Eugen Ionescu şi literatura absurdului
Imposibilitatea circumscrierii într-un şablon

Oana CORNEANU (ZUGRAVU)
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava
oanazugravu1980@gmail.com

Abstract: Is Eugene Ionescu or not the creator of "the theatre of the absurd"? What is his position in this innovative literary movement or, more precisely, what is the role he plays in creating this formula? The fact is that "the theatre of the absurd" represents a syntagm that consecrates him, on the one side, but also "leads to some sort of labelling of this writer", to the detriment of understanding the essence of his work, on the other side. Isn't Eugene Ionescu, by any chance, a visionary spirit for whom the right formula has not been discovered yet? In this context, isn't it exactly the impossibility of circumscribing Eugene Ionescu's work to a pattern, (except through a "trendy" word, as the playwright put it himself), the one leading to new critical approaches? It is obvious that the formula suggested by Martin Esslin is in a certain cultural context, when there wasn't a movement or an artistic program to define the new literary phenomenon. However, the signifier doesn't fully "cover" the signified, that is why further research is required.
Keywords: *theatre of the absurd, innovation, pattern, existentialism, avant-garde, visionary spirit.*

Este Eugen Ionescu creatorul teatrului „absurdului"? Ne putem întreba la fel de bine care este poziţia sa în această mişcare literară inovatoare sau, mai bine zis, care este rolul pe care îl deţine în generarea acestei formule? Cert este că,aplicată operei sale, sintagma *teatru al absurdului* creează, din nefericire, premisele unei simplificări, care înseamnă inevitabil îndepărtarea de operă. Firește, procesul e valabil pentru orice mare scriitor. Tocmai de aceea Ionescu însuşi reacţionează în faţa sintagmei propuse de Martin Esslin. Nu vrea să fie redus la clişee şi la formule. În acest context, am putea lansa ipoteza că nu Eugen Ionescu e creatorul teatrului „absurdului"; creator al teatrului absurdului e Martin Esslin care, pornind de la opera lui Ionescu şi Beckett, foloseşte acest cuvânt inovator. În acest context, oare nu tocmai imposibilitatea circumscrierii operei lui Eugen Ionescu într-un şablon, decât printr-un cuvânt „la modă", conform spuselor dramaturgului însuşi, este aceea care duce la noi demersuri critice? De asemenea, oare nu ineditul creaţiei sale face să nu se afirme decât puţini descendenţi „spirituali", cel mai valoros fiind, probabil, Matei Vişniec, dramaturgul care validează „fenomenul

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

Ionescu"? Acestea sunt doar câteva ipoteze, chiar controverse, pe care vom încerca să le clarificăm pe parcursul investigaţiei noastre.

Consacrarea lui Eugen Ionescu drept creator al teatrului absurdului se datorează, aspect bine cunoscut, lui Martin Esslin, dramaturg şi critic britanic, de origine maghiară, care influenţează receptarea ulterioară a operei ionesciene, şi nu numai, prin publicarea în 1962 a volumului *Teatrul absurdului*, în care îi dedică un capitol lui Eugen Ionescu. Autorul acestei lucrări încearcă să explice semnificaţia acestui nou tip de teatru, pentru care propune şi o denumire, ulterior acceptată sau contestată de ceilalţi exegeţi sau reprezentanţi ai acestei direcţii, „teatrul absurdului". Problema care trebuie discutată, în acest context, este valabilitatea acestei formule devenite „şablon" şi impactul pe care l-a avut în receptarea posterioară a operei ionesciene, şi nu numai. Cu siguranţă, pentru acel context cultural, formula propusă de Martin Esslin, care, de fapt, circula de ceva timp în mediile artistice, a fost salutară, pentru că nu exista o şcoală literară, respectiv, un program estetic, care să adune, să definească şi să clarifice, mai ales publicului, noua direcţie de manifestare în teatru. De aceea, este injust să i se conteste autorului meritul în această privinţă, aceea a iniţiativei de a cataloga, de a lămuri aspecte controversate, fără a avea dorinţa de a uniformiza, deoarece acesta remarcă nu numai punctele comune, ci şi particularităţile scriitorilor încadraţi în categoria amintită. De altfel, impactul lucrării sale a fost atât de mare, încât a creat o formulă-tip accesibilă tuturor, atât exegeţilor, cât şi publicului larg – receptor al unei formule teatrale inedite.

Bineînţeles, reticenţa faţă de această formulă a fost mai ales din partea creatorilor de teatru „absurd", majoritatea considerând-o inadecvată (S. Beckett, E. Ionescu, A. Adamov, R. Pinget). Să nu uităm faptul că Eugen Ionescu, de exemplu, de multe ori şi-a exprimat refuzul în ceea ce priveşte etichetarea sau compararea cu alţi scriitori, aspect care nu ţine neapărat de un orgoliu creator, ci, mai degrabă, de acel deziderat al autenticităţii. Însă, ceea ce pentru un anumit context cultural-istoric este nu numai pertinent, ci şi necesar, „vital", în timp, poate intra în „limbajul de lemn", care nu mai transmite decât o anumită comoditate în analiza care se impune operei unui „clasic modern", aşa cum este Eugen Ionescu. Tocmai această particularitate a dramaturgului provoacă în continuare exegeza în identificarea unor noi sensuri, interpretări şi, de ce nu, a unor noi formule care probabil, la rândul lor, nu vor reuşi să surprindă exhaustiv substanţa teatrului ionescian.

Revenind la Martin Esslin, trebuie să-i apreciem meritul pe care şi l-a probat de-a lungul timpului în ceea ce priveşte analiza şi definirea noului tip de teatru şi să amintim câteva aspecte esenţiale pe care le-a semnalat acesta, reluate şi diversificate de critica ulterioară. Autorul consideră că această formă de manifestare în teatru, atât de greu acceptată, de fapt „combină o serie de modalităţi literare şi teatrale foarte vechi şi foarte respectabile" (anticipând, astfel, o altă formulă care va fi, treptat, utilizată de critica literară, aceea de „protoabsurd") semnificaţia acesteia ţinând de „una din cele mai reprezentative forme de expresie a condiţiei actuale a omului occidental" [Esslin, 2009: 13].

