

THE ROMANIAN AVANT-GARDE THEATRE. A BIRD'S-EYE VIEW

Gabriela Mihalache
PhD, University of Bucharest

Abstract: The Romanian Surrealist group generated, in its time, a theatrical emulation similar to that of the Swiss Cabaret Voltaire, or of Tzara, Breton and Antonin Artaud on the Parisian stages. Though received as an underground phenomenon, positioned in the margins of the histories of Romanian literature and theatre, the Avant-Garde movement played a leading role in defining the language of the postmodern theatre, as well as in the paradigm shift that took place in the performing arts, by the end of the 20th century.

Keywords: Avant-Garde, Surrealism, sketch, dance-theatre, language of performing arts

Cu excepția celor câteva texte ale lui Gellu Naum, revăzute, după o vreme, prin prisma pieselor consacrate ale anilor '70, încercările teatrale ale scriitorilor de avangardă din spațiul românesc au rămas aproape necunoscute. Faptul trebuie pus pe seama recuperării lor târzii și, cu siguranță, incomplete, căci, ca și textele de scenă ale suprarealiștilor francezi, ele erau modificate în febra montării, supuse hazardului și spontaneității. Totuși scheciurile colective, create la începutul anilor '40 de câțiva tineri grupați în jurul lui Gellu Naum, nu sunt nici puține, nici lipsite de ecou în evoluția teatrului postbelic.

În scurta sa experiență pariziană consumată la sfârșitul anilor '30, Gellu Naum cunoaște îndeaproape fenomenul suprarealist francez animat de André Breton, al cărui spirit îl va perpetua și după sfârșitul războiului, fondând, alături de Gherasim Luca, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu și Paul Păun, grupul suprarealist român. În această perioadă de târzie și nostalgică avangardă, sunt create texte scurte de facturi diverse: *Exact în același timp*, în două variante și cu un epilog, *La picioarele Semiramidei*; scheciuri în spiritul scriiturii automate, cum ar fi *Sicriul irespirabil*, semnat împreună cu Gherasim Luca; piese contemporane cu și la fel de discrete ca *Englezește fără profesor*, singura piesă ionesciană scrisă în limba română. Aceste scenete senzualo-tanatice, pe tema cuplului vampiric, sau coregrafico-onirice sunt hrănite de spiritul suprarealist francez, în jurul căruia tinerii „teribili interziși” căutau să creeze un halou cât mai fluorescent. Aspectul de fragmente ale unui joc suprarealist, în maniera celor povestite de Gellu Naum în convorbirile cu Sanda Roșescu, prelungirea lor în mai multe variante, ca și recurența anumitor motive le fac să pară construite după principiul vaselor comunicante. Treptat, toți membrii grupului vor fi antrenați în această experiență a jocului scenic și, pentru a participa la ea, vor institui „un medium”, o stare de transă din care se vor desprinde apoi imaginile marelui scenariu. Trăirea privilegiată este iubirea-medium, sau „mediumnică”, așa cum o va numi Ion Pop în studiul consacrat avangardei românești (Pop, 2007: 179), pornind de la o viziune a lui Gherasim Luca, care se dizolvă în toate experiențele artistice ale grupului. Ea este posibilă prin invocarea unei imagini atavice. Femeia-făt – iubita nenăscută, cu aparență acvatică – devine, pentru suprarealiștii celui de-al doilea val, un arhetip explorat în modernitate și, implicit, un tip structural al acestor piese. În *Ocean (dans intrauterin în trei tablouri)*, ca și în *Amphitrite (Mișcări suprataumaturgice și non-oedipiene)*, Gherasim Luca anticipează scenariile-ecou realizate de Robert Wilson în epoca postdramaticului. Imaginea și sunetul sunt

interdependente, formele se modelează în funcție de intensitatea sunetului, în timp ce unda lui de propagare se modifică după modulările imprevizibile ale corpului care trebuie să imagineze o coregrafie imponderabilă:

