Rădăcinile româneşti ale dramaturgiei lui Eugen Ionescu

Nicoleta-Angelica ORLANDEA

1. Ionescu - paradoxurile unui destin

Nu o dată, Istoria a schimbat radical soarta indivizilor de rând. N-au fost, însă, feriți de tăvălugul ei nici marii creatori, care, neputându-se împotrivi, au ajuns să semene cu propriii eroi. Un exemplu în acest sens este Eugen Ionescu, unul dintre puținii noştri scriitori care au avut de suferit de pe urma ambelor forme istorice ale extremismului românesc: cea a regimului antonescian, pro-legionar, ostil evreilor, care l-a înstrăinat de generația lui şi i-a forțat exilul, şi, după câteva decenii, cea a regimului comunist, care l-a numit reacționar şi l-a condamnat, în contumacie (pentru o scrisoare trimisă din Paris şi răstălmăcită răuvoitor), la 11 ani de închisoare corecțională. Omul Eugen Ionescu s-a aflat „sub vremuri", iar problema apartenenței la o țară sau alta, la România sau Franța, i-a adus o autentică şi dureroasă criză de identitate. „Țara tatălui", România, îi devenise ostilă şi străină din momentul în care a început ascensiunea legionară. Mult mai prietenoasă i s-a arătat Franța, cea care şi-l revendică, pe bună dreptate.

Şi din punctul de vedere al istoriei literare se poate vorbi despre capriciile sorții: Eugen Ionescu a debutat furtunos în calitate de critic literar, în nădejdea dobândirii timpurii a celebrității. Nu avea de unde să ştie că supărarea lui Camil Petrescu, pe care îl atacase vehement, reproşându-i asimilarea excesivă a modelului proustian, îl va alunga din rândul criticilor (Camil Petrescu, autor cunoscut şi cu mulți prieteni pe la revistele timpului, a împiedicat publicarea articolelor lui Ionescu, ridicând în jurul lui un zid al tăcerii). Aceasta s-a dovedit a fi marea şansă: a abandonat critica literară în favoarea dramaturgiei, devenind, în scurt timp, părinte al antiteatrului european, alături de Gênet, Beckett şi Adamov. Înclinația teribilistă de *a nega*, de care suferea tânărul Ionescu, a devenit metodă de lucru. Fructificarea artistică a ceea ce, în viața de zi cu zi, este socotit excesiv şi deplasat, poate da, de asemenea, de gândit, celor care se întâlnesc cu opera lui Ionescu. La fel, ideea că nu trebuie să abandonezi niciodată speranța unei a doua şanse, pe care i-a oferit-o lui Ionescu exilul. Şi mai e ceva ce nu trebuie uitat: ca şi alți reprezentanți ai generației sale, Eliade sau Cioran, Ionescu şi-a fixat de timpuriu nişte idealuri şi a urmat nişte ambiții, dintre care se detaşează dorința de a deveni unul dintre cei mai mari scriitori ai lumii.

Din punctul de vedere al teoriei literare, piesa ionesciană este o *farsă tragică*, o operă *de graniță*, aflată între speciile literare a căror delimitare strictă nu s-a potrivit unui spirit având drept coordonate majore Râsul şi Moartea. Viziunea artistică inedită atrage atenția cititorului, obişnuit să întâlnească, până la Eugen

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

Ionescu, specii dramatice „pure", şi-l ajută să privească, în diacronie, dezvoltarea genului dramatic în interiorul literaturii române şi universale. Axiologic, se poate spune că lectorului i se oferă spre înţelegere şi asimilare aspecte esenţiale pentru formarea lui spirituală: conştiinţa relativităţii, a existenţei limitei şi a perisabilităţii fiinţei, conştiinţa nevoii de comunicare şi solidaritate, a necesităţii de a experimenta sentimente fundamentale precum iubirea şi prietenia şi, mai ales, convingerea că viaţa merită trăită. Din punctul de vedere al receptării critice româneşti, opera ionesciană a avut, de asemenea, un destin interesant, trecând printr-o lungă perioadă de umbră, până în 1989. De atunci, însă, treapta receptării agresive a antiteatrului, precum şi şocul unei metode de lucru „neortodoxe", a fost depăşită. Cercetători îndrăzneţi, precum Laura Pavel, susţin argumentat că opera lui Ionescu se revendică postmodernismului.

2. Ionescu şi complexele „culturii mici" - accente biografice româneşti

> M-am plictisit de aceleaşi poveşti care respectă aceleaşi norme; de aceeaşi fantezie care se supune aceleiaşi discipline; de aceeaşi fantezie care are aceeaşi revoltă faţă de aceeaşi disciplină; de aceeaşi disciplină care n-are fantezie; de aceeaşi fantezie care n-are disciplină; de fantezia mea - savuroasă, e drept, şi frumoasă pentru dumneavoastră, dar regizată de aceeaşi disciplină şi de unele legi pe care le ştiu eu. Aşa de mult m-am plictisit, încât nu îmi mai vine să-mi pun nici hamletiana întrebare: fantezie fără disciplină? disciplină fără fantezie? sau disciplină plus fantezie? Vă rog să nu râdeţi. Această unică întrebare cu trei feţe [...] sintetizează istoria literaturii universale şi toate problemele esteticei literare, de la Noe la americani [...] (Ionescu 1934: 117).

Mărturisirea lui Eugen Ionescu, demonstrând o considerabilă luciditate pentru vârsta la care era făcută (23 de ani), reprezintă o punere în gardă pentru cel care cutează a întreprinde un studiu asupra acelei părţi a creaţiei ionesciene care şi-a făcut celebru autorul, şi anume creaţia dramatică. În 1934, când apărea volumul *Nu*, Eugen Ionescu era deja socotit „copilul teribil" al generaţiei sale, excelând, în modul său de a face critică literară, într-un „joc uşuratec şi obraznic al unui om talentat, care îşi îngăduie să spurce totul" (Vulcănescu 1934: 21). Debutul editorial avusese loc cu numai trei ani în urmă, cu volumul de versuri *Elegii pentru fiinţe mici*, care cuprinde poezii tributare influenţei argheziene, manifestată puternic la liceanul Eugen Ionescu. Acest volum nu părea să anunţe, decât căutată cu dinadinsul, devenirea scriitoricească a autorului. De aceea, volumul *Nu* a stârnit o vie aprindere printre criticii vremii. El denota un spirit neliniştit, lucid inconsecvent, pornit pe spargerea tiparelor consacrate şi – punct de reper în biografia sa spirituală – suferind de complexul „culturii mici", care îi încorseta posibilităţile, nelăsându-l să-şi ducă la îndeplinire misiunea pe care o presimţea. Eugen Ionescu îşi făcea intrarea în cultura română, demolând „idoli", derutând specialişti consacraţi, ca Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu, „critici iubitori de ierarhii axiologice şi raţionale", care păreau a nu putea face faţă stilului paradoxal de a trata actul critic, practicat de Eugen Ionescu. Reducând aproape la zero calităţile poeziei argheziene, ale celei barbiene sau ale prozei lui Camil Petrescu, şi apoi reabilitându-le, Eugen Ionescu desfăşoară doar o strategie inteligentă şi ironică prin care sugerează derizoriul oricărei scări de valori, atât în ceea ce priveşte creaţia, cât şi în ceea ce priveşte critica literară. Acesta este