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

Martin Esslin atinge un subiect foarte important, şi anume legătura dintre reprezentanţii existenţialismului şi cei ai literaturii absurdului, pornind de la premisa că se naşte un „sentiment de chin metafizic" [Esslin, 2009: 19] care este cauzat de absurditatea condiţiei umane, redat diferit de reprezentanţii celor două categorii amintite: existenţialiştii – Sartre, Camus – discută absurditatea condiţiei umane, pe când scriitorii absurdului o arată prin diverse tehnici artistice. Ar fi reprobabil să opinăm pe tema valorii teatrului existenţialist sau a eclipsării acestuia, prin raportare la cel absurd, în schimb, putem afirma că existenţialiştii surprind foarte bine în eseuri sentimentul „de chin metafizic". Or, Eugen Ionescu îi dă şi glas, şi expresie, cu o mare subtilitate, atât în teatru, cât şi în paginile de jurnal, în note sau în eseuri.

Aşadar, în cartea sa, în care le consacră capitole distincte lui S. Beckett, A. Adamov, E. Ionescu, J. Genet ş.a., Martin Esslin încearcă să lămurească un subiect devenit destul de controversat în lumea teatrală contemporană, acest aspect ţinând de normalitate, pentru că întotdeauna noul, ineditul, prin raportare la epoca dată, suscită reticenţe, polemici, chiar şi contestare vehementă. Însă, pe lângă utilizarea formulei „teatru al absurdului", care se va încetăţeni, treptat, în analiza universului artistic al dramaturgului francez, de origine română, Martin Esslin foloseşte şi alţi termeni, precum: „un meşteşugar clasic", „mişcare anti-literară", „un avangardist" care vrea să refacă legătura cu „izvoarele", teatru „poetic", „piese-poeme", prin care Eugen Ionescu se arată „preocupat de a comunica cele mai dificile lucruri: experienţe ale stărilor fiinţei" [Esslin, 2009: 174]. Toate aceste consideraţii ne permit să observăm o căutare temeinică a specificului operei unui mare artist şi o foarte bună intuiţie a criticului.

De ce exegeţii ulteriori apelează atât de des la această formulă – devenită un reper al operei lui Eugen Ionescu? În acest context, putem enunţa cel puţin două răspunsuri: formula îl reprezintă foarte bine, pentru că înglobează în mare parte, la nivelul semnificaţiilor, existenţialismul, avangardismul, expresionismul, insolitul, straniul etc. De asemenea, formula este emblematică, deoarece presupune o interdependenţă: dacă „absurdul" se naşte odată cu E. Ionesco şi cu Samuel Beckett, nu se poate ca atunci când analizezi creaţia ionesciană să nu invoci absurdul. Pe de altă parte, mai există un răspuns care este uşor de intuit şi pe care ni-l oferă chiar dramaturgul. Acesta nu este de acord întru totul cu această catalogare a teatrului său, cu această formulă consacrată şi devenită laitmotiv în receptarea operei sale. Eugen Ionescu preferă, mai degrabă, „insolit", „sentiment al insolitului", „anti-piese", „anti-teatru", teatru „al deriziunii", iar despre utilizarea frecventă a acestui termen de către critici autorul crede că survine ca urmare a modei, a facilităţii demersului analitic sau a imposibilităţii de a percepe cu adevărat teatrul său. Să ne reamintim, în acest context, consideraţiile pe care le formulează autorul, în volumul de eseuri, *Note şi contranote*, din 1966, despre această încadrare, având în vedere scurta perioadă de timp parcusă de exegeză de la apariţia lucrării lui Martin Esslin, în 1962, perioadă suficientă însă pentru consacrarea sa drept creator al teatrului absurdului, alături de Samuel Beckett şi de alţii, fiecare prezentând note definitorii.

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

> „S-a spus că sunt un scriitor al absurdului; sunt cuvinte, aşa, care aleargă pe toate uliţele, e un cuvânt la modă, care nu va mai fi la modă. În orice caz, el e de-acum îndeajuns de vag pentru a nu mai vrea să spună nimic şi pentru a defini totul cu uşurinţă. Dacă nu sunt uitat, peste-o bucată de vreme, va exista un alt cuvânt trecând din gură-n gură, un alt cuvânt primit de-a gata, ca să mă definească pe mine şi pe alţii, fără să ne definească.
>
> În realitate, existenţa lumii îmi pare nu absurdă, ci de necrezut, însă înlăuntrul existenţei şi al lumii se poate vedea limpede, pot fi descoperite legi şi stabilite reguli rezonabile. Neînţelesul nu apare decât atunci când te întorci spre izvoarele existenţei; când te aşezi pe margine şi o priveşti în ansamblul ei." [Ionesco, 1992: 223]

