

EMIL IVĂNESCU'S ANTI-LITERATURE

Loredana CUZMICI, Assistant, PhD Candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: One of the most striking examples of "literature against itself" in Romanian culture is Emil Ivănescu's (short) work. At the very dawn of the theatre of absurd, with samples of dark existentialism, his plays and his prose exhibit a cultural background that is severely put under question marks. Literary tradition and his own writings as well are treated with negative categories such as grotesque, irony and sick humour, following an extended indictment built up with the techniques of pastiche and parody. The multicultural dialogue in his pages can also be read as an example of early postmodernism.

Keywords: anti-literature, intertextuality, autobiographic fiction, absurd, existentialism

Tineretea febrilă cultural a lui Emil Ivănescu („câte o carte pe noapte” sau „câte o carte pe seară” mărturisește în jurnal că ar fi hrana lui constantă) nu avea cum să nu lase și urme grave: saturația de literatură și disprețul față de pretențiile diverselor școli literare de a schimba, resuscita, salva limbajul artistic sclerosat de prea multă uzură. În paginile sale doldora de interogații pe teme etern nerezolvabile (moartea, sinuciderea, nebunia, Dumnezeu, adevărul, creația, certitudinile, dragostea), se regăsesc referiri obsesive la cultură și literatură în special, la condiția tragi-comică a creatorilor și „consumatorilor” de artă. Conștiința *literarității* ca artificialitate acompaniază aproape fiecare discurs, fie teatru, fie jurnal, fie pagini de corespondență sau proză, rezultând, în cuvintele lui William Marx, o literatură hiperconștientă¹, din aceleași rădăcini cognitive și emoționale cu operele lui Lautréamont, Artaud, Beckett.

Desigur, fenomenul negației și autonegației nu este o noutate a secolului XX, însă acutizarea și răspândirea virusului verlainean „tout le reste est littérature” se înregistrează mai ales acum, când devalorizarea literaturii se petrece cumva firesc în spațiul european după aproximativ două secole de expansiune și chiar mistică a artei cuvântului². Avangardele sunt principalii purtători de stindard anarhic, ca soluție la criza modernă a limbajului. René Wellek face o clasificare a tipurilor de antiliteratură în volumul *The Attack on Literature and Other Essays*, considerând că există trei tipuri de „atacuri”: cel politic, de tip (neo)marxist, denunțând arta ca produs elitist, cel lingvistic și cel estetic. În cazul lui Emil Ivănescu, se reîntâlnesc ultimele două tipuri, în câteva scrieri configurând un destin și o gândire neobișnuite, cu siguranță imposibil de stigmatizat sub locuri comune. Avem de-a face cu o excepție literară (și umană), cu un autor desprins de marile vâltori sociale și izolat în lumea abstractă, în „cartea tristă și-ncâlcită” a „cugetării sacre”, a ideilor halucinante care conduc

¹ William Marx, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări (sec. XVIII-XX)*, Ed. România Press, 2008, p. 227-245

² *Ibidem*. De-a lungul celor trei secole pe care le are în vedere, XVIII, XIX, XX, William Marx constată că literatura (cu precădere franceză) a traversat trei mari etape: expansiune, autonomizare, devalorizare (similare întrucâtva triadei antropologice barbarie-civilizație-decadență).

spre concluzii de felul „toate-s praf”, inclusiv literatura și viața, o ființă aparte, parcă trăind pentru a-și închide existența într-o bibliotecă-mormânt, vitalizată uneori de pasiunea pentru muzică.

O poezie a lui Marin Mincu despre Urmuz, din care se poate desprinde o definiție lirică a autenticității atât de dragă criticului-poet iubitor de avangarde și experimentalisme (o autenticitate în sensul ei absolut, de identitate a trăitului cu scriitura), poate fi parcursă, dacă înlocuim numele propriu, și ca un portret al lui Emil Ivănescu: „din păcate/ în afara lui Urmuz/ nu a murit nici un scriitor român/ din voință proprie.// să fii gata/ când te cheamă textul/ și să te arunci în copcă/ fără regrete[...]”³. *Paginile bizare* ale lui Emil Ivănescu confirmă, în egală măsură, o identitate periculoasă între biografie și text, care par să se devoreze reciproc. În spațiul românesc, Urmuz și Victor Valeriu Martinescu îi sunt „tovarăși” de neîncredere în puterea cuvântului și scrierile lor au un referent comun: condiția literaturii, referent tratat în maniere asemănătoare, implicând inevitabil intertextualitatea (sub forma pastișei, a parodiei, a aluziei), autoreferențialitatea, paradoxul și chiar aporia, umorul negru, ironia, grotescul. Contradicțiile și palinodiile sunt frecvente: virulența antimistică se conjugă cu nostalgia religioasă, atitudinea antiliterară cu un discurs de un rafinament estetic aparte, constantă rămânând crisparea în fața semnului, fie el cultural, religios, literar sau lingvistic⁴.

