

EUGEN IONESCU – ÎNTRE POEZIA LUI G. TRAKL ȘI EXPRESIA OXIMORONICĂ

Alunița Cofan*

Există un fragment cu valențe teoretice, ulterior publicării volumului de versuri *Elegii pentru ființe mici* (1931) și a studiului de parodie critică *Nu*, fragment în care Eugen Ionescu face o paralelă între modelul hugolian de poezie și propriul lui model. Să vedem cum înțelege el poezia: „*Poezia nu este expresie lexică, ci exprimare. Ea este o emoție spusă, iar nu speculată. Ea este țipăt și nu discurs. (...) Ea se eliberează de logică și de discurs, iar imaginile nu sunt decât treptele ce trebuie stăpânite și depășite, trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poeziei e transcendentală*”¹. Câteva trăsături de construcție poetică se degajă de aici, indicând apropierea de sensibilitatea artistică a expresionismului („*poezia e țipăt*”²) și depărtarea de concepția poeziei ca „*făcătură*” a intelectului, joc pur, fără implicații emoționale, în genul poeziei pure a lui Ion Barbu, Paul Valéry și Mallarmé. Expresie frustă și rudimentară a senzațiilor și trăirilor, poezia expresionistă reprezintă o descărcare a vitalismului și autenticității. În consecință, ea este o exprimare directă a suferinței, durerii, decăderii, bolii, descompunerii, pe scurt, a vieții în formele ei primare. De aceea, poezii „elaborate”, suferind de „*deșănțarea și luxura cuvintelor*”³ și ieșite din retortele gândului, din combinații și permutări infinite de cuvinte („*expresie lexică*”), precum cele ale lui Arghezi, Hugo, Barbu, Valéry, sunt respinse și criticate.

Cum pătrunde grotescul în expresionism și prin acesta în conștiința modernității secolului XX din literatura română ?

N-ar fi prima dată când limbajul pictural intră în teritoriul literaturii, transformându-se în ideologie literară. Cum s-a întâmplat în urmă cu un secol, cu impresionismul (Renoir, Monet și Manet), așa se va întâmpla și acum, în secolul XX, cu expresionismul și angoasele sale. Luând ca punct de reper pentru trăsăturile poeziei expresioniste tablouri ale unor Eduard Munch și Oskar Kokoschka, subliniem că acestea, după cum se poate vedea dintr-o contemplare atentă, au drept fundament emoțional sentimente primare ca frica, bucuria, durerea, nebunia,

* Academia de Studii Economice, București

¹ În *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (1935–1936) din vol. *Eu*, Cluj, Editura Echinox, 1990 (p. 99).

² Un capitol intitulat chiar așa, *Poezia-țipăt*, dezvoltă și Gelu Ionescu în cartea sa de referință *Anatomia unei negații*, București, Editura Minerva, 1991.

³ Eugen Ionescu, *Viața grotescă și tragică...*, în *op. cit.* (p. 100).

groaznicul, extazul, suferința⁴, toate extrapolându-se în limbajul literar. În același mod, erotica (din pictura expresionistă), atâta câtă există, întruchipează esențialul unor puteri descătușate, nu erotica unor ființe propriu-zise. Ca urmare, personajele (din poezia, proza, drama expresionistă) devin în felul acesta sintetice, schițate din trăsături minimale și dominante, indicate prin nume generice. În timp ce limbajul pictural este abrupt, esențializat (având puncte comune cu cel literar), violent și antinomic cromatic, limbajul literar abundă, morfologic vorbind, în substantive și determinanți nominali, în verbe și puține adjective (care trimit, de obicei, la trăsături de bază, elementare ale vieții). O. Kokoschka face următoarea afirmație privitoare la arta sa picturală și folosirea violentă a culorii: „*Arta este, la urma urmelor, un moment de teribilă intensitate a trăirilor sufletești; ea nu se poate sublima în forme absolute. Zvâcnirile pline de suferință și de bucurie ale existenței noastre lăuntrice se tălmăcesc în violențele culorii. Culoarea nu poate fi concepută în afara impresiilor, nici a aspirațiilor de a se exprima ale sufletului. Muzică sau armonie cromatică, ritm sau cadență, straturile conștientului sau ale lumii de dincolo de el, nu cunosc alte modalități de exprimare*”⁵. În afară de acestea, realitatea este un fel de *mască* menită să ascundă sufletul lucrurilor și ființelor, celor mai mărunte, ignorate și disprețuite, iar efortul scriitorului expresionist se concentrează spre a da la o parte aparențele perceptibile pentru a lăsa să vorbească instinctele fundamentale, revelatoare, în care se ascund, de obicei, „spiritul” și „spiritualitatea” lumii. *Grotescul folosește masca* nu pentru a dezvălui profunzimi sufletești nebănuite, precum expresionismul, ci *pentru a arăta, sub înfățișarea de aparentă plenitudine și substanțialism, golul, vidul și neantul*. Există, astfel, un *conflict expresionist între spirit și trăirea anonimă*, instinctuală, elementară, antagonismul acesta luând forma unui fantastic grotesc, din pricina prezenței unei galerii de *figuri schimonosite, polimorfe, făpturi hidoase*, descrise într-o paletă a *culorilor țipătoare, primare și violente*, (așa cum apar, de exemplu, în poezia lui Georg Trakl). În felul acesta *îngroșarea caricaturală împinsă spre exces* (cum ar fi acumulările supraabundente de aspecte ilogice, *regimul ilogic fiind infuzat de contradicția tensională*) devine *grotescă*. Culorile nu mai exprimă calități ale lucrurilor, ci stări de spirit în expresionism, iar grotescul utilizează, la nivelul atribuirii însușirilor, contrastul violent (cromatic) pentru a realiza combinații bizare, stranii, ireale, hidoase, bi- și polimorfice. La *nivel stilistic* aceste contraste se realizează cel mai frecvent prin *oximoron*, cel care *provoacă gândirea*, făcând-o să iasă din regimul normalității și al logicului.

În versurile lui G. Trakl, expresionist prin excelență, întâlnim figuri ale oximoronului, tipice pentru stârnirea neliniștii, angoaselor și aporiilor gândirii precum: „*noapte albă*” într-un pastel intitulat *Föhn* („*Domol coboară noaptea albă/ Preschimă*”

⁴ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978, p. 22

⁵ Citat de Smaranda Roșu, în *Kokoschka*, monografie picturală, București, Editura Meridiane, 1976, p. 5.

durerea și chinul vieții pietroase” – p. 121⁶), „*fiorii de aur ai morții*” (poemul *Anif* – p. 113), „*noaptea, animal sângerând*” (*Șapte cântece ale morții* – p. 107), „*roua neagră*” (*Toamna însinguratului* – p. 97), „*un cadavru suav*”, „*clopot trandafiriu sub cupola funebră a nopții*” (*Sebastian în vis* – p. 81, p. 87), „*fruntea-i de zăpadă și lepră*” (*Helian* – p. 77), „*aur de gheață*” (*Helian* – p. 71) etc. Am inclus în analiza noastră acest miniinventar de imagini puternic contrastante și de structurante pentru percepția ordonată și rațională, pentru că arăta că grotescul se infiripă deja în discursul poetic expresionist, infuzând accente absurde, violente și agresând puternic regimul normalității. Utilizarea asiduă a oximoronului arată că s-a schimbat însăși percepția poetică, devenită binar contrastivă, și, deci, și relația poetului cu o lume tulburată, aflată într-o schimbare angoasantă, funebră: „*Într-un pustiu de câmp mă aflam în noapte/ Cu ochii plini de murdării și praf de stele./ În aluniș/ Din nou sunară îngeri de cristal*”⁷.