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

scopul demersului său, în primul rând. În al doilea rând, însă, rostul eseului *Nu* este unul mult mai profund şi oarecum tragic: este prima tentativă de a se defini pe sine, pornind de la constatarea lucidă a relativității valorilor. Drept dovadă, titlul primei părți a volumului: „Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu şi Camil Petrescu". Acest „eu" îl preocupă enorm pe tânărul autor. Conştient de superioritatea sa, şi totodată disprețuindu-se, Eugen Ionescu se plasează singur între un ciocan şi o nicovală imaginare, ca ilustrare timpurie a paradoxului identității contrariilor. Însuşi va declara mai târziu că în volumul *Nu* s-a apucat să scrie critică literară severă, ca şi cum ar fi vrut să se pedepsească singur în ceilalți[1]. Întorcându-ne, deci, la citatul de la care am pornit descifrarea personalității lui Eugen Ionescu, înțelegem de ce, atât de timpuriu, autorul cunoscutelor piese de teatru „se plictisise" deja de eterna problemă a creatorului de literatură, aceea a ponderii imaginației în favoarea rigorii sau a inversării acestui raport. Pentru el, această problemă părea deja un cerc vicios. Făcând *tabula rasa* din toți idolii simțirii şi gândului său de până atunci, Eugen Ionescu urma până la capăt îndemnul lui Mircea Eliade adresat generației sale: el se pregătea – ca şi Cioran, Noica şi Eliade – să primească realitatea imediată şi inefabilă, fără să mai plătească tribut tradiției. Chiar mai mult, se pregătea să-şi caute locul în *cultura majoră*, europeană, în care va demonstra că are ceva de spus.

Dar cum s-a născut, în rândul acestei generații de intelectuali complexul *culturii mici* şi ce presupune el? La începutul secolului al XX-lea, literatura română era încă foarte tânără, abia dacă împlinise un veac; scrisul în limba română începuse el însuşi destul de târziu (scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung fusese redactată la două secole după apariția *Divinei Comedii* a lui Dante). De aici, efervescența culturală fără precedent în epocă: pe de o parte, un spirit tradiționalist ale cărei purtătoare de cuvânt erau revistele „Viața Românească" şi „Gândirea"; pe de altă parte, preocuparea pentru modernizare, pentru *europenizare*, promovată de Eugen Lovinescu în scrierile sale critice, şi mai ales în revista şi la cenaclul „Sburătorul". Adepții tradiționalismului, criticul G. Ibrăileanu şi istoricul Nicolae Iorga negau existența vreunui complex al literaturii române, apărând-o pentru specificul ei național, în timp ce adepții modernizării incitau la sincronizare cu literatura Occidentului, prin arderea etapelor şi prin urmarea unor modele, în special a celui francez (doctrina lovinesciană). Exagerările s-au făcut simțite în ambele direcții: din perspectiva tradiționaliştilor, prin teoriile sămănătoriste, excesiv idilizante, iar din perspectiva moderniştilor, prin aprecieri de tipul celor lansate de Barbu Fundoianu, poet avangardist, care considera că este necesară anexarea culturală nedisimulată a literaturii române la domeniul cultural francez, ca „o colonie a literaturii franceze" (Hamdan 1998: 53). Avangarda românească a fost un rezultat semnificativ al demersurilor în favoarea modernizării, depăşind chiar aşteptările lui E. Lovinescu, întrucât s-a dezvoltat nu numai în țară cât, mai ales, în străinătate, ajungând din urmă şi devansând literaturile occidentale. Avangarda a fost soluția practică a vindecării culturii române de complexul ei de întârziere. Ea s-a manifestat, în țară, în jurul revistelor „Contimporanul", „Unu", „Punct", „Alge", „Integral", „Urmuz", şi a presupus o dărâmare a tuturor valorilor tradiționale, pornind de la o stare de spirit

[1] În acest sens, sunt remarcabile fragmentele de jurnal şi roman, apărute în revistele româneşti în timpul adolescenței autorului.

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

frenetică, de la o exacerbare a neliniştii existenţiale. Conceptul de *avangardă* este sinonim cu cel de *modernism* în ipostazele lui ultime: expresionismul, futurismul, constructivismul, dadaismul sau suprarealismul. Ca rezultat al unui acut spirit de frondă, avangarda se îndepărtează de modernizarea, raţional şi măsurat promovată de Lovinescu, presupunând asimilarea în tipare noi a spiritului autohton, însemnând sincronism şi diferenţiere. Mişcarea de avangardă nu-şi dorea şi nu avea rădăcini culturale româneşti, nu-şi propunea să continue nimic, ci să înlocuiască brutal ceea ce se realizase deja, într-o literatură care abia îşi stabilea o identitate. Ca efect, era promovată antiliteratura, definită de Adrian Marino ca „dublet structural, organic, atât al literaturii, cât şi al ideii sale, de la apariţie până în zilele noastre" (Marino 1987: 15). Conform definiţiei de dicţionar, *antiliteratura* apare atunci când literatura se neagă pe sine, când ajunge la exces şi la saturaţie. Aceasta înseamnă că tânăra literatură română a ars într-adevăr etapele, trecând grăbit de la tradiţie la inovaţie, experimentând cu o viteză de invidiat curente, genuri şi specii cărora cultura europeană le acordase un răgaz de secole.

Din păcate, nume mari ale avangardei, Ion Vinea, „prinţul constructivismului român" (Hamdan 1998: 28) şi Urmuz, „părintele [...] suprarealismului românesc" (Hamdan: 29) au rămas puţin cunoscute, din pricina celui de al doilea complex de care a suferit mereu literatura română, acela al izolării lingvistice. Soluţia pentru depăşirea acestui handicap era traducerea. Însă traducerea este o re-creare, mai mult sau mai puţin apropiată de opera originală şi nu rezolvă problema audienţei. Cititorul din *limba – ţintă* este, de cele mai multe ori, ignorant în privinţa contextului şi intertextualităţii, opera rămânând, din această cauză, incomprehensibilă. Şi atunci, soluţia extremă pe care au adoptat-o Eugen Ionescu, Emil Cioran, Mircea Eliade şi alţii a fost exilul. Centrele culturale europene satisfăceau artiştilor români dorinţa de a pătrunde în universalitate, aceasta fiind garantul valorii operei. Exilul, după părerea lui Eliade, ar putea fi chiar o consecinţă a spiritului migrator, de transhumanţă al păstorilor, strămoşi ai poporului nostru. Acesta a jucat un rol extrem de important în existenţa multor scriitori români, născuţi în prima jumătate a secolului al XX-lea. Exilându-se, Tristan Tzara a devenit părintele mişcării Dadà, Eugen Ionescu, deschizător de drumuri în teatrul de avangardă european, Mircea Eliade şi-a continuat ascensiunea culturală, Panait Istrati a dobândit celebritate ca prozator, Emil Cioran, ca filozof şi mare stilist al limbii de adopţie. Totuşi, exilul, nu numai într-un alt spaţiu geografic şi cultural, ci mai ales lingvistic, a fost resimţit de cei mai mulţi dintre cei „exilaţi" drept plin de dificultăţi şi riscuri. Eliade mărturisea că franceza lui „nu va fi franceza perfectă a lui Ionesco sau Cioran", ci una „exactă şi clară, atât" (Eliade, *apud* Hamdan 1998: 30). Poate acesta să fie motivul pentru care, romancier celebru in ţară, după 1945 s-a consacrat în exclusivitate studiului miturilor şi istoriei religiilor. Pentru Ilarie Voronca, a cărui poezie se răspândise generos şi în română şi în franceză, scrisul în limba adoptivă era „o adevărată agonie", iar pentru Cioran, „un exerciţiu de asceză" (Hamdan 1998: 31). Acest fapt este „cu atât mai tragic cu cât unii dintre ei sunt decepţionaţi de cititorul proaspăt descoperit şi atât de dificil de cucerit şi îşi pun speranţele într-un viitor lector" (Hamdan 1998: 31). Este motivul pentru care Ionescu pretindea, în anii '50-'60, că face un teatru nepopular, „împotriva publicului", adică „un teatru fără public". Era

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

în aşteptarea unui public care să-l merite şi provoca, prin atitudinea şi scrisul său avangardist, un gust nou al artei în rândul unor spectatori burghezi şi conservatori.

