IMAGINARUL AVANGARDEI ȘI UNIVERSUL INFANTIL. GELLU NAUM, EUGÈNE IONESCO

Gabriela GLĂVAN
Universitatea de Vest din Timișoara
gabriela.glavan@e-uvt.ro

The Imagination of the Avant-garde and the Infantile. Gellu Naum, Eugène Ionesco

The connection between children's literature and the Avant-garde has long been regarded as an epithalamium that reunites two divergent regimes of representation sharing a common ground. Authors such as Gellu Naum or Eugène Ionesco integrated references to the infantile universe in their work without causing fractures or drawing demarcations between this specific area of creation and the rest of their work. My argument rests upon the premise of a solid connection between the two domains and, consequently, I explore the themes and metaphors that strengthen this apparently exotic literary hybrid.

Keywords*: Avant-garde*; *Surrealism*; *children's literature*; *avant-garde theatre*; *Pop Art*

Câteva momente pot fi considerate esențiale în procesul de consolidare a conexiunilor dintre proiectul avangardist și arta (incluzând literatura) pentru copii. Primul s-a petrecut în 1916, când Kazimir Malevici declara despre tabloul său „Pătrat negru" că este „un embrion al tuturor posibilităților", „un copil regal viu", aducând din nou în atenție fascinația avangardismului rus față de primitivismul infantil. Cel de-al doilea moment, de o relevanță aparte pentru studiul de față, este legat de publicarea la Berlin, în 1922, a volumului *O poveste suprematistă despre două pătrate în 6 construcții* (*Suprematicheskii skaz pro dva kvadrata*), semnat de El Lissitzki. Membru fondator al grupării suprematiste ruse, având-l ca mentor pe Malevici, Lissitzki a dedicat această carte neobișnuită „tuturor copiilor", exprimându-și deopotrivă speranța că și adulții se vor bucura de ea, privind-o[1] (Lissitsky in Ryan 2001: 64).

Artistul imaginează o poveste austeră, redând aproape exclusiv geometric aventura a două pătrate, unul negru și unul roșu, disputându-și rolul și importanța într-un perimetru al reprezentării dinamic și atent calibrat pentru a genera iluzia unui spațiu în patru dimensiuni. Pătratul roșu reprezintă aici o forță universală activă, ordonatoare (evident, puternic conotată politic și contaminată ideologic de idealurile Revoluției Ruse), noua ordine a lumii pe cale să se înfăptuiască, iar pătratul negru simbolizează haosul, moartea, ordinea vetustă, disfuncțională și retrogradă a lumii. În mod cert, povestea ilustrată nu s-a bucurat de succes în rândul copiilor, după cum arată comentariile critice despre carte, incluse, alături de aceasta, în expoziția „Century of the Child. Growing by Design, 1900-2000" („Secolul Copiilor: Creșterea prin design, 1900-2000") din 2012, de la Muzeul de Artă Modernă din New York. Totuși, Lissitzki se declara convins de puterea de abstractizare a copiilor, în comparație cu adulții, ce „nu se pot bucura decât pasiv." (Lissitsky: 64)

Vladimir Lebedev, afirmat ca pictor, desenator de postere și ilustrator de literatură pentru copii, consolidează conexiunea dintre imaginarul avangardist și limbajele specifice ale artei și literaturii destinate copiilor, preluând și metamorfozând elemente din toate curentele de avangardă din primele decenii ale secolului XX. O tradiție paralelă, întărind-o pe cea derivată din constructivism și suprematism prin Lissitzki și Lebedev, se conturează în jurul grupului avangardist OBERIU – „posibil cea mai importantă manifestare a avangardei literare sovietice

[1] În eseul său, *Fapte tipografice*, El Lissitzki declara: „În această poveste a celor două pătrate mi-am propus să formulez o idee elementară, menită să stimuleze copiii spre jocul activ, iar adulții să-și bucure privirea cu ea" – El Lissitzky, in Ryan 2001: 64.

BDD-A23078 © 2015 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)

de la sfârșitul anilor `20" (Roberts 1997: 1) – unde se formează scriitori precum Daniil Harms și Aleksandr Vvedenski, cunoscuți în acea perioadă datorită scrierilor lor pentru copii.