Să ne întoarcem acum la tânărul poet Eugen Ionescu care-și desfășoară activitatea poetică pe acest fundal al efervescenței modernității avangardelor (dadaism, suprarealism, constructivism) și, mai ales, al expresionismului.

II. 1. Poeme adolescentine și prefigurările lor

Nu trebuie să pretindem de la partea postpusă plachetei de versuri *Elegii pentru ființe mici* mai mult decât sunt ele în stare să ofere. Ne referim la acea parte neinclusă de poet în volum dat spre publicare, dar aflându-se în fața poeziilor din cuprinsul plachetei din punct de vedere cronologic și genetic. Este poezia unui tânăr cu gândire precoce, simțindu-se îmbătrânit înainte de vreme⁸, ambițios și nonconformist, care și-a încercat pana lirică încă din adolescența-i liceeană, în revista literară a Liceului Sf. Sava din București, sub influența diferitelor lecturi și surse livrești. Receptarea critică generală a plachetei nu a fost favorabilă, ba chiar critica (Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu) a sesizat imediat contrazicerea structurală și anume că parte din poezii se desfășurau pe ritmuri poetice tipice poeziilor judecați și „recuzați” în articole virulente din volumul anticritic *Nu*⁹.

Ni se pare remarcabil, pentru această etapă, că tânărul liceean se dovedește a fi deja un bun cunoscător al ascendenței sale poetice, dar și al poeziei contemporane (altfel n-ar fi putut scrie în stil parodic, parodia cuprinzând și o tehnică a citării și a

⁶ În Georg Trakl, *Poeme*, București, Editura Paideia, 1991.

⁷ G. Trakl, *De profundis* (p. 53), în vol. *Poeme*, București, Editura Paideia, 1991.

⁸ Eugen Ionescu va mărturisi peste câțiva ani, față de momentul apariției plachetei, într-un fragment confesiv: „*Aveam nouăsprezece ani, vârsta minunată a dragostei, a tinereții. Dar eu nu eram decât un bătrân chinuit, ursit ratării și poate nebuniei. (...) Îmi închipuiam că, poate, vreodată, oamenii vor avea ce face cu literatura golurilor, slăbiciunilor, mizeriilor mele. Spuneam tot, spuneam tot, în fraze orante și nenorocite*”, în *Fantomele* (1936) din vol. *Eu*, Cluj, Editura Echinoc, 1990.

⁹ Un tablou vivace al modestei receptări critice de care s-a „bucurat” volumul *Elegiilor...* a lui Eugen Ionescu, dezvăluind toate ascunzișurile atitudinii a doi dintre cei mai importanți critici ai momentului, Pompiliu Constantinescu și Șerban Cioculescu, face criticul Eugen Simion în importantul și novatorul studiu *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009, p. 39–40.

parafrazării originalului). Cu toate acestea poeziile aduse în completarea plachetei și incluse de către editor într-o *Addenda*, corespunzând acestei perioade a adolescenței, denotă în mod firesc un stil romantic, melancolic și visător, pe alocuri mai bombastic și, poate, puțin prea retoric decât și-ar fi dorit-o acerbul critic al retorismului și discursivismului arghezian din *Nu*. Și o să începem comentariul volumului cu aceste poeme adolescentine, așezate în coada volumului, dar fiind primele în ordinea cronologică a creației.

Stilistic vorbind, ele se mișcă între accentele simboliste de gen minulescian: „*V-am înțeles durerea,/ Flori albe,/ Flori candido,/ Flori triste.../ Cu fiecă petală simțeam un vis murind*” (*Bujorii albi*) sau în maniera delicată a lui Dimitrie Anghel cu toată recuzita eufonică a sinesteziei dintre picturalitate și acustică: „*Cântau aseară crinii o simfonie-n alb.../ Sonorele potire petale picurau,/ Ce candențat cădeau ca note muzicale*” (*Crinii*) și interogațiile retorice, de un romantism copilăros, asupra morții în ritmuri eminesciene: „*De ce răsună clopotele, mamă,/ În noaptea rece de Crăciun?/ În limba lor cu glasul lor de-aramă,/ Știi dragă mamă, ce tot spun?*” (*Copilul și clopotele*). Încă de pe acum, înclinația parodică nu-i lipsește într-un topîrcenian *Spectacol nocturn* în care decorul banal de romantic, constituit din figurația unui peisaj nocturn (luna – rol de regină, orchestra – privighetori, florile – actrițele, zefirii – actorii, stelele – curtenii), este spart de prezența, cel puțin ciudată, a unor nori...de lână, greoi: „*De privighetori e orchestra:/ «Preludii sonore-ncepură».../ Conduce-un sticlete cu brio/ O fină, ușoară-uvertură*” (*Spectacol nocturn*). Mai interesante, însă, devin poeziile care prefigurează tematica generală a micului volum de după ele. Avem o poezie tipic expresionistă intitulată *Copacii*, în care suferința omenească, proiectată cosmic – prin animism – asupra vegetalului în extincție, ajunge un țipăt imens, rezumat și esențializat pictural prin câteva atribute primare (*mare, gol, negru*): „*Copacii, toamna, de durere urlă!/ Înfiorător de mari, de goi, de negri,/ Par îngeri răzvrățiți blestemând cerul./ (...)/ Copacii urlă, cu brațele întinse, vâjnoase,/ spre Cerul pe care nu pot să-l apuce,/ să-l sfarme, să-l darme.../ Copacii toamna sunt îngeri revoltați...*”. Elementaritatea și animismul expresionist (de origine romantică în fond, căci numai pentru romantici natura este o cutie de rezonanță a stărilor sufletești) îl fac să-și îndrepte atenția asupra obiectelor ignorate și nedemne de a primi statutul de obiecte lirice, precum o păpușă de plastic sau de mucava sau o hârtie roz ruptă la un colț, murdară și mototolită. Prezența umană a dispărut sau este substituită de un obiect din plastic cu aparențe omenești care, suprem ridicol al obiectualizării ființei, nu poate simți nimic din jurul ei și nu se poate exprima prin sentimente, proiectată cum este pe un fundal al abandonului și al devitalizării: „*Păpușa cumpărată de Anul Nou trecut/ Într-un ungher acum este părăsită./ Din ochii ei de sticlă, lacrimi nu curg/ Pe obrăjorii roz, de porțelan vopsit./ Nici sânge nu țâșnește din nasul fără vârf, / Nici din ciuntita mână cicatrizată alb./ N-o face să scâncească nici frigul ascuțit,/ Deși prin zdrențe ude, ușor pătrunde gerul./ Păpușa părăsită sortită-i să nu plângă:/ Pe buze îi îngheață un zâmbet incolor*» (*Păpușa*). Sugestia lirică e aproape limpidă: e rău să fii om și să suferi și e mai rău e să fii neom, inert, și să nu poți simți nimic, dar, peste toate, e și mai rău să fii poet și să simți „*durerea lumii-ntregi*”.

