

SERIA DE AUTOR MATEI CĂLINESCU

OPERE. STUDII ȘI ESEURI

Matei Călinescu (15 iunie 1934, București – 24 iunie 2009, Bloomington, Indiana) a fost poet, prozator, eseist, critic, teoretician literar și profesor de literatură comparată. După absolvirea Universității din București, secția engleză (1957), lucrează la *Gazeta literară* (corector, apoi redactor). În 1963 devine asistentul lui Tudor Vianu la Catedra de literatură universală și comparată a Universității din București. În 1973 părăsește România și-și începe cariera universitară la Indiana University din Bloomington, întâi ca Visiting Professor și bursier Fulbright, apoi ca profesor la Catedra de literatură comparată (al cărei șef este între 1996 și 1998). Înaintea plecării în America publică șapte cărți de critică și istorie literară, trei volume de poezie și un roman (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969, încununat în același an cu Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor din România). Printre cărțile publicate în limba engleză se numără *Five Faces of Modernity*, 1987 (ediția adăugită a cărții *Faces of Modernity*, 1977 – tradusă în română cu titlul *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, 1995, ediție revăzută și adăugită, 1987) și *Rereading*, 1993 (în versiunea românească adăugită, *A citi, a reciti: Către o poetică a [re]lecturii*, 2003). După 1989, Matei Călinescu redevine o prezență familiară în peisajul editorial românesc. În 1994 publică, împreună cu Ion Vianu, *Amintiri în dialog*. Urmează *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade: Amintiri, lecturi, reflecții* (2002), *Portretul lui M* (2003), *Tu: Elegii și invenții* (2004), *Un fel de jurnal (1973–1981)* (2005), *Eugène Ionesco: Teme identitare și existențiale* (2006) și *Mateiu I. Caragiale: Recitiri* (2007).

În 2016, Editura Humanitas lansează seria de autor Matei Călinescu, care, urmând îndeaproape dorința testamentară a autorului, intenționează să redea, până în 2020, integralitatea scrierilor sale. Până acum au apărut în această serie *Un altfel de jurnal: Ieșirea din timp*, *Portretul lui M*, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, *Un fel de jurnal (1973–1981)*, *Amintiri în dialog: Memorii* (în colaborare cu Ion Vianu), *Spre România (2000–2002): Jurnal inedit*, *Conceptul modern de poezie: De la romantism la avangardă și A citi, a reciti: Către o poetică a (re)lecturii*.

MATEI CĂLINESCU

Eugène Ionesco

Teme identitare și existențiale

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Pentru mine, teatrul – al meu – este, cel mai adesea, o mărturisire; nu fac decât mărturisiri (de neînțeles pentru surzi, lucrurile nu pot sta decât așa), căci ce altceva pot să fac? [...] Așadar, fără intrigă, fără arhitectură, fără enigme de rezolvat, ci doar un necunoscut insolubil, fără caractere, personaje fără identitate (ele devin, în fiecare clipă, contrariul a ceea ce sunt, iau locul celorlalte și invers: doar o înlănțuire fără înlănțuire, o suită întâmplătoare, fără legătură de la cauză la efect, de aventuri inexplicabile sau de stări emotive, ori o încurcătură indescriptibilă, însă vie, de intenții, de mișcări, de pasiuni fără unitate, scufundându-se în contradicție: poate părea tragic, poate părea comic, sau amândouă deodată, căci nu sunt în măsură să-l deosebesc pe cel din urmă de cel dintâi.