În doar patru ani, această formulă s-a impus, cu rezerva dramaturgului şi a altor reprezentanţi ai „absurdului", într-adevăr. Totuşi, cunoaştem foarte bine următorul aspect: opera devansează, uneori, creatorul, aşa cum se întâmplă, de exemplu, cu romanul despre al Doilea Război Mondial, cu scene fanteziste, *Abatorul cinci*, devenit celebru, în detrimentul autorului, Kurt Vonnegut. Sau cazul admiratului Sherlock Holmes din *Aventurile lui...*, de Sir Arthur Conan Doyle, autor nemulţumit de succesul personajului său, ajuns mai faimos decât el însuşi. De asemenea, cazul lui Don Juan, un mit adaptat de mulţi autori, pentru marele public rămânând doar celebrele aventuri ale lui Don Juan (o revitalizare a mitului, în diverse contexte socio-culturale, personajul ilustrând un tip absurd), şi nu neapărat numele autorilor: Molière, Apollinaire (care, de altfel, îşi publică opera fără să o semneze), Byron, Michel Zevaco ş.a. Cu atât mai mult, această devansare este şi mai vizibilă în cazul ecranizărilor care „bat" cartea. Nu se întâmplă fenomenul acesta, de multe ori, într-un mod similar, şi în receptarea critică a unei opere? Este mai importantă pentru cititor opţiunea autorului (pe care nu o cunoaşte decât un lector specializat, de cele mai multe ori) sau cea a criticii literare, în ansamblul ei? Care factor duce la o cât mai bună comprehensiune a operei – cel auctorial sau cel exegetic? Sau există o graniţă destul de flexibilă între cele două viziuni, care încurajează o „re-lectură", în spirit mateicălinescian? În acest context interpretativ, ne interesează etapele recunoaşterii „oficiale" şi „certificate" a lui Eugen Ionescu/Ionesco drept creator de „teatru al absurdului", locul pe care l-a deţinut Eugen Ionescu/Ionesco în ceea ce s-a consacrat drept „literatură a absurdului", care a fost contextul – pe plan universal şi naţional – şi, mai ales, care au fost faliile care au permis „demitizarea", ieşirea din această catalogare şi lansarea unor noi direcţii de investigaţie, aşa cum este asocierea teatrului său postmodernismului – idee formulată şi susţinută de Laura Pavel în volumul *Ionesco anti-lumea unui sceptic* [2002].

Vom porni de la o certitudine: Eugen Ionescu s-a format, iniţial, în cea mai mare parte, în mediul cultural românesc, dar s-a afirmat ca scriitor de teatru şi a devenit celebru în spaţiul cultural occidental, francez. De aceea, este interesantă pătrunderea sa treptată, nu numai pe scena pariziană, ulterior, universală, ci acceptarea sa, ca valoare sau punct de reper, în mediul academic. Mă refer la menţionarea şi la prezentarea dramaturgului în dicţionarele, respectiv,

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

encicopediile franceze, mai ales în celebra colecţie *Larousse*. Dacă în dicţionarul lui Pierre Larousse, din 1896, tipărit după moartea acestuia, *Dictionnaire complète illustré*, observăm o definiţie sumară a termenului, treptat, aceasta se îmbogăţeşte, în strânsă legătură cu reprezentanţii existenţialismului şi cu discuţiile despre „sentimentul absurdului", iar, după apariţia cărţii lui Martin Esslin, în spaţiul anglo-saxon, se remarcă o atenţie sporită pentru acest termen şi în dicţionarele franţuzeşti, cu trimiteri concrete la Eugen Ionescu/Ionesco şi la ceilalţi reprezentanţi ai teatrului absurdului. Pentru valoarea ei documentară, voi reproduce mai întâi definiţia din dicţionarul lui Pierre Larousse, lexicograf şi editor francez, cel căruia i se datorează casa de editură, cunoscută sub denumirea de Librairie Larousse. *Dictionnaire complète illustré* este tipărit în anul 1896 şi prezintă următoarea definiţie: „ABSURDE adj. (pref. *ab* et lat. *surdus*, sourd). *Contraire à la raison, au sens commun.* N. m.: *tomber dans l'absurde*"[1]. Este interesantă etimologia termenului, care punctează foarte bine acel univers „de surzi". Trebuie să treacă însă aproximativ un deceniu până să apară în dicţionarele *Larousse* o trimitere concretă la Eugen Ionescu sau la ceilalţi dramaturgi asociaţi teatrului absurdului, mai ales S. Beckett. Astfel, în *Petit Larousse Illustré*, din 1972, nu există nicio trimitere la teatrul absurdului, iar în *La littérature en France depuis 1945*, editura Bordas, ediţia revizuită din 1970, opera lui Eugen Ionescu / Ionesco este asociată noului teatru («nouveau théâtre»), parodiei, comicului dur, iar operele sunt încadrate conform conceptului propus de dramaturg, la anti-piese. Încă nu era încetăţenită formula „teatru al absurdului", trimiterea la universul absurd întâlnindu-se însă de-a lungul analizei operelor. De asemenea, în *Petit Larousse Illustré*, ediţia din 1972, nu se face nicio trimitere la teatrul absurdului, iar în *Larousse de la langue française*, ediţia din 1997, după definiţia propriu-zisă, se precizează sintagma „teatrul absurdului", dar fără trimiteri concrete la autori.

Cu totul alta este abordarea în *La Grande Encyclopédie*, Editura Librairie Larousse [1971-1978]. Astfel, în volumul 1, se prezintă, după definiţie, «le sentiment moderne de l' absurde», cu trimitere la existenţialism – Kierkegaard, Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, amintindu-se, de asemenea, precursorii, precum: Alfred Jarry, Georges Fourest – «poètes maudits», Kafka, James Joyce ş.a. Eugen Ionescu este prezentat drept reprezentant al teatrului absurdului, alături de Beckett, Pinter, analiza acestei categorii punctând, în general, o lipsă a coerenţei universului teatral versus cel romanesc şi o îndepărtare de tragic, în sensul clasic:

> «le théâtre de l'absurde, chez des auteurs comme Ionesco, Beckett, Pinter, n'a plus de héros ni de dieux. Il ne passe plus par la médiation des grands intérêts pour traduire et purifier l'angoisse de la condition humaine. Il

[1] Traducere: „ABSURD adj. (de la *ab* şi latinescul *surdus*, surd). Contrar raţiunii, percepţiei comune. N. m. *a cădea înabsurd*".

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

enu contraire une expérience directe, un événement, un happening, c'est-à-dire quelque chose qui arrive» [LGE, 1971-1978][2].

