TUDOR ARGHEZI'S INFLUENCE IN EUGEN IONESCU'S WORK

Iulia Luca

Phd Student - „Petru Maior" University of Tg. Mureș

Abstract: This article is focused on systemizing about Roumanian influences in Eugen Ionescu's work, especially about certain obvious common elements from Tudor Arghezi's work. Eugen Ionescu admitted his descent from Caragiale and Urmuz, but he also mentioned that he was influenced by the surrealist poets and especially by Tristan Tzara. We can also identify other important coordinates with the arghezian prose and playwriting, as the satire, the grotesque, the presence of autobiographical elements and the absurd that anticipates Eugen Ionescu's conversational strategies.

Keywords: Eugen Ionescu, Tudor Arghezi, paradox, absurd, autobiography, utopia.

Considerăm că structurarea raporturilor de intertextualitate dintre proza lui Arghezi şi cea a lui Ionescu, plecând de la descoperirea acelor „înrudiri şi vecinătăţi"[1] evidente poate constitui tema unui studiu foarte amplu. În paginile acestui articol ne vom referi pe scurt la câteva dintre acestea, în special la cele care constituie felul în care cei doi tratează grotescul, paradoxul, fragmentarismul, utopia și elementele autobiografice, transferându-le în roman. Tudor Arghezi nu a influențat numai poezia lui Ionescu, ci, așa cum vom vedea, proza și dramaturgia sa și-au pus într-un fel pecetea pe creația dramatică ionesciană. Satira, absurdul, grotescul, paradoxul, fragmentarismul, utopia, dar și autobiografia, prezente în romanele argheziene *Cimitirul Buna-Vestire, Ochii Maicii Domnului,* dar mai ales în *Tabletele din ţara de Kuty* sunt teme recurente în romanul ionescian, dar mai ales în creația dramatică. Un loc important în filiația Arghezi-Ionescu, îl ocupă absurdul, absurdul arghezian putând fi considerat o punte de trecere între absurdul caragialian și cel ionescian, chiar o anticipare a acestuia. În acest volum suntem proiectati în fantastic. Extraordinarul transformă realul și senzația că întâmplarile sunt posibile, face narațiunea plauzibilă odata cu acceptarea ideii că suntem într-o parabolă. Kuty se înfățișează ca „ o țară neaflată pe hărțile noastre"[2]. Putem ușor să realizăm că Arghezi vorbește de o țară numită România (volumul este publicat în 1933) în care arbitrarul, chiar și grotescul, se stabiliseră în toate structurile, îi afectau toate nivelele, sociale, administrative si politice. Suprarealismul, cu tehnicile folosite putin mai târziu în teatrul absurdului este, estetic vorbind, preferința pentru dezvoltarea subiectului parabolei. Cei trei cărturari vor descoperi, pe insula pe care au aterizat, o altă ordine în care anormalul devine firesc și însemnat, obligați fiind să accepte „normalul" acestei lumi ca nimic să nu-i tulbure.

În volumul de proză satirică *Tablete din Ţara de Kuty*, „adevărat florilegiu al prozei argheziene"[3], absurdul este prezent tocmai în felul în care este construită acea lume imaginară din țara ficțională de Kuty, o lume răsturnată. Absurdul merge mână în mână cu comicul, rezultat din pretenția de logică a personajelor care prezintă diverse situații. Așa, bunăoară, medicul enunță un silogism care stârnește tot hazul: „dacă nu murea, primul medic chemat punea diagnosticul precis;

[1] A.E. Baconski, *Caragiale şi Arghezi,Caragialeana*, în „Viaţa românească", XV, 1962, nr.6 (iunie),1962, p. 221.
[2] Tudor Arghezi, *Scrieri-Proze*, vol. 14, Editura pentru literatură, București, 1967, p.15.
[3] Dorina Grăsoiu, *Bătălia Arghezi. Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1984, p. 106.

dar dacă bolnavul a murit, pentru ce să mai insistăm”[4]. Trebuie să menționăm că ironia, la fel ca și grotescul, având un loc de seamă în proza argheziană, în artă se aseamănă cu paradoxul din logică pentru că, ambele spun adevărul dar printr-o exagerare. Autorul ironic este, în fond, un lucid care nu pierde contactul cu realitatea și ironia sancționează cu o vervă spumoasă situații, stări sau personaje: „Boala nu se ia de la unul la altul, ci numai de către unul singur de la nimeni”[5], sau „virusul merge pe sus, la un nivel fix de 60-85 de centimetri, ceea ce explică de ce atinge copiii”[6], sau „noii născuți, să fie obligatoriu cusuți. Nu uitați că marea terapie constă în astuparea radicală [...] gura este suficient să fie însăilată într-un singur punct [...],urechile pot rămâne libere, întrucât ele nu comunică direct nici cu intestinul, nici cu stomacul”[7].