„La ridicarea cortinei femeia e întinsă pe jos. Ea execută mișcări lente sau convulsive, mai mult interioare decât exterioare, mai mult în timp decât în spațiu. (...) Fiecare gest, oricât de mărunț, este acompaniat de o infinitate de ecouri simultane pe care gestul le găsește în fibre, în degete, în priviri, în păr, această femeie nefiind un instrument, ci o orchestră.” (Luca, 2005: 44)

Ambele texte descriu mișcări lunatice, încărcate de simbolism erotic de influență freudiană, din care spectatorul recuperează profilul feminității abisale, sau al virilității captivă. Rolul lor nu este doar de a configura acel medium propice comunicării mesajului suprarrealist, ci și de a pune premisele unei concepții scenice specifice, gestual-obiectuale, în care cuvântul își pierde rolul „teologic”, prin care domina discursul scenic. (Derrida, 1998: 320)

Tratat ca text poetic, datorită structurii sale atipice, *Amphitrite* este, în același timp, un important manifest teatral lansat de Gherasim Luca (singurul, dintre cei cinci, cu un trecut scriitoricesc mai consistent în acel moment) la care aderă întregul grup. Textul, pe care autorul îl destinase din capul locului scenei, conține o evidentă componentă de regândire a artei dramatice. Ion Pop îl va analiza ca pe un caiet de regie, cu didascalii privind decorul sau propuneri de joc care „încenează o psihodramă, un mic spectacol al impulsurilor erotice” (Pop, 2007: 211). Fiind vorba despre o scurtă secvență simultană de teatru și dans, redefinirea propusă de Gherasim Luca începe cu extinderea posibilităților spațiului scenic. Pentru redarea mișcărilor acvatice ale nimfei Amphitrite, Luca imaginează un întreg dispozitiv, a cărui descriere, inserată în corpul piesei și susținută chiar de o schemă grafică, proiectează o evoluție pe verticală.

„Cortina unei scene de mici dimensiuni se ridică. Se poate vedea, decupată pe un ecran, o deschizătură circulară acoperită cu muselină transparentă. În spatele ei, la aproximativ doi metri, un decor imaginează cerul cu nori; în partea de jos, în prim-plan, o pânză reprezintă marea. «Apari, Amphitrite», strigă persoana care îndeplinește rolul de crainic. De îndată o femeie costumată ca o nimfă de operă iese din valuri și se înalță deasupra apelor fără a fi ținută în aer de ceva vizibil; ea este complet izolată în spațiu și se învârtă în jurul propriului ax, descriind la răstimpuri câte o circumferință, ca vârful unui ac de ceas.”

Iată mașinăria scenică care ar face posibilă această coregrafie:

„Dacă admitem că o oglindă neargintată MM1 este înclinată la 45 de grade pe scenă, imaginea unui personaj îmbrăcat în culori deschise, culcat orizontal pe un fond negru dedesubtul scenei și bine luminat, va fi proiectată vertical în spatele oglinzii. Această imagine se va forma în fața pânzei de fundal TT’, care se vede în partea cealaltă prin transparentă. Dacă Amphitrite este întinsă pe un platou PP’, ea va putea face o serie de mișcări, răsucindu-se; iar dacă în acest timp se imprimă o mișcare de rotație platoului, care se mișcă în jurul unui ax a XA, imaginea Amphitritei se va roti în toate direcțiile.” (Luca, 2005: 47-48)

Ca și în *Ocean*, personajele sunt suspendate, trec prin podea sau pereți ca prin niște porți magice, purtând sau descoperind diverse obiecte. Jocul scenic al nimfei constă într-o perpetuă rotire, al cărei suport tehnic trebuie să rămână ascuns. Singurul intrat în vizorul criticii literare, acest eseu dramatic a fost privit ca un recurs la un proiect de scenografie naivă, care face apel la candoarea spectatorului și la o îndoială radicală asupra logicii spectaculare a lumii. Însă mecanismul iluziei elaborat cu atâtea nuanțe în *Amphitrite* este pus în slujba unei reconsiderări de fond, pornind de la imaginea cuplului, în viziune suprarrealistă. Femeia iubită nu este doar un obiect pierdut și regăsit, ci, așa cum o descria Dominique Carlat în studiul

