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 excepţia 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 spaţiul românesc au rămas aproape necunoscute. Faptul trebuie pus pe seama recuperării lor târzii şi, cu siguranţă, incomplete, căci, ca şi textele de scenă ale suprarealiştilor francezi, ele erau modificate în febra montării, supuse hazardului şi spontaneităţii. Totuşi scheciurile colective, create la începutul anilor ’40 de câțiva tineri grupați în jurul lui Gellu Naum, nu sunt nici puţine, nici lipsite de ecou în evoluția teatrului postbelic.

În scurta sa experienţă pariziană consumată la sfârşitul anilor ’30, Gellu Naum cunoaşte îndeaproape fenomenul suprarealist francez animat de André Breton, al cărui spirit îl va perpetua şi după sfârşitul războiului, fondând, alături de Gherasim Luca, Dolfi Trost, Virgil Teodorescu şi Paul Păun, grupul suprarealist român. În această perioadă de târzie şi nostalgică avangardă, sunt create texte scurte de facturi diverse: *Exact în acelaşi timp*, în două variante şi cu un epilog, *La picioarele Semiramidei*; scheciuri în spiritul scriiturii automate, cum ar fi *Sicriul irespirabil*, semnat împreună cu Gherasim Luca; piese contemporane cu şi la fel de discrete ca *Englezeşte 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 interzişi” 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 Roşescu, prelungirea lor în mai multe variante, ca şi recurenţa anumitor motive le fac să pară construite după principiul vaselor comunicante. Treptat, toţi membrii grupului vor fi antrenaţi în această experienţă a jocului scenic şi, 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”, aşa cum o va numi Ion Pop în studiul consacrat avangardei româneşti (Pop, 2007: 179), pornind de la o viziune a lui Gherasim Luca, care se dizolvă în toate experienţele artistice ale grupului. Ea este posibilă prin invocarea unei imagini atavice. Femeia-făt – iubita nenăscută, cu aparenţă acvatică – devine, pentru suprarealiştii celui de-al doilea val, un arhetip explorat în modernitate şi, implicit, un tip structural al acestor piese. În *Ocean (dans intrauterin în trei tablouri)*, ca şi în *Amphitrite (Mişcări supratraumaturgice şi non-oedipiene)*, Gherasim Luca anticipează scenariile-ecou realizate de Robert Wilson în epoca postdramaticului. Imaginea şi sunetul sunt

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

interdependente, formele se modelează în funcţie 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 mişcări lente sau convulsive, mai mult interioare decât exterioare, mai mult în timp decât în spaţiu. (…) Fiecare gest, oricât de mărunt, este acompaniat de o infinitate de ecouri simultane pe care gestul le găseşte în fibre, în degete, în priviri, în păr, această femeie nefiind un instrument, ci o orchestră." (Luca, 2005: 44)

Ambele texte descriu mişcări lunatice, încărcate de simbolism erotic de influenţă freudiană, din care spectatorul recuperează profilul feminităţii abisale, sau al virilităţii captive. Rolul lor nu este doar de a configura acel medium propice comunicării mesajului suprarealist, ci şi de a pune premisele unei concepţii scenice specifice, gestual-obiectuale, în care cuvântul îşi pierde rolul „teologic", prin care domina discursul scenic. (Derrida, 1998: 320)

Tratat ca text poetic, datorită structurii sale atipice, *Amphitrite* este, în acelaşi 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, conţine 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 „înscenează o psihodramă, un mic spectacol al impulsurilor erotice" (Pop, 2007: 211). Fiind vorba despre o scurtă secvenţă simultană de teatru şi dans, redefinirea propusă de Gherasim Luca începe cu extinderea posibilităţilor spaţiului scenic. Pentru redarea mişcărilor acvatice ale nimfei Amphitrite, Luca imaginează un întreg dispozitiv, a cărui descriere, inserată în corpul piesei şi susţinută chiar de o schemă grafică, proiectează o evoluţie 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 îndeplineşte rolul de crainic. De îndată o femeie costumată ca o nimfă de operă iese din valuri şi se înalţă deasupra apelor fără a fi ţinută în aer de ceva vizibil; ea este complet izolată în spaţiu şi se învârte în jurul propriului ax, descriind la răstimpuri câte o circumferinţă, ca vârful unui ac de ceas."

