

Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării



**TEZĂ DE DOCTORAT
DOMENIUL FILOLOGIE**

**FILONUL ROMÂNESC ÎN TEATRUL LUI
EUGEN IONESCU**

REZUMAT

**Conducător științific:
Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu**

Doctorand: Zugravu (Corneanu) Oana

Suceava 2024

CUPRINS

ARGUMENT / 5

1. PORTRET CULTURAL ȘI SPIRITUAL. *LE DÉPART* / 25

2. EUGEN IONESCU ȘI LITERATURA ABSURDULUI / 31

- 2.1. Imposibilitatea circumscrierii într-un șablon / 31
- 2.2. Teoreticianul teatrului *in nuce*, dincolo de oglinda auctorială / 42
- 2.3. Imaginar artistic. Temele teatrului ionescian / 50
 - 2.3.1. *Disoluția* limbajului / 53
 - 2.3.2. Condiția creației și a creatorului / 59
 - 2.3.3. Tema claustrării și tehnica aglutinării / 66
 - 2.3.4. Personajul rizibil / 71

3. O PREZENTARE SINTETICĂ A OPEREI ROMÂNEȘTI A LUI EUGEN IONESCU / 80

- 3.1. „Momentul” Ionescu și traseul impunerii în literatura română / 80
- 3.2. Avatarurile tranziției ionesciene la teatrul francez / 83
- 3.3. Psihologia refuzului și libertatea de expresie / 91
- 3.4. Păpușa de târâță și arlechinul – arhetipuri într-un tipar inovator / 97
- 3.5. De la revoltă la umanism – constantă a stilului ionescian / 101

4. VOLUMUL *NU* – DE LA POZA AUCTORIALĂ LA TEATRALITATE. TEHNICI DRAMATICE / 106

- 4.1. Preliminarii / 106
- 4.2. Jocul travestirii / 112

5. DEVENIREA ANTI-PIESEI *CÂNTĂREȚA CHEALĂ*. CONTEXT LINGVISTIC ȘI TEMPORAL / 124

- 5.1. Preliminarii / 124
- 5.2. Structură și compoziție. Niveluri de analiză / 135

6. EUGEN IONESCU ȘI TREI MARI PRECURSORI / 147

- 6.1. Axa Ionescu-Urmuz-Caragiale. Axa Ionescu-Tzara / 147
- 6.2. Eugen Ionescu și I. L. Caragiale. Reforma textuală și metadiscursul / 148
- 6.3. Eugen Ionescu, I. L. Caragiale și Urmuz. *Lumea-text* și spectacolul literaturii / 161

6.4. Eugen Ionescu și Tristan Tzara. *Detonarea* teatrului tradițional / 171

7. PORTRET CULTURAL ȘI SPIRITUAL. *REVENIRI* / 183

7.1. Legătura permanentă cu România / 183

7.2. Teatrul *reconcilierii* / 187

CONCLUZII / 193

BIBLIOGRAFIE / 196

REZUMAT

Cuvinte-cheie: Eugen Ionescu, teatrul absurdului, filonul românesc, personajul rizibil, tehnici dramatice, insolit, I. L. Caragiale, Urmuz, Tristan Tzara, mișcare de avangardă

Scriitor cu un stil inconfundabil, Eugen Ionescu a confirmat – prin întreaga sa creație – mesajul lăsat încă de tânăr publicului român. Prin consemnarea acestuia într-o pagină de jurnal, viitorul dramaturg ne transmite sentimentul încrederii în propria valoare, pe care o va certifica ulterior pe scena literaturii franceze și universale: „Onorat public, apreciază-mă. N-o să-ți pară rău” (Ionescu, 1990: 170). Eugen Ionescu devine într-adevăr un mare dramaturg al lumii, care nu pare a-și pierde din actualitate; din contră, insolitul teatrului său generează în continuare noi demersuri hermeneutice. Nu mulți scriitori reușesc să dea expresie atât de autentic propriilor noastre adevăruri, coșmaruri și fantasmе, proiectându-ne pe noi înșine, dincolo de propria lor „poveste”, așa cum o face Ionescu. Ceea ce m-a fascinat la teatrul scriitorului francez de origine română și m-a determinat să-l explorez cu o atenție sporită – descoperindu-i cu uimire, de la o piesă la alta, o nouă filosofie, o nouă poetică – a fost tensiunea dramatică, „țipătul” mesajului său, care transgresează orice dimensiune (spațio-temporală, lingvistică sau socio-culturală), intrând în universalitate.

Teatrul ionescian, conform dezideratului autorului, *figurează nonfigurativul, exprimă inexprimabilul*, creând a lumea doar *a lui*, care, prin corespondență, devine și a noastră. În literatura universală, Eugen Ionescu este considerat – alături de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Fernando Arrabal, Harold Pinter, Friedrich Dürrenmatt ș.a. – unul dintre creatorii *noului teatru* (dacă nu chiar inițiatorul acestuia), devenit cunoscut – prin formula lansată de Martin Esslin – ca *teatru al absurdului*. În același timp, Eugen Ionescu este scriitorul care, prin bilingvismul său creator, unește două literaturi și două culturi, apropiate de altfel istoric, cea română și cea franceză. Iar ceea ce face ca cititorul să rezoneze la problemele majore ridicate de teatrul ionescian, dincolo de gravitatea mesajului în sine, este stilul insolit și, în același timp, recognoscibil (mai ales pentru cititorul român) într-un anumit „tipar” avangardist autohton. Tocmai acest aspect – de natură intertextuală – va reprezenta problematica prezentei lucrări de cercetare, și anume *filonul românesc în teatrul lui Eugen Ionescu*. Titlul ales anunță, prin transparența lui, o temă complexă și destul de evitată în critica literară. De-a lungul studiului, am optat pentru onomastica românească a dramaturgului, în ciuda a numeroase rezerve pe care le-am avut¹, tocmai pentru a releva importanța pe care o are prima sa etapă de creație (în limba română), respectiv o semnificativă componentă a literaturii naționale, în devenirea artistică a scriitorului. În plus, această onomastică se pliază problematicii anunțate, fără a vrea să lezeze în vreun fel memoria autorului și opțiunea sa cu privire la varianta franceză a numelui.

În ceea ce privește posibilele filiații sau influențe ale teatrului său, Eugen Ionescu este destul de rezervat în mărturisiri, cu atât mai mult în privința literaturii

¹ cf. Octavian Saiu, *Ionescu/Ionesco: Un veac de ambiguitate*, București, Editura Paideia, 2011, p. 18-21.

române, deși, pe lângă bogata literatură populară, îi consideră scriitori valoroși mai ales pe Eminescu, Maiorescu, Caragiale sau Urmuz. Dramaturgul se simte mai apropiat ca problematică (lumea *angoaselor*) de Kafka sau de Borges. Sau poate se simte mai confortabil – ca apropiere literară – de autorii străini, care să-i confere o poziție privilegiată pe scena mondială. Nu trebuie să uităm polemica avută cu Samuel Beckett despre întâietate în crearea *teatrului absurdului*, deci, implicit, prezența unui orgoliu creator. În *convorbirile* cu Claude Bonnefoy, dramaturgul opinează că, în teatrul său, nu există influențe directe de la un anumit scriitor sau vreo filiație conștientă. Cu toate acestea, tot aici, decizându-se de anumite alte influențe, precum Pirandello, Ionescu afirmă ceva foarte important: „[...] Sunt însă cu siguranță influențat de tot ceea ce am văzut sau citit, de când văd, de când citesc, de când trăiesc” (Ionescu, 1999: 145). Sau un alt răspuns, de exemplu, la o întrebare similară a lui Claude Bonnefoy despre posibilele sale surse de inspirație: „– Nu pot spune cu adevărat că am fost influențat de scriitori sau, cel puțin, am impresia că nu am fost influențat. Cred totuși că am găsit la anumiți scriitori obsesii care mă bântuie, am putut găsi în felul lor de a exprima aceste obsesii o înrudire cu mine” (Ionescu 1999: 32). În continuarea *convorbirilor*, îi menționează pe deja amintiții scriitori – Kafka și Borges – ca principalii scriitori care i-au luminat anumite angoase sau obsesii. De acord, dar scriitorul tocmai a adus în discuție și altceva, și anume problema stilului, a expresiei teatrale. Și tocmai despre această *exprimare bine alcătuită* (Ionescu, 1999: 32-33) dramaturgul afirmă că poate deveni *o înrudire și un punct de sprijin* pentru propria lui gândire. Or, dacă teatrul său, în ceea ce privește problematica gravă – derizoriul ființei umane și absurdul existențial – se poate înrudi cu mulți alți scriitori, ceea ce-l diferențiază pe Ionescu de aceștia este stilul – acel amestec de comic și tragic, de ludic și grotesc –, pentru că, așa cum afirmă într-un alt context, nu „povestea” în sine este atât de importantă, ci felul în care este spusă. În cazul său, stilul face diferența, dar, în același timp, stabilește și niște „punți” posibile, pentru că, dincolo de clasicul Shakespeare (pe care îl invocă dramaturgul), sunt recognoscibili în „expresia” sa teatrală trei mari scriitori, din țara de origine a dramaturgului, și anume I. L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara, problematică pe care o voi susține în prezentul studiu critic. Astfel, prin teatrul său, Eugen Ionescu duce mai departe, în marea literatură a lumii, o componentă importantă din cultura și literatura română, influențele fiind, după cum voi demonstra, nu numai artistice, ci și identitare. În plus, între cele două etape ale creației ionesciene – cea românească și cea franceză – există multiple conexiuni, a căror relevare duce la *o reevaluare* atât a teatrului scris de dramaturg în franceză, cât și a operei create de acesta în română, la care se adaugă o nouă receptare a precursorilor invocați anterior.

Într-adevăr, ineditul teatrului ionescian a suscitat de-a lungul timpului interesul a numeroși critici literari care i-au dedicat studii valoroase, însă acestea sunt în mare parte monografice sau nu dezvoltă decât razant problematica posibilelor filiații dintre opera lui Eugen Ionescu și a altor scriitori, în sfera noastră de interes, scriitorii români. Puțini sunt exegeții care au avut ca scop identificarea filiațiilor posibile dintre teatrul ionescian și literatura română, respectiv legătura dintre cele două etape ale creației autorului, care contribuie fără doar și poate la intuirea mesajului profund al teatrului ionescian. Există însă și studii ai căror autori au fost interesați de această problematică – complexă –, a tranziției de la etapa românească la cea franceză, sau de tema delicată a „paternității” literare. Notabile sunt, strict în acest sens, studiul lui Gelu Ionescu – *Anatomia unei negații*, al Alexandrei Hamdan – *Ionescu înainte de Ionescu. Portretul artistului tânăr*, al lui Eugen Simion – *Tânărul Eugen Ionescu*, al Ancăi-Maria Rusu – *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, al lui Matei Călinescu

– Eugène Ionesco: *teme identitare și existențiale*, al lui Mariano Martin Rodriguez – *Ionesco înainte de La Cantatrice Chauve. Opera absurdă românească*, al lui Octavian Saiu – *Ionescu/Ionesco: Un veac de ambiguitate* – sau recentul studiu al lui Dumitru Tucan – *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*. La acestea se pot adăuga câteva articole, la care am făcut trimitere de-a lungul prezentei lucrări.

În acest context, al unui volum relativ redus de studii care să aibă ca scop problematica pe care o propun – *existența unui filon românesc în teatrul ionescian* –, lucrarea mea de cercetare consider că este un demers actual. Acest demers hermeneutic este susținut de nevoia unei noi reevaluări a teatrului ionescian, într-un context contemporan și de viu interes, mai ales pentru publicul român, care s-a bucurat de altfel, chiar anul acesta, de lansarea ediției complete a teatrului ionescian – realizată de Editura Nemira, în cadrul Colecției Yorick.

În primul rând, prin această lucrare de cercetare, mi-am propus să prezint o imagine globală a operei ionesciene, respectiv a autorului, în cele două etape care se completează și se lămuresc reciproc – etapa românească și cea franceză. Într-adevăr, demersul nu este singular în exegeza românească, dar abordarea pe care o propun este originală. Astfel, nu întâmplător, primul capitol (*Portret cultural și spiritual. Le Départ*) și ultimul capitol al lucrării mele (*Portret cultural și spiritual. Reveniri*) sunt complementare. Ele prezintă un început artistic românesc sub semnul nevoii de afirmare, o plecare definitivă într-un alt spațiu cultural – cel francez – în care Eugen Ionescu se va consacra ca inițiator al *teatrului absurdului*, dar, în același timp, și o revenire la spațiul autohton – al formării culturale a scriitorului. Această *revenire*, chiar dacă nu a fost concretă, indiscutabil a fost de factură literară, culturală și spirituală. În prima parte a lucrării, am considerat că este necesară o reevaluare a poziționării estetice a teatrului ionescian, care nu se lasă încadrat în tipare, demonstrându-și, astfel, încă o dată ineditul formulei teatrale. Acest demers investigativ l-am întreprins în subcapitolul *Eugen Ionescu și imposibilitatea circumscrierii într-un șablon*, continuat de mai multe subcapitole în care am prezentat imaginarul artistic ionescian și personajul rizibil pe care îl consider motorul teatrului său, situat la interferența absurdului comic cu absurdul tragic. În analiza întreprinsă am urmărit să demonstrez – dincolo de axiologia aferentă *noului teatru* –, prezența unor tehnici artistice utilizate de Eugen Ionescu încă din prima etapă a creației, cea românească, și regăsite – de asemenea – în scrierile precursorilor săi. În cea de-a doua parte a lucrării, am investigat, după o prezentare succintă a operei scrise de Eugen Ionescu în limba română (cu această ocazie evidențind inovațiile pe care le face autorul în diverse tipare textuale), modul în care Eugen Ionescu îl anticipează pe Eugène Ionesco, creând – încă din etapa românească – în maniera teatrului viitor. Analizând în permanență opera autorului într-un dublu sens, am demonstrat că în volumul contestatar *Nu* întâlnim, de fapt, germenii absurdului și, probabil, aproape toate tehnicile dramatice pe care Eugen Ionescu le va valorifica – cu predilecție – în teatrul francez. În acest sens, am realizat capitolul distinct *Volumul Nu – de la poza auctorială la teatralitate. Tehnici dramatice*. La acesta se adaugă un alt capitol amplu în care am demonstrat că prima piesă a teatrului absurdului pe plan european (precedată de textul avangardist al lui Alfred Jarry, *Ubu Roi*) este scrisă de Eugen Ionescu în limba română, și anume *Englezește fără profesor*, care – prin traducere și stilizare –, devine celebra *Cântăreața cheală*. Capitolul a fost intitulat sugestiv *Devenirea anti-pieseii Cântăreața cheală. Context lingvistic și temporal*.