Observăm o oarecare rezervă faţă de teatrul absurdului, care de-abia începe să se impună, prin raportare la filosofia şi la romanul existenţialist. Autorii subliniază însă foarte bine noutatea pe care o aduce acest gen, în ceea ce priveşte dispariţia graniţelor dintre tragic şi comic, mijloacele utilizate, precum râsul, vacarmul şi vertijul fantasticului, toate acestea fiind un scut în faţa angoasei declanşate de „experienţa absurdului". Pe lângă revolta impusă de angoasă, care ţine de un act liber, în *La Grande Encyclopédie*, se punctează şi alte soluţii, şi anume, «engagement politique, choix éthique, invention artistique ou scientifique, voire même nouveau comportement devant l'experience religieuse» [LGE, 1976][3].

Deşi consideraţiile sunt generale, prin raportarea acestora la universul ionescian, în ansamblul lui, este evident că acesta prezintă soluţiile remarcate de autorii enciclopediei. Ştim foarte bine că Eugen Ionescu a fost preocupat îndeaproape de politică şi că are foarte multe articole cu această problematică, reprosându-i, de altfel, Monicăi Lovinescu faptul că nu le-a acordat atenţia necesară în volumul pe care îl publică aceasta, *Întrevederi...* Opţiunea politică a dramaturgului ţine de etica sa, de profundul său umanism, acesta fiind contra regimurilor totalitare, fie de dreapta, fie de stânga, îmbrăţişând personalismul promovat de Emmanuel Mounier şi de revista „Esprit". Iar formula artistică pe care o creează, pornind din sentimentul revoltei şi purtând pecetea inconfundabilă a talentului şi a spiritului său, ţine de „invenţie". Ea ascunde, de fapt, tot interogaţiile profunde cu privire la problemele majore, epicentrul fiind Divinitatea, raportarea individului la Aceasta, la Sine şi la Celălalt.

În aceeaşi enciclopedie, în secţiunea dedicată personalităţilor, Eugen Ionescu/Ionesco este perceput drept un scriitor român care uimeşte, care provoacă şi se impune în spirit avangardist, valoarea fiindu-i confirmată, de altfel, prin ocuparea timp de două decenii a unui loc în Academia Franceză, fapt greu de anticipat la început, ţinând cont de reticenţa publicului la primul spectacol:

> «Et l'auteur de cette pièce, jugée alors parfaitement inepte, n'était même pas français: un Roumain, un certain Ionesco. Qu'eussent-ils dit, ces notables qui brandissaient bien haut la tradition française, s'ils avaient pu deviner que vingt ans plus tard cet obscur Roumain entrerait à l'Académie française, après une longue carrière marquée de succès dans le monde entier? Se souvenaient-ils seulement que le mouvement dada avait en 1920, grâce à

[2] Traducere: „teatrul absurdului, la autori precum Ionesco, Beckett, Pinter, nu mai are nici eroi, nici zei. Nu mai trece prin medierea intereselor mari pentru a traduce şi purifica angoasa condiţiei umane. Dimpotrivă, el face din asta o experienţă directă, un eveniment, o întâmplare, adică ceva care se petrece."

[3] Traducere: „angajament politic, alegere etică, invenţie artistică sau ştiinţifică, chiar şi un comportament nou în faţa experienţei religioase."

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

Tzara, autre Roumain, ouvert la voie en France à l'un des courants de pensée les plus féconds de notre temps, le surréalisme?» [LGE, 1976][4].

Analiza substanţială a pieselor sale porneşte de la volumul lui Martin Esslin, după cum se menţionează în notele bibliografice, dar îl poziţionează, prin tehnică, prin „dinamică poetică", în descendenţa avangardistă, fiind menţionat mereu „noul teatru". Celelalte lucrări consemnate vizează acest fenomen de avangardă: L.C.Pronko, *Avant-Garde: the ExperimentalTheatre in France* (Berkeley, 1962) sau *Histoire du nouveau théâtre* (Gallimard,1966), P. Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (Klincksiek, 1972). Remarcăm faptul că exegeza franceză are drept punct de reper viziunea anglo-saxonă. De altfel, în acest spaţiu, încă din 6 iulie 1958, prin articolul unui critic englez, Kenneth Tynan, publicat în "Observer", în care autorul remarca profunzimea ionesciană şi îl promova pe dramaturg (ulterior, şi contestându-l), se naşte o polemică în ceea ce priveşte receptarea teatrului lui Eugen Ionescu. Această polemică va continua şi în spaţiul francez, iar cel despre care se spunea că are dorinţa de a ajunge „un nou Molière" va simţi nevoia să teoretizeze genul dramatic, în diverse articole sau volume de eseuri. E. Ionescu se va impune treptat şi va fi apreciat la justa sa valoare, cu precizarea că există, în privinţa încadrării sale în literatura absurdului, limite şi aspecte care ţin de universalitate, în acest sens, prea generale, deci discutabile.

O altă lucrare prestigioasă, *Histoire de la littérature française*, apărută la Editura Hachette, 1974, îl arată pe Eugen Ionescu/Ionesco drept reprezentant al „noului teatru", alături de Beckett şi Adamov, piesele ionesciene fiind numite „drame comice", „farse tragice", iar, într-o consemnare finală, teatrul ionescian este numit «*un théâtre de l'Absurde*». Termenul se impune de la o enciclopedie sau o istorie literară la alta, de la un deceniu la altul, respectiv, de la un secol la altul. Astfel, în *Littérature, textes et documents*, *XXe siècle*, Collection Henri Mitterand, 1991, numele lui Eugen Ionescu este aşezat, în continuare, lângă cel al lui Beckett, opera celor doi fiind analizată într-un capitol în care se menţionează, într-un mod categoric, formula: «*Le théâtre de l'absurde: Ionesco, Beckett*». În nota iniţială, se precizează că E. Ionescu are reputaţia unui dramaturg „de senzaţie", hărăzit „scandalului" provocat de ilustrarea „noului teatru". Urmează o analiză stucturală a pieselor sale, cu diverşi itemi care vizează, de exemplu: «*une crise du langage*», «*une crize des valeurs*», «*un théâtre en crise*». La acest nivel, este incontestabilă recunoaşterea academică a lui Eugen Ionescu, fiind evidentă, de asemenea, dificultatea sau controversa pe care o impun descifrarea şi predarea operei acestuia. Această consacrare a lui Eugen Ionescu este ilustrată şi în *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistique contemporains*, apărut la Editions du

[4] Traducere: „Iar autorul acestei piese, judecat atunci ca fiind perfect inept, nu era nici măcar francez: un român, un anume Ionesco. Ce ar fi spus ei, aceşti notabili care au marcat tradiţia franceză cu voce tare, dacă ar fi putut să ghicească că, douăzeci de ani mai târziu, acest român obscur va intra în Academia Franceză, după o lungă carieră marcată de succes în toată lumea? Şi-au amintit chiar că mişcarea Dada din 1920, graţie lui Tzara, un alt român, a deschis calea în Franţa pentru una dintre cele mai fructuoase şcoli de gândire ale vremii noastre, suprarealismul?"