Antiliteratura (și cea a lui Emil Ivănescu) e un pulsar care atrage literatura pentru a o distruge, hrănindu-se din ea, un echivalent al energiei negre care e mai puternică decât gravitația și face posibilă accelerația expansiunii universului; în termenii lui Arghezi, antiliteratura înseamnă a scrie cu unghiile de la mâna stângă, fără entuziasmele clasice ale cărturarului, ci cu efort și acut sentiment al inutilului.

„A scrie” nu mai este echivalentul lui „a cunoaște” și cu atât mai puțin al lui „a trăi”, încât nobila activitate umană de odinioară capătă un bemol categoric, fardat cu ironie și cinism. Antiliteratura este, în fond, punctul terminus în traseul anamorfotic al limbajului literar, căruia nu-i rămâne decât autonegarea pentru a se resuscita, așadar o limită aflată la polul opus reprezentării clasice a creației. Se dovedește una dintre cele mai spectaculoase prefaceri ale artei scrisului, formă de metadiscurs diagnosticând potențele cele mai ascunse ale semnului încărcat de tradiția culturală și încarcerat de reguli. Până și revoluțiilor literare li se opune reacțiunea antiliterară, cu scepticul ei *nihil novi* și, în fond, rezultă o literatură contorsionată în ea însăși, neputincioasă să mai fie „creație de oameni și de viață”, ci un fel de notă extinsă de subsol la marea desfășurare literară și chiar existențială, o notă de subsol exact în spiritul lui Budai-Deleanu care își boicotează propriile personaje în subtext. Autorii rămân, fără îndoială, apostoli ai Literaturii, de vreme ce o practică și o asimilează asiduu, dar din categoria lui Toma Necredinciosul. În plus, spre deosebire de personajul biblic, nu se alege cu nici o revelație, fie ea și tardivă. Cert e că nu se poate face antiliteratură decât cu un bagaj consistent de literatură, iar marile spirite antiliterare au „suferit” de erudiție umanistă și nu numai.

³ Marin Mincu, [*Din păcate...*] în vol. *Dulce vorbi în somn*, Ed. Vinea, 2011, p. 17

⁴ „Din dezastrul condiției umane, literatura și-a făcut propriul dezastru.” observă William Marx (*op.cit.*, p. 242). De asemenea, merită amintită opinia lui Gerald Graff, referitoare la antiroman, dar valabilă și-n cazul altor formule: „The novel’s inability to transcend the solipsism of subjectivity and language becomes the novel’s chief subject and the principle of its form.” (*Literature against Itself*, The University of Chicago Press, 1979, p. 53)

Suntem foarte aproape de constatarea că excesul de literatură naște antiliteratura și de evidența că antiliteratura este produsul unor spirite fundamental critice⁵.

Sub semnul lui „împotriva”, antiliteratura își arogă o marginalitate superioară: de vreme ce literatura se construiește, într-o bună măsură, din mituri proprii precum originalitatea, specificul (fie generic, fie cronologic etc.), autonomia, autenticitatea etc., tocmai astfel de aspecte vor fi răsturnate de către antiliteratură, trădând o anxietate extremă a influenței, dacă acceptăm teza seducătoare a lui Bloom. Literatura ieșită din vârsta ei de aur, adică situată în diacronie, este, în fond, efectul atitudinii antiliterare și Adrian Marino demonstrează convingător acest aspect în capitolul dedicat problematicii din *Biografia ideii de literatură*. Se naște o dată cu conștiința de sine a literaturii și e o literatură a palimpsestelor, presupunând o permanentă raportare la alte opere (a hipertextelor, a metatextelor în nostalgia lor după arhitect) explicite sau implicite, ajungând, în esență, o prolifică temă literară, care va naște, la rândul ei, mituri specifice: cultul tăcerii, cu iradieri mistice, *pagina albă*, *cântecele cu guran-chisă* etc (le va inventaria, de pildă, Maurice Blanchot, în opul său despre „cartea care va veni”)⁶. Butada lui Urmuz din *Puțină metafizică și astronomie* – „La început [...] mai înainte de a fi orice <<cuvânt>>a fost <<alfabetul surdo-mut>>” – propune în acest sens o uriașă încercare demitizantă. Negațiile constante duc treptat spre negația supremă – cea a morții. Obsedat de problematică, Emil Ivănescu nu avea cum să nu ajungă și la moartea literaturii⁷.