În al doilea rând, în demersul meu hermeneutic, am urmărit descoperirea analogiilor posibile dintre teatrul lui Eugen Ionescu și creația celor trei mari precursori ai săi, față de care e posibil ca dramaturgul să fi trăit *anxietatea influenței*

(Bloom, 2008), de aici și mărturisirile destul de parcimonioase cu privire la eventualele influențe românești. Analiza în paralel a operelor autorilor în discuție, pe care am întreprins-o în a treia parte a lucrării (anticipată însă mereu în capitolele anterioare), apelând totodată la un bogat aparat exegetic, în privința căruia am urmărit permanent selectarea și reactualizarea, a demonstrat prezența unor corespondențe, respectiv interferențe evidente, de multe ori chiar indiscutabile. Acestea au fost prezentate în subcapitolele dedicate *Axei Ionescu-Caragiale-Urmuz* și *Axei Ionescu-Tzara*. Dacă până aici am urmărit clarificarea unor controverse de natură estetică, de asemenea prezentarea imaginarului artistic ionescian și relevarea etapei de tranziție la teatrul francez, de aici încolo interesul meu s-a concentrat strict pe problematica lucrării, existența unui *filon românesc în teatrul ionescian*. În demersul meu științific am urmărit întotdeauna ca observațiile făcute în privința unei posibile *paternități literare* a teatrului ionescian să fie just formulate și argumentate cu suport textual sau critic.

De asemenea, analizând teatrul lui Eugen Ionescu, într-o dialectică permanentă cu autorul însuși și cu posibiii săi precursori, dincolo de orice tendință protocronistă, am relevat, de-a lungul acestei demonstrații, valoarea literaturii române în context universal și ieșirea acesteia din zona a ceea ce s-a încetățenit ca literatură „periferică” sau „complexele” unei „culturi mici”. Faptul că teatrul ionescian duce mai departe o componentă importantă a literaturii naționale certifică necesitatea depășirii acestui complex cultural. De altfel, în contextul literaturii contemporane, problema aceasta nici nu se mai justifică – prin traducerea operelor scrise în română și prin scriitorii români care creează folosind o altă expresie lingvistică, literatura națională a intrat deja în marea literatură a lumii.

În ceea ce privește originalitatea demersului meu științific, sunt foarte multe aspecte pe care doresc să le evidențiez. Parafrazând chiar titlul acestei lucrări și considerațiile lui Eugen Ionescu pe tema unor filiații posibile, *filonul* acestei teze se regăsește cu siguranță în studiile exegetice, invocate anterior, în cuprinsul cărora opera lui Eugen Ionescu este receptată dintr-o dublă perspectivă, prin raportare la cele două etape distincte, dar totodată complementare, ale creației sale. Privind retrospectiv, consider că am reactualizat, dintr-o perspectivă estetică și comparativă (asumându-mi dificultatea și riscurile acestei perspective), aceste studii, plasându-le într-un context critic și cultural actual. Elementele de noutate pe care le-am adus țin, înainte de toate, de o nouă receptare a creației ionesciene (în ansamblul ei), care, printr-o *re-lectură* „în oglindă”, arată nu doar parcursul artistic aparte al dramaturgului, ci și *metamorfozele* create – în timp – în cazul lui Ionescu, dar și al precursorilor săi. Această perspectivă de abordare duce la o *re-citire*, respectiv la o revalorificare a scriitorilor români prezentați în cadrul investigației și, implicit, a literaturii naționale. Am continuat cercetarea universului ionescian pe linia intertextualității și a metatextualității, inițiată de Mircea A. Diaconu în articolul „*Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco (sau aventurile unui anticartezian la Paris)*”, problematică dezvoltată ulterior de Dumitru Tucan în relativ recentul studiu *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*. Am pornind de la ideea că în teatrul ionescian se dezvoltă o *lume-text* care se revendică dintr-o tehnică modernă autohtonă, un „cum” revelator caragialian. Am susținut această problematică pornind de la existența unui bogat metatext explicativ al operei celor doi scriitori, iar analiza propriu-zisă a textelor a demonstrat *autoreferențialitatea* creată în universul artistic ionescian, respectiv caragialian. În strânsă legătură cu această chestiune, într-un subcapitol anterior, am lansat și am demonstrat ipoteza conform căreia Eugen Ionescu este un *teoretician al teatrului (in nuce)*.

O altă direcție pe care am dezvoltat-o a fost aceea a existenței, în teatrul francez ionescian, a unui *personaj rizibil*, care a fost construit încă din etapa românească a scriitorului, prin ceea ce am numit *păpușa de tărățuță și arlechinul – două arhetipuri într-un tipar inovator*, aspecte insuficient dezvoltate în celelalte studii dedicate autorului. Acest *personaj rizibil*, conturat în prima etapă a creației autorului, s-a dovedit a fi nu doar un germene al teatrului ulterior, ci și motorul întregii creații ionesciene. În plus, relectura operei românești a scriitorului, pe care am propus-o în studiul meu, prin raportare la teatrul ionescian ulterior, implică necesitatea unei noi situații a lui Eugen Ionescu în istoria literaturii române, în care, până acum, poziția sa este destul de periferică.

În lucrarea mea de cercetare, nu numai că am continuat sau am dezvoltat, printr-o nouă abordare și o reactualizare critică permanentă, direcțiile de analiză semnalate și ilustrate anterior de hermeneuții operei ionesciene, ci și am introdus, la rândul meu, noi perspective critice. Pe lângă aceasta, am analizat – în premieră în studiile exegetice – corespondența dintre teatrul lui Eugen Ionescu și cel al lui Tristan Tzara, scris tot în limba franceză. În urma analizei întreprinse, am demonstrat că există numeroase interferențe create, care țin mai ales de tehnica nouă utilizată de cei doi dramaturgi și de conținutul metatextual, prin care teatrul celor doi scriitori avangardiști vorbește despre propria „devenire” modernă. Toate aceste corespondențe descoperite, pe care le-am demonstrat printr-o punere în paralel a celor două universuri dramatice, m-au îndreptățit să lansez ipoteza că Tristan Tzara a fost probabil unul dintre „emulii” lui Eugen Ionescu.

*

În continuare, consider că este necesară o prezentare succintă a problematicii fiecărui capitol și a direcțiilor de investigație urmărite în cuprinsul acestora, respectiv a concluziilor la care am ajuns. Astfel, în primul capitol intitulat *Portret cultural și spiritual. Le Départ*, care dezvoltă tema profilului creator și a plecării definitive a lui Eugen Ionescu din România, am încercat să răspund obiectiv, dincolo de capcanele inerente protocronismului, la o întrebare aparent simplă „Cine este Eugen Ionescu/Eugène Ionesco?”. Am observat că, pentru această problematică, a cărei clarificare era imperioasă în ansamblul acestei lucrări de cercetare, nu am putut oferi decât un răspuns extrem de nuanțat, dacă nu chiar complicat. Însă, indiferent de perspectiva pe care am abordat-o, națională sau universală, un prim răspuns potrivit și unanim acceptat a fost și este acesta: Eugen Ionescu – un mare dramaturg al lumii sau scriitorul francez de origine română, membru al Academiei Franceze (1970-1994), unul dintre fondatorii *noului teatru* – devenit celebru ca *teatru al absurdului* –, alături de Samuel Beckett. De asemenea, Eugen Ionescu este un scriitor român francofon, precum Emil Cioran, Panait Istrati, Tristan Tzara, Ion Vinea, Benjamin Fondane, Mircea Eliade sau contemporanii Neagu Djuvara și Matei Vișniec. Într-o altă ordine de idei și o altă axă valorică, Eugen Ionescu este un scriitor român avangardist, un membru al Generației '27, dar și un tânăr personaj teribilist al acesteia, un critic literar atipic sau – prin raportare la ambele culturi, română și franceză – un spirit artistic reformator și un aparent cabotin, sau un scriitor existențialist, un umanist, un eseist, un teoretician al teatrului (*in nuce*) ș.a..

Astfel, în partea introductivă a lucrării de cercetare, mi-am propus o portretizare culturală și spirituală a scriitorului Eugen Ionescu, care se desprinde din propriile mărturisiri, dar și din acelea ale contemporanilor săi, dar mai ales din volumul *Nu* sau din articolele pe care scriitorul le publică în țară. Scopul urmărit a fost acela de a descoperiri, pe de o parte, germenele declanșator al teatrului ionescian, iar, pe de altă parte, mobilul plecării definitive a lui Eugen Ionescu din România. În plus, în acest

capitol, dar mai ales într-unul ulterior, dedicat etapei românești a creației ionesciene, am avut în vedere o dezvoltare a factorilor care au dus – probabil – la conturarea acestei personalități creatoare. Aceștia sunt, mai întâi de toate, de ordin familial (relația cu părinții, îndeosebi cu tatăl, implicând un puternic complex oedipian); pe urmă, de ordin cultural și lingvistic (considerentul apartenenței la o cultură minoră, nostalgia față de copilăria luminoasă petrecută în Franța – țara percepută de altfel ca un spațiu spiritual și formativ cultural –, bariera lingvistică); și, în plus, de ordin istoric (ideologia totalitarismului de dreapta susținută de liderul cultural Nae Ionescu și *rinocerizarea* treptată a colegilor de generație, respectiv dezicerea lui Eugen Ionescu de această mișcare radicală și, ulterior, identificarea acestuia cu personalismul promovat în Franța de Emmanuel Mounier, precum și de revista „Esprit”).

Răspunsul la care am ajuns – pornind de la interogația inițială – a fost că Eugen Ionescu este cel care, plecând din România, va avea șansa de *a se devota* artei și de a deveni un mare dramaturg al lumii, un scriitor universal, precum Shakespeare, Cehov, Ibsen sau Strindberg. Indubitabil, el ține, dincolo de literatura franceză sau română, de marea literatură a lumii, pe care o îmbogățește cu o tehnică nouă, cu un stil revoluționar și insolit, prin care reiterează un profund fond umanist și metafizic. În plus, prin componenta plurilingvistică ilustrată de opera lui Eugen Ionescu, precum și a lui Emil Cioran, a lui Tristan Tzara, literatura română se îmbogățește cu scriitorii francofoni, așa cum se îmbogățește cu diverși alți scriitori de origine română care scriu în alte limbi. În aceste condiții, în urma analizei făcute, am conchis că opera lui Eugen Ionescu – indiferent de forma lingvistică sau de expresie – este extrem de greu de încadrat într-un tipar prestabilit, acesta fiind de altfel unul dintre dezideratele autorului. De aceea, în esența sa, creația autorului ilustrează *ionescianismul*, ale cărui direcții de manifestare sunt – printre multe altele – inovația permanentă, insolitul formulei teatrale, dimensiunea spirituală, sentimentul mirării, spiritul de revoltă față de orice formă de opresiune, umanismul, caracterul universal.

În capitolul al II-lea intitulat *Eugen Ionescu și literatura absurdului*, am pornit de la plasarea dramaturgului în contextul literaturii universale, dintr-o perspectivă, mai întâi, estetică. În primul subcapitol, *Imposibilitatea circumscrierii într-un șablon*² (care continuă ca problematică ideea concludivă din capitolul anterior), am demonstrat inconsistența formulelor prin care a fost „etichetat” teatrul ionescian, limitarea pe care o presupun acestea în receptarea corectă și exhaustivă a operei sale, pe de o parte, și, pe de altă parte – paradoxal așa putea spune –, totuși necesitatea unei încadrări într-o direcție estetică, în scopul intuirii esenței creației ionesciene, mereu „volatile”. Un alt aspect important pe care l-am demonstrat în această parte a lucrării a fost acela că impunerea lui Eugen Ionescu în studiile critice și în istoria literaturii franceze a fost destul de sinuoasă, dar definitivă; în plus, certificată prin numirea dramaturgului ca membru al Academiei Franceze, începând cu anul 1970 (despre consacrarea sa în literatura română vorbesc pe larg într-un capitol ulterior). De-a lungul subcapitolului, am demonstrat că, aplicată operei sale, formula *teatru al absurdului* creează, din nefericire, premisele unei simplificări, care înseamnă

² Fragmente din acest subcapitol au fost publicate cu titlul *Eugen Ionescu și literatura absurdului. Imposibilitatea circumscrierii într-un șablon*, în „Meridian critic”, *Refugees/ Exiles/ Expatriates*, Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, Seria Filologie, Nr. 2, (Volum 35), 2020, ISSN 2069-6787, ISSN: 2734 – 7419 ISSN-L: 2069 – 6787, clasificată de CNCSIS la categoria B+, poziția 46, revistă indexată în ERIH+, EBSCO, CEEOL, INDEX COPERNICUS, MLA, p. 51-64, articol disponibil la adresa electronică:

http://meridiancritic.usv.ro/uploads/mc_2_2020/1.05.%20Zugravu%20Oana.pdf

inevitabil îndepărtarea de operă. Tocmai de aceea Ionescu însuși a reacționat în fața sintagmei propuse de Martin Esslin (Esslin, 2009). El nu vrut să fie redus la clișee și la formule. În acest context, am lansat ipoteza că nu Eugen Ionescu este creatorul teatrului „absurdului”, ci chiar Martin Esslin care, pornind de la opera lui Ionescu și a lui Beckett, folosește acest cuvânt inovator. Cu siguranță, pentru contextul cultural respectiv, formula propusă de Martin Esslin, care, de fapt, circula de ceva timp în mediile artistice, a fost salutară, pentru că nu exista o școală literară, respectiv un program estetic, care să adune, să definească și să clarifice, mai ales publicului, noua direcție de manifestare în teatru. De altfel, impactul lucrării sale a fost atât de mare, încât a creat o formulă-tip accesibilă tuturor, atât exegeților, cât și publicului larg – receptor al unei formule teatrale inedite.