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

Rocher, 1992, tradus în română, sub egida Editurii Nemira, în 2000, dramaturgul fiind consemnat la referinţa „Teatru al absurdului", cu menţiunea că a creat opere deschizătoare de drumuri, alături de cele ale lui Beckett.

Pentru a ne apropia de receptarea contemporană şi pentru a aduce încă un argument cu privire la consacrarea, la nivel universal, a lui Eugen Ionescu drept creator al teatrului absurdului, vom face trimitere la spaţiul anglo-saxon, cel care a oferit formula prin Martin Esslin, dar care a fost destul de rezervat în introducerea acesteia în dicţionarele Oxford, poate pentru că literatura absurdului este asociată, mai ales, mediului cultural francez şi francofoniei, urmând să se ramifice, la nivel lingvistic, mai ales după moartea corifeilor deja amintiţi. Totuşi, pe măsură ce Beckett îşi traduce şi îşi adaptează piesele în engleză, interesul pentru noua formulă teatrală se manifestă şi prin pătrunderea, treptată, a acesteia în dicţionarele de specialitate şi în enciclopedii. Astfel, finalmente, în *Enciclopedia Universală Britanică*, 2010, tradusă şi în limba română, la Editura Litera, în secţiunea care îi este dedicată, se precizează clar faptul că Eugen Ionescu s-a stabilit în Franţa, la Paris, unde „a cunoscut notorietatea ca unul dintre întemeietorii teatrului absurdului." Ca o ironie a sorţii, după Eugen Ionescu, este consemnat Nae Ionescu – asociat „trăirismului" şi extremei de dreapta, cu o influenţă covârşitoare asupra generaţiei '30.

Receptarea aceasta nu neapărat controversată, ci, mai degrabă, variată, deschisă către noul teatru şi către noi direcţii de analiză necesare şi impuse de valoarea incontestabilă a operei ionesciene, continuă şi în spaţiul românesc. Copilul teribil al generaţiei '30 se reîntoarce în atenţia publicului român şi a exegezei, devenit matur şi celebru, primindu-şi laurii pe care îi spera şi pe care îi anticipa încă din anii teribilismului său literar. Premoniţia lui Şerban Cioculescu cu privire la talentul lui Eugen Ionescu, care s-ar putea concretiza în teatru, este nemaipomenită. „Ereticul" revine în calitate de dramaturg – nu fizic, dar tot concret, prin operele sale, care necesită o analiză, o clarificare în spaţiul nostru cultural, pentru un public însetat de valoare, de autenticitate şi de simţire adevărată. Formula „literatura absurdului" pătrunde, treptat, dar convingător, în mediul academic românesc, la scurt timp după apariţia lucrării lui Martin Esslin, ceea ce arată a forţă a exegezei româneşti, o actualizare a acesteia, prin raportare la universal, unul dintre deziderateleă lui Eugen Ionescu, din volumul *Nu*. Formula este invocată sau oferă premisa demersului exegetic strict cu privire la sau ducând la Ionescu. De altfel, s-a impus atât de mult, încât în manualele şcolare actuale, care au drept suport critica românească, în primul rând, E. Ionescu este discutat într-un capitol numit, în general, „Literatura absurdului" sau „Teatrul absurd".

Notabilă, în acest sens, este lucrarea lui Nicolae Balotă, apărută în 1971, la Editura Univers, *Lupta cu absurdul*, care, probabil, are acelaşi impact, în spaţiul cultural românesc, pe care l-a avut volumul lui Martin Esllin, în mediul cultural occidental. Titlul este provocator, anunţând nu numai problematica, ci şi controversa declanşată de noul gen, respectiv, de formula utilizată în exegeză. Abordarea lui Nicolae Balotă susţine, în substrat, premisa de la care am pornit: imposibilitatea încadrării lui Eugen Ionescu într-un şablon, de aici originalitatea

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

acestuia şi demersurile exegetice pe care le suscită în continuare teatrul său. Criticul asociază absurdul în literatură nu unei mode, ci unui „fenomen de criză", care impune noi formule, şi nu „un simplu formalism":

> „Literatura absurdului nu e un astfel de formalism, o asemenea cultivare a aparenţelor. Chiar dacă mecanismul social al modei a răspândit unele şabloane absurde, nu se poate considera literatura absurdului numai un simplu fenomen de modă." [Balotă, 1971: 9]

Într-adevăr, literatura absurdului ilustrează un anumit context istoric şi cultural, respectiv, un sentiment, un dat ontologic, care nu se poate să ţină doar de modă, ci, din contră, care dă expresie timpului şi reprezentanţilor săi. De altfel, Nicolae Balotă remarcă o eroare în lucrarea lui Martin Esslin, în acest sens, şi anume faptul că, prin aceasta, autorul extrapolează fenomenul literar, numit „literatura absurdului", din complexul istoric-social-cultural în care a apărut şi care ar fi trebuit să fie mult mai puternic relevat.

