

# Eugen Ionescu sub semnul interculturalismului și al bilingvismului; teatrul ionescian între tradiție și inovație

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 și într-o altă cultură, dar și 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* și îi voi consacra un subcapitol distinct, intitulat *Jocul de-a măcelul și Jurnal din Anul Ciumei*, perspectiva fiind comparatistă. Accepțiunea pe care o dau comparatismului este aceea a lui Wellek (1953) – comparatism înseamnă *orice studiu de literatură care transcende granițele unei literaturi naționale*.

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

## Eugen Ionescu și teatrul de avangardă

Eugen Ionescu folosește cuvântul *absurd* ca să descrie ceea ce nu înțelege, 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 rătăcește fără scop, uitarea scopului, omul tăiat de rădăcinile lui esențiale, transcendente” (Ionescu 1999: 123). Termenului de *absurd* Eugen Ionescu îl preferă pe acela de *insolită*, de *straniu*.

Și e numit câteodată absurd ceea ce nu este decât denunțarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanța lui, steril, alcătuit din clișee și din lozinci (Ionescu 1992: 73).

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

---

\* Colegiul Național „Gheorghe Lazăr”, București, România.

autor de avangardă trebuie să exprime o ruptură, o noutate, o opoziție. Autorul semnaleză în articolul *Discurs despre avangardă* că teatrul este locul unde se îndrăznește cel mai puțin. Avangarda a stagnat în teatru, acesta fiind cel mai întârziat domeniu. Mișcarea noutății teatrale pare să se fi oprit la 1930. „Fără garanția unei libertăți totale, autorul nu reușește să fie el însuși, nu reușește 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 însuși regăsești figurile și schemele permanente, profunde ale teatralității” (Ionesco 1992: 75). El consideră că teatrul are nevoie de localuri de experiență, de săli de laborator, aflate la adăpost de superficialitatea marelui public. Pledează pentru teatrul de cercetare, de laborator, de avangardă, pentru teatrul viu și liber. „Avangarda înseamnă libertate”, o operă teatrală trebuind să fie o adevărată intuiție originală, „o intuiție originară ce nu datorează nimic altcuiva decât sieși” (Ionesco 1992: 72).

Din perspectiva lui Pierre Bourdieu, sociolog al literaturii, câmpul literar este spațiul luptei dintre aceia care *marchează o dată* (făcând să existe o nouă poziție în câmp) și care luptă pentru a continua să existe (pentru a deveni *clasici*) și 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 discuție înseși bazele genului, revendicându-se de la întoarcerea la origini, la puritatea izvoarelor; rezultă de aici că istoria poeziei, a romanului și a teatrului tinde să se prezinte ca un proces de purificare prin care fiecare dintre aceste genuri, printr-o neconținută revenire critică asupra-și, asupra propriilor principii, supoziții, se reduce din ce în ce mai mult la chintesența sa cea mai epurată (Bourdieu 1999: 54).

Negarea tradiției și a valorilor consacrate este o strategie la care recurge Eugen Ionescu constrâns de structura câmpului literar, prin intermediul acestei strategii el construindu-și propria poziție în cadrul aceluiași 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 ființe mici* (1931), acesta nedându-i posibilitatea să-și creeze o poziție în cadrul câmpului literar. Scriitorii pe care-i contestă Eugen Ionescu în volumul *Nu* avuseseră succes cu cărțile pe care și le publicaseră nu cu mult înainte de anul 1934, când apare volumul *Nu*. Tudor Arghezi își publicase în anul 1927 volumul de versuri *Cuvinte potrivite*, urmat la câțiva ani de *Flori de mucigai*. Ion Barbu își tipărise în 1930 volumul de versuri *Joc secund*. Camil Petrescu își 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 își tipărește romanul *Patul lui Procust*. Tot în 1933, Mircea Eliade își publică romanul *Maitrey*.

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

o psihologie perimată, o construcție boulevardieră, o prudență burgheză, un realism care poate să nu se intituleze convențional, dar care este convențional, o supunere față de dogmatismele amenințătoare pentru artist (Ionesco 1992: 77).

Deși disprețuiește teatrul popular, totuși, admite existența sa. Care este, însă, atitudinea lui Eugen Ionescu față de dramaturgia asemănători sieși? În viziunea sa, aceștia figurează în casta unei aristocrații a spiritului, Eugen Ionescu fiind înrâurit de o admirație profundă pentru autori pasionați ca: Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Adamov, Schehadé Audiberti, Weingarten, Georges Neveux. Așa 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 îți scrii memoriile, când îți povestești viața într-o autobiografie, a adopta ordinea cronologică, cum obișnuit se face, nu e deloc autentic. Există autenticitate când amintirile afluează și se grupează de la sine, nu cronologic, ci pe teme sau obsesii (Ionescu 1999: 156).

Eugen Ionescu reproșează 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 existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale (Lejeune 2000: 12)

A scris însă în genuri înrudite cu autobiografia: jurnale intime, eseuri (autoportret sau eseu), roman personal *Însinguratul* și două piese autobiografice *Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților*, deși 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 funcționează ca o formă indirectă a pactului autobiografic, pe care îl extinde la ansamblul operei sale. De asemenea, în mod subtil, Eugen Ionescu ne atrage atenția asupra unui fapt, și anume că în ansamblul operei sale se conturează spațiul autobiografic. Cu alte cuvinte, deși nu a scris propriu-zis o autobiografie, totuși opera sa este autobiografică. Jurnalul intim se abate de la definiția autobiografiei, pentru că într-un jurnal nu există o retrospectivă 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 și a personajului. Autoportretele sau eseurile cu caracter autobiografic nu sunt autobiografii, pentru că nu prezintă o retrospectivă a povestirii (nu sunt povestiri și nu au caracter retrospectiv). De ce s-ar abate o piesă de teatru autobiografică de la definiția autobiografiei? În primul rând, pentru că textul dramatic nu este o povestire, deși poate fi asimilat prozei uneori. În al doilea rând, piesele de teatru sunt ficționale, stau sub regimul ficțiunii. Textele dramatice pot fi citite precum romanele, ca ficțiuni, dar și ca fantasmе revelatoare ale unui individ (Lejeune 2000: 44). Chiar dacă piesele ionesciene autobiografice *Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților* nu afirmă, în mod evident, pactul autobiografic, neexistând în text afirmată identitatea de nume autor-narator-personaj, totuși afirmă o formă indirectă a acestuia (a pactului autobiografic) pactul fantasmatic. Pe de altă parte, într-o