După cum observa Esther Averill în 1930, „avangarda revine mereu la figura copilului. A creat un fel de religie în jurul sensibilităților și a puterii imaginației sale, în care își vede reflectate propriile înclinații. Consideră că starea de visare spre care se apleacă mereu și pe care o interpretează prin semne grafice primitive este parte integrantă din rutina zilnică a copilului. " (trad. mea) (Averill 1978 : 89).[1]

Demersul de față își propune investigarea particularităților ce conectează operele pentru copii ale unor autori precum Gellu Naum și Eugène Ionesco la estetica și viziunea artistică a avangardei istorice, la proiectul căreia cei doi scriitori au aderat, în timpi și formule diferite. Cărțile pentru copii scrise de Naum și Ionesco pot fi racordate la fluxul viziunii avangardiste din opera lor majoră, deși textele urmează filoane aparte ale creației în cazul fiecăruia dintre cei doi scriitori.

„Ultimul suprarealist", cum l-a numit Alistair Blyth (2001), Gellu Naum a scris *Cartea cu Apolodor* într-o perioadă sumbră a culturii române, când direcția ideologizantă a realismului socialist imprimase literaturii o natură unidimensională, sufocantă. Eugen Negrici remarcă, într-o notă oarecum conciliantă, că „anii aceia de reîndoctrinare și teroare [...] au reușit să-i exaspereze și să-i soată din fire pe mulți scriitori." (Negrici 2010: 204). Alături de numeroase traduceri din literatura univesală (Diderot, Stendhal, Kafka, Beckett, Jules Verne, printre alții), Gellu Naum publică și o serie de texte pentru copii și tineret – *Așa-i Sanda* (1956), *Cel mai mare Gulliver* (1958) – dar și texte în care încearcă o anume aliniere la canonul oficial – *Filonul* (1952) sau *Poem despre tinerețea noastră* (1960). *Cartea cu Apolodor* (1959) poate fi încadrată, așadar, într-o zonă aparte a creației lui Naum, relativ izolată de corpul relativ unitar al operei sale suprarealiste. Retragerea lui Naum „din operaţiunea de făurire a celei mai bune lumi cu putinţă" (Ungureanu 2011) nu se materializează în literatura sa pentru copii, ci în continuarea explorărilor sale în lumea „infrarealului" – începând cu anul 1968, când publică volumul *Athanor,* Naum rămâne fidel până la capăt credoului său artistic: „Eu nu fac suprarealism, eu sunt suprarealist" (Popescu 2001: 137).

Prima ediție a *Cărții cu Apolodor* reprezintă un caz aparte de intersecție a unor dimensiuni creative avangardiste aflate într-o rezonanță latentă. Ilustrată de Jules Perahim, cartea lui Naum poartă, într-un anume sens, semnul unui manifest, și acest lucru se datorează faptului că niciunul dintre cei doi artiști suprarealiști nu se putea exprima liber în epoca în care aceasta a apărut. Perahim participase activ la consolidarea manifestărilor avangardiste românești, colaborând de timpuriu la revista „Unu", apoi la „Alge". Probabil cea mai radicală poziție și-o asumă prin participarea, în 1931, la realizarea unicului număr al revistei „Pulă. Organ Universal", alături de Gherasim Luca, Paul Păun și Aurel Baranga. În urma scandalului provocat de apariția revistei, echipa de realizatori este arestată și obligată la câteva zile de închisoare. În 1932, același grup, căruia i se alătură Sesto Pals, Fredy Goldstein și Mielu Mizis, conlucrează la apariția revistei „Muci", având ca scop contestarea banalului și a gustului comun.

În ciuda trecutului revoltat, anii `50 îl găsesc pe Jules Perahim pregătit să-și asume colaborarea deplină cu realismul socialist. Cu toate acestea, participarea sa în calitate de ilustrator la o serie de proiecte vizând literatura pentru copii și adolescenți îi permite o anume fidelitate față de creativitatea liberă, lipsită de imperative ideologice. Ar fi vizibilă chiar o conciliere a direcției oficiale cu necesara rămânere în teritoriile libere ale fanteziei – conform observației lui Ion Pop (2008) „sunt lucrări în care notele realiste sunt concurate de viziunea

[1] „the avant-garde harps on the theme of the child. It has created a kind of religion for his sensibilities and imaginative powers, into which it reads its own better moods. It believes that the dreamlike state of mind in which it specializes and which it interprets with primitive graphic signs, is part and parcel of the child's daily routine" (p. 89).

BDD-A23078 © 2015 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)

fantezist-ironică, umoristică şi caricaturală (un ciclu de *Proverbe şi zicători*, din 1957, o ilustrează expresiv)."