Totuşi, ambii critici sunt de acord, în ceea ce priveşte substanţa acestui nou tip de teatru, şi anume, revenirea la arhaic, la tradiţie. Putem să discutăm, în acest sens, despre resurecţia tragicului, despre criza comunicării şi experienţa unei ontologii dramatice ca fiind esenţa absurdului. Însă, nu trebuie exagerată această direcţie, pentru că, aşa cum afirmă Eugen Ionescu, ne-am putea întoarce în cultură, în acest sens, chiar până la Eschil şi Sofocle. Atunci, care ar mai fi relevanţa acestui demers al criticii literare în a lămuri un fenomen cultural pentru care nu există încă un program estetic? Graniţele sunt mult prea fragile şi, atunci, această iniţiativă lăudabilă ar fi sortită eşecului, fără anumite repere estetice actuale. De aceea, mult mai pertinentă este ipoteza lui Nicolae Balotă de a percepe acest teatru drept un „fenomen de criză", prin care se exprimă un „dezacord cu lumea", acel „divorţ" sartrian, acea „prăpastie pe care existenţialismul o sapă între raţiune şi realitate", în care se instalează absurdul. Literatura absurdului survine, astfel, în descendenţa existenţialismului, prin fond – „Absurdul e, în fond, o temă de gândire a filosofiei existenţialiste", oferind chiar şi anumite tehnici, precum paradoxul lui Kierkegaard, „prima apariţie a absurdului pe tărâmul filosofiei existenţiale" [Balotă, 1971: 21].

În acest sens, este elocvent romanul scris de Eugen Ionescu în etapa maturităţii creatoare, *Însinguratul* [1973], care reprezintă, de fapt, o revenire la existenţialismul anilor '30 cu care cochetase, în perioada românească, prin încercările de roman. Astfel, acest roman apărut nu numai în descendenţa existenţialismului românesc (Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Emil Cioran), ci şi a celui european (Dostoievski, Kafka, Joyce, Sartre, Camus), ne arată un Eugen Ionescu situat dincolo de angoasă, care găseşte prin personajul creat, libertatea lăuntrică. Eroul nici măcar nu are nevoie de nume, pentru că el este Omul care poate alege. Unul dintre principiile existenţialismului este libertatea de acţiune sau angajarea, respectiv, asumarea faptelor tale. Prin decizia eroului ionescian de a se izola, se arată nu criza ontologică, ci tocmai libertatea de a avea o opţiune, în

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

cazul acesta izolarea presupunând echilibru interior, dincolo de haosul de afară – lupta dintre tabere, dintre facţiuni, cu puternice accente orwelliene.

Care este locul lui Eugen Ionescu în acest context cultural inedit şi, totodată, revitalizant, recuperator, într-un mod bulversant? N. Balotă îl percepe pe Eugen Ionescu ca fiind „probabil, unul dintre ultimii avangardişti" [Balotă, 1971: 424], afirmaţie care devine complementară cu alta anterioară din secţiunea care îi este dedicată: „Odată cu avangarda literară a secolului XX şi cu existenţialismul, absurdul se legitimează în literatura şi gândirea secolului nostru" [Balotă, 1971: 76]. Prin acest silogism creat, Eugen Ionescu se arată drept reprezentant al literaturii absurdului, pe linie avangardistă, aspect demonstrat de dramaturg prin tehnica teatrală şi prin preocuparea constantă de a se opune actualităţii timpului său, după cum susţine nu de puţine ori. În acest context, absurdul ionescian, şi nu numai, se legitimează ca o antiliteratură, în spirit manierist.

Această direcţie avangardistă este subliniată, ulterior, de Adrian Marino, în *Dicţionarul de idei literare*, vol. I, apărut la Editura Eminescu, în 1973. Numele lui Eugen Ionescu este invocat de critic încă din capitolul dedicat termenului **actualitatea**, cu privire la tendinţa ideilor de a se întâlni într-un „prezent etern, infinit, în acelaşi timp actual şi transactual", aspect remarcat şi de Plutarh, dar, printre alţii, şi de Eugen Ionescu, „un autor zis de <avangardă>" [Marino, 1973: 97]. Trimiterea la Eugen Ionescu va continua şi în teoretizarea **antiliteraturii**, percepute drept ultimă fază, precum **avangarda**, într-un lung proces istoric. Această trimitere se realizează în contextul existenţialist, „etichetă cu multiple implicaţii, însă cu un efect negativ unic: renunţarea la literatură", prin „negaţie", „obsesia răului întoarsă pervers asupra literelor (predominantă la Emil Cioran); apăsarea paralizantă a ideii morţii, neantului, vidului, dublată de disperarea de a nu putea prinde, prin limbaj, esenţa (atitudini tipice la Eugen Ionescu)" [Marino, 1973: 114].

Percepţia autorului asupra existenţialismului este, pe lângă anumite aspecte pozitive, precum tentaţia absolutului, irealizabilul etc., una destul de rigidă, printre reprezentanţi fiind adus în discuţie şi E. Ionescu. Însă, la scurt timp, în acelaşi capitol, contribuţia acestuia este subliniată prin trimitere la avangardă care are meritul „de a fi deschis conştiinţei noastre literare (fie şi în mod superficial sincronic) drumul unei probleme acute şi esenţiale, căreia doar Eugen Ionescu îi dă în Nu (1934), o formulare cu adevărat organizată: tehnica literară este neapărat falsă, literatura exprimă numai generalul, scriitorul se <trădează> mereu, literatura ne face <neautentici> etc." [Marino, 1973: 121].

