

GROTESCUL GENIULUI ȘI GENIUL GROTESC

drd. Alunița Cofan *

Continuându-și preocupările de critic literar, Eugen Ionescu îi dedică lui Victor Hugo o monografie parodică, a contrarior, după cum ne-a obișnuit deja acest autor incomod, monografie scrisă în 1935–1936 și publicată în 1938 sub titlul *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, ordinea adjectivelor caracterizatoare indicând cum se pun accentele în această istorie a vieții unui geniu. Este interesant cum doi teoreticieni ai grotescului, Eugen Ionescu, un avangardist, și Victor Hugo, un romantic, se întâlnesc în această atopie a spațiului literar, fiecare avându-și propria sa viziune despre grotesc, cu toate că nu au una cu cealaltă decât puține puncte în comun.

În timp ce Victor Hugo reinstaurează, printre categoriile estetice, grotescul, contrapunându-l sublimului și legându-l de urâtul excesiv (monstruosul, hidosul, oribilul), de fantastic (bestiarele mitologice ale Antichității și Evului Mediu) și de comicul în tonalitate joasă (bufonescul, burlescul, ridicolul, umorul negru) în prefața la piesa *Cromwell*¹, Eugen Ionescu îl cultivă ca formă acută a contradicției tensionale ce relevă absurdul, neantul, nimicul, într-o filiație, de peste spațiu și timp, cu gândirea Zen (este știut că ea s-a născut în Evul Mediu și în Țara Soarelui Răsare).

Enumerând personaje grotești, precum sirenele, furiile, parcele, harpiile, Polifem (de un grotesc teribil), Silen (de un grotesc bufon), miriade de alte ființe intermediare (cu forme incerte sau conglomerate de forme heterogene) din tradițiile populare ale Evului Mediu, creatorul Cocosatului de la Notre Dame se oprește asupra unei trăsături definitorii a grotescului, cea a „nemăsuratului”, cum spune el². Pentru noi, această trăsătură este cea a excesului sau a aglomerării cantitative exagerate ce îi determină, dialectic vorbind, nu doar trecerea dintr-o clasă în alta, dar și proporțiile repulsive, îngrozitoare, terifiante, înspăimântătoare. Uneori, însă, peste înfățișările grotești enumerate mai sus se lasă vâlul de mărire sau de divinitate, ceea ce a mânat estetica grotescului în două direcții. Prima este înțelegerea și simpatia pentru înfățișările repulsive și monstruase, gen Quasimodo, și investirea lor cu nobilitate și măreție ascunsă în interior, sub aspectul terifiant. Apoi, hierofania divinității față de uman nu se putea face decât prin înfățișări greu suportabile vizual, care să-i îndepărteze pe neofiți și neinițiați. Doar cunoscătorii puteau trece bariera insumontabilă a oribilului și monstruosului, care ascundea divinul. În fine, a doua direcție este cea a măștii care voalează neantul și moartea,

* Academia de Studii Economice

¹ În paralela care urmează, între grotescul hugolian și cel eugenionescian, vom cita din Victor Hugo, prefața la drama *Cromwell*, din vol. *Arte poetice*, coord. Angela Ion, Editura Univers, București, 1982 (pag. 286–294).

² *Op. cit.*, pag. 288.

dar și a măștii care ridiculizează și persiflează divinul, din poezia expresionistă cu certe filiații în literatura romantică, deoarece expresionismul însuși se opune academismului, așa cum romantismul, cultivând libertatea și hibridizarea formelor, se opunea rigidității clasicismului. O urmare evolutiv-istorică în planul figurației măștii care acoperă nimicul este, în poezia avangardistă, devitalizarea personajelor lirice, cu emoții trucate sau false, cu înfățișări rudimentare (gen păpuși de carton, de mucava, de plastic) și gesturi automate, repetitive. De fapt, dacă Antichitatea a arătat că divinitatea, regalitatea și nobilitatea, se poate afla în spatele înfățișărilor grotești, oribile și hidoase (Hefaiostos sau Vulcan, Hades, harpiile, centaurii, tritonii, Sfinxul, zeițăile egiptene cu apecte din cele mai ciudate, animaliere de obicei), Renașterea a întors imaginea grotescului spre om, prin Dante, Rabelais, Cervantes și Shakespeare, punctând faptul că omul este vinovat pentru diformitățile, viciile și tarele morale imputate anterior divinității. Iau astfel viață fizionomiile animaliere, figurație nici antropomorfică, nici animalieră, forme suspendate între două regnuri, două mulțimi, două categorii: prin ele fiecărui temperament omenesc îi va fi asociat un animal sau trăsături ale animalelor sunt preluate, prin caricaturi șarjate, excesive, de portrețiștii naturii omului. De la bestiarele medievale se ajunge la fizionomiile bestiale din epoca pre-romantică și romantică. Desenele și litografiile „capricioase” și grotești ale lui Francisco Goya în care se lăfăie în fața privitorului oribilul, monstruosul, hidosul, cruzimea și repulsivul (numai dacă ne gândim la Saturn care își sfășie fiii într-un apetit insașiabil) sunt revoluționare pentru vremea lui și fac legătura cu fantasticul și iraționalul, arătând cum se încălecă limitele dintre vis și realitate, dintre nebunie și rațiune (iar grotescul are un sâmbure de nebunie). Nasurile ascuțite, trupurile contorsionate și exhibate cu partea dorsală spre privitor ale lui Jacques Callot, imitând personaje păpușerești din *commedia dell'arte*, punctează spre ridicolul ființei omului. Iar critica socială și politică din arta grafică a lui Honoré Daumier în ale cărui capete de politicieni se vede mai limpede agregarea formelor (nasuri de vultur, obraji de porci, capete de pară ori ființe reduse la funcțiunea burții – printr-o imagine supradimensionată a unicului organ dominant peste celelalte) aduce grotescul mai aproape de pamflet și satiră.

Intorcându-ne la teoria romantică asupra grotescului formulată de Victor Hugo, e timpul să izolăm alte câteva din trăsăturile grotescului, alături de cea a „nemăsuratului”. Una dintre ele este cea a contrastului față de categoria estetică a frumosului și a sublimului, potențând prin prezența lui înțelegerea și aprecierea lor: *...grotescul ar putea însemna un timp de oprire, un termen de comparație, un punct de plecare, de unde ne vom înălța spre frumos cu o înțelegere mai proaspătă, mai vie.*³ Însă spre deosebire de clasicism care apreciază numai operele frumoase, frumosul însemnând unitate, sublim și armonie, romantismul va favoriza grotescul și ceea ce aduce acesta în trena lui: dizarmonia, diformul, hidosul, burlescul și bufonescul. O altă trăsătură a grotescului hugolian se referă la bipolaritatea identitară a esteticii sale, grotescul având această ambiguitate funciară de a aluneca, în același timp, spre o anume tipologie a urâtului și a comicului: *Il găsim peste tot; pe de o*

³ *Op. cit.*, p. 290.

parte, el creează diformul și oribilul, pe de alta comicul și bufonul⁴. Unitatea și monotonia în redarea atmosferei generale într-o operă clasică, este spartă sau fărâmițată de estetica grotescului prin apariția unui element care să introducă variația și opoziția. Victor Hugo dă ca exemplu tablourile cu atmosferă solemnă și protocolară în care Peter Paul Rubens introduce un chip de pitic hidos care sparge monotonia solemnității, opunându-i-se și desolemnizând-o cel puțin parțial, fără nici o îndoială⁵. În ceremonialul fastuos, în atmosfera reverențioasă și solemnă, se strecoară înțepătura ridicolului și persiflării, dezvăluind o latură ascunsă și întunecată a universului „frumos și sublim”, un revers negativ populat de apariții ironice și parodice. Aceasta este o trăsătură însemnată a grotescului, deoarece din ea vor decurge contradicția ireconciliabilă și glisările tensionale între poli opuși din literatura existențialistă, avangardistă și absurdă, din scrierile și dramele eugenionesciene. Pentru Eugen Ionescu, tocmai acest abia exprimat, abia sugerat sau abia vizibil și presimțit, trimițând la lumea ascunsă, este poarta spre autentic și incomunicabil, el fiind tocmai ceea ce nu are expresie sau formă.

Demitizarea geniului se înscrie tot în această căutare a autenticității. De ce geniul este grotesc și de ce Eugen Ionescu își propune să-l ridiculizeze în persoana lui Victor Hugo? Pentru a afla răspunsurile la aceste întrebări trebuie să revenim la un capitol dedicat geniului din *NU*.

Ca introducere la „teoria geniului grotesc, ridicol și lipsit de autenticitate”, sunt puse în discuție, într-o modalitate paradoxală devenită marcă a stilului eugenionescian, două argumente radicale. În primul rând, Ionescu face legătura cu psihanaliza freudiană (în mare vogă între cele două războaie mondiale), conform căreia toți oamenii fug de ei înșiși, de exprimarea eului profund, pe care-l refulează, îl înghesuie în străfundurile inexprimabile ale personalității, folosind în comunicare numai partea „socială”, de persoană publică, cea care se aseamănă cu a tuturor⁶. Respectarea convențiilor pretinde omului să-și controleze pornirile instinctuale (primare, autentice), iar acestea le înăbușe ca urmare a exercitării dresajului social. În al doilea rând, anarhistul tânăr contestă legătura între conținut și expresie, deoarece modul în care faci inteligibile, în exterior și pentru ceilalți, conținuturi sufletești și spirituale individuale utilizează forma sau expresia lingvistică, culturală, ideologică, a unor simboluri învățate și cunoscute de toți, intrate într-un cod al comunicării general-valabile. Nu te poți exprima autentic decât într-un mod primar, precum cel al unui țipăt, sau cel al unui mod ininteligibil celorlalți. Ești autentic și original, în măsura în care ceea ce exprimi este neasemănător cu modul de exprimare a celorlalți. Însă, problema este că aducerea la lumină a autenticității ființei, făcând

⁴ *Op. cit.*, p. 288.