Gherasim Luca l'intempestif, ea este însăși forța dereglării spiritului și materiei. (Carlat, 1998: 288)

În *Ocean*, în timpul dansului cataleptic, „un bărbat în ținută de seară urcă și coboară o scară” (Luca, 2005:45), din sertarele deschise de femeia dansând apar „păsări vopsite în roșu” sau „cuțite mari cu lama strălucitoare” (Luca, 2005:45). Bazându-se pe ciorna unui afiș din acea perioadă, Ion Cazaban avansează ideea că cele două „coregrafii” ar fi fost gândite pentru a fi reprezentate împreună într-un mare spectacol de factura celor pariziene, și ar fi implicat contribuția actoricească a lui Gherasim Luca. Ambele sunt dedicate și o propun în rolul principal pe Nadine Krainic, „femeia idol” care a provocat atâtea tensiuni între membrii grupului. În același spirit coregrafic-nupțial, sunt concepute scenele din *Nunțile filogenice*, semnată de D. Trost și din *Sicriul irespirabil*, piesa lui Gherasim Luca și Gellu Naum.

Textul lui Trost cuprinde douăzeci și patru de „secvențe filogenice”, o istorie zoo-antropomorfă a reprezentărilor nupțiale, încheiată cu „ora inițială”, care, precizează autorul, „a fost jucată pe rând de către toți participanții” (Trost, 2005: 163)

„Diafani, bărbatul și femeia stau între două straturi de aer. Ei schimbă între ei continuu un fluid total și profund. Fenomene neprevăzute, foarte precise decid penetrarea alternantă a corpurilor lor oscilante,

Penduluri

Cosmice

ALE IUBIRII” (Trost, 2005: 169)

Luca și Naum scriu acte simultane ale piesei lor erotice, în care apar cu identitatea reală și se lasă înconjurați de prezențe precum Femeia Filtru, Mediumna, Prostituata din vis, Umbra ei, Trecutul ei, Vampirul ș.a.m.d, supunându-se unui demers psihanalitic. Același procedeu este reluat în cele două versiuni ale textului *Iubirea invizibilă*, semnat de Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu. Seria spectrelor care apar alături de personaje cu nume de roman gotic (Wanda, Malombra, Marmoreck) este completată aici de Dublul sau Somnambula. Toate aceste coregrafii onirice cu aspect de sarabandă hipnotică sondează posibilitățile de expresie ale senzualității, fondul său profund irațional și viu. Elementul de maximă noutate al scenelor amintite constă în absența discursului verbal. Textul descrie un ritual al gesturilor. În loc de replici, personajele schimbă adesea obiecte. Legătura lor e tactilă, mesajul stă în grafica mișcărilor, iar tensiunea dramatică, în apariția neașteptată a obiectelor scenice. Cuvântul nu e neapărat absent, dar, ca în descrierea pe care Derrida, referindu-se la influența lui Freud asupra reprezentărilor teatrale, o face transcrierii artistice a visului, el e „un element printre altele” (Derrida, 1998:32), pierdut în magma dramatică. Rostirea e percepută ca un act de impulsivitate:

„Umbra ține strâns înlănțuite picioarele lui Gherasim Luca strigând: CADAVRUL, CADAVRUL, în timp ce el încearcă să plece transfigurat spre altă femeie nevăzută. (...)