3. Ionescu şi creatorii avangardei europene - vindecarea de complexe culturale în exil

Stabilit în 1939 în Franța, după o serie de volute biografice, o copilărie petrecută în Franța şi o adolescență petrecută în România, Eugen Ionescu va începe să-şi îndeplinească destinul proiectat în jurnalul său de la 16 ani: „voi fi unul din marii scriitori ai istoriei lumii", hotăra el atunci. În 1950 era pusă în scenă, la Paris, prima piesă de teatru a lui Eugen Ionescu, *Cântăreața cheală* sau *Englezeşte fără profesor*, astăzi piesă „istorică". Ea reprezintă începutul insolit şi scandalos al unei opere şi cariere dramaturgice excepționale, fiind una dintre primele manifestări ale avangardei teatrale a anilor '50.

Noua avangardă, care a lansat şi noțiunea de *antiteatru*, a apărut în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, şi a creat un arsenal anume, nu numai în literatură, ci şi în pictură, sculptură ş.a., aducând cu sine eliberarea de canoane, demistificarea, prăbuşirea sistemului de rigori trecute. În această linie, antiteatrul (numit şi *noul teatru* sau *teatrul absurdului*) s-a concentrat programatic în jurul anumitor principii. Socotit ca antirealist, anticontingent, antiraţional, ca respingând în mod categoric vechea structură a timpului şi locului, a acțiunii şi a caracterelor, aducând în scenă personaje–arhetip, întoarse la coordonatele primare ale umanității, noul teatru se voia valorificat ca spectacol: este un teatru de văzut, nu de citit, care pune accentul pe mişcarea scenică, lumină, sunete şi obiecte de decor. Antiteatrul este o reacție față de modalitățile artistice perimate, dar nu numai atât, este, în esență, o reflectare a condiției umane, tragică prin proiectarea ființei pe fundalul morții care duce paradoxal atât la singularizarea individului, cât şi la schematizarea lui. Acesta evoluează „într-un univers conceput când ca labirint, când ca junglă" (Munteanu 1989: 8). Rătăcirea şi alienarea omului contemporan îl situează, în momentul transformării sale în personaj dramatic, la limita dintre tragic şi comic. El dobândeşte statutul de non-erou sau anti-erou, tragic prin zodia ontologică sub care este plasat, comic şi grotesc prin zădărnicia gestului de a traversa un univers absurd.

Consecința apariției non-eroului la nivelul speciilor literare a fost *comedia tragică* sau *farsa tragică* (absurdă). Acest fapt a fost posibil deoarece, într-o lume haotică şi într-un timp al derizoriului şi deriziunii, tragedia murise. O explicație pentru dispariția tragediei oferea R. Steiner, care consideră că Dumnezeu, obosit de cruzimea omului, nemaiputând să-şi recunoască imaginea în oglinda creației, a lăsat lumea pradă cruzimii ei şi locuieşte într-un colț de univers în care nici un mesaj nu-i mai parvine. „Dar tragedia este acea formă de artă care cere cu necesitate aparența prezenței divinității. Ea este moartă acum pentru că umbra acesteia nu mai cade peste noi, cum cădea peste Agamemnon, peste Macbeth sau peste Athalie" (Steiner, *apud* Munteanu 1989: 10). În aceeaşi ordine de idei, A. Durrenmatt vorbeşte despre o lume fără vinovați şi responsabili, în care totul se desfăşoară fără intervenție individuală: „Noi suntem toți în mod colectiv vinovați, în mod colectiv închistați în păcatele părinților şi strămoşilor noştri. Noi nu mai suntem sensibili decât la comedie" (Durrenmatt, *apud* Munteanu 1989: 11). Apariția farsei tragice sau absurde trebuie raportată nu numai la tragedie, ci şi la cea de-a doua specie „pură" a

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

genului dramatic, comedia. Cu aceasta, farsa tragică are în comun personajul-arhetip. În comedia clasică, personajul are o trăsătură dominantă, negativă, a cărei manifestare conduce spre ridicol şi care declanşează un conflict derizoriu, rezolvat printr-un happy-end, în timp ce în farsa tragică, el este schematizat, stăpânit de mecanismul social a cărui victimă somnolentă şi neputincioasă devine. Sfârşitul său este de regulă violent, şi numai în aparenţă tragic. Numai în aparenţă, pentru că moartea lui este convertită într-un deces fără rezonanţă, cu o unică semnificaţie: zădărnicia iluziei. Comedia clasică moralizează optimist, sperând că „râsul va îndrepta moravurile", farsa tragică demască o lume în derivă în care nimic nu mai poate fi îndreptat din pricina absurdului atotstăpânitor. Iniţiatorii „noului" teatru sunt consideraţi Alfred Jarry, cu al său rege Ubu, şi Guillaume Apollinaire, care conturează, în prefaţa la *Mamelele lui Tiresias*, traseul ce va fi urmat de către creatori ca Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Gênet şi Eugen Ionescu .

Pentru a înţelege prin ce anume Eugen Ionescu este creator de avangardă (deşi, în stilul său ironic, spunea că nu face antiteatru decât în măsura în care teatrul care se vede de obicei este luat drept teatru, dovadă în plus a apartenenţei la noul curent), trebuie să uităm o clipă de singularitatea sa literară şi să-i căutăm contingenţă şi afinităţi cu ceilalţi trei autori enumeraţi, socotiţi vârfuri ale genului. Dacă Beckett oferă o viziune tragică, metafizică, a universului în care personajele lucide, având conştiinţa exilului lor pe pământ, suferă de o logoree fără scop, neputând accepta tăcerea şi având doar aparenţele unor clovni, Eugen Ionescu impune o lipsă totală de luciditate unor personaje cu totul schematizate, simple marionete, făcând gesturi absurde, inconştiente de existenţa lor, fără spaţiu şi timp. Dacă Adamov îşi lasă personajele pe mâna unor puteri invizibile, într-un loc şi timp indecise (spaţiul având tendinţa strâmtării), în care nimeni nu aude pe nimeni, le supune violenţelor în ideea că „prin piele se va introduce în spirit metafizica" (Adamov, *apud* Munteanu 1989: 15), Eugen Ionescu va avea grijă ca eroii săi să nu scape din laţul circarului care face oamenii să râdă. El va fi mai puţin auster ca Adamov. Cu Jean Gênet, Eugen Ionescu are în comun ideea că totul nu-i decât umbră, minciună, absurditate şi complicaţie zadarnică, într-un univers menit ruinei şi dispariţiei. La fel ca Gênet, Ionescu condamnă didacticismul şi angajarea politico-socială de orice fel. Însă Gênet are alt tip de personaje: proscrişii, cei care nu vor să devină buni, suferind de obsesii – pentru că Gênet adânceşte latura psihologică a eroilor săi, cei care creează o mistică a ignobilului. Prin ei, „exhibiţionistul" Gênet vrea să arate măreţia închisorii şi a bordelului. Realitatea cea mai abjectă deţine, la Gênet, forma unui vis poetic, desfăşurat ca un ritual în care limbajul are valenţe incantatorii.