Într-una din *Tablete*, cea intitulată *Mya Lak*, autorul realizează un adevărat tur de forță din folosirea grotescului și ironiei, al căror obiect este personajul cu numele de mai sus, „ultimul fiu al soarelui din partea locului”[8] care, după ce se întoarce de la Paris, încearcă să impresioneze clienții din partea locului în, prăvălia bărbierului, adevărată agora, prin erudiția sa, emițând concluzii tranșante în legătură cu filiția dintre franceză și română. El face aprecieri de ordin fonetic în ce privește cele două limbi, ca mai apoi să atace problema lexicului și a împrumutirlor care, după el, sunt în favoarea limbii române care este copiată și schimonosită de limba franceză: „ca să nu se cunoască”[9]. Perorația lui Mya Lak amintește de logorea și lipsa de logică a profesorului din piesa lui Ionescu *Lecția,* în care acesta se avântă în explicații din ce în ce mai absurde asupra posibilelor echivalențe în diverse limbi a unor concepte din franceză: „Ceea ce distinge limbile neospaniole între ele, ca și idiomurile lor față de alte grupe lingvistice, precum limbile austriece și neo-austriece sau hasburgice, ca și de grupele esperantiste, helvetica, monegasca, elvețiana, andorriana, basca, pelota, ca și de limbile diplomatice și tehnice – ceea ce le distinge, zic, este marea și frapanta lor asemănare, ceea ce le și face foarte greu de deosebit: vorbesc despre limbile neospaniole între ele, pe care le putem distinge totuși grație caracterelor lor distinctive, probe absolult indiscutabile ale acestei asemănări extraordinare care face indiscutabilă și originea lor comună și care, în același timp le și diferențiază profund”[10].

Atât la Arghezi, cât și la Ionescu, grotescul este realizat prin exploatarea unei inventivități verbale aproape fără limite. Așa cum se știe, grotescul ca și concept negativ al esteticii, este o constantă a artei și are rolul de a surprinde obiectiv realul, făcând apel la o seamă de nuanțe semantice, precum: satira, ironia, parodicul, caricaturalul, absurdul și chiar și macabrul. Grotescul acoperă întotdeauna o semnificație și se bazează, în general, pe substituiri metaforice, ceea ce implică o adevărată retorică a receptării. La Arghezi grotescul se manifestă în modul de realizare a portretelor. Grotescul este subordonat satirei bazată pe formula absurdului și care predomină portretele-caricatură din proza argheziană. Cel al Prezindentei este unul dintre cele mai vehemente pentru felul în care Arghezi uzează de toate nuanțele din sfera grotescului cu tente de trivial și char de obscen: „Moliciunile doamnei Prezindente, revărsate ca niște sâni ai spinării, ajungeau pe dindărăt la genunchi și dădeau mersului o expresie absurdă de maternitate dorsală”[11]. Urâțenia fizică este redată printr-o suită de comparații insolite care conturează ridicolul diformului. Astfel buzele îi erau „zâmbitoare ca un lupus cu înmuguriri de conopidă”, corpul „umflat de la genunchi în sus ca un cactus diform”, iar nasul „vocal, ca un prestidigitator care pregătește o farsă”[12]. Oriunde am deschide, de fapt, paginile scrierilor în românește ale lui Eugen dar mai ales în dramatugia sa, găsim interesul tânărului nonconformist pentru conceptul de grotesc. Încă din primele sale piese dramaturgul apare ca un moștenitor al suprarealismului prin fantezia sa verbală, prin gustul pe care îl manifestă pentru formele corporale ciudate, femeie cu trei fețe, bărbat fără cap, etc, așa cum este apare personajul Roberta I și

[4] Tudor Arghezi, *op.cit.*, p. 160.
[5] Idem, *op.cit.*, p.162.
[6] *Ibidem.*
[7] I*bidem*, p. 161.
[8] *Ibidem*, p. 68.
[9] *Ibidem*, p. 69.
[10] Eugen Ionescu, *Teatru*, vol.I*, Lecția*, Editura Univers, București, 1994, p.41.
[11] Tudor Arghezi, *Scrieri- Proze,* p.38.
[12] Tudor Arghezi, *op. cit*., p. 37.

Roberta II din piesa *Jacques sau Supunerea*: „Jacques: nu și nu. Nu are de ajuns! Mi-aș fi dorit una cu trei nasuri! Încă o dată: cu cel puțin trei nasuri!”[13]. Grotescul situației continuă prin replicile următoare:

„JACQUELINE: (Ca s-o consoleze pe Roberta, îi spune lui Jacques): Dar nu te gândești la câte batiste i-ar trebui iarna?

JACQUES: E ultimul lucru de care îmi pasă. De altfel, batistele trebuie să facă parte din zestre”[14].