Ionesco, *Note și contranote**

În Omul cu valize, personajul, în fond, sunt eu însumi; ceea ce e pus în scenă este un trecut mai îndepărtat decât acela despre care vorbesc în Prezent trecut, trecut prezent. Sunt adolescența, copilăria mea chiar. Proiectez acolo conflictul pe care l-am avut cu tatăl meu și cu cea de-a doua lui soție, cu tatăl meu și cumnații lui. Căutarea care animă piesa este aceea a identității mamei mele și a bunicilor mei, căutarea propriei mele identități. Omul cu valize este, de asemenea, un coșmar, acela al țării în care m-am născut și unde, după o copilărie petrecută în Franța, mi-am trăit adolescența și o parte din tinerețe. Am adesea un coșmar în care mă întorc în țara de unde am plecat – de unde am evadat [...]. Toate acestea, conflictul cu familia mea, prezența totalitarismului, se regăsesc în piesă.

Ionesco, *Între viață și vis: Convorbiri cu Claude Bonnefoy***

* Trad. de Ion Pop, Humanitas, București, 2011 (n. red.).

** Trad. de Simona Cioculescu, Humanitas, București, 1999, pp. 154–155 (n. red.).

Prefață

2005

Cartea de față este o versiune lărgită și revăzută a volumului *Ionesco: Recherches identitaires* (2005), apărut în traducerea franceză a Simonei Modreanu la Editura Oxus din Paris, în cadrul colecției „Les Roumains de Paris“, sub direcția lui Basarab Nicolescu. Fragmente din textul românesc au fost publicate în cursul anilor 2004–2005 în revistele *Cuvântul*, 22, *Lettre internationale* (versiunea românească), *Vatra*, *Echinox* și *Apostrof*, cărora le mulțumesc pe această cale. În afară de unele schimbări de detaliu, această ediție adaugă versiunii franceze trei noi capitole, și anume: capitolul 10, „Patru piese ale perioadei mijlocii (1962–1973)“ (în care sunt discutate piesele *Regele moare*, *Jocul de-a măcelul*, *Macbett* și *Ce formidabilă încurcătură!*), capitolul 11, „Piese scurte“ (în care sunt discutate, printre altele, *Improvizație la Alma* și *Noul locatar*) și capitolul 12, „Tranziția spre oniric“ (*Pietonul aerului* și *Setea și Foamea*). Am încercat, în această versiune românească, să examinez întreaga operă de dramaturg francez a lui Eugène Ionesco, depășind perspectiva mai ales identitară din care a fost concepută cartea destinată colecției „Les Roumains de Paris“. De aici și subtitlul care sugerează orizontul problematic lărgit al ediției românești: *Teme identitare și existențiale*.

Chestiunea identității la acest scriitor român și francez rămâne totuși esențială pentru înțelegerea întregii sale cariere literare și a biografiei sale spirituale. Să nu uităm că el a debutat

ca scriitor francez, când se apropia de vârsta de 41 de ani, cu o piesă devenită curând celebră, *La Cantatrice chauve* (*Cântăreața cheală*), piesă care fusese concepută în românește și scrisă, într-o primă versiune, în românește (*Englezește fără profesor*), ca o încercare experimentală de „dezagregare intelectuală totală“ (cum îi scria el lui Tudor Vianu la începutul anului 1948). Tradusă de el însuși în franceză și, de fapt, rescrisă, cu importante adăugiri, piesa de debut francez a lui Ionesco a fost mai târziu descrisă de el însuși fie ca o „tragedie a limbajului“, fie, și mai radical, ca o încercare de a „desemnifica limbajul“ și de a transcrie experiența „vidului ontologic“. O astfel de scriere „experimentală“ sau „avangardistă“ nu-și avea locul în literatura română, mai ales în acel moment istoric în care țara intra, după o dictatură fascistă, urmată de una militară în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, în lunga și sumbra perioadă postbelică a dictaturii comuniste.