Iată maşinăria 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 şi bine luminat, va fi proiectată vertical în spatele oglinzii. Această imagine se va forma în faţa pânzei de fundal TT', care se vede în partea cealaltă prin transparenţă. Dacă Amphitrite este întinsă pe un platou PP', ea va putea face o serie de mişcări, răsucindu-se; iar dacă în acest timp se imprimă o mişcare de rotaţie platoului, care se mişcă în jurul unui ax a XA, imaginea Amphitritei se va roti în toate direcţiile." (Luca, 2005: 47-48)

Ca şi în *Ocean*, personajele sunt suspendate, trec prin podea sau pereţi ca prin nişte porţi 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 şi la o îndoială radicală asupra logicii spectaculare a lumii. Însă mecanismul iluziei elaborat cu atâtea nuanţe în *Amphitrite* este pus în slujba unei reconsiderări de fond, pornind de la imaginea cuplului, în viziune suprarealistă. Femeia iubită nu este doar un obiect pierdut și regăsit, ci, așa cum o descria Dominique Carlat în studiul

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

Gherasim Luca l'intempestif, ea este însăşi forţa dereglării spiritului şi materiei. (Carlat, 1998: 288)

În *Ocean*, în timpul dansului cataleptic, „un bărbat în ţinută de seară urcă şi coboară o scară" (Luca, 2005:45), din sertarele deschise de femeia dansând apar „păsări vopsite în roşu" sau „cuţite mari cu lama strălucitoare" (Luca, 2005:45). Bazându-se pe ciorna unui afiş 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, şi ar fi implicat contribuţia actoricească a lui Gherasim Luca. Ambele sunt dedicate şi o propun în rolul principal pe Nadine Krainic, „femeia idol" care a provocat atâtea tensiuni între membrii grupului. În acelaşi spirit coregrafic-nupţial, sunt concepute scenele din *Nunţile filogenice*, semnată de D. Trost şi din *Sicriul irespirabil*, piesa lui Gherasim Luca şi Gellu Naum.

Textul lui Trost cuprinde douăzeci şi patru de „secvenţe filogenice", o istorie zoo-antropomorfă a reprezentărilor nupţiale, încheiată cu „ora iniţială", care, precizează autorul, „a fost jucată pe rând de către toţi participanţii" (Trost, 2005: 163)

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

Penduluri
Cosmice
ALE IUBIRII" (Trost, 2005: 169)

Luca şi Naum scriu acte simultane ale piesei lor erotice, în care apar cu identitatea reală şi se lasă înconjuraţi de prezenţe precum Femeia Filtru, Mediumna, Prostituata din vis, Umbra ei, Trecutul ei, Vampirul ş.a.m.d, supunându-se unui demers psihanalitic. Acelaşi procedeu este reluat în cele două versiuni ale textului *Iubirea invizibilă*, semnat de Paul Păun, D. Trost şi 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 posibilităţile de expresie ale senzualităţii, fondul său profund iraţional şi viu. Elementul de maximă noutate al scenelor amintite constă în absenţa discursului verbal. Textul descrie un ritual al gesturilor. În loc de replici, personajele schimbă adesea obiecte. Legătura lor e tactilă, mesajul stă în grafica mişcărilor, iar tensiunea dramatică, în apariţia neaşteptată a obiectelor scenice. Cuvântul nu e neapărat absent, dar, ca în descrierea pe care Derrida, referindu-se la influenţa 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 ţine strâns înlănţuite 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 aşază pe scaun, scriindu-i şi citindu-i în acelaşi timp o scrisoare de dragoste. Din când în când îl loveşte cu piciorul, el geme (*text citit rar, de trei ori*: NOAPTEA, ÎN FUNDUL INIMII, ADORATION " (Luca, Naum, 2005: 113)

Un obiect-fetiş care traversează toate aceste texte teatrale este plicul. Cuvântul ascuns, cuvântul secret, trimitere la jocurilor suprarealiste gen *cadavre exquis*, se inserează în acest spaţiu medium al senzualităţii, devine un cod, cheie către o semnificaţie mai adâncă. *Ocean* sfârşeşte cu imaginea unor braţe dezgolite, ieşite din peretele lateral, ţinând între degete câte un plic închis; în *Amphitrite* Umbra este cea care are plicul „parfumat şi roz pe care literele