De altfel, în sketch-ul ionescian *Salonul auto* asistăm la o adevărată descompunere a logicii și la amalgamul dintre uman și material care amintește și de Urmuz: „Ați venit la salonul auto ca să luați lecții de franceză? E șase franci bucata și o juma', de rație de balegă! Pe de altă parte, vă putem furniza un sfat administrativ compus din 9 membri, reeligibil și un ou”[15] sau, la cererea cumpărătorului de a obține și o a doua mașină, vânzătorul i-o prezintă pe domnișoara, vânzătoare și ea, drept o mașină: „Observați ce pneuri drăguțe are (se aud note de jazz), ce pernuțe, ce glezne fine (zgomot de marș militar), ce talie fină, ce motor excelent (zgomot de motor hârbuit), ce volan agreabil. Caroseria este cu totul nouă, are un surâs adorabil și iradiație personală”[16]. Astfel de repere intertextuale privind umorul absurd al dialogului apar atât în scketch-ul amintit mai sus, cât și în farsa tragică *Scaunel*e și în piesa argheziană *Negustătorul de ochelari*. În aceasta din urmă, „impresia de absurdul este dată [...] de neîndeplinirea condițiilor care ar asigura succesul și al demersului practic al celor implicați”[17], iar prelungirea dialogului anticipează absurdul comic ionescian, amintind de flecăreala din schița lui Caragiale *Petiție*:

„CLIENTUL: -când ți-am spus adineaori că port numărul treizeci și opt, mă gândeam la galoși. (Scoate galoșul și-l pune pe tejghea.) Vezi dumneata, nu e treizeci și opt?

OPTICIANUL (iritat): Când v-am întrebat ce număr purtați, ca optician nu mă puteam gândi la încălțăminte.

CLIENTUL: Și trebuie să te superi? La urma urmei și ochelarii și galoșii nu sunt tot ai mei? Și crezi dumneata, domnule optician, că natura nu a prevăzut nici o legătură între numere? Crezi că numărul ochiului nu corespunde deloc cu numărul piciorului? Am spus că numărul meu de acasă este una sută șaptezeci și doi. Ei bine, știi ce număr am la brișcă? Două sute șaptezeci și unu. Nu vezi că în fond e tot aia? Am uitat numărul de la pălărie: trebuie să fie și acolo vre un șapte, vre un doi...Să nu te crezi dumnata mai deștept decât natura”[18]. Aceleași confluențe literare apar și la finalul scenetei argheziene, când este pe deplin relevat absurdul discuției dintre client (care este orb) și optician și conduc la perplexitatea oratorului mut din piesa *Scaunele* a lui Ionescu. Putem spune, așadar, că piesa *Negustătorul de ochelari* se situează între Caragiale și autorul *Scaunelor*. Și iată cum, de la Urmuz la Arghezi și Ionescu nu e decât un pas în ceea ce privește folosirea ca metodă și procedeu a absurdului comic, a grotescului, a satirei și a ironiei. Personajele grotești subliniază gravitatea fenomenului existențial prin exacerbarea comicului și exploatarea ambiguității. La citirea multora dintre piesele lui Ionescu, așa cum vom vedea, asistăm la instalarea treptată a absurdului în realizarea personajelor și a relațiilor dintre acestea.

Paleta influențelor și a înrudirilor dintre cei doi autori poate fi extinsă și prin identificarea altor teme care facilitează apropierile, precum tema călătoriei și a utopiei sau a antiutopiei. Motivul călătoriei este unul dintre cele mai frecvente în literatura popoarelor dintotdeauna, dacă ne gândim la *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Virgiliu, *Călătoriile lui Gulliver* a lui Swift, *Don Quichotte* a lui Cervantes, *Alice în țara minunilor* a lui Lewis Carroll și, bineînțeles, în teatrul ionescian. Volumul *Tablete din Țara de Kuty* „prezintă un aspect de mozaic, cu tonuri multiple și diverse, un fel de

[13] Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. II, *Jacques sau Supunerea*, p. 76.
[14] Eugen Ionescu, *op. cit*. p. 76.
[15] Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. I, *Salonul auto*, p. 161.
[16] Eugen Ionescu, *op. cit.*, p.163
[17] Loredana Ilie, *Hipotextul caragialian în opera lui Tudor Arghezi*, în „Philologica Jassyensia”, an IV, nr. 2, (12), 2010, p. 89.
[18] Tudor Arghezi, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 95.