autobiografie, (ca, de altfel, și în jurnal) în care este inclus contractul sincerității, 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 sincerității 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 ficțiune (o piesă de teatru este operă de ficțiune). Despre penultima sa piesă, *Omul cu valizele*, Eugen Ionescu mărturisește 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 adolescența, copilăria mea chiar. Proiectez acolo conflictul pe care l-am avut cu tatăl meu și cu cea de-a doua lui soție, cu tatăl meu și cumnații lui. Căutarea care animă piesa este cea a identității mamei mele și a bunicii mele, căutarea propriei mele identități (Ionescu 1999: 154).

Există un moment dramatic, traumatizant, care a marcat viața lui Eugen Ionescu. Tatăl său o părăsește pe mama sa în 1916, la Paris, iar după război divorțează de ea (în absența ei și fără să-i ceară acordul) și se recăsătorește la București. Toată viața Eugen Ionescu a dus în suflet obsesia mamei sale, imaginea unei femei nefericite, o femeie umilă, supusă și tăcută care moare în 1936, în același an Eugen Ionescu căsătorindu-se (cu o româncă). În piesa *Călătorie în lumea morților*, un personaj Jean își caută disperat mama: „Jean: Ea e sus. Mamă, știu că ești acolo, hai, coboară” (Ionescu 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 dimineață) pornește deodată să-mi vorbească despre mama lui. Că e evreică știam de mult, din auzite, dar era, între noi doi, o chestiune închisă. Amețit de băutură, băiatul se pornește „să-mi spună tot”, cu nu știu ce răsuflet care îl ușurează, ca și cum l-ar fi apăsât, ca și cum s-ar fi înăbușit. Da, era evreică, era din Craiova, bărbatul ei a părăsit-o cu doi copii mici în Franța, a rămas evreică până la moarte când el – Eugen – cu mâna lui a botezat-o (Sebastian 1996: 303)

Eugen Ionescu nu și-a declarat niciodată, în mod public, evreitatea, trecând acest adevăr sub tăcere. Menționează că a plecat (de fapt, a evadat sub pretextul studiilor) din România din motive politice, conflictul cu familia (sa), prezența *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 construcție complexă, o construcție 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, și o elaborare conștientă, o înlănțuire a materialelor.

Consulul: Să punem: *vârșă incertă*. Ce profesii aveți?

Primul Bărbat: Sunt o ființă.

Consulul: Există grămezi întregi de ființe.

Primul Bărbat: Nu sunt toate ca mine.

Consulul: Să spunem: *ființă specială* (Ionescu 1998: 199).

Spre sfârșitul piesei există un dialog între personajul Femeia și personajul Primul Bărbat, în care deslușim reverberațiile autobiografice ale unei iubiri ascunse, secrete a lui Eugen Ionescu autorul concret pentru o femeie de care s-a despărțit cândva și pe care a iubit-o toată viața.

Primul Bărbat: Am bani, putem să ne facem situație. [...] (Își 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 brațe și începe și 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 și 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 și nu mai plânge, te implor (Ionescu 1998: 223)

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

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

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

unde încep să strige și să cheme, unii pe cei, pe care i-au ucis, alții 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 și suferințele lor încetează, dacă nu, sunt iarăși duși în Tartar, și de acolo iar aduși de râuri și nu scapă de aceste pătimiri până nu izbutesc să-și înduplece victimele. Căci aceasta e pedeapsa hotărâtă pentru ei de judecători (Platon 1994: 146–147).

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

Bătrâna (mișcându-se cu aceeași agilitate, către Doamna Simpson): Ți-am luat falsa tinerețe. Cine a mai văzut iertare la Judecata de apoi, de pe lumea cealaltă? [...] Bătrâna: Cu toții sunteți și nu sunteți nimic. Niște spații goale, un vid care nu e nimic. (Intră o țigancă frumoasă). Fiica mea a fost alungată de soțul ei, tu ai alungat-o pe a doua nevastă a lui, așa că pe tine nu am necaz. Pe fiica mea n-o voi trezi. Singura iertare pentru morți e să-i lași în pace. Ia-ți de gât amantul și spânzură-l, dacă zici că l-ai iubit. Ia funia asta! (Țigancă se duce spre Tată). Trage-l după tine! (Țigancă îl trage). Fie ca toate astea să dispară pe veci, pe veci, pe veci, iar când o să vă rechem, să veniți la chemarea mea! (Ionescu 1998: 286–287).

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

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

Ce ne spune el? În timp ce primejdia – ciurma – era acolo, oamenii se ocupau de alte lucruri. Întorceau spatele amenințării nemijlocite, lucrului esențial care era chestiunea morții, a unei morți apropiate, prezentă pretutindeni, și făceau politică. Acționând așa, evitând să privească realitatea în față, ei nu mai erau conștienți de identitatea, nici de sensul existenței lor. În acest caz, ei ilustrau ceea ce spune Heidegger, că noi trăim în spațiul grijii. Politica, organizarea socială fac parte dintre grijile noastre și ne fac să uităm singura problemă autentică, aceea a semnificației existenței noastre. Semnificația existenței noastre este că trăim în uimire și că suntem făcuți pentru moarte. Cel care pune, care trăiește această problemă se regăsește în metafizică, unde spune: de ce există ceva mai degrabă decât nimic? (Ionescu 1999: 146).