⁵ *Op. cit.*, p. 290.

⁶ Iată cum demarează Eugen Ionescu demonstrația: *Psihanaliza arată clar cum noi fugim de noi înșine; cum ne ascundem de noi înșine; ea dovedește clar că noțiunea nu corespunde cu conținutul, că expresia nu ne cuprinde, de vreme ce, îndată ce numești o stare, starea se modifică, se transformă. O ciudată „tehnică instinctuală” realizează acest refuz de cunoaștere, frică de lumină. Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă îndemn cu dragoste, cu durere, deasupra propriilor mele adâncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porților mele (NU, 1991, p. 181).*

introspecția eului profund, se face prin... convenționalul codului lingvistic și codului cultural, care se supun unor reguli de codare și transmitere a informației, în limbaj eugenionescian acesta fiind o sumă de achiziții stereotipe a căror manipulare ține de asimilarea optimă a unei dexterități tehnice. Expresia autenticității devine astfel incomunicabilă, ininteligibilă, nimeni neputând înțelege pe nimeni când este vorba de conținuturi sufletești originare. A pune semnul egal între valoarea de expresie și autenticitate sau a considera că autenticitatea generează direct originalitatea este o mare eroare. Expresia fiind tocmai această sumă de clișee prestabilite și de formule (sintaxă) constrângătoare, aparținând sistemului limbii în care îți vehiculezi gândurile, atunci este practic imposibil să exprimi autenticitatea în acest mod. Suntem oare cu toții, mai mult sau mai puțin, niște papagali reproducători de conținuturi străine? Își pune întrebarea Eugen Ionescu. De ce este o imensă greșală să punem semnul de egalitate între valoarea de expresie și originalitate? Pentru că, pe lângă ceea ce este exprimat, mai rămâne și... inexprimatul, ascunsul, tăcutul, nearticulatul (opus articulării lingvistice), în acestea din urmă aflându-se, în fond, esența și autenticitatea ființei⁷. Agnosticimul asupra ființei omului se raliază cu agnosticimul asupra existenței, trecerea făcându-se prin dezmințirea puterii logicii și a rațiunii omului de a cunoaște.

O culme a inautenticului și a falsificării ființei omeneste este geniul. În viziunea lui Eugen Ionescu, el e o sumă a locurilor comune ale omenirii, a tot ceea ce este mai general din cunoaștere, acumulată în istorie sub forma tuturor domeniilor culturii. În consecință, cunoaștere este, înainte de toate, recunoaștere, acest lucru însemnând transmiterea și vehicularea unor colecții de judecăți și modele cognitive prestabilite, devenite, pe parcurs, prejudecăți. Dacă ceea ce este exprimat (valoarea de expresie) se află la mare distanță de sufletul omului, fiindcă expresia e doar un subsit sau un simbol al conținutului original, nereprezentându-l decât într-o proporție infimă, atunci geniul, ca sumă a acestei valori de expresie, a ingeniozității tehnice și a cunoștințelor transmise prin cultură și, așadar, ca oglindă în care omenirea întreașă se recunoaște, geniul este un monument al falsității și a lipsei de autenticitate. Singurii autentici sunt tocmai oamenii... mediocri, care au, în schimb, atuu de a fi unici, fiindcă nu sunt viciați de cultură⁸.

⁷ În limbaj eugenionescian, exegeza noastră sună în felul următor: *Cum să cred în vechea erezie a expresiei identice cu conținutul? Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articulația cuvântului este însuși începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituție. Desigur, ca să stabilești un criteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor, trebuie să crezi sau să te prefaci, că nu există decât ceea ce este exprimat, când, de fapt, numai ceea ce este inexprimat există; toate lucrurile tăcute, care subminează cele spuse – sfidătoare, contradictorii – ar încurca așa de mult orice așezare încât nici o așezare nu ar mai fi posibilă; trebuie să hotărăști că expresia este egală și identică cu conținutul; trebuie să stabilești că autenticitatea generează originalitatea de expresie; trebuie să-ți pui toată încrederea în talent și să limitezi orice valoare la originalitatea, la valoarea de expresie. Să nu crezi, Doamne ferește, că talentul este o simplă dexteritate manuală, întâmplătoare, inesențială, nesemnificativă, convențională, nereprezentativă. Mai ales nereprezentativă.* (NU, ediția din 1991, p. 181).

⁸ Pagina în care se fac astfel de considerații este următoarea: *Geniul este o formidabilă lipsă de personalitate, geniul este un om de o zgomotoasă și miraculoasă lipsă de autenticitate: de existență proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Il cunosc recunoscînd. Recunoscîndu-se ei*

Sigur că, privită în acest mod, teoria geniului ca monument al falsității și inautenticului nu este chiar atât de extraordinară. Și nu este nici nouă. Extraordinar este atacul îndreptat asupra unor valori culturale imuabile, mai ales dacă acestea sunt socotite geniale. Spuneam că teoria conform căreia cultura, respectiv literatura⁹ și arta, falsifică și înstrăinează omul de sine-însuși nu este nouă, nici pentru anii interbelici, nici pentru secolele anterioare, doar că ținta ei este schimbată. Cervantes ni-l arată pe Alonso Quijano cu mintea și sufletul tulburate de literatura cavalerescă și picarescă a secolului al XVI-lea. În secolul următor, Molière critică conduita nefirească, ridicolă și falsă a femeilor mari consumatoare de romanțuri, care le vorbesc celor din anturaj într-o păsărească ininteligibilă. Caragiale însuși ridiculizează, în Zița și Veta, aerele, falsitatea și comportamentul snob, influențat de lectura foiletoanelor de duzină. Iar genialul Arghezi, ținta favorită a lui Eugen Ionescu, ia și el atitudine în favoarea oamenilor neperverțiți de cultură, aducând un omagiu, în fabula *Trișca*, artei ivite dintr-un instinct creator pur și natural, precum zumzetul albinelor, murmurul râurilor sau cântecul păsărilor¹⁰. Așa cum îl prezintă Eugen Ionescu, Victor Hugo însuși, genialul poet romantic, dominând prin uriașul său talent și geniu un întreg secol, este omul intoxicat de literatură, care nu-și trăiește viața în mod autentic și care nu simte

toți, în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniu. Geniul este ceea ce e general; al tuturor și al nimănui. Geniul este numai o valoare de expresie: o colecție, pusă la îndemână de istoria ingeniozităților tehnice. Un fel de moment ritmic, de necesitate istorică, în istoria asta care merge paralele cu noi, unicii. Gloria este astfel actul narcisic al umanității în general care se închină în fața propriei sale imagini, reflectate în oglindă, în geniu. Un om mediocru este mai autentic decât un geniu, pentru că e viciat de mai puține locuri comune; sau de locuri comune mai șterse, mai plate, mai uzate și deci mai puțin opace, mai translucide prin care își poate întrezări umbra foarte incertă a unicității sale. Geniul are locuri comune strălucitoare, colorate, substanțiale, înnoite, și nu se poate regăsi. Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, când toți ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acționăm, ne trădăm pentru că suntem originali. Dar ne trădăm, în definitiv, pentru că existăm. Existența asta a noastră e cea mai mare trădare de noi; ea le generează apoi pe toate celelalte. (NU, 1991, p. 183–184).

⁹ În sensul ei vechi, antic, literatura însemna, la origini, o sumă cunoștințelor scrise dintr-o perioadă dată, o totalitate a scrierilor sacre și profane. Vezi în acest sens Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 48–50.

¹⁰ Din care spicuim, pentru pura plăcere a recitirii, versurile unde *boierii meseriei de cântec și condei* îl ceartă amarnic pe bietul trișcar ce a îndrăznit să-i depășească în arta muzicală printr-un fabulos talent nativ: *Sunt pravile și dogme și, fără de-ndoială, / Nu ți-e iertat să fluieri din buze, fără școală. / Orice privighetoare și mierlă recunoască-l, / Cum l-am primi să cînte pe insul fără dascăl, / Fără hîrtii semnate, cu număr, an și zile / De pricepuii noștri la rubrici și ștampile? / (...) / Tu nu știi ce-s acelea și nici nu ai idee, / O gamă, un solfegiu, un portativ, o cheie. / Nici cînd te dai de gol / La un diez, la un becar, la un bemol. / Știi tu ce-i un andante, de plidă? / Vezi? Nu știi. / Faci ca nerozii doine, stihiri și melodii, / Că muzică și artă și contrapunct se-nvață / În școlile înalte și-n zece ani de viață. / Doar diploma pe care o dă academia / Te-ndreptățește meșter și face măiestria». Iar el răspunde acestui mînios rechizitoriu cu o mîndrie abia voalată și o falsă umilință: „Te-aud vorbind, cucoane, și după cum ți-e placul. / Eu cînt, să am iertare, cum cîntă pitpalacul. / Imi vine cum îi vine să dea din cioc și lui. / Și n-avem nici o vină naintea nimănui.” (din Arghezi, *Stihuri pestrice*, Editura Minerva, colecția BPT, București, 1990, p. 199–200).*

fiorul tragicului și al dramei atunci când ele se întâmplă în viață, ci literaturizează acele momente, falsificându-le și intoxicându-i pe cei din jur printr-un retorism fad și sterp.