O altă chestiune pe care am dezvoltat-o a fost aceea că substanțialitatea operei ionesciene și mutația valorilor estetice impun noi demersuri hermeneutice, ceea ce implică – inevitabil – noi catalogări. În continuarea procesului investigativ, am dezvoltat diverse alte încadrări făcute teatrului ionescian și am analizat valabilitatea, dar și limitele acestora, precum avangardismul și existențialismul, la care se vor adăuga onirismul fantastic, metateatralitatea (orientări estetice pe care le-am analizat în capitole distincte). Am demonstrat că a-l percepe pe Eugen Ionescu drept scriitor „al absurdului”, în descendența literaturii și a filosofiei existențialiste, respectiv a avangardei, este valabil, într-o mare măsură, și în abordarea contemporană a operei acestuia. Însă, această formulă nu surprinde în totalitate acea simbioză dintre formă și fond, semnificativul devenind, în acest sens, un termen mai mult sau mai puțin „la modă”, prin care se arată neputința de a îngloba semnificatul, mult prea profund pentru a fi decelat prin acest termen. De aici, traseul complex pe care îl parcurge exegeza ionesciană și controversile provocate de încadrarea operei lui Eugen Ionescu într-o anumită categorie estetică sau direcție artistică, atât pe plan universal, cât și național. Cert este că dramaturgul s-a impus drept unul dintre inițiatorii *teatrului absurdului*, care ține de o nouă avangardă. În plus, contextul istoric și cultural este relevant în intuirea semnificațiilor profunde ale *noului teatru*, la care se adaugă o altă componentă gravă, cea psihologică, psihanalitică, temperamentală, toate acestea subliniind drama ontică a omului contemporan, care implică o direcție de investigație (neo)-existențialistă.

Concluzia acestui subcapitol este că plasarea teatrului ionescian într-o categorie estetică, într-un program artistic bine definit nu se poate realiza exhaustiv și nici nu a fost dezideratul dramaturgului, așa cum nu este nici al nostru. Totuși, au fost necesare anumite clarificări, sistematizări, într-un anumit context cultural, cel al debutului *noului teatru*, pentru că întotdeauna inovațiile intrigă și provoacă demersuri critice. Problema dezbătută ulterior în lucrarea de cercetare nu a fost decât într-o mică măsură aceea a încadrării operei lui Eugen Ionescu într-o direcție estetică, care, fie că se denumește în continuare „a absurdului”, fie că nu, cu siguranță este una de avangardă. Am subliniat un aspect extrem de important, acela că nu trebuie să cădem în continuare în capcana catalogării, a cuantificării valorii operei unui artist, care se demonstrează prin simplul fapt că este în continuare citită și reprezentată scenic, având potențialul de a crea controverse în primul rând de natură interioară – existențială, și nu neapărat strict teoretice sau stilistice.

În subcapitolul *Teoreticianul teatrului in nuce, dincolo de oglinda auctorială*, am urmărit reliefa modul în care Eugen Ionescu ajunge creator de *teatru al absurdului*, pornind de la viziunea sa despre teatru și de la raportul dintre această viziune și propria creație teatrală. Am observat că acest raport de identitate accentuează și mai mult opoziția dintre concepția perimată și tendențioasă despre

teatru (puternic ilustrată în Franța „stângistă”) și viziunea ionesciană – inovatoare, liberă, nonangajată și, în același timp, morală, sau opoziția dintre teatru – ca fenomen artistic – și teatru social și ideologic. O altă controversă pe care am încercat să o clarific și care re apare mai ales în cazul marilor creatori este aceea a gradului în care Ionescu *transmite* și *se transmite* în opera sa, ori dacă funcția tranzitivă este complementară, în cazul teatrului său, celei reflexive. De asemenea, am investigat dacă dramaturgul este modern sau, de fapt, un clasic modern în viziunea estetică. În plus, am avut în vedere relevanța însemnărilor despre teatru în receptarea operei sale și în ce proporție *oglindea auctorială* – oferită în aceste considerații teatrale – arată sau ascunde omul dindărătul măștii.

În investigația mea, am pornit de la două certitudini: mai întâi, aceea că Eugen Ionescu ilustrează el însuși un paradox, deoarece omul care simte, inițial, o repulsie față de teatru ajunge nu numai să scrie teatru, ci și să creeze un adevărat fenomen teatral, cel *al absurdului*, realizând o *teatralizare* a teatrului; a doua este aceea că Eugen Ionescu percepe acut deriva din teatru, falsitatea și criza acestuia. Dramaturgul nu numai că a constatat, ci a oferit și soluții, devenind, *in nuce*, un teoretician al acestei arte. Ideile sale inovatoare sunt exprimate încă din etapa românească, în articolele publicate în presa vremii și, mai ales, în volumul contestatar *Nu*. În același *spirit non-angajat* niciunei ideologii, ci doar *artei pure, gratuite*, Eugen Ionescu își manifestă ideile despre artă și despre teatru și în spațiul francez. El va realiza acest lucru atât prin articolele publicate, prin interviurile sau prin notele sale, cât și prin creația teatrală propriu-zisă, care oferă un conținut *autoreferențial*. Am arătat că, în linii mari, *viziunea estetică* a lui Eugen Ionescu promovează două idei: pe de o parte, refuzul teatrului realist, social, angajat, de tip brechtian, și – pe de altă parte – susținerea unui *teatru pur, universal*, care să transgreseze orice referent de natură socială, politică, ideologică, chiar și de natură personală sau psihologică, un teatru al cărui obiect să fie, dincolo de om și neliniștile sale, pur și simplu teatrul. O altă premisă a acestui subcapitol a fost că această preocupare pentru *autodefinirea și autonomia teatrală* este una constantă și extrem de importantă în creația literară sau nonliterară a lui Eugen Ionescu, dar puțin dezvoltată în studiile exegetice. De aceea, preocuparea metatextuală a autorului a fost un punct de interes al acestei lucrări de cercetare.

Concluzia la care am ajuns în acest subcapitol a fost că teatrul lui Eugen Ionescu, depășind un cadru etnic și o epocă, marchează o adevărată *revoluție a dramaturgiei*, oglindă a unei întregi civilizații intrate în derivă, în confuzie. De asemenea, am demonstrat că dramaturgul – care vrea să creeze o lume proprie, doar *a lui* – oferă o nouă formulă dramatică: atunci când teatrul avea o nevoie stringentă de schimbare, îl revoluționează și își asumă această condiție. În plus, aspirând spre ilustrarea *dramei pure*, Eugen Ionescu ne poartă și pe noi, receptorii universului său insolit, într-o aventură a sinelui, dincolo de cuvânt și de actul teatral, spre acel paradis pierdut, spre acea *lumină* la care aspiră și subconștientul nostru. Dincolo de multiplele interpretări pe care le oferă opera sa, este evidentă – și mărturisită de-a lungul scrierilor sale – preocuparea continuă a dramaturgului cu privire la definirea sau clarificarea propriei creații și, mai ales, lămurirea sau întuirea existenței prin intermediul creației. Eugen Ionescu se arată, astfel, și *un teoretician al teatrului*, deși nu-și revendică și nici nu i s-a atribuit acest statut.

În subcapitolul *Imaginar artistic. Temele teatrului ionescian*, am pornit de la ideea că imaginarul artistic ionescian stă sub semnul inovației permanente. Nu de puține ori, în notele și interviurile sale, Eugen Ionescu discută despre devansarea conținutului artistic, a literaturii, prin mijloacele tehnice aflate într-o dinamică

permanentă. Prin aceste mijloace tehnice, dramaturgul are în vedere atât stilul, tehnica artistică, cât și recuzita spectacolului teatral, cu totalitatea efectelor scenice pe care le poate presupune aceasta. Am întărit ideea că teatrul ionescian accentuează *sincretismul*, ilustrând un *teatru teatral*, în care mesajul nu este exprimat numai prin cuvânt, ci mai ales prin arta nonverbală – gestul, mimul, măștile, mișcarea scenică, recuzita, efectele auditive. Am observat că ideea sincretismului este o preocupare constantă a dramaturgilor moderni, prezentă, de exemplu, și la Antonin Artaud (invocat de altfel, în acest sens, de Eugen Ionescu), care vede în teatru nu o artă a Verbului, ci a spectacolului. Un alt descendent al acestei viziuni înnoitoare – care presupune o renaștere dramatică și scenică – este Luigi Pirandello, apreciat de Eugen Ionescu pentru *mecanica* sa teatrală. Astfel, pentru ca *mărturisirea* dramaturgului să fie înțeleasă, ea este *strigată* de acesta, Ionescu apelând la tehnici teatrale inedite, într-o permanentă competiție atât cu mijloacele de transpunere artistică și scenică, cât și cu sine însuși. Concluzia la care am ajuns este aceea că teatrul ionescian ne zguduie, fiind *țipăt*, după cum afirmă în repetate rânduri creatorul său. Iar, când mărturisirea sa pare a scădea în intensitate, dramaturgul îi găsește o nouă formulă de redare, o nouă viziune artistică, scoțând-o din anonim și din durată existențială. De asemenea, am subliniat faptul că, în celelalte subcapitole, voi investiga concretizarea anumitor teme pe care le consider a fi esențiale în susținerea problematicii acestei lucrări de cercetare, *filonul românesc în teatrul lui Eugen Ionescu*, acestea fiind *disoluția limbajului, condiția creației și a creatorului, tema claustrării și tehnica aglutinării*, respectiv *condiția personajului ionescian* – aceea de *personaj rizibil*.

În următorul subcapitol, *Disoluția limbajului*, am pornit de la metatextul explicativ ionescian pentru a clarifica formula *tragedia limbajului*, devenită în timp, prin reluarea sa în critica literară, o definiție a primei etape teatrale a lui Eugen Ionescu. Ulterior, dramaturgul va utiliza numeroși alți termeni, prin care va surprinde dinamica teatrală pe care o explorează în textele sale, dintre aceștia preferat fiind *teatru al insolitului*. Am optat în acest subcapitol al lucrării pentru *disoluția limbajului*, formulă prin care înțeleg *o tehnică nouă* folosită de dramaturg, cu scopul redării, pe de o parte, a încercării permanente a autorului de a da expresie neliniștilor sale și, în același timp, a neputinței de a le concretiza total prin limbaj (de aici necesitatea mijloacelor scenice pe măsura *strigătului* ființei creatoare); pe de altă parte, prin această tehnică, *a disoluției, a dezagregării sau a dezarticulării limbajului*, Eugen Ionescu ilustrează, dincolo de *figurarea* spaimelor sale, *arta pură sau arta gratuită, figurarea nonfigurativului*. În plus, am pornit de la premisa că această tehnică îl învederează pe dramaturg drept descendent al *părinților săi literari* – pe care îi recunoaște într-o mai mică sau mai mare măsură –, și anume, I. L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara (interferențele create între operele acestora fiind prezentate în capitole distincte ale lucrării de față).

Concluzia la care am ajuns a fost că *disoluția limbajului*, structură pe care o consider mult mai ofertantă comparativ cu *dezarticularea* sau *tragedia limbajului*, deoarece le înglobează, dar și le depășește ca semnificații pe celelalte două, presupune nu atât o criză sau sesizarea unei crize (de ordin cultural și valoric), ci, mai degrabă, o soluție. Astfel, limbajul capătă o nouă dimensiune în antiteatrul ionescian. În repetate rânduri, Ionescu susține necesitatea unui limbaj dramatic cu totul nou, prin care să se realizeze întoarcerea la primordial și care să exprime viul, autenticul – de aceea, limbajul din textele sale dramatice doar aparent va fi golit de sens; de fapt, va fi potențat semantic tocmai prin *dezagregarea* lui, prin *disoluția* sa. Această tehnică este folosită cu predilecție în prima parte a creației dramaturgului, în anti-piesele *Cântăreța cheală, Lecția, Scaunele, Jacques sau Supunerea, Viitorul e în ouă* ș.a..

Înlănțuirea de nonsensuri și de silabe sau de sunete (*dezarticularea*) va duce la o reconstituire de *semne* și de noi *înțelesuri*. Pentru acestea, era nevoie de o formulă nouă, iar dramaturgul o identifică în potențialul limbajului – mai întâi intuit, ulterior întinerit.

În următorul subcapitol, am problematizat tema *condiția creației și a creatorului*, omniprezentă în textele ionesciene – fie literare, fie nonliterare (articole, interviuri, note, pagini de jurnal). Am pornit de la premisa că nevoia de (auto)definire artistică a autorului implică dezvoltarea unui substrat metatextual cu ramificații multiple – posibile piste de lectură ale operei sale. Eugen Ionescu scrie pentru a-și putea răspunde la propriile întrebări, de aici și specificul teatrului său, esențialmente interogativ și problematizant. Chiar rostul scrierii sale – literalmente – este, înainte de toate, o profundă și amplă interogație, generatoare de alte întrebări, care, prin ele însele, oferă răspunsuri ce sunt, de fapt, teme ale universului său artistic. O altă interogație a autorului vizează caracterul aparent demiurgic al creatorului de artă, acesta fiind trădat de propria creație care se dezvoltă autonom, prin raportare la creatorul ei și la intențiile acestuia. *Autoreferențialitatea* textuală atestă, pe de o parte, capacitatea (auto)reflexivă și (auto)constructivă a textului literar și, pe de altă parte, condiția creatorului – păpușarul care a scăpat sforile, fiind *un păcălitor păcălit* de propriul text, care se naște – simultan – dependent și independent de creatorul său. În altă ordine de idei, conținutul textual – proiectat de autor –, care presupune o anume problematică și un anume scop, este devansat de mecanismul său textual, de propria construcție – oglindite gidian prin *mise en abyme*.

Pe scurt, tema creației și a creatorului este una dintre preocupările permanente ale scriitorului. Prin concretizarea ei – atât literară, cât și nonliterară –, ea permite dezvoltarea componentei metatextuale, opera devoalându-și mecanismele de creație, și materializarea nevoii de (auto)definire creatoare. În același timp, această temă implică și un joc al intratextualității, respectiv al intertextualității – fie strict între textele ionesciene, fie între acestea și scrierile predecesorilor săi. Corporalizarea acestei teme la nivel textual duce la formarea unui stil și a unui public pe măsură.

În subcapitolul *Tema claustrării și tehnica aglutinării*, am pornit de la ideea că aceasta este una dintre temele majore ale teatrului ionescian prin a cărei concretizare textuală se dezvoltă atât profunzimea conținutului artistic, cât și elemente importante de stil și de tehnică. În plus, prin materializarea acestei teme (la nivel de expresie și de mecanism teatral), Eugen Ionescu creează punți vizibile mai ales cu opera unuia dintre precursorii săi, și anume Urmuz. Aglutinarea și proliferarea – de obiecte, de elemente organice, de cuvinte sau sunete – susțin, la rândul lor, tema claustrării, care este dezvoltată artistic atât în plan exterior – prin izolarea concretă, fizică –, cât și în plan interior – în psihologia individuală și colectivă. Astfel, cele două teme se află în relație de complementaritate și de interferență, iar, la nivel compozițional și artistic, aceste teme sunt construite prin diverse tehnici și categorii estetice, precum: repetiția, progresia, accelerarea, dezarticularea limbajului, șarja, nonsensul, grotescul, burlescul, caricaturalul ș.a.. Tema aglutinării și a claustrării este prezentă fără doar și poate, prin diverse elemente – motive literare, simboluri, tehnici compoziționale –, în toate piesele ionesciene, însă devine majoră în textele următoare: *Cântăreța cheală*, *Lecția*, *Scaunele*, *Amedeu*, *Jacques sau Supunerea*, *Viitorul e în ouă*, *Noul locatar*, *Rinocerii*, *Ucișă fără simbrie*, *Jocul de-a măcelul*.