Dacă, în elegiile clasice, tristețea, evocările și melancolia aveau subiecte nobile, sublime, vizând lucruri serioase demne de respectu și admirație (trecutul glorios, personalități remarcabile, persoane dragi), acum provocatorul tânăr le dedică neînsemnatului și ne semnificativului din viață, din cotidian, unor lucruri fără valoare, unei banale hârtiute roz pătrate, ruptă și pătată, lumii ca mansardă (un loc al exilului), florilor ofilite din pahare, oamenilor blegi (fără calități). Trecerea de la serios la neserios, de la mare (însemnat) la mic (neînsemnat), de la sublim la ridicol, de la valoare la nonvaloare se face pe corzile plângărețe ale angoasei și melancoliei. *Una din notele grotești transpare* tocmai din această, să zicem „*inadecvare*” a unui gen sobru și serios, al unui discurs al evocării și lamentației, la neseriosul subiectelor și lipsa de însemnatate din cuprinsul lor. De fapt, se ivește un puternic contrast între valoarea pozitivă a genului elegiac și prezențele non-valorice din conținutul lor. Aproape nu există poem, mai ales în această parte a *Addendei*, care să nu înglobeze vreun lexem din sfera semantică jelui și durerii, începând cu verbele „*a plânge*”, „*a scânci*”, „*a durea*” și continuând cu substantivele „*lacrimă*”, „*jale*”, „*durere*”, „*suferință*”, „*rană*”, fără să existe nicio nuanță parodică. În sufletul, mintea și inima poetului se oglindesc înmiit măruntele dureri ale lumii cu toate ale ei; în consecință, am putea admite cu îndrepățire că ni s-ar transmite un crez aproape clasic, în genul pateticeii declarații coșbuciene din secolul trecut: „*În inima țării durutul sunt eu/ și-i simt bucuria și-amarul*”. Lipșește, însă, sentimentul bucuriei. Dacă se ițește, totuși, în contraponderare la „*a plânge*” verbul „*a râde*”, atunci el e mai mult un răs scrâșnit, un răs dureros, nelalocul lui, un răs înghețat ca în *Elegie hârtiei roz*: „*Dar, vai, nu am cuvinte/ și nu pot spune, tuturor, durerea ta:/ căci oamenii nu sunt prea cu minte,/ și prea serioși, și savanți prea,/ și ei râd de căutarea vorbei care plânge/ toată jalea hârtiutei roz se blegi, și stinge*”. (p. 29). Durerea nu mai are rezonanță, nici forță, ea se disipă într-o ataraxie distrugătoare, din lipsă de reacțiune și simțire (blegeală: „*jalea se blegi*”).

În afara unui mic poem în proză (*Rit* – publicat în *Bilete de papagal* al lui Arghezi !), ce deconspiră perspectiva poeziei ca jurnal concentrat și comprimat¹⁰ cu o structură ternară de la „eu” la „tu” și, în final, la un vocativ al adresării ce reunește amândouă persoanele într-o relație simpatetică, nu există în această secțiune decât patru poeme notabile pentru evoluția tematică a volumului propriuzis: *Păpușa*, *Elegie hârtiei roz* și încă o *Elegie* (cea a lumii ca mansardă).

În elegia lumii ca mansardă se întretes mai multe valori estetice: apare o aglutinare între existențialismul (neantul, angoasa) de tip expresionist și estetica urâtului (floarea este un butuc), între degradarea umanului („*Semenii mei// o sunt blegi,/ să-i legi*”) și degradarea grotescă a sacrului. Lumea este un loc strâmt, gol, urât, irespirabil ca o mansardă ce seamănă mai mult cu o vizuină sufocantă, fără spațiu; o lume neliniștitoare, a ostilității, a întunericului deplin („*fără aripi, fără lumini*”), a târâșului pe brânci prin zoaie, noroaie și spini, în care chiar și simbolul grației și frumuseții, *floarea*, s-a metamozat burlesc în opusul acestor simboluri:

¹⁰ V. și Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, cap. *Poezia-țipăt*, București, Editura Minerva, 1991, p. 51.

„*Florile sunt butuci*”. Oamenii au decăzut și ei, și-au pierdut credințele, miturile și Dumnezeu, n-au nici o calitate eroică, sunt lipsiți de orice virtuți și de reactivitate, trăiesc larvar, ca o materie informă: „*Semenii mei/ nu sunt smei./ O, sunt blegi,/ Să-i legi*”. Imaginea radiantă a poeziei, cea care justifică legătura ei cu grotescul, este: „*Îngerii dorm în șanț/ beți ca niște dorobanți*” (p. 30) în care *este asociat sacrul cu trivialul*. Aceeași imagine a emisarilor sacralității care trec printr-o descompunere apare, de exemplu, și în poemul lui Lucian Blaga, *Paradis în destrămare*, unde serafimul ce păzește poarta raiului are în loc de spada de flăcări un cotor, iar păianjenii au umplut apa vie din povești¹¹. Dar imaginea blagiană este tragică, dezvăluind o dispariție, o pierdere și o distrugere, pe când la Eugen Ionescu îngerii s-au transformat în niște ființe ordinare, ce nu văd în existență mai sus și mai mult de orizontul beției crase. Divinul și sacrul s-au trivializat în substanță la Eugen Ionescu și nu au decăzut pur și simplu, păstrându-și vag nobilitatea, precum la Lucian Blaga

Tot în această secțiune ce precede placheta în sine, mai amintim o elegie puternic retorică, formată din distihuri, bazată pe procedeul repetitiv al anaforei și exacerbarea eului poetic. Este vorba de o jale adâncă a viețuirii lipsite de putința înălțării la sacru, de omul strivit de suferință și care nu poate trăi decât în orizontul durerii. Însă, nici măcar plânsul nu are amplitudine (cum avea odată în spațiul romantic, când, la jalea omului, răsuna cosmosul), el e mic și pricăjit. Vocea e anemică, chemările fără substanță, slabe și fără suflu. E o zvâcnire în van a suferinței ce *prefigurează o lume a absurdului, a non-sensului*, deoarece nu există nici un motiv și nici o cauză pentru suferința dată, prin care omul trece: „*Vai, tot sunt/ pe pământ./ Cerul e o plasă:/ Să trec nu mă lasă./ Stau și mă-ncovoi/ departe de voi./ Stau și plâng,/ în două mă frâng./ Stau și gem,/ Vă chem, vă chem./ O glasul meu prea mic,/ la voi cum să-l ridic?*” (p.31). În plus, în această aspirație spre cer, se infiltrează o nedeterminare tipic arheziană, un „*voi*” și un „*vă*”, un plural al adresării, ce problematizează misterul și decriptarea. „*Voi*” pot fi sfinții sau pot fi strămoșii înălțați la cer. Pot fi îngerii sau oamenii ajunși „*cei drepti*”.