La decizia lui Ionesco de a adopta o identitate literară franceză la sfârșitul anilor 1940 au contribuit mulți factori, personali, politici și culturali, care fac obiectul unei discuții amănunțite în cuprinsul acestui studiu. Cultural vorbind, alegerea identității franceze de către un scriitor activ într-o limbă europeană periferică, de mică circulație, nu are nimic surprinzător. De-a lungul secolului XX, Parisul și limba franceză au constituit un „spațiu literar“ privilegiat, un centru magnetic de atracție pentru scriitori din culturile mici europene sau din „spații literare“ sărace, postcoloniale, cu o moștenire culturală predominant orală.¹ Dintre români au optat pentru o identitate franceză, în condiții diverse, după aristocrații de la confluența secolelor XIX și XX (Hélène Vacaresco, Antoinette Bibesco, prietenul lui Proust, ceva mai târziu Marthe Bibesco), Panait Istrati, Tristan Tzara, B. Fundoianu/Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Emil Cioran, Gherasim Luca și alții.

Eugen Ionescu se simțea stânjenit în cultura română poate nu atât de faptul că era mică și periferică („o rudă săracă“ a

marilor culturi europene, deși era și acesta un neajuns), cât de faptul că era preocupată obsesiv de propria ei „specificitate“, de așa-numitul „specific național“, de unde provincialismul ei înăbușitor, care o împiedica să-și pună în chip autentic marile probleme ale existenței. Încă din *Nu* (1934), el scria: „Împor pe intelectualii români să încerce să se devoteze problemelor esențiale, iar nu problemelor problemelor“, deplângând „...incapacitatea noastră de trăire dezinteresată“ a interogațiilor fundamentale. Devenind francez, Ionesco se simte liber să abordeze acele „probleme esențiale“ așa cum le concepe el, ca ridicole și tragice în același timp, începând cu aceea a limbajului și sfârșind cu aceea a scandalului morții. Suntem, spune el, esențial comici: tragedia noastră existențială vine tocmai de aici. O luciditate superioară, de care Ionesco încearcă să se apropie, „înțelege mai bine, nu numai rațiunile nebuniei, ci mai ales nebuniile rațiunii“. În Franța, Ionesco nu se simte în nici un fel dator să înlocuiască un „sentiment românesc al ființei“ (pe care nu l-a avut niciodată) cu un corespondent francez. Înseși dilemele sale identitare (între altele sub forma conflictului cu imaginea tatălui său român-prea-român) iau o întorsătură existențială și universală. În cultura franceză, lipsit de complexe, el descoperă că explorarea subiectivității sale celei mai profunde poate fi un mod de comunicare cu ceilalți, cu singurătatea lor, cu neliniștile și obsesiile lor; descoperă, cu alte cuvinte, că „fiecare e universal“ („*chacun est universel*“).

Scrisă în românește, această carte se adresează implicit cititorului român – deși, prin faptul că a fost concepută pentru o colecție ca „*Les Roumains de Paris*“ și a fost tradusă în franceză, într-o versiune mai scurtă, dar nu substanțial diferită de cea de față, ea l-a avut în vedere și pe cititorul francez interesat de Ionesco, de biografia lui intelectuală și spirituală. Recenzând traducerea franceză a volumului *Nu*, apărută la mijlocul anilor 1980, Jean-François Revel a vorbit despre un „efect Borges“. Borges, se știe, a scris la fel de interesant și de subtil despre

scriitori reali și despre scriitori inventați, demonstrând sau simulând o imensă erudiție ludică și (auto)ironică. Discursul său critic rămâne viu, la fel de captivant în ambele cazuri. Cititorul francez care n-a auzit de Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu poate citi *Nu*, spune Jean-François Revel, în virtutea „efectului Borges“, pentru energia polemică a textului, pentru inteligența lui interogativă, pentru spectacolul intelectual de bună calitate pe care-l oferă. În ceea ce-l privește pe potențialul cititor francez al studiului meu despre Ionesco, nu pot decât să sper că „efectul Borges“ îl va ajuta să parcurgă capitolele dedicate lui Eugen Ionescu și scrierilor sale în limba română. Problema nu se pune, desigur, în aceiași termeni pentru lectura operei franceze a lui Ionesco de către un cititor român; și se pune cu atât mai puțin în cazul acestui studiu. N-am încercat să-l anexez pe Eugène Ionesco literaturii române, nici măcar în mod indirect: opera lui majoră e franceză și universală, deși în formula originalității lui intră și dualitatea identitară pe care m-am străduit s-o ilustrez în aceste pagini. Eugen Ionescu, cel de până în perioada imediat postbelică, rămâne un scriitor român, un eseist strălucit, un *enfant terrible* al criticii române interbelice, un poet delicat, minor. Păcat că anumite opere scrise în românește în timpul războiului și curând după par a se fi pierdut. Faptul că s-a putut forma ca scriitor în cultura română a anilor 1920–1930 – în ea și împotriva ei – și că a putut debuta ca dramaturg francez de avangardă cu o operă de o perfectă maturitate artistică, devenită clasică, nu trebuie subestimat și, desigur, nici supraestimat. Rămâne un subiect interesant de meditație pentru intelectualul român de azi.