În concluzie, prin tema claustrării și tehnica aglutinării, universul artistic ionescian capătă consistență și coeziune, această temă înglobând alte direcții de investigație, precum: nevoia de comunicare, de celălalt și, în același timp, neputința concretizării acesteia într-un mod autentic; necesitatea liniștii, a izolării, imperativul

morții, angoasarea ființei, mecanismul existențial, violența nejustificată rațional, crima, vina, eșecul, visul, eliberarea etc.. În plus, după cum am enunțat anterior, această temă și tehnicile de construcție aferente relevă legătura creată, mai ales la nivel de mecanism textual, cu unul dintre precursorii teatrului ionescian, și anume cu Urmuz, o problematică dezvoltată într-un capitol ulterior.

În subcapitolul final al acestei părți, am pornit de la premisa că nucleul sau motorul acestui univers artistic definit frecvent de autor prin sintagma *teatru al deriziunii* – proiecție a unor angoase existențiale – este *personajul rizibil*³, a cărui prezentare este obiectivul analizei întreprinse în continuarea lucrării științifice. El este creat, în primul rând, evident, cu ajutorul *comicalui* – *comic dur, negru* – despre care autorul crede că nu oferă nicio scăpare, acesta accentuând, de fapt, tragismul ființei. Astfel, Eugen Ionescu va realiza descoperirea *comicalui* în tragic și a tragicului în comic, a vidului ontologic în joc și invers. Am demonstrat, de-a lungul capitolului, că *personajul rizibil* răspunde acestei viziuni, deoarece *comical tragic* este immanent naturii sale. În lumea ionesciană, îi sunt regăsite ambele conotații: *care provoacă râsul*, ilustrând o marionetă, un mecanism (*o fantoșă*, în accepția autorului), toate acestea reprezentând stratul de suprafață al textului. Iar, în profunzimea lui, care se devoalează treptat și tulburător, conotațiile sunt: *demn de luat în râs, de râs* – semantică prin care se arată adevărata natură a personajului ionescian, acesta ilustrând nu neapărat mecanismul, ci, mai ales, omul sortit morții și condamnat vieții, ca urmare a terorii istoriei și a societății, sau damnat, aflat sub povara *ghinionului de a se fi născut* și de a fi neputincios în fața opresiunii timpului și a Creatorului.

În partea finală a subcapitolului, am dezvoltat potențialul *personajului rizibil* în a da un răspuns la interogațiile dramaturgului. Am ajuns la concluzia că nu putem răspunde cu certitudine la această întrebare, dar cu siguranță că, prin construcția acestui *arhetip*, Eugen Ionescu dă o replică unui mod de a crea și de a trăi, deoarece, dincolo de resurecția tragicului – amintită de-a lungul acestei prezentări – dramaturgul creează un nou stil, asociat complexității omului secolului al XX-lea, respectiv secolului nostru. Pierderea miracolului mundan este redată așadar printr-un personaj care înglobează – simultan – ridicol, fragilitate și măreție. Râsul se transformă într-un rictus, într-o grimasă, iar adevărata valoare a personajului constă în a fi luat cunoștință de sine, în spirit camusian. Dincolo de barierele lingvistice și etnice, transgresând timpul și spațiul, ducând cu el o parte din spiritul românesc și accedând în același timp spre universalitate, Eugen Ionescu promovează ideea că toți suntem actori în *theatrum mundi*. De aceea, râsul rămâne una dintre constantele personajului creat, ipostază a unui ins nu neapărat tragic, ci, mai degrabă, sceptic și interogativ.

În capitolul al III-a, *O prezentare sintetică a operei românești a lui Eugen Ionescu*, am prezentat direcțiile creației ionesciene (literară și nonliterară) din etapa românească, remarcând în fiecare tipar textual ilustrat de autor germenele teatrului ulterior. În primul subcapitol intitulat „*Momentul*” *Ionescu și traseul impunerii în literatura română*, am pornit de la premisa existenței în opera lui Ionescu – scrisă în românește – a unor date care să-l anunțe pe marele scriitor de mai târziu. De-a lungul

³ Fragmente din acest capitol au fost publicate cu titlul *Eugen Ionescu. Personajul rizibil*, lucrare susținută în cadrul Atelierelor Școlii de vară pentru masteranzi și doctoranzi, ediția a II-a, *Fetele ironiei în literatură și critică*, organizate de Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și Memorialul Ipotești, publicată în „Philologica Yassyensia”, anul XIX, nr. 2 (38), Iași, 2023, Categoria A conform CNCS, inclusă în baze de date internaționale: CEEOL, EBSCO, ERIH PLUS, GOOGLE SCHOLAR, The LINGUIST LIST, MLA International Bibliography, PROQUEST, SCIPHO, ULRICHWEB, ISSN online 2247-8353, ISSN-L 1841-537, p. 117-129, articol disponibil la adresa electronică:

<https://philologica-jassyensia.ro/articol/?id=eugen-ionescu-personajul-rizibil>

acestui subcapitol, am identificat elementele necesare soluționării pe cât posibil a acestei controversă, pe de o parte, și am nuanțat o altă direcție de investigație a operei scriitorului român asociat spațiului francofon, pe de altă parte. Această direcție se situează dincolo de cea avangardistă, des invocată de altfel, și presupune umanismul ilustrat în creația sa, o constantă care derivă din spiritul profund religios al autorului.

În același timp, având în vedere studiile dedicate lui Eugen Ionescu, din ce în ce mai cuprinzătoare, în care se prezintă ineditul operei lui scrise în limba română, m-am întrebat care ar fi fost traseul pe care l-ar fi urmat acesta, dacă ar fi rămas în România. Mult timp după plecarea sa definitivă din țară, nu asistăm la o Românie democratică, aceasta situându-se departe de spiritul ionescian, prin climatul cultural și politic pe care l-a oferit. Ea i-ar fi impus în schimb, în continuare, o experiență concretă a absurdului existențial, iar, în acel climat sufocant, Eugen Ionescu probabil că ar fi renunțat la scris sau ar fi creat *opere de sertar*. Așadar, acest exercițiu imaginativ nici măcar nu-și găsește un context favorabil opinării pe această temă. Nu mi-a rămas decât să-mi delimitez orizontul investigativ în funcție de aspectul concret – istoric și cultural – ilustrat de „momentul” Eugen Ionescu. Cert este că autorul debutează în limba română și că se consacră în calitate de inovator al teatrului în limba franceză. În consecință, m-a interesat această etapă românească din mai multe perspective: ca substrat antropologic pentru teatrul ulterior scris în limba franceză, care este creația care poartă cu sine – asumat sau nu – o parte din spiritul ionescian de atunci și, de asemenea, din cultura română; ori ca fenomen de avangardă pentru contextul literar românesc asociat generației '30, ori ca etapă tranzitorie celei franceze, ori ca suport pentru conturarea profilului cultural și spiritual al marelui dramaturg. Indiferent de intenția avută în vedere în acest demers analitic, am evidențiat locul important pe care ar trebui să-l ocupe Eugen Ionescu în istoria literaturii române, deoarece rolul pe care l-a jucat, acela de factor declanșator în varii direcții sau forme de manifestare, este mai mult decât evident.

În altă ordine de idei, am demonstrat că traseul impunerii lui Eugen Ionescu pe scena literaturii române, prin opera românească, a fost destul de lent. El a fost favorizat de consacrarea ulterioară a dramaturgului în literatura franceză. Până atunci, în spațiul românesc, creația sa – literară, eseistică, critică și publicistică – a fost destul de marginalizată, umbrită probabil de teribilismul inițial de care a dat dovadă. *O re-lectură* a operei românești ionesciene ar trebui să ducă la noi demersuri hermeneutice și la o nouă situație a lui Eugen Ionescu în literatura națională. Urmărind impunerea treptată, dar categorică, a dramaturgului pe scena literaturii franceze, pe care am prezentat-o într-o analiză anterioară, am observat o atenție sporită care îi este acordată lui Ionescu nu numai în dicționare și enciclopedii aferente domeniului, ci și în cărți de analiză literară destinate elevilor și studenților. Bineînțeles, recunoașterea valorii unui scriitor se realizează inițial la nivel academic, dar, ulterior, și prin popularizare intrașcolară. De aceea, în contextul cultural contemporan, este necesară *o re-evaluare* a operei românești ionesciene, deoarece, mai întâi, o componentă a spiritului său din opera franceză se regăsește deja în opera românească – după cum îmi doresc să demonstrez în lucrarea de față –, iar, în plus, deoarece opera scrisă în limba română prezintă o valoare intrinsecă care merită în continuare atenția noastră. În paginile care urmează în acest subcapitol, îmi propun o relevare a importanței acesteia atât în plan sincron, ca valoare națională plasată în contextul cultural-artistic interbelic, cât și în plan diacronic, în cadrul literaturii noastre, care, prin evoluția ei, confirmă și relativizează „momentul” Ionescu. Acest fapt este complementar valorii ei universale, deoarece opera românească îl arată pe *întâiul* Eugen Ionescu. *Mutația valorilor estetice* relevă, în acest context, că scrierile românești ionesciene prezintă nu doar o

simplă valoare documentară, ci una artistică inovatoare care trebuie investigată, în același timp, pe axa temporală și la confluența a două culturi – cea română și cea occidentală, esențialmente franceză.

În subcapitolul *Avatarurile tranziției ionesciene la teatrul francez*, am pornit de la o încercare de „definire” a lui Eugen Ionescu în perioada românească. Am avut în vedere două imagini, respectiv două răspunsuri total diferite: nesianosul sau intuitivul Eugen Ionescu? Această perspectivă denotă clasicul joc dintre esență și aparență cultivat în literatură (cu toate mijloacele estetice și măștile pe care le presupune), care implică, pe de altă parte, ceva mai presus de atât, și anume o componentă cultural-artistică și ontologică profundă. Această oglindire concavă și convexă, în același timp, a operei ionesciene este generată atât de intenția autorului însuși, de înclinația sa spre ludic și paradox, cât și de gradul de intuiție a criticilor săi sau de voința hermeneuților de a trece de stratul de suprafață al textelor ionesciene. Acest strat arată un scriitor rebel și nonconformist, chiar impertinent, dar care este parte a întregului, deci necesar pentru a ajunge la profundul Eugen Ionescu, care se dovedește a fi un scriitor pre-existențialist, un spirit inovator – chiar vizionar –, și un îns tragic. În consecință, axiologia operei sale românești dezvoltă, într-un grad mai mare sau mai mic, aceste două coordonate.

Un alt aspect pe care l-am luat în considerare în demersul meu analitic este cel al justificării modului în care prezint și analizez opera ionesciană scrisă în limba română. În acest sens, clasificarea operei scriitorului trebuie realizată, momentan, strict cronologic, și nu valoric, pentru că, mai întâi de toate, valoarea este relativă, într-o mai mare sau o mai mică măsură. În plus, nici nu ar fi valabilă nicio tentativă de ierarhizare, deoarece nu toate operele scriitorului au fost cunoscute de publicul român în momentul scrierii lor, ceea ce implică – ținând cont de mutația valorilor estetice – o mare pierdere în aprecierea justă a creației românești a lui Eugen Ionescu. Am în vedere, bineînțeles, prima piesă de teatru al absurdului – prin raportare la cronologia pieselor asociate acestei categorii, la nivel mondial –, *Englezește fără profesor*, scrisă în Franța, în 1943, cunoscută publicului român tocmai în 1965, și parabolele urmuziene neprezentate publicului nostru până în 1997, cele două creații neavând așadar posibilitatea de a arăta și un alt Eugen Ionescu sau de a determina critica la a-i recunoaște dramaturgului un loc binemeritat și în istoria literaturii române, respectiv în cultura națională (nu doar prin declararea sa ca membru al Academiei Române, *post-mortem*, în 2009).

Concluzia la care am ajuns a fost că această creație românească polimorfă a autorului dezvoltă, după cum am demonstrat de-a lungul capitolului, de la o formă la alta, *avatarurile tranziției ionesciene*, faza preliminară mării opere scrise în limba franceză. Acest fapt mi-a permis să opinez cu privire la ceea ce reprezintă Eugen Ionescu și opera sa în perioada românească, respectiv cu privire la „ce” și „cum” devine acesta în spațiul francez. Avatarurile tranziției ionesciene la teatrul francez – asociate operei scrise în limba română, de la poetul debutant la creatorul teatrului absurdului –, ilustrează un fenomen complex, de tip inovator, dar și un iterativ „nu”, care își va găsi mai târziu o nouă expresie și va oferi premisele consacrării mondiale a dramaturgului.

În subcapitolul *Psihologia refuzului și libertatea de expresie*, am încercat să justific parcursul literar ionescian prin atribute ale personalității acestuia. Am evitat – pe cât posibil – digresiunile pe care le implică un teren atât de complex și de fragil, precum psihologia umană, și am apelat – în acest sens – la elemente concrete din viața autorului sau din contextul socio-istoric trăit. Pe parcursul analizei întreprinse, am demonstrat că scrierile românești ale lui Eugen Ionescu ilustrează, pe de o parte,

psihologia refuzului, iar, pe de altă parte, *libertatea de expresie*, care derivă din prima. Libertatea de expresie de care dă dovadă Eugen Ionescu, încă din textele scrise în limba română, își găsește mijloace estetice diferite care ilustrează talentul expunerii și verva sa, indispensabile teatrului ulterior. Stilul său prezintă – alternativ – un registru serios, poetic, grav, dar și acid sau ironic, și unul oral, balcanic și anecdotic. Acest aspect îi dă savoare, însă îi conferă, în același timp, eticheta de ins superficial, neserios, impertinent sau teribilist. Frondă și apreciere, critică negativă și pozitivă, două voci care arată că totul este posibil, dacă vrem, dar și inutil, totodată. Două coordonate care anunță stilul teatrului său: pe de o parte – caricatural, grotesc, umor negru, parodie, ludic și – pe de altă parte – profund, poetic, metaforic. Așadar, un paradox semantic și estetic, o dialectică proprie.