antologie personal alcătuită, din bucăți aparținând tuturor nuanțelor de proză argheziană”[19], spune Pompiliu Constantinescu. De altfel, chiar titlul volumului ne previne asupra structurii cărții și anume exprimarea fragmentată, indeterminată. Geoge Călinescu observă că titlul volumului sugerează o țară de Utopie, un Paese din Cuccagna, o republică a lui Swift”[20]. Una din trăsăturile utopiei este aceea de a defini un loc imaginar, mitic, presupunem a fi real, dar care, punct de vedere geografic, se află la distanță și este necunoscut, care este un loc binecuvantat, plin de semnificații, armonioase. Din contră, termenul anti-utopie denunță o stare deloc armonică a lucrurilor, un dezacord cu rațiunea și decența, o lume fără explicații capitale și fără certitudini fundamentale. Supunându-se unor principii ale unei societăți perfecte, spațiul utopic este marcat de rațiune, simetrie, regularitate. Societatea utopică înseamnă o comunitate fericită de persoane care trăiesc în armonie, pe baza unui set de legi și o organizație foarte rațională și precisă și este ferită nu numai de rău, ci și de alteritați amenințătoare. Cea anti-utopică aduce în fața publicului marionete, ființe fără existență, fără destin. Numai că, după cum vom avea ocazia să ne convingem, idilica insulă Kuty, tărâmul descoperit de cei trei călători europeni, nu constituie o lume ideală, pentru că dincolo de o aparentă bunăstare și un pacifism tulburător, se ascunde absurdul totalitar în care omul este reeducat (îndoctrinat), performanța devenind ignorare a personalității și a autenticității. În această lume ficțională, omul obișnuit rămâne o simplă marionetă a unui sistem pe care, chiar dacă l-a conceput, nu îl mai poate stăpâni, exact ca în parabola *Ucenicului Vrăjitor*. O întreagă defilare de marionete se prezintă în fața cititorului, de la cei care se oferă să se sacrifice pentru binele celorlalți, la prețioșii ridicoli din clasa conducătoare, încarnată de bărbații de stat. Tara de Kuty prinde contur printr-un aberant sistem de norme și restricții, autorul creând astfel o utopie, dar una negativă, un simulacru de societate ideală, astfel că nepotrivirea dintre adevăr și aparență stârnește un umor savuros, ca în fragmentul care descrie lumea finanțelor. Locuitorii fiind vegetarieni, „kutul era impus opt la sută la roșcove, doisprezece la sută la zmochine, optsprezece la sută la mandarine, douăzeci la sută la banane. Primul impozit”[21]. În *Tara de Kuty* universul oscilează între imposibil și nefiresc. Automatismele invadează totul. Orașul în care cei trei europeni ajung este unul ciudat, locuitorii acestuia schimbând automat, la ore fixe, fără vreun motiv, câte ceva, de exemplu schimbă numele lucrurilor și ale demnitarilor la fiecare zeze ani, cel puțin odată. Această țară nu este o lume diferită ca cea a piticilor în care pășește Gulliver, ci este o lume a absurdului, o antiutopie. Orașul în care ajung cei trei este bizar, locuitorii schimbă la perioade fixe, automat și fără motiv, câte ceva. Orașul este locuit de „o populatie blajina care, neavând ce face, schimbă numele lucrurilor si ale demnităților, la fiecare zece ani, cel puțin odată“[22]. Astfel, absurdul devine normă.

Grădina reprezintă în opera ionesciană însăși imaginea utopică a copilăriei. Dacă cartea Genezei situează destul de exact din punct de vedere geografic Paradisul, între patru fluvii, în Mesopotamia, Ionescu ăl localizează pe al său la Chapelle-Anthenaise, unde a trăit la vârsta de nouă –zece ani. Acolo se află, așa cum vom vedea mai târziu, paradisul pierdut, paradis pe care nu va înceta să-l regrete și să-l caute. Acest spațiu idilic este reprezentat de sătucul din Mayenne, Moulin de la Chapelle Anthenaise, și care, prin frumusețea peisajelor sale luminoase îl va urmări întrega sa viața și revine ca un leitmotiv în toată creația ionesciană. Acest paradis terestru va apărea de-a lungul operei sale ca un spațiu inaccesibil, mereu dorit: „A huit ans, neuf ans, dix ans, quand j’habitais au Moulin, tout était joie et tout était présence. Les saisons semblaient se déployer dans l’espace: Le monde était un décor, avec ses couleurs tantôt sombres, tantôt claires, avec ses fleurs et son herbe qui apparaissait, disparassait, venant vers nous, s’éloignant de nous, se déroulant sous nos yeux, tandis que nous même restions à la même place, regardant passer le temps, nous mêmes restant en dehors”[23]. Imaginea

[19] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi: Tablete din Țara de Kuty*, în vol. *Tudor Arghezi*, Editura Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, Ediție Princeps, Colectia Scriitori romani contemporani, București, 1940, p. 263.
[20] George Călinescu, *Tudor Arghezi: Tara de Kuty*, în vol. *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 263.
[21] Tudor Arghezi, *Scrieri- Proze*, 1967, p.65.
[22] Tudor Arghezi, *op. cit*., p. 17.
[23] Eugene Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967, p.14./ La opt ani, nouă ani, zece ani, când locuiam la Moulin, totul era bucurie și totul era prezență. Anotimpurile păreau că se desfășoară în spațiu. Lumea era un decor, cu culorile sale când întunecate, când luminoase, cu florile sale și cu iarba sa care apărea, dispărea, venind către noi, îndepărtându-se de noi, desfășurându-

utopică imposibil de regăsit se îngemănează cu motivul luminii care, așa cum am afirmat, va constitui un motiv permanent în opera scriitorului. De nenumărate ori, scriitorul ne povestește amintirile sale din copilărie, amintiri care i-au marcat atât de profund viața: *Jurnal în fărâme, Prezent-trecut, trecut-prezent, Descoperiri*, prezintă această perioadă liniștită și fericită din viața lui Ionescu. Vom analiza rolul și importanța acestui Eden în capitolul dedicat jurnalului ionescian.