Umbra aduce un scaun sub care intră Gherasim Luca; ea se așază pe scaun, scriindu-i și citindu-i în același timp o scrisoare de dragoste. Din când în când îl lovește cu piciorul, el geme (*text citit rar, de trei ori: NOAPTEA, ÎN FUNDUL INIMII, ADORATION* ” (Luca, Naum, 2005: 113)

Un obiect-fetiș care traversează toate aceste texte teatrale este plicul. Cuvântul ascuns, cuvântul secret, trimitere la jocurile suprarealiste gen *cadavre exquis*, se inserează în acest spațiu medium al senzualității, devine un cod, cheie către o semnificație mai adâncă. *Ocean* sfârșește cu imaginea unor brațe dezgolite, ieșite din peretele lateral, ținând între degete câte un plic închis; în *Amphitrite* Umbra este cea care are plicul „parfumat și roz pe care literele

cuvântului *indezirabil* se dilată până când trec de suprafața dreptunghiulară a hârtiei.” (Luca, 2005: 53) Acesta îi alunecă din mână, în timp ce literele lui cuprind tot peretele. În *Sicriul irespirabil* ea citește, în fine, scrisoarea de dragoste, pentru ca în *Lubirea invizibilă*, un alt personaj al imaginarului suprarealist, Bex (protagonistul din *Impressions d’Afrique*, de Raymond Roussel), să așeze plicul pe masă, înclinându-se adânc, „până ce o atinge cu fruntea”. (Păun, Teodorescu, 2005:126)

Alături de riturile de amor sacru, care anticipează spectacolele de teatru-dans de mai târziu, suprarealiștii creează și texte teatrale pe structura replicilor. Mai cunoscute sunt piesele naumiene *Exact în același timp* și *La picioarele Semiramidei*. Lor li se adaugă textul cvasi-moralizator *Atelier de cizmărie*, drama poematică *Spaimetele vieții mele* și sceneta erotico-morbidă *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, scrise de Gherasim Luca, precum și scheciul ludico-parodic *Doi canari fără mamă*, semnat de Paul Păun, Virgil Teodorescu și Dolfi Trost.

Mai aproape de spiritul textelor scrise în atmosfera grupului, *De la orele douăsprezece noaptea...* are ca personaje, după un procedeu care va deveni o constantă a pieselor suprarealiste românești, pe Gherasim Luca și Paul Păun. Ei sunt doi poeți cufundați în utopia lor, trecând pe o stradă pietruită pe lângă un necunoscut spânzurat de un felinar (aluzie la sinuciderea lui Nerval):

„*Gherasim Luca*: tu nu vrei să ne vârm capul unuia în capul celuilalt? Ce bine va fi când amândoi vom fi unul, când unul din noi o să urle și celălalt o să urle, când unul din noi o să urle.

Necunoscutul spânzurat de felinar: ha, ha, cum urlă moartea din ea, ha, ha

Femeia lipită de felinar: veniți cu mine, oameni buni, patul mi-e așternut și ciorapul mi-e ridicat până la sex. (...)

Paul Păun: nu mai vreau, nu mai vreau, totul e o minciună...eu nu știu ce-i în piele și nu știu ce-i în carne. *Femeia lipită de felinar*: dar oamenii mi-au spus că la pat sunt cu ei una. (...)

Gherasim Luca: și capul meu va fi una cu capul tău și o să fim amândoi unul, când unul o să urle și celălalt o să urle, când unul o să râdă, și celălalt o să râdă, dar tu nu trebuie să plângi, tu nu trebuie să plângi: mâine vor veni și alții, apoi va veni și pământul, și luna.” (Luca, 2005:29-30)

Insertiile unei „existențe poetice”, cum o va numi Simona Popescu în *Salvarea speciei* (Popescu, 2000: 63-63), ale biografiei conectate permanent la starea de grație a artei, sunt elemente constante ale poeziei suprarealiste. Importate în textul dramatic, aceste procedee transformă actul scenic într-un prilej de ipostaziere a eului, într-un travaliu al visului.