M.C., noiembrie 2005

Notă asupra ediției

2006

În versiunea originală a acestui studiu, toate citatele din operele franceze ale lui Eugène Ionesco erau reproduse în limba franceză. Doamna Rodica Lăzărescu s-a însărcinat cu găsirea corespondențelor românești, efort pentru care-i sunt profund recunoscător.

Pentru citatele din piesele lui Eugène Ionesco s-au folosit traduceri de Vlad Russo și Vlad Zografi din volumele de *Teatru* apărute între 2003 și 2005 la Editura Humanitas (vezi Bibliografia selectivă), cu o singură excepție, și anume, traducerea piesei *Le Roi se meurt* (*Regele moare*), pentru care s-a apelat la versiunea datorată lui Ion Vinea și apărută în Eugène Ionesco, *Teatru*, ediție îngrijită de B. Elvin (Editura pentru Literatură Universală, 1968), vol. II. Pentru piesele neapărute în traducere în seria de la Humanitas până în anul 2005 s-a folosit Eugène Ionesco, *Teatru*, traducere, cuvânt înainte și note asupra ediției de Dan C. Mihăilescu (Editura Univers, București, 1994–1998), vol. I–V. Pentru celelalte scrieri în franceză ale lui Ionesco au fost folosite traduceri indicate în Bibliografia selectivă.

Am tradus eu însumi citatele din *La Photo du colonel* (*Fotografia colonelului*), precum și toate citatele din surse franceze și, ocazional, engleze, inexistente în traducere în limba română. Cu puține excepții, pentru a facilita lectura, m-am mulțumit să indic volumul din care provin citatele, fără a mai menționa numărul paginii.

Între două identități: de la Eugen Ionescu la Eugène Ionesco

„Dacă eram francez, eram poate genial“

Din scrierile autobiografice și din mărturisirile făcute interlocutorilor săi (Claude Bonnefoy, Emmanuel Jacquart, editorul volumului *Théâtre complet* din „Pleiadă“ și alții), știm că Eugène Ionesco s-a născut în România, la Slatina (nu în 1912, cum a susținut el o vreme, ci în 1909, cum a recunoscut mai târziu). Mai știm că, la o vârstă foarte fragedă, și-a însoțit părinții în Franța, unde tatăl său și-a luat un doctorat în drept, înainte de a se întoarce singur în România, intrată în Marele Război, în 1916 (Eugen avea atunci 7 ani). Avocatul Ionescu fusese rechemat în țară, spre a-și îndeplini obligațiile militare. După ocuparea Bucureștiului de către trupele germane, el rămăsese pe loc și avusese funcții importante pe lângă administrația colaboraționistă, în timp ce regele și guvernul liberal se refugiaseră la Iași. Din datele furnizate de Eugène Ionesco reiese că tatăl său a reușit să divorțeze legal de mama sa (data exactă a procesului ne e necunoscută), cu acte false și fără ca aceasta să fie prezentă la proces sau să fie măcar prevenită. Eugen și sora sa mai mică, născută la Paris, fuseseră, așadar, abandonati în Franța, în grija mamei. După șase ani, în 1922, cei doi copii au fost rechemați în România de tatăl lor, recăsătorit între timp (data exactă a recăsătoriei ne e și ea necunoscută). Înțelegem că, om bogat, spre deosebire de fosta sa soție, avocatul bucureștean și-a luat responsabilitatea materială pentru educația copiilor

