

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

IONESCO

ÎNAINTE DE *LA CANTATRICE CHAUVE*

OPERA ABSURDĂ ROMÂNEASCĂ

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ (n. 1966, Toledo), doctor în filologie romanică al Universității Complutense din Madrid și cercetător specializat în teatrul secolului XX în limbile romanice (franceză, italiană, română etc.), este autorul volumului *Teatrul francez din Madrid (1918-1936)* și al altor studii despre receptarea în Spania a dramaturgiei scrise în aceste limbi, ca și al unor eseuri pe diferite teme de istorie literară. De câțiva ani, se ocupă și de literatura română, care este una dintre marile sale pasiuni. În acest domeniu a publicat un studiu și o traducere în spaniolă a piesei *Înviere* de Lucian Blaga, precum și o ediție bilingvă integrală, incluzând texte inedite, a operei românești a lui Eugène Ionesco, constituită din piesa *Englezește fără profesor* și dintr-o serie de fabule absurde intitulate *Sclipiri*. Li se adaugă alte proiecte de cercetare și de promovare a literaturii române în lumea hispanică, deja defnivate sau în curs de finalizare.

MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ

IONESCO

ÎNAINTE DE *LA CANTATRICE CHAUVE*

OPERA ABSURDĂ ROMÂNEASCĂ

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2009

Volum editat de Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Cluj

Coperta: Patricia Pușcaș

Copyright © Mariano Martín Rodríguez, 2009

© Casa Cărții de Știință, pentru prezenta ediție

Traducere din limba spaniolă după studiul introductiv la
Eugène Ionesco, *Destellos y teatro – Sclipiri și teatru*,
Madrid, Fundamentos, 2008
(cu acordul editurii Fundamentos și al domnului Juan Serraller)

Versiunea românească: **Iulia Bobăilă**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MARTÍN RODRÍGUEZ, MARIANO

**Ionesco înainte de "La Cantatrice chauve" : opera absurdă
românească / Mariano Martín Rodríguez ; trad.: Iulia Bobăilă. -
Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, 2009
ISBN 978-973-133-497-4**

I. Bobăilă, Iulia (trad.)

821.135.1.09 Ionescu, E.

CAPITOLUL I¹

DE LA EUGEN IONESCU LA EUGÈNE IONESCO

Ziua de 11 mai 1950 este considerată adesea o dată inaugurală în istoria teatrului contemporan. Deși premiera piesei *La Cantatrice chauve* [*Cântăreața cheală*], a unui autor practic necunoscut la vremea aceea, Eugène Ionesco, la Théâtre des Noctambules din Paris, nu s-a bucurat la început de un mare succes la public, ea a avut parte de o primire entuziastă din partea unor avangardiști influenți de talia lui Raymond Queneau sau André Breton. Încurajat probabil de această primire favorabilă, Ionesco va persevera în a scrie teatru iar după succesul unor piese ca *La leçon* [*Lecția*] (1951) sau *Les chaises* [*Scau-*

¹ Prezentul volum nu e decât traducerea (cu foarte puține adaptări, impuse de publicarea sub formă de lucrare de sine stătătoare) a introducerii la ediția bilingvă spaniolă-română, pe care am realizat-o pentru ultima operă a lui Ionesco în limba sa paternă: Eugène Ionesco, *Destellos y teatro - Scipiri și teatru*, Madrid, Fundamentos, 2008. Aș dori să-mi exprim recunoștința față de toate persoanele care au recomandat publicarea acestui studiu și au contribuit la apariția lui în România (în primul rând, lui Ion Pop, Doinei Modola și Irinei Petraș, precum și traducătoarei Iulia Bobăilă), în ciuda faptului că a fost conceput pentru un public vorbitor de limba spaniolă și unele dintre precizările pe care le conține ar putea părea inutile unui public mai familiarizat cu istoria și literatura din România. Totuși, am preferat să nu-l modificăm tocmai pentru a oferi o viziune *din afară* asupra operei absurde în limba română a lui Eugène Ionesco, constituită în principal din miscelaneea avangardistă *Scipiri și teatru*, care constituie opera imediat anterioară piesei *La Cantatrice chauve*.

nele] (1952) va sfârși prin a se impune ca unul dintre principalii autori ai așa-numitului *teatru nou*, în varianta sa absurdă, conform termenului propus de Martin Esslin în studiul său din 1961, *The Theatre of the Absurd* [*Teatrul absurdului*]. De atunci, considerarea lui Ionesco drept un maestru al acestui tip de teatru a devenit un loc comun al manualelor și enciclopediilor, având față de ceilalți dramaturgi ai absurdului, avantajul suplimentar de a se fi bucurat de un succes de public neîntrerupt, odată depășită senzația stranie provocată de primele reprezentații ale unui teatru în care firul epic părea să-și fi pierdut toată coerența logică. *La Cantatrice chauve* a fost reprezentată fără întrerupere, de-a lungul mai multor decenii, la Théâtre de la Huchette din Paris, s-a tradus în limbile cel mai diverse și a avut premiere în nenumărate orașe, în timp ce bibliografia critică asupra teatrului ionescian a atins proporții comparabile doar cu cea inspirată de marii clasici ai secolului XX². Opera sa, mai ales cea dramatică, a fost supusă studiului utilizând metodologiile dintre cele mai diverse, astfel încât ne imaginăm că există extrem de puține lucruri noi care s-ar mai putea spune despre un autor în aparență atât de cunoscut. Totuși, voluminoasa sa producție, demnă, fără îndoială, de faima pe care a atins-o, a pus oarecum în umbră faptul că Ionesco nu e doar un clasic în limba lui Molière. Eugène Ionesco nu a fost doar Eugène Ionesco. A fost și Eugen Ionescu³, scriitor de limba română, cel puțin până la instaurarea re-

² Se poate aminti, în această privință, faptul că ediția completă a teatrului lui Ionesco a apărut în 1990, în cadrul prestigioasei colecții „La Pléiade” a editurii Gallimard. Era prima oară când se realiza acest tip de ediție pentru un autor încă în viață.

³ Autorul a optat definitiv pentru numele francez, motiv pentru care îl vom folosi mereu pe acesta, în semn de considerație față de dorința sa, și nu pe cel încetățenit în România.

gimului comunist din România, când a renunțat definitiv să mai scrie în limba cu care își făcuse debutul în literatură. Autorul revelat în 1950, reputat creator al unor noi tehnici în cadrul genului dramatic, era departe de a fi un începător. Dimpotrivă, participase foarte activ la viața intelectuală a Bucureștiului din perioada interbelică, alături de prietenii și colegii săi de generație, Mihail Sebastian, Mircea Eliade sau Emil Cioran, ca să-i cităm doar pe cei mai cunoscuți. Dar opera sa în limba română e, în continuare, aproape necunoscută în afara țării, în ciuda unor contribuții valoroase ale puținilor cercetători străini care au reușit să citească primele sale texte în original și să le ia în considerare în mod corespunzător în momentul în care au abordat opera integrală a autorului, un aspect fundamental dacă ne gândim, de exemplu, că piesa *La Cantatrice chauve* se bazează pe o comedie românească anterioară, *Englezește fără profesor*.