4. Ionescu şi *avangardiştii* români *avant la lettre* - Caragiale şi Urmuz

Ceea ce însă l-a propulsat pe Eugen Ionescu în vârful ierarhiei, ceea ce i-a conferit atributul singularităţii, a fost modul în care a ştiut să împace Râsul şi Moartea, dincolo de toate delimitările teoretice care-l fac creator al absurdului. El este urmaşul lui Urmuz şi al *pahucilor* acestuia, în frunte cu George Ciprian, fără să neglijeze rădăcinile caragialeşti ale comicului. Despre Caragiale spunea, în *Notes et contre-notes* că este „probablement le plus grand des auteurs dramatiques inconnus" (Ionescu 1966: 199). De fapt, dramaturgul acordă Râsului locul pe care îndeobşte îl

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

ocupă Seriozitatea. De aici paradoxul care domneşte în piesele ionesciene, ilogicul care provoacă uneori confuzie în rândul spectatorilor. Scriitorul spunea că lucrurile trebuie întoarse spre comic, pentru că realitatea e prea atroce pentru a putea fi suportată de public, de aceea criticii l-au asociat adesea cu Charlie Chaplin care, prin jocul său, încerca să spună lumii că viaţa este mai puţin dură dacă ştii s-o îmblânzeşti prin râs, chiar dacă acesta este unul amar. Mai puţin evidenţiată, latura socială apare şi la Ionescu, marcat de experienţa sa din timpul acţiunilor Gărzii de Fier şi a ascensiunii fascismului, aşa cum se evidenţiază şi în filmul mult gustat de public al lui Chaplin, înfăţişând dictatura hitleristă. Ceea ce îi deosebeşte din acest punct de vedere este faptul că Ionescu n-a vrut să recunoască până la *Macbett* teza precisă a pieselor, nici măcar când a fost vorba de *Rinocerii*, în care se vede o acută critică a nazismului; cerută de sovietici cu modificări care să-i accentueze caracterul politic, Ionescu a refuzat orice intervenţie în textul piesei sale. Pentru Ionescu, *generalul* primează, o operă de acest fel nu poate fi alcătuită din evenimente imediate, deşi nu poate să nu poarte urme ale derulării istoriei. În această privinţă, Ionescu se declară un clasic: „La urma urmei, eu sunt pentru clasicism; să descoperi arhetipuri uitate, imuabile, reînnoite în expresie: orice adevărat creator e clasic” (Ionescu 1966: 199).

Întorcându-ne la comicul ionescian, putem spune că este factorul, în mare măsură, determinant pentru succesul autorului. De faţă la reprezentaţia uneia dintre piesele sale, Ionescu era fericit că spectatorii râd. După zece minute însă, supărat, a exclamat: „Râd prea mult. Sunt idioţi”. Aşadar, receptarea operei nu este întotdeauna cea prevăzută de autor, nu numai receptarea de către public, ci şi cea profesată de către critici. Comentariul lui Ionescu privitor la reacţia spectatorilor trimite la distincţia făcută de Hegel între comic şi râs. Există un râs relaxant, care trădează sentimentul de superioritate al eului receptor faţă de comicul rezultat dintr-o abatere de la normalitate şi un râs care dezvăluie un sentiment de insecuritate personală a receptorului şi care nu mai permite nicio echivalenţă cu comicul. Râzând excesiv, spectatorii piesei lui Ionescu demonstrau neputinţa de a percepe mesajul operei. Astfel, s-a întâmplat cu începuturile dramaturgice ale lui Ionescu ceea ce s-a întâmplat cu începuturile lui critice. Dacă în România era acuzat de către Şerban Cioculescu cum că tulbură sentimentul demnităţii critice, şi era dezaprobat cu îndârjire, în Franţa, după *Cântăreaţa cheală*, era socotit de Robert Kemp, o curiozitate, un soi de „*libertador*, de Bolivar pentru un grup restrâns, dar nu mai mult” (Kemp, *apud* Benmussa 1966: 72), iar de Jean-Jacques Gautier de la publicaţia „Le Figaro” drept „un glumeţ, un mistificator, un *fumist*” (Gautier, *apud* Benmussa 1955: 65). Tipul de comic vehiculat de opera ionesciană i-a adus autorului şi celebritatea, şi negarea celebrităţii sale. Prinşi în hora comicului de limbaj, adesea privitorii n-au mai atins esenţa pieselor, problematica lor gravă. Critici care iniţial l-au susţinut - precum Kenneth Tynan, cel care l-a făcut cunoscut în Anglia - nu au mai făcut efortul de a-l înţelege până la capăt. Cantonând în ideea de farsă, mulţi au neglijat atributul „tragică“, spectatori şi critici deopotrivă nevăzând în spatele zâmbetului faţa hâdă, atât de temută de scriitor, a Morţii.

Moartea în creaţia dramatică a lui Eugen Ionescu este o prezenţă constantă. Teama de moarte, ca şi pornirea spre râs a autorului fac parte din structura lui interioară. Înrădăcinarea sentimentului imposibilităţii de a evita sfârşitul, însoţit de

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

ideea zădărniciei atotcuprinzătoare porneşte de la acel *datum* al fiinţei sale intime: suprema luciditate. S-a spus că piesele lui Ionescu sunt făcute din lumină şi întuneric, că au adânci trimiteri în biografia autorului. Paul Vernois sublinia că întreaga operă a lui Eugen Ionescu s-a născut „din surprinderea de a exista şi din sentimentul de imperfecţiune a destinului, care însoţeşte surpriza conştientizării fiinţării în lume" (Vernois 1972: 89). Concluzia criticului francez se bazează pe jurnalul lui Eugen Ionescu, *Passé present, present passé*, în care nostalgia copilăriei, asociată cu lumina, este urmată de tristeţea maturizării: „totul se întunecase în jurul meu şi tot ce era sferă sau cerc a devenit unghi" (Ionescu, *apud* Vernois 1972: 34). Această întunecare împiedică orientarea în lume, autorul negăsind un punct de sprijin stabil, un prezent pe care să-l fundamenteze, să-l lărgească. Copilăria rămâne astfel Paradisul pierdut, fapt care se va resimţi în opera ionesciană. Aceasta va fi o oglindă în care vor străbate neliniştea, zbuciumul neputincios şi imensul chin produs de obsesia morţii, căreia Ionescu îi va dedica un gând din trei, pe parcursul întregii sale vieţi. Prezenţa alienantă a morţii este justificarea pentru criza incomunicabilităţii limbajului, degradarea relaţiilor umane, spaima de gregaritate şi, prin ele, insinuarea *absurdului*, devenit stare, nu numai metodă de lucru. Pentru Ionescu, moartea este născătoare de creaţie. Din ea răsar fantasmele fricii: „Viaţa este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu" (Ionescu, *apud* Vernois 1972: 65). Concluzia lui, a acestui, pe rând, optimist, pesimist fără scăpare şi sceptic desăvârşit, este următoarea: „Accept ridicolul metafizic al stării mele de om" (Ionescu, *apud* Vernois 1972: 65). Ba mai mult, Eugen Ionescu va declara că cere contemporanilor să-l „gâdile cu aprecierea lor injurioasă": „Gâdilaţi-mă, că tot mor şi mai bine să mă duc dracului gâdilat, decât negâdilat " - superbă vanitate, amară conştiinţă a acestei vanităţi.

Aşadar, într-un fel, Eugen Ionescu este însuşi anticul simbol al teatrului. Opera lui, transpusă în pictură ar arăta precum cele două măşti, una râzând, una plângând, măşti care străjuiesc spectacolul teatral dintotdeauna. „Eu râd. Eu plâng. Stabiliţi diferenţa şi punctele comune", îşi sfida încă de timpuriu exegeţii (Ionescu 1966: 56).

Din această perspectivă, Eugen Ionescu trebuie analizat în preajma celor doi autori români cu care se înrudeşte în mod vădit: Caragiale şi Urmuz. Scrierile lor alcătuiesc un intertext mai mult sau mai puţin disimulat, al teatrului ionescian.