II. 2. Poezia expresionist-grotescă a ființelor mici

Ne întoarcem acum de la *Addenda* la conținutul propriu-zis al plachetei, împărțită în două tipuri de elegii: propriu-zise și grotești. Cele mai numeroase aparțin primei categorii (un număr de cincisprezece poeme), iar, în a doua categorie, intră o treime din prima parte (doar cinci).

O pletură de indeterminări, incertitudini și frazări retorice străbat prima parte a acestor elegii, cele mai multe cu titluri ne-elegiace sau fals elegiace, de la *Baladă*,

¹¹ „*Portarul înaripat mai ține întins/ un cotor de spadă fără de flăcări. Nu se luptă cu nimeni,/ dar se simte învins./ (...)/ Arând fără îndemn/ cu pluguri de lemn,/ arhangheli se plâng/ de greutatea aripelor./ (...) Noaptea îngerii goi/ zgribulind se culcă în fân:/ vai mie, vai ție,/ păianjenii mulți au umplu apa vie*”, Lucian Blaga, *Paradis în destrămare*, vol. *Poezii*, CR, 1982, p. 101.

la *Cântec*, de la *Animism* la *Țară de carton și vată* ori de la *Obositul ins* la *Moartea păpușii*. Influența argheziană este vizibilă¹² în destule dintre acestea, mai cu seamă în procedeul (tocmai acela pentru care Arghezi va fi luat acerb în derâdere în *Nu*) abundenței pronomelor relative și nehotărâte pentru a spori sugestiile de mister și neliniște, precum în *Cântec*: „*Peste apă, peste lut,/ cine oare l-a văzut?// A sărit din stea în stea/ nu-l mai prinde nimenea.// Frați îl caută plângând/ și cu glasul, și în gând.// Alb acum el șade sus/ în grădină, la Isus?*” sau în *Baladă* în care distihurile sunt punctate de un angoasant pronume personal neaccentuat „o”, lăsând să se întrevadă simbolul morții: „*Și la noi odată/ va veni să bată.// Peste ape trece/ nimeni n-o petrece.// Poposește-n sat/ și nici un lătrat.// Sosește-n ogradă/ cu pași de zăpadă.// Puneți dese perdele/ să nu vadă-n ele!// Puneți lacăt la poartă/ să nu îl spargă.// Noi să nu țipăm,/ să nu ne mișcăm.// Dacă stăm cuminte/ poate nu ne simte*”. La Arghezi, era propunerea unui joc de-a moartea pentru a-i face pe copii s-o accepte mai ușor, pe când aici este copilăroasă și umoristică viziunea fantezistă că ai putea scăpa de sosirea iminentă morții, invizibilă și intangibilă, numai dacă „*stai cuminte*” și „*nu țipi*”, precum iedul în fața lupului.

Din nou, plânsul, jalea, suferința, bocetul, lacrimile, țipătul, căutările înfrigurate ale unor repere de siguranță (imposibil de găsit) într-o existență diminuată și redusă la nimic, la inanimat, amorf și materiale imunde, devitalizată prin dispariția umanului și înlocuirea lui cu păpușile (de ceară, de țărâțe, de plastic) dintr-o viziune a lumii ca teatru de marionete sau de păpuși (idee importantă care va fi fructificată din plin în teatrul eugenionescian de după război), se infuzează în aproape toate frazările lirice din această primă parte a plachetei. În căutarea vieții și a sufletului, aceste elegii, impropriu numite astfel deoarece există puține evocări, marea majoritate a verbelor trasând secțiuni temporale în prezent sau în viitor, sunt, de fapt, niște *lamentații* privitoare la absența lor, a vieții și a sufletului, și la dezvăluirea neantului și a morții. Tema morții și a neantului este impregnată de o imensă oboseală și un țipăt asurzitor, de alarmă.

Exemplificator pentru această absență a vieții și devitalizare a umanului este poemul care începe, din titlu, cu o arhaică formă de participiu, „*smult*”, și folosirea lui într-o construcție reflexivă cu valoare pasivă. Sintaxa reflexivă din versul „*Văpaia s-a smult*” poate genera un enunț asemănător de formă pasivă „*Văpaia a fost smulsă*” și, firește, se ivește legitima întrebare: de către cine a fost smultă/ smulsă văpaia, focul vieții ? Participiul arhaic trimite la o pierdere petrecută demult, în timp, o pierdere care afectează întreg universul cunoscut, iar acum el este pur și simplu gol, o rudimentară expresie a neantului: „*Văpaia din ochi s-a smult,/ din ochi s-a smult.// S-o caut: unde?// În ape, în humă, în stele/ în lumea noastră nu-i.// Și nici lângă cruce/ și trup*”. (p. 12).

Într-un poem care amintește de animismul macedonskian din faimosul *Rondel al lucrurilor* („*Ah, lucrurile cum vorbesc/ Și-n pace nu vor să mă lase...*”), este clar

¹² Și criticul Eugen Simion subliniază prezența acestei influențe, încercând să așeze versurile de tinerețe ale tânărului frondeur pe un eșafodaj al dreptei și moderatei judecăți (v. p. 32, 34, cap. *Elegii pentru ființe mici. Parafraze argheziene și barbiene*, în vol. *Tânărul Eugen Ionescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009).

marcată pierderea identității omului în magma lucrurilor, un fel de obiectualizare sau reificare a omului. Intitulat chiar *Animism*, poemul lasă impresia că **poetul se joacă cu limbajul**, acesta funcționând ludic prin asocieri sonore fortuite și contiguități fonetice accidentale: „*O, când le sunt frate, clipele/ cu lucrurile!!/ Covorul cu schimonoseli zâmbește:/ dacă-l calci, te dojenește.// Jos prin crăpături/ se arată niște guri.// O! senin o minge/ doarme – n-o atinge!!/ Să fii cuminte și s-ascuți// ce povestesc păreții muți.// Să nu vorbești, să le iubești,/ de ele să nu te deosibești*” (p. 11)

Câteva imagini și procedee sunt demne de reținut din acest poem al animismului. Mai întâi, faptul că universul poetic este populat de non-animate, lucruri, obiecte mărunte, cai de lemn, soldați de plumb, păpuși stricate, oameni-păpuși, mingi, pereți albi, un pierrot din tărățe, bufoni muți, și nicidecum de ființe mici (precum lumea insectelor și a găzelor din volumul arghezian *Ce-ai cu mine, vântule?* sau din *Poveștile boabei și ale fărâmei*). E o lume a jucăriilor stricate, marcate de rugină (ceea ce înseamnă că nu e o lume statică și că timpul trece și la acest nivel al non-animatului) și, aparent, o lume a copiilor. Apoi, să mai notăm și combinațiile ludice de sonorități, asociate pe baza unei contiguități fonetice, un procedeu stilistic care se numește **parecheză**. Concret, lanțul „*senin – minge – atinge*” se apropie mai mult de funcționarea sonoră a limbajului decât de asocierile semantice. Procedeu acesta al atracției eufonice, al jocurilor eufonice și grupărilor sonore paronimice sunt destul de rare în prima parte (ca în „*pietrele prietenele*” – din primul poem *Rugă*), dar vor fi mai frecvente în partea a doua, ceea ce înseamnă că poetul a descoperit deja valențele ludice ale limbajului și, implicit, o modernitate avangardistă, aceea că poezia poate funcționa lingvistic, fără să se bazeze neapărat pe construcția inițială de sensuri. Gălăgia și zgomotul, vorbirea în van fără conținut ideatic, vorbirea absurdă (discursul poetic este o vorbire emotivă personală) în care nu există sens, deoarece s-a pierdut referentul într-un labirint al golurilor, se vor regăsi din plin în piesele sale, precum *Cântăreața cheală*, *Formule de salut*, *Lecția*, *Scaunele*. Și, în fine, un al treilea lucru de reținut din acest poem este imaginea grotescă „*covorul cu schimonoseli zâmbește*” (p.11), bazată pe contradicția logică dintre schimonoseală și zâmbet, o *drama oppositorum* ce strecoară absurdul în înlănțuirea distihurilor despre animism.