O altă consecință a atitudinii antiliterare va fi denunțarea crizei receptării, neîncrederea în posibilitatea transmiterii adevărilor individuale, fie ele transfigurate artistic, între autor și cititor comunicarea fiind blocată de coduri diferite. Cititorul nu mai e nici „iubite cetitoriule”, nici „semen”, nici „frate”, ci doar un spectator „ipocrit” al unei desfășurări dramatice pe care nu are cum să o înțeleagă.

În fond, antiliteratura funcționează și ca un detoxifiant, curățând corpul literaturii de celulele bolnave sau chiar moarte iar rădăcinile ei în *pharmakonul* platonician se întrevăd peste secole (și au fost reperate ca atare).

Livrescul bovaric

Caietele de lecturi și fișele apar în jurnalul lui Emil Ivănescu aproape personificate, ca niște veritabile ființe dragi, autorii preferați sunt „marii oblici”, despre piesa *Artistul și Moartea* aflăm că a fost inspirată de un film, protagoniștii vorbesc excesiv despre lumea artificială a culturii, o însemnată bibliografie se poate constitui din aluzii și citări, (și asocierile cu Borges făcute de către Matei Călinescu în prefața volumului antologic demonstrează un astfel de profil spiritual livresc și bovaric). De pildă, *Artistul și Moartea* este subintitulată „monoact în felul întreținerilor socratice reactualizate de Wilde sau Valéry în 27 de capitole și 17 adaosuri”, despre Catherine din *Dialogii psihopatului* aflăm că umblă prin

⁵ Conștiința critică a scriitorului, „umbra sa” despre care vorbea Gaëtan Picon în *Scriitorul și umbra lui*, capătă forțe superioare celor propriu-zis creatoare. Aspectul e remarcat și de personajul ce întruchipează idealismul în teatrul ivănescian, Tristan, care va intui păcatul situației „în răspăr”: „puterea noastră de critică este superioară celei de realizare”.

⁶ „La fel ca problema sublimului din sec. al XVIII-lea, aceea a tăcerii, a inefabilului și a limitelor cuvântului au devenit în a doua jumătate a sec. XX un fel de marotă a teoriei literare.” (W. Marx, *op. cit.*, p. 200). Nume ca cele ale lui Barthes, Derrida, Blanchot, Foucault și multe altele sunt legate direct de „mitul negativ al literaturii” (Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. VI, Ed. Dacia, 2006, p. 140)

⁷ „În fața morții, nu mai există nici o intenție estetică valabilă.” (W. Marx, *op. cit.*, p. 185)

ploaie cu o carte de Verlaine în buzunar și chiar ineditul personaj Moartea este o mare pasionată de lectură și instanță critică: „Mă mișc în literatura comparată cu ușurința unui trolley pe fir...”, căutând să-l convingă pe interlocutor că lumea nu este decât „o colonie penitenciară”. Aceeași interlocutoare a Artistului vorbește cinic despre „tremens poeticus” al muritorilor în fața ei, despre faptul că face „artă pentru artă”⁸. O replică a Inconștientului (personaj de sine-stătător) - „Există vreun cuvânt pe care să nu-l fi spus Shakespeare?” - amintește de primele pagini din *Anxietatea influenței*, studiul lui Harold Bloom, care fixa canonul occidental în creația marelui autor britanic câțiva ani mai târziu. O altă replică, a Subconștientului, de data aceasta, pare a fi un autentic slogan postmodernist: „Nimic nu se pierde... totul se citează...”

În contextul excesului cultural, ludicul de factură parodică devine o necesitate și se regăsește în doze considerabile. Astfel, Moartea își justifică importanța în lume apelând la argumente irefutabile: „La urma urmei, toate au un sfârșit, chiar și *Ulysse* al lui Joyce.”, iar într-o proză scurtă intitulată *Poveste de prisos*, dialogul intertextual ia forma provocării: „Da, viața e frumoasă și Schopenhauer un imbecil”.