Faţă de Caragiale, Ionescu avea o mare admiraţie: „a scris excelente povestiri şi câteva piese de teatru care au revoluţionat teatrul românesc, uşor de revoluţionat pentru că era inexistent. De fapt, l-a creat" (Ionescu, *apud* Hamdan 1998: 150). Substanţa comună a celor doi dramaturgi este lupta împotriva canonizării gândirii şi expresiei, a uniformizării gustului comun, a *kitsch*-ului. Apărut după al doilea război mondial, *kitsch*-ul a devenit un fenomen legat de triumful clasei de mijloc şi a generat categorii estetice şi sociologice noi: omul-*kitsch*, limbajul-*kitsch*, obiectul-*kitsch* sau arta-*kitsch*. Există şi o etică a *kitsch*-ului care constă în refuzul autenticităţii, victoria aparenţelor asupra esenţelor, tendinţa de omogenizare. Omul, prins în mediocritatea colectivă este lipsit de personalitate, de interes, de voinţă. Termenii folosiţi de Caragiale, oglindind aspecte ce caracterizau burghezia şi pe micul burghez de la începutul secolului al XX-lea, sunt aceia de *moft* şi *moftangiu*. Omul-*kitsch*, *moftangiul* este un prototip, ce se defineşte prin golul interior, prin

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

repetare şi stereotipie. În comedia *O noapte furtunoasă*, Rică Venturiano pleda pentru uniformizare, încarnând caricatural cuceririle Revoluției franceze: „Nimeni nu poate fi mai sus decât altul: Constituția o interzice" (Caragiale 1962: 100), iar în *Conul Leonida față cu reacțiunea*, eroul era exaltat de faptul că „orice cetățean primeşte în fiecare lună un salariu îndestulător, la fel pentru toți" (Caragiale 1962*:* 109). Uniformizarea vine din prostie, pe care I.L. Caragiale o consideră nemuritoare, şi care îi determină pe eroi să se raporteze identic la societate. Fiecare este o mască, dar spre deosebire de cele din teatrul ionescian, cele ale lui Caragiale ascund posibilitatea recunoaşterii finale, a *agnorisis-ului* aristotelian. La Ionescu, nerecunoaşterea provoacă spectatorului angoasă, ca în *Cântăreața cheală*. Masca de carnaval, la Caragiale, ascunde provizoriu chipul eroului, în timp ce în spatele măştilor lui Ionescu nu se află nimeni. În noul teatru, masca e un înlocuitor al atributului omenesc.

Moftangiul caragialesc este sensibil încă de mic la prestigiul uniformei: fiul doamnei Popescu din schița *Vizită* e costumat în maior de roşiori, Goe din schița cu acelaşi nume poartă „un drăguț costum de marinar" (Caragiale 1962: 699), Pristanda, din comedia *O scrisoare pierdută*, e polițist ş.a.m.d. În teatrul lui Ionescu apare căpitanul de pompieri care se bucură de uniformă sau servitoarea profesorului din *Lecția*, purtând insignele naziste. Depersonalizarea reflectată în dorința de conformare, de supunere la reguli este exprimată la Caragiale în replici precum cea a lui Nae din *Situațiune*: „Știi ce ar trebui la noi? – Ce? – O tiranie, ca în Rusia" (Caragiale 1962: 562). Nae este mic-burghezul suferind de *rinocerită*, căruia nu-i place ceea ce nu e convenabil, care preferă să se supună şi care este gata să spună, precum Jacques al lui Ionescu, că îi plac cartofii cu slănină. De altfel, de la această acceptare şi până la cea a zvasticii naziste nu este decât un pas, în opera ionesciană. Şi la Caragiale şi la Ionescu personajele evoluează în cuplu, în familie, în grupuri cu interese comune, în spații închise, adesea lipsite de obiecte, sau printre obiecte care îi domină sub forma înzorzonării vestimentare. La Caragiale, de exemplu, madame Protopopescu poartă pălărie „bleu jendarme", „avec des rubans vieux rose", madame Georgescu are o bluză „«vert-mousse», jupă «fraise écrasée» şi pălărie asortată, umbreluță roşie, mănuşi albe şi demibotine de lac cu cataramă, ciorapi de mătase vărgați". Vestimentația este *kitsch* şi înlocuieşte un material sufletesc în privința căruia eroii sunt extrem de săraci. La Ionescu, ținuta nu este înzorzonare barocă, ci monocromă, lipsită de nuanță, proliferând un om degradat prin stereotipie: profesorul din *Lecția* e îmbrăcat ca „profesor", cu lornion, tichie neagră, bluză lungă, pantaloni şi pantofi negri, guler alb aplicat, cravată neagră.

Cel mai mult îi apropie, însă, pe cei doi dramaturgi limbajul-*kitsch* al eroilor ca gen proxim cu diferențe specifice. Şi unii, şi alții au veleități culturale poliglote. Cei caragialeşti vorbesc, din snobism, o franceză caricaturală, reluând în pronunție românească diferiți termeni precum: *rezon, musiu, sufrágiu*, făcând confuzii semantice (v. exemplul celebru al traducerii fr. *manquer* prin rom. *a mânca*), ba mai mult, încheind scrisori redactate în franceză cu formule româneşti argotice: „Se duce dracului giudețul" (Caragiale 1962*:* 490). Pretențiile de cultură ale personajelor se reliefează la tot pasul într-un jargon care devine sursă a comicului de limbaj caragialesc. Abundența poliglotă este masca vidului de gândire, un mod de a astupa găurile gândirii-*kitsch*. La Ionescu, conversația dintre Dl. Martin şi D-na Smith din

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

Cântăreața chealã este un schimb de clişee, fără a transmite vreun mesaj: „Dl. Martin: Edward is a clerk; his sister Nancy is a typist, and his brother William is a shop assistant. D-na Smith: Drôle de famille!" (Ionesco 1965: 64). Anormalitatea este deja instalată, cu atât mai mult cu cât „eroii" ionescieni înşiră ilogic structuri verbale coerente sintactic, dar absurde semantic: „Dl. Smith: Cu picioarele poți merge, dar te încălzeşti mai bine cu electricitate sau cu cărbuni" (Ionescu 1998: 125). Limbajul-*kitsch* are la ambii scriitori o caracteristică: schimbul de replici sfârşeşte în larmă (la Caragiale, o larmă a unei solidarități umane aflate sub aceleaşi auspicii, la Ionescu, o larmă evidențiind neputința comunicării). Teatrul lui Caragiale se salvează de *kitsch*-ul vodevilului prin latura sa metateatrală, prin aluziile la spațiul teatral ca viață de gradul doi: „Trahanache: E comédie, mare comédie !"; „Tipătescu, nervos: Atâta neglijență nu se pomeneşte nici în romane, nici într-o piesă de teatru". Ca un bun elev, Ionescu a înțeles această mutație esențială, naşterea comediei din comedie, creând un teatru de bulevard care se descompune, devenind nebun şi permițând apropierea de postmodernism.