Însă moartea a mușcat și din acest spațiu intangibil al copilăriei și din ființa copiilor. Această viziune sumbră a copilăriei se află tocmai la antipodi față de modul cum o va reprezenta mai târziu în jurnalele sale. După cum povestește în *Présent passé, passé présent*, copilăria este tărâmul paradisului pierdut, va radia luminos și va fi un spațiu al luminii¹³, deși, în poemele de tinerețe, ea pare atinsă de

¹³ Vorbind despre copilăria lui Eugen Ionescu, un cercetător spaniol al operei dramaturgului, pe care-l numește *avangardist instituționalizat*, Francisco Javier Hernandez, pomenește și el imaginile de plenitudine și de bucurie ale unui paradis pierdut: „*Los años pasados en la Chapelle Athenaise quedarán grabados como la imagen más feliz y perfecta de un paraíso perdido situado « fuera del tiempo » y donde « todo era gozo y todo era presencia ».* Esta sensación física de plenitud está jalonada por las pequeñas anécdotas imborrables” (Ionesco, Ediciones y Publicaciones Espanolas, Madrid, 1974, p. 25).

morbiditate și de extincție. În trei dintre cele mai ilustrative elegii, sunt descrise, într-un stil de melancolie burlescă, ritualuri funebre de îngropare.

În poezia titulară *Elegie pentru ființe mici*, ceea ce rămâne în urma morții unui copil dus „într-o cutie de păpușe” este lumea jucăriilor sale abandonate, singurele care-l plâng pe neștiute, într-un limbaj mut și neputincios în a comunica cu adevărat, așa cum „plânge-amar bufonul mut, decoloratul arlechin”. Se petrece o dramă sfâșietoare, moartea unui copil, dar ea este, din păcate, *incomunicabilă*: toată jalea și tot plânsul sunt mute, fără rezonanță, se desfășoară vătuit, în gând sau în imaginar. Bocetul la moartea copilului este inaudibil și singurul indiciu că a avut loc în fapt sunt câteva mici detalii de natură, *parcul, pământul și piatra*: „Aici a fost odată patul/ unui copil care-a fost dus,/ într-o cutie de păpușe/ în parcul cu pământ și piatră”.

Tema unei lumi ridicole și derizorii se infiltrează și în a doua elegie, intitulată *Moartea păpușii*, unde aceeași perspectivă a privirii de sus, ironică și sarcastică, a unui păpușar manipulator, care observă rece și indiferent dramele unui micro-univers pe cale de descompunere în materiale ignobile și degradabile ele-însele. Poate că lumea este o vizuină și o mansardă, dar atunci mai este și o cutie de păpuși sau poate o machetă a unui univers încă inexistent, în stare potențială, uitat în neființă. Este o viziune radicală prin care toate valorile sacre și pozitive ale omului (biserica și relația cu divinul, moartea și pâlâitoarea viață) și, în consecință, omul însuși sunt luate în derâdere, zeflemisite și reduse la fleacuri trecătoare. Acest lucru este posibil numai cu ajutorul categoriei estetice a grotescului prin care *ridicolul se furișează în solemn și protocolar, în sublim și valoros*. Desolemnizarea glisează în versuri și imagini prin sugestii materiale încărcate peiorativ: *perisabil, nenobil, absență valorică. Madona* [conotații pozitive: etern, valoros] este *păpușă de ceară* [conotații negative: perisabil, dispreț]; *dricul* [simbol înfricoșător al morții] este *de ciocolată* [sugestie rizibilă: ar putea fi ușor înghițit]; *biserica* [solemn, ritual protocolar] este *de mucava* [degradare, material kitsch]; *sicriul* [însăpăimântător] este *de carton* [caraghios]; *popa* [ritual serios, funebru] cu barbă *de vată* [material inconsistent și comic]. În plus, comunicarea sonoră este redusă la minim, aproape inaudibilă, deci nu-și atinge ținta, aceea de a da de știre. Vocea de plâns și de suferință a dramei nu se aude, nimeni nu are știință de ea, este inutilă și absurdă. De pildă: „Biserica de mucava pentru pitici/ plânge în dangăte slabe și mici” sau „Unui pierrot rămas în drum/ îi cad tărățele din coate./ Și-abia se mai aude cum/ clopotul stinse sunete scoate” (p. 16)

Mai suav, mai delicat și mai empatic, într-o a treia elegie, o *Elegie mică*, se desfășoară, în versuri heptasilabice, fără rimă, și în ritmul cult al amfibrahului (...), un alt bocet mut, „fără grai”, la o dublă moarte: cea a unui copil blond „cu lumină în priviri/ și cu suflet de argint” și a unei fete „cu obraji palizi/ cu viață-n ochii umezi/ și cu moarte-n trup uscat”. Același spațiu strâmt de derulare a emoției, aceleași prezențe non-animale pe post de bocitoare („îl bocesc (...)/trei păpuși de porțelan”) sau elementele ale vegetației care se ofilește („Veștejesc în urma ei/ trandafirii albi și roz”) și, în plus, aceeași atență aplecare asupra unui univers în care viața abia pâlăie, se stinge, protagoniștii extrem de tineri și fragezi, pornesc

spre moarte, când ar trebui să fie, de fapt, la început de viață, ca și cum ni s-ar sugera că viața însăși nu se mai regenerează, că și cele mai firave mlădițe ale sale pier, fără să apuce să trăiască.

Decăderea lui Dumnezeu din drepturile sale, de mare Creator al lumii, ruperea relației dintre om și divinitate (provenind din ecourile strigătului lui Nietzsche: „*Dumnezeu a murit!*”), a dus la...decăderea omului, la trista viziune a lumii ca teatru de păpuși. Un articol a lui Eugen Ionescu din revista „Discobolul” (1933) enunță tocmai această idee a universului ca o cutie de jucării (reprezentată poetic în elegia analizată mai sus) în care se află diverse marionete cu înfățișări omeneste ridicole, ce nu au conștiință, nu știu pentru ce trăiesc și care e finalitatea destinului lor. Pentru Eugen Ionescu, în ciuda strigătului nietzschean, există totuși un Cineva care privește zbaterile larvare ale omului cu răceală ori, poate, chiar cu răutate: „*Totul este o cutie: cineva o ține în mână. Noi suntem soldați de plumb. Nu putem cunoaște substanța celui ce ne ține în mână. Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om*”¹⁴. Poate nu un Creator ne privește, ci un Distrugător, religiosul aservit socialului fiind o minunată farsă a lui Satan¹⁵.