Autoreferențialitatea ironică și metatextul ne întâmpină nu doar în așa-zisele didascalii, ci chiar pe parcursul replicilor. Personajele lui Emil Ivănescu sunt foarte conștiente de condiția lor artificială, ba chiar își reclamă aceste limite - „trăim cu toții doar prin *deus ex machina* al autorului” - sau dau vina pe autor pentru stagnarea acțiunii: „Poate că autorul s-a împotmolit aici”, iar Inconștientul, la rang de entitate individualizată, se plânge că nu se mai termină antractul.

Autorul se prezintă și în ipostaza de critic fără menajamente al propriului text, printre pseudo-indicații regizorale aruncând formulări de felul „scena e penibilă” iar în jurnal, într-un puseu autocritic, își cataloghează creațiile drept „pastișe baudelairiene și verlainiene”. Literaturii îi este recunoscut doar rolul de medicament, „narcotic spiritual”, cu limite precise. Diaristul vorbește despre „hamletizare”, despre „inima-mi foarte wertheriană”, despre practica „braconajului intelectual” și despre ipostaza sa de „pirat literar”, de parcă toate reperele sale existențiale s-ar afla între coperte. Acumularea excesivă duce la explozia antiliterară.

Teatrul cruzimii și cărțile crude

„Teatrul cruzimii” inaugurat de Artaud era profund antiliterar; același fenomen se observă și cu „teatrul interior” al lui Emil Ivănescu. Întreaga lui operă este, în esență, un „solilocviu colocvializat”, după diagnosticul propriu, al unei personalități „poliedrice” în *Dialogii psihopatului*, al unui sine multiplicat și mărturisit ca atare în jurnal, al unui pasionat de „psihoperiențe” sau „autovivisecție”. Autorul propune și explică formula de „teatru interior”, desparte în mai multe ipostaze același Eu (un „Orfeu dezmembrat”, Eul regizor și Eul-mozaic de trăsături umane: idealistul, negativistul, pedantul, snobul etc.), pune în scenă personaje generice precum Inconștientul și Subconștientul în *Artistul și Moartea*, rezultând ficționalizarea unei alterități interioare debusolante. Labirintul interiorității îi stimulează scriitorului și dispoziția umoristică, încât Artistul ajunge să amenințe la un moment dat Inconștientul și Subconștientul într-un limbaj casnic-duios: „Dacă nu sunteți cumiți, vă leg

⁸ Ileana Mălăncioiu își va intitula un articol despre opera lui Emil Ivănescu *Moartea ca artă pentru artă* pornind de la această replică (articol inclus în volumul *Exerciții de supraviețuire*, Ed. Polirom, 2010).

pe amândoi de piciorul patului.” Scena pe care se petrec asemenea confruntări este, de fapt, mintea umană, rezultând o „carte crudă”⁹ travestită, disimulată în spectacolul diversității vocilor.

Teatru la persoana întâi, *Dialogii psihopatului* descrie mutații sufletești care-și găsesc expresie elocventă sub forma conversației cu sinele multiplicat, histrionismul, masca ce ascunde și dezvăluie totodată prin jocul verbal, regăsindu-se de-a lungul întregii scrieri. Personajul-mozaic numit „al doilea eu” este alcătuit (*sic!*) din mai multe ipostaze, cu o consistență de personaje distincte, numele fiindu-le însoțite de atribute sugestive: idealistul Tristan, negativistul Sergiu, sentimentală Catherine, nedefinitul/ indiferentul Axel, pedantul Mr. Cawliflowereater, snobul perfect Mauroneanu, cărora li se adaugă niște „tipuri insignifiante”.

Eul regizor avertizează că „totul începe de aici: *de la imposibilitatea de a ajunge la o concluzie*”¹⁰, prefigurându-se fondul și forma voit reflexive ale textului, ca și intenția de a distruge prejudecata sensurilor limpezi. Personajele propun anumite concepții despre existență, căutându-se, prin dialog, un posibil liant, ajungându-se, în cele din urmă, la un dialog deconcertant al surzilor.