Prin urmare, întreaga biografie a lui Victor Hugo se va supune acestei ambivalențe contrastive între închipuirile de mărire și importanță socială și istorică, ale unui ego supradimensionat printr-o continuă adorare de sine și crunta realitate a unui om meschin, indolent, impotent, egoist, mânat de ambiția socială a parvenirii, lipsit de moralitate și de bunăcuviință. Grotescul țâșnește din această *caricaturizare excesivă* și din supunerea unei personalități idolatrizate șarjei necruțătoare a ridicolului, aplicându-se zicala franceză conform căreia ridiculizarea, persiflarea și zeflemeaua acidă pot distruge nu numai o reputație (fie ea doar literară), ci și un om: „*ce n'est que le ridicule qui tue encore en France*” Curios ni se pare că, într-o epocă a modernităților extreme pentru care, în relația viață-operă, nu se mai aplică deloc principiul (primitiv și naiv) al vaselor comunicante, ironistul biograf restabilește, în traseul criticii sale, acest flux comunicant. Pentru a arăta falsul, vidul, marea trăncăneală retorică a cuvintelor (neavând, deci, nici o legătură cu vreun fapt al existenței) și lipsa de valoare estetică a literaturii hugoliene, pentru că ea se bazează pe retorism, pitoresc și anecdotism (acuze familiare, adresate mai înainte lui T. Arghezi), biograful ricanează în toate situațiile în care persoana istorică, omul, se comportă inadecvat, "*nemăsurat*", imoral, incapabil să simtă fiorul tragicului din propria sa existență. Prea marcat de obsesia de a aparține Marii Istории, în care se rânduiește, în cele din urmă, geniul, Victor Hugo pare să rateze sistematic mica sa istorie personală, cotidiană. Cum putem lua în serios o literatură (care își propune să transmită emoții și sentimente), dacă ea nu se sprijină pe fiorul trăirii autentice? Pe urmă, imoralitatea vieții se opune, grotesc, operei (cu aparențe) morale. Este o farsă, ne avertizează biograful, și ne simțim înșelați în așteptările noastre atât timp cât un făcător de literatură vrea să ne transmită fiorul tragicului fără să-l fi simțit el însuși în viața de toate zilele.

Legând viața de operă prin conceptul autenticității, ne trezim puși în fața unei alte dileme: cum poate un autor avangardist să primeze viața în detrimentul operei, spulberând astfel valoarea estetică pe baza niminicii vieții autorului? Arătându-ne acuzator cu degetul, în această biografie a unei personalități, viața unui farsor încărcat de vicii (ambiițe nemăsurată de parvenire, indolent față de semeni, ultra-egocentric, insensibil, vanitos la culme, uscat afectiv, hiper-idolatric față de propriul sine, lingușitor față de mărimile zilei) pare să ne transmită mesajul subliminal al lipsei de importanță și de valoare estetică a unei opere germinate pe terenul atât de instabil și mlăștinios al unei persoane inautentice în simțire. Ecuația eugenionesciană care se deduce de aici este simțire adevărată = operă simpatetică, veridică și autentică (jurnalul, reportajul, țipătul existențialist, deprivat în expresie de ornamentele retorice și exprimat într-un stil cât mai nud). Deși acest mod de a vedea lucrurile pare, în aparență, o întoarcere la relația simplificatoare viață = operă, totuși ea amintește și de încercările lui Benjamin Fondane, cel din *Faux traité d'esthétique*,

de a demola ideea artei pentru artă în fața vieții care se stinge. Estetica pe care o construiește Fondane se bazează pe ...etică, mai exact pe etica vieții. Misiunea artei nu mai este de ordin estetic, ci etic, consideră B. Fondane, și trebuie depășită formula Stagiritului, cea a Artei pendulând între Frumos și Bine (între Estetică și Etică, cu alte cuvinte), deoarece arta nu aduce nici Binele, nici Frumosul în existență. Arta nu este nici Frumoasă, nici Bună¹¹. Benjamin Fondane construiește formula Estetică + Etică, considerând că estetica a inclus dintotdeauna acest concept, dar nimeni nu l-a văzut¹².

La o repertoriere atentă a termenului grotesc în biografia negativă a lui Eugen Ionescu, se observă cu ușurință două paliere ale recurenței sale: unul teoretic (ținând de plasări contextuale, de explicitări și aserțiuni metacritice contra-hugoliene) și altul al reprezentării epice (când grotescul reiese indirect din nararea unei scene biografice). Cele două paliere, teoretizările și reprezentările, se întrepătrund, mutând accentul de pe tragic pe grotesc.

Cele patru scurte capitole ale biografiei omului de geniu, ce abia însumează 60 de pagini, îl dezvăluie pe acest iubitor al deșănțării cuvintelor (înnobilată de critica favorabilă cu sintagma *elocvența hugoliană* și botezată sarcastic de biograful nostru, sos retoric) în ipostaze existențiale ale decăderii, imoralității, vidului gândirii și ale sentimentelor atrofiate de o excesivă vanitate și o enormă iubire de sine. Rând pe rând, capitol după capitol, persoana marelui om este confruntată cu fapte, evenimente, cunoștințe din anturajul său (tatăl, mama, soția, amantele, regele, biografii „negativiști”, criticii susținători, oamenii simpli, mediocri), iar el iese din această comparație, bazată pe opoziția autentic – inautentic, diminuat, pulberat.

Inceputul, primul capitol, este clasic, biograful parodiind, într-un cadru monografic tradițional, ascendența hugoliană și arătând, cu surâsuri ricanatoare de diavol șchiop, că nici părinții marelui producător de literatură romantică nu au fost mare lucru în plan pur omenesc, în ciuda a ceea ce au realizat aceștia în plan social. Biograficul Eugen Ionescu introduce o metodă de cercetare bizară: el dirijează atenția cititorului spre calitățile omenești ale persoanelor, iar nu spre realizările sociale ori culturale ale acestora. Primează, așadar, omenescul și nu socialul,

¹¹ Iată paginile din Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique, essai sur la crise de réalité* (les Ed. DeNoël, Paris, 1938) contemporane paginilor antibiografiei lui Eugen Ionescu: *La mission de l'art n'est plus d'ordre esthétique, mais il doit en avoir aussi un d'ordre éthique, en vue d'éviter les catastrophes de la vie. (...) Le cri visceral et angoissé : „A quoi bon l'art et ce pouvoir de l'art sur le réel (de l'existence) lorsque d'autres catastrophes économiques, éthiques, voire biologiques nous menacent et menacent notre vie?” (...) L'Art entre le Beau et le Bien doit dépasser cette équation du Stagirite (classique), l'art n'emmène pas le Bien à l'existence et ni le Beau. L'Art n'est ni le Beau et ni le Bien.* (pag. 20–21).

¹² ...Până la Monica Lovinescu care, lucrând pentru Radio Europa Liberă (35 de ani mai târziu), introduce în cronicile sale critice conceptul de EST-ETICĂ. Pentru Monica Lovinescu însăși, opera nu are nicio valoare, dacă scriitorul s-a abătut de la calea cea dreaptă a eticii, dacă a fost turnător, delator și colaboraționist al regimului totalitarist.

politicul sau culturalul. Tocmai pe dos decât într-o biografie obișnuită, clasică, în care se studiază o persoană devenită personalitate (istorică, socială, politică, culturală, științifică) doar prin felul în care și-a canalizat trăirile și și-a controlat evenimentele obișnuite ale vieții devenind exemplar pentru Marea Istorie. Nici un biograf nu se preocupă de vieți neinteresante, banale, doar de dragul de releva omenescul și trăirile autentice umane dintr-o persoană rămasă în mica istorie a vieții cotidiene. Rostul lui este să pună în valoare personalitatea de excepție și să releve cum a transformat aceasta date ordinare, triviale (în sens etimologic), ale vieții cotidiene într-un destin excepțional. Ei bine, nu, zice Eugen Ionescu, obișnuit cum este să zică NU la toate curente, opiniile și ideologiile oficializate. Dacă un biograf tradițional ar fi izolat cu atenție imaginea tatălui-soldat ridicat de Napoleon la gradul de colonel și rangul de conte, marșând pe această idee a succeselor sociale ale unui om simplu și aspru, fiu de tâmplar, și găsim în ele motive de elogi, Eugen Ionescu procedează pe dos, descifrându-i temperamentul și caracterul, pe care le găsește odioase: impulsiv, de o senzualitate primară, aventurier, suficient de lipsit de scrupule și iresponsabil (pentru a-și părăsi familia, nevasta și copiii mici). Trăsăturile de caracter detestabile ale tatălui sunt transmise, evident, fiului (teză în jurul căreia biograful își va construi demonstrația critică), dar ele sună cunoscut, de parcă ar fi, în fond, imaginea sumbră a propriului tată, așa cum este descris în *Présent passé, passé présent*¹³. Despre această galerie a paternității detestabile, un leitmotiv rezultat dintr-o sondare psihanalitică a scriitorului însuși în paginile sale confesive, ni se vorbește și în monografia *Tânărul Eugen Ionescu*¹⁴. Paternitatea este asimilată cu autoritatea castratoare, tiranică, și oriunde va fi vorba despre ea, Eugen Ionescu o va asocia, pentru a o discredita și a o coborî de pe înaltul ei pedestal, cu imaginea intimității ridicole, aceea a *omului în izmene lungi*. În această postură, a intimității degradante, vor apărea toți exponenții ei: tatăl (în jurnale), Victor Hugo și regele Ludovic Filip (în anti-biografia de față).