Ilustrarea primei ediţii a *Cărţii cu Apolodor* nu a fost singura colaborare a lui Perahim cu Gellu Naum: în 1960 ilustrează *Poem despre tinereţea noastră*, armonizarea creativă a celor doi suprarealişti materializându-se şi în scrierea, la patru mâini, a unei piese de teatru, *Florenţa sunt eu*. Fidel unei maniere ce aminteşte de minimalismul auster al suprematiştilor ruşi implicaţi în ilustrarea cărţilor pentru copii, Perahim este singurul, dintre artiştii ce au ilustrat ulterior volumul, ce nu edulcorează, antropomorfizând, protagonistul, pe aventurierul pinguin Apolodor. Există un nivel pronunţat de contrast între dinamica epicului, nuanţat în rime ingenioase şi schimbări neaşteptate de ton şi decor, şi monotonia cromatică a ilustraţiilor. În spaţiul acestei incongruenţe se încheagă conexiunea neaşteptată dintre domeniul literaturii pentru copii şi limbajul artistic al avangardei. Perahim integrează în perimetrul ilustraţiei o serie de elemente ce ţin de expresivitatea avangardistă, cu toate că elementul suprarealist, asumat de către artist drept cod esenţial al creaţiei sale, este absent.

Unicitatea cărţilor ilustrate rezidă în „abilitatea lor de a genera sens în tensiunea dintre elementul verbal şi cel vizual" (Nikolajeva 2013: 320), relaţia cu cititorul fiind directă, imediată. O prejudecată frecventă, după cum observă Nikolajeva, plasează cărţile ilustrate în universul primei copilării, considerând că ele sunt destinate doar copiilor mici. Acest lucru ar reflecta, de fapt, ideea că educaţia occidentală favorizează instruirea verbală. În realitate, „cărţile ilustrate oferă opţiuni excelente de a cuprinde teme şi subiecte ce se dovedesc prea dificile pentru a fi prezentate verbal." (*ibid*.) Dacă în *Cartea cu Apolodor* ilustraţiile lui Jules Perahim sunt doar nodul simbolic ce reuneşte două viziuni suprarealiste ce nu se pot exprima deschis, *Poveştile* lui Eugène Ionesco îşi accentuează şi îşi adâncesc sensul şi nuanţele datorită ilustraţiilor lui Etienne Dellesert. Intersectarea lui Dellesert cu lumea lui Ionesco nu este cu nimic mai puţin semnificativă decât vizita lui Perahim în lumea lui Naum.

Cu toate că nu a făcut parte din nicio grupare avangardistă, Ionesco este în mod comun asociat teatrului de avangardă al secolului XX. Într-un eseu devenit manifest, Ionesco explorează această conexiune, afirmând: „Sunt, se pare, un autor dramatic de avangardă" (Ionesco 1992: 67). Teoretizând teatrul absurdului, în care l-a inclus şi pe Ionesco, Martin Esslin (Esslin 1961: 474) remarcă neparticiparea autorilor din teatrul de avangardă la nicio formă organizată de activitate artistică (şcoală, mişcare sau curent). Deşi volumul *Poveşti 1,2,3,4* nu face parte din sfera operei majore a lui Ionesco, el conţine multe dintre temele şi elementele arhetipale din teatrul acestuia, adaptate la ritmul şi dimensiunile naraţiunilor pentru copii.

Cele patru poveşti au fost scrise la sfârşitul anilor '40, fiind incluse, în 1968, în volumul de memorii al scriitorului *Prezent, trecut, trecut, prezent*, având subtitlul *Poveşti pentru copii mai mici de trei ani*. Cele patru texte au fost publicate şi separat, primele două fiind editate de Harlin Quist imediat după apariţia volumului, în 1968 şi în 1969, cu ilustraţiile lui Etienne Delessert. Poveştile 3 şi 4 au apărut mai târziu, în 1971, respectiv 1973, ilustrate de Philippe Corentin (3) şi Jean-Michel Nicollet (4). În 2009, ediţia franceză *Contes 1,2,3,4* reuneşte pentru prima dată într-un volum separat cele patru poveşti, iar Delessert ilustrează şi Poveştile 3 şi 4. Abia în acest volum devine limpede oglindirea dintre cele două regimuri ale expresivităţii şi imaginarului – cea narativă şi cea vizuală. Delessert prelucrează temele şi nuanţele teatrului lui Ionesco în game explozive de culoare, generând contexte fantastice, funcţionând ca veritabile prelungiri ale registrului dramatic în suprafaţa ilustraţiei. Rinocerii lui Ionesco şi jocurile non-sensului sunt aclimatizate firesc în sfera copilăriei, cele două lumi împărtăşind, pe suprafeţe întinse, un imaginar comun. Protagonista *Poveştilor* este Josette, o fetiţă în vârstă de 33 de luni, al cărei tată inventează pentru ea mici istorii fanteziste, jocuri de cuvinte, planuri de călătorii pe lună.