Subcapitolul *Păpușa de tărățâ și arlechinul – arhetipuri într-un tipar inovator*⁴ este complementar subcapitolului *Personajul rizibil*, de data aceasta obiectul de investigație fiind opera românească a dramaturgului. Scrierile românești ale lui Eugen Ionescu, începând cu poeziile din *Elegii pentru ființe mici*, continuând cu *Nu* și cu paginile de jurnal sau cu – rămasă în manuscris – prima piesă de teatru al absurdului – *Englezește fără profesor* –, dezvăluie un creator subtil care, încă de pe acum, exprimă acea uimire în fața spectacolului grotesc, dar și a pierderii miracolului mundan, printr-o expresie care îl scoate din anonim și care, înainte de consacrarea pe plan mondial, poate reprezenta o valoare în sine. Eul creator, indiferent de tiparul textual ales, ilustrează două arhetipuri – într-un stil inovator –, și anume *păpușa de tărățâ* și *arlechinul*. Prin aceste două ipostaze simbolice, autorul transmite sfâșierea sa lăuntrică care este declanșată de condiția de *marionetă* a omului în fața destinului. Complementară acesteia este cea de *bufon* sau de *saltimbanc*, singurele opțiuni pe care le are artistul în vederea supraviețuirii într-un univers în care nu poți dispune mereu de liber-arbitru. Aceste proiecții sunt de sorginte tragică și anticipează teatrul său, în care autorul exprimă nu numai neputința în fața *ghinionului de a te fi născut* (Ionescu, 1993: 102) și de a trăi opresiunea istoriei și a societății, ci, mai ales, acea uimire amintită anterior.

De-a lungul demersului meu investigativ, am avut în vedere relevarea acestei componente mai puțin dezvoltate în critica literară, deoarece o consider nu doar un germene al teatrului ulterior, ci și un nucleu al întregii sale creații – scrisă în română și în franceză – care, ulterior, va dezvolta concentric, de fapt, aceeași sferă de interes. Aceste ipostaze tragice în esența lor pot avea origini multiple, inclusiv de natură oedipiană. Autorul creează, de la început, un *personaj rizibil* – de factură lirică, diaristică, critică și dramatică – care este motorul universului său artistic, situat la interfeșta absurdului comic cu absurdul tragic, și emblema omului contemporan. De aceea, este evident că, în creația sa, *râsul* își depășește funcția consacrată, comună – de factură clasică, aristotelică –, și anume, purificatoare, cathartică și punitivă (conform dictonului *castigat ridendo mores*) și devine grimasa ironiei sau a autoironiei. Iar din această grimasă derivă durerea înțelegerii propriei condiții și a celei ontice, în general, respectiv tragismul ființei – prin respingerea și asumarea

⁴ Fragmente din acest subcapitol au fost publicate cu titlul *Eugen Ionescu. Păpușa de tărățâ și arlechinul - arhetipuri într-un tipar inovator*, în „Meridian critic”, *Women & careers*, Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, Seria Filologie, Nr. 2, (volum 37), 2021, ISSN 2069-6787, ISSN: 2734 – 7419 ISSN-L: 2069 – 6787, clasificată de CNCSIS la categoria B+, poziția 46, revistă indexată în ERIH+, EBSCO, CEEOL, INDEX COPERNICUS, MLA, p. 297-302, articol disponibil la adresa electronică:

http://meridiancritic.usv.ro/uploads/mc_2_2021/2_2021/II.05.%20Oana%20CORNEANU.pdf.

totodată a acestei condiții. În peisajul interbelic românesc, opera lui Eugen Ionescu aduce un suflu nou tocmai prin acest râs dezarmant, un râs pe alocuri malițios, de multe ori însă negru. Să nu uităm totuși că râsul este *o plăcere a intelectului, un act de inteligență pură*, prin care se învinge rigiditatea cotidiană, conform lui Henri Bergson, realizând, în același timp, o desprindere de afectivitate, de subiectivitate, ceea ce dorea și Aristotel.

În acest context, ceea ce ne oferă Eugen Ionescu, încă din prima etapă a creației sale, reprezintă mai întâi de toate, dincolo de teribilismul de care a fost acuzat, o ingenioasă modalitate de manifestare artistică de care literatura română ducea lipsă. Prin urmare, Eugen Ionescu ilustrează două dintre cele trei mari procedee de stârnire a râsului, în accepția bergsoniană, *diavolul cu arc*, ca urmare a oscilării între sentimente contradictorii, și *păpușa cu sfori*, adică omul liber devenit marionetă în mâinile Creatorului. Am observat, de-a lungul analizei, că spaimile lui Ionescu sunt și ale noastre, de aceea, prin eul creator, autorul face trecerea de la particular la universal, dezideratul dramaturgului fiind, de altfel, *figurarea non-figurativului sau exprimarea inexprimabilului*. Noi, lectorii, asistăm la o dialectică în care se schimbă rolurile: instanțele ficționale prind viață prin proiectarea noastră în mecanismul lor de construcție, iar noi ne identificăm cu acestea în eul profund și social. Se realizează, în cazul cititorului, o experiență hermeneutică, o restructurare a textului care ne citește. Astfel, în cuprinsul acestui subcapitol, am subliniat că acum, în creația românească, se pregătește drumul pentru adevăratul personaj ionescian – cel dramatic –, nu numai ca substanță (care fusese deja anunțat prin stilul diaristic), ci și ca mijloace de construcție. Iar acest personaj dramatic va fi profund, pentru că va transmite eul creatorului – privat, intim – care nu poate fi falsificat.

Subcapitolul *De la revoltă la umanism – constantă a stilului ionescian* are rolul de a reface legătura cu cel anterior, *Psihologia refuzului și libertatea de creație*, și de a releva esența teatrului autorului. De-a lungul analizei întreprinse, am demonstrat că stilul rebel și reformator, spiritul ambițios și intuitiv, de care a dat dovadă Eugen Ionescu încă de la vârsta adolescenței, au învins, iar opera ionesciană ulterioară și-a păstrat în linii mari specificul românesc. Iar, în acest context, una dintre coordonatele operei sale – în ansamblul ei – este revolta declanșată în fața neputinței, de orice natură, iar forma ei de manifestare a rămas cea descoperită prin intermediul limbii române, și anume comicul negru sau comicul tragic. Am arătat că autorul, considerat inițial *un farseur* sau *un spirit cabotin*, se dovedește a fi, de fapt, opusul: un scriitor serios, chiar meticolos, și un profund umanist.

În capitolul al IV-a, *Volumul Nu – de la poza auctorială la teatralitate. Tehnici dramatice* (un studiu distinct, de altfel), am pornit de la ipoteza că Eugen Ionescu își creează, de la o etapă la alta, un stil aparte care își are sorginea în *poza auctorială* din volumul *Nu* (1934). De la *poza auctorială* la *teatralitate*, drumul nu este neapărat labirintic, dar, cu siguranță, este stratificat (sunt recognoscibile mai multe niveluri de analiză: critic și auto-critic, diaristic și existențialist, ludic și tragic) și mascat în forma teribilismului juvenil sau a orgoliului creator. Aceasta este problematica prezentului capitol, dezvoltarea ei fiind de altfel necesară în scopul relevării *filonului românesc în teatrul ionescian*. De-a lungul studiilor exegetice care au avut ca referent acest volum, premisa actuală pe care o propun – existența unei *poze auctoriale* care se concretizează într-un *mecanism teatral* – ori a fost razant susținută, ori a fost chiar ignorată, în favoarea altor direcții de investigație, de altfel justificate de ceea ce reprezintă volumul *Nu*, în întregul său. Dintre acestea, frecvent susținute sunt următoarele: critica inautenticității, a diletantismului și a imposturii în literatură, dar și în exegeza sau în cultura română (asociată momentului dat, și nu numai), relativizarea

actului critic, existența unui substrat existențialist – a cărui principală coordonată este angoasa declanșată de iminența morții și de imposibilitatea aflării răspunsurilor la întrebările majore sau – o altă direcție de investigație – volumul *Nu*, un exercițiu avangardist. Pentru a dezvolta corespunzător problematica enunțată, am considerat că este necesară o prezentare sumară a contextului apariției volumului, a structurii acestuia și a principalelor opinii critice referitoare la semnificațiile sale. Ulterior, am demonstrat, prin numeroase exemple din text, prezența în volumul *Nu* a unui mecanism teatral – cu tehnici variate, precum anecdota, răsturnările de situație, absurdul, dramatizarea epicului, echivocul ș.a. – care reprezintă germenele teatrului ulterior.

Concluzia acestui capitol a fost că volumul *Nu* oferă diverse chei de lectură și că bulversează încontinuu cititorul care crede, inițial, că a găsit pista corectă, drumul demonstrându-i însă că s-a înșelat. Cartea este singulară în literatura noastră tocmai pentru că este extrem de greu de încadrat într-un gen, într-un tipar. De altfel, autorul ne recomandă ieșirea din comoditatea oricărei formule scriitoricești. Mai ales această dorință de a fi unic, de a nu ilustra o tehnică anume care să îl asemene cu alții, l-a determinat pe Eugen Ionescu să creeze un volum inimitabil – un nou stil, o nouă expresie (deși în permanență se simte trădat de aceasta), o încercare de a ajunge la acel eu angoasat și *derutat*, printr-un *nu* la adresa șablonului și a lipsei de autenticitate, de adevăr. Iar modalitatea în care își construiește volumul – *poza auctorială*, răsturnarea convențiilor, parodia, ludicul, *teatralul* – îl anunță pe dramaturgul de mai târziu, care își definește teatrul prin *insolit*, așa cum se arată a fi, încă din etapa românească, și volumul *Nu*.

Un alt studiu amplu din cadrul lucrării, care constituie cel de-al V-lea capitol, are ca scop continuarea demersurilor exegetice în relevarea a ceea ce am numit *devenirea anti-pieseii Cântăreața cheală*. M-a interesat descifrarea mecanismului de transformare a variantei inițiale a anti-pieseii, scrisă în limba română în 1943, *Englezește fără profesor*, în opera care va ilustra nu numai debutul dramaturgului francez de origine română, ci și lansarea *noului teatru* pe scena universală. Am avut în vedere analiza comparată a celor două texte din punct de vedere compozițional – lingvistic, stilistic, dar și temporal, istoric și cultural. Ipoteza de la care am pornit este următoarea: *Englezește fără profesor* reprezintă pentru *Cântăreața cheală* nu doar un *hipotext*, ci un *moment de referință* pentru ambele literaturi, o *re-ființare* a textului scris în română, într-o variantă adaptată și stilizată, cea franceză. De asemenea, am investigat cu privire la gradul de *paternitate* a anti-pieseii românești în crearea celeilalte, de data aceasta în limba adoptată sau, mai bine zis, redobândită. Indiferent de situație, am avut în vedere statutul de *variantă inițială* a unei opere care atestă primele mișcări artistice ale *teatrului absurdului* sau *germenele acestui nou teatru*. În plus, opera ulterioară, scrisă în limba franceză, al cărei debut este *Cântăreața cheală*, oferă date suficiente care permit să-i fie atribuit variantei inițiale, scrisă în română, statutul de *manifest artistic*, cu valențe de *ars poetica* sau, de ce nu, *ars dramatica*. În această nouă paradigmă pe care o propun, *Englezește fără profesor*, viitoarea *Cântăreața cheală*, poate juca rolul *Manifestelor dada* ale lui Tristan Tzara, anunțând și pregătind publicul pentru o schimbare.

Concluzia studiului, în urma unei vaste analize în paralel a celor două texte, cel românesc și cel francez (pentru anti-piesa *Cântăreața cheală*, am utilizat în cercetarea mea îndeosebi varianta originală în franceză – Eugène Ionesco, *La Cantarice Chauve, anti-pièce suivie de La Leçon*, drame comique, Paris, Gallimard, 1954), a fost că această *parodie a limbajului, comedie a comediei sau tragedie a limbajului* echivalează cu *nașterea* ca dramaturg a lui Eugen Ionescu. Revenind la celelalte

ipoteze ale studiului, cu privire la *raportul de paternitate* dintre cele două texte, respectiv la rolul jucat de fiecare în această paradigmă, analiza întreprinsă îmi oferă datele necesare pentru următoarele concluzii: *Englezește fără profesor* nu poate fi interpretată nicicum ca simplă schiță pentru viitoarea antipiesă scrisă în franceză, nici ca un text diferit, prin comparație cu aceasta. Din contră, *Englezește fără profesor* este mai mult decât un *hipotext* pentru *hipertextul Cântăreța cheală*. Varianta în română este în mare parte încorporată în varianta în franceză, prin traducere și prin stilizare (păstrându-i-se esența). Astfel, *Cântăreța cheală* se arată a fi o adaptare a variantei românești (impusă în noul context lingvistic și cultural), fiind, în același timp, mult mai adecvată transpunerii scenice, odată cu descoperirea sau asumarea vocației de dramaturg de către Eugen Ionescu.

În plus, piesa, indiferent de variantă, este probabil *prima manifestare a teatrului absurdului* pe plan european, deci un moment de referință pentru ambele literaturi; *germenii* noului teatru sunt descoperiți într-un text care este la origine în limba română (ulterior, tradus și stilizat) și care poartă cu sine mai departe, în literatura franceză și universală, filonul românesc. *Cântăreța cheală* este o *re-ființare* a textului scris în română, iar, prin acest dublu proces de creație, Eugen Ionescu își începe cariera de dramaturg de talie mondială, pe de o parte, și depășește complexul identitar despre care am vorbit (indiferent de natura lui), pe de altă parte. Analiza întreprinsă în acest studiu demonstrează nu ruptura, ci legătura cu spațiul românesc, mai întâi prin simplul fapt că prima piesă de teatru a dramaturgului francez de origine română este scrisă în limba în care s-a format cultural. În plus, relația aceasta poate fi susținută și prin trimiterele – existente în piesă – la realitățile culturale românești: dincolo de elementele de viu grai (folclor), sunt evidente filiațiile avute de dramaturg cu I. L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara.