Exact în același timp dramatizează o idee care, se pare, l-a urmărit o vreme pe Gellu Naum. Piesa se bazează pe un intertext odiseic și se țese în timp. Scrisă în două etape, cu o primă parte concepută în două versiuni și un act final adăugat peste ani și publicat postum (*La picioarele Semiramidei*), ea este încă învăluită într-o aură de mister. Într-un interviu acordat în toamna anului 1969 revistei *Teatrul*, Naum se declara un împătimit al poeziei, considerând piesele sale drept „poeme scrise la o temperatură mai scăzută” (Naum, 1969: 90). Aspectul e important în înțelegerea acestor texte scurte de început, cu o elaborare atentă mai ales la detalii ce țin mai degrabă de o viziune poetică. În prima variantă, textul are turnura unui vis citit în cheie freudiană – învelită cu o cuvertură albastră până la gât, Cécile îi cere iubitelui să-și grăbească sinuciderea. Acesta apare în ținută de seară, ținând în mână un revolver enorm. Prin cameră trec mai multe fapături, printre care Fetița cu cercul – o proiecție a copilăriei - care, într-o exaltare feciorelnică, experimentează primul sărut pe cadavrul cald al lui Robert.

„O, ce bine, ce bine e, și nici nu mișcă măcar! Pot să-l sărut cât vreau? Sunteți sigură că n-are să știe?”(Naum, 2005: 59)

În tabloul al II-lea, Cécile, travestită în chip de pictor cu numele Rafael, o vizitează pe Luiza, iubita penelopică – „Mângâi pereții, deschid ferestrele, înot, închid o carte, caut o frunză, dar pretutindeni e Robert, pretutindeni, în mâinile mele, în serate, în aer, în cufer” (Naum, 2005: 66) – pentru a-i duce mesajul postum. Apare, așadar, din nou scrisoarea de dragoste, obiectul criptic, purtător de semnificații erotice. La castelul Luizei, plicul ajunge într-un sicriu de argint, rătăcit printre o sumedenie de obiecte feminine. În el, femeia găsește gândacul otrăvitor, semnul morții lui și al ei. Cea de-a doua versiune integrează această secvență onirică într-o viziune poetică și îi adaugă o verigă anterioară. O imagine din casa-castel a Luizei prezintă prima întâlnire celor doi îndrăgostiți și recunoașterea – proba înfricoșătoare a cuplului mitic. În mod paradoxal bărbatul, Robert, se sustrage acestui joc. Robert e același tânăr cu gânduri de sinucidere, Luiza e urmată pretutindeni de privirea oarbă a tatălui, redat aici prin figura simbolică a lui Homer.

„Luiza: E drept că te visam altfel... Ți-ai schimbat obrazul, iubitele, și părul, ca să mă sperii, nu-i așa? Tu glumești de multe ori, îți place să mă faci să plâng...”

Robert: Greșești, Luiza...

Luiza: Nu, nu greșesc, ți-ai schimbat și vocea, dar nu poți să mă înșeli, Robert...

Robert (plictisit): La urma urmei...

Luiza: Eram sigură că ai să vii. Eram îngrozitor de singură. Știam că ai să vii...te așteptam ca o poartă.”(Naum, 2005: 79-80)

Actul publicat postum *La picioarele Semiramidei* se desfășoară după o serie de avataruri ale personajelor și le surprinde pe cele două, Cécile alias Rafael – femeia ucigașă, preluând acum toate atributele virilității – și Luiza – femeia utopică – îmbrățișate, într-un ultim elogiu al iubirii. Personajele își pierd materialitatea, visul Cécilei, din prima versiune a piesei, se arată a fi doar o verigă din lanțul de metempsihoze ale celor două suflete pereche, iar bărbatul, Robert, un intrus:

„Luiza: Așează-te alături, iubitele, să desprindem din întâmplările noastre marele adevăr. Am înlăturat neplăcutile forme și firul de aur se leagă, peste secole și milenii. Memoria nu ne prezintă decât aceste forme fără speranțe de regăsire, ciudate. Prezentul e veșnic, atunci când ești liber, când formele dispar odată cu timpul. Iubitule, noi n-am încetat să ne iubim nici o clipă și aceasta nu are istorie, aceasta e veșnica clipă de la începutul până la sfârșitul lumii.” (Naum, 2005: 96-97)

Intenția de suprapunere a scenelor, asemeni grădinilor babilonice, este sugerată chiar din titluri, iar mărturisirea finală a Luizei („Nu există decât prezentul”) sugerează ideea desfășurării simultane a tablourilor. Așadar, aceste acte nu sunt niște structuri monadice, ci corpuri ale căror câmpuri magnetice interferează și se ating în ansamblul operei.

Eugen Ionescu nu a aderat la grupul suprarealist nici în perioada românească, nici în scurta aventură pariziană de la sfârșitul anilor '30. Simpatia grupului bretonian față de Partidul Comunist l-a făcut pe tânărul scriitor să păstreze o distanță prudentă. Mai mult decât atât, el și-a exprimat în câteva rânduri scepticismul față de posibilitățile de expresie ale curentului, socotindu-l încă din 1932 „de mult, de mult depășit” (Ionescu, 1992:187), referindu-se, ce e drept, la arta plastică. Totuși biografia lui și cea a membrilor grupului bucureștean s-au intersectat în varii momente. Contemporani în spațiul cultural interbelic românesc, colegi de generație și partizani, în moduri diferite, ai aceleiași atitudini de frondă și negare (ironizarea culturii române din *Nu* să fie oare complet străină de sfidările tinerilor teribiliști la adresa unor

personalități culturale?) aceștia au împărțit același climat cultural și același spirit al epocii. Anul 1938 îi surprinde pe tinerii Ionescu și Naum în Paris, în calitatea de doctoranzi bursieri. Gherasim Luca, intrat de curând în cercul naumian, se afla și el, ca jurnalist, tot la Paris. Începutul anilor '40 îi reunește din nou în țară. Ionescu, retras într-un turn de fildeș (este perioada în care nu mai publică aproape nimic), va scrie *Englezește fără profesor* dintr-un joc fără pretenții literare. În România, piesa este publicată în variantă cenzurată abia 1965. Între timp, Naum fondează fecundul grup suprarealist român, atmosferă în care sunt create texte celebre, precum *Critica mizeriei* sau *Dialectique de la dialectique*, dar și piesele de teatru amintite. Într-un interviu acordat în 1969 revistei *Teatrul*, Virgil Teodorescu își va disputa tardiv întâietatea în privința formulelor dramatice de avangardă în spațiul românesc cu Eugen Ionescu. Referindu-se la piesele scrise în anii '40, el afirmă:

„Desigur, *Cântăreața cheală* (în prima ei versiune cu titlul *Lecția de engleză*), fusese scrisă cu câțiva ani mai înainte. Dar după cum se poate lesne deduce, punctul de vedere al autorului era altul, deși teatrul așa-zis al absurdului (și nu știu de ce) folosește și el mecanismul desfășurării visului, tinzând să-l transcrie în nuditatea lui primordială, în primul rând cu scopul de a demola edificiul cartezian-kantian al cunoașterii, cu toate implicațiile de ordin social, gnoseologic și moral care decurg de aici. Căci «straniile coincidențe», de care spectatorii fac atâta haz, există, și ne sunt furnizate de realitatea imediată la fiecare pas.” (Teodorescu, 1969: 6)

Trecând peste cele câteva inexactități (datarea piesei ionesciene, dar și titlul ei sunt incorecte), afirmația lui Virgil Teodorescu reflectă până la urmă o decantare în timp a fenomenului teatral suprarealist, o cristalizare a sensurilor sale și prin raportarea la noul tip de teatru ce avea să-l consacre pe dramaturgul Eugène Ionesco.