Începuturile interesului lui Ionesco pentru imaginarul infantil pot fi regăsite chiar în volumul său de debut, *Elegii pentru fiinţe mici* (1931). În investigaţia sa despre literatura pentru copii „radicală", Kimberly Reynolds remarca faptul că Ionesco „prelucra teme şi idei ce-şi vor

BDD-A23078 © 2015 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)

găsi deplina realizare în opera sa ulterioară", iar Marina Debattista le identifică – „ omul-marionetă, moartea, nostalgia față de paradisul pierdut al copilăriei, limbajul." (Debattista 2005: 19).

Probabil „cea mai cunoscută carte ilustrată pop art" (Kümmerling-Meibauer, Meibauer 2013: 26), *Povestea 1* are o cursivitate liniară, marcată de un debut ironic: părinții lui Josette se trezesc târziu, deoarece în seara dinainte au fost „la teatru, la restaurant și, după restaurant, la teatrul de păpuși" (Ionesco 2010: 7). Menajera Jacqueline completează tabloul casnic ca unica prezență autoritară, jucând rolul adevăratului stăpân/părinte într-o scenă desprinsă din teatrul ionescian: „- Bună dimineața, doamnă! Bună dimineața, domnule! Iată cărțile poștale pe care le-ați primit, iată cafeaua cu lapte și zahăr, iată sucul de fructe, iată cornurile, iată pâinea prăjită, iată untul, iată gemul de portocale, iată dulceața de căpșuni, iată ouăle prăjite, iată șunca și iat-o pe fetița dumneavoastră" (8). Enumerarea aglomerează narațiunea cu obiecte banale din spațiul familial, fără a-i bulversa cursivitatea. Ceea ce în teatru fracturează rațiunea expresiei, în literatura adresată copiilor găsește un spațiu de inserție perfect adecvat, integrat logicii asocierilor aleatorii și înșiruirilor descriptive. Josette își roagă tatăl să îi spună o poveste nouă, iar acesta îi face pe plac. Povestea este despre o fetiță pe nume Jacqueline. Toți cei din familia ei se numesc Jacqueline, într-o confuzie nominală amintind de *Cântăreața cheală* sau *Lecția*:

> „ - A fost odată o fetiță pe care o chema Jacqueline.
> - Ca pe Jacqueline? întreabă Josette.
> - Da, spune tăticul, dar nu era Jacqueline.
> Jacqueline era o fetiță. Și avea o mămică pe care o chema doamna Jacqueline. Pe tăticul micuței Jacqueline îl chema domnul Jacqueline. Micuța Jacqueline avea două surori care se numeau amândouă Jacqueline, doi verișori pe care-i chema Jacqueline, două verișoare pe care le chema Jacqueline și o mătușă și un unchi pe care-i chema Jacqueline" (Ionesco 2010: 14-15).

Temele și reprezentările operei majore se regăsesc în structurile diminutivale ale acestei cărți pentru copii: „Deși registrul poveștii spuse lui Josette este comic, el împărtășește tonurile întunecate ale textelor lui Ionesco pentru adulți." (Reynolds 2007: 60)

Narațiunea se reflectă însă cu totul spectaculos în ilustrațiile realizate de Delessert. Artistul facilitează oglindirea poveștii pe o suprafață vibrantă, a extravaganței vizuale, în care absurdul naiv se traduce prin multiplicarea bizară a personajelor, în scena „omniprezenței" lui Jacqueline toate sunt reprezentate ca fiind costumate la fel. Ionesco și Dellesert creează, în cartea ilustrată a *Poveștilor*, un dialog inedit între constantele operei majore a dramaturgului și literatura pentru copii din acest volum. Rinoceri caricaturizați, dislocați în contexte ironice, devin personajele unei povești ilustrate perfect complementară narațiunii. Așezat pe un piedestal, purtând pe cap o pălărie, un rinocer uriaș scoate, obosit sau sfidător, limba. Sub el e o mică piscină, pe care plutește o lebădă, hrănită de o fetiță cu înghețată. Metaforele emblematice ale lui Ionesco își păstrează aparent sensul, însă își sporesc expresivitatea în contextul schimbării de cod.