Rămâne, totuși, de reținut că biograful Eugen Ionescu are voința sistematică de a coborî în străfundurile omenescului, în ceea ce este eul profund, dincolo de masca eului social, și să-l valorizeze pe primul în detrimentul celui de-al doilea,

¹³ Evocarea prezenței fizice și a atmosferei familiale (chiar din prima pagină a memoriilor „*Présent passé...*”), în care apare persoana tatălului sunt copleșite de adjectivul „sumbru” în variație liberă cu „gri” și „obscur”. Iată câteva extrase din pagini succesive: *Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père. Je vois des couleurs sombres. J'avais deux ans je crois* (p. 7); *Je suis au marché avec mon père. (...) Je ne vois toujours pas sa figure, je suis tout petit. Je marché à côté de lui. Il est tout grand. Il a des vêtements sombres.* (p. 9); *C'est curieux, les souvenirs s'assombrissent comme les tableaux. Pourtant, il faisait certainement sombre dans la pièce, était-ce une journée d'automne?* (p. 13).

¹⁴ Criticul Eugen Simion notează: *Un tată, așadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternității putrede și destestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu* (p. 169, *op. cit.*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009).

deoarece acolo se află, după el, autenticul. Ceea ce intră în structura eului social nu reprezintă decât un conglomerat de convenții, stereotipii și comportamente studiate, într-un cuvânt o falsificare a esenței umane. Pe de o parte, se poate spune că această biografie hugoliană (grotescă și tragică) este o încercare de regăsire a esenței omului, a eliminării tuturor straturilor sedimentate pe fondul primar (autentic, nefalsificat, originar), o arheologie a eului profund, iar, pe de altă parte, scrierea monografică este o luare în deridere, cu mijloacele parodiei, ironiei, caricaturii și grotescului, a valorilor literar-culturale, o detabuizare și demistificare a gloriilor literare, pe care se sprijină de fapt întreaga cultură literară și spirituală a umanității. În fond, există o uriașă dorință de a răsturna ceea ce este general acceptat, judecări valorizatoare osificate, și de a arăta reversul medaliei, partea care, de obicei, este ignorată cu bună știință sau prea puțin vizibilă pentru mințile pozitive, geometrice.

Nici cel de-al doilea părinte, mama nu i-a transmis micului Hugo vreo trăsătură pozitivă, ci doar un imens orgoliu, o enormă vanitate și voința îndârjită de a-și construi o reputație de mare literator, zice Eugen Ionescu, hotărât să discrediteze și linia maternă, nu numai pe cea paternă. Și o discreditează, deoarece el consideră că vina îi aparține mamei și nu progeniturii. Scena, prima grotescă din lungul șir ce urmează, lasă să cadă vălul psihanalitic asupra unui comportament repetitiv în viața lui Hugo, om gol pe dinăuntru, nesimțind niciodată nimic din ceea ce transpare în paginile sale literare, pline de sentimente și emoții înalte (ale tragediei). Contradicțiile pe care se bazează aici grotescul sunt cele dintre plin și gol, dintre adevărat – fals, dintre personalitate reală – impostor. În scena descrisă, tânărul Hugo, încă nepervers, plin de grijă și solitudine, se află la căpătâiul mamei sale bolnave, dar mama, mânată de o puternică voință și de o nemăsurată vanitate de a-și vedea băiatul ajuns mare, îi cere, nu să-i dea un pahar cu apă, ci să-și scrie oda pentru concursul de poezie al Academiei din Toulouse. Caraghioslăcul situației provine dintr-o confuzie fonetică: exclamația de suferință a mamei („– *O... spuse ea cu voce stinsă.*¹⁵) este luată drept solicitarea unui pahar de apă (în franceză O = EAU = apă), dar, de fapt, nu este decât prima silabă a cuvântului odă (ode), pronunțat cu dificultate de femeia bolnavă. Analizând secvențele, vedem cum tragicul (exclamația de suferință) virează spre un comic buf, înstăpânind asupra scenei un râsu-plânsu tipic categoriei estetice a grotescului. Se poate râde de suferința unei mame bolnave? Se poate, demonstrează Eugen Ionescu. Dar acest râs scrâșnit generează o reacție de respingere și nu de acceptare, cum se întâmplă în cazul comicului „blând” (a cărui țintă sunt lucrurile rizibile, nu dureroase). Grotescul râde schimonosit de ceea ce este dureros, de plâns, folosind sarcasmul, ironia, contradicția (oximoronul), bufoneria, punctând fața absurdă, illogică a situațiilor, deseori imorale, și șocând bunul simț comun. De aceea, grotescul tinde (în scrierile critice) să releve răul, imoralitatea, absurdul, viciile etc.

Situații imorale sunt destule în viața lui Victor Hugo, încărcat cum este cu tarele comportamentelor părintești, pe care reușește să le dezvolte cu succes pe

¹⁵ *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, p. 95, în vol. *NU*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1990.

cont propriu. Un egoism feroce, neputința de a iubi, bunul plac, indolența emoțională, absența puterii de sacrificiu, egocentrismul, ambiția deșănțată, toate duc la portretizarea unui farsor, al unui impostor, nul sub aspectul autenticului, îmbâcsit de vanități, arivism și retorisme. Este un om care vrea să pară, dar nu este. Un om pentru care este mai important să pară frumos (în actul literar) decât să fie frumos (în existența cotidiană). E diferența dintre estetică și etică. V. Hugo, pare să spună în subtext biograful, ar vrea să impună atenției publicului o indiferență față de viața imoral trăită și o apreciere înaltă față de valorile frumosului literar. Or, în acest punct, Eugen Ionescu se aproprie de Benjamin Fondane și de Monica Lovinescu, cei pentru care viața trăită imoral (valorile etice ignorate) nu se răscumpără printr-o operă bine făcută, adică frumoasă (realizată estetic), deși din rațiuni diferite pentru fiecare.¹⁶

Așadar, între estetic și etic, biograful Eugen Ionescu preferă...eticul și ni-l va înfățișa pe „omul fără însușiri” cu aere de om mare în situații din ce în ce mai ridicole și grotești. Față de soția lui, Adèle, Hugo se va comporta ca un copil răsfățat, un bărbat iresponsabil față de familie, ahtiat numai după elogi și admirație necondiționată pentru ființa lui de hârtie, de literator. El se va comporta imoral față de soția lui (înșelând-o cu Juliette Drouet, cu Thèrese Biard), dar nu o va lăsa să fie obiectul iubirii lui Sainte-Beuve, criticul care nutrește sentimente profunde față de ea, cum nu simte Hugo. Din scrupul moral, Sainte-Beuve îl înștiințează bărbătește pe Hugo că nu mai rezistă unei situații așa de stânjenitoare (el scriind despre opera omului de a cărui soție s-a îndrăgostit), dar lui Hugo nu-i pasă de sufletul nevastei sale și de ceea ce simte ea și-o va desconsidera în continuare, folosind-o doar ca trambulină pentru promovarea sa literară și utilizând în mod nerușinat serviciile critice ale îndrăgostitului critic Sainte-Beuve.

Tablou de moravuri, desigur, dar și imaginea unui om decăzut moral, un monomaniac, obsedat numai de gloria sa literară. Scenele grotești se vor înșirui, așadar, fără cruțare în al doilea capitol al biografiei, al aventurii amoroase și excursioniste cu Juliette Drouet, o admiratoare sinceră a poetului. Detaliile sordide și ridicole dezumflă pozele și atitudinile grandioase și sublime pe care le ia poetul în intimitatea sa amoroasă, confundând patul cu o tribună literară și cuvintele de iubire cu retorismul bombastic al versificației¹⁷. În comparația pur omenească dintre Juliette și Victor, acesta din urmă iese iarăși strivit, anulat. În timp ce Victor,

¹⁶ Pentru Benjamin Fondane – viața este mai valoroasă ca arta, din simplu motiv că fără viață nu ar exista artă. Pentru Monica Lovinescu - arta nu poate salva o viață imorală, pentru că răul, odată săvârșit, pătează ireversibil arta, îi minează credibilitatea. În fine, pentru Eugen Ionescu – arta adevărată nu trebuie să fie frumoasă, ea trebuie să fie doar autentică și asta nu se poate face decât prin reprezentarea unui țipăt visceral, un geamăt în întreaga lui...nuditate (am spune chiar „urâtenie”).