Dat fiind că nici nu au apărut prea multe traduceri ale operelor sale românești, nu e de mirare că în lume s-a acordat relativ puțină atenție posibilităților scrieri care au precedat această literatură, atât din punct de vedere al influențelor pe care le-ar fi putut suferi în timpul formării sale literare cât și al semnalelor privind opera sa ulterioară, prezente deja în opera scrisă în limba paternă. Ionesco însuși s-a ferit să facă prea multe aluzii la primele sale încercări literare și, în general, s-a opus intențiilor de a înscrie opera sa franceză, printr-un joc al influențelor, în tradiția românească. Dar, după cum vom vedea, nu a negat, totuși, legătura sa cu o anumită tradiție din țara în care s-a născut, cea avangardistă, care în România prezintă niște trăsături originale, identificabile mai târziu în textele franțuzești ale lui

Ionesco, după ce au impregnat unele dintre primele sale scrieri narative și dramatice. Examinarea acestor texte ionesciene de avangardă, scrise în limba română, încearcă să arunce o nouă lumină asupra deceniului *necunoscut* al lui Ionesco, anii patruzeci ai secolului trecut, epoca imediat anterioară premierei piesei *La Cantatrice chauve*, când viitorul scriitor francez de origine (parțial) română încă era doar un scriitor de limbă română stabilit în Franța.

Renunțarea la cultura română a tinereții sale nu a fost rapidă, în ciuda avantajului de a avea limba franceză ca limbă maternă, spre deosebire de Tristan Tzara sau Émile Cioran. Într-adevăr, Ionesco s-a născut⁴ în 26 noiembrie 1909 la Slatina, orașel situat între regiunile istorice Muntenia și Oltenia, în sud-vestul României, fiu al lui Eugen, avocat și viitor om politic, și al franțuzoaicei Thérèse Ipcar. Când scriitorul avea doar doi ani, familia s-a mutat la Paris, unde tatăl său își pregătea doctoratul. Această primă ședere în Franța n-a fost, probabil, foarte ușoară, date fiind constantele schimbări de domiciliu și mai ales divorțul părinților. În 1916, tatăl său nu a ezitat să-și abandoneze soția și copiii în capitala franceză pentru a ocupa un post de conducere în poliția română. A obținut chiar și divorțul, sub pretextul părăsirii domiciliului conjugal de către soție, care rămăsese în Franța, fără vești sau sprijin financiar de la soțul său. În ciuda acestei situații atât de dificile, Ionesco a avut partea sa de

⁴ Această sumară trecere în revistă a datelor biografice se bazează mai ales pe biografia și cronologia care însoțesc ediția de *Teatru complet* (*Théâtre complet*) a lui Ionesco în „Pléiade”, la care se adaugă numeroasele documente (scrisori, mărturii ale prietenilor, etc.) publicate în România, și nu are un alt scop decât schițarea traiectoriei sale intelectuale și ideologice.

paradis infantil, datorită celor trei ani petrecuți în La Chapelle Antenaïse, un sătuc căruia îi păstrează o amintire luminoasă, evocându-l ca pe un exemplu de trăire simplă și autentică, în numeroase pagini autobiografice scrise la maturitate.

Această primă etapă franceză, sub semnul prezenței mamei și al fericirii, a luat sfârșit în 1922, când s-a mutat la București pentru a locui cu tatăl său și cu noua soție a acestuia. Mutarea într-o altă țară a fost cu siguranță traumatizantă pentru adolescentul care s-a văzut lipsit de afecțiunea maternă și smuls din lumea cu care era obișnuit, pentru a fi inclus într-un nou nucleu familial în care era privit ca un străin, chiar și de către propriul tată, o persoană autoritară, străină de preocupările culturale ale fiului său. Neînțelegerile dintre ei s-au întetit până când Ionesco, încă adolescent, a decis să părăsească definitiv domiciliul patern. Totuși, întoarcerea în țara tatălui său a avut consecințe benefice pentru formarea sa intelectuală. În timp ce anii de școală din Franța se desfășuraseră în instituții de învățământ fără prea mari aspirații de elită, și care în mod sigur nu i-ar fi ușurat integrarea în mediile intelectuale franceze, oarecum endogame⁵, la București s-a putut înscrie într-unul dintre liceele cele mai prestigioase din România, Liceul Sfântul Sava, „o pepinieră de viitori publiciști”⁶, ai cărui profesori, la fel ca mediul în care se promova un adevărat cult față de literatură, au stimulat cu siguranță creativitatea adolescentului Ionesco. Acolo i-a des-

⁵ *Les Faux-Monnayeurs* [Falsificatorii de bani] (1925) de André Gide, operă în care se descrie, printre altele, cum se creau revistele și reputațiile, poate fi destul de elocventă în acest sens.

⁶ Simion Stolnicu, *Printre scriitori și artiști*, ediție și prefață de Simion Bărbulescu, București, Minerva, 1988, p. 29.

coperit pe Tzara și poezia suprarealistă; acolo i-a avut drept colegi pe viitori maeștri precum poetul Dan Botta sau strălucitul critic dramatic și de artă Petru Comarnescu, care va avea un rol atât de important în a face cunoscută o parte a operei de care ne ocupăm. Mărturia unui coleg de clasă indică, de asemenea, perfecta sa integrare în adolescența aceea privilegiată din punct de vedere intelectual. Ionesco a depășit rapid obstacolul limbii, pe care a reușit în scurt timp să o stăpânească perfect, astfel încât și-a publicat primele texte literare în revista literară a liceului (cronici de artă, câteva poezii, o scurtă narațiune lirică)⁷, în anul 1927⁸. În plus, originea franceză îi conferea un prestigiu de necontestat, datorită francofiliei pronunțate a intelectualilor români⁹. De fapt, bilingvismul său perfect a constituit din start un avantaj care i-a facilitat intrarea în

⁷ Era vorba despre *Revista Literară a Liceului Sf. Sava*. Poemul în proză sau narațiunea poetică ("Legenda romanițelor") și poeziile s-au reeditat, probabil în prea mare grabă, în volumul *Eu*, ediție de Mariana Vartic, Cluj-Napoca, Echinox, 1990. De asemenea, Mariana Vartic, alături de Aurel Sasu, au grupat mare parte din opera publicistică a tânărului Ionesco în colecția *Război cu toată lumea*, I-II, București, Humanitas, 1992, cu o bibliografie consistentă, deși nu exhaustivă, în anexa celui de-al doilea volum (pp. 291-300).

⁸ După toate aparențele, Ionesco scria de mult versuri în caietele sale. Nicolae Florescu, care a putut avea acces la manuscrisele originale din România, reproduce în eseul său „Eugen Ionesco sau teribilismele unui sentimental timid” (*Manuscriptum*, IV (1973), 2, pp. 151-156) fotografia manuscrisului semnat al unei scurte poezii scrise la începutul anului 1923, care pare să fie singura mărturie cunoscută a unui text literar în limba franceză de la întoarcerea sa în capitala României. Publică, de asemenea, o altă poezie inedită, datată 16 ianuarie 1923, deja în limba română.

⁹ Conform lui Simion Stolnicu, *op. cit.*, pp. 30-31: „În fine, adolescent încă prea copilăros și nebuloș, era printre noi încă un viitor publicist, copilărit pe malurile Senei, Eugen Ionescu, care având un sens mai trăit al limbii franceze, intuia pe Lamartine și Musset, transplantând în ambiția clasei ceva din meleagurile îndepărtate unde el copilărise. Un caz rar printre noi, favorizat de o școală primară urmată complet în cetatea Lutetei.”

lumea literară, asemeni unei curele de transmisie între literatura română și centrul francez. Prietenul său Octav Șuluțiu citează în *Jurnalul* său din scrisorile trimise în lunile august și octombrie 1930 lui Lucian Blaga, în care face aluzie la valorosul sprijin lingvistic adus de Ionesco proiectelor de traducere ale diferitelor poezii și opere dramatice ale lui Blaga, proiecte care, din nefericire, nu au fost duse la bun sfârșit¹⁰:

Traduc poezii și sper că până la anul viitor să traduc primele trei volume de versuri ale D-tale și Zamolxe. Iar la anul voi traduce *Cruciada copiilor*. [...] Trebuie să-ți spun că în aceste traduceri voi fi secundat de un bun prieten de-al meu, dl. Eugen Ionescu, un băiat remarcabil ca inteligență și poet, în care am multe speranțe. El știe mai perfect franceză decât mine.