În capitolul al VI-lea – *Eugen Ionescu și trei mari precursori*, am demonstrat interferențele existente între teatrul ionescian și operele celor trei importanți precursori ai acestuia – I.L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara. În primul subcapitol, *Axa Ionescu-Urmuz-Caragiale. Axa Ionescu-Tzara*^{5/6}, am remarcat punctele comune ale celor patru scriitori avangardiști, și anume spiritul de frondă și tehnica insolită. Tehnica ionesciană relevă atât ineditul mișcării iconoclaste întreprinse de dramaturg, cât și altceva: o moștenire sau o filiație – *o paternitate* – care, emit această ipoteză, se denudează în textele precursorilor I. L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara. Așadar, în acest studiu, mi-am propus să demonstrez interferențele dintre universurile celor patru scriitori și, mai ales, existența unei componente nu doar comune, ci reformatoare, și anume apetența acestora pentru *lumea textului, a metadiscursului*, care ajunge să-și depășească conținutul înglobat în simboluri / în semne, devenind practic o lume

⁵ Fragmente din acest capitol au fost susținute cu titlul *Reforma textuală și metadiscursul la Eugen Ionescu și doi precursori, I.L. Caragiale și Urmuz*, la Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu”, ediția a XVI-a, Chișinău, 24-25 septembrie, 2021, *Limbă, creativitate, cultură – structuri de rezistență ale ființei umane*; articolul scris de drd. Zugravu (Corneanu) Oana este publicat ulterior, cu același titlu, în volumul conferinței, 2021, ISBN 978-9975-158-66-4, p. 354-358. Articolul a fost disponibil la adresa electronică:

file:///D:/Articole%20publicate%20pdf/Cuprins_Eugeniu%20Co%28%99eriu_2021.pdf

⁶ Fragmente din acest subcapitol au fost susținute cu titlul *Eugen Ionescu și Urmuz. Lumea-text și spectacolul gratuității*, la Simpozionul Internațional al Institutului de Filologie Română „A. Philippide”, *Interferențe culturale, lingvistice și geopolitice în spațiul românesc*, Academia Română, Filiala Iași, ediția XXI, online, 21–23 septembrie 2022, articol publicat în volumul conferinței, 2022, Timișoara, Editura Universității de Vest, ISBN 978-630-327-043-2, p. 297-311, disponibil la adresa electronică <https://philippide.ro/Arhiva/Volume/Interferente-culturale.pdf>. Momentan, platforma Institutului de Filologie Română „A. Philippide” este în lucru.

paralelă, autonomă. Această *metamorfoză textuală*, care ține de domeniul *literalității*, dezvăluie, pe lângă abilitățile discursive ale autorului, și o anumită fragilitate a acestuia în fața textului care îl sabotează, *născându-se* continuu. Nu întâmplător Eugen Ionescu anticipa, în notele sale, forța mijloacelor scenice care vor devansa conținutul piesei de teatru, al operei. Premergătoare acestei noi metamorfoze este însă *lumea-text* care se revendică, după cum am demonstrat, dintr-un Hefaiostos surprins uneori de propriile creații.

În subcapitolul *Eugen Ionescu și I. L. Caragiale. Reforma textuală și metadiscursul*⁷, am pornit de la ipoteza că exegeza românească, de-a lungul a aproximativ trei decenii, îi asociază pe cei trei scriitori avangardiști, pentru a evidenția rădăcinile românești ale teatrului ionescian, pe de o parte, și pentru a devoala un nou sens operelor celor doi precursori, unul inovator, pe de altă parte. Aceste studii sunt însă puțin numeroase, chiar restrânse, comparativ cu cele dedicate exclusiv autorilor în discuție. În acest sens, lucrarea mea a propus o nouă abordare, care să fundamenteze axa mai puțin dezvoltată, *Ionescu-Caragiale-Urmuz*, iar, în partea finală a capitolului, *axa Ionescu-Tzara*, care a fost aproape total ignorată. Am avut în vedere, după cum am precizat anterior, nu numai mesajul universului evenimential și simbolic, ci mai ales al celui textual, cu cele două componente, *meta-* și *inter-textual*, care dezvoltă artistic un „cum” revelator. În acest sens, am dezvoltat într-un subcapitol anterior o temă fundamentală în teatrul lui Eugen Ionescu, care ne oferă un suport al relației autorului cu cei doi precursori, și anume *condiția creației și a creatorului*. Dincolo de sau având în vedere *anxietatea influenței* (Bloom, 2008), am încercat să identific punctele comune, o consecință a conexiunilor dintre operele celor trei scriitori iconoclaști, fiecare prin raportare la perioada sau epoca sa, dar și la evoluția fenomenului estetic, în general.

În subcapitolul *Eugen Ionescu, I. L. Caragiale și Urmuz. Lumea-text și spectacolul literaturii*⁸, am avut ca scop dezvoltarea *filiației* Ionescu-Urmuz din cadrul *axei Ionescu-Caragiale-Urmuz*, care a fost inițiată într-un articol anterior. Elementul de noutate pe care îl am în vedere, prin raportare la alte studii critice, este demonstrarea prezenței, dincolo de mesajul grav transmis de autor, cu privire la condiția omului și a creatorului, sau poate chiar immanentă acestuia, *a unei lumi-text* ce ființează odată cu transfigurarea artistică a realității exterioare și interioare, oferind, în esență, *un spectacol al gratuității*, al delectării pure. De asemenea, în studiul propus, am urmărit relevarea *metamorfozelor* create în timp, scriitorii invocați influențându-se și *re-născând* prin filiațiile existente. Totuși, am remarcat că Eugen Ionescu este destul de rezervat în recunoașterea precursorilor săi, iar această atitudine ar putea fi

⁷ Fragmente din acest capitol au fost susținute cu titlul *Reforma textuală și metadiscursul la Eugen Ionescu și doi precursori, I.L. Caragiale și Urmuz*, la Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu”, ediția a XVI-a, Chișinău, 24-25 septembrie, 2021, *Limbă, creativitate, cultură – structuri de rezistență ale ființei umane*; articolul scris de drd. Zugravu (Corneanu) Oana este publicat ulterior, cu același titlu, în volumul conferinței, 2021, ISBN 978-9975-158-66-4, p. 354-358. Articolul a fost disponibil la adresa electronică:

file:///D:/Articole%20publicate%20pdf/Cuprins_Eugeniu%20Co%28%99eriu_2021.pdf

⁸ Fragmente din acest subcapitol au fost susținute cu titlul *Eugen Ionescu și Urmuz. Lumea-text și spectacolul gratuității*, la Simpozionul Internațional al Institutului de Filologie Română „A. Philippide”, *Interferențe culturale, lingvistice și geopolitice în spațiul românesc*, Academia Română, Filiala Iași, ediția XXI, online, 21-23 septembrie 2022, articol publicat în volumul conferinței, 2022, Timișoara, Editura Universității de Vest, ISBN 978-630-327-043-2, p.297-311, disponibil la adresa electronică <https://philippide.ro/Arhiva/Volume/Interferente-culturale.pdf>. Momentan, platforma Institutului de Filologie Română „A. Philippide” este în lucru.

justificată prin următoarele: orgoliul creator al marilor scriitori, relația fluctuantă pe care a avut-o dramaturgul cu mediul cultural românesc, dorința de a se impune pe scena universală, dincolo de reminiscențele românești, sau alte cauze posibile, dar discutabile în același timp. Un alt răspuns ține de ceea ce Harold Bloom dezvoltă în *Anxietatea influenței*, cu privire la *mișcărilor revizioniste ale poetului puternic* care evoluează față de altul, pentru care este, în esență, discipol. Să existe oare, în cadrul relației create în timp între Eugen Ionescu și I. L. Caragiale sau Urmuz, respectiv Tristan Tzara, tendința dramaturgului francez / român de a-și nega precursorul? Și este aceasta o etapă firească în evoluția sa, deoarece pentru a crea, *a urzi*, trebuie să *destrămăm*, mai întâi, să ne raportăm *antitetic* la precursori, în ciuda interferențelor evidente? Teoria lui Harold Bloom pare să se potrivească foarte bine acestei relații invocate, după cum am demonstrat în paginile acestui capitol.

În subcapitolul *Eugen Ionescu și Tristan Tzara. Detonarea teatrului*, am analizat în paralel teatrul francez al celor doi scriitori avangardiști (în premieră în critica noastră literară) și am observat că este aproape imposibil de ignorat corespondențele create între cele două universuri artistice. Acestea vizează, mai întâi, tehnica teatrală utilizată, *deconstrucția* – elementară în concretizarea artistică a mișcării avangardiste –, respectiv descendența comună a celor doi scriitori avangardiști, și anume Urmuz sau Alfred Jarry (doar primul autor fiind de interes pentru lucrarea mea de cercetare). În plus, așa cum am demonstrat în acest capitol, Tristan Tzara se arată a fi, la rândul lui, unul dintre precursorii lui Eugen Ionescu / Eugène Ionesco, mișcarea iconoclastă dadaistă demonstrându-și astfel, în ciuda reticențelor din epocă, potențialul germinativ – prin raportare la mișcărilor artistice inovatoare ulterioare.

În concluzia acestui parcurs hermeneutic, am întărit demonstrația conform căreia există o corespondență dezvoltată în timp între cei doi scriitori avangardiști (ca profil spiritual, cultural și ca estetică literară), teatrul ionescian ducând mai departe – și certificând la nivel mondial – reforma inițiată de Tristan Tzara prin piesele sale avangardiste. Analizând cele patru texte ale scriitorului dadaist, am observat importanța lor în realizarea parcursului artistic al autorului – dacă *Aventurile celeste...* au rolul de „a detona” teatrul tradițional și limbajul care și-a pierdut stadiul genuin (subminarea având de fapt scopul revitalizării artei teatrale), ultimele două piese (*Inimă cu gaz* și *Batista de nori*) prezintă o evidentă diminuare a furiei anarhiste inițiale și o dezvoltare a unei alte problematice, la fel de stringente, și anume metatextualitatea, care dezvoltă următoarele aspecte: condiția creației și a creatorului, în raport cu receptorul de artă, respectiv mecanismul teatral. Aceste două etape distinctive în arta dramatică a lui Tzara sunt recognoscibile și în parcursul artistic ionescian – de la *Englezește fără profesor! Cântăreața cheală*, până la piesele care dezvoltă tema autoreferențialității (*Victimele datoriei*, *Pietonul aerului*, *Tabloul*, *Improvizație la Alma*), anarhia lingvistică s-a estompat în favoarea întoarcerii limbajului teatral la sine însuși, în cadrul reformei metatextuale. În plus, în ultima etapă a creației teatrale, la ambii autori, piesele devin mai lirice – simbolice, metaforice sau onirice. Probabil ultimul mare avangardist – atât pe scena literaturii române, cât și pe cea a literaturii europene – Eugen Ionescu – îl întâlnește în Parisul postbelic nu numai pe scriitorul dadaist, româno-evreul Tristan Tzara, ci, în același timp, și pe unul dintre emulii săi, căruia nu i s-a acordat o atenție cuvenită – până acum – în critica literară, în cadrul a ceea ce am numit *axa Ionescu-Tzara*.

În ultimul capitol al lucrării de cercetare, *Portret cultural și spiritual. Reveniri*, construit în corespondență cu primul capitol (*Portret cultural și spiritual. Le Départ*), am demonstrat, în prima parte, legătura permanentă pe care o păstrează autorul cu

România – de ordin cultural, spiritual, moral și justițiar –, iar, în a doua parte, am relevat relația strânsă dintre piesele ultimei etape teatrale (pe care am denumit-o *teatrul reconcilierii*) și mediul românesc (relație abordată din punct de vedere familial, cultural și ideologic). Am demonstrat că legătura autorului cu România nu s-a rupt definitiv niciodată. Din contră, Eugen Ionescu s-a arătat mereu preocupat să-și reprezinte cultural țara de origine (prin traduceri și prin promovarea literaturii române în spațiul occidental), dar și umanitar, spiritual, moral sau justițiar. Dramaturgul trăiește, într-adevăr, în mod repetat, sentimentul dezrădăcinării și al regăsirii (începând cu ruperea sa din spațiul paradiziac – întruchipat de satul La Chapelle-Anthenaise – și intrarea, mai întâi, în lumea tumultuoasă pariziană, ulterior bucureșteană – căreia i se asociază noua familie a tatălui). Iar regăsirea identitară și lingvistică (sau, dacă nu, împăcarea identitară) se va concretiza, înainte de toate, în Franța – țara care îl adoptă definitiv, oferindu-i și cetățenia, și recunoașterea meritelor artistice. Însă, nu putem ignora *regăsirea spirituală* pe care o va stabili treptat dramaturgul cu România (în care s-a maturizat și s-a format în mare parte cultural), atât prin refacerea unor prietenii cu scriitorii români „exilați” în Paris, cât și prin conexiunea permanentă la realitatea politică și artistică din fosta sa țară, respectiv prin susținerea ei – în lupta democratică – prin mijloace diplomatice și culturale.

În ultimul subcapitol, *Teatrul reconcilierii*, am pornit de la premisa că Eugen Ionescu a păstrat o legătură permanentă cu România, care va fi concretizată – în timp – pe două coordonate: una care constă în promovarea culturală a țării de origine, la care se adaugă reluarea prieteniiilor „pierdute” sau susținerea mișcării democratice din țara noastră (aspecte pe care le-am prezentat anterior) și alta care este reprezentată chiar de teatrul său. Acesta, pe de o parte, își dezvăluie interferențele cu operele precursorilor săi (îndeosebi cu universul artistic al lui I. L. Caragiale, Urmuz și Tristan Tzara) și, pe de altă parte, profund umanist și spiritual, transfigurează artistic experiențe care țin de identitatea privată a autorului, dar și de cea colectivă, asociate României și perioadei petrecute aici de tânărul Ionescu. Acest ultim aspect, al identității intime, transpusă artistic în teatrul ionescian, reprezintă subiectul pe care l-am dezvoltat în paginile subcapitolului.

În altă ordine de idei, experiențele identitare ale dramaturgului sunt reflectate mai ales în teatrul oniric și fantastic, asociat ultimei etape a creației, pe care l-am numit generic *un teatru al reconcilierii*, ilustrat prin piesele *L'homme aux valises/ Omul cu valizele* (1975) și *Voyages chez les morts. Thèmes et variations/ Călătorii în lumea morților. Teme și variații* (1981). Prin *teatrul reconcilierii* am înțeles nu neapărat o împăcare a autorului cu tot ceea ce i-a declanșat puternice angoase (pe care le mărturisește nu de puține ori în paginile sale metatextuale), sau o iertare a acestora, ci, mai degrabă, „o asumare” a lor (în plan existențial și artistic), care survine dincolo de recunoașterea și de acceptarea acestora. Imaginarul artistic dezvoltat în aceste creații este complex și își are punctul de plecare în alte piese, din perioada de tranziție, precum *Victimes du devoir/ Victimele datoriei* (1953), *Piéton de l'air/ Pietonul aerului* (1962), *La Soif et la Faim/ Setea și foamea* (1965), care dezvoltă, dincolo de componenta metatextuală, teme și motive literare reiterate în *teatrul reconcilierii*, precum: căutarea, trecutul, visul, memoria, amintirea, nostalgia, amnezia, identitatea, străinul, regretul sau remușcarea, vidul, orașul de vis, lumină-întuneric, zidul de netrecut, soldatul abrutizat ș.a.. Majoritatea acestor elemente compoziționale reprezintă proiecții onirice ale autorului, care, prin recuperarea artistică și recurența lor, se transformă în experiențe de autocunoaștere. Dintre ele, *căutarea* va deveni un laitmotiv al ultimelor două piese, *Omul cu valizele* fiind construită – introspectiv – în jurul temei căutării propriei identități, iar *Călătorii în*

lumea morților dezvoltă artistic mitul mamei, prin motivul literar al căutării acesteia. Astfel, teatrul asociat ultimei etape de creație ilustrează o întoarcere la mit, la izvoare și la un sine abisal, ascuns în fantasmagoriile trecutului. „Jocul” inițial și personal al autorului intră, prin dimensiunea artistică – onirică și fantastică –, în jocul ulterior al spectatorului, arătându-i acestuia o posibilă cheie în găsirea „căii” – propria experiență ontică.