Interogația cu care se încheie pasajul de mai sus aparține lui Heidegger și este considerată întrebarea fundamentală a metafizicii, cu această propoziție încheindu-se studiul heideggerian *Ce este metafizica*, care este o prelegere inaugurală, ținută la Universitatea din Freiburg în anul 1928. Putem afirma încă o dată omologia de structură dintre universul ionescian și 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 aruncați în lume, cu o anumită situație afectivă – *die Befindlichkeit*. Faptul de a fi deja în lume (*das Schon-sein-in-der-Welt*) și tonalitatea afectivă (*Stimmungen*) reprezintă efectul unei cauze care nu-și are cauza în ele însele. Al doilea registru al grijii este *der Entwurf* – aruncarea, proiectarea. Dasein-ul își proiectează propriile sale posibilități. Are puțința de a fi (*das Seinkönnen*), este deschis către propria sa posibilitate de a fi. Dasein-ul e de fiecare dată în fața sa însuși, este orientat către înainte (*das-Sich-vorweg-sein*). Înțelegerea (*das Verstehen*) dă seama de felul în care Dasein-ul devine conștient de posibilul său. *Verstehen* e o înțelegere existențial ontologică, o înțelegere originară care detectează puțința de a fi a Dasein-ului; reprezintă conștientizarea de către Dasein a posibilităților sale. Această stare de deschidere pune problema adevărului celui mai originar în modul autenticității. Sinele autentic (*das eigentliche Selbst*), autenticitatea (*die eigentlichkeit*) existența (*die Existenz*) caracterizează acest registru. Al treilea registru al grijii este reprezentat de *Verfallen* – căderea, acest termen neavând o conotație morală. Este registrul vieții obișnuite, unde se petrec lucrurile în mod obișnuit și în care Dasein-ul se află într-un spațiu de familiaritate cu alții, într-o comunicare cu alte ființări, pe care le întâlnește în chip fatal în existența lui. Este lumea preocupării, a lui *das Besorgen* – preocuparea pentru lumea ustensilelor, pentru ființări diferite de Dasein, și a lui *die Fürsorge*, care desemnează preocuparea pentru alți 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 existențial care caracterizează lumea impersonalului *se*. Dasein-ul se raportează în diferite feluri la altceva decât la sine însuși. Grijă pentru

tot ce îl înconjoară îi aduce Dasein-ului pericolul pierderii de sine, al uitării de sine, al risipirii de sine. Întâlnirea cu alții ascunde o neîntâlnire cu sine însuși, o ratare a întâlnirii cu sinele propriu. Aceste trei structuri existențial-ontologice reprezintă *Grija*. Heidegger face o analiză de tip transcendențial-fenomenologic, epuizând schema. În structura griii încap viața noastră. Faptul de a fi în lume se consumă în aceste trei registre. Dasein-ul este în temeiul ființei sale grijă. În lumea impersonalului, Dasein-ul trăiește spontan și inert. Saltul din spațiul inautenticității se produce la nivelul unor afecte. Există un sentiment care îl dislocă pe Dasein, îl smulge din lumea impersonalității, și anume angoasa (*die Angst*).angoasa este teama de nimic determinat și reprezintă un izvor de autenticitate; e perceperea, intuirea finitudinii noastre. Acest sentiment al *angoasei* este acompaniat de alte dispoziții afective: plictisul a cărui rădăcină nu poate fi aflată, un plictis cu obiect nedeterminat, și sentimentul stranieții (*Unheimlichkeit*) (sentimentul pierderii spațiului familiarității) – stare care poate fi experimentată de Dasein. Prin intermediul acestor experiențe rare, experiențe ale dislocării, stări de straniețe (*Unheimlichkeit*), care survin pe neașteptate și care nu pot fi provocate, Dasein-ul este deschis, este proiectat către sine însuși, în registrul morții (al faptului de a fi într-o moarte – *sein zum Tode*), al autenticității, al conștiinței (al vinei).

Inspirându-se, în alcătuirea piesei *Jocul de-a măcelul*, din *Jurnalul din anul ciumei* pe Eugen Ionescu îl interesează implicațiile metafizice, aspectul apocaliptic al evenimentului.angoasa este și tema acestei piese, iar călugărul îmbrăcat în negru cu gluga trasă pe față, care traversează periodic, scena, materializează această angoasă. *Jocul de-a măcelul* (1969) se constituie ca o înșiruire (succesiune) de imagini caleidoscopice ale morții. Cauzele morții sunt multiple: epidemie, sinucideri, execuții polițienești, 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 piață, 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 sfârșitul primei scene (a piesei). În replicile personajului Al Șaselea Bărbat deslușim 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 oțel, etanșă. Ceva groaznic de străin și ostil. Nu aveam nici un mijloc de comunicare. Totul era închis, toate firele erau rupte. Eram închis. Dar închis pe dinafară! [...] Câteodată stau și mă întreb ce să mai faci ca să trăiești (Ionescu 1997: 158).

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

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

Plictisul ucigător reprezintă o cădere, o prăbușire interioară. A doua scenă a piesei se petrece în stradă și conține discursul unui funcționar care se adresează publicului. El constată răul necunoscut care s-a răspândit în oraș.

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

Se asistă la o progresie geometrică a morții. „Frați și veri au fost cuprinși simultan de același rău, de aceeași spaimă terifiantă, urmată de aceeași durere mortală” (Ionesco 1997: 165). Se moare la întâmplare. Fenomenul morții 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 spațiul familiarului și te amenință în imediat, oroarea în care amenințatorul are caracterul non-familiarului și *groaza* care combină instantaneitatea spaimii cu non-familiaritatea ororii, în această piesă fiind detectabilă *groaza*.