La acea dată Ionesco era student la Facultatea de Litere a Universității din București, după obținerea bacalaureatului în 1928. Aluzia lui Șuluțiu sugerează că Ionesco se considera în primul rând poet. Deși nu-i apăruse încă nici o carte, reușise să publice diverse poezii în reviste literare, mai ales în *Bilete de papagal*, al cărei director era Tudor Arghezi, un-

¹⁰ Octav Șuluțiu, *Jurnal*, Cluj-Napoca, Dacia, 1975, p. 118. Ionesco și Șuluțiu colaboraseră, de asemenea, în plan creator. Se pare că au scris împreună o serie de poeme în proză, din care s-a publicat doar unul, în articolul document „Înainte și după Nu” (*Jurnalul literar*, 17-20 [1994], pp. 2-3), destul de interesant prin fluiditatea scrierii, cu un ton mai modern, influențat de stilul dinamic al avangardei anilor douăzeci (inclusiv aluziile la jazz), decât cel al operei poetice inițiale a lui Ionesco. Introducerea lui N.F. explică originea textului: „În ceea ce privește poemul în proză *Saxophon*, semnat cu prenumele celor doi prieteni – Octav Eugen – el datează din perioada definitivării plachetei *Elegii pentru ființe mici* (1930-1931), când Eugen Ionescu și Octav Șuluțiu intenționau realizarea, în colaborare, a unor ambițioase proiecte literare.”

de, în numărul 51 (31 martie 1928) apar câteva creații din prima și singura sa carte de poezie, foarte scurtă, *Elegii pentru ființe mici*, publicată la Craiova în 1931. Lirica ionesciană, inspirată în mare parte din poezia de mică anvergură a unui Francis Jammes, de exemplu, nu a avut un ecou prea mare, în pofida reeditării sale la București, în 1932. Ionesco și-a dat seama repede că nu poezia îi asigura drumul spre succes. Apariția cărții se poate considera, probabil, o recapitulare a operei sale din adolescență și prima tinerețe, înainte de a se dedica altor genuri și, mai ales, unui tip de scriere în care va abunda cu precădere registrul satiric și umoristic, sau cel introspectiv, ambele absente din *Elegii*. Cu toate acestea, în această colecție se constată deja trăsături care anunță stilul său ulterior, cel mai reprezentativ. În afară de prezența marionetei, a păpușii, care face trimitere la poezia de sorginte simbolistă, începând cu Jules Laforgue, cu o tratare a grotescului foarte departe de formele specifice avangardei, ceea ce atrage atenția este, în special, tonul infantil al poemelor. E ca și cum Ionesco ar fi dorit să exprime viziunea unui copil asupra lumii, caracterizată de o percepere animistă a naturii și a corpului, refractară celei de tip conceptual. Totul este prezentat literalmente, imaginea face trimitere în primul rând la realitatea pe care o evocă, fie un obiect (jucării, păpuși etc.), fie un element al naturii. În pofida permanenței unui simbolism deja rezidual, se poate observa o anumită respingere a abstracției, o aspirație de a dizolva dominația semnificației logice, atitudini duse la extrem în primele încercări teatrale. Chiar și puținele procedee retorice utilizate tind să se refere la dimensiunea pur formală, autoreferențială, a textului. În prima „baladă”, din secțiunea intitulată „Elegii grotești”, unele strofe ale

lui Ionesco se joacă cu sonoritatea cuvintelor, la fel ca dialogurile de la finalul piesei *Englezește fără profesor* (și al piesei *La Cantatrice chauve*), deși în formă încă incipientă:

Făcea pipi
într-o lulea¹¹
și locuia
într-o lalea.

Cu toate acestea, nu e cazul să exagerăm interesul pe care îl pot trezi aceste poezii, nici măcar în ansamblul operei lui Ionesco. Importanța lor e mai degrabă limitată. În schimb, în opera publicistică românească, dedicată în mare parte unei critici literare care nu face nici o concesie, se pot remarca primele elemente antiliterare din creația sa, de ruptură cu tradiția, care i-au asigurat, în plus, o notorietate egalată doar mult mai târziu. Colaborarea sa cu revistele culturale românești se distinge prin seriozitate și a avut loc la început mai ales sub formă de recenzii, apărute în publicații de importanță relativ redusă ca *Fapta* sau *Facla*, între anii 1930-1934, apoi în altele, de o mai mare influență, ca *România literară*. Analizele unor opere importante publicate în acei ani, precum *Zodiac* (1930), volum de versuri avangardist de Ilarie Voronca, sau *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), romanul clasic al lui Camil Petrescu, recunosc valoarea acestora dar prestigiul deja confirmat al celor doi, în acel moment, nu-l împiedică să semnaleze anumite deficiențe, cum ar fi pericolul formalismului steril la Voronca, respectiv imitarea lui Marcel Proust în

¹¹ Nu lipsește nici măcar aluzia scatologică, omniprezentă în *Englezește fără profesor*; în plus, sensul aproape inexistent al versurilor pare dictat mai ales de considerații fonetice.

roman, mai ales în prima parte¹². O altă recenzie interesantă, prin calitatea operei și genul său, publicată în acea perioadă, este cea realizată pentru volumul *Cruciada copiilor* (1931) de Lucian Blaga, care ne sugerează atitudinea sa în fața unui teatru în care ideea, fondul filozofic și mitic pierd din impact din cauza unei tehnici dramatice demonstrative¹³:

Cruciada lui Blaga trăiește prin ideea tragică, nu prin realizarea ei scenică. Ideea tragică – de o rară elevație poetică – se banalizează în teatru. Se vulgarizează. [...] Tehnica dramatică modernă a redus sensul tragic, metafizic, al Cruciadei. [...] Nu condamnăm dramaticul în sine, dar rezolvarea psihologică, realistă a unui conflict tragic, metafizic, ireal, confundarea a două planuri; anularea, prin dramatic, a tragicului.

Se poate citi printre rânduri, nu atât o respingere a operei, ale cărei calități poetice sunt recunoscute, cât observația că este greu ca o dramaturgie a sugestiei, ca cea simbolistă, a cărei direcție este urmată de Blaga (deși cu unele trăsături expresioniste mai mult sau mai puțin superficiale), să fie viabilă din punct de vedere scenic, căci teatrul are alte legi: prezența fizică pe scenă e dificil de conjugat cu atmosfera ambiguă a discursului liric modern, din cauza semnificațiilor multiple ale acestuia. Pe de altă parte, un teatru atent la recuzită, la respectarea convențiilor scenice, păcătuiește nu doar prin artificialitate ci și prin *superficialitate*; expresia adevărului

¹² *Excelsior*, I, 12 (20-II-1931), p. 6. Nu era vorba de o respingere a psihologismului în sine; recenzia pentru *O moarte care nu dovedește nimic* (*Excelsior*, I, 16 (21-III-1931), p. 6), roman de pură analiză sentimentală scris de Anton Holban, coleg de generație, este destul de elogioasă.

¹³ „Note critice”, *Licăriri*, II, 8-9 (1931), p. 12.

uman, a esenței sale subtile și discrete, e incompatibilă cu accentul fizic pus pe încarnarea sa pe scenă, unde totul trebuie să se strige, să se exagereze, pentru ca publicul să poată înțelege, așa cum afirmă într-unul din puținele sale eseuri asupra teatrului, anterior primei sale piese, intitulat tocmai „Contra teatrului”¹⁴:

Teatrul este o formă de artă vulgară. [...] Teatrul nu poate înfățișa decât conflicte violente, conflicte grosolane și ceea ce se numesc conflicte eterne. Adică: elemente mari, vizibile din patru părți și fără ascunzișuri, fără umbre.

Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează, ucid viața estetică. [...] Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă, și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări.