săi în România; că Eugen, revenit în țară la 13 ani, a învățat repede românește și și-a făcut studiile liceale și universitare la București; că a trăit în România, unde a publicat poeme și eseuri; că s-a întors în Franța cu o bursă de studii între 1938 și 1940, revenind în România în 1940, după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, și că a izbutit să se reîntoarcă în Franța, pe care o considera „patria sa spirituală”, în 1942, redebutând ca scriitor, de data asta francez, în 1950, cu *La Cantatrice chauve*. Mai știm că ultimul text publicat de Eugen Ionescu în limba română, scris în 1945 și apărut în 1946, curând după instalarea regimului comunist în țara sa natală, a dus la un absurd proces împotriva autorului, sub acuzația de defăimare a armatei și a națiunii române, și la o condamnare în contumacie la ani grei de închisoare.¹

În Franța, pe care n-a mai părăsit-o din 1942, scriitorul a devenit celebru după 1950, un clasic modern al dramaturgiei franceze, ale cărui opere au fost traduse în zeci de limbi. Această parte a biografiei sale literare e, de altfel, bine cunoscută. Mai puțin cunoscut e faptul că, invitat în România în 1964, cu prilejul reprezentării *Rinocerilor* la București – și primind asigurări că sentința vechiului proces fusese anulată –, Ionesco declină invitația. I se joacă totuși piesa, cum i se vor juca, în perioada 1964–1972, și altele (*Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Victimele datoriilor*, *Scaunele*, *Ucigaș fără simbrerie*, *Regele moare*), dar, după ce dictatura neostalinistă a lui N. Ceaușescu se consolidează deplin în anii 1970, numele dramaturgului e din nou interzis.² Între timp i se publicase, în revista *Secolul 20*, în 1965, o primă versiune în românește a piesei care devenise, adaptată în franceză, *La Cantatrice chauve*; cu un an înainte, Editura Univers publicase două volume de teatru de Ionesco în traducere românească.

Chiar și din această schiță biografică extrem de sumară se poate deduce că Eugen Ionescu (în actele românești numele său e identic cu al tatălui său) sau, după cel de-al Doilea Război Mondial, Eugène Ionesco a fost confruntat, încă din ado-

lescență, cu o dilemă identitară – de natură familială, etnică, lingvistică și, desigur, culturală (inclusiv literară, confesională și politică) – transformată, curând, într-un conflict interior care îngloba, sau, mai degrabă, era înglobat în relația cu mama sa și în conflictul, adeseori descris de Ionesco însuși, cu tatăl său – conflict personal, poate de origine oedipiană (în măsura în care credem în psihanaliză, inclusiv în teoria lui Jacques Lacan despre „Le Nom-du-Père”), dar în mod cert cultural și politic. Ramificațiile și revenirile acestui conflict, sub diferite forme, de-a lungul vieții scriitorului, merită să fie analizate mai în detaliu, pentru înțelegerea dimensiunii autobiografice a operei sale. Dincolo de relația cu figura tatălui, Ionesco a vorbit în mai multe rânduri de dubla sa formație culturală, de dezavantajele dar și de avantajele ei, de sfâșierile pe care i le-a provocat, dar și de beneficiile pe care i le-a adus.