Prin structura prezentei lucrări de cercetare, am avut în vedere o surprindere – globală și particulară – a modului în care Eugen Ionescu lansează pe scena mondială nu numai *noul teatru*, de sorginte avangardistă, ci și o componentă valoroasă a literaturii și a culturii naționale. Aceasta a fost asimilată de dramaturg (mai mult sau mai puțin asumat) și convertită artistic în teatrul său, într-un manieră autentică și provocatoare – de la o etapă a creației la alta. În plus, prin traducerea precursorilor săi români și prin substanțialul substrat intertextual al creației sale dramatice (în care este vizibilă *paternitatea* celor trei mari precursori invocați de-a lungul studiului), Eugen Ionescu arată că, de fapt, îi prețuiește pe aceștia și nu îi repudiază, în ciuda rezervelor sale cu privire la posibilele influențe creatoare. Adevărata împăcare cu România se realizează, astfel, chiar prin teatrul său, care își certifică dubla valoare – națională (franceză și română), respectiv universală.

La finalul acestui studiu critic, consider că este necesar să reiau anumite idei și concluzii la care am ajuns pe parcursul investigației făcute și să discut despre limitele, respectiv despre noile perspective create prin prezenta lucrare științifică. În linii mari, așa cum am anunțat prin titlul propus, scopul acestei teze de doctorat a fost demonstrarea *filonului românesc* în teatrul francez scris de Eugen Ionescu. Chiar dacă problematica în sine nu a fost într-un total originală, ea regăsindu-se și în alte studii exegetice dedicate teatrului ionescian, am fost încurajată în ceea ce privește concretizarea demersului meu hermeneutic de volumul destul de restrâns reprezentat de studiile construite strict în jurul acestei teme, la care s-a adăugat exuberanța continuării unor direcții de investigație lansate de alți critici sau a descoperirii unor noi piste de analiză. Astfel, de-a lungul acestei lucrări, pornind de la conturarea profilului cultural, artistic și spiritual ionescian, am demonstrat interferențele create între opera scriitorului, îndeosebi cea dramatică, și universurile artistice ale celor trei mari precursori ai săi. Având ca suport teoretic studiul lui Harold Bloom, am investigat, în cazul scriitorului francez de origine română, existența unei posibile *anxietăți a influenței*, sentiment oarecum trăit de Eugen Ionescu, prin raportare la predecesorii săi, care – așa cum am demonstrat – și-au conceput universul artistic folosind o tehnică inovatoare, recognoscibilă și în teatrul ionescian. O mare surpriză a fost să descopăr, în premieră ca studiu investigativ pe această temă, evidente corelații între teatrul lui Eugen Ionescu și cel al lui Tristan Tzara (cu o descendență urmuziană comună, de altfel), scris tot în limba franceză, ambii scriitori creând în spiritul avangardei, al revitalizării literaturii și al imperativul reîntoarcerii la un teatru primar. Cu atât mai mult am fost îndreptățită să-mi exprim nedumerirea în ceea ce privește reticenta lui Eugen Ionescu față de scriitorii români în discuție. Am justificat această rezervă – cu privire la asumarea de către Eugen Ionescu a unor posibile influențe literare – nu numai prin orgoliu creator trăit de autor, ci și prin dezideratul impunerii acestuia pe marea scenă a lumii, pentru care a trebuit „să se traducă” și să împace două identități culturale. Acest fapt a impus o detașare inițială de țara de origine, ceea ce explică, o dată în plus, parcursul său artistic.

La toate acestea se adaugă descoperirea, în opera lui Eugen Ionescu, a unui *personaj rizibil* pe care autorul îl construiește încă din etapa românească, acesta devenind ulterior „motorul” teatrului său. De asemenea, am constatat și am

demonstrat un alt rol pe care l-a avut autorul, fără a și-l atribui vreodată, acela de teoretician (*in nuce*) al *noului teatru*, aspect ce susține apropierea sa de arta dramatică a lui I. L. Caragiale, care, la rândul său, și-a completat piesele cu un bogat conținut metatextual. Acestei componente autoreferențiale i-am acordat mai multe subcapitole din prezenta lucrare științifică, deoarece am considerat-o elementară în axiologia creației ionesciene. În plus, componenta intertextuală, respectiv metatextuală, a reprezentat, de-a lungul demonstrației mele, un argument central în relevarea „metamorfozelor” suferite – în strânsă legătură cu mutația valorilor estetice – de universurile creatoare ale celor trei mari precursori ai lui Eugen Ionescu, care pot fi *re-citiți* diferit, în urma consacării dramaturgului pe scena universală; aceasta, în timp ce Ionescu însuși apare într-o altă lumină a reflectoarelor, prin reevaluarea creației sale prin prisma operei celor trei autori avangardiști.

Dificultățile cu care m-am confruntat au ținut, în primul rând, de selectarea bogatului bagaj critic dedicat teatrului ionescian, în așa fel încât să reușesc o aducere la zi a acestuia, mai ales în cazul studiilor care tratează o problematică similară celei propuse de mine. În același timp, am urmărit în permanență să mă delimitez de anumite tendințe protocroniste sau fără acoperire, să întreprind – de asemenea – o demonstrație obiectivă și pertinentă. În acest sens, deși am remarcat și alte corespondențe sau influențe posibile ale scriitorilor și artiștilor români în teatrul francez al lui Eugen Ionescu – precum angoasa de sorginte bacoviană, căutarea „increatului” barbian (un corespondent al „Aleph-ului” lui Borges), bogumilismul și dihotomia lumină-întuneric prezente și în creațiile lui Blaga (despre metafora luminii asociată absolutului tăcerii – centrală în universurile artistice ale celor doi scriitori – vorbește Octavian Saiu – întărind viziunea lui Marie-Claude Hubert – în cadrul unui dialog despre Eugen Ionescu ⁹), reformarea teatrului într-o manieră similară revoluționării sculpturii de către Constantin Brâncuși –, am considerat că un demers argumentativ în acest sens nu ar fi fost justificat în cadrul acestei lucrări. Mai întâi, pentru că toate aceste corespondențe nu au într-un tot un suficient suport textual și teoretic; în plus, pentru că prezentarea a mai multe corespondențe posibile între Ionescu și precursorii săi ar fi diminuat forța argumentativă a prezentului studiu. În schimb, tocmai constatarea acestor posibile multiple interferențe mi-a întărit premisa de la care am pornit în demersul meu științific – existența *filonului românesc în teatrul lui Eugen Ionescu*. Aceste direcții de investigație pot reprezenta însă problematica altor lucrări de cercetare, confirmându-se astfel, o dată în plus, polivalența teatrului ionescian.

Dacă pentru investigarea teatrului ionescian am avut la dispoziție mai multe variante de traducere a pieselor autorului, în final optând pentru cea mai recentă – realizată de Vlad Russo și Vlad Zograf, pentru analiza teatrului francez al lui Tristan Tzara, am apelat la propria traducere din franceză în română a pieselor autorului avangardist, fapt ce a contribuit la formarea unei perspective și mai clare asupra interferențelor create între cele două lumi dramatice. Eugen Ionescu și Tristan Tzara stabilesc „punți” nu numai prin dimensiunea teatrală contestatară și inovatoare, ci și prin necesitatea adaptării expresiei artistice la un nou idiom.

Așadar, scopul lucrării mele de cercetare a fost, dincolo de reactualizarea componentei identitare ionesciene – prin situarea acesteia în actualul context cultural

⁹ Octavian Saiu, *Anotimpurile dialogului despre teatru cu Octavian Saiu – Iarna vrajbei lui Eugen Ionescu / Eugène Ionesco: Teatru și identitate culturală*, disponibil la adresa electronică <https://teatrelli.com/event/iarna-vrajbei-lui-eugen-ionescu-eugene-ionesco-teatru-si-identitate-cultura/> link accesat în data de 10.07.2024.

–, o sondarea în teatrul și metatextul explicativ ionescian, precum și în universurile creatoare ale celor trei mari precursori ai săi, pentru a confirma și a demonstra „corespondența” în timp dintre aceștia, respectiv interferențele textuale create. Din moment ce teatrul ionescian se revendică nu numai din marea literatură, filosofie și religie a lumii, ci poartă, în același timp, vizibile reminiscențe românești – demonstrate, de altfel, de-a lungul acestui studiu –, înseamnă că reconcilierea dramaturgului cu țara de origine a fost completă și definitivă. În aceste condiții, „metamorfozele” create în receptarea estetică a celor patru scriitori investigați și „dialogul” purtat în timp între universurile lor creatoare atestă atât forța de expresie a limbajului artistic, în general, indiferent de idiomul utilizat, cât și apartenența la un mediu cultural comun, care, dincolo de anumite derapaje ideologice, și-a certificat, prin reprezentanții săi, potențialul creator. Prin teatrul său de sorginte avangardistă, Eugen Ionescu – asumat sau nu – duce în marea literatură a lumii o parte a culturii naționale și stilul inovator al unor scriitori români fără de care, probabil, opera sa ar fi pierdut o componentă extrem de valoroasă.

BIBLIOGRAFIE

I. OPERE

Caragiale, I. L., *Momente și schițe*, Prefață, fișă biobibliografică și referințe critice de Lucian Pricop, București, Cartex, 2000.

Caragiale, I. L., *Momente și schițe*, Colecția Mari Scriitori Români, București, Editura Art, 2023.

Caragiale, I. L., *Opere*, Ediția îngrijită de Paul Zarifopol, Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1930-1942.

Ionesco, Eugène, *La Cantarice Chauve, anti-pièce suivie de La Leçon*, drame comique, Paris, Gallimard, 1954.

Ionesco, Eugène, *L'homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.

Ionesco, Eugène, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987.

Ionescu, Eugen, *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, cu un prolog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic, Cluj, Editura Echinox, 1990.

Ionescu, Eugen, *Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.

Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme*, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol. I-II, București, Editura Humanitas, 1992.

Ionesco, Eugène, *Antidoturi*, București, Editura Humanitas, 1993.

Ionesco, Eugène, *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, București, 1993.

Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă*, București, Editura Humanitas, 1994.

Ionesco, Eugène, *Sub semnul întrebării*, Traducere de Natalia Cernăuțeanu, București, Editura Humanitas, 1994.

Ionescu, Eugen, *Scrisori către Tudor Vianu*, II (1936-1949), București, Editura Minerva, 1994.

Ionesco, Eugène, *Les lettres nouvelles*, XIII, Paris, ianuarie-februarie, 1965, în Urmuz, *Pagini bizare*, Ediție îngrijită, cuvânt înainte și referințe critice Gheorghe Glodeanu, Piatra-Neamț, Casa de editură Panteon, 1996.

Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1999.

Ionesco, Eugène, *Teatru*, Vol. I-VII, București, Editura Humanitas, 2003-2005.

Ionesco, Eugène, *Teatru. Cântăreața cheală. Lecția. Scaunele. Regele moare*, traducere din franceză de Vlad Russo și Vlad Zografu, București, Editura Humanitas, 2014.

Ionesco, Eugène, *Teatru I, II*, Traducere din limba franceză de Vlad Russo și Vlad Zografu, București, Editura Nemira, Colecția Yorick, 2024.

Sîrbu, Ion D., *Opere, I., Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ediție îngrijită, cronologie și note de Toma Velici în colaborare cu Tudor Nedelcea, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2013.

Tzara, Tristan, *Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ (1925-1930)*, Versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, București, Editura Univers, 1996.

Tzara, Tristan, *Șapte manifeste DADA*, cu câteva desene de Francis Picabia, *Lampisterii. Omul aproximativ*, Ediția a II-a, revizuită, Versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, Iași, Editura Polirom, 2016.

Tzara, Tristan, *Mouchoir de nuages în L'Avant-Garde sur scène în Les Cahiers/ Caietele Tristan Tzara*, Ouvrage conçu et réalisé par Vasile Robciuc, Tome I, Moinești-România, 2010.

Tzara, Tristan, *Oeuvres complètes*, vol. I-VI, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975-1991.

Urmuz, *Pagini bizare*, Ediție îngrijită, cuvânt înainte și referințe critice Gheorghe Glodeanu, Piatra Neamț, Panteon, 1996.

II. STUDII TEORETICE

Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Chișinău, Cartier, 2006.

Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.

Bergson, Henri, *Teoria râsului*, traducere de Silviu Lupașcu, Iași, Editura Polirom, 2013.

Bloom, Harold, *Anxietatea influenței*, traducere și note Rareș Moldovan, Pitești, Paralela 45.

Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, Prefață de Mircea Martin, București, Editura Art, 2007.

Călinescu, G., *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, București, traducere de Irina Mavrodin, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Editura Cartea Românească, 2007.

Cofan, A. C., *Estetica și hermeneutica grotescului. Tudor Arghezi, Urmuz, Eugen Ionescu*, București, Editura Tracus Arte, 2017.

Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.

Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, versiunea în limba română de Alina Nelega, București, Editura Unitex, 2009.

Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, București, Editura Univers, 1998.

Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, București, Editura Teora, 2001.

Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.

Halpern, Anne-Élisabeth, *Textes sur Le Théâtre d'Avant-Garde, Le Nuage, Forme-Sens de la Modernité*, în *Les Cahiers/ Caietele Tristan Tzara*, Ouvrage conçu et réalisé par Vasile Robciuc, Tome I, Moinești-România, 2010.

Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983.

Lovinescu, Monica, *Unde scurte*, București, Editura Humanitas, 1990.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, București, Editura Compania, 2003.

Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, București, Editura Ideea Europeană, 2005.

Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers, 1989.

Petroșel, Daniela, *Retorica parodiei*, București, Editura Ideea Europeană, 2006.

Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Minerva, 1990.

Pronko, L. C., *Avant-Garde: the Experimental Theatre in France*, Berkeley, 1962.

Pronko, L.C., *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966. Vernois, 1972: P. Vernois, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksiek, 1972.

Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, București, Editura Univers, 1988.

Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Timpul, Iași, 2009.

Saussoure, Ferdinand, *Curs de lingvistică generală*, București, Editura Polirom, 1998.

III. CRITICĂ LITERARĂ

Balotă, Nicolae, *Urmuz*, Cluj, Dacia, 1970.

Behar, Henri, *Tristan Tzara*, traducere din limba franceză de Alina Savin, Colecția „Românii din Paris”, Iași, Editura Junimea, 2005.

Brădescu, Faust, *Lumea stranie a lui Eugen Ionescu*, Editura Majadahonda, București, 2000.

Briscan, Zara, *Literatura din exil*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2016.

Călinescu, Al., *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Editura Albatros, București, 1976.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române, de la origini și până în prezent*, București, Editura SemnE, 2003, reproducere după Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române, de la origini și până în prezent*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă, SemnE., 2003.

Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, Editura Junimea, 2006.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975.

Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974.

Cubleșan, Constantin, *Eugen Ionescu în luminile avanscenei (lecturi)*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2021.

Diaconu, Mircea A., *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*, Pitești, Editura Paralela '45, 2005.

Diaconu, A. Mircea, *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Elvin, B., *Introducere*, în Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Hamdan, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, București, Editura Saeculum I.O., 1998.

Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans les théâtre des années cinquante. Ionesco-Beckett-Adamov suivis d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Preface d'Eugène Ionesco, Avan-Propos de Marcel Maréchal, Paris, Librairie José Corti, 1987.

Ionescu, Gelu, *Prolog în Eugen Ionescu, Eu*, Ediție îngrijită de Mariana Vartic, Cluj, Editura Echinoc, 1990.

Ionescu, Gelu, *Les Débuts littéraires roumains d'Eugene Ionesco*, Carl Winter Universität Verlag, Heidelberg, 1989.

Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, București, Editura Minerva, 1991.

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale*, Iași, Editura Multiprint, 2002.

Lăcătușu, Adrian, *Urmuz. Monografie*, Brașov, Editura Aula, 2002.

Laignel-Lavastine, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco. Uitarea fascismului*, traducere din franceză de Irina Mavrodin, București, Editura Est, 2004.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar, 2002

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945–1989*, București, Editura Compania, 2003.

Martin, Mircea, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, Ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

Miculescu, Sergiu, *Măștile lui Eugen Ionescu. Douăsprezece ipostaze ale ionescianismului*, Constanța, Editura Pontica, 2003.

Negoșescu, Ion, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, Editura Minerva, 1991.

Nedelco-Patureau, Mirela, *Eugène Ionesco ou les voyages intermittents*, în *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Editions, 1995.

Papadima, Liviu, *Introducere, comentarii, dosar critic, note și bibliografie comentată*, în *Comediile lui I. L. Caragiale*, București, Editura Humanitas, 1996.

Pavel, Laura, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

Petreu, Marta, *Ionescu în țara tatălui*, ediția a doua, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002.

Petreu, Marta, *Ionescu în țara tatălui*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2012.

Pop, Ion, *Prefață*, în Tristan Tzara, *Șapte manifeste DADA*, cu câteva desene de Francis Picabia, *Lampisterii. Omul aproximativ*, Ediția a II-a, revizuită, Iași, Editura Polirom, 2016.

Raicu, Lucian, *Jurnal în fărâme cu Eugen Ionescu / Journal en miettes cu Eugène Ionesco*, București, Editura Litera, 1993.

Rodriguez, Mariano Martin, *Ionesco. Înainte de la Cantatrice Chauve. Opera absurdă românească*; traducere din limba spaniolă după studiul introductiv la Eugène Ionesco, *Destellos y teatro – Sclipiri și teatru*, Madrid, Fundamentos, 2008; Versiunea românească: Iulia Bobăilă, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2009.

Rusu, Anca-Maria, *Eugen Ionescu și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Iași, Editura Timpul, 2000.

Saiu, Octavian, *Ionescu/Ionesco: Un veac de ambiguitate*, București, Editura Paideia, 2011.

Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, Ediția a III-a revăzută, București, Univers enciclopedic gold, 2012.

Tucan, Dumitru, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2015.

Vartic, Ion, *Epilog în Eugen Ionescu, Eu*, Ediție îngrijită de Mariana Vartic, Cluj, Editura Echinoc, 1990.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva, 1988.

Vulcănescu, Mircea, *Pentru Eugen Ionescu*, în *Eugen Ionescu, Nu*, București, Editura Humanitas, 1991.

Zarifopol, Paul, *Introducere la ediția critică*, în I. L. Caragiale, *Opere*, vol I, București, Editura Cultura Națională, 1930.

IV. ARTICOLE

Béhar, Henri, *DADA – SPECTACLE* în *Les Cahiers/ Caietele Tristan Tzara*, Ouvrage conçu et réalisé par Vasile Robciuc, Tome I, Moinești-România, 2010.

Caragiale, I. L., *Câteva păreri*, în *Opere*, vol. III, ediția îngrijită de Paul Zarifopol, București, Univers enciclopedic, 1932.

Călinescu, Matei, *Urmuz și comicul absurdului*, în vol. *Eseuri critice*, București, Editura pentru literatură, 1967.

Diaconu, Mircea A., I. L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe, în vol. *Dan Mănuță 80. In memoriam.*, București, Tracus Arte, 2018.

Diaconu, Mircea A., *Temă și variațiuni cu Eugène Ionesco (sau aventurile unui anticartezian la Paris)*, în *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

Halpern, Anne-Élisabeth, *Textes sur Le Théâtre d'Avant-Garde, Le Nuage, Forme-Sens de la Modernité*, în *Les Cahiers/ Caietele Tristan Tzara*, Ouvrage conçu et réalisé par Vasile Robciuc, Tome I, Moinești-România.

Lovinescu, Eugen, *Comediile lui Caragiale*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 10, 11, 12, 1939.

Mincu, Marin, *Urmuz și tragedia limbajului*, în *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983.

Robciuc, Vasile, *Les Œuvres Théâtrales de Tristan Tzara* (Édition bilingue complète) în *Les Cahiers/ Caietele Tristan Tzara*, Ouvrage conçu et réalisé par Vasile Robciuc, Tome I, Moinești-România, 2010.

Tzara, Tristan, *Manifestul Dada 1918*, în nr. 3 al revistei „Dada”, editată în Zürich, Elveția, 1918.

Tzara, Tristan, *Șapte manifeste dada și Lampisterii. Omul aproximativ*, Versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, București, Editura Univers, 1996.

Vulcănescu, Mircea, *Pentru Eugen Ionescu în Chipuri spirituale. Dimensiunea românească a existenței*, vol. 2, București, Editura Eminescu, 1996.

V. DICȚIONARE ȘI ENCICLOPEDII

Bersani, J, Autrand, M., Lecarme, J., Vercier, B., *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, București, Editura Artemis, 1994.

Grigorescu, Dan, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003.

Larousse, Pierre, *Petit Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 1972.

Larousse, Pierre, *Dictionnaire complète illustré*, Paris, Larousse, 1896.

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Vol. I, București, Editura Eminescu, 1973.

Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010.

Virmaux, Alain, Virmaux, Odette, *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane*, Editura Nemira, 2000.

***, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1974.

***, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistique contemporains*, Editions du Rocher, 1992.

***, *Littérature, textes et documents, XXe siècle*, Collection Henri Mitterrand, 1991.

***, *Dicționar de filozofie*, București, Editura Politică, 1978.

***, *La littérature en France depuis 1945*, editura Bordas, ediția revizuită din 1970.

***, *Larousse de la langue française*, Editura Librairie Larousse, ediția din 1997.

***, *Enciclopedia Universală Britanică*, București, Editura Litera, 2010.

VI. SITOGRAFIE

Cap-Bun, Marina, *Teatrul lui Eugen Ionescu. Între absurd și fantastic*, Ovidius University Annals of Philology, vol. XII, nr. 26-35, 2001, p. 29-30/, disponibil la adresa electronică

<https://litere.univovidius.ro/Anale/01%20volumul%20XII%202001/01%20Literatura/03%20Marina%20Cap-Bun.pdf/>, link accesat în data de 04.06.2024.

Cîță, Alexandru, Eugen Ionescu, în <https://piatauniversitatii.unibuc.ro/expozitie/actori-individuali/eugen-ionescu/>
<https://muzeu.unibuc.ro/ro/fpu30-eugen-ionescu/> link accesat în data de 03. 07.2024.

France-Ionesco, Marie, interviu în „Observator cultural”, 20 mai 2024, disponibil la adresa electronică <https://www.observatorcultural.ro/stire/editura-nemira-anunta-lansarea-integralei-dramaturgiei-lui-eugene-ionesco-in-prezenta-fiicei-autorului-marie-france-ionesco-pe-20-mai-de-la-ora-1900-la-cinema-elvire-popesco-din-cadrul-institutul/> link accesat în data de 14.06.2024.

Lévesque, Martine, *Hamlet dans Mouchoir de nuages de Tristan Tzara*, în „Urgences”, nr. 25, oct. 1989, p. 38/, disponibil la adresa electronică <file:///C:/Users/USER/Downloads/whatsapp.com/025542ar.pdf> link accesat în data de 30.06.2024.

Mischie, Dana, *Români din umbră. Ștefan Lupășcu, omul care «a întunecat lumina»*, în „Adevărul”, 07.08.2017, disponibil la adresa electronică <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/romani-din-umbra-stefan-lupascu-omul-care-a-1802746.html>, link accesat la 10.6.2014.

Lovinescu, Monica, în dialog cu Eugen Ionescu, disponibil la adresa electronică <https://romania.europalibera.org/a/monica-lovinescu-in-dialog-cu-eugen-ionescu-arhiva-istorica-a-postului-de-radio-europa-libera/32687078.html>, link accesat în data de 03.07.2024.

Obrocea, Nadia, *Cântăreața cheală între comunicare „normală” și absurd*, Novi Sad, 2014, 191-199 și *Resorturile absurdului în teatrul lui Eugen Ionescu. O perspectivă lingvistică*, CICCIRE III/ 2014, p. 273-284/, disponibil la adresa electronică <https://ciccre.uvt.ro/index.php/ro/qvaestiones-romanicae/articole/resorturile-absurdului-teatrul-lui-eugen-ionescu-o-perspectiva/> link accesat în data de 03.07.2024.

Rotiroti, Giovanni, *Eugen Ionescu și Realul imposibil al Generației Criterion*, disponibil la adresa electronică www.uniunescriitorilorad.ro/ARCA/7-8-9_2014/08_eseu_rotiroti_7-8-9_14.html, link accesat la 10.02. 2022.

Saiu, Octavian, *Teatrul absurdului, între francofonie și europenitate: Samuel Beckett și Eugène Ionesco*, disponibil la adresa electronică https://ibn.idsi.md/en/vizualizare_articol/15418, link accesat la 12. 10. 2022.

Saiu, Octavian, *Anotimpurile dialogului despre teatru cu Octavian Saiu – Iarna vrajbei lui Eugen Ionescu / Eugène Ionesco: Teatru și identitate culturală*, disponibil la adresa electronică <https://teatrelli.com/event/iarna-vrajbei-lui-eugen-ionescu-eugene-ionesco-teatru-si-identitate-cultura/> link accesat în data de 10.07.2024.

Ștefan, Alexandru, *Tzara și negația afirmativă*, p. 36, în „Teatru azi”, disponibil la adresa electronică <file:///C:/Users/USER/Downloads/biblioteca-digitala.ro/2007-1-2-teatrul-azi-1-2.pdf>; link accesat în data de 29.06.2024.

Tzara Tristan, *Mouchoir de nuages*, mise en scène de Jean-Philippe MonteFiore; link https://www.youtube.com/watch?v=G2uisTsSGr0&ab_channel=St%C3%A9phanieLAFONT, link accesat la 15.02. 2024.

Tzara Tristan, *Mouchoir de nuages/ Batista de nori* – 17 mai 1924, disponibilă la adresa electronică: <https://tristantzaraydada.org/panuelo-de-nubes>, link accesat la 12. 06. 2024.

Tzara, Tristan, *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Collection *Dada*, Zurich 1 weinbergstr 25, 1916, p. 11, disponibil la adresa electronică https://monoskop.org/images/5/5e/Tzara_Tristan_La_premiere_aventure_celeste_de_Mr_Antipyrine_1916.pdf, link accesat în data de 29.07.2024.

Tzara, Tristan, *La Deuxième Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Paris, L'imprimerie des deux artisans 20, rue Montbrun, 1920, p. 8, disponibil la adresa electronică https://monoskop.org/images/3/38/Tzara_Tristan_La_deuxieme_aventure_celeste_de_M_Antipyrine_1938.pdf/ link accesat în data de 29. 06. 2024.

Țăranu Anca-Lavinia, *Tristan Tzara – DaDaNomand*, rezumat teză de doctorat, domeniu Filologie, Conducător științific prof. unific. dr. Ovidiu Morar, disponibil la adresa electronică https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/Doctorat/2023/sustineri/taranu/21.%20Rezumat_R_O.pdf, link accesat în data de 30.06.2024.

Vișniec, Matei, *Despre «Cântăreața cheală»*, interviu în revista „Crai nou”, disponibil la adresa electronică <https://www.teatrulmateivisniec.ro/ro/stiri/matei-visniec-despre-cantarea-a-cheala/>, link accesat la 15.05.2023.

***, *La Grande Encyclopédie*, vol. 1, Paris, Larousse, 1971, p. 41, disponibil la adresa electronică <https://archive.org/details/La-GrandeEncyclopedie-Larousse-en-20-volumes-1971pdfTelechargement/La%20Grande%20encyclopedie%20Larousse%201971%2C%20Tome%2011%20sur%2020%20InitiationLaos%20p.5723%20C3%A0%206298/page/5805/mode/2up>, link accesat la 21.09. 2023.

***, *La Grande Encyclopédie*, vol. 11, Paris, Larousse, 1971-1978, disponibil la adresa electronică <https://archive.org/details/La-Grande-Encyclopedie-Larousse-en-20-volumes-1971-pdfTelechargement/La%20Grande%20encyclopedie%20Larousse%201971%2C%20Tome%2011%20sur%2020%20AaltoAmidon%20p.1%20C3%A0%20538/page/41/mode/2up?view=theater>, link accesat la 26.01.2024.