Ionesco, partizan al unei arte care să exprime viața într-o formă autentică, aproape brută, fără înflorituri, așa cum se putea deja constata în poezia sa, nu putea încă manifesta interes pentru genul dramatic, cel mai *convențional* dintre toate. Așa se explică tăcerea totală în această privință, din primele sale scrieri critice. Totuși, nici celelalte genuri nu erau imune la acuzația de lipsă de autenticitate; era un neajuns al întregii literaturi¹⁵:

¹⁴ Gelu Ionescu reproduce articolul în cartea sa, *Anatomia unei negații*, București, Minerva, 1991, p. 124, din care provine citatul. Articolul a apărut inițial în *Naționalul*, în 24 iunie 1934. În aceeași carte a lui Ionesco (pp. 120-122) este reprodus un alt eseu din tinerețe, cu un conținut similar, intitulat „Despre melodramă” (*Zodiac*, martie 1931).

¹⁵ „Contra literaturii”, *Facla X*, (12/10/1931), 426, p. 3.

Așadar, literatura nu conține viața. Nici nu este vis de viață. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănțuirea unei tradiții.

Această atitudine antiliterară e fără îndoială paradoxală în cazul unui licențiat în Litere, care colabora activ cu revistele literare și făcea parte din cercul celor mai în vogă poeți și romancieri ai momentului, de la maestrul Tudor Arghezi până la prietenul său Mircea Eliade, lider al grupului său generațional. Ionesco își acceptă totuși contradicția; în loc să încerce să o rezolve sau să o camufleze, persistă satisfăcut în ea, până când o transformă în marca ce-l va distinge de ceilalți. Era vorba de negarea prestigiului literaturii, neputincioasă în fața marilor întrebări existențiale, printr-un atac la adresa instituției literare și reprezentanților săi, conceput astfel încât contradicția să fie motorul însuși al procesului critic și, prin extensie, creator, dar nu ca simplă atitudine ci și ca procedeu expresiv pentru a multiplica efectul și a pune sub semnul întrebării convențiile formale ale discursului critic. Deconstrucția implicită a acestui discurs se face pe un ton provocator. Ionesco a înțeles lecția avangardei și își exprimă dezacordul în forma cea mai stridentă, aproape exhibiționistă. Cea de-a doua carte se intitulează simplu *Nu*. Iar rezonanța acestui *nu* i-a scandalizat pe mulți. Volumul, prezentat la un concurs destinat publicării operelor tinerilor scriitori, a câștigat premiul după dezbateri aprinse ale juriului format din unii dintre cei mai cunoscuți critici români din perioada interbelică. Doi dintre aceștia, Tudor Vianu și Șerban Cioculescu, s-au opus acordării premiului. Directorul editurii naționale (Fundația pentru Literatură și Artă Regele Carol) la care urma să se publice cartea, a refuzat și, în cele din

urmă, a trebuit să se apeleze la o editură mai mică, Vremea, care va publica volumul în 1934. Dar ce anume a șocat atât de mult? Fără îndoială atacul împotriva a trei maeștri ai literaturii române din acea vreme.

Prima parte a volumului *Nu* constă din diferite eseuri în care se neagă valoarea literară a poeziei lui Tudor Arghezi și a narațiunii lui Camil Petrescu, precum și inteligența și discernământul criticilor care-i ridicau în slăvi pe acești autori, mai ales campionul lui Arghezi, deja menționatul Cioculescu. Conform celor scrise în *Nu*, stilul adoptat de autorul volumului *Flori de mucigai* (1931) era pueril, atât din punct de vedere psihologic, cât, mai ales, retoric. Presupusa bogăție a limbii argheziene nu era decât un discurs mecanic, lipsit de emoție, de un pitoresc banal, așa cum se demonstrează citându-se *ad-hoc* diferite versuri. Arghezi e un „poet mecanic”, un „poet sonor și hugolian”. Pe de altă parte, pe Ion Barbu, vestit prin ermetismul său, Ionesco îl etichetează de asemenea drept facil, deși din alte motive. Presupusul ermetism barbian nu ar fi decât un mecanism pur exterior, expresia alegorică a unei filozofii superficiale, o „poezie veche, didactică”, din care lipsea orice dramatism, emoție sau spiritualitate. În privința narațiunii lui Camil Petrescu, aceasta ar fi o imitație servilă a lui Proust; romanul său *Patul lui Procust* (1933) adoptă tehnica din *À la Recherche du temps perdu* [*În căutarea timpului pierdut*](1913-1927), metoda sa de asocieri libere care dau impuls narațiunii, fraza sa analitică, dar fără a atinge unitatea organică superioară a francezei proustiene. Petrescu se limitează, conform autorului lui *Nu*, să juxtapună fragmente autonome, digresiuni, să repartizeze în mod capricios materia

narativă pentru a da impresia de cosmopolitism și inteligență.

Așa cum se poate observa cu ușurință, Ionesco dă curs unei negări radicale, din care exclude intenționat nuanțele. Era vorba de un atac în toată regula, din partea unui tânăr aproape necunoscut, la adresa instituției literare reprezentate de niște scriitori considerați deja clasici. Cu toate acestea, tonul adoptat de Ionesco ne împiedică să-l luăm într-adevăr în serios. La jumătatea eseului despre Barbu introduce niște pagini sub formă de jurnal în care, de exemplu, recunoaște că din momentul în care a început să scrie eseul precedent despre Arghezi, poezia lui i s-a părut din nou de o frumusețe inimaginabilă, „*dar nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate din studiu*”¹⁶, iar mai departe își dă seama că argumentele sale împotriva lui Barbu nu sunt nici eronate, nici valabile, iar deficiențele pe care le semnalează pot fi considerate la fel de bine caracteristici neutre ale poeziei barbiene. Ionesco ne oferă astfel acces la o lectură în cheie ironică, parcă ne-ar face cu ochiul pentru ca cititorul să nu se lase înșelat crezând că e vorba de evaluarea critică a unor opere literare concrete și nici măcar de încercarea de a-și face un nume pe seama scriitorilor de succes atacați. Partea a doua a cărții, intitulată „Fals itinerar critic” clarifică intenția sa principală, cea de a denunța arbitrariul oricărui discurs critic¹⁷:

Orice carte îți place dacă vrei. Orice carte îți displace dacă vrei. Sunt convins de inutilitatea criticii lite-

¹⁶ Eugen Ionescu, *Nu*, București, Vremea, 1934, p. 73.

¹⁷ Eugen Ionescu, *Nu*, *op. cit.*, p. 73.

rare după cum sunt convins de lipsa de semnificație metafizică a literaturii.

Aceste fraze programatice sunt cele care marchează startul „falsului itinerariu critic”. Judecarea unei cărți este o inițiativă inutilă deoarece fiecare corespunde unui univers singular, diferit în esența lui de universul celorlalte cărți, cu propria scară de valori, care, prin definiție, îi e inaccesibilă criticului. Acesta nu e autorizat nici măcar să *trăiască* textul, fiindcă trebuie să se îndepărteze de el pentru a-l putea evalua, pierzând astfel ocazia de a avea acces la substanța sa lirică, la esența sa literară, care se poate doar intui, nu analiza, și cu atât mai puțin analiza printr-o metodă axiomatică, generală¹⁸:

și un critic literar este un domn care are prejudecăți. Criticul își pune întâiu prejudecățile și apoi, subordonează cartea prejudecăților. Prejudecățile se numesc criterii, metode, dogme, principii, sensibilitate estetică rafinată, gust literar educat, istorie literară și alte umbriri ale operii de literatură.