La o întrebare a lui Claude Bonnefoy despre efectele acestei duble apartenențe culturale, mai ales la începuturile carierei sale franceze, Ionesco răspunde astfel în volumul *Între viață și vis*: „Din această situație, au rezultat tulburări; sfâșieri și binefaceri. [...] Către șaptesprezece-optsprezece ani, aveam la română note bune. [...] Nu mai scriam la fel de bine în franceză. Comiteam greșeli. Când am revenit în Franța, știam limba franceză, desigur, dar nu mai știam s-o scriu. Vreau să spun «literar». A trebuit să mă reobișnuiesc. Învățarea, dezvățarea, reînvățarea cred că reprezintă exerciții interesante. Și apoi, da, a fost o sfâșiere, fiindcă acolo m-am simțit în exil“. Sentimentul cuiva că e exilat în țara natală poate părea surprinzător, dar nu e chiar atât de surprinzător în cazul României moderne și al „complexului francez“ al intelectualului român cu aspirații literare sau artistice. B. Fundoianu, care avea să se expatrieze în 1923, la vârsta de 25 de ani, și să devină poetul și gânditorul francez Benjamin Fondane, afirmase, în 1922, în prefața la volumul său *Imagini și cărți din Franța*, că România este o „colonie culturală franceză“: dorința sau visul de a trăi în „metropolă“ și de

a scrie în limba franceză, de circulație universală, spre deosebire de ciudata limbă română, vorbită doar într-un colț obscur al Europei Orientale, nu era chiar o raritate printre intelectuali români, pentru care Parisul era un puternic centru de atracție. Tristan Tzara părăsise România încă din 1915, când avea 19 ani, fusese, în 1916, la Zürich, unul dintre fondatorii mișcării Dada, iar din 1922 se stabilise în Franța. Un alt poet de avangardă din România, Ilarie Voronca, după ce făcuse un număr de ani naveta între București și Paris, se stabilește definitiv acolo în 1933 și adoptă limba franceză. Iar în 1934, în volumul său *Nu*, Eugen Ionescu acuză pe „domnii” și „doamnele” din România burgheză, cărora le adresează un soi de rechizitoriu ironico-patetic, despre starea precară și rizibil provincială a culturii române: „Și încă ceva: vă acuz pe D-voastră și circumstanțele D-voastre istorice (nu sunt oamenii sub vremuri, ci bieteile vremuri sub om) de toate insuficiențele mele de inteligență, de cultură, de trăire intelectuală, de genialitate. Dacă eram francez, eram poate genial”³.

Tânărul care se simțea exilat în România sa natală urma să-și regăsească patria adevărată, spirituală, adică Franța, și cultura franceză, după o odisee de traumatisme „inițiatice”, care avea să dureze, intelectual vorbind, multă vreme, intensificându-se în cei 12 ani dintre 1938, când e bursier *român* în Franța, și 1950, când devine dramaturg *francez* de avangardă, redebucându-l la 41 de ani cu o „antipiesă” jarryescă, tradusă în mare parte din românește. Dramaturg francez – cu un nume totuși românesc, superficial francizat din rațiuni de eufonie⁴ –, Eugène Ionesco ajunge după 1950 faimos în Franța și în lumea întreagă, depășind cu mult pragul de „trei sute” de cititori pe care credea că-l atinsese în țara natală, țară în care „domnii” și „doamnele” purtau vina „de faptul că occidentalii cred că Sofia e capitala României și Bucureștii, capitala Bulgariei; de faptul că românul este în ochii obosiți, dar cunoscători, dar lucizi ai francezului și ai englezului, un personaj de operetă” (*Nu*, p. 287).

Dar identitatea românească a lui Eugène Ionesco, marginalizată în a doua parte a vieții scriitorului, revine în forță în onirismul ultimelor piese, *Omul cu valize* și *Călătorie în lumea morților*. Ea n-a putut fi niciodată complet uitată sau deconstruită. Iar tensiunea, mai mare sau mai mică, cu oscilații interesante de urmărit, între ea și identitatea sa franceză, la început în mare parte imaginară, dar apoi tot mai puternic susținută de opera sa franceză până în anul morții, 1994, s-a prelungit de-a lungul întregului său itinerar biografic. Doar în ultimii ani de viață, odată cu revolta populară anticomunistă din România, care a pus capăt dictaturii neostaliniste și neonaționaliste a lui N. Ceaușescu la 22 decembrie 1989, cele două identități s-au împăcat: „Sunt francez de multă vreme, dar evenimentele mă fac să redevin român“, a declarat el în *Le Journal du dimanche* din 24 decembrie 1989.⁵