Măsurile pe care le propune funcționarul în piața 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 populația Londrei. Orașul este închis, înconjurat de armată, soldații păzind intrarea și ieșirea din oraș. Voluntari supraveghează casele infectate, pentru a împiedica ieșirea din aceste case și intrarea în ele, fiecare din casele contaminate va fi însemnată cu o cruce roșie. Se închid magazinele și cafenelele, sunt interzise spectacolele, toate întrunirile publice. Li se pretinde locuitorilor orașului o secretă interceptare reciprocă, astfel încât fiecare să-l poată supraveghea pe fiecare și fiind pregătiți, totodată, să-și îngroape aproapele. Suspecții vor fi izolați în case, închiși cu întreaga lor familie. A treia scenă a piesei *Jocul de-a măcelul* se desfășoară într-o casă contaminată. Comicul absurd al acestei scene derivă din aceea că stăpânul casei, precum și servitorii săi, nu au conștiința faptului că sunt contaminați. Grija exagerată, vigilența 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 uitați: vederea bolii vă poate contamina [...]. Dacă voi nu vreți, răul n-o să intre în casa asta. Pe noi nu ne va atinge. Numai să continuați să dezinfecțați în permanență totul. [...] Sunt de nepătruns. Sunt intangibil (Ionesco 1997: 169).

În finalul scenei va cădea cu fața la pământ lovit de o moarte necruțătoare.

Scena a patra are loc într-un spital unde personajul Alexandre primește vizita prietenilor săi Jacques, Emile și Katia. Grotescul situației vine din faptul că bolnavul nu va fi răpus de boală, ci de injecția infirmierei care, la îndemnul doctorului „Fă-i injecția” (Ionesco 1997: 174), îl eutanasiază. „Infirmiera (lui Alexandre): Nu vă doare? Alexandre: Acum mă simt foarte bine. Niciodată nu m-am simțit așa de bine” (Ionesco 1997: 174). Înainte de a muri, scriitorul Alexandre își face profesiunea de credință, pasajul având funcția de metatext.

Alexandre (lui Emile): Ai dreptate. Ceea ce ai de spus trebuie spus imediat, numai așa îți poți face un loc în istoria expresivității. Nu avem decât un cuvânt de spus. Și el va fi îngropat alături de alte și alte milioane de morți, dar cel puțin va fi fost exprimat. Dacă nu te grăbești să-l spui, cuvântul va deveni de neînțeles, își va pierde semnificația, va fi depășit (Ionesco 1997: 173).

Moartea își dezvăluie o infinitate de fațete, iar structura caleidoscopică a piesei este reglată în funcție de varietatea chipurilor morții. În scena a cincea, locul de desfășurare a acțiunii este strada. Personajele Primul Burghez și Al Doilea Burghez flecăresc pe marginea bolii și a precauției de care dau dovadă, iar în finalul scenei sunt secerati de epidemie. A șasea scenă are loc într-o închisoare unde personajul numit Temnicerul, convins că epidemia nu lasă nici o speranță nimănui, îi lasă pe cei doi prizonieri să evadeze. La început cei doi se arată mefienți. Personajul Al Doilea Prizonier tocmai visase că va muri. „Astă-noapte am visat că mor, că murea lumea. Am avut un coșmar cu un munte de morți” (Ionesco 1997: 180). E hotărât să-și sfârșească zilele la închisoare, încrezându-se în visul pe care îl avusese. „Adevărul este în vise. Tot ce nu poți concepe la lumina zilei apare noaptea, în vis. Visele dezvăluie adevărul” (Ionesco 1997: 180). Primul Prizonier alege libertatea, dar va sfârși mâncat de șobolani. Al Doilea Prizonier este împușcat de temnicer, care, după aceea, fără un motiv vizibil, scoate o funie cu nod la capăt și se spânzură.

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

Trebuie însă să observ mai departe că nimic n-a fost mai fatal pentru cetățenii acestui oraș decât suprema nepăsare a oamenilor înșiși, care, deși au fost puși în gardă cu multă vreme înainte de apropierea molimei nu și-au făcut nici un fel de pregătire, nu și-au făcut stocuri de provizii sau de alte lucruri trebuincioase; de-ar fi avut această grijă, ar fi putut vieții retrași în propriile lor locuințe, așa cum au făcut alții, cărora această prevedere le-a salvat în bună măsură viețile (Defoe 1985: 93–94).

A unsprezecea scenă are loc în timpul nopții și 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 morți în stradă, țipete și răcnete înfiorătoare ale unor femei care, în chinurile agoniei, deschideau larg ferestrele și urlau de-ți lua mințile. E cu neputință de zăgrăvit felurile în care bieții oameni își împărtășeau suferințele (Defoe 1985: 98–99).

Unii nu erau în stare să îndure chinul și se aruncau pe fereastră, se împușcau sau își curmau viața în alt chip. Mi-a fost dat să văd multe grozăvii din astea. Alții, neputând să se înfrâneze, își mai slobozeau durerea prin urlate neconținute; și asemenea strigăte pătrunzătoare și răscolitoare puteai auzi când străbăteau străzile, încât ți se frângea inima, mai cu seamă dacă te gândeai că aceeași înspăimântătoare soartă te poate lovi oricând și pe tine (Defoe 1985: 94).

În această scenă apare fenomenul jafului. Infirmiera strânge de gât o femeie pentru a-i lua banii, fenomen consemnat și 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 leșinase, dar care ar fi putut să-și revină.