Imaginea grădinii apare și în câteva din piesele de teatru ionesciene. *Victimele datoriei, Ucigaș fără simbrie, Pietonul aerului, Jocul de-a măcelul* sunt doar câteva din piesele de teatru ionesciene care prezintă acest decor. Berenger, din *Ucigaș fără simbrie*, descoperă o cetate radioasă „această limpezime albastră ...albastru, verde...culorile bucuriei. Și ce liniște, câtă liniște”[24]. Tot decorul din *Pietonul aerului* îl reprezintă o câmpie cu iarbă înaltă, foarte verde și proaspătă, pe o colină ce domină valea. Cerul e foarte albastru și limpede. Câțiva copaci, cireși și peri în floare.

Eugen Ionescu pune la bazele oricărei activități umane și îndeosebi a creației artisitice această căutare a paradisului pierdut: „Le mythe de l’âge d’or, du paradis biblique, chez Ionesco, acquiert un sens nouveau et peut-être inattendu: le paradis n’a jamais existé, c’est une création mythique du premier homme, qui à cause de son étonnement, a vu le monde dans une lumière transigurée. Ce que cherche donc l’homme et l’écrivain Ionesco n’est pas un pays imaginaire, mais un certain sentiment devant le monde. Toute l’évolution artistique de Ionesco se trouve sous le signe de cette recherche, la recherche de la stupeure émerveillée de l’enfant et du premier homme”[25] Și eroii ionescieni, după cum vom avea prilejul să descoperim, sunt uneori niște călători neliniştiţi, în realitate sau în vis, care vor să evadeze din sine. Drumul lor apare ca o căutare, aparent lipsită de sens, dar sensul călătoriei este tocmai această căutare, de sine în sine sau în afară, călătoria iniţiatică. Drumul în sine este o instruire. Drumul acestor personaje este de fapt o continuă călătorie iluzorie, o ieşire din timpul suferinţelor, un drum la centru.

O primă funcție a călătoriei ionesciene este căutarea, căutarea copilăriei pierdute, a fericirii, a absolutului, a lui Dumnezeu. Călătoria ionesciană, după cum vom vedea, poate fi făcută pe jos (*Ucigaș fără simbrie, Setea și foamea*) sau în zbor (*Pietonul aerului, Amédée sau Cum să te debarasezi*). Am spus mai sus că eroii ionescieni călătoresc în vis sau în stare de veghe, mijloacele de transport fiind, pentru ultimul caz, amintirea, imaginația sau iluminarea. Alteori, eroul este însoțit de un ghid în călătoria sa, lucru care ne amintește de *Divina Comedia.* Este rolul Madeleleinei și a Polițistul din *Victimele datoriei* și regina Marguerite din *Regele moare.* Călătoria răspunde apoi unei alte nevoi fundamentale a omului, și anume aceea de a se cunoaște, de a-și cunoaște universul, călătoria inițiatică vizează atât universul exterior cât și cel interior. Această călătorie inițiatică are loc paralel cu căutarea paradisului pierdut: „IL YA L’ÂGE D’OR: c’est l’âge de l’enfance, de l’ignorance; dès que l’on sait que l’on va mourir, l’enfance s’est terminé. Comme je l’ai dit, ella a fini pour moi très tôt. On est donc adulte à sept ans. Puis, je crois que la plupart des êtres humains oublient ce qu’ils ont compris, retrouvent une autre sorte d’enfance qui peut se perpétuer, pour certains, toute la vie. Pour très peu. Ce n’est pas une véritable enfance, c’est une sorte d’oubli. Les désirs et les soucis sont là, qui vous empêchent d’accéder à la vérité fondamentale”[26]. Observăm astfel că rolul căutării paradisului pierdut este acela de a regăsi copilăria, de a retrăi sentimentul mirării în fața misterului universului. Ceea ce face Ionescu în creația sa artistică este tocmai această încercare de a redescoperi lumea prin ochii copilului. Imaginea României în piesele sale, *Omul cu valizele, Rinocerii* este una sumbră, este imaginea unei țări totalitare, atât în 1938 și în 1940, când Ionescu trăise în România, cât și în 1944 și în 1950, când el trăia deja la Paris, dar continua să aibă coșmaruri că s-ar fi întors în țara într-un exil, printre rinoceri, înfricoșat și diferit de tot ceea ce îl înconjoară, de

se sub ochii noștri, în timp ce noi înșine rămâneam în același loc, privind cum trece timpul, noi înșine rămânând în afară./ [Trad. noastră]

[24] Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. II, *Ucigaș fără simbrie*, p. 225.

[25] Saint Tobi, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1973, 159.