O profundă înrudire de ordin spiritual există şi între Ionescu şi Urmuz, „unul dintre precursorii atitudinii de revoltă literară universală, unul din profeții dislocării formelor sociale, a gândirii şi a limbajului acestei lumi care, astăzi, sub ochii noştri se dezagregă, absurdă ca şi eroii autorului nostru" (Hamdan 1998*:* 163). Cei doi înțeleg la fel „rostul" literaturii, care nu se mai înscrie, nici pentru Urmuz, nici pentru Ionescu într-un cosmos, ci reprezintă spațiul degradării. Béranger, figură a scritorului în piesa *Pietonul aerului*, nu scrie pentru că această lume nu merită a fi descrisă: „Ani de zile mă consola faptul că spuneam că nu e nimic de spus" (Hamdan 1998*:* 43). Scriitorul nu mai creează, ci subminează, dar a scrie pentru a nu spune nimic înseamnă totuşi a scrie încă, este un act de creație în negativ, o anticreație. După acest principiu a funcționat mai întâi antiproza lui Urmuz, urmată îndeaproape de antiteatrul ionescian. În *Pagini bizare*, Urmuz mima obiectivitatea narațiunii clasice, părea să respecte regulile descrierii şi ale portretizării, răsturnând, în fond, în parodie, toate normele literare consacrate. Astfel, în *Ismail şi Turnavitu*, narațiunea la prezent sau imperfect şi exprimarea impersonală şarjează clasicismul :

> Ismail se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme creştea în Grădina Botanică iar mai târziu, grație progresului ştiinței moderne, s-a reuşit să se fabrice unul, pe cale chimică, prin sinteză. Ismail nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 ½ dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei (Urmuz 1963: 156).

Fizionomia lui Ismail „se compunea din ochi, favoriți şi o rochie", iar tatăl lui este „un bătrân simpatic, cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele". Antieroul urmuzian se exprimă aforistic: „Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată", şi „nobil": „Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei din cauza legăturilor de inimă ce bănui că el ar fi avut cu o focă" (Urmuz 1963: 156). Aforistic şi „nobil" vorbeşte şi cel ionescian: „Jacques: O, cuvinte, ce de crime se comit în numele vostru !", respectiv: „Jacques-mama: [...] Am adus pe lume un monstru. Iat-o pe bunica ta care vrea să-ți vorbească. Ea tremură. Este octogenară. Poate vei fi emoționat de vârsta ei, de trecutul ei, de viitorul ei" (Ionescu 1966: 205). Antropologic, individul este, în viziunea lui Urmuz,

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

rezultatul unei degradări biologice. Personajul principal din *Pagini bizare*, Emil Gayk este omul-pasăre care se ocupă cu ciugulitul şi care atacă imprevizibil: „Te plezneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară, în stradă, urlând de durere" (Urmuz 1963: 74). El trăieşte pentru mâncare şi pentru procreere. Omul-pasăre este o obsesie zoologică şi la Ionescu. În piesa *Viitorul e în ouă* apare o lume-clocitoare în care ouăle proliferează paroxistic. Într-un asemenea univers, în care regnul „uman" este înghiţit de cel animal, individul care nu se „rinocerizează" se autocompătimeşte: „Eu nu am coarne, vai ! Ce urâtă e o lume plată, [...] vai, sunt un monstru, sunt un monstru. Vai, niciodată n-o să devin rinocer, niciodată, niciodată" (Ionescu 1968: 117). Un alt „tip de personaj" comun celor doi scriitori este omul-maşină. Turnavitu , eroul lui Urmuz, este un simplu ventilator care o dată pe an ia forma unui bidon, Algazy are un grătar înşurubat sub bărbie, Grummer are cioc de lemn aromatic, Cotadi are înşurubat la spate un capac de pian, Stamate este îndrăgostit de o pâlnie ruginită şi se dezagregă sub impulsul acestei iubiri.

„Eroii" lui Ionescu se transformă treptat din produse compozite în manechine, prin care are loc o metamorfozare a realităţii în vis. Manechinele repetă mecanic gesturi şi cuvinte şi participă automat la un ritual al înmulţirii: a rinocerilor, a degetelor Robertei, a mobilelor, a scaunelor. Şi oamenii mecanomorfi ai lui Urmuz, şi oamenii lui Ionescu formează cupluri. Diferenţa este că eroii urmuzieni sunt asexuaţi, în timp ce, în teatrul ionescian, ei asigură „viitorul rasei". În studiul dedicat lui Ionescu, Alexandra Hamdan aprofundează discuţia comparatistă, demonstrând existenţa unor obiecte paranoice, a unor coordonate spaţio-temporale stranii şi a unei claustrări sadice în opera ambilor scriitori, ceea ce ne convinge, o dată în plus, de înrudirea lor spirituală. De altfel, primul care a încercat să-l facă cunoscut în lume pe Urmuz, a fost, prin traducerile sale, Eugen Ionescu. Modul în care percepea Urmuz literatura nu putea să nu-l fascineze pe creatorul de teatru al absurdului, Eugen Ionescu. Eroii lui consumă la propriu texte literare: „Grummer ... găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav şi, sub plapumă, le mâncă singur pe furiş" (Urmuz 1963: 76). Ideea potrivit căreia literatura este un act de restituire este parodiată şi ea: „după o bătălie gigantică [...] care a durat toată noaptea [...], Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghiţită. El o vomită în mâinile lui Algazy" (Urmuz 1963: 76). Dar pentru că resturile de poeme începuseră să fermenteze în măruntaiele lui, Algazy „găsi că tot ce i se oferi este prea puţin şi învechit" . Insuficienţa literaturii, reflectând o insuficienţă a vieţii, este dilema „scriitorilor" lui Ionescu: „Madeleine: întotdeauna este ceva de spus. Pentru că lumea modernă este în descompunere, tu poţi fi martorul descompunerii" (Urmuz 1963*:* 209).

5. **Ionescu/ Béranger - împotriva *rinocerizării,* pentru libertate individuală şi de conştiinţă**

Dintre toate avatarurile personajelor lui Ionescu, Béranger din *Rinocerii* exprimă cel mai elocvent o mare suferinţă a autorului său, de aceea considerăm binevenit un popas biografic, pornind de la ideologia generaţiei '27. Sub influenţa combinată a lui Nae Ionescu şi a lui Nichifor Crainic, această generaţie a devenit purtătoarea valorilor creştinismului ortodox. Din păcate, prin intermediul lui, mari nume de intelectuali (Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

Vulcănescu, Petru Comarnescu ş.a). s-au asociat voluntar cu legionarismul aflat în ascensiune, aşa cum „cobise" Şerban Cioculescu. Orientându-se către extrema dreaptă, tovarăşii lui Ionescu într-ale literelor se îndepărtau, de fapt, de el (copilul unui avocat român şi al unei evreice, Tereza Ipcar), se înregimentau, se *rinocerizau*. Ionescu se simţea tot mai singur şi îl acuza pentru migrarea colegilor lui pe profesorul Nae Ionescu, devenit Logicianul din *Rinocerii* de mai târziu. România legionară devenea pentru el un coşmar din care trebuia să evadeze, pentru că „Unde nu e patria naţionalistă, numai acolo este bine" (Ionescu, *apud* Petreu 2002: 63). A evadat în cultura franceză, dar multă vreme, oroarea provocată de paradele militare ale membrilor Gărzii de fier l-a stăpânit şi a stârnit reacţii vehemente, asimilate de unii cu o eventuală apropiere de stânga comunistă. În fond, era vorba despre aversiunea mereu declarată a lui Ionescu faţă de burghezie, despre opţiunea sa stabil democratică, socotită garanţia respectării libertăţii şi personalităţii individului.