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

Ca și în *Jurnal din anul ciumei*, oamenii nu sunt lăsați 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 ceilalți, 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 locuință decât o singură persoană, la pat, pătrundeau înăuntru și gătuiau bolnavul pe care-l zvârleau apoi, cald încă, în căruța cu morți (Defoe 1985: 101). Scena a douăsprezecea are ca personaje Ofițerul, Primul Agent, Al Doilea Agent care corespund paznicilor din romanul lui Defoe. Oamenii sunt întemnițați în propriile locuințe, casele fiind închise prin forță și constrângere. Defoe consideră că acest fapt a fost foarte crud și dur, dar și prea puțin folositor și mai degrabă dăunător pentru comunitate.

Și poate că membrii sănătoși ai familiei, dacă ar fi fost îndepărtați de cei bolnavi, și-ar fi salvat viața. Mulți oameni au pierit în aceste cumplite întemnițări, oameni care, nimic nu ne împiedică să credem, nu s-ar fi molipsit dacă ar fi avut libertate de mișcare, deși boala se cuibărise în casele lor (Defoe 1985: 69).

Și în această scenă, și în *Jurnalul din anul ciumei* paznicii rămân neînduplecați și veghează ca ușile să rămână închise. În *Jurnalul din anul ciumei*, Defoe consemnează cazuri în care oamenii au spart ușile cu forța, iar paznicii au fost atacați. Scriitorul englez descrie situații în care cei închiși (în case) recurgeau la diverse strategii-șiretlicuri pentru a păcăli paznicii și pentru a putea evada din casele infectate. Fie se salvau fugind pe fereastră, fie trimiteau paznicii după cumpărături și, în acest răstimp, evadau sau recurgeau la alte vicleșuguri. Alții reușeau să mituiască paznicii, dându-le bani, multe familii izbutind în acest fel să iasă din întemnițare. Casele contaminate devin temnițe pentru niște oameni care nu comiseseră nici o crimă și care nu se făceau vinovați de năpasta care se abătuse asupra lor. Răzvrătirea oamenilor înnebuniți de groaza de a se afla întemnițați, era uriașă, iar încercările lor de evadare prin vicleșug sau prin forță, sunt legitime, din perspectiva lui Defoe. Pradă delirului bolii, pierzând controlul asupra faptelor, aduși în pragul nebuniei, oamenii își luau singuri viața, aruncându-se pe fereastră sau împușcându-se.

Au fost mame care, în nebunia lor, și-au omorât proprii copii, altele au murit pur și simplu de inimă rea, altele de spaimă și uluială, fără să fi fost atinse de boală. Pe alții frica îi împingea până la idiotizare, la nesăbuiță, iar pe alții la acte necugetate și la țicneală; 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, autoritățile doresc închiderea oamenilor în locuințe și în angoasă, urmând o tactică diabolică. Conducătorii folosesc prezența maladiei în interesul lor. Îi izolează pe oameni pentru a-i menține în neputință, astfel încât năpasta să-i lovească mai eficient. Personajul

Oratorul se întreabă dacă nu cumva epidemia este invenția autorităților statului. „Moartea aceasta este una politică” (Ionesco 1997: 196). Oratorul ajunge la concluzia că cei care profită de pe urma existenței unui număr așa de mare de morți sunt cei aflați la putere (autoritățile). În a paisprezecea scenă (a piesei) care se petrece tot în stradă, în spațiul lui *das Man*, al impersonalului *se*, personajul Al Doilea Orator consideră că „liderii noștri de astăzi sunt niște obsedați de moarte, niște purtători de nevroze obsesionale. Ei ne țin pe toți într-un regim morbid și decadent” (Ionesco 1997: 196).

În scena a cincisprezecea, personajele sunt constituite din șase doctori care pălăvrăgesc pe tema morții, dar la finalul scenei cad răpuși 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 și a publicității. Această scenă este edificatoare pentru modul cum se raportează sinele impersonal la posibilitatea cea mai proprie, absolută și de nedepășit a ființei umane. Moartea este privită ca un accident. Se moare în fiecare zi, în fiecare clipă. Moartea survine ca un eveniment bine știut. *Das Man* cultivă această aparentă familiaritate a morții. „Al Șaselea Doctor: Da, se moare din ignoranță” (Ionesco 1997: 202).

Al Patrulea Doctor: Se moare și pe timp de pace. Se moare și în ciuda propriei voințe. [...] Al Cincilea Doctor: Se moare când se dorește să se moară (Ionesco 1997: 202).

*Se moare* este înțeles 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 vieții se află în chip necesar, moartea” (Ionesco 1997: 203).

În spațiul cotidian, moartea își pierde caracterul de excepționalitate. „Toți cei care au murit, au murit accidental, de bătrânețe, de boală, de infarct, de embolie” (Ionesco 1997: 204). Personajul Al Șaselea Doctor exprimă o poziție defetistă. „Există oameni care spun că orice acțiune este inutilă, că orice revoluție sau evoluție ar fi de prisos, de vreme ce la capătul fiecăreia se află moartea” (Ionesco 1997: 204). Personajele manifestă o eschivă în fața morții. În replicile personajelor descifrăm o liniștire constantă și consolatoare în fața morții, sugestia că vor scăpa de moarte. În acest al treilea registru al grijii, adică în spațiul lui *Verfallen*, al căderii, se manifestă fuga constantă din fața morții. Moartea este interpretată inautentic prin transformarea ei în eveniment curent, prin această familiaritate cu moartea.

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

buoaiile se întăreau îngrozitor, și atunci doctorii foloseau plasturi și prișnițe ca să le facă să spargă. Dacă nu se spărgeau de la sine, le tăiau și la crestau în chip înfiorător. La unii bolnavi, gâlmele astea se întăreau fie din pricina furiei bolii, fie pentru că erau prea violent forțate. [...] În asemenea cazuri erau arse cu substanțe caustice, iar mulți pacienți mureau turbați de durere. Unii chiar în timpul operației (Defoe 1985: 100).