Absurdul diluat al dialogurilor, ironizarea mecanismelor interacțiunii sociale, destrămarea sensului comun conectează două registre ale operei lui Ionesco dificil de intersectat. Absurdul nu e o categorie străină de literatura pentru copii, autori precum Lewis Caroll și Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel) fiind paradigmatici într-un gen ce preia parțial strategiile absurdului – literatura nonsensului. Celia Catlett Anderson și Marilyn Fain Apseloff (1989) subliniază rolul acestui gen literar în interiorul literaturii pentru copii: „Este misiunea eretică a literaturii nonsensului să-i învețe pe copii că lumea construită de cei mari este ceva artificial. Literatura nonsensului se folosește de spiritul jocularității pentru a rearanja lumea familiară. Prin aceasta arată că regulile după care trăim nu sunt inevitabile și nici nu există într-un plan pur obiectiv, departe de intențiile oamenilor."[1] (Anderson, Apseloff 1989: 94). Literatura

[1] „It is the heretical mission of nonsense literature to teach the young that the world constructed by their elders is an

BDD-A23078 © 2015 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)

nonsensului a fost influențată semnificativ de către avangardă, cazul scriitorului american Dr. Seuss fiind remarcabil în acest sens, deoarece debutul său în literatură a avut loc sub semnul suprarealismului. În investigațiile sale vizând tocmai conexiunea dintre avangardă și literatura nonsensului, Philip Nel remarcă existența unor „tendințe avangardiste" (Nel 2002: 41) în cazul scriitorilor de literatură pentru copii ce s-ar putea regăsi și în interiorul genului nonsensului.

Simetria narațiune/imagine își găsește o ilustrare fidelă în ultima parte a *Poveștii 1*, când Josette se întâlnește cu o altă fetiță într-o prăvălie și, într-un dialog infantil firesc, o întreabă dacă dorește să se joace cu ea și cum o cheamă. Numele fetiței e Jacqueline, iar Josette găsește prilejul perfect de a transpune într-un dialog real povestea spusă de tatăl său: „Știu, îi spune Josette fetiței. Pe tăticul tău îl cheamă Jacqueline, pe frățiorul tău îl cheamă Jacqueline, pe păpușa ta o cheamă Jacqueline, pe bunicul tău îl cheamă Jacqueline, pe căluțul tău îl cheamă Jacqueline, pe casa ta o cheamă Jacqueline, pe olița ta o cheamă Jacqueline..." (Ionesco 2010: 24). Atenția tuturor adulților din prăvălie se îndreaptă spre Josette, iar ilustrația lui Delessert surprinde esența momentului: deasupra unui grup de oameni, din care se văd doar picioarele, stă un ochi gigantic, holbat, țintind spre Josette. Menajera Jacqueline, unicul adult rezonabil, îl avertizase pe tată că „– O să-nnebuniți fetița, domnule!" (Ionesco 2010:18). Martoră la întâmplarea din prăvălie, tot ea îi asigură pe cei de față că fabulațiile nu sunt ale copilului, ci ale tatălui său: „Nu vă faceți griji, spune calm menajera, astea-s poveștile tâmpite pe care i le spune taică-său." (30). În replica menajerei, Kimberley Reynolds a văzut o conexiune directă cu tematica și reprezentările literaturii nonsensului, precum și intenția „de a așeza aceste povești în domeniul nonsensului, cartografiat estetic de dadaiști, suprarealiști și de participanți la grupuri moderniste extreme." (Reynolds 2007: 58).

În *Povestea 2*, tatăl lui Josette o învață sensul cuvintelor, ceea ce dovedește a fi un bun prilej de a-i oferi de fapt o lecție despre modul în care limbajul comun poare fi deconstruit, într-un joc liber al semnificației ce poate genera forme și sensuri neobișnuite: „Și tăticul o învață pe Josette sensul corect al cuvintelor. Scaunul e o fereastră. Fereastra e un stilou. Perna e pâinea. Pâinea e covorașul de lângă pat. Picioarele sunt urechile. Brațele sunt picioarele" (Ionesco 2010:44). Prin urmare, Josette va aplica noua învățătură, iar vorbirea ei este aceasta: „– Privesc prin scaun și mănânc perna. Deschid peretele, merg cu urechile. Am zece ochi ca să merg, am două degete ca să privesc. Mă așez cu capul pe podea." (Ionesco 2010: 44).