Primul cuvânt în cadrul dialogului îl va avea, desigur, idealistul Tristan, la celălalt pol aflându-se cinicul Sergiu. Ei corespund vârstelor extreme ale culturii: entuziasmul expansiunii și luciditatea rece a devalorizării. Celelalte ipostaze completează prin diversitate extremele. Axel e cel care mai mult tace, preferând interpretarea la pian. Ca subdiviziune a celui de-al doilea eu, a eului incontrollabil, ar reprezenta fericita și misterioasă evadare în muzică (iar amănuntul biografic cu sinuciderea amânată de dragul unui concert trimite la ideea salvării parțiale și temporare prin artă, o lume sublimă care, din păcate, nu poate substitui sau măcar corecta esențial realitatea). În jurnalul francez, autorul îi „împacă” pe Axel și Sergiu: „muzica și cărțile formează cei doi poli ai sferei mele romantice și, ca Rimbaud, cred că viața n-are nici o valoare.”

Un lat personaj, Mr. Cawliflowereater (adică mâncătorul de conopidă), întruchipează pedantul care trăiește numai în funcție de cele citite („Scopul vieții mele este erudiția” spune la un moment dat). Robot intelectual, este ironizat de către toate celelalte ipostaze, iar replicile sale sunt obositoare citate, parafraze sau trimiteri. Nota de ridicol se augmentează mai ales în dialogurile cu Sergiu, care nu-i acceptă gândirea împrumutată și incapabilă de raționamente proprii, denunțându-i impostura. Până și în autoportret se resimt limitele personajului, prilej pentru autor de a satiriza erudiția cu pretenție de cheie universală: „sunt creat numai spre repetiție.” Mr. Cawliflowereater, „citatofilul”, ar putea astfel întruchipa omul modern perceput ca o clonă culturală, condamnat la „a mânca veșnic conopida indigestă a locului comun”. Desigur că de la o vreme, celelalte personaje nu-i mai acordă atenție, el ajungând să vorbească în gol și traverseze o reală criză când nu-și mai amintește o sursă. În *Prozopopee* începe să uite, semn că dincolo de viața pământească nu mai are nici un rost marea lui cultură. Este, desigur, o modalitate de a discredita acumulările nepliate pe o structură de personalitate,

⁹ Preluăm sintagma din volumul celebru al lui Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Polirom, 2005.

¹⁰ Axioma negativă variază de-a lungul paginilor - „în căutarea concluzie rătăcite” sau „sfârșitul e în concordanță cu începutul: din imposibilitatea de a a ajunge la o concluzie” – variații ilustrative pentru așa-numita „gândire slabă”.

de parcă autorul însuși s-ar autoironiza și chiar blama pentru nefericita substituție a vieții firești cu artificialul cultural.

Tipul snobului perfect, Mauroneanu reprezintă o altă fațetă a personalității eului ce nu poate fi ignorată, chiar dacă are o prezență mai redusă. Nevoia de autenticitate duce până la exhibarea acestor dimensiuni negative ale sinelui, pentru că, de fapt, „dialogii psihopatului” sunt bătăliile interioare paroxistice, imposibil de evitat. Dacă cea mai cunoscută definiție metaforică a personajului rămâne cea barthesiană, „ființa de hârtie”, în cazul scrierilor lui Emil Ivănescu putem spune că avem de-a face cu o accepțiune literală a sintagmei: comentatori asidui ai lumilor create de cuvânt, personajele se mișcă înăuntrul unui univers artificial, devin chipuri formate din volume, asemenea bibliotecarului lui Arcimboldo. Viața proprie aproape că nu există într-un astfel de context, pentru că trăiesc cu procură culturală. „Cruzimea” acestei scrieri dramatice este dusă până la capăt.