Aceste elegii sunt, de fapt, niște *elegii ale morții și extincției*, sunt tablouri dure ale vieții care abia pâlpaie ici, colo, în care trăsături ale omenescului au fost absorbite de păpuși sau de marionete, cu "gesturi" mecanice sau de automate, astfel că sufletul pare că s-a evaporat și, în consecință, a dispărut esența omului. Sufletul, ceea ce însuflețește („*duhul de viață*”, cum spune Scriptura) formele existenței, se mai regăsește doar sub forma unui straniu animism, *à rebours*, al lucrurilor degradate: „*Oamenii-păpuși cântă rugăciune mută./ Dumnezeul lor are barbă albă./ Oameni-păpuși și duhuri de vată!/ Zâmbete de pastă!/ Pomi de cauciuc!/ Ochi candizi și ficși!/ Culorile sunt palide, nu țipă./ spațiul are doi metri cubi./ Focul e o cârpă roșie și îl iei cu mâna*” (*Țară de carton și de vată*, p. 15) Tema morții apropie elegiile ionesciene de expresionism, dar acolo (precum la Trakl) descrierile cuprind o paletă a culorilor primare (roșu, galben, albastru, negru, alb), opuse violent, pe când aici culorile sunt palide, lipsite de vigoare și expresivitate, sunt niște culori ale descompunerii și morbidității, dovadă existența unei hârtiute roz (tradiționala culoare simbolică a vieții fericite, „*la vie en rose*”), ruptă, pătată și murdară, de o „*lâncedă decolorare*”.

Moartea este o temă obsesivă, atât în elegii, cât și în alte scrieri de mai târziu (jurnale, articole de presă, piesele de teatru). Un fragment reflexiv dintr-un fals *Jurnal la șaisprezece ani* (1938) dezvăluie, după o aprigă filipică interogativ-exclamativă și un lucid discurs asupra vanităților omului (și a propriei vanități), obtuza și de neocolit realitate a morții, căci niciun drum nu o poate evita. Totul

¹⁴ Din articolul *Lateral* (rev. *Discobolul*, 1933), în vol. *Eu*, Cluj, Editura Echinoc, 1991, (p. 38).

¹⁵ Într-un fragment de roman, *Liza*, 1938, tânărul Eugen Ionescu observă, ca analist al fenomenului social și religios: „*Societatea în forma ei actuală este, de altfel, produsul unei revoluții laice. Cum s-au amestecat bisericile, cum s-au aservit organizațiilor sociale laice. Iată ceea ce este de neînțeles, iată cea mai minunată farsă a lui Satan*” (p. 42), *op. cit.*

este supus morții, zeul suprem al existenței: „*Ce sens mai are tot ce a citit, tot ce a trăit bunica mea? Totul se întunecă acum, cu ea, în ea. Nimic nu rezistă în fața realităților ultime ale suferinței și ale morții! Și ce spunem noi acum, e în afară de esență. Esența lumii este moartea*”¹⁶.

Din acest simț acut al morții și al apăsătorului ei spectru asupra a tot ceea ce face omul în viață și în ciuda a orice ar face, cât de măreț ori cât de umil, se nasc cele mai dramatice și sfâșietoare interogații eugenionesciene, „*écartelé entre la peur de vivre et la peur de mourir*”, vorba lui Cioran. Căderea în lume este o cădere în moarte și toată această suferință din cauza degradării lumii, a omului și a eșecului existenței este, uneori, mascată de clovnerii, de prezența marionetelor, de jocul formal și fortuit al sonorității cuvintelor, dincolo de care nu mai se naște nici un sens. Fragmentarea și pulverizarea sensului se realizează, deci, prin dedublare și contrast al cărei indicator este *masca* (și variantele ei: clovnul, marioneta, păpușa mecanică), în fapt, o coabitare de cel puțin două „sensuri” sau aspecte, opuse și ascunzând o tensiune internă irezolvabilă.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra *ultimei secțiuni a elegiilor* și, din punctul vedere al analizei noastre, cea mai importantă: *Elegii grotești*. În această parte, sunt cele mai bune și rezistente piese lirice din întreaga plachetă. Ele reiau unele laitmotive din prima parte: mascarea răului și a golului existenței, suferința, eșecul și moartea¹⁷, non-umanul și non-animalele în locul umanului și animatului, marionetele, viziunea parodică, ludică și grotescă, spectacolul de sunete și zgomote repetitive, ilustrat prin împerecherea de rime aleatorii sau prin prezența parechezei în interiorul versului. Ingroșarea și caricatura sunt forme ale comicului grotesc de marionete (*le comique de guignol*), iar construcțiile repetitive exprimă cel mai bine absurditatea existenței, redusă la nimic, fragmentarizată până la pulverizare, detracată, cu acțiuni fără nici o finalitate și nici o logică, devreme ce *au dispărut și raporturile raționale de la cauză la efect, de la fapt la consecință*.

Dedicată morții apoteotice și rizibile a unei păpuși de tărățe, *Elegie pentru păpușa cu tărățe* se constituie din mișcări ascendente (climax) și descendente (anticlimax) și între cele două mișcări, există mici pauze de respiro descriptiv care fac întoarcerea bruscă de la afirmație la negație. În descriere se acumulează trăsături fizice negative („*ochiul bleg*”, „*gura strâmbă*” și în corp numai tărățe „*și din cot, și din cap, și din gât:/ tărățe, tărățe, tărățe*”), urmărind, de fapt, să se ajungă la o apoteoză a nimicului, dată tocmai de repetiția obsedantă a resturilor de materie din care e alcătuită păpușa și de frazările negative ce o preced și o urmează. Dacă se ivește o brumă de compasiune și empatie a cititorului față de imaginea detracării păpușii („*S-a sfărmat/ păpușa care mișca mâna dreaptă,/ când trăgeai sfoara stîngă,/ și piciorul stîng,/ când trăgeai sfoara dreaptă*”), deci o mișcare (pozitivă) de apropiere față de subiectul elegiei, ele sunt subminate de descrierea descalficantă din următoarea secvență (citată deja mai sus), prin care se realizează

¹⁶ Din *Jurnal la șaisprezece ani* (p. 78), *op. cit.*

¹⁷ Eugen Ionescu se va confesa mai târziu într-un jurnal: *Les douleurs, chagrins, échecs m'ont semblé toujours plus vrais que les réussites ou le plaisir* (*Journal en miettes*, 1973, p. 39).