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

cuvântului *indezirabil* se dilată până când trec de suprafaţa dreptunghiulară a hârtiei." (Luca, 2005: 53) Acesta îi alunecă din mână, în timp ce literele lui cuprind tot peretele. În *Sicriul irespirabil* ea citeşte, în fine, scrisoarea de dragoste, pentru ca în *Iubirea invizibilă*, un alt personaj al imaginarului suprarealist, Bex (protagonistul din *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel), să aşeze 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, suprarealiştii creează şi texte teatrale pe structura replicilor. Mai cunoscute sunt piesele naumiene *Exact în acelaşi timp* şi *La picioarele Semiramidei*. Lor li se adaugă textul cvasi-moralizator *Atelier de cizmărie*, drama poematică *Spaimele vieţii mele* şi sceneta erotico-morbidă *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare*, scrise de Gherasim Luca, precum şi scheciul ludico-parodic *Doi canari fără mamă*, semnat de Paul Păun, Virgil Teodorescu şi 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 româneşti, pe Gherasim Luca şi Paul Păun. Ei sunt doi poeţi cufundaţi 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 vârâm capul unuia în capul celuilalt? Ce bine va fi când amândoi vom fi unul, când unul din noi o să urle şi 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: veniţi cu mine, oameni buni, patul mi-e aşternut şi ciorapul mi-e ridicat până la sex. (…)

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

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

Inserţiile unei „existenţe poetice", cum o va numi Simona Popescu în *Salvarea speciei* (Popescu, 2000: 63-63), ale biografiei conectate permanent la starea de graţie 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 acelaşi timp dramatizează o idee care, se pare, l-a urmărit o vreme pe Gellu Naum. Piesa se bazează pe un intertext odiseic şi se ţese în timp. Scrisă în două etape, cu o primă parte concepută în două versiuni şi un act final adăugat peste ani şi 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 înţelegerea acestor texte scurte de început, cu o elaborare atentă mai ales la detalii ce ţin 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 iubitului să-şi grăbească sinuciderea. Acesta apare în ţinută de seară, ţinând în mână un revolver enorm. Prin cameră trec mai multe făpturi, printre care Fetiţa cu cercul – o proiecţie a copilăriei - care, într-o exaltare feciorelnică, experimentează primul sărut pe cadavrul cald al lui Robert.

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

„O, ce bine, ce bine e, şi nici nu mişcă măcar! Pot să-l sărut cât vreau? Sunteţi sigură că n-are să ştie?”(Naum, 2005: 59)

În tabloul al II-lea, Cécile, travestită în chip de pictor cu numele Rafael, o vizitează pe Luiza, iubita penelopică – „Mângâi pereţi, deschid ferestrele, înot, închid o carte, caut o frunză, dar pretutindeni e Robert, pretutindeni, în mâinile mele, în serate, în aer, în cufere” (Naum, 2005: 66) – pentru a-i duce mesajul postum. Apare, aşadar, din nou scrisoarea de dragoste, obiectul criptic, purtător de semnificaţii erotice. La castelul Luizei, plicul ajunge într-un sicriu de argint, rătăcit printre o sumedenie de obiecte feminine. În el, femeia găseşte gândacul otrăvitor, semnul morţii lui şi al ei. Cea de-a doua versiune integrează această secvenţă onirică într-o viziune poematică şi îi adaugă o verigă anterioară. O imagine din casa-castel a Luizei prezintă prima întâlnire celor doi îndrăgostiţi şi recunoaşterea – proba înfricoşătoare a cuplului mitic. În mod paradoxal bărbatul, Robert, se sustrage acestui joc. Robert e acelaşi 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…Ţi-ai schimbat obrazul, iubitule, şi părul, ca să mă sperii, nu-i aşa? Tu glumeşti de multe ori, îţi place să mă faci să plâng…

Robert: Greşeşti, Luiza…

Luiza: Nu, nu greşesc, ţi-ai schimbat şi vocea, dar nu poţi să mă înşeli, Robert…

Robert (plictisit)”: La urma urmei…

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

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

„Luiza: Aşează-te alături, iubitule, să desprindem din întâmplările noastre marele adevăr. Am înlăturat neplăcutele forme şi firul de aur se leagă, peste secole şi milenii. Memoria nu ne prezintă decât aceste forme fără speranţe de regăsire, ciudate. Prezentul e veşnic, atunci când eşti liber, când formele dispar odată cu timpul. Iubitule, noi n-am încetat să ne iubim nici o clipă şi aceasta nu are istorie, aceasta e veşnica clipă de la începutul până la sfârşitul lumii .” (Naum, 2005: 96-97)

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

Eugen Ionescu nu a aderat la grupul suprarealist nici în perioada românească, nici în scurta aventură pariziană de la sfârşitul anilor ’30. Simpatia grupului bretonian faţă de Partidul Comunist l-a făcut pe tânărul scriitor să păstreze o distanţă prudentă. Mai mult decât atât, el şi-a exprimat în câteva rânduri scepticismul faţă de posibilităţile de expresie ale curentului, socotindu-l încă din 1932 „de mult, de mult depăşit” (Ionescu, 1992:187), referindu-se, ce e drept, la arta plastică. Totuşi biografia lui şi cea a membrilor grupului bucureştean s-au intersectat în varii momente. Contemporani în spaţiul cultural interbelic românesc, colegi de generaţie şi partizani, în moduri diferite, ai aceleiaşi atitudini de frondă şi negare (ironizarea culturii române din *Nu* să fie oare complet străină de sfidările tinerilor teribilişti la adresa unor