Eul anarhic

Vocea cel mai bine individualizată, personajul prezent în mai toate secvențele discursului poartă numele de Sergiu și construiește în replicile sale un provocator tratat de cinism¹¹. Este nu doar antieroul de tip gidean, ci și antiscriitorul, dovedind o rară vocație a oralității și ilustrând apoftegma biblică despre spiritul viu și litera care ucide. Clasificat inițial drept „tipul negativistului”, personajul pare să aibă cele mai multe afinități cu autorul însuși iar personajul Eu declară chiar că se regăsește cel mai mult în concepțiile lui, fără a i le împărtăși cu totul, tocmai pentru că pluralitatea eurilor nu-i poate permite identificarea până la capăt cu nimeni. Conștiință critică radicală și neiertătoare, personajul e un fel de avocat al diavolului, demonstrându-le celorlalți, printr-o retorică impresionantă, că nimic din existență nu constituie un suport al fericirii, de unde propovăduirea sinuciderii ca act obligatoriu al ființei superioare¹². Aproape toate replicile i-ar putea fi incluse într-o antologie a absurdului și a umorului negru, desprinse din cel mai întunecat existențialism. Are 25 de ani și e hotărât ca la 36 să se sinucidă, din lipsă de rost și de răspunsuri, aflăm că este medic, un bun cunoscător al literaturii ruse („dostoievskiolog și antiviviseccionist” se prezintă la un moment dat, ajungând până la a se declara „*cadavrul viu* al lui Tolstoi”), și vedem cum toate intervențiile sale stau sub semnul discursului gnomic și contradictoriu de felul „Toate convingerile sunt penibile, chiar și cele nihiliste...”, că nici măcar ceea ce spune nu înseamnă pentru el mare lucru („Ador discuțiile inutile. Sunt singurele care mai au vreun interes pentru mine.”), că nu crede în nimic, ca un veritabil „epigon”, că are obiceiul nedeținut de a bea în spiritul slav pe care-l cunoaște atât de bine din lecturi. Sentimentala Catherine, îndrăgostită de negativistul pentru care nici măcar dragostea nu contează, se lovește de un antisentimentalism violent: „Ideală ar fi atunci o inimă sintetică, de cauciuc, antiemoțională, sincronă și homostenă.”.

Periculosul (în alt context) subiect al sinuciderii este abordat de către Sergiu cu o adevărată voluptate:

„Sinuciderea în sine e un act individual, aristocratic de individual. Noul sens al vieții, descifrabil numai inițiatilor. Și cum de la Adam încoace oamenii își plagiază între ei actele de

¹¹ Vedem în jurnal că și Sergiu, ca și Emil, ca și Yvonne își au prototipul în realitate.

¹² Cazul Emil Ivănescu ar putea constitui o *Addenda* foarte interesantă la studiul lui Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*.

spirit (amintiți-vă numai câți entuziaști repetă – și azi – gestul lui Cain), închipuiți-vă că le-ar veni gândul de a repeta, din snobism, gestul wertherian...”

De aici și până la grotesc nu mai e decât un pas, pentru că, nu-i așa, orice dramă care se repetă devină farsă. Personajul își amintește de o practică neobișnuită de la Facultatea de Medicină, un fel de lecție de imunizare în fața suferințelor umane și, de ce nu, în fața misterului ființei, și anume viermodromul, cursa de viermi din cadavre, încât nu e de mirare nemiloasa lui mizantropie, ajungând să-i reproșeze, la un moment dat unui alt personaj că „miroase a om” sau să definească omul drept „o maimuță degenerată (adică fără coadă)”. Interesant e că Sergiu nu se cruță nici pe sine, își recunoaște divagarea în gol, prizonieratul în ispita negației care pare să-l stăpânească adesea, această conștientizare diminuându-i postura anarhică și apropiindu-l mai degrabă de un Meursault sau de un Oblomov, marii indiferenți față de spectacolul ridicol al lumii. Până la denunțarea Demiurgului celui rău¹³ nu mai e mult :

„Dumnezeu a creat, desigur, lumea, așa cum s-a inventat hârtia sugativă, din neglijență. Diformă ca o gheată ortopedică. Am ajuns într-un astfel de hal de impotență cerebrală încât nu mai pot spune un singur lucru controlat... În fond, numai absurditățile sunt inteligente. Oamenii nici nu s-ar putea înțelege vreodată între ei: au numai aerul că se înțeleg.”

Convingerea exprimată cel mai des, în formule bine echipate retoric, este că nici dincolo de moarte omul nu va putea afla un răspuns cert, fiind implacabil condamnat la nedumerire și absurd. Ironia și umorul coexistă în viziunea inedită a lui Sergiu, care, după ce afirmă că „omul e victima creației divine”, își continuă susținut ideea:

„[...] omul e cobaiul de vivisecție al lui Dumnezeu [...]. E drept că ne-a făcut micul serviciu de a uita să ne cenzureze din creiere cinismul – acesta este doar un rafinament -, deoarece cinismul excelează numai în amănunt; în montări mai ample cade în absurd. [...] Și încă gluma stagiului în Purgatoriu – încă o doză de suferință pentru ca la ieșirea de acolo să nu ne pară prea penibil visul acela meschin într-atâta, încât primul dintre noi, cât era de prost, s-a grăbit să plece spre a scăpa de plictisitorul control al divinei sale gazde. Nenorocirea cea mare e chiar asta: **probabil că moartea nu rezolvă nimic.**”