o distanțare plină de răceală (mișcare negativă), față de o falsă suferință a materiei amorfe. Distrugând mitul păpușii frumoase, ca simbol al femininului înfloritor și etern, tânărul parodist atacă și masca perfecțiunii. Aici masca frumuseții și perfecțiunii păpușii nu mai există; există doar un tablou al destructurării, al dezarticulării și, de ce nu?, al spulberării identității. După un respiro stăpinit de o puternică emfază negativă: „Acum nu mai mișcă nimic./ Și nimeni nu poate face nimic./ Nimeni nimic./ Gata.”, urmează o valorizare emotiv-sentimentală a unui destin frânt: „Sângele s-a scurs și nu s-a văzut./ Dar viața a rămas sugrumată/ și vârată aici printre paie, / printre zdrențe,/ printre lemne,/ sub pupila bleagă de cârpă”. Pare că trăirea măruntei și neînsemnatei păpușii de cârpă este un revers în negativ, printr-o paralelă metaforică, al macrocosmosului uman. Abia se formează o vibrație empatică care este topită din nou printre notațiile zeflemisitoare, ironice și burlești din final: „Păpușa era o păpușă caraghioasă/ și julită (la nas)”. Unde se află grotescul? El se află în alternanța „vălurită”, sinusoidală, dintre bufonesc și grav, caricatural și solemn, ludic și serios, în mișcarea succesivă de momente tensionale și opusele lor privative. În vârful climaxului se află seriosul, gravul, solemnul, iar în coborâre, se găsesc opusele lor ludicul, bufonescul, caricaturalul.

Un portret urmuzian de gen feminin este realizat prin deconstrucție în *Cântec de dragoste*. Precum bizarele figuri ale lui Turnavitu, Grummer sau Fuchs, și acesta este alcătuit din materiale eterogene, ce redau în ansamblu o urâtenie grotescă, exagerat caricaturală. Chiar dacă nu dorim să facem false apropieri genetice și autobiografice, nu ne putem opri să nu observăm că e posibil ca figura lălâie din acest poem să fie un alter-ego...feminin¹⁸. Miza poemului, în același stil nud și neornat, este grotescul provenit din deglorificarea și trivializarea iubirii, sentiment cântat în note înalte și pure de poezia tradițională. Un observator rece, nemilos și ironic se comportă ca un mediu reflectant și notează, răsând în surdină, trăsăturile negative ale „obiectului” cu aspirații prea înalte (de frumusețe și de iubire) față de înfățișarea-i nemernică (lipsită de valoare), care se acumulează apoteotic și zdrobitor: „Chipul ei ca o basma;/ nasul ei de mucava;/ iară gura înzestrată/ cu dinți proști de ciocolată.// Sâni vârfuri de chibrit/ trupul ca un stâlp rănit,/ și lălâie, și mioapă;/ lungul nasului îi scapă”. Este mitul unui Quasimodo feminin îndrăgostit, dar privit, nu cu înțelegere și simpatie (cum fac romanticii), ci cu ironie și maliție. Căinarea ironică din final „Biata fată, biata fată,/ tare e înamorată!” dă lovitura de grație urâtei care nu se vede pe sine cu luciditate și care îndrăznește să nu-și vadă lungul nasului. Interesant este că se folosește cuvântul „amor”, încărcat peiorativ, și nu „iubire”, valorizat pozitiv. Versul „lungul nasului îi scapă” are o dublă conotație. Prima se referă la inadecvarea propriei percepții: nasul îi este atât de nemăsurat de lung (și hidos), încât, practic, nu-i mai vede capătul. A doua privește o sancțiune: urâtenia, monstruoșitatea, trebuie să se țină departe de lumea ideală a iubirii frumoase, deoarece apropierea ei o viciază și o

¹⁸ Afirmație pe care o facem amintindu-ne de un personaj cvasiauctorial din *Jurnal la șaisprezece ani*, cu puternice trăsături negative, leneș, slab, nesigur, invidios, dar cu profund spirit analitic, ce declară ritos și deloc complexat: *Duc cu mine un urât* (p. 77, în vol. *Eu*, Cluj, Editura Echinoc, 1991).

deteriorează, schimbându-i natura și dând naștere la alți monștri. Se poate imagina și un eros bolnav (variantă a mitului lui Pasifae îndrăgostită de un taur), care este grotesc (respingător și greșos), așa cum apare, de exemplu, în *Plecarea în străinătate* a lui Urmuz sau în *Inimi cicatrizate* a lui Max Blecher.

Ironia finală și eșecul amorului caraghios din *Cântec de dragoste* se metamorfozează în autoironie și autoerotism în autoportretul (de adolescent, fără îndoială) cu rezonanțe barbiene din *Suvenir*. Stângăcia, zăpăceala și miopia comportamentului din lumea reală, materială, este compensată de ușurința mișcărilor din vis sau din lumea spirituală. Imposibilul din lumea reală, supusă rațiunii și logicii, devine posibil în imaginar, care-și are propriile legi, deseori absurde și iraționale. Astfel, poți ajunge să culegi stelele ca pe niște mere și să calci pe nori ca pe niște dale de piatră! Firește că, în poezie, intrăm într-un univers imaginar în care imposibilul, absurdul și ilogicul sunt prezențe acompaniatoare: «În strachină, nătâng,/ împlântam piciorul stâng/ și nu călcam deștept/ nici cu piciorul drept.//Dar printre nori/ alergam ușor./ iar dacă mă-ncurcam de stele/ le culegeam, ca niște mere». Poemul e ca un tablou de Chagall, unde vacile roșii pot să zboare, țapii să cânte la contrabas, iar cocoșul mare cât un bou să țină în spinare doi iubiți, și e cert că avem de-a face cu un fel de suprarealism în care ordinea firească este răsturnată. *Figura perechezei* face introducerea în acest autoportret evocator, al unui eu adolescentin, trecut în neființă și aparținând trecutului ființei, în al cărei miez se găsesc esențele tari și imuabile ale identității persoanei ca inima unui fenicul: «*Aiurit/ și aburit, //cum eram/ tot mă iubeam*».

Tentația ludică a jocului de-a sonorități asemănătoare, unele chiar paronimice, se manifestă plener într-o parodică *Baladă*, în care evoluează într-o epică deconstructurată un pitic fără inteligență și incapabil să se rostească într-un limbaj clar, creând confuzii printr-o vorbire peltică.

E momentul să sublinem *legătura dintre procedeele perechezei și cel al silogismului*. Așa cum corpul fonetic asemănător a două cuvinte cu înțelesuri diferite le propulsează, în imaginația poetului, într-o relație binară de contiguitate, analogia fonetică primând asupra diferenței de sens, așa și cele două premise ale unui silogism sunt apropiate, pe baza unei logici formale, pornind de la un punct de asemănare sau o trăsătură analoagă, care determină neglijarea în concluzie (a treia predicție) a diferențelor de semnificație. Valul urieșesc al analogiei șterge diferențele în detrimentul pierderii semnificației. Astfel, în ambele cazuri, semnificația este uitată, exilată, ignorată. În primul caz, al perechezei, modelarea sonoră și efectele eufonice sunt mai importante, în al doilea caz, al silogismului, conținutul, semnificația logică, sunt spulberate, ajungându-se la efecte comice, devreme ce silogismul, ca instrument al logicii, duce la concluzii ilogice, absurde. Și-ntr-un caz și în celălalt sunt dezvăluite aberațiile și devierile de la ordinea normală, lipsa de semnificanță a universului. Limbajul începe să funcționeze repliat asupra lui însuși, antrenând zicerea poveștii în funcție de asocierile aleatorii de sunete, iar logica nu mai dă decât rezultate eronate și absurde. De exemplu, de la două premise precum: „1. *Socrate este nemuritor*. 2. *Zeii sunt nemuritori*” se ajunge la concluzia „3. *Socrate este zeu*.”, concluzie care neagă însăși evidența și adevărul unui fapt istoric.