¹⁷ Scrie biograful Eugen Ionescu mustind de sarcasm: *Și, în momentele când o dezmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi și care, dacă nu îl opreau pe poet să iubescă cum se cuvine (Victor Hugo, ca și Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îl făceau ei dragotea mai dificilă și, cum să zic, mai complexă. Căci, după momentele sublime și intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile și care sunt imaginile care au frapat-o (op. cit., 110–111).*

suflet meschin și mărunț, fără antenele necesare (deoarece, cum s-a văzut, îi lipsește sufletul) percepției iubirii, frumuseții, tragicului din jurul său, din peisaj, din oameni, își vede nestingherit de actele fiziologice cotidiene, peste care nu sare, adică de mâncat, de băut, de dormit, de juisat; Juliette, sentimentală și emotivă, este cea care percepe frumusețea nopții sau a peisajului, veghează în timpul călătoriei, uitându-și somnul, uită de mâncare când suferă și, când presimte nenorocirea, se manifestă morocănos. Frumusețea și tragicul existenței, iubirea și moartea, trec pe lângă Victor Hugo, cum ar trece o găscă prin apă, fără să lase nici o urmă. Iată cum primește vestea morții fiicei lui, Léopoldine, în momentul în care se afla cu amanta lui, Juliette Drouet, într-un han de pe lângă Rochefort: *Cere bere, cîrnați. Odată cu cîrnații, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Iși aruncă ochii pe ziar și pe prima pagină, citește vestea morții fiicei sale, Léopoldine, măritată de șapte luni cu Charles Vacquerie. Amândoi soții, împreună cu un unchi al lui Vacquerie și un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat și cei doi soți și însoțitorii lor. Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit când era încă cu o bucată de cîrnat în gură. Intinde ziarul Juliettei. Bea berea pînă la fund, mestecă cîrnatul și îl închite cu o bucățică de pîine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, îi soptește Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decât el. Victor Hugo e înspăimântător. Are ochii scoși din cap. Delirează, spune repede vorbe fără șir și cu rimă¹⁸. Asocierea tragediei cu actele fiziologice ale mâncatului și băutului este grotescă. Cîrnatul și berea ajung mai presus de tragedie, căci aceasta nu-l oprește să mestece și să înghită pe marele om suferind și înlăcrimat. Tragedia morții fiicei lui se transformă pentru Hugo în... temă lirică, după o rătăcire în natură unde s-a dat cu capul de pereți imaginari (cum notează răutăcios cronicarul), scoate două versuri cu rimă pentru un poem al durerii: *Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment, / Hélas et je pleurais toujours amèrement*. Sentimentul înalt și sfâșietor al durerii, dacă a existat, este stins, răcit, înjosit în...versificație. Contrar opiniei generale despre inspirația scriitorului din evenimentele vieții sale, Eugen Ionescu crede că sentimentele și emoțiile trăite nu pot fi transpuse în artă fără a-și pierde temperatura înaltă și a deveni din tragedie comedie bufă și grotescă. Într-un cuvânt, literatura falsifică sentimentele autentice, care rămân intransmisibile. *Din aceste idei decurg, în piesele și farsele sale absurde, mecanismul detractat al limbajului, tema incomunicabilității și rătăcirea personajelor printre mesaje repetitive și un labirint de similitudini identitate*.*

Tot ceea ce nu-i place lui Eugen Ionescu la Victor Hugo rezidă tocmai această falsificare a emoției, acest abuz de cuvinte frumoase, înalte, nobile, într-un cuvânt retorismul, bombasticismul imaginilor, logoreea deșănțată a cuvintelor. Faptul că încearcă să înflorească emoția, să o estetizeze, să o dramatizeze frumos,

¹⁸ *Op. cit.*, p. 113.

estetizare ce o îndepărtează de nuditatea trăirii¹⁹. Trăirea autentică este tăcută, înăbușită, "fără pumni în piept și fără gesturi de bocitoare de scenă"²⁰, așa cum este durerea Adelei, ca mamă, o altă ființă, aparținând istoriei banale a cotidianului, fără fumuri de mărire și glorie, dar cu simțiri adevărate, pe care Victor Hugo nu o apreciază cum ar trebui.

După vechiul său obicei din *NU*, Eugen Ionescu trece de partea negației (nu fără să-și justifice opțiunile în mod argumentat), criticii favorabili lui Victor Hugo (Brunetière, Leon-Paul Fargue, Théophile Gautier, Paul Claudel) și apărători ai operei sale poetice, fiind categorisiți drept "proști"²¹, iar criticii negativi (precum Léon Daudet), fiind susținuți și lăudați. De fapt, culme a paradoxului, această monografie reprezintă o demolare a unui monument literar și nu o erijare a lui, temeiul fiind susținerea tezei: *Victor Hugo era genial și prost*. Și, pentru a arăta că Hugo era doar prost, nu și genial, Eugen Ionescu desființează, după cum am văzut, noțiunea de geniu încă din scrierea anticritică *NU*, așa încât se poate afirma că nu numai trăsăturile detestabile (prolixitate, retorism, pitoresc – incriminate și în opera lui Arghezi) ale operei lui Victor Hugo au contat în alegerea lui ca subiect al monografiei, cât mai ales faptul că i se asocia curent noțiunea de geniu.

În acest context al comentariilor metacritice anti-hugoliene, Eugen Ionescu folosește termenul *grotesc* în asociere cu cel de *oribil*²², ceea ce înseamnă că estetica grotescului este împinsă dinspre ilogic și absurd (trăsătura de bază, de până acum, fiind contradicția ireconciliabilă și tensională) spre urât, spre urâtul excesiv,

¹⁹ Este prilejul, pentru Eugen Ionescu, de a pune pe tapet propriile sale idei despre arta poetică și despre arta literară, aflate la antipodul scrierii romantice, frumoase: *Emoția literară nu mai este decât o mințire a emoției. Nu se poate face negoț cu emoția, ci negoț fără emoție. De altfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, ar putea avea „valoare”. Ele nu pot fi decât durute, mici, omenești cum sunt, fără stele. Când vrei să le dai stele, preschimbă emoția în elocvență și, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, faci literatură, își videază și substanța lor de vierme. Ca emoția să se înalțe, trebuie să treacă în poezie fără să-și dea seama, stângaci, naiv, fără tehnică și fără talent.* (p. 119).

²⁰ *Op. cit.*, p. 120.

²¹ În virulentul discurs metacritic, Eugen Ionescu și-l alege drept țintă pe Brunetière, adept al criticii pozitiviste: *Printre proștii pe care Victor Hugo îi uluia trebuie numit Brunetière, numai prin faptul că prostia acestuia s-a mărturisit recidivistă: a afirmat, anume, că „versurile lui Hugo sunt agreabile și la recitare” când singura șansă de rezistență a lui Victor Hugo este că opera lui nu poate fi citită nici măcar o dată.* (*Op. cit.*, p. 97).

²² Discutând despre poezia modernă franceză și tendința majorității criticii franceze de a-l socoti pe Victor Hugo un înainte-mergător și un întemeietor al modernității lirice, Eugen Ionescu comentează recuzând punct cu punct calitățile operei hugoliene: *Se știe că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp, violent, avocățește violent caută diferite texte de legi literare care să-l justifice. De pildă: „valoarea cuvântului în sine”, adică „interesul pur lexic”. Dar toată această încercare, cât de violentă, de a-l reabilita nu dovedește, prin însăși violența ei, decât neputință mâniaoasă de a se reabilita Imensul Bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decât într-un fel ciudat: Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu [subl. mea]. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc) i-a dărâmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poezii moderni nu depind de Victor Hugo decât prin reacțiune...* (*Op. cit.*, p. 122).

acesta fiind oribilul, hidosul. Acest lucru apropie grotescul eugenionescian, într-un mod paradoxal, de... grotescul arghezian, acela în care tronează simbioza dintre urâtul excesiv și comicul... spurcat.

Singurul loc în care mai întâlnim ridiculizarea logicii cu propriile ei arme este capitolul trei, cel consacrat relației lui Victor Hugo cu puterea și cu autoritatea regală. Biograful Eugen Ionescu decupează o anecdotă (neconsemnată de nici un document sau de vreun alt biograf, dar bazată pe anumite zvonuri²³) pe marginea căreia începe și brodează o întâlnire intimă dintre regalistul Hugo și Ludovic Filip, rege arătat și el în izmene (simbolul – după cum știm deja, întimității derizorii, ridicole – și dormind. Ceea ce reprezintă o puternică lovitură dată imaginii publice a regelui, cel care veghează secundă de secundă asupra bunăstării națiunii și nu poate dormi ca un muritor de rând, preocupat cum ar trebui să fie de lucruri grave și profunde. Silogismul folosit urmărește dezumflarea imaginii mărețe și sublime a personalității regale și aducerea ei la dimensiunile unei persoane obișnuite. În spațiul enorm, de mărimea unui abis, lăsat între public și intim, își face de cap grotescul, care actualizează opoziții sfâșietoare și săcâitoare tensiuni ireconciliabile între vizibil și invizibil, între măreț și josnic, între sublim și oribil, între tragic și bufon. De fapt, grotescul arată că nu există un raport de adevăr între ceea ce se afișează și ceea ce este ascuns și că, de obicei, partea ascunsă se apropie mai mult de esență, decât partea cunoscută, vizibilă, afișată. Iată cum reacțiile lui Victor Hugo, personajul biografiei, și ale biografului însuși sunt puse față în față, ca și cum biograful este el însuși personaj în lumea de hârtie:

„Ludovic-Filip a fost foarte mișcat, deși știa mai bine decât Victor Hugo în ce măsură este El omul Providenției, și l-a lăsat să stea pînă la ora 3 dimineața. Nu știu ce-și vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu și-au mai prea vorbit. Au jucat două sau trei partice de șah, la care Hugo, bun curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plâns între timp, i-a mai făcut confidențe și despre doamna de Genlis, preceptoarea Sa pe care a iubit-o; despre mulțumirile sale mici și despre cîteva actuale mari nemulțumiri - și căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat, regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferență. Eu m-aș fi strîmbat în fața unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conștient ca să se strîmbe. El știa că Monarhia franceză este simbolizată și reprezentată prin Ludovic-Filip și că de ea nu trebuie să rîzi nici cînd doarme. Și că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuși somnul națiunii, somnul regenerator de forțe al Franței. *Regele doarme, Franța doarme. Respectînd somnul regelui, respecti somnul Franței și sursele ei biologice. Dar, într-un tîrziu regele s-a trezit, căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului, dar nu s-a trezit și Franța* (Franța se va trezi ea, mai tîrziu, singură, pe la 1848)”,²⁴.

