie cu debuşeu 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 însăşi

BDD-A30557 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:54 UTC)

persoana lui criteriile estetice şi moartea „nesuferită", lipsită de orice notă distinctivă. Prefacerile sunt observabile la nivelul construcţiei dialogurilor într-un registru comic tangenţial ridicolului. Replicile Morţii sunt filtrate cultural. Discuţiile converg spre subiecte de ordin literar în care valorile presupus intangibile ale literaturii sunt contestate în mod sfidător: „Mai citeşti Ibsen? Prea mult nisip, prea multă cinegetică... Pe deasupra e şi confuz: Nora îmi pare mai mult raţa sălbatică decît oricare altă eroină şi asta pentru că are exact atîta creier cît o *anas silvaticu*" (Ivănescu, 146) Moartea nu pare să deţină vreun adevăr metafizic inaccesibil culturii, ea nu dispune decît de o impresionantă cunoaştere livrescă pe care o etalează cu ironie. Aceasta poate fi citită şi ca o ipostaziere umoristică a spiritului critic care marchează modernitatea, tradus prin incapacitatea de a mai crede ingenuu şi, în consecinţă, prin punerea sub semnul întrebării a rostului creaţiei. Aserţiunea lui Tristan din *Dialogii psihopatului*: „puterea noastră de critică este superioară celei de realizare" (Ivănescu, 40) capătă concreteţe în construcţia protagonistului mortuar. Dar ameninţarea încremenirii în stadiul de contestare găseşte soluţia intertextuală a viitorilor postmodernişti, de reciclare a literaturii într-un nou text care reanimă – deşi în mod ironic – tradiţia. Variantă nostimă a Mîncătorului de conopidă, erudita Moarte citează necontenit, mixînd cultura în replicile sale, însă adesea cu un efect de autoridiculizare: „Nu te mira: e un citat. Nu mai ştiu de unde. E bine să ştii de toate" (Ivănescu, 147).

Antractul, un decupaj în dialogul dintre Artist şi Moarte, inovează prin imersia în dimensiunea psihică a celui dintîi. Subconştientul şi Inconştientul – concepte ale psihanalizei care arbora orgoliul explicaţiei mecanismului psihic – se prezintă drept instanţe rizibile, denumite în mod ironic de către Aloysius Secundus şi Tertius. Diminuarea importanţei lor se observă încă din lista iniţială a personajelor, unde apar consemnate drept „apariţii de semnificaţie cel mult psihologică". Rolul lor în economia piesei – alături de acela al operelor de artă umanizate sau al personalităţilor literare animate: fata din portret, Al. Dumas Père, Dama de pică, Alfred de Musset – este acela de a dezlănţui absurdul. Erupţie logoreică în compoziţia textului dramatic, antractul aduce în prim plan limbajul care face zgomot, dar care nu comunică. Inflaţia de replici disparate, lipsite de un liant referenţial 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 întîlnirii cu Moartea se doreşte a fi o mise en abyme parodică. Autoreferenţialitatea piesei vizează conştiinţa personajelor că sunt nevoite să îşi joace rolul dramatic, dar, mai ales, că sunt instanţe condiţionate de Literatură: „Suntem cu toţii credincioşi devizei lui D'Artagnan, dar trăim cu toţii doar prin deus ex machina a autorului... De altfel, întotdeauna sunt de o plictiseală antractele astea..." (Ivănescu, 157) Inconştientul, responsabil cu punerea în practică a procedeului 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 ştiam... ba cred chiar că mai mult" (Ivănescu, 159). Replica finală – „Poate că autorul s-a împotmolit aici..." – demitizează prin ironie condiţia scriitorului ale cărui limite de expresie şi de ingeniozitate nu îl mai fac dezirabil personajelor de a-i încredinţa existenţa lor textuală – aluzie la teatrul pirandellian. Subconştientul, căruia îi revine mai mult un rol intertextual, intuieşte noul tip de sensibilitate literară care avea să scoată modernitatea din criza culturii – dar şi din acea cultură a crizei, după observaţia lui Matei Călinescu –, aceea a unei literaturi postmoderne care se hrăneşte din ea însăşi: „E meritul meu: să scot din fraze moarte arlechinade ce par noi... Nimic nu se pierde, totul se citează" (Ivănescu, 157).

BDD-A30557 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:54 UTC)

Finalul piesei inversează rolurile personajelor. Moartea nu este decît ipostazierea Literaturii care nu oferă certitudini: „iarăşi n-am putut afla nimic...Ah! De ce numai ei, muritorii, pricep Marea Taină... Marea Taină pe care eu nu fac altceva decît s-o acopăr – fidel Cerber – fără s-o cunosc...” (Ivănescu, 174). Literatura rămîne, astfel, în anticamera Morţii, privată de concretul acesteia. Deşi construită livresc, prin procedee care vor deveni apanajul postmoderniştilor – abundenţa referinţelor inter şi metatextuale –, *Artistul şi 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 îşi are resortulîn replierea literaturii în ea însăşi, ca urmare a tendinţei inconştiente de eludare a realităţii concrete. Spre deosebire de generaţia ’27, care îşi asumase o misiune culturală şi al cărei sentiment agonic provenea dintr-o exuberanţă a dorinţei de schimbare, scriitorii al căror destin creator s-a intersectat cu mersul tragic al istoriei sunt veritabilii antimoderni, „cei care nu se mai lasă înşelaţi, care nu-şi mai fac mari iluzii cu privire la modernitate.” (Compagnon, 2008: 12) Piesele de teatru ale lui Emil Ivănescu pot fi percepute drept o privire lucidă aruncată literaturii, decît fascinaţie a noului cauzată de iluzia schimbării. Dacă Istoria ameninţă cu „sfîrşitul unei lumi”, scriitorului îi rămîne să se îndrepte spre o literatură atît a sinelui, cît şi despre ea însăşi.

BIBLIOGRAPHY

Brockett, Oscar, *History of the Theatre*, 10th edition, Harlow, United Kingdom, Pearson Education Limited, 2013.

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, 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, Bucureşti, 2008.

Cuzmici, Loredana, *Generaţia Albatros – o nouă avangardă*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2005.

Gablik, Suzi, *A eşuat modernismul?*, Curtea Veche, Bucureşti, 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, Bucureşti, 2002.

Ivănescu, Emil, *Artistul şi moartea,* Editura Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2006.

Le Rider, Jacques, *Jurnale intime vieneze*, Editura Polirom, Iaşi, 2001.

Idem, *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, trad. de Magda Jeanrenaud, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 2003.

Marino, Adrian *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Marx, William, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări: sec. XVIII-XX*, Editura România Press, 2008.

Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2006.

Paulhan, Jean, *Florile din Tarbes sau Teroarea în Litere*, Editura UAIC, Iaşi, 2015.

BDD-A30557 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:00:54 UTC)