La momentul reconsiderărilor și reeditărilor în spațiul românesc (începutul anilor '90), critica literară a căutat să reaseze opera ionesciană în peisajul cultural autohton, plasându-l când în rândul experiențialiștilor tutelați de Eliade, când în vecinătatea avangardei și a grupului suprarealist. Citit în cheia unui document biografic cu inserții livești, polemicul *Nu* devenea acum un soi de „roman analitic, autentist” (Micu, 1991: 106); văzut însă prin grila esteticii avangardiste, ne aflăm în fața unui manifest ce pune „sub mari semne de întrebare lumea valorilor, pe fundal de gravă criză metafizică” (Pop, 2007:251). Aparenta contradicție a încadrărilor critice nu face decât să exprime dificultatea de afiliere a unui scriitor obișnuit să se sustragă programatic fenomenului de grup. Abia *Englezește fără profesor*, inclusă și reeditată în volumul de eseuri *EU* (1991) unifică perspectiva critică și înclină balanța către o receptare în spiritul avangardei istorice.

„Șocul dadaist al lui Tristan Tzara pare să se fi vărsat pe scenă, limbajul e adus în stare de descompunere și de haos, hazardul pune stăpânire pe tot, nelipsind, în finalul românesc, nici nota de agresiune la adresa publicului care se revoltă năvălind pe scenă.” (Pop, 2007:254)

Ion Pop îl plasează pe eseistul-dramaturg în descendența spirituală a lui Jaques Vaché și Tristan Tzara, dând autodefinirii ionesciene din *Nu* în termeni de „autenticitate” și „trăire” semnificațiile pe care conceptele o aveau în estetica avangardist-suprarealistă. Mircea Anghelescu leagă însemnările de autor de literatura avangardiștilor cu care Ionescu împărțea paginile revistei *Meridian* și nu numai (Anghelescu, 1991: 4). Într-un articol în care discută caracterul atipic al avangardei românești, H. Zalis îl va socoti pe „dezhădăcinatul” Ionescu un scriitor de factura lui Bogza, Gherasim Luca, Nisipeanu, Virgil Teodorescu, sau Trost, legați prin același „glas profetic, certăreț”, cu influențe din zona socio-politicului.

Astfel privite, textele românești ale lui Ionescu, precum și opțiunea sa artistică ulterioară reclamă o conectare la ampla mișcare a avangardei istorice, în datele căreia biografic, tematic și estetic se regăsește.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHELESCU, Mircea (1991) „Vase comunicante”, în *Luceafărul*, nr. 28
- CARLAT, Dominique (1998) *Gherasim Luca, l'intempestif*, Paris, Librairie José Corti
- CĂLINESCU, Matei (2006) *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea
- DERRIDA, Jacques (1998) *Scriitură și diferență*, traducere Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, București Editura Univers
- MICU, Dumitru (1991) „Creativitatea negației”, în *Caiete critice*, nr. 10-11-12
- NAUM, Gellu (1969) „Corespondență cu Gellu Naum”, în *Teatrul*, nr. 10
- POP, Ion (1990) „Avangardismul tânărului Eugen Ionescu”, în *Tribuna*, nr. 5, februarie
- POP, Ion (2007) *Introducere în avangarda literară românească*, București, Institutul Cultural Român
- POPESCU, Simona (2000) *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române
- ROȘESCU, Sanda (2003) *Despre interior-exterior*, Pitești, Editura Paralela 45
- TEODORESCU, Virgil (1969) „Interviu simultan cu nouă scriitori”, în *Teatrul*, nr. 9
- ZALIS, Henri (1992) „Avangardismul între înfruntare și înzestrare”, în *Contemporanul. Ideea Europeană*, nr. 24, 12 iunie

Antologii:

- Texte teatrale suprarealiste* (2005) antologie și prefață de Ion Cazaban, București, Editura Unitext