Piesa *Rinocerii* este născută din spaimele lui Ionescu de a fi rămas izolat de generaţia lui devenită legionară, spaime care au prins expresie şi în descrierile făcute în aşa-numitele *Scrisori din Paris* (pe acestea le trimitea revistei „Viaţa românească", după ce se stabilise în Franţa, unde fusese trimis ca ataşat cultural de către regimul Antonescu – pentru a nu fi zdrobit, se dovedise mai şiret!): „Legionarii [...] treceau cântând nu ştiu ce cântec (un fel de răget) de fier, cu vorbe de fiere şi fier, scuipând fiere şi fier, figuri de fiare, înlănţuite şi înfierate" (Ionescu, *apud* Petreu 2002: 63). Simţindu-se singurul om printre rinoceri, Ionescu s-a simţit de fapt, precum Béranger, prins într-o solitudine deloc eroică, nesigur pe el însuşi, disperat, „pierdut şi înghiţit într-o beznă fără sfârşit". Ceea ce a trăit în România anilor '30 şi a începutului anilor '40 l-a distanţat de identitatea sa românească. Ruptura s-a produs mai târziu, în contextul altei *rinocerite*, cea de extremă stângă, când pentru un articol trimis lui Mihail Ralea la „Viaţa românească", în care cu toţii au văzut „mârşave atacuri" la adresa armatei, magistraturii şi altor instituţii ale statului comunist, a fost condamnat în contumacie la 11 ani de închisoare corecţională şi la 5 ani de interdicţie corecţională. Nu şi-a executat pedeapsa din motive nelămurite încă – poate că alte jocuri din culisele noii puteri au amânat, *sine die*, punerea în aplicare a deciziei. Indiferent de tipul ei, *rinocerita* este o maladie care înseamnă depersonalizare, ori, pentru Ionescu, persoana, individualitatea umană, acel „a fi tu însuţi" a fost, de-a lungul întregii lui vieţi şi opere, cheia miraculoasă a lumii. „Nu sunt un om nou. Sunt om", nota în jurnalul său din anii '40 (Ionescu 1986: 83).

Revenind la Béranger, cel din *Rinocerii*, el este indolent, apatic, „plictisit la culme şi destul de obosit" (Ionescu 1998: 92): oboseala îi domină pe eroii ionescieni. Păşeşte în scenă „nebărbierit, cu hainele boţite; totul la el exprimă neglijenţă", are un aer somnolent, din când în când cască. Singurătatea îl apasă, dar şi societatea, şi bea „ca să nu-i mai fie frică". Părerile celor din jur despre el sunt schimbate, mai drastice. Béranger este debusolat şi merită dojenirea lui Jean: „Eşti într-o stare jalnică, prietene... Uite ce înseamnă să bei, nu mai eşti stăpân pe mişcările tale, nu mai ai putere în mâini, eşti zăpăcit, aiurit". Eroul *Rinocerilor* nu este în pas cu timpul său. La apariţia primului rinocer, când Jean îi cere părerea despre această anomalie, el n-are nimic de spus, în afară de faptul că „face mult praf". Este un inadaptabil şi chiar declară că este dezarmat şi că viaţa pentru el „e un

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

vis". Abia când promite prietenului să devină „un spirit viu și strălucitor, să se pună la curent" și să renunțe la băutură, el începe să-și schimbe felul de a fi, dar cu o doză mică de optimism. Nu înfruntă fățiș pericolul, ci ocolește problema (o vreme îl preocupă dacă rinocerii au un corn sau două, nu de ce și de unde au apărut). Realitatea îl lasă rece la început, ba chiar spune că „poate nu mai am chef să mai trăiesc" (Ionescu 1998: 103). Este nemulțumit de slujba pe care o are: „Zi de zi opt ore în șir... Eu unul nu mă pot obișnui, nu mă pot obișnui cu viața" (Ionescu 1998: 104). Totuși, nu are alte ambiții. Devenit conștient de anormalitate, se mobilizează cu altruism și lipsă de instinct de conservare. Aspirația lui este din acest moment mai importantă și mai gravă: „Sunt ultimul om, am să rămân om până la capăt, nu capitulez" (Ionescu 1998: 104). Aceasta va fi deviza lui, deși va fi luat peste picior: „Umanismul e perimat. Ești un vechi sentimental ridicol", îi va spune Jean. Iar Dudard îl va apostrofa: „Te crezi buricul pământului. Crezi că tot ce se întâmplă te privește personal", și același Dudard îi va declara: „n-o să devii niciodată rinocer [...] N-ai vocație!" (Ionescu 1998: 104). Într-adevăr, vocația lui nu este uniformizarea, el nu știe să se piardă în mijlocul maselor, gregaritatea nu este un atribut al lui Béranger: „Din oamenii de treabă ies rinocerii de treabă. Păcat! Tocmai că sunt de bună credință pot fi trași pe sfoară" (Ionescu 1998: 106), apreciază Béranger. Odată implicat, intrat în timpul său, Béranger va căuta justificări pentru tot ce se întâmplă. De ce se înregimentează cei din jurul său în turma rinocerilor? Dl. Papillon – din complex de inferioritate, Botard – din ură față de șefi, Dudard – din simț al datoriei, Logicianul – probabil are o justificare profundă, dată fiind meseria lui. Iată posibile răspunsuri pe care Béranger însuși le găsește. De aceea, poate, dl. Papillon, jignit că a fost respins de Daisy, care i-a spus că are „mâinile zgrumțuroase", a devenit rinocer. De aceea și Dudard, care nutrea sentimente mai puternice față de aceeași Daisy, și fusese la rândul său nesocotit de aceasta, s-a lăsat furat de val. Daisy este speranța lui Béranger pentru regenerarea omenirii, prin ea își vede viața în culori mai vii. Dragostea reprezintă, astfel, și pentru el, ca și pentru primul, un important punct de reper. Prin iubire, el simte că poate evita moartea. Daisy îl eliberează de complexe, prin ea și-ar putea îndeplini și el datoria, „aceea de a fi fericit". De altfel, personajul feminin al dramaturgiei lui Ionescu are un rol și un rost puțin studiate, dar absolut semnificative în economia oricărei piese în care apare, sub diferite măști. Ele sunt, probabil, ecouri biografice, ținând cont de rolul jucat în viața scriitorului de mamă, de soție și de fiică.

Însă creația dramatică a lui Ionescu, cea aparținând anilor '70, vădește o nouă viziune, onirică și psihanalitică, reprezentată de piesele *Ce formidabilă încurcătură!, Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților*. Unii exegeți au considerat această zonă a literaturii ionesciene la granița dintre supranaturalul gotic și miraculosul suprarealist, la care autorul recurge fie pentru a reda previziunile sale thanatice, fie pentru a redobândi o stare de grație specifică copilăriei. Tonul este unul autobiografic, păpușarul revelându-și chipul printre marionete.

Opera lui Eugen Ionescu se revendică, potrivit unor chei de interpretare consacrate, și prin aceasta, oarecum comode, absurdului, însă *absurdul* trebuie privit mai degrabă ca manieră de lucru, întrucât (așa cum se străduiesc să demonstreze critici apartinând unei noi generații, precum Laura Pavel, autoarea lucrării *Ionesco. Antilumea unui sceptic*) el este înlocuit „prin coliziunea postmodernă, de tip parodic,

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

a tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul şi sublimul postmodern" (Pavel 2002: 14).

Se impune de la sine concluzia că dramaturgul nu aparţine unei singure ţări sau unei singure epoci, că problematica operei lui este dintre acelea grave şi fundamentale, care străbat literatura din Antichitate până în prezent, şi că volutele receptării lui Ionescu pot fascina prin ele însele un lector chemat de dramaturg să conştientizeze relativitatea valorilor, a apartenenţei sau non-apartenenţei la un spaţiu cultural sau la altul.

Bibliografie

Balotă 1971: Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul,* Bucureşti, Editura Univers.

Battaglia 1976: Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Bucureşti, Editura Minerva.

Benmussa 1966: Simone Benmussa, *Eugène Ionesco - Théâtre de tous les temps*, Paris, Ed. Seghers.

Caragiale 1962: I.L. Caragiale , *Opere*, Bucureşti, Editura Meridiane.

Esslin 1963: Martin Esslin*, Théâtre de l'absourde*, Paris, Ed. Bouchet-Chastel.