Sfâșiați de dureri cumplite și nesupravegheați, bolnavii își luau singuri viața sau alergau la râu și se aruncau în apă. De asemenea pe parcursul cărții lui Defoe, ni se relatează și povestea inedită și absurdă a unui vraci, care susținea că a descoperit un neîntrecut leac împotriva ciumei, și care, îmbolnăvindu-se, a murit de moarte năprasnică.

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

A șaisprezecea scenă a piesei *Jocul de-a măcelul* se petrece în stradă și este construită antitetic. Prima parte a scenei cuprinde dialogul dintre doi bătrâni: bătrânul și bătrâna care, la finalul acestei microscene, mor împreună „Bătrânul: Noaptea ne va înghiți pe toți. [...] Vino, scumpa mea, vino cu mine. Vino și poartă-mă în noaptea ta” (Ionesco 1997: 203). A doua microscenă contrastează cu precedenta și conține conversația care se poartă între jefuitorii de magazine, reprezentați de următoarele personaje: un cioclu și cinci femei. În prima parte a scenei a XVI-a, iubirea apare ca un remediu împotriva morții. Iubirea dintre cei doi bătrâni este mai tare decât moartea. „Bătrâna: Din prima zi totul a rămas neschimbat, iar iubirea mea se înnoiește mereu. [...] Bătrânul: Da, da, ne iubim, ne iubim” (Ionesco 1997: 207–209). Bătrâna este înrăuită continuu de uimirea de a fi, de miracolul de a exista. „Eu m-am mulțumit cu prezența misterioasă a lumii, cu tot ceea ce mă înconjoară și cu conștiința că exist” (Ionesco 1997: 207). Pentru personajul Bătrâna totul e o minune, totul e o încântare. Trăiește uimirea în fața ninsorii, a ploii, a cerului albastru, a amurgurilor; Se minunează în fața florilor care fășnesc în lumină. Apoi trăiește uimirea de a exista a propriei ființe, dar și uimirea că persoana iubită există.

Bătrâna: Singura fisură ofilită din inima mea este tristețea ta. Tristețea ta e singura mea rană. Cum e oare cu puțință să nu fii fericit, când eu sunt alături de tine? Mie simpla ta prezență îmi este de ajuns, unica prezență în tot universul. Îmi spun că tu ești – și îți mulțumesc pentru asta (Ionesco 1997: 207).

Starea de grație pe care o experimentează continuu personajul Bătrâna e umbrită de tristețea soțului ei, tristețe care se deschide în sufletul bătrânei ca o rană. Personajul Bătrânul suferă de o tristețe metafizică. De o teamă metafizică. Conștiința că există, întâlnirea cu sinele propriu i-au indus o stare de neliniște permanentă, vecină cu groaza. El trăiește sentimentul stranieții în fața lumii.

Bătrânul: La început, pe mine lumea m-a aruncat în stupefacție. Și 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 și mai mare, privindu-mă. [...] după „Ce sunt?” și „Cine sunt?” vine întrebarea: „De ce sunt înconjurat de toate acestea?” [...]. Însă deja în stupefacția dintâi exista sentimentul de amenințare, senzația că lumea aceasta și eu însumi îmi cream o neliniște vecină cu groaza. Cu această senzație începe viața noastră. O viață palpantă atâta vreme cât există întrebarea. După aceea, când nu mai întrebi nimic, apare oboseala (Ionesco 1997: 206).

Bătrânul trăiește sentimentul angoasei, teama de ceva complet nedeterminat. Obiectul temerii se manifestă ca nimic și ca niciunde. Amenințătorul e niciunde. Doar lumea îl angooază mundaneitatea ei. Angoasa este modul întoarcerii conștiinței către sine însăși. Odată cu angoasa apare și sentimentul stranieții lumii (sentimentul de a nu mai fi la sine, al rămânerii fără adăpost). Personajul Bătrânul se simte straniu, ciudat, neliniștit, angoasa fiind însoțită de alte tonalități afective precum plictisul, oboseala și frica.

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

Spaima care însoțește angoasa e spaima de a trebui să se definească pe sine însuși.

Personajul principal al romanului *Însinguratul* pendulează între uimirea de a fi și spaima de a muri. Niciodată nu și-a revenit din uimirea față de lume și nu poate trăi decât într-o stare de iluminare. „Dar mai presus de toate este această uimire că exist, că lucrurile există. Și mai ales această neputință de a înțelege infinitul” (Ionescu 1990: 68). De asemenea este torturat de spaima cumplită că într-o zi va muri. Trecând de la teamă la plictiseală și de la plictiseală la teamă caută să regăsească acea straniețate al lumii, a insolitului lumii. Pentru a se elibera de abisul plictisului, dorește să regăsească în fiecare moment uimirea originală. „Să regăsești senzația de straniu. Să te trezești, să vezi și să simți ce sunt, într-adevăr, toate acestea” (Ionescu 1990: 56). Ca și 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 și a celei dintâi spaime” (Ionescu 1990: 48). Bătrâna încearcă să-l salveze pe soțul ei de angoasă, de plictis. Iubirea e calea supremă de salvare în fața unei morți iminente. Numai iubirea îl poate salva de plictis, de angoasă, de conștiința apropierei morții. Dragostea nu triumfă fizic asupra morții, 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. Și ne vom vindeca. Mai avem încă mult de trăit unul lângă celălalt... de trăit (Ionescu 1997: 211).

În *Jurnalul din anul ciumei*, primejdia morții seacă seva iubirii și a griji de aproape, îndeplinirea datoriei față de cei apropiați fiind înregistrată ca un caz rarissim, ca o excepție. Fie copiii fugeau departe de părinții contaminați de molimă, fie părinții își părăseau copiii sau mame înnebunite de boală își omorau propriii 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 și Defoe în cartea sa, *Jurnal din anul ciumei*, și anume prezența jefuitoarelor de cadavre și a hoților 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 și jefuiau chiar și îmbrăcămintea de pe morți sau așternutul de sub cadavre” (Defoe 1985: 101). Jafurile au fost săvârșite, de regulă, de către femei, care, în timpul epidemiei, erau cele mai înverșunate. În piesa „Jocul de-a măcelul” (scena a XVI-a), personajele reprezentate de un cioclu și cinci femei jefuiesc două cadavre și, apoi, un magazin.