De unde eticheta de „Mare Vinovat” pe care i-o atribuie fără temeri sau rezerve Divinității, a cărei existență nu e negată, ci judecată moral. Alteori dramatismul nu mai poate fi ascuns de cinism până la capăt, personajul trădându-și fragilitatea în tirade amintind de Marele Inchizitor. Potopul biblic este numit „gafa hidraulică”, într-o continuare pornire demitizantă, Hristos e „cel mai mare instigator ideologic al timpurilor moderne”. Autodisprețul și autoironia se desprind vizibil dintr-un asemenea monolog, ura personajului îndreptându-se către sine ca exponent al naturii umane urâțite de neputințe, revolta de natură luciferică probându-i traseul antimistic. Căderea în paradox nu întârzie: „Singurul lucru de care putem fi siguri este că nu putem fi siguri de nimic.”

Dinamitarea și răstălmăcirea clișeelelor este o altă practică frecventă a lui Sergiu, oripilat de „ideile primite de-a gata”, ca și de existența prescrisă: „Sabia lui Damocles e o figură atât de uzată încât chiar dacă se va desprinde vreodată, spre ușurarea generală, nu va pricinui nici un eveniment notabil.”; „Negruzzi a greșit punând în gura lui Lăpușneanu fraza <<Proști, dar mulți!>>[...] Mai corect ar fi fost însă <<Sunt mulți în jurul nostru, însă ce

¹³ În jurnal, e înregistrată lectura volumului lui Cioran, *Pe culmile disperării*, „afinitățile electivă” fiind lesne de reperat.

proști!>>[...] Cum spune Proust: numai gândindu-te la prostia omenească, îți poți face idee de măreția infinitului.” Frondele acestea verbale dovedesc o neobișnuită capacitate de a mânui inventare culturale, de a le reactualiza și recontextualiza. Alunecarea verbală permanentă dinspre artă spre realitate, interferența celor două universuri aparent ireconciliabile, fatalitatea artei sunt „domeniile” predilecte ale medicului Sergiu, cerebral peste măsură, fără nici o clemență față de puținătatea umană și față de strategia divină:

„Rolul omului în creație e șters, ca cel al servitoarei din *Bărbierul* lui Rossini. Nici măcar o arie scrisă pentru el... nici recitativ, ci vocaliză, gargaristică. Ridicol ca un meeting de popi. *Souvenirs de la maison des morts* a lui Dostoievski nu se referă numai la Siberia, ci e un titlu valabil pentru întreaga viață, aici, pe pământ...”

Carnea tristă a lui Emil Ivănescu

Versul celebru al lui Mallarmé („La chair este triste, hélas!, et j’ ai lu tous les livres”), invocat de Matei Călinescu în prefața ediției pare, într-adevăr, punctul de pornire, hipotextul cel mai vizibil al scrierilor lui Emil Ivănescu. Toate personajele sunt intoxicate cu literatură, iar în paginile mai pronunțat autobiografice, revolta devine și mai explicită. De pildă, în corespondență, regăsim o replică întunecată la *Oda* eminesciană - „suferința nu este dureros de dulce, orice ar crede literatura lirică.” – iar în jurnal¹⁴ limitele literaturii sunt denunțate cu o rară acuitatea a deziluziei:

„mai știu că cea mai fantastică pagină dostoievskiană, a privegherii nocturne a Nastasiei Filipovna, n-a fost niciodată trăită în realitate, ci doar imaginată la măsura de scris de un bătrânel miop, cu ochelari, inofensiv, slăbit și de-a binelea epileptic, bolnav de hemoroizi”.

Între realitate și ficțiune se naște un hău care înghite orice motivație înaltă a artei și orice justificare existențială: „Ce rost are să mai mâzgălesc literatură despre mine, când realitatea e alta, atroce, în viața cealaltă a mea, din afară, și nici nu poate fi însemnată în jurnale.”; scrisul este vinovat de falsificare: „literaturizând povara mea emotivă sub această îndoielnică formă artistică”. Definiția imaginației („cimitirul intențiilor noastre nerealizate”) descalifică literatura până la capăt, simulacrul este și el denunțat: „Arta? Moft, Himalaye de carton.”