Un document de o mare importanță psihologică, din punctul de vedere al miturilor sau al fantasmelor identitare ale încă tânărului scriitor român Eugen Ionescu, pe care aș vrea să-l examinez aici mai îndeaproape, e scrisoarea pe care i-o adresează lui Alphonse Dupront, directorul Institutului Francez din București, datată „București, 23 iunie 1940“. Bursierul Eugen Ionescu se întorsese din Franța spre a-și regăsi soția, revenită la București. („Eugen Ionescu, întors de la Paris, spune lucruri consternante“, nota Mihail Sebastian în *Jurnalul* său la 15 iunie 1940.⁶) Parisul fusese ocupat de trupele Germaniei naziste pe 14 iunie. Pe 17 iunie, Franța depune armele și Pétain ia puterea în țara învinsă, în așa-zisa „zonă liberă“, cu capitala la Vichy. România se află încă sub dictatura regală a lui Carol II, care se va sfârși însă curând, în septembrie 1940, prin abdicarea forțată a regelui și instituirea Statului Național-Legionar sub conducerea generalului Ion Antonescu și a lui Horia Sima, șeful Gărzii de Fier, organizație naționalistă de tip fascist și virulent antisemită. E o perioadă dramatică și pe plan european, și pe plan național. Scrisoarea lui Eugen Ionescu, o declarație de

patriotism spiritual francez, trebuie citită în acest context. E semnificativ faptul că în textul ei e citat Charles Péguy – nume care face parte din *modelul ideal* al identității franceze a lui Eugen Ionescu, și nu numai în circumstanțele evocate⁷:

Péguy dorea Franței salvarea spirituală chiar dacă aceasta ar fi dus la moartea ei temporală. [...] N-aș putea trăi într-o lume în care n-ar mai exista Franța – într-un corp vid. N-am decât o patrie, aceasta e Franța, căci singura patrie e aceea a Spiritului. Nu sunt vorbe goale, cred în ceea ce spun. Dumnezeu însuși (vă amintiți cuvintele aceluiași mare Péguy: „de când nu mai există francezi, lucrurile pe care le fac nu le mai înțelege nimeni“, e din *Mystère des Saints Innocents*; citatul e aproximativ), Dumnezeu însuși ar fi pedepsit dacă ar lăsa Franța să piară.

Domnule, eu nu sunt decât o umilă persoană, dar o „persoană“; îngăduiți-mi să sufăr și, totodată, să sper, alături de dumneavoastră. M-ar consola puțin dacă m-ați putea considera ca pe unul din compatrioții dumneavoastră. Considerați-mă, în aceste zile negre, ca pe unul din membrii Familiei franceze, o rudă săracă, și acordați-mi onoarea de a mă primi în casa dumneavoastră, în casa noastră.⁸

România era deci, cum putem deduce din cuvintele înflăcărate și sincere ale semnatarului scrisorii, doar patria „materială“, contingentă, despre care nici nu merită să vorbești; iar Franța mistică a lui Péguy era patria lui „spirituală“, nu mai puțin fantasmatică, în acel moment, am putea spune, decât reveria recurentă despre anii de copilărie paradizică petrecuți în satul La Chapelle-Anthenaise din Mayenne, despre care vorbise și avea să vorbească atât de frumos și de emoționant în jurnalele și în piesele sale. Fantasma prospectivă, anume acceptarea sa în „familia franceză“, s-a realizat deplin, s-a materializat și s-a umplut de sens prin scrisul ionescian de după 1950. Fantasma retrospectivă, nostalgică a edenului de la La Chapelle-Anthenaise, mărturisită public pentru prima oară, dacă nu mă înșel, în paginile de jurnal scrise în românește și apărute în *Viața Românească* în 1939, în care autorul vorbește de o vizită făcută