²³ În textul lui Eugen Ionescu stă scris cu nelipsita ironie caustică atunci când este vorba de Marele Poet Romantic: *Victor Hugo vorbea și nu vorbea prea mult în fața regelui. Ba aud că vorbea chiar extrem de puțin sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor sale ținute Regelui.* (Op. cit., p. 126).

²⁴ Op. cit., pag. 126–127.

Ultimul capitol al biografiei, cel al, romantic spus, pasiunii devoratoare sau, realist numit, al aventurii adulterine dintre Thérèse Biard și marele pair al Franței, Victor Hugo dezvăluie cu prisosință aceste noi accente ale grotescului, provenind din comicul vulgar, trivial, scabros, pornografic. Pe de o parte, avem evocarea și descrierea unui pictor și caricaturist... grotesc, Auguste Biard, soțul încornorat, dar având o minte ultra-lucidă ce vede în existență, în lume și în oameni răul, ridicolul, urâtul, diformitățile pe care le supune răsului amar al grotescului, cam în felul în care o face însuși Eugen Ionescu. Pe de altă parte, Auguste Biard pare să fie un alter-ego al scriitorului, fiindcă există unele trăsături comune, dintre care cele mai „mărunte” ar fi perspectiva și reacțiile în fața existenței. Cum funcționează această inteligență negativă? Pe când geniile fac din țânțar armăsar (înfrumusețează, estetizează și cosmetizează proporțiile, înălțându-le la dimensiunile sublimului) și au totdeauna mare succes, inteligența negativă extrage din armăsar țânțarul (reduce sublimul la dimensiunile unei scame, dezumflă mitul frumuseții lumii, dezvăluind urâtul, greșosul, scabrosul etc.) și, desigur, nu are niciodată succes. Ei privesc lumea cu ochi răi și caricaturali, dar, în fapt, vederea lor numai exhibă și accentuează caricatura deja existentă²⁵. În aceste condiții, firește că inteligența negativă este cu mult deasupra inteligenței... geniale, aceasta din urmă fiind doar o sumă de platitudini răsuflăte, cum am văzut până acum. Dar dacă inteligența lui Biard este superioară celei lui Hugo, viziunea satirică și grotescă asupra lumii se întoarce asupra lui însuși, deoarece nu pare să beneficieze de o înfățișare atrăgătoare, ci doar una exagerat clovnescă, ceea ce nu-l avantajează în relațiile intime cu soția lui, Thérèse, care-și bate joc de el cât poate, privindu-l admirativ doar pe leoninul Hugo. Pare că Biard însuși este o caricatură, având o înfățișare rizibilă din pricina cheliei generoase (să amintim, în treacăt, că Eugen Ionescu însuși a chelit... devreme), populată de cinci fire de păr rebele: *Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tânără de altfel și foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Rîdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creștetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume. Când se pieptăna, dimineața, Biard înjura și urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse râdea blond, în pat, cu un rîs gras ca al copiilor. De câte ori nu și-a smuls Biard cele cinci fire de păr, care-i creșteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din cele puține fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră demult, ca frunzele toamnei*²⁶. Nu numai că Auguste Biard vede și simte grotescul, având o înfățișare grotescă și reprezentându-l

²⁵ Zice Eugen Ionescu: *Biard era un om mai inteligent decât Victor Hugo. Călătorise de asemenea foarte mult (...) și învățase să nu prea considere oamenii, moravurile și decorurile. Nici nu-i prețuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci șarja doar, caricaturiza toate lucrurile omenești, ca și cum toate lucrurile omenești nu ar fi, așa cum sunt, caricaturi de-a gata. (Op. cit., p. 130).*

²⁶ *Op. cit.*, p. 132.

prioritar în opera sa picturală, dar chiar soția lui îl consideră grotesc. Creatorul de grotesc îl simte și îl percepe în jur, dar este și văzut grotesc, din cauză că este grotesc. Așadar, semnificațiile grotescului se completează, se potențează reciproc și variază în funcție de punctul de observație sau de observator. Pentru Biard, el înseamnă o sumă de negativități: absența sublimului, a solemnului, a seriosului, a frumosului și prezența, în lume, tocmai a antinomiilor acestora. Pentru Thérèse, înfățișarea grotescă a soțului înseamnă: grosolan, ridicol, josnic, clovnesc.²⁷ Acest ultim capitol al biografiei hugoliene este un fel de *mise en abîme a grotescului*, prin imagini și conceptualizare. Biograful existenței grotești (Eugen Ionescu) creează personaje (Auguste Biard, Thérèse Biard) care percep și ele, la rândul lor grotescul, îl descriu sau îl reprezintă scenic, printr-un comic bufonesc, de multe ori cu accente de glumă trivială, scabroasă. Fiecare se zărește altfel în această mare oglindă tulbure și schimbătoare a grotescului. Este limpede că pentru Eugen Ionescu grotescul nu este o chestiune de imaginație, așa cum nu este nici pentru tizul său, Auguste Biard. Înainte de a se afla în Text, grotescul se află în Existență.

Una dintre scenele de un comic buf, grotesc, îi cuprinde pe cei doi amorezi, Thérèse și Victor (încă aflați într-o etapă platonice a amorului), într-un peisaj romantic, un câmp presărat de flori și copaci fructiferi, și într-un moment al ofaturilor amoroase din partea iubitei. În mijlocul vorbăriei versificate a poetului, dialogând cu natura și încercând să-și atragă admirația debordantă a tinerei amice blonde față de talentul lui poetic, o ceată de copii obraznici îi maimuțăresc retorismul și îl caftesc fără milă cu pietre și fructe. Delicata și gingașa scenă a iubirii este spartă, modificată, de intruziunea violenței grosolane și maimuțărești a «îngerășilor» de șase și nouă ani care, e evident, nu cunosc nimic din persoana publică a poetului, din măreața sa operă, și care-l percep numai ca pe un îndrăgostit cam bătrînior, perorând plin de sine în fața unei frumuseți blonde. Vanitosul, egocentricul și prea-seriosul poet face tocmai lucrul ce-i scade din prestanță și autoritate, tăvălindu-l prin spinii rușinii, ai desconsiderării și pierderii valorii: se urcă în copac după copilașii obraznici spre a-i pedepsi cum se cuvine, dar, nefiind în formă, se prăbușește din copac „ca scroafa”. Moment culminant al anticlimaxului ce cuprinde o gamă de negativități: grosolan (de la delicat și gingaș), neserios (de la serios), limbaj injurios și scabros (de la limbajul elevat și retoric), prozaismul banalității (de la lirismul emoțiilor înalte), amorul venusian (în locul amorului ideal). Singura scăpare dintr-o situație extrem de jenantă și degradantă este reîntoarcerea la limbajul „delicatețurilor” sentimentale pentru a arunca un vâl asupra prăbușirii „statuii” în praf și a nimicirii sale. În plus, însăși Thérèse are senzația puternică de a vedea chiar în fața ochilor ei un *dinamic tablou grotesc și caricatural* din seria celor produse de detestabilul ei soț, Auguste Biard. Marele academician, pair al Franței, folosește limbajul insultător față copilașii neastâmpărați

²⁷ *Ce meschin era soțul ei, grotescul, paița de Auguste (ce nume predestinat!), în fața nobilului suflet al marelui romantic! (op. cit., p. 133).*

(*cutre nemernice, mucoșilor*) și, urcat în copac din furie răzbunătoare (reacționând ca un copil) și ca să-și pedepsească „persecutorii”, se rostogolește de la înălțime ca un sac de cartofi²⁸.

Capitolul acesta este înțesat de surprinderea delictelor de *conversații criminale* sau a amorului „iepuresc” (vorba lui T. Arghezi), punând personajele în situații descalificante, credibilitatea lor morală fiind minată de contradicția (ireconciliabilă) dintre gesticulația falsă și conținutul real al comportamentului lor.