Sergiu îl întreabă retoric pe Mr. Cawliflowereater: „Îți închipui că oasele autorilor tresaltă în morminte, de bucurie, auzindu-se citați?”, subliniind limitele comunicării artistice. Valoarea estetică este de domeniul trecutului: „Toate astea sunt foarte estetice, însă perfect inutile.”, pentru că nevoia de certitudini nu se rezolvă cu subtilități expresive („Adevărul ultim stă în filosofia absenței oricărei semnificații”).

Eul regizor acuză nefirescul separării literaturii de viață, așa-numita „dezumanizare a artei”, după expresia lui Ortega Y Gasset:

„Cum, asta a fost viața? În ce-i stă măreția? Căci i-am cunoscut atât loviturile cât și înseninările. Am trăit din plin până când boala m-a izolat în această claustrare montaniardă. Am citit tot atât de mult ca și ceilalți, am călătorit în străinătate și am iubit nebunește o fată. Și atâta este tot misterul și toată fastuoasa atracție, atât de idealizată de scriitori, a vieții?”

¹⁴ Accepția jurnalului ca „gen funerar” (M. Mihăieș, *op.cit.*, p. 12) se verifică și în cazul lui Emil Ivănescu: „jurnalul intim conține, în filigran, întreaga istorie a inițierii în moarte a scriitorului.” (ibidem, p. 16-17).

Elogiul tăcerii, consecință a multiplelor interogații, va fi dublat de sentimentul pierderii virtuților ei; Sergiu nu uită să remarce transformarea lui „restul e tăcere” în „restul e literatură”.

Marele paradox al antiliteraturii, demonstrat în mai toate studiile teoretice, constă în imposibilitatea exprimării ei cu alte instrumente decât cuvântul, adulat și hulit deopotrivă¹⁵. Jurnalul francez are ca moto versetul biblic „Și cuvântul s-a făcut trup”, în alte consemnări diaristice se face elogiul bibliotecii și al bucuriei de a scrie, pentru ca ultimele rânduri să înregistreze epuizarea: „M-am săturat de scris, de citit, de orice altceva”.

Numai că literatura se răzbună. Ultima aventură livrescă a lui Emil Ivănescu a fost să devină el însuși personaj în operele prietenilor, în *Ferestrele zidite* ale lui Alexandru Vona, după cum observa Raluca Dună și după cum Alexandru Vona însuși mărturisea, și în *Tinerețe ciudată* de Dinu Pillat. Și, bineînțeles, în versurile fratelui, o (omni)prezență discretă și difuză¹⁶, pentru că Emil Ivănescu a ales, în cele din urmă, pagina albă. Profeția lui Mallarmé se împlinește încă o dată: totul, inclusiv existența unui om, ajunge într-o carte.

Bibliografie

- Ivănescu, Emil, *Artistul și Moartea*, Institutul Cultural Român, 2006
Măștile lui M.I., Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu, Humanitas, 2012
 Blanchot, Maurice, *Cartea care va să fie*, traducere de Andreea Vlădescu, Ed. EST, 2005
 Graff, Gerald, *Literature Against Itself*, The University of Chicago Press, 1979
 Marino, Adrian, *Antiliteratura în Biografia ideii de literatură*, Ed. Dacia, 2006
 Marx, William, *Rămas-bun literaturii. Istoria unei devalorizări (sec. XVIII-XX)*, traducere de L. Dragomir, A. Stan, C. Habără, D. Coman, A. Gheorghe, sub coord. lui Alexandru Matei, Ed. România Press, 2008
 Mălăncioiu, Ileana, *Moartea ca artă pentru artă în Exerciții de supraviețuire*, Ed. Polirom, 2010
 Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Ed. Polirom, 2005
 Wellek, René, *The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press, 1982

¹⁵ Și rezultă încă un paradox. Cu toate intențiile antiestetice, „nu există o literatură mai frumoasă decât aceea care spune rămas-bun: hiperconștiența morbidă care o caracterizează îi conferă deplina cunoaștere a mijloacelor sale, ceea ce nu s-a întâmplat în nici o altă perioadă literară.” (W. Marx, op. cit., p. 235)

¹⁶ Volumul de amintiri *Măștile lui M. I. Gabriel Liiceanu în dialog cu Mircea Ivănescu* va confirma „melancolia descendenței” fraterne.