De-a lungul *Dicţionarului,* autorul face cincizeci şi trei de trimiteri concrete la Eugen Ionescu (dintre care treizeci sunt ilustrări şi explicaţii oferite cu ajutorul textelor ionesciene, pentru anumite concepte şi idei, iar douăzeci şi trei sunt „referinţe"), aspect notabil în ceea ce priveşte locul pe care şi-l ocupase dramaturgul pe scena literaturii universale. Aceste referinţe acoperă un larg spectru cultural, ceea ce atestă atât universalitatea, forţa de pătrundere în sinele lucrurilor a textelor ionesciene, cât şi imposibilitatea circumscrierii acestora într-un şablon, ideea de la care am pornit această demonstraţie. Astfel, în capitolele: „Actualitatea", „Antiliteratura", „Avangarda", „Clasic", „Comedia", „Comic",

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

„Drama", „Dramatic", „Fantastic", „Formalism" – Adrian Marino defineşte şi clarifică anumite concepte, făcând trimitere, de multe ori, şi la textele ionesciene sau la consideraţiile lui Eugen Ionescu despre artă, în general şi despre teatru, în particular. De-a lungul demonstraţiei sale, ori că subliniază parodia la Eugen Ionescu în definirea literaturii, prin raportare la divinitate, dramaturgul discutând despre inutilitatea scrisului, ori că îl numeşte autor de „avangardă" care denunţă formalizarea excesivă a literaturii, ori că îl invocă la avangardiştii care devin clasici, ori că îl remarcă drept scriitor ce demonstrează imposibilitatea limbajului de a surprinde inexprimabilul, ori că îl invocă în cazul paradoxului antiliteraturii, care presupune o negare, o contestare a literaturii, dar şi o permanentă revenire la aceasta, la necesitatea scrisului, ori că îl elogiază când discută despre antiteatru, E. Ionescu fiind un virtuoz, care în antipiesele sale dezvăluie dezinvolt toate „sforile", ori că discută despre necesitatea autenticităţii, a adevărului – numele lui Eugen Ionescu este atât de des invocat şi aşezat alături de alţi reprezentanţi de seamă ai literaturii, încât meritul dramaturgului în modernizarea acesteia este incontestabil, iar impactul pe care l-a avut asupra publicului şi a criticii literare este mai mult decât demonstrat.

Adrian Marino îl prezintă pe Eugen Ionescu drept un avangardist, deşi are anumite reticenţe în utilizarea acestui termen, care provoacă destule controverse, precum cel de „absurd", pe care, de altfel, teoreticianul nu-l abordează în investigaţiile sale. Acest teren destul de „minat" al avangardei însă pare să surprindă foarte bine specificul teatrului şi fondului ionescian, deoarece avangarda este, în acelaşi timp, un fenomen de anticipaţie, de ruptură, promovând şi radicalizând actul de negaţie, dar şi de reîntoarcere la izvoare, avangardiştii devenind clasici, în timp, după acceptarea şi comprehensiunea creaţiei lor. De altfel, chiar Eugen Ionescu susţine acest paradox, prin faptul că afirmă că fondul universal al avangardei „poate fi considerat drept clasic", oferind o profesiune de credinţă, în acest sens: „Sunt pentru clasicism, aceasta este avangarda. Descoperirea arhetipurilor uitate, imuabile, reînnoite prin expresie: orice adevăr creator este clasic… Arhetipul este totdeauna tânăr" sau „Avangarda nu e deci decât expresia actuală, istorică, a unei actualităţi inactuale (dacă pot spune aşa), a unei realităţi transistorice." [Ionesco, 1992: 169].

Pornind de la aceste mărturisiri, sunt vizibile afinităţile pe care le are dramaturgul cu avangarda românească (pe care o cunoaştea foarte bine, pe care o aprecia şi pe care chiar intenţiona să o traducă în limba franceză). Teatrul dadaist al lui Tristan Tzara este notabil în acest sens, iar discursul avangardist, care presupune spirit iconoclast, dar şi un mesaj – acela de reînviere a artei „primitive" – i se poate aplica lui Eugen Ionescu însuşi.Prin această simbioză a primordialului şi a clasicului cu modernul, Eugen Ionescu se apropie, de asemenea, şi de Constantin Brâncuşi, sculptorul avangardist care încorporează atât de firesc şi de rafinat, în acelaşi timp, filonul românesc – folcloric –, în arta inovatoare. Dacă ne gândim doar la *Măiastra* sau la *Coloana Infinitului*, vedem în revoluționarul artist un adept al clasicului care, prin remodelare, devine modern

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

şi vizionar, totodată. Cei doi „clasici moderni" transmit fiorul metafizic, într-o manieră inedită, dincolo de spaţiul românesc, în universalitate.

A-l percepe pe Eugen Ionescu drept scriitor „al absurdului", în descendenţa literaturii şi a filosofiei existenţialiste, respectiv, a avangardei, este valabil, într-o mare măsură, şi în abordarea contemporană a operei acestuia. Însă, această formulă nu surprinde în totalitate acea simbioză dintre formă şi fond, semnificantul devenind, în aces sens, un termen mai mult sau mai puţin la modă, prin care se arată neputinţa de a îngloba semnificatul, mult prea profund pentru a fi decelat prin acest termen. De aici, traseul complex pe care îl parcurge exegeza ionesciană şi controversele provocate de încadrarea operei lui Eugen Ionescu într-o anumită categorie estetică sau direcţie artistică, atât pe plan universal, cât şi naţional. Cert este că dramaturgul s-a impus drept creator al „teatrului absurdului", care ţine de o nouă avangardă. Aşa este prezentat şi în dicţionarele din spaţiul nostru cultural, precum cel al lui Dan Grigorescu, *Dicţionarul avangardelor*, în care autorul punctează meritul scriitorilor absurdului de a fi găsit noi forme de expresie pentru o realitate angoasantă, pe care nici filosofia, nici recenta psihanaliză, nici morala nu o puteau îngloba şi semnifica. Încadrat la „teatrul absurdului" şi în acest dictionar, Eugen Ionescu este aşezat alături de S. Beckett, A. Adamov, scriitori care au creat o formă dramatică potrivită unui nou context, în a căror operă „Deznădejdea universală capătă uneori înfăţişarea unor simboluri arhetipale, care produc un efect catartic: o realitate ce fusese simţită înainte foarte vag e percepută acum clar, fără dubii sau iluzii." [Grigoraş, 2003: 660]. Într-adevăr, acest gen de teatru nu trebuie scos din contextul său istoric, deşi îi putem găsi rădăcini adânci, dincolo de *Mitul lui Sisif*, acel nucleu al existenţialismului şi al literaturii absurdului, întorcându-ne la Shakespeare, pe care, de altfel, E. Ionescu îl consideră un precursor al acestei categorii estetice. Contextul istoric şi cultural este relevant în elucidarea semnificaţiilor profunde ale noului teatru, la care se adaugă o altă componentă gravă, cea psihologică, psihanalitică, temperamentală, toate acestea subliniind drama ontică a omului contemporan.