Încântată de iubirea marelui om și pair al Franței, odată terminată perioada platonice, Thérèse se face luntre și punte, încercând să provoace prilejuri pentru întâlnirile lor amoroase. Organizând o petrecere cu bal mascat în parcul din jurul locuinței sale, Thérèse invită multă lume din protipendada nobiliară pentru a se

²⁸ Iată, citată integral, suculenta scenă a întâlnirii amoroase romantice și idilice, transformată din registru înalt (romantic, sublim) în registrul jos, plat, al unui banal act copulator, totul prin intermediul grotescului:

Au întâlnit un cîmp plin de flori. S-au așezat printre ele. Dregându-și vocea care cîștigase și pe Adèle și pe Juliette, Victor Hugo a început să cînte natura. Thérèse era uimită și încîntată de dragostea cu care știe Victor Hugo să vorbească cu florile. Și cu ce oroare se gîndea la ironia rece, inumană, și la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita așa de frumos:

O coteaux, o sillons, souffles, soupirs, haleines !.....

Cînd deodată o piatră zbură în capul poetului.

– Aie! Strigă el. Și întorcîndu-se, văzu o ceată de copii între șase și nouă ani, cu praștii, după copaci, la zece metri; încă o piatră zbură în scăfirlia poetului. Și înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoși, umflîndu-se, ridicînd capul și mîngîindu-și imaginara viitoare barbă hulogiană, recită, imitîndu-l pe poet:

– Pan! Pan!! Pan !!!

Victor Hugo, adînc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pom. Victor Hugo încearcă să se cațare după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare și alte fructe.

– Nu știți cine sunt! – le strigă bietul poet. Eu sunt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingășia voastră, iubiți copii, și așa mă răsplățiți, cutre nemernice ??

Dar copilașii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Il întovărășiră hohote de rîs și «fructe».

Imposibil să-ți menții demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzînd această scenă avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard. Dar dinamic, de data aceasta. Thérèse preferă dinamismul.

Victor Hugo, puțin neplăcut atins de proiectile și de situație surîse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Și, într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zîmbetul lui iertător, suav și suferind, de martir. Iși șterse hainele și le îndreptă, o luă pe Thérèse de braț. Thérèse îl sărută pe frunte.

– O nobilul meu erou, îi zise.

Dar copiii, nemiloși, din pom, scot chicote și strigă:

– Pup-o, pup-o, măi !

Victor Hugo se întoarce încă o dată spre ei, adunîndu-și toată autoritatea:

– Nu vă e rușine, mucoșilor!

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcînd haz d enecaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vînt, către Thérèse:

– Copilași naivi !

Dar îngerașii îl împrășcară cu alte cuvinte, care nu se pot scrie aici și care deșteptară naturale poște poetului și Thérèsei. Dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare... (op. cit., p. 134–135)

destinde prin boschete, după tufișuri și după copaci, la adăpost de ochii lumii și sub ochii stelelor nopții de primăvară. Este momentul în care încornoratul Auguste Biard, acru și *trouble-fête*, încearcă să-și surprindă nevasta în brațele lui Victor Hugo. Dar cotrobăirea lui nocturnă și plină de gelozie prin propriul parc, după nevastă și amant, îl face să descopere scene de un grotesc trivial, pornografic. Indreptățit să se afle acolo, în parcul locuinței sale, el pare să fie descoperitorul intimidat, jenat și sfios al perechilor insolente, imorale și impudice. Prima luare de contact cu nerușinarea invitațiilor soției lui este următoarea: *Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftând și transpirând sub pudră, cu o gură strîmbată, cu fusta cu volane ridicată pînă la umeri, se zbătea sub îmbrățișarea unui pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agățați de o ramură) și pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea o petală de trandafir*²⁹. Ca o culme a perversității morale, el este admonestat fără rușine de chiar cei cărora ar fi trebuit, de fapt, să le fie: *Pierrot-ul gras, roșu și vesel, fără a se desface, îi hohoti în față și-l îndemnă să se spînzure. Apoi, fără să mai aștepte invitația, continuă.* (p. 137). Ingrețoșat și extrem de intimidat de marea nerușinare a acuplărilor, Auguste hotărăște să-și oprească cercetările și să aștepte ca perechile vulgare să-și termine „trebușoara” și să iasă singure din tufișuri și ascunzișuri. Obscenitatea și promiscuitatea acuplărilor din parcul lui Auguste Biard, îi degradează, îi coboară la nivel animalier, pe mai marii zilei (nobili, episcopi, abați, marchize, doamne de onoare de la curtea regală). Noblețe și obscenitate, solemnitate și pornografic, pudoare și impudoare, iată contraste tipic grotești. Mai bine zis, grotescul accentuează golul și vidul din așa-zisele valori și valorizări pozitive (nobil, solemn, serios, sacru). A doua secvență mizează tocmai pe această alternanță dintre atitudinea respectuoasă a soțului încornorat față de rangul amoretelor și postura promiscuă în care sunt surprinși³⁰. Respectul față de convențiile sociale, de fapt, respectul față de o fantezie, o iluzie (rang social = valoare omenească), un mare gol în conținut, îi antrenează într-un comic grotesc pe inșii prinși în angrenajul diferențelor sociale, în care, la un capăt al opozițiilor, rangul social denotă nonvaloare și imoralitate, iar capătul celălalt, lipsa rangului social marchează un plus, o valoare. Este memorabilă scena în care monseniorul, proaspăt desprins din acuplare, o binecuvântează pe gazdă cu o mână (respectiv pe

²⁹ *Op. cit.*, p. 136.

³⁰ Urâtenia comportamentului imoral și palidele încercări ale soțului disperat de a salva convențiile sociale produc un comic grotesc:

...*Dar amoretii începuseră, cîte doi, să iasă din boschete. Ieșiră un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, monseigneur S...) și o verișoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la curte. Cum nu mai aveau măști, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gândi că este amfitrion și că trebuie să-i întâmpine ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei și, lung cum era, se inclină adânc în fața perechii obosite și cu veștmintele mototolite:*

– *Madame.... și sărută mîna doamnei, umedă de iarbă și murdară de pămînt.*

Doamna făcu prezentări:

– *Monsieur Auguste Biard – monseigneur S. Monseigneur S., în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în față și, ținându-și cu o mână pantalonii, cu dreapta binecuvîntă pe Auguste Biard. Aplecându-se să primească binecuvîntarea, Auguste zări pantalonii scurți ai abatelui, desfăcuți sub mîna care căuta să acopere dezastrul.* (p. 137).

Auguste Biard), încercând din răspuțeri să-și ascundă rușinea cu cealaltă. Binecuvântarea dată în acest fel, cu o mână acoperind organul insolent al împerecherii, este nu numai rizibilă, dubioasă, dar, mai ales, lipsită de orice valoare sacră. Binecuvântarea este devalorizată, demonetizată; sacrul este înjosit și această înjosire (tragere în jos) este opera grotescului. Se află aici, în subtext, o critică a fețelor bisericesti la fel de virulentă, nemiloasă și de un coroziv sarcasm, precum este cea argheziană din *Icoane de lemn*.

În fine, gelosul soț dă peste perechea căutată: blonda și infidela lui soție deghizată în ducesă și marele Victor Hugo, travestit în Napoleon I. Comedia acru-amară a căutării „patinează” pe frontiera, subțire ca un fir de păianjen, dintre tragedie și grotesc. Privită din perspectiva seriosului, deci a tragediei și a sublimului, dacă am avea în față o poveste romantică, gelozia soțului înșelat s-ar cuveni să se încheie printr-o tragedie îngrozitoare: uciderea infidelei sau a ticălosului seducător. Dar nu avem în față decât o comedie mic-burheză, în care primează confortul burlescului și, deci, neputința de a atinge tensiuni înalte. În loc ca sentimentul de gelozie să atingă un climax, un punct maxim, din care să se reverse în măreția unei tragedii, el se dezumflă ridicol, ca un balon de săpun. Auguste Biard se lasă „măturat” de valul vorbelor cu care-l copleșește marele om, într-o situație în care oricine și-ar fi pierdut aplombul și n-ar fi putut nici măcar să balmăjească un singur cuvântel, darmită să țină un lung, lung, discurs despre... opoziții romantice și creația artistică. Față de beneficiarul grațiilor nevestei, deja membru al Academiei Franceze și proaspăt *pair* de Franța, Auguste nu mai simte deocamdată răzbunare, ci doar o mare curiozitate. Chiar într-o așa stânjenitoare situație, pe care vinovatul de încălcarea moravurilor n-o resimte, el dă drumul fluviului de vorbe goale, încercând să se agațe ca un înecat de paiul unei trănčăneli bombastice fără nici o legătură cu realitatea și prezența imorală în grădina picturului. Auguste însuși nu mai este mânat, deocamdată, de dorul de răzbunare, fiindcă află, plin de stupeoare, că Victor Hugo și-a tratat amanta nu cu săruturi și îmbrățișări, ci... cu vorbe și discursuri. În loc să manifeste pasiunea, Victor Hugo ține discursuri pasionale³¹. Făptura poetului romantic iese încă o dată micșorată, desființată, de vreme ce pare să fie alcătuită din vorbe și nu din carne și oase. Opoziția făptură de hârtie (îmbâcsită de pagini de literatură) și făptură autentică (naturală) este din nou pusă pe tapet și această antinomie, în loc să fie sfășietoare (ca în tragedie), capătă aerul unei farse sau a unei bufonerie (ca în grotesc).