după mai bine de 17 ani în acel sat, a continuat să-l bântuie pe scriitor, întărind în el sensul „paradisului pierdut”.⁹ Câteva însemnări din jurnalul anului 1939, din paginile trimise spre publicare în România și nereluate în versiunea franceză, sunt interesante în ceea ce privește conștiința identitară a lui Eugen Ionescu care, la 29 de ani, se simte îmbătrânit („un om vechi, al unor realități perimate, depășite, epuizate. [...] Cad împreună cu lumea veche, afectivă și religioasă. Lumea de mâine e de metal mai tare” – p. 96), sfâșiat între două culturi:

Mă necăjește faptul că, din ce în ce precizându-mă, mă dovedesc a fi un întârziat. Nu sunt nici răsăritean, nici occidental. (În Occident, e prea târziu ca să mă pot integra, ca să mai prindă grefa.) Nu sunt nici în car, nici în căruță. Sunt un amestec hibrid de spiritualitate catolică și ceva ortodoxă (p. 98).

Tema „La Chapelle-Anthenaise”, în această primă articulare a ei în limba română, se împletește în muzica memoriei și a conștiinței cu neliniștile religioase („trebuie să mă zbat, să mă zvârcolesc, să fac imposibilul, pentru a descifra sau pentru a ajunge să cred; pentru a mă orienta, în sfârșit, spre ceea ce este esențial...” – p. 98); cu reluarea procesului intentat mai demult literaturii și culturii („Cultură? Neantul culturii.” – *ibid.*); cu sentimentul apăsător al războiului iminent și al „agoniei Europei” (p. 103); și, finalmente, cu melancolia pe care i-o produce necesitatea de a se întoarce în România: „Mă restrâng, mă ghemuiesc. Merg în țară... Abia aștept s-o revăd pe R.” (p. 104). R. era Rodica, soția lui, născută Burileanu. Eugen Ionescu se pregătea deci să se întoarcă „în țară” – o țară intrată într-un coșmar istoric, despre care el nu avea nici o îndoială. Dar *trebuia* (obligație morală și, totodată, afectivă față de soția sa) să se întoarcă. Cu o identitate spirituală încă incertă în iulie 1939, după cum am văzut din textul citat mai sus, deși înclinând sentimental către o Franță catolică în care copilărise, și în pofida aceluși „ceva ortodox” pe care-l mărturisea peste doar

Cuprins

<i>Prefață (2005)</i>	7
<i>Notă asupra ediției (2006)</i>	11
<i>Cronologie</i>	13
I. Între două identități: de la Eugen Ionescu la Eugène Ionesco	33
II. Eugen Ionescu, scriitor român	68
III. Eugène Ionescu, Paris, 1950: <i>Cântărețea cheală</i>	113
IV. <i>Lección, Jacques sau Supunerea, Viitorul e în ouă</i>	142
V. <i>Scaunele</i>	169
VI. O autobiografie fantasmatică: <i>Victimele datoriei</i> (1953) ...	192
VII. <i>Amedeu sau Cum să te descotorosești</i>	215
VIII. <i>Ucișor fără simbric</i>	232
IX. O alegorie pentru toate anotimpurile: <i>Rinocerii</i>	252
X. Patru piese ale perioadei mijlocii (1962–1973)	277
XI. Piese scurte	318
XII. Tranziția spre oniric (<i>Pietonul aerului</i> și <i>Setea și Foamea</i>)	349
XIII. Căutări identitare în ultimele piese: <i>Omul cu valize</i> (1975) și <i>Călătorie în lumea morților</i> (1980)	379
XIV. În loc de concluzii. Relația cu România, în timp	413
<i>Note</i>	429
<i>Bibliografie selectivă</i>	469
<i>Indice de nume</i>	475