[26] Eugene Ionesco, *Jurnal en miettes*, p. 31. / Există o vârstă de aur: este vârsta copilăriei, a ignoranței; de îndată ce știi că vei muri, copilăria este terminată. Cum am spus, ea s-a sfârșit pentru mine foarte devreme. Ești deci adult la șapte ani. Apoi, eu cred că majoritatea ființelor umane uită ceea ce au înțeles, regăsesc un alt fel de copilărie care se poate prelungi, pentru unii, toată viața; Pentru foarte puțini. Nu este o copilărie veritabilă, este un fel de uitare. Dorințele și grijile sunt prezente și te împiedică să ajungi la adevărul fundamental./ [Trad. Noastră]

unde angoasa care-l încolțește și care nu-l va părăsi niciodată. Ni se confirmă încă o dată că șederea în România a constituit pentru jurnalist o distanțare de locul unde ar fi putut să își caute sensul, Franța.

Un alt punct de covergență între cei doi îl constituie concepția acestora despre roman, ca specie literară. În sprijinul acestei afirmații menționăm câteva articole în care Arghezi își exprimă părerea deloc apreciativă despre roman. Astfel, în articolul *Autorii de opinii,* Arghezi își afișează un clar dezinteres, chiar dispreț, față de roman. Iritat de prea marea libertate tematică și structurală a acestei specii, autorul afirmă că „Roman ar fi ce se scrie: poezie, proză, poveste și romanul cu cheie și broască". Închide ochii și cască gura. Este roman? Este! Ca să nu mai zici literatură și carte, ai să zici roman. Pleacă-ți capul să-ți spui ceva la ureche. Era roman? Era roman!". Ideea pe care o desprindem din acest citat este aceea că Arghezi consideră romanul o scriere lipsită de substanță, prolixă, goală. La fel și Eugen Ionescu, după cum vom vedea și în capitolul dedicat romanului autobiografic, își afirmă convingerea că romanul va fi cu timpul înlocuit de reportaj, iar fotografia și cinematograful îi vor grăbi moartea. Drama de la care pornește acest concept este imposibilitatea literaturii „de a fi sinceră", învinuire radicală pe baza careia Eugen Ionescu face un întreg proces literaturii. Tocmai de aceea el optează pentru jurnal, mai degraba însă ca o forma de consolare decât ca una de încredere, nu pentru că jurnalul n-ar falsifica ființa, ci pentru că, dintre toate genurile, o face cel mai putin. Jurnalul e, cum zice Gelu Ionescu, genul cel mai apropiat de sinceritate.

Primul roman arghezian, *Ochii Maicii Domnului*, reliefează preocuparea autorului pentru dualitatea eului lăuntric, eul văzut ca alteritate, ca pluralitate, fiind considerat de exegeți o scriere autobiografică. Călinescu însuși a văzut în acest roman continuarea unui element biografic, și anume capitolul monahal din viața autorului, în operă și îl apreciază „un fel de căință târzie, o realizare fictivă a unei vocații zădărnicite"[27]. Cu ușurință putem recunoaște în această operă tentația pactului autobiografic, romanul prezentând multe asemănări cu viața autorului, pentru că, precum Arghezi, eroul romanului, Vintilă, a avut o copilărie nefericită, în sensul absenței modelului tatălui, iar la vârsta adultă optează, spre deosebire de Arghezi, pentru viața monahală. Ca și la Ionescu, la Arghezi apare imaginea mamei, reprezentată de Sabina, percepută ca simbol al maternității, al grijii fără margini pentru copilul său. La Ionescu, este vorba mai mult de o culpabilizare a scriitorului așa cum reiese și din jurnalele sale, acesta reproșându-și că nu a făcut tot ceea ce putea pentru a o proteja și ocroti pe mama sa. Romanul alcătuit din trei părți, recompune două biografii, centrate pe tensiuni identitare, o altă temă care îi apropie pe cei doi autori. Prima biografie reconstiuie copilăria lui Vintilă, un copil fericit, care nu realizează încă lipsa tatălui, înlocuit cu totul de mama extrem de grijulie, chiar sufocantă, putem spune, în încercarea sa, de altfel inutilă, de a-l proteja de lumea rea. A doua biografie este cea a Sabinei, autorul ne propune o incursiune în trecutul acesteia pentru a putea înțelege mai ușor obsesiile ei, sociopatia, tentativa de autoclaustrare. Arghezi înțelege ființa ca focarul unor tensiuni definitorii, ca un hibrid conceput din trăsături masculine și feminine, trecute, prezente și viitoare. De aici aplecarea autorului pentru ființe în care tensiunea identitară este accentuată. În poeziile sale exemplele sunt reduse la imaginea fătlăului sau a ocnașului, însă proza sa abundă în multe astfel de figuri anormale, de la femeia-bărbat din *Doi camarazi*, la prezidenta din *Tablete din Țara de Kuty*. Personalitatea Sabinei este alcătuită din contrarii de gen, pentru că educația pe care o primise făcuse din ea „o jumătate de băiat, și personalitatea ei stăpână pe sine îi dădea prestigiu și inspira o încredere neobișnuită"[28]. Partea finală a cărții include formarea fiului ei, Vintilă, alt hibrid, rezultat din strania relație a fecioarei atrasă de mecanicul amorf și de amorezatul de zbor: „Sunt un hibrid, Ștefan, (îi recunoaște el prietenului ce i se va dovedi de fapt unchi) ... Nu pot utiliza nici pe englezul aventurier din sângele meu, nici puterile de hotărâre ale mamei. Sunt urzit din două materiale ce nu se urzesc între ele: bețe și lână. Nu merg împreună. [...] Sînt un covor risipit. [...] Uită-te la mine. Sînt de sus pînă jos o corcitură"[29]. Deși mama lui se ostenește să nu facă simțită absența tatălui, Vintilă devine o persoană fracționată, contradictorie, predestinat ratării. În proza lui Arghezi „insul are de străbătut diferite stadii, care sunt acelea ale unei involuții morale, spirituale și sufletești, stadii