Oprindu-ne un pic asupra discursului lui Hugo ținut în față gelosului Auguste Biard, este vizibil cum vorbirea începe cuminte, așezat, ca un curs de estetică (despre grotesc!), apoi ni se comunică lucruri cunoscute (clișeizate) despre arta (literară), despre societate, despre cultură (religie, magie, pictură, lege etc) și, de la un punct încolo, apar truismele, definițiile goale (fără sens, absurde, care nu avansează deloc informația, face să pară un joc de-a bătutul apei în piuă) și

³¹ Luată la rost de soț și întreată direct *Ce-ați făcut împreună?*, Thérèse îi răspunde lui Auguste cu ochii în jos și cu modestie: *Auguste, nu mă certa. A fost așa frumos ce mi-a vorbit!* (p. 139).

enumerații heterogene (despre care am mai vorbit) ce indică deja, sub forma unor conglomerate lexicale neunitare, degringolada limbajului. Vorbitorul pierde șirul, enumerația se umflă caricatural și hiperbolizant, iar partea finală se subțiază într-un mare fâș retoric despre comuniunea omului cu divinul:

Domnule Biard, îți întind mâna. Iubesc gluma. Iubesc și caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Rîsul și plînsul trebuie să-și dea mâna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decît tragedia, în măsura în care, întotdeauna extremele se cuprind în același aliaj. Rîsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearean se echilibrează, la rîndu-i, în Hamlet. Iubesc în dumneata pictorul. Să nu crezi că între pictură și poezie este o diferență esențială. Dumneata exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descântece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mișcări de trupe; valurile prin flux și reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vîntul prin vînt. Toți – artiști, muzicanți, poeți, revoluționari, filosofi, savanți, haiduci, miniștri, călugări, ofițeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demimondene, samsari, librari, spanioli – ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii și să comuniem cu divinul³². Ignorarea voită a diferențelor dintre arte („să nu crezi că între pictură și poezie este o diferență esențială”) le desființează identitatea și, în final, le anulează. Este important să reținem aceste procedee, primul – cel de pulverizare a identității (fie că e vorba de identitatea unui personaj sau de identitatea lucrurilor ori a domeniilor cunoașterii) și al doilea – cel al enumerației hiperbolice heterogene/ neunitare³³. Eugen Ionescu le va fructifica cu enorm succes în piesele și farsele sale absurde.

Nu putem încheia coborârea în mizeria intimității promiscue și triviale, fără să ne referim și la prinderea făptașului (recte Victor Hugo) în flagrantul delict de *conversație criminală*. Insoțit de un comisar, dârzul Auguste are, în fine, satisfacția amară de a-i surprinde pe cei doi amorezi: marele Hugo în izmene lungi și albe, dând tururi oratorice și declamatorii divanului, în mijocului căruia se afla blonda Thérèse, goală. Comportamentul lui Victor Hugo terfelește încă o dată toate valorile masculinității: demnitate, curaj, virilitate. Infricoșat de prezența autorității, el se vîră, în patru labe, sub pat (culme a ororii ridicolului!), în timp ce mediocra Thérèse sare din pat așa cum se află și îi înfruntă cu curaj pe cei doi: pe soț și pe însoțitorul lui, autoritatea polițienească. Luat la întrebări de către soțul gelos asupra a ceea ce făceau împreună, marele pair pretinde că vroia să se consulte cu soția acestuia în legătură cu scrierea romanului *Mizerabilii*, motivație cusută cu ață albă. Bietul Biard este din nou victima prevalării rangului social asupra infracțiunii și a

³² Op. cit., p. 138.

³³ Sau o *intersectare de toposuri de origini diferite* într-o înșiruire hiperbolică, cum ar spune Mihail Bahtin.

răului săvârșit. În loc să-l aresteze pe Victor Hugo, comisarul este impresionat de titulatura lui de pair al Franței, academician și de... mare poet. În loc de curs arestării (după dorința lui Biard), șeful poliției începe să recite, luând o poziție oratorică în fața asistentei, dar mai ales a augustei persoane a poetului romantic, din Lamartine, crezând că recită vreo poezie de-a lui Hugo. Situație de maxim penibil și grotesc, când comisarul invocând inviolabilitatea pair-ului Franței, o arestează doar pe, acum înlăcrimata, Thérèse – singura ce va ajunge la închisoare și va plăti aventura. Iar, în tot acest timp, fără să încerce să o salveze, Victor Hugo, cu pantalonii și jartierele puse și cu demnitatea-i reconstituită de recuperarea celor două obiecte de îmbrăcăminte, declamă plin de patos romantic versuri din propria poezie pentru a o consola pe iubita lui înhățată de șeful poliției: *O noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l'amour/ Si tu veux garder âme!/ Conserve en ton coeur, sans rien craindre/ Dusses- tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s'éteindre/ Et la fleur qui ne peut mourir!* Totul se încheie cu un scandal de mari proporții, difuzat în presa vremii. Scandal din care doar rugămintele Adelei (pentru a-l convinge pe Biard să renunțe la plângerea sa oficială la Camera Pair-ilor Franței) și intervenția regelui Ludovic-Filip (suprins și el în intimitate în izmene lungi, ceea ce-l determină pe marele poet, susține cu o ironie zdrobitoare Eugen Ionescu, să devină regalist) față de aceeași Cameră a pair-ilor îl salvează. Deși scandalul de moravuri este mușamalizat, iar poetul se menține ușurel la suprafață ca uleiul, păstrându-și poziția politică și socială, fără să fie afectat în substanța lui omenească în vreun fel, fără tristețe, fără regrete, fără compasiune, ceilalți, din anturaj, suportă consecințele. Tânăra Thérèse este obligată să cunoască rigorile închisorii și, apoi, să se închidă într-o mănăstire, după divorțul de soțul gelos; Adèle își accentuează vocația sacrificiului în detrimentul propriei sale persoane; Auguste Biard își destramă căsnicia și rămâne singur. Doar Victor Hugo rămâne la fel, nemodificat de aceste evenimente și continuă să-și trăiască viața tot în același mod confortabil, inconștient față de drame, ultra-protejat de blânda-i soție, pentru că, „nu-i așa?” ricanează biograful, geniul trebuie ținut departe de ceea ce i-ar împiedica spiritul să creeze Marea Operă.

Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo este evident o antibiografie, lucru ce reiese flagrant din argumentarea noastră de până aici. La care mai putem adăuga, lipsa totală de simpatie a biografului pentru „eroul” și geniul marii literaturi romantice franceze. Simpatia lui, atâta câtă este, se îndreaptă spre oamenii mărunți și mediocri din jurul lui Hugo (soția, amantele, încornoratul soț). Demnstrația critică eugenionesciană merge dinspre demolarea omului, un om fără însușiri notabile, fără moralitate, fără inteligență, fără simțire simpatetică față de semenii, o sumă a lipsurilor și a golurilor, spre demolarea operei și a criticilor laudativi, pe temeiul contradicției că dintr-un *nimic omenesc* nu poate ieși o *operă mare*. Persoana publică, academicianul (vârf cultural), poetul creator de școală (vârf literar), pair-ul Franței (vârf politic), este descalificată, depreciată, prin dezgolirea nemiloasă și desprinderea straturilor personalității precum foile suprapuse

ale unei cepe. Miezul omenesc se dovedește a fi lipsit complet de autenticitate. Într-un cuvânt, sedimentele de solemnitate, măreție, sublim, genialitate ascund opusul acestor valori, reduse în esența lor la inautentic și gol. Așadar, tragicul nu are cum să se lege de o ființă inautentică și goală sub aspectul trăirilor, dar, în schimb, grotescul le deconspiră și le exhibă, punându-le în ecuații contradictorii și hibrid-contrastante. Tragicul înseamnă o trăire autentică a limitelor omenescului a unei ființe de excepție³⁴, pe când grotescul înseamnă o rătăcire a ființei pe căile urâtului (etic și estetic: imoralitate, monstruos, trivialitate, viciu) și al râsului scrâșnit, amar. El împunge cu degetul spre existența vidului, a neantului și a absurdului. Ființa devine o fantoșă, o marionetă, iar limbajul înalt semnificativ din tragedie se mecanicizează, se învârtă în gol, repetând un discurs știut și răsștiut al „ideilor primite de-a gata”. Grotescul reprezintă, în ultimă instanță, o bolire a existenței și a ființei omului. Din viața lui Victor Hugo, care, cum demonstrează Eugen Ionescu, nu e o ființă excepțională sau genială, tragicul se retrage rușinat și speriat în fața invaziei monstruoase și bufonești a grotescului. Tragicul este prezent, însă, în viața oamenilor autentici, dar anonimi din perspectiva culturii, din jurul lui V. Hugo, care suferă, simt și trăiesc. Omul de cultură, de hârtie, pare să fie învins de omul comun, mediocru. Literatura pierde încă o dată în fața vieții.

Abstract

The following pages contain a hermeneutical analysis of the grotesque into Eugen Ionescu's biographical study "*Tragic and grotesque life of Victor Hugo*". We have here two points of view of the grotesque: the first one has a theoretical significance and the second one refers to an inside presence in narrative scenes. Deconstruction of logical methods, as well as syllogism, is pointing to the grotesque non-values: risible, clownish, horrible.

Keywords: grotesque non-values, Eugen Ionescu, biographical study, logical methods, hermeneutical analysis

³⁴ A se vedea studiul lui Gabriel Liiceanu *Tragicul* (Humanitas, București, 1993), unde tragicul este definit ca teratologie sau întâlnire a omului cu limitele (sale).