Scena a șaptesprezecea 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 cuțit în spate și fuge cu copilul.

Prima Femeie: Ia să împărțim copilul. Carnea de nou-născut este mai bună decât hoitul funcționarului! [...] 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 și a nou-născutului ucigașii au preparat pateuri de carne pe care la comercializează pe stradă. Într-o situație limită ca aceea a foamei, 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. Strămoșii canibali erau în special infantofagi și gerontofagi, dar existau sacrificiile și consumul ritual de prizonieri. Două elemente importante l-au smuls pe om din animalitate și l-au umanizat: prima mare interdicție etică din preistoria omului, și anume *interdicția canibalismului*, impusă de conștiința conviețuirii cu ceilalți, și *interdicția incestului*, o mare cucerire etică realizată la sfârșitul neoliticului, omul desprinzându-se complet de animalitate.

Primul Personaj:Nu se instaurează antropofagia numai fiindcă un soț și-a mâncat soția, ori soția și-a mâncat bărbatul, sau fiindcă unii părinți își devorează copilul împinși de nevoie. [...] Din cauza bolii ăsteia am ajuns aici. Alminteri, în condiții normale, ne-am fi iubit sau ne-am fi dușmănit cu toții, fără să ne mâncăm unii pe alții (Ionesco 1997: 217).

Scena grotescă de mai sus poate fi raportată la felul senzațional în care se încheie romanul *Satyricon* al lui Petronius. Avem în vedere secvența de un grotesc uriaș care are în centru pe bătrânul poet vagabond Eumolpus. Acesta reușise 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 întreținuseră până atunci din banii lor și care nu constatau că Eumolpus este cu adevărat bogat, bătrânul escroc își citește public testamentul, prin care își lăsa iluzoriile avuții numai celor ce, după moarte, îi vor mânca leșul, tăiat în bucăți și în fața mulțimii. Ultimul pasaj al romanului se referă la acte de canibalism care au existat în istorie. Personajul Eumolpus încearcă să-și convingă interlocutorii că nu vor înfuleca măruntaie de om, ci un milion de sesterți. Scena este de un comic șocant, macabru, Eumolpus, pentru a părea convingător, aduce exemple din istorie.

Dacă vrei cumva pilde în sprijinul îndemnelor mele, gândește-te la saguntini. Au mâncat și ei carne de om și doar nu așteptau nici o moștenire. Petelinii au făcut același lucru, într-o vreme când bântuia o foamete cumplită și nu urmăreau decât să se hrănească și ei într-un fel. Iar atunci când Numantia a fost cucerită de Scipio, în orașul ocupat au fost descoperite mame care strângeau la piept trupușoarele pe jumătate mâncate ale pruncilor lor... (Petroniu 1995: 172–173).

În ultima scenă a piesei *Jocul de-a măcelul*, un funcționar public anunță cetățenii că molima a încetat și că nu mai există morți. „În cartierul nostru, unicul ciumat a fost vindecat” (Ionesco 1997: 220).

Personajele se îmbrățișează într-o explozie de bucurie, iar funcționarul este purtat pe brațe, în triumf, când, dintr-o dată, survine un incendiu care se extinde fulgerător și pârjolește totul în cale. Personajele scenei, înconjurate din toate părțile de vâlvățile focului, ard precum șobolanii. „Un Alt Bărbat: suntem prinși în

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

Cu ciurma e ca și cu focul: când cuprinde numai câteva case, ard doar acele case, sau dacă vâlvătaia izbucnește într-o casă răzleață, singuratică, o mistuie numai pe aceea. Dar când ia foc un oraș cu case dese și îngrămădite una-n alta furia se întetește, rade și prăpădește 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 prefăcându-se în scum. Acest incendiu a fost interpretat ca o purificare a orașului, atunci fiind nimicită ultima sămânță a ciumei. Când deznădejdea atinsese paroxismul, iar speranța salvării părea nebunie curată, la Londra s-a întâmplat un fapt extraordinar, miraculos, căruia oamenii nu-i puteau găsi nici o explicație. Cei bolnavi au început să dea semne de însănătoșire. Cei aflați pe patul de moarte au reînviat, tămăduindu-se. Molima a încetat brusc. „Era ca și cum aceeași tainică mână nevăzută care pogorâse la început ciurma asupra-ne, ar fi ridicat-o acum” (Defoe 1985: 255).