Lectura criticului nu e o lectură inocentă, ci e mai degrabă un pretext pentru a aplica și a face paradă de cunoștințe, pentru a construi un edificiu textual nou care se servește de cartea criticată ca de o simplă sursă de sugestii pentru o sistematizare scânteietoare dar goală de conținut, care nu rezistă confruntării cu realitatea operei. Critica apare ca un exercițiu sofistic în care nu cartea e cu adevărat importantă ci atitudinea criticului care, adoptând inevitabil un punct de vedere subiectiv, poate aduce argumente la fel de fundamentate pentru un anu-

¹⁸ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 207.

mit lucru ca și pentru contrariul său. Ionesco ilustrează acest arbitrar esențial al criticii, cel puțin al criticii operelor noi, scriind două recenzii la *Maitreyi*, romanul de dragoste cu acțiunea plasată în India, care l-a consacrat pe Mircea Eliade ca scriitor în 1933. În prima, elogioasă, caracterizează romanul drept tragedie în sensul clasic al cuvântului, pentru că subiectul, aparent melodramatic, se articulează ca un mecanism fatal destinat pedepsirii păcatului de a se fi lăsat dus de valul pasiunii, bazându-se pe o economie de mijloace pentru a oferi acces la natura intimă, universală, a personajelor. A doua, în schimb, negativă, acuză romanul de un sentimentalism facil și banal, de un patetism imitat conform tradiției analitice franceze, dar fără finețea acesteia, având ca unic element nou exotismul decorativ. Prin urmare, avem două viziuni opuse ale aceleiași cărți, ambele la fel de bine argumentate, ambele la fel de artificiale. Ionesco anulează astfel orice pretenție de obiectivitate a criticii, care se reduce la un instrument de politică literară, o modalitate de a dobândi o influență care să contribuie la o bună primire a operelor pe care le va publica criticul (*do ut des*), așa cum descrie cu mult umor într-unul dintre capitolele din această a doua parte, ca un manual ironic pentru transformarea într-un „mare scriitor”¹⁹. Pentru aceasta, ca și pentru a scrie critică, important nu e să exprimi într-o formă autentică sentimente universale, precum neliniștea în fața singurătății și a morții, care s-ar putea comunica doar „într-o singură frază, într-un țipăt”²⁰, e suficient să înveți formulele bucătăriei literare și să-ți câștigi simpatia (sau frica) criticilor

¹⁹ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 247.

²⁰ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 232.

pentru a-ți asigura un loc în istoria literară și în manualele școlare. La urma urmei, nu poate fi altfel dacă se acceptă premisa ionesciană conform căreia nu există gust literar²¹, pentru că nu există valoare estetică²². Ceea ce ne interesează într-o carte nu este expresia, care disecă eul prin intermediul convențiilor sale, generalizând, prin anumite tehnici literare, singularitatea individului; ne interesează mai degrabă reminiscențele unor materiale luate din realitate, brute, care subzistă: „Ceea ce susține opera de artă este numai sprijinul exterior, lateral, al prezentului”²³, iar cu câteva rânduri mai sus: „Literatura trebuie să cuprindă cât mai mult, să fie cât mai jurnal, ca să rămână măcar document”²⁴. Cu alte cuvinte, să nu mai fie literatură...

Însă această respingere a artei literare, care stă la baza exercițiului anticritic din *Nu*, se evidențiază prin abundența procedeele retorice, de *literaritate*. Varietatea de genuri și registre utilizate de Ionesco pentru a întări efectul paradoxalului său mesaj este considerabilă. Am făcut deja aluzie la inserarea unui jurnal în plin studiu al poeziei lui Ion Barbu. Cel dedicat lui Camil Petrescu se încheie cu o „anecdotală literară”²⁵ în care asistăm la o hilară scenă de moravuri literare, prin prezentarea intrigilor țesute de Camil Petrescu pentru a împiedica apariția unei recenzii negative scrise de Ionesco pentru *Patul lui Procust*, și a atitudinii multor scriitori, care îmbrățișaseră cu căldură ideea de a publica recen-

²¹ „Gustul literar nu există” în *Nu, op. cit.*, p. 262.

²² „Ceea ce face ca o operă literară de artă să poată interesa sunt numai elementele extraestetice, și anestetice. Nu există nici un fel de valoare estetică”, în *Nu, op. cit.* p. 284.

²³ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 284.

²⁴ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 283.

²⁵ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 122.

zia respectivă iar acum își schimbaseră părerea, în urma urzelilor romancierului. În alte pasaje din prima parte, intervențiile la persoana întâi întrerup firul analizei și anulează ironic presupusa anvergură internațională a sentințelor de ordin general, pe jumătate în glumă, jumătate în serios, ca în rândurile următoare²⁶:

Să fii cel mai mare critic român! – aceasta înseamnă încă să fii o rudă săracă a intelectualității europene. Ce triste împrejurări au făurit României acest rol de figurant în cultură? Am să mor, fără să fi jucat un rol pe scena europeană, care se va nimici fără ajutorul meu!

Această afirmație nu trebuie interpretată exclusiv ca o respingere a culturii române, așa cum am putea fi tentați să credem. Ironia se adresează în egală măsură intelectualilor din culturile occidentale hegemonice care pierd, din cauza prejudecăților și necunoașterii a ceea ce se creează în culturile minore, orice contribuție genială a acestora, inclusiv cea a propriului Ionesco în limba română...

Tonul zeflemisitor este și mai clar în a doua parte din *Nu*, în care Ionesco renunță la șablonul studiului literar, cu excepția dublei recenzii la romanul *Maitreyi*, pentru a experimenta cu formele eseului, alternând deopotrivă afirmațiile tranșante (cum ar fi, „criticul este un animal stupid”²⁷) cu referirea la experiențe și opinii personale, combinație pe care genul respectiv o admite și chiar o favorizează. Meandrele aparent capricioase disimulează

²⁶ Eugen Ionescu, *Nu*, op. cit., p. 74.

²⁷ Eugen Ionescu, *Nu*, op. cit., p. 200.

însă unitatea ansamblului. Firul conducător al criticii la adresa criticii, evoluând de la particular (scriitorii desacralizați) la general, subliniază coerența tematică, întreruptă numai atunci când autorul introduce în „Fals itinerar critic” cele trei capitole denumite *intermezzos*, care îndeplinesc probabil o funcție asemănătoare cu cea pe care o au interludiile din teatru. Este vorba despre diminuarea tensiunii intelectuale prin introducerea unor texte autonome, aparent mai ușoare, care să alunge senzația de monotonie creată de o singură temă pe parcursul întregii cărți, demonstrând, în același timp, capacitatea autorului de a cultiva și alte tipuri de proză.

Primul *intermezzo*, „Fără legătură aparentă cu textul”, este o succesiune de jocuri de cuvinte și enumerări capricioase, aparent ilogice, care amintește pe de o parte, de stilul manifestelor avangardiste și, pe de alta, de caracterul ludic al textului *Englezește fără profesor*, prezent aici în formă incipientă. De exemplu²⁸:

Dumnezeu, o! Dumnezeu! Iată o vorbă pe care am auzit-o de la nea Georgică și o spun și eu, toată ziua, ca prostul, fără să știu ce înseamnă, fără să știu ce înseamnă a însemna, ce înseamnă să însemne a însemna ș.a.m.d. până în pânzele albe. (Pânzele albe sunt niște pânze foarte albe).

*

Eu am obiceiuri!
O-bi-ce-iuri!
Obicei-uri!
O-biceiuri!
Obice-iuri!

²⁸ Eugen Ionescu, *Nu, op. cit.*, p. 199.