Conexiunea cu literatura nonsensului devine din nou evidentă. Într-un paralelism permanent cu opera majoră a lui Ionesco, fracturile de sens și limbaj ale nonsensului conectează lumea narativă din universul infantil la estetica avangardei, deoarece acesta (nonsensul) „a fost interesat de chestionarea relației dintre limbaj, eu și realitate, de respingerea marilor narațiuni și a convențiilor și subiectelor literaturii realiste „serioase", a anticipat și a fost chemat să servească mișcările moderniste ale literaturii și artei precum futurismul, dadaismul, suprarealismul și teatrul absurdului." (Reynolds 2007: 61).

Povestea 3 și *Povestea 4* relatează două aventuri distincte ale Josettei, prima într-un mediu fantastic – o călătorie de la Pământ la Lună, împreună cu tatăl – a doua, în mediul casnic. Ilustrațiile, de data aceasta, sunt cele care semnalează ruptura de real: pe solul lunar, rinocerii fugăresc un om și-un iepure, care la rândul lor poartă în frunte câte un corn de rinocer. În peisajul diminutival al infantilului, rinocerizarea e doar caricatură și joc.

Fuziunea dintre literatura pentru copii și imaginarul avangardei a avut loc, prin urmare, în cadrul unor etape de consubstanțialitate, dat fiind interesul scriitorilor de avangardă pentru acest gen literar. Relevanța acestui contact favorizează cercetarea literaturii pentru copii în acord cu aceleași principii ce guvernează cercetarea literaturii „majore". Mai mult decât un gen marginal, literatura pentru copii este depozitarul unor forme și reprezentări ce ilustrează ipostaze mai puțin explorate ale modernității.

---

artificial thing. Nonsense literature uses the spirit of playfulness to rearrange the familiar world. It thereby reveals that the rules we live by are not inevitable, nor do they exist in a purely objective plane and apart from human intentions."

BDD-A23078 © 2015 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)

Referințe bibliografice:

AVERILL, Esther 1978: *Avant-Gardes and Traditions in France*, in Bertha E. Mahoney și Elinor Whitney (coord.), *Contemporary Illustrators of Children's Books*. Detroit, MIT, Gale Research Company, p. 89–96

BURNS, Tom 2005: *Surrealism in Children's Literature*, in *Children's Literature Review*, Volume 103, p. 129-202.

DEBATTISTA, Marina 2005: *Eugène Ionesco's Writing for Children* in *Bookbird*, vol. 43, no. 4, pp. 15–21.

DEBATTISTA, Marina 2007: *Subversiunea inocenței*, in „România literară", nr. 22/2007, http://www.romlit.ro/subversiunea_inocenei, accesat în 20 aprilie 2015.

ESSLIN, MARTIN 1961: *The Theater of the Absurd* in Knopf, Robert (coord). 2015, *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950*, Yale University Press, pp.473-476.

IONESCO, Eugène 1992: *Note și contranote*, București, Humanitas, 1992.

IONESCO, Eugène 2010: *Povești 1,2,3,4*, București, Editura Arthur.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, MEIBAUER, Jörg 2014: *On the Strangeness of Pop Art Picturebook: Pictures, Texts, Paratexts* in Arizpe, Evelyn, Farrell, Maureen, McAdam, Julie (coord.), *Picturebooks: Beyond the Borders of Art, Narrative and Culture*, London, Routledge.

NEGRICI, Eugen 2010: *Literatura română sub communism*, vol. I, București, Editura Cartea Românească.

NIKOLAJEVA, Maria 2013: *Children's Literature*, in Fass, Paula S. (coord.), *The Routledge History of Childhood in the Western World*, London, Routledge.

PANKENIER WELD, Sara 201: *Voiceless Vanguard, The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press.

POP, Ion 2008: *Amintirea lui Jules Perahim*, „Observator cultural", nr. 414/2008, http://www.observatorcultural.ro/Amintirea-lui-Jules-Perahim*articleID_19389-articles_details.html, accesat în 1 mai 2015.

REYNOLDS, Kimberley. 2007: *Radical Children's Literature*, Palgrave Macmillan.

ROBERTS, Graham 1997: *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge University Press.

RYAN, David 2001: *The Art of Modernist Typography, 1896-1953*, The Minneapolis Institute of Arts.

UNGUREANU, Cornel 2011: *Despre salvarea speciei*, in „România literară", nr. 34, http://www.romlit.ro/despre_salvarea_speciei, accesat în 30 aprilie 2015.

BDD-A23078 © 2015 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:40:54 UTC)