Hamdan 1998: Hamdan Alexandra, *Ionesco înainte de Ionescu - Portretul artistului tânăr*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O.

Ionesco 1966: Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Ed. Gallimard.

Ionesco1967: Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Paris, Ed. Gallimard.

Ionesco1986: Eugène Ionesco, *Passé present, present passé*, Paris, Ed. Gallimard.

Ionescu 1934: Eugen Ionescu, *Nu*, Bucureşti, Editura Vremea.

Ionescu 1968: Eugen Ionescu, *Teatru*, 3 vol., Bucureşti, Editura pentru literatura universală.

Ionescu 1990: Eugen Ionescu, *Elegii pentru fiinţe mici*, Bucureşti, Editura ,,Jurnalul literar", Colecţia *Poesis*.

Ionescu 1998: Eugen Ionescu, *Teatru*, 5 vol., Bucureşti, Editura Minerva.

Ionescu 1990: Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, Bucureşti, Editura Minerva.

Marino 1987: Marino Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Munteanu 1989: Munteanu Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers.

Pavel 2002: Pavel Laura, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Bucureşti, Editura Paralela 45, Colecţia *Deschideri*, Seria *Comentarii*.

Petreu 2002: Petreu Marta, *Ionescu în ţara tatălui*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, Colecţia *Ianus*.

Vernois 1972: Vernois Paul, *La dinamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Ed. Klincksieck.

Urmuz 1963: Urmuz, *Pagini bizare* , Bucureşti, Editura Minerva.

The Romanian Roots of Eugen Ionescu's Works

For many Romanian intellectuals born at the beginning of the twentieth century, the volutes of history - i. e. the dramatic changes on the political map of Europe in the middle of the last century - supposed the accepted or forced departure, the exile. Some of them - Eliade, Cioran and Ionescu - considered to belong to the *elite* of Romanian intelligentsia, afflicted anyway with the complex related to the *minor culture* and to the *linguistic isolation,* considered the exile as being the way to reach universality. This had happened before, due to Tristan Tzara, the originator of the Dadà movement, and to Panait Istrati, who became famous as a prose writer. However, from the three personalities already mentioned, Eugen Ionescu had to deal with the most troubled fate. He spent his childhood in France, his

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

adolescence years in Romania and he acquired recognition all over Europe. He had to undergo both forms of Romanian extremism: the Antonescu regime, favorable to the Iron-Guard movement and hostile to the Jewish population, and the communist regime, hostile to the intellectuals, a regime which sentenced him in absence to serve eleven years of correctional imprisonment because of a letter sent from Paris and malevolently distorted (a sentence not served due to unclear reasons). Ionescu the individual was always *under the pressure of historical changes,* and the problem of belonging to a country or to another, to Romania or to France, caused him a distressing crisis of identity.

The first chapter, *Ionescu – the paradoxes of a destiny,* points to these general aspects of biographic order, to the vision of literary theorists and historians, and finally to the volutes of critics' perception related to Ionescu, he being an illustration of the fact that not to belong to a sole space, to a sole culture and to a sole trend may mean to belong to universality.

The second chapter, *Ionescu and the minor culture complex – emphasis on the Romanian biography* synthesizes the cultural becoming of Ionescu. In 1934, after the issue of *"No",* he was already considered the *enfant terrible* of his generation, because, as a critic, *"he demolished idols defiling everything"* in the words of Mircea Vulcanescu. However, his criticisms irritated Camil Petrescu, who built a *wall of silence* around the young writer. *The minor culture* was impeding the fulfillment of his adolescence dream, to become a landmark of *the world history.* The other Romanian cultural complex, related to *the linguistic isolation,* also impeded his European breakthrough. So, without the perspective of seeing his works published, Ionescu *redefined* himself, beginning to write as a playwright and becoming, after his departure for France, one of the groundbreakers of the European anti-theatre.

The third chapter, *Ionescu and the creators of the European avant-garde – the cure of cultural complexes in exile,* places Ionescu between the great creators of the genre. His *frondeur* spirit couldn't be exercised in the classical manner: *the avant-garde,* meaning the pragmatic solution to synchronize the Romanian culture with the European one, was also Ionescu's option to oppose the obsolete artistic manifestations and to find his place in the European literature. However, at a theoretical level, it was a reflection of the human condition, a tragic one due to the projecting of being on the death background, which leads both to the seclusion and to the schematization of the individual. In fact, this is the anti-theatre message, which relates Ionescu to Beckett, Adamov and Gênet. In particular, Ionescu shares with Beckett the purposeless logorrhea of the characters, with Adamov the idea that the character is the powerless cogwheel of an absurd Mechanism, and with Gênet the fact that in a universe destined to ruin and extinction everything is gloom, hypocrisy and vain complication.

The fourth chapter, which constitutes the essence of this study, *Ionescu and the avant la lettre Romanian avant-garde writers: Caragiale and Urmuz,* reflects the substance relations between Ionescu and his Romanian antecessors. Because of the atrocious reality everything must be turned into comicality, states Ionescu, and the comicality type he spread offered him both the celebrity and the denial of it. Many exegetes related to the idea of *farce* ignoring its *tragic* feature, and failed to see behind the smile the face of Death, hideous and feared by the playwright. The roots of this genre of comicality are to be found in the work of Caragiale, to whom Ionescu displayed a great admiration, considering him the creator of the Romanian theatre. The two share the revolt against the leveling of thought, the standardization of taste, the *kitsch*, especially language-related. The *kitsch*-individual, defined by his inner voice, by repetition and stereotype, utters lines which end in uproar, related to the human solidarity in the case of Caragiale and to the impossibility of authentic communication in the case of Ionescu. The literary kinship with Urmuz resides in the fact that both of them understand the meaning of literature in the same way. It stands for the

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)

decomposition space, where the writer doesn't create, undermining and doing his anti-creation. In the works of Urmuz, the individual himself is the result of biological degradation, as in the case of Ismail, who has got only eyes, whiskers and a gown, of Emil Gayk, the bird-man, or of Turnavitu, the machine-man. In the plays of Ionescu, the individual is a puppet, a marionette, or a mannequin with mechanic gestures, taking part automatically to the proliferation and *rhinocerosization,* unconsciously joining a group due to the herd mentality.

The last chapter, the fifth, entitled *Ionescu/ Béranger – against rhinocerosization, for individual freedom of conscience,* selects from the avatars of Ionescu's character the one present in the play *The Rhinoceroses*, meaning the second Béranger (Ionescu's characters bear this generic name, a proof for the lack of precise identity), who takes mostly after his creator. Béranger succeeds in avoiding *the rhinocerosization,* being not a socially adherent person, too apathetic, neglectful and vicious, living somehow in a dream from which reality is impossible to perceive. He hasn't got *the rhinoceros* call and the solution to stand up against the herd is, paradoxically, the love. The play is born from the Ionescu's fears to remain isolated from his iron-guard generation, to be the only human being among *the rhinoceroses,* experiencing the solitude with no heroism. This proves the playwright's option for individual freedom, a principle observed during all his life, because however its type might be, *the rhinoceritis* is a malady which means depersonalization. "I am not a new man, I am MAN", states the writer.

In conclusion, Ionescu's work is the expression of an atypical literary destiny, even when referred to the exile-related problems, because, in his own words, we are all the powerless victims of an absurd Mechanism, marrionets at the mercy of the great master of puppets. We belong to ourselves only as far as we try and fight back – is the thesis of this great exiled writer, who never forgot the bleak experience in *the land of the father,* his work resounding with the echoes of the Romanian avant-garde predecessors.

Colegiul ,,Nicolae Titulescu"
BRAŞOV, ROMÂNIA

BDD-V2680 © 2013 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:52:30 UTC)