Cel de-al doilea *intermezzo*, „În definitiv, Domnule dragă”, scris pe un ton mai liric, deși de asemenea burlesc, e un soi de confesiune existențială, ironic-religioasă, în care își revendică, probabil în serios, partea sa de paradis, după ce în primul *intermezzo* ceruse explicații pentru faptul că trebuia să moară într-o bună zi²⁹. Dar cel mai interesant, din punctul nostru de vedere, este al treilea, pentru că este singurul exemplu cu tentă absurdă din opera ionesciană, anterior ansamblului format de *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*. Fragmentul se poate citi independent și se intitulează „Trifoiul cu patru foi”. Ni se prezintă patru înțelepți de diferite naționalități, care dezbate la modul cel mai serios problema cantității de trifoi cu patru foi din lume. Ionesco descrie argumentele fiecăruia, fundamentate, aparent, ireproșabil. Statistica, filozofia și mai ales logica, (cum e posibilă existența unui trifoi cu patru foi, dacă trifoiul se definește drept o plantă cu trei foi?) și recurgerea la metoda științifică bazată pe experiență, contribuie la alimentarea polemicii, care provoacă dezbateri aprinse pe întreaga planetă. Un motiv atât de banal declanșează crize politice, revoluții și tensiuni internaționale. Reacția disproporționată, prin dimensiunea ei hiperbolică, culminează cu execuția unei bătrâne care se pieptăna liniștită, în loc să participe, ca toți ceilalți, la polemică. Din acel punct, povestea este și mai absurdă. Pieptenii devin obiecte tabu odată cu arderea bătrânei; un chinez care încearcă să intervină în discuția asupra procentului de trifoi cu patru foi, propunând o nouă teorie, merită fie condamnat, pentru că numele său,

²⁹ „Am să mor. Am să mo-or. Am să mo-o-or. Am să Mo-o-o-O-or. E imposibil! De astă dată cer insistent explicații”, în *Nu, op. cit.*, p. 200.

Pep-te-Ne-Le, se aseamăna cu *pieptene* și pentru că este chinez. Răspunsul său, care semnalează că un cuvânt din franceză amintește și el de cuvântul stigmatizat, e pe punctul de a provoca un război între chinezi și francezi, ambii cu onoarea națională jignită. Doar intervenția copiilor de diverse naționalități, care alcătuiesc niște colecții de trifoi cu patru foi ce confirmă absolut toate ipotezele înțelepților aflați în conflict, salvează situația. Toți aveau dreptate și, în același timp, niciunul. Polemica se stinge, „de atunci însă știința este desconsiderată iar pacea lumii asigurată, în mod provizoriu”³⁰.

Aparent, acest excurs are puține puncte în comun cu restul volumului *Nu*. Perspectiva personală care domină în *intermezzo*-urile lirice, precum și în considerațiile teoretice și în evaluarea scriitorilor supuși unei deconstrucții precoce, face loc unui ton obiectiv, de raport. Urmând modelul unui tratat istoric condensat, ni se prezintă fapte de interes general, cu niște personaje care nu apar ca indivizi, cum s-ar întâmpla într-o povestire, ci ca simpli actanți într-un proces istoric, și ale căror acte prezintă interes doar prin consecințele lor asupra devenirii obiective ale unei societăți date, în acest caz lumea întreagă. Ar fi vorba de un fel de istorie alternativă, în care comportamentele personale și sociale absurde sporesc forța atacului sub formă de parabolă împotriva a ceea ce se întâmplă, sau poate să se întâmple, în istoria reală. Recurgerea în scop satiric la discursul obiectiv, științific, nu era ceva neobișnuit. În România, Tudor Arghezi publicase în 1933 *Tablete din țara de Kutu*, iar una dintre acestea, „În preistorie”, e un discurs burlesc prezentat

³⁰ Eugen Ionescu, *Nu*, op. cit., p. 246.

în fața unei academii în care metoda științifică duce la concluzii ridicole, aiuritoare. Ionesco demontează, de asemenea, pretențiile logicii și științei, mai ales când acestea doresc să se erijeze în mentori absoluți, până când, datorită copiilor, adevărul vital asigură în sfârșit primatul înțelepciunii, chiar dacă provizoriu, pentru că „povestea nu s-a sfârșit”, și nici nu se poate termina... Această subminare umoristică a gândirii logice, chiar dacă e de un umor negru, se poate înțelege ca o paralelă la exercițiul de desacralizare a criticii din restul volumului *Nu*. În această privință, știința ar fi de asemenea o activitate arbitrară și incoerentă, a cărei importanță, comparativ cu preocupările existențiale, ar fi la fel de nesemnificativă, în ciuda înfumurării celor care o cultivă. Totuși, „Trifoiul cu patru foi” nu e o simplă scenetă antiștiințifică. Ridicolul trifologiei servește pentru a pune în evidență ridicolul pasiunilor ideologice care duceau lumea în prag de război, când doctrinele erau mai presus decât individul, astfel încât cei care nu se supuneau ideologiei în vigoare erau lichidați fără menajamente, așa cum fusese lichidată bătrâna, pur și simplu pentru că se pieptăna. Ionesco se pronunță împotriva oricărei ideologii totalitare, naționale sau de alt tip³¹, și o face cu metoda sa literară preferată, respectând, aparent, regulile discursului literar adoptat, însă răsturnându-l prin aplicarea sa la un conținut inadecvat. Absurdul acțiunilor narate în „Trifoiul cu patru foi” contrastează izbitor cu tonul strict obiectiv al celor relatate, astfel încât discursul istoriogra-

³¹ Unul dintre copiii din „Trifoiul cu patru foi” e de naționalitate „antisemită”, ca și cum o ideologie ar fi ceva la fel de personal ca și țara unde te-ai născut. Straniul noțiunii îl determină pe cititor nu doar să râdă ci și să pună în evidență nulitatea de fond a acestei doctrine rasiste.

fic, care impune o coerență logică a evenimentelor prezentate, respectată conștiincios, în planul expresiei, în această operă de mici dimensiuni, se transformă în contrariul său, în *antiistorie* sau, cu alte cuvinte, într-un exemplu de *istoriografie absurdă* de mare originalitate și stranie. E vorba aproape de un *unicum* în cadrul subgenului istoriografiei speculative, o modalitate practic nestudiată sau, și mai rău, studiată ca și cum ar fi un fel de roman, în ciuda faptului că a devenit o modă în anii de criză de dinaintea celui de-al doilea război mondial³². Din nefericire, Ionesco nu va dezvolta acest tip de istoriografie fără sens, iar „Trifoiul cu patru foi” va rămâne o simplă sugestie privind opera absurdă care pe care urma să o scrie³³.

³² Subgenul istoriei speculative, mai frecvent în anii următori, a avut manifestări marcante în decada anilor 1930. E suficient să cităm *Last and First Men* [Primii și ultimii oameni] (1933) de Olaf Stapledon; *The Shape of Things to Come* [O istorie a vremurilor ce vor veni] (1933), de H.G. Wells, sau, în registru satiric, ciclul *Fragments d'une Histoire universelle* 1992 (1927-1930) [Fragmente ale unei istorii universale a anului 1992] de André Maurois sau *Il mondo senza donne* [Lumea fără femei] (1936) de Virgilio Martini.