[27] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 819.
[28] Tudor Arghezi, *Scrieri- Ochii Maicii Domnului*, vol. 9, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 21.
[29] Tudor Arghezi, *op.cit.*,1965, p. 205.

ce presupun tot atâtea metamorfoze ale omului fragmentar, contrafăcut, incomplet”[30]. Decăderea și alterarea personajului este resimțită pe parcusul ultimei părți a romanului, pentru că odată cu moartea mamei sale, văzându-se lipsit de singurul sprijin, Vintilă, insuficient maturizat, trăiște senzația neantului interior: „ Sînt covîrșit și anulat, - și e toată mulțumirea mea că respir exclusiv în golul pe care mi l-a lăsat Ea. Nu e numai mama mea, e toată iubirea mea, tot gândul meu, idolul meu total...”[31]. Vintilă începe să se izoleze de ceilalți, suferă o transformare în comportament și sfârșește într-o mănăstire, singurul loc în care uniunea mult dorită cu mama este posibilă prin chipul Mariei.

Le solitaire (Însinguratul), scris în 1973, este singurul roman scris de Eugen Ionescu. Eugen Ionescu reproşează autobiografiei lipsa de autenticitate datorată schematismului impus de ordinea cronologică. El n-a scris o autobiografie propriuzisă 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 existenţă, atunci când pune accent pe viaţa sa individuală, îndeosebi pe istoria personalităţii sale”[32]. A scris însă în genuri înrudite cu autobiografia: jurnale intime, eseuri (autoportret sau eseu), roman personal Însinguratul şi două piese autobiografice *Omul cu valizele* şi *Călătorie în lumea morţilor,* deşi reflexul autobiografic e reperabil în mai toate piesele sale. romanul Însinguratul o autobiografie, pentru că nu este afirmată în text identitatea numelui autorului (care trimite la o persoană reală), a naratorului şi a personajului. Autoportretele sau eseurile cu caracter autobiografic nu sunt autobiografii, pentru că nu prezintă o retrospecţie a povestirii (nu sunt povestiri şi nu au caracter retrospectiv). Analizând cu atenție textul romanesc, observăm că acesta este o căutare intermitentă a răspunsurilor pe care autorul însuși le-a căutat fără încetare, vedem cum apar ideile autorului însuși. De fapt, autorul creează un personaj corespunzător profilului său psihologic: angoasat, obsedat de ideea morții, aflat în căutarea unor răspunsuri pe care, de altfel, nu le va găsi niciodată. Ionescu transmite toate aceste frământări personajului său care încearcă să lupte împotriva disperării și să-și îmblânzească spaimele printr-un exercițiu de concentrare vizuală: „Aveam o metodă prin care să mă sustrag tristeții sau fricii, dar nu-mi reușea întotdeauna. Metoda consta în aceea că priveam cu cea mai mare atenție obiectele, persoanele din jurul meu. Mă fixam asupra lor. Priveam cu multă, multă atenție lumea și, brusc, mi se părea că o văd pentru prima oară. Și atunci totul scăpa înțelegerii, devenea insolit”[33]. Metoda personajului de a-și învinge frica ar trebui să fie infailibilă deaorece suntem conectați la lume prin privire, prin absorbirea a ceea ce ne înconjoară, prin ochi. Dar acestă metodă nu pare a fi suficientă, astfel încât personajul recurge la evadarea în alcool, ceea ce face ca melancolia și tristețea să cedeze în fața euforiei provocată de acesta: „Mi s-a adus vinul de Beaujolais, mi-am turnat un pahar...Înainte să-l duc la gură, un nor s-a destrămat și soarele a inundat fața albă de masă, farfuria și heringul și sticla de vin. Am băut paharul dintr-o înghițitură; a fost ca și cum soarele ar fi intrat și în mine. Poți fi fericit când stai deoparte și nu faci decât să privești”[34] . Dar și băutura se dovedește un paleativ, o armură în care repede teama, tristețea fac breșe, iar căderea este inevitabilă. Nici sentimentul dragostei nu-l salvează pe însingurat de această angoasă existențială. Ca ultimă soluție peronajului nu-i rămâne decât izolarea de lume, retragerea într-un cuib salvator pentru că lumea din jur îl plictisește și este convins că pentru a se simți mai bine trebuie să rupă orice legătură cu spațiul exterior, că numai în singurătate poate ajunge la esența lucrurilor, sperând să se producă un miracol, o iluminare care să-l apropie de ceva, un ceva pe care nu-l poate numi dar pe care îl putem considera un fel de paradis interior. În fața vidului existențial există totuși o licăr de speranță, reprezentat de amintire dar, înainte de orice, de lumina mistică, Ionescu dorind să sublinieze importanța acestei iluminări care se manifestă pentru a salva opera însăși.