În *Baladă* avem următoarele asocieri fonetice „*pitic – prost – peltic*”, „*buni – gărgăuni – văgăuni*”, „*lulea – lalea*”, „*nasul – pasul*” și este evident că între cele cinci segmente ale primei părți epice nu există nicio legătură cauzală sau psihologică, care să motiveze sau să explice identitatea și conduita piticului, „*făptură de nimic*”: „*A fost/ un pitic/ era prost/ și peltic.// Cu frați buni/ gărgăuni/ rătăcea/ prin văgăuni.// Făcea pipi/ într-o lulea/ și locuia/ într-o lalea.// Se răstia/ cu-n vârful de ac,/ la furnică/ și gândac.// Când mișca/ nu se știa/ dacă-i nasul/ dacă-i pasul.*” (p. 18). Așa-zisul pitic, un protagonist de basm fără însușiri notabile și pozitive, nu are o identitate clar delimitată. Fiind frate bun cu gărgăunii, acest fapt l-ar clasa în categoria insectelor cu ac otrăvitor, a viespilor și a tăunilor. În plus, iubirea bolnavă dintre o „*ființă de ocară*” ca el și o „*fată-turn*” cade iarăși într-un *eros grotesc* și ne împinge să ne întrebăm în mod legitim: ce formă are făptura aceasta pentru a stabili o relație cu...un turn și a se bate, folosind vârful unui ac, cu gândacii și furnicile? Oricum ar fi, *indeterminarea identitară (nici...nici...) sau identitatea proteică (și...și...)* îl atrage pe acest straniu "personaj" în figurația reprezentărilor grotești. E viespe și pitic? Nu e nici viespe, nici pitic? Dacă identitatea lui ar fi clar enunțată, atunci s-ar pune, poate, întrebarea: e pitic sau tăun? În afară de asta, acțiunile ordinare și triviale nu au ce căuta într-o baladă în care narațiunea preamărește acte de eroism, acte fondatoare sau de mari virtuți de caracter (ceea ce nu e cazul aici, când avem de-a face cu o făptură „de ocară” și „de nimic”): „*Făcea pipi/ într-o lulea/ și locuia/ într-o lalea*”. Așadar, *grotescul se manifestă insidios prin bipolaritatea identității* (o făptură hidoasă), *prin trivializarea eroismului* (ridicolul și deriziunea îl desființează ca „personaj”), *prin destructurarea psihologică* (lipsa de inteligență este cauza unui limbaj dereglat, iar rătăcirea minții – cauza unei conduite extravagante, de-a-ndoaselea) și *prin amorul hidos* în care „*îndrăgostiții*” aparțin unor regnuri antinomice: „*O, nătâng pitic,/ făptură de nimic.//Cum de ți-a plăcut/ fata trestioară,/ gura ei de mac,/ șoldul ca un arc,/ când tu te-ai știut/ ființă de ocară?// O pitic nebun/ fata e un turn!*”. În plus, se păstrează aceeași inadecvare între specia baladei și conținutul ei propriu-zis, deoarece poetul face mai mult decât o parodie a genului, o spargere a structurii și logicii sale la toate nivelele: prozodie, subiect, temă, protagonist, modul de narare, descrierea psihologică și identitatea personajului.

Toate cele trei trăsături categoriale ale grotescului se regăsesc în această *Baladă: polimorfismul, excesul și contradicția ireconciliabilă*. Estetica grotescului este ea însăși un puzzle: trăsătura „*polimorfismului*” îl leagă de hidos, monstruos și oribil (estetica urâtului și a fantasticului și structura figurativă eterogenă), trăsătura „*excesului*” îl pune în relație cu caricatura și saltul categorial dintr-una într-alta (estetica comicului jos, burlesc, bufon și trecerile dintr-un nivel înalt într-unul jos și viceversa), iar trăsătura „*contradicției*” dezvoltă legătura cu absurdul și ilogicul (reunește într-o singură formă estetica urâtului și a umorului negru, dezvăluie golul și vidul semnificației).

Nu putem încheia acest periplu, destul de lung, prin poezia de tinerețe a lui Eugen Ionescu, fără să ne referim la al cincilea poem al acestei secțiuni, *Bal*. Metaforă a modului mecanic în care trăiesc semenii, poemul reprezintă absurditatea

vieții sărăcită de repetiții și automatisme¹⁹, o viață golită de sens, roasă din interior de viziunea mecanic-repetitivă a necesităților primare, „*panem et circem*”. „*Istețul joc*” nu este decât o irosire în van a forței vitale, o trăire la nivelul elementar al burții și al distracției. Participanții la spectacolul distracției, poate un bal, poate o roată de bălci, sunt nenumiți, neștiuți și neindividualizați decât printr-un generic pronume personal „ei”, putându-se foarte bine contopi în el regnul animal, cu cel vegetal sau uman. Prin urmare, „ei” poate desemna la fel de bine oameni, animale sau plante: „*Săltau perechi/ după un cântec/ foarte vechi.// O, foarte vechi!// Mișcau cuminte/ (un, doi, trei)/ un genunchi/ fără cârcei.// Cum se-nvârteau/ încetinel/ când se-auzea/ un clopoțel!// Se apăsau/ de subțiori/ și surâdeau/ de patru ori.// Când vreun șoc/ la un soroc/ oprea în loc/ istețul joc:// stăteau din trap/ și dau din cap,/ și dau din cap*” (p. 20). Imaginea nebuniei și a detracării, ca o culme a absenței de sens și de rost, încheie distracția, când lucruri serioase („*vreun șoc*”) intervin în mișcarea circulară și, practic, infinită a „*jocului de-a viața*”.

RÉSUMÉ

C'est une démarche qui poursuit les traits d'identité de la catégorie esthétique du grotesque à travers les modifications apportées dans la conscience littéraire de la modernité par l'expressionnisme, d'origine allemande. Nous mettons le petit tome de poésie du très jeune Eugen Ionescu (âgé lors de la parution de cet écrit d'une vingtaine d'années) sous la loupe de l'analyse dans tous azimuts, en désirant mettre en lumière le spécifique du grotesque eugèneionescien. Ce spécifique a trait à la contradiction de l'oxymorone. La méthode critique utilisée est celle de l'analyse structurelle et herméneutique.

Mots-clés: G. Trakl, l'oxymorone, Eugen Ionescu, le grotesque, analyse herméneutique

¹⁹ Claude Abastado, în monografia lui despre piesele dramaturgului Eugène Ionesco, stabilește și el o legătură între construcțiile circulare, repetiții și absurditate: „la construction circulaire (...) exprime l'absurdité de la vie réduite à la répétition” (*Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1970, p. 64).