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

personalităţi culturale?) aceştia au împărţit acelaşi climat cultural şi acelaşi spirit al epocii. Anul 1938 îi surprinde pe tinerii Ionescu şi Naum în Paris, în calitatea de doctoranzi bursieri. Gherasim Luca, intrat de curând în cercul naumian, se afla şi el, ca jurnalist, tot la Paris. Începutul anilor ’40 îi reuneşte din nou în ţară. Ionescu, retras într-un turn de fildeş (este perioada în care nu mai publică aproape nimic), va scrie *Englezeşte fără profesor* dintr-un joc fără pretenţii 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 şi piesele de teatru amintite. Într-un interviu acordat în 1969 revistei *Teatrul*, Virgil Teodorescu îşi va disputa tardiv întâietatea în privinţa formulelor dramatice de avangardă în spaţiul românesc cu Eugen Ionescu. Referindu-se la piesele scrise în anii ’40, el afirmă:

„Desigur, *Cântăreaţa cheală* (în prima ei versiune cu titlul *Lecţia de engleză*), fusese scrisă cu câţiva ani mai înainte. Dar după cum se poate lesne deduce, punctul de vedere al autorului era altul, deşi teatrul aşa-zis al absurdului (şi nu ştiu de ce) foloseşte şi el mecanismul desfăşurării visului, tinzând să-l transcrie în nuditatea lui primordială, în primul rând cu scopul de a demola edificiul cartezian-kantian al cunoaşterii, cu toate implicaţiile de ordin social, gnoseologic şi moral care decurg de aici. Căci «straniile coincidenţe», de care spectatorii fac atâta haz, există, şi ne sunt furnizate de realitatea imediată la fiecare pas.” (Teodorescu, 1969: 6)

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

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

„Şocul dadaist al lui Tristan Tzara pare să se fi vărsat pe scenă, limbajul e adus în stare de descompunere şi 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 descendenţa spirituală a lui Jaques Vaché şi Tristan Tzara, dând autodefinirii ionesciene din *Nu* în termeni de „autenticitate” şi „trăire” semnificaţiile pe care conceptele o aveau în estetica avangardist-suprarealistă. Mircea Anghelescu leagă însemnările de autor de literatura avangardiştilor cu care Ionescu împărţea paginile revistei *Meridian* şi nu numai (Anghelescu, 1991: 4). Într-un articol în care discută caracterul atipic al avangardei româneşti, H. Zalis îl va socoti pe „dezrădăcinatul” Ionescu un scriitor de factura lui Bogza, Gherasim Luca, Nisipeanu, Virgil Teodorescu, sau Trost, legaţi prin acelaşi „glas profetic, certăreţ”, cu influenţe din zona socio-politicului.

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)

Astfel privite, textele româneşti ale lui Ionescu, precum şi opţiunea sa artistică ulterioară reclamă o conectare la ampla mişcare a avangardei istorice, în datele căreia biografic, tematic şi estetic se regăseşte.

BIBLIOGRAFIE

ANGHELESCU, Mircea (1991) „Vase comunicante", în *Luceafărul,* nr. 28

CARLAT, Dominique (1998) *Gherasim Luca, l'intempestif,* Paris, Libraire José Corti

CĂLINESCU, Matei (2006) *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, Iaşi, Editura Junimea

DERRIDA, Jacques (1998) *Scriitură şi diferenţă*, traducere Bogdan Ghiu şi Dumitru Ţepeneag, Bucureşti Editura Univers

MICU, Dumitru (1991) „Creativitatea negaţiei", în *Caiete critice,* nr. 10-11-12

NAUM, Gellu (1969) „Corespondenţă 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*, Bucureşti, Institutul Cultural Român

POPESCU, Simona (2000) *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române

ROŞESCU, Sanda (2003) *Despre interior-exterior*, Piteşti, Editura Paralela 45

TEODORESCU, Virgil (1969) „Interviu simultan cu nouă scriitori", în *Teatrul,* nr. 9

ZALIS, Henri (1992) „Avangardismul între înfruntare şi înzestrare", în *Contemporanul. Ideea Europeană,* nr. 24, 12 iunie

Antologii:

Texte teatrale suprarealiste (2005) antologie şi prefaţă de Ion Cazaban, Bucureşti, Editura Unitext

BDD-A23207 © 2016 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:11:23 UTC)