³³ În această privință, e pertinent să reproducem cuvintele unuia dintre pionierii redescoperirii românului Ionescu în istoria literară occidentală, E.H. Van der Linden, autor al unei însemnate sinteze timpurii a traiectoriei sale literare anterioare stabilirii la Paris, intitulată „Ionesco: De la autorul român la scriitorul francez” (*Neophilologus*, LIX, 3 [1975], pp. 357-371): „Dans cette petite histoire nous rencontrons le procédé de la dégradation de l'action comme d'une mécanique brisée. Ionesco y ridiculise le fait que tout est prétexte à la politique. En cela, on peut certainement considérer cette nouvelle comme précurseur des premières pièces de théâtre qui exploitent ce même procédé. [În această istorioară întâlnim procedeul degradării acțiunii ca și cum ar fi vorba de un mecanism stricat. Ionesco ridiculizează faptul că totul servește drept pretext politici. În această privință, nuvela de față se poate considera fără îndoială o precursoră a pieselor de teatru care exploatează același procedeu] (p. 365).” În mod concret, dezbatările înțelepților asupra esenței trifoiului cu patru foi și datele statistice corespunzătoare amintesc de tipul raționamentelor d-lor Martin și Smith din scena VII a piesei *La Cantatrice chauve*, referitoare la prezența cuiva la ușă de fiecare dată când se aude soneria, uneori cu ecouri aproape textuale din „Trifoiul

Spiritul din *Nu* se menține în următoarea operă a lui Ionesco, biografia lui Victor Hugo, pe care a început să o publice în fascicule în revista *Ideea Românească*, între iunie 1935 și februarie 1936 și pe care a lăsat-o neterminată. Spre deosebire de biografiile scriitorilor la modă din acea perioadă, ca cele scrise de André Maurois, perspectiva adoptată de Ionesco e departe de a fi elogioasă. Relatarea în sine a vieții poetului nu este tendențioasă, căci se bazează pe studii biografice serioase, publicate în Franța, dar interpretarea faptelor ne zugrăvește un Victor Hugo pentru care literatura nu e decât un instrument destinat cuceririi faimei, nu o necesitate interioară, și care nu ezită să se folosească de persoanele din jur pentru a intensifica efectul literaturii sale exhibiționiste și pline de vorbe goale. În opinia lui Ionesco, faima lui Hugo era explicabilă într-o perioadă în care se credea că poezia ținea de dicționar, retorică și zgomot lipsit de conținut, fiind destinată unui public pe care Hugo a reușit să-l atragă de partea lui prin campanii eficiente de autopromovare. „Țipătul”³⁴, pe care Ionesco îl considera ca aparținând exclusiv poeziei adevărate, lipsește cu desăvârșire, fiind înlocuit de retorică. Ceea ce-și propune Ionesco e să denunțe impostura literară, atât în planul expresiei cât și în manifestările sale sociale, așa cum făcuse în *Nu*, cu deosebirea

cu patru foi”, ca atunci când d-na Smith îi răspunde soțului, care afirmă că întotdeauna e cineva la ușă atunci când se sună: „Cela est vrai en théorie. Mais dans la pratique les choses se passent autrement” [Aceasta e adevărat în teorie. Dar în realitate lucrurile se petrec altfel], în Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, „La Pléiade”, 1991, p. 25. Și Gelu Ionescu, care reproduce textul acestui intempezzo în *Anatomia unei negații* (*op. cit.*, pp. 130-132) semnalează că este vorba despre „o situație, un scenariu după care s-ar fi putut dezvolta o piesă ionesciană” (p. 130).

³⁴ Eugen Ionescu, *Nu*, *op. cit.*, p. 232.

că, de această dată, nu pune sub semnul întrebării valoarea unor scriitori noi ai unei culturi europene aparent periferice, ci un geniu al literaturii franceze, pe care nici avangardiștii nu îl coborâseră de pe piedestal. Astfel, Ionesco își universalizează mesajul și, cu această ocazie, ridiculizează utilizarea naționalistă a culturii, după cum se poate vedea atunci când vorbește de presupusa valoare literară a lui Victor Hugo și de apărătorii săi francezi³⁵:

S-a constatat, anume, că Victor Hugo nu avea dezvoltat peste măsură decât centrul facultăților verbale, *celelalte fiind sub-mijlocii*.

Cât despre pledoariile lui Bordeaux, Thibaudet și festivitatea de la *Europe*, altă dată. Ele nu înseamnă decât voința îndârjită a francezilor de a avea și ei un Goethe al lor, voință cu atât mai îndârjită cu cât este însoțită de o amară căință.

Polemica împotriva lui Victor Hugo se exprimă prin caricatură, paradox și ironie mușcătoare, care intensifică plăcerea ludică a textului și o transformă într-o adevărată biografie tragicomică, în care Ionesco dă frâu liber, pentru ultima dată în etapa sa românească, *persoanei* sale comice, de bufon care demontează locurile comune ale literaturii prin râs, chiar asumându-și riscul de a-și crea o faimă de om neresios care-l va urmări un timp destul de îndelungat printre contemporanii săi. Totuși, recenziile și cronicile pe care le-a publicat după *Nu*, mai ales până în 1937, sunt dovezi ale unei critici mai ponderate, chiar dacă, în general, nu sunt prea indulgente. Analizele sale privind literatura neoaș românească aparținând romantismului târziu a lui Mihail Sadoveanu, la care apreciază mai ales bogăția

³⁵ Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj-Napoca, Echinox, 1990, p. 123.

descrierilor și a limbii, sau cele referitoare la autori noi ca Mihail Sebastian sau M. Blecher, nu par greu de împărțit de către un cititor străin. Îl include chiar și pe Tudor Arghezi, a cărui concepție poetică nu-i place, considerând-o „hugoliană”, dar îl apreciază mai ales ca mare prozator, comentând satira alegorică la adresa societății române interbelice, cu elemente de realism magic, din *Cimitirul Buna-Vestire*³⁶, prin punerea în evidență a viziunii datorită căreia se evită mediocritatea unui roman ce ar fi putut eșua într-un pamflet lipsit de har, prin conținutul său moral, politic, social sau marxist.

Independent de pertinența sau non pertinența sa, această evaluare ne interesează și pentru că ne oferă indicii asupra atitudinii adoptate încă din tinerețe de Ionesco împotriva literaturii angajate, fapt care îl va antrena, ulterior, în numeroase polemici, în Franța, în anii cincizeci și șaiszeci ai secolului trecut. În plus, ea ne sugerează care a fost poziția sa politică, dat fiind că, pentru Ionesco, o artă nesubordonată ideologiei nu însemna că un scriitor trebuia să se abțină de la a emite o opinie, mai ales când era vorba de a se opune ideologiei antidemocratice. Încă din prima etapă românească, Ionesco, atât de radical în practica sa literară, a respins constant extremele în politică³⁷ și, deși a evitat cu scrupulozitate să intre în polemici politice în activitatea

³⁶ „Tudor Arghezi: *Cimitirul Buna-Vestire*”, *Facla* XVI, 1624 (26-6-1936), p. 2.

³⁷ Ionesco s-a opus de tânăr oricărei forme de militantism politic, deși a frecventat o perioadă cercuri apropiate Partidului Național Liberal, în anii în care a scris *Nu*, după cum relatează prietenul său Arșavir Acterian într-un articol memorialistic publicat în *Apostrof*, VI, 3-4 (1995), p. 6: „Eugen și cu mine am intrat într-un cerc de prieteni liberali, fără să ne înscriem în partid, deși eram într-una momiți să o facem.”

sa publicistică, a fost unul dintre puținii intelectuali tineri care a ignorat sirenele totalitarismului, fie el comunist, fie fascist, acesta din urmă fiind cu mult mai puternic în România în anii care au precedat cel de-al doilea război mondial. Astfel, *Mișcarea Legionară*, înființată de Corneliu Zelea Codreanu în 1927, a fost una dintre mișcările fasciste care a obținut cel mai mare sprijin popular, odată cu criza sistemului partidelor tradiționale provocată de seismele economice și a uzurii generalizate a parlamentarismului. Deși exemplul italian și cel german au avut, inevitabil, o influență asupra perioadei sale de înflorire, legionarismul a fost o mișcare autohtonă, ale cărei doctrine nu făceau altceva decât să ducă la extrem unele dintre ideile fundamentale ale naționalismului român tradiționalist, precum identificarea țării cu religia ortodoxă și cu țăranimea, sau antisemitismul. Pe lângă aceste elemente, extrem de prezente atât în rândurile poporului cât și ale intelectualității care sprijinea tot ce era neaoș românesc, legionarii au preluat din modelele occidentale cultul pentru violență, care i-a determinat să adopte un mod de organizare paramilitar și să pună la cale nenumărate asasinat politice, ca și o abilă utilizare a propagandei, atât pentru a denigra partidele democratice, taxate drept corupte, cât și pentru a-și atrage tinerii, mai ales studenții. Profesorul de logică Nae Ionescu, al cărui prestigiu intelectual era imens în acei ani, i-a convertit la legionarism pe mulți dintre intelectualii din generația lui Ionesco. De fapt, exceptând bineînțeles numeroșii scriitori evrei, au fost foarte puțini cei care au rezistat discursului naționalist și antiliberal al legionarilor, mai ales pe măsură ce mișcarea dobândea din ce în ce mai multă greutate. Fiind al treilea partid în alegerile parlamentare din 1937, accesul său la putere a