Toate aceste asemănări între autor și personajul său ne îndreptățesc să considerăm romanul unul pseudo-autobiografic deoarece nu putem pune semnul egalității între viața autorului și cea a personajului său, rezumându-ne doar la a constata anumite asemănări în ce privește aspectul metafizic, profilul psihologic al personajului, obsesiile acestuia care au fost și cele ale lui Ionescu.

[30] Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, București, 1988, p. 119.
[31] Tudor Arghezi, *Scrieri -Ochii Maicii Domnului,* vol. 9, p. 149.
[32] Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Monica Ionescu şi IrinaNistor, Bucureşti, Editura Univers,2000, p. 12
[33] Eugen Ionescu, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, București, 1990, p. 39.
[34] Eugen Ionescu, *op.cit.*, p. 29.

Ocurența temelor luminii, obsesiei morții, sunt comune celor doi, autor și personaj. Claude Bonnefoy scrie în *Magazine littéraire* despre personajul din Î*nsinguratul* următoarele: „Certes le héros-anonyme du roman ne ressemble pas à l'auteur [...] Mais si les situations dans lequelles il se trouve, les événements qu'il traverse sont imaginaires, sa voix demeure celle d'Eugène Ionesco"[35]. Putem afirma că în roman acel „eu" este un alter ego al lui Ionescu, fără însă a prelua datele biografice sau parcursul public al acestuia. Similitudini există doar în plan ideatic, metafizic, având în vedere preocupările, temerile, obsesiile și anumite înclinații ale personajului.

Intenția noastră a fost, în fapt, să relevăm tensiunea identitară, ca impuls primordial al acţiunii protagoniştilor din *Ochii Maicii Domnului* și *Însinguratul*, ceea ce ar sugera chiar semnificaţia de prim rang a temei identitare în opera şi biografia autorilor însişi. Preocuparea pentru propriile sinuozităţi ale alterităţii interioare trebuie să fi avut, la Arghezi, un rol esenţial în alegerea subiectului romanului apărut în 1934. Operele narative analizate par a ilustra cel mai bine concepţia autorilor despre raportul dintre identitate şi alteritate, despre jocul de umbre şi lumini presupus de alteritatea interioară, despre dinamica identităţilor complementare în sânul aceluiaşi eu sau între euri aparent cu totul diferite, dar în esenţă complementare.

BIBLIOGRAPHY

1. Anghelescu, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, București, 1988;
2. Arghezi, Tudor, *Scrieri-Proze*, vol. 14, Editura pentru literatură, București, 1967;
3. Arghezi, Tudor, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968;
4. Arghezi, Tudor, *Scrieri-Ochii Maicii Domnului*, vol. 9, Editura pentru Literatură, București, 1965;
5. Baconski, A.E., *Caragiale şi Arghezi, Caragialeana*, în „Viaţa românească", XV, 1962, nr.6 (iunie),1962;
6. Călinescu, George, *Tudor Arghezi: Tara de Kuty*, în vol. *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967;
7. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982;
8. Constantinescu, Pompiliu, *Tudor Arghezi: Tablete din Ţara de Kuty,* în vol. *Tudor Arghez*i, Editura Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, Ediție Princeps, Colectia Scriitori romani contemporani, București, 1940;
9. Grăsoiu, Dorina, *Bătălia Arghezi. Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1984;
10. Ilie, Loredana, *Hipotextul caragialian în opera lui Tudor Arghezi*, în „Philologica Jassyensia", an IV, nr. 2, (12), 2010;
11. Ionescu, Eugen, *Teatru*, vol.I-V, Editura Univers, București, 1994;
12. Ionesco, Eugen, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967;
13. Ionescu, Eugen, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, București, 1990;
14. Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Monica Ionescu şi IrinaNistor, Bucureşti, Editura Univers, 2000;
15. Tobi, Saint, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1973;

SITOGRAFIE:

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517991/document

[35] Celia Chiapello, *Le roman "Le Solitaire", genèse de la piece "Ce Formidable Bordel" ou la Solitude de l'Homme vu par Ionesc*o, https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517991/document, site accesat la data de 4 martie 2017, ora 10,00. / Sigur că eroul anonim din roman nu se aseamănă cu autorul, dar dacă situațiile în care el se află, evenmentele pe care le traversează sunt imaginare, vocea sa rămâne aceea a lui Eugen Ionescu./ [Trad. noastră]