Din acestă direcţie, de asemenea, este evidentă apropierea lui Eugen Ionescu de existenţialişti, ca fond, dincolo de avangardismul teatrului său, ca expresie şi ca deziderat. Acest fapt rezidă într-o trăsătură a existenţialismului, şi anume, în substanţialitatea sa, moralmente, curentul artistic existenţialist având o miză socială şi politică – de denunţare a lumii burgheze –, ceea ce face, de altfel, şi Eugen Ionescu de-a lungul întregii sale activităţi creatoare, prin diverse forme: teatru, roman, eseuri, publicistică. Într-adevăr, de avangardişti îl apropie tumultul interior, fervoarea artistică, denunţarea tarelor sociale şi ideologice, precum: pseudovaloarea, schematismul, clişeizarea, impostura, însă Ionescu şi se delimitează de aceştia, într-un mod esenţial. Dramaturgul depăşeşte avangarda negativistă, care ilustrează, de multe ori, un experimentalism gratuit, în scopul distrugerii formelor consacrate. Avangardismul – ca generaţie şi ideologie – nu are, de altfel, continuatori, pentru că nici nu oferă mereu soluţii concrete, în programul său, pentru problemele atât de virulent criticate. În cazul lui Eugen Ionescu, nici măcar volumul contestatar *Nu,* atât de revoluţionar pentru perioada apariţiei sale, nu ilustrează doar un simplu experiment (aşa cum sunt multe dintre

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

textele avangardiste), ci este profund, în sens ideologic, artistic, ontologic, deci moral. Această substanţialitate a operei sale se ramifică, ulterior, prin teatrul său, în esenţa sa profund moral, pe linia personalismului îmbrăţişat în Franţa.

Aşadar, plasarea teatrului ionescian într-o categorie estetică, într-un program artistic bine definit nu se poate realiza exhaustiv şi nici nu a fost dezideratul dramaturgului, aşa cum nu este nici al nostru. Totuşi, au fost necesare anumite clarificări, sistematizări, într-un anumit context cultural, cel al debutului „noului teatru", pentru că întotdeauna inovaţiile intrigă şi provoacă demersuri critice. Problema care se impune a fi dezbătută în continuare nu este decât într-o mică măsură aceea a încadrării operei lui Eugen Ionescu într-o direcţie estetică, care, ori că se denumeşte în continuare sau nu „a absurdului", cu siguranţă, este una de avangardă. Nu trebuie să cădem în continuare în acestă capcană a catalogării, a cuantificării valorii operei unui artist, care se demonstrează prin simplul fapt că este în continuare citită şi reprezentată scenic, în cazul scriitorilor de teatru. Modernul devine clasic, iar clasicul reprezintă, de fapt, o dorinţă a moderniştilor, pentru că presupune valoare şi perenitate. Nu întâmplător, tot printr-o trimitere la Eugen Ionescu, Adrian Marino, în studiul *Modern, modernism*, *modernitate*, puncta o realitate pe care o declanşează fenomenul de avangardă, temă surprinsă foarte bine şi de E. Ionescu în *Note şi contranote* (conform notei teoreticianului): „Modernismul românesc începe să fie tras la sticle, etichetat, clasat. Vrea, nu vrea, el a fost de pe acum asimilat, acceptat într-un fel sau altul de tradiţie. Fenomenul este universal: muzeul devoră avangarda; modernul şi moda sunt înghiţite de istorie. Totul sfârşeşte prin a fi triat, absorbit, catalogat, oficializat." [Marino, 1969: 83]. Mult mai importantă este relevarea impactului pe care l-a avut acest fenomen pe plan autohton şi universal, pentru că Eugen Ionescu, pe lângă calitatea de reformator, o are pe cea de vizionar. Aici, implicaţiile sunt mult mai adânci, mai ales prin raportarela cele care ţin strict de jalonări.

BIBLIOGRAFIE

Balotă, 1971: Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Bucureşti, Editura Univers, 1971.
Esslin, 2009: Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, Bucureşti, Editura Unitext, 2009.
Grigoraş, 2003: Dan Grigoraş, *Dicţionarul avangardelor*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2003.
Ionescu, 1992: Eugene Ionesco, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
Marino, 1969: Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Marino, 1973: Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, Vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
Pavel, 2002: Laura Pavel, *Ionesco anti-lumea unui sceptic*, Bucureşti, Paralela 45, 2002.
Pronko, 1962: L.C. Pronko, *Avant-Garde: the Experimental Theatre in France*, Berkeley, 1962.
Pronko, 1966: L.C. Pronko, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966.
Vernois, 1972: P. Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksiek, 1972.

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)

Dicţionare:

DCI, 1896: Pierre Larousse, *Dictionnaire complète illustré*, Paris, Larousse, 1896.
DMMLAC, 1992: *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistique contemporains*, Editions du Rocher, 1992.
EUB, 2010: *Enciclopedia Universală Britanică*, Bucureşti, Editura Litera, 2010.
DA, 2003: Dan Grigorescu, *Dicţionarul avangardelor*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2003.
HLF, 1974: *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.
LF, 1970: J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.
LGE, 1971-1978: *La Grande Encyclopédie*, vol. 1, Paris, Larousse, 1971-1978.
LTD, 1991: *Littérature, textes et documents*, *XXe siècle*, Collection Henri Mitterand, 1991.
DIL, 1973: Adrian Marino, *Dicţionarul de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
PLI, 1972: Pierre Larousse, *Petit Larousse Illustré*, Paris, Larouse, 1972.

BDD-A31752 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:01:11 UTC)