fost frânat doar de proclamarea dictaturii monarhice a lui Carol al II-lea în 10 februarie 1938, dar, chiar și așa, a continuat să influențeze viața politică și culturală românească. Ionesco a asistat din ce în ce mai neliniștit la *legionarizarea* crescândă a prietenilor săi și a întregii țări. Deriva totalitară a României a avut o influență decisivă asupra modului său de a percepe țara, făcându-l să se simtă tot mai departe de ceea ce se pregătea în Bucureștiul anilor 1936-1938 și se poate afirma că această criză a lăsat urme profunde în viața sa. Până și într-un interviu din 1991, când se afla deja în amurgul vieții, răspunsul pe care-l dă la întrebarea privind amintirile sale din capitala României, este semnificativ³⁸:

- Oh, am oroare de România de atunci care era legionară. Atitudinea mea e descrisă în *Rinocerii*. Doar câțiva nu eram legionari, câțiva, vreo patru-cinci. Și cum am spus adesea, mă întrebam dacă pot avea dreptate împotriva tuturor oamenilor, nu mă feram.

E totuși ciudat că nu face aluzie la activitatea sa politică, nici măcar la faptul că în România a întâlnit pentru prima dată stabilitate afectivă și economică: s-a căsătorit în 1936 cu Rodica Burileanu, cu care va trăi fericit până la sfârșitul vieții, și a obținut un post de responsabil cu relațiile internaționale în cadrul Ministerului Educației Naționale, după ce ocupase câțiva ani postul de profesor de franceză în Cernavodă și apoi la Liceul Sfântul Sava din București, al cărui elev fusese. Stabilitatea obținută nu pare să fi fost suficientă pentru a-i compen-

³⁸ Interviul, realizat de Petru Cărdu în 9 septembrie 1991, s-a publicat mult mai târziu: „Conversații cu...Eugène Ionesco: „Nu pot trăi fără Dumnezeu și nu-l găsesc””, *Apostrof*, X, 11, pp. 10-11.

sa suferința produsă de singurătatea sa intelectuală și politică. Nu e de mirare, deci, că a făcut tot ce i-a fost în putință pentru a ieși din țară și a se întoarce în patria maternă, dacă ni se permite să o numim așa, țel atins în 1930, datorită unei burse a Institutului Francez din București, pentru a pregăti la Paris o teză de doctorat intitulată *Le péché et la mort dans la poésie française depuis Baudelaire* [Păcatul și moartea în poezia franceză de la Baudelaire încoace], pe care nu o va termina niciodată. Ionesco a preferat, cu siguranță, să se lase pătruns de ambianța din capitala franceză, unde gândirea umanistă și democratică era mult mai puternică și nu se simțea izolat din punct de vedere ideologic. În interviul deja citat, din 1991, afirmă în rândurile imediat următoare:

Când am venit în Franța, am cunoscut pe Gabriel Marcel, pe Denis de Rougemont, și am regăsit aici niște cărări spre umanism, am întâlnit buni creștini, mai ales, și m-am simțit bine de la început.

Cele opt *Scrisori din Paris*, publicate în revista *Viața Românească* între decembrie 1938 și februarie 1940, constituie o mărturie a domeniilor sale de interes din această perioadă. Nu trece cu vederea arta, cinematografia și teatrul, evocând polemica provocată de premiera piesei *Les Parents terribles* [Părinții teribili] (1938) a lui Jean Cocteau, pe care îl apără împotriva adevăraților *pornografi*, cei care se scandalizaseră pentru modul lipsit de menajamente în care piesa prezentase familia. Mai departe, salută succesul piesei *Ondine* (1939) de Jean Giraudoux, căci aceasta sugerează declinul teatrului mimetic încă în vogă pe scena comercială și renunțarea la „prozaica mediocritate a teatrului naturalist”, pe care urma să îl înlocuiască altul, fantastic, pentru a exprima „realitatea cea mai intimă și mai prețioasă,

în metafizică”³⁹. Un teatru care se mărginește să reproducă obiceiurile societății camuflează realitatea, în timp ce arta le purifică, le „esențializează”⁴⁰, declarații care coincid în aspectele lor fundamentale cu cele făcute în recenzia deja menționată, la *Cruciada copiilor*, de Lucian Blaga, în 1931, în consonanță cu repulsia constantă pe care o simțea față de reproducerea fotografică, pe scenă, a lucrurilor contingente. Totuși, majoritatea scrisorilor din Paris nu reflectă preocupările sale literare, care îi umpleau înainte timpul aproape în exclusivitate, ci viziunea sa asupra tensiunilor ideologice, aliniate celor din politica internațională aflată în prag de război, și pe care le justifica în mod oficial. Ionesco își exprimă clar poziția în favoarea Franței, nu din motive naționaliste, ci pentru că această țară reprezenta bastionul amenințat al unor valori în care autorul identifică libertatea și justa apreciere a ființei umane, urmând linia catolicismului progresist al unor gânditori ca Emmanuel Mounier, din opera căruia reproduce un interviu programatic în cea de-a cincea scrisoare. Filozofia personalistă promovată de Mounier și de revista sa, *Esprit*, i se pare lui Ionesco o alternativă de regenerare spirituală a democrației, care putea să se opună, fără complexe intelectuale, ideologiilor totalitare, aflate în plin avânt după decăderea ideii liberale. Încercând să promoveze în România personalismul, ca formă de creștinism democratic, nu încape nici o îndoială că Ionesco oferea un exemplu de alternativă la creștinismul totalitar al legionarismului, chiar dacă nu-l menționa în mod expres. Ionesco lupta pe terenul principiilor, însă aceasta nu-l împiedica să fie clar⁴¹:

³⁹ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, II, București, Humanitas, 1992, p. 261.

⁴⁰ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, op. cit., p. 262.

⁴¹ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, op. cit., p. 219.

Un lucru ne apare astăzi clar. Că formulele aruncate de statele totalitare: antiiudaism, reorganizarea lumii, eliberarea naționalităților etc. nu ascundeau decât o imensă lăcomie pământească.

În replică la aceasta, democrațiile trebuiau să recurgă la o reînarmare morală⁴²:

Ceea ce opun vechile democrații atitudinilor totalitare – fie unele, fie celelalte – este, deocamdată, cu desăvârșire insuficient ca posibilitate de orientare, ca soluție, ca vigoare. Ideea de om, de libertate, de persoană, ideea de adevăr și de dreptate trebuiesc revalorificate, reactualizate.

Din nefericire, circumstanțele se îndepărtau din ce în ce mai mult de speranțele lui Ionesco. Când, într-un final, a izbucnit războiul, scriitorul trăia în continuare la Paris, iar calmul aparent al primelor luni ale conflictului este reflectat în scrisoarea a VII-a, publicată în februarie 1940, în care descrie Parisul din perspectiva unui observator imparțial. Invazia Franței a schimbat radical situația: Parisul a fost ocupat în luna iunie a acelui an; Ionesco s-a întors la București în august, într-un moment în care politica românească lua o întorsătură care lui i s-a părut, probabil, înspăimântătoare. După pierderea Basarabiei și a