Lucrarea *Jurnal din anul ciumei* de Daniel Defoe a apărut în anul 1722 și cuprinde consemnarea conștiințioasă a trăirilor unui londonez care a reușit să supraviețuiască molimei. Cel care narează evenimentele petrecute la Londra în anul ciumei este H.F., un negustor șelar care a locuit în parohia Aldgate. Inițialele H.F. corespund, după toate probabilitățile, numelui unui unchi al lui Daniel Defoe, Henry Foe. Naratorul H.F. este un alter-ego al autorului, lucrarea fiind o operă de ficțiune. *Jurnalul din anul ciumei* este alcătuit din statistici preluate din Buletinele mortuare, dări de seamă, anecdote, conversații, relatări ale întâmplărilor cotidiene, scene cutremurătoare. Scriitura lui Daniel Defoe impresionează prin detașarea din fața universului descris, obiectivitate, impersonalitate, exactitatea detaliilor. Daniel Defoe nu înfrumusețează realitatea, măreția operei derivând din consemnarea exactă a faptelor banale, mărunte ale vieții de fiecare zi. Scriitorul nu evită aspectele vulgare, grotești ale realității, grotescul fiind categoria estetică dominantă prin intermediul căreia este surprinsă viermuiala oamenilor aflați sub imperiul ciumei. Totodată, scriitura lui Defoe, ca și scriitura ionesciană, este impregnată de patos, de pulsația vieții. 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 și de impresia de viață trăită, de viață adevărată, de forța de convingere infuzată adevărului brut. Memorabile sunt paginile în care este zugrăvit felul în care mor subit oamenii. Erau năpădiți pe neașteptate de un rău cumplit și se prăbușeau răpuși de boală, precum personajele ionesciene din piesa *Jocul de-a măcelul*. Ceea ce este tulburător este nepăsarea de care dădeau dovadă cu puțin înainte de a-și da sufletul. Mureau de o moarte năprasnică, având un fel de a muri similar cu al celor care mor în leșin sau în somn. Cutremurătoare rămân scenele în care este descrisă suferința femeilor gravide, care, aflate în chinurile facerii, nu se puteau bizui pe nici un ajutor. În absența moașelor pricepute care părăsiseră orașul sau care muriseră, femeile gravide se vedeau nevoite să apeleze la moașe nepricepute și neștiutoare și mureau vătămate de neștiința și brutalitatea acestora care, *aparent*, le ajutau. Aceste moașe amatoare pricinuiau adesea și moartea mamei și pe cea a copilului.

Mai ales în cazurile în care mama era atinsă de molimă, nimeni nu s-ar fi apropiat de ea și 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 illogică în dialogul ionescian**

Voi începe acest subcapitol cu un pasaj din piesa *Victimele datoriei*, pasaj ce ilustrează concepția despre teatru a lui Eugen Ionescu. În acest text Eugen Ionescu propune o grilă de lectură (de interpretare) a dramaturgiei sale, adresând lectorului invitația de a citi „excelenta” carte a lui Lupașcu *Logică și contradicție*.

Nicolas: M-am gândit mult la posibilitatea unei renașteri a teatrului. Ce să facem ca să aducem ceva nou în teatru? Ce credeți, domnule inspector principal? [...] Inspirându-mă... (Către Doamna impasibilă:) Nu-i așa Doamnă? Inspirându-mă din altă logică, și din altă psihologie, voi aduce contradicția în noncontradicție. Noncontradicție în ceea ce simțul comun judecă drept contradictoriu... Vom abandona principiul identității și unității caracterelor, în profitul mișcării, al unei psihologii dinamice... Noi nu mai suntem noi înșine... Personalitatea nu mai există. În noi nu mai există decât forțe contradictorii sau noncontradictorii... V-ar prinde bine de altfel să citiți „Logică și contradicție”, excelenta carte a lui Lupașcu! N-am ce face, rămân pentru logica aristotelică, fidel datoriei pe care o am și respect La realizarea practică a acestui nou teatru v-ați gândit? [...] Nicolas (polițistului): Adevărul e că eu nu scriu, domnule, și-s mândru de asta! Polițistul (năucit): Oh? Ba să scrieți, domnule, scrieți. (Cu o spaimă tot mai mare.) Trebuie să scriem. Nicolas: Inutil! Îi avem pe Ionescu și pe Ionescu și e de-ajuns! (Ionescu 1994: 199–203).

În *Logică și contradicție*, Lupașcu vorbește de *tridialectica posibilului*, de *logica tripolară ideală a imposibilului*. El demonstrează că

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

Teatrul inventat de Eugen Ionescu se circumscrie unei alte logici, alta decât cea formală. În dramaturgia lui Eugen Ionescu ne întâmpină deconstrucția vechilor categorii: personaj, intrigă, subiect, dialog. Deconstrucția se impune prin teoriile lui Jacques Derrida și reprezintă încercarea „de a gândi genealogia structurată a conceptelor în modul cel mai fidel cu putință” spre a „determina ceea ce istoria a putut să ascundă sau să interzică”<sup>1</sup> (Derrida 1972: 15). Eugen Ionescu respinge

<sup>1</sup> Sunt conștientă de faptul că termenul *deconstrucție* are mai multe sensuri, în plan artistic sensul cuvântului *deconstrucție* neconfundându-se cu sensul, în care e folosit în teoria lui Derrida. Nu se comite nici un *quiproquo*, având în vedere evantaiul sensurilor cuvântului *deconstrucție*. Mai mult,

logica lui Aristotel ca principiu formal. Piesele ionesciene urmează uneori o logică a viselor. *Ilogicul* izvorăște din însăși structura pieselor. În *Setea și foamea* se întrepătrund experiența diurnă, halucinația, visul și reveria. Piesa *Pietonul aerului* are la origine un vis de levitație și 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 indescritibile. [...] Bérenger:... Am putea, probabil, avea o vagă idee despre această lume dacă vom privi cu atenție 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... și 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 și halucinațiile se juxtapun. Dialogul ionescian se circumscrie unei estetici a hazardului care presupune fragmentarea, contradicția, juxtapunerea. În viziunea ionesciană, criza teatrului este o criză a reînnoirii expresiei (Bonnetoy 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 și despre incomunicabil e perfect comunicabil (Ionesco 1992: 80).

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

## Bibliografie

- \*\*\* *Arte poetice. Romantismul*, traducere de Angela Ion, București, Editura Univers, 1982.
- Bourdieu 1999: Pierre Bourdieu, *Rațiuni Practice. O teorie a acțiunii*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura Meridiane.
- Defoe 1985: Daniel Defoe, *Jurnal Din Anul Ciumei*, traducere de Antoaneta Ralian, București, 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, București, Editura Albatros.
- Ionesco 1992a: Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas.

---

*deconstrucția* personajului nu e același lucru cu renunțarea la personaj ori transformarea sau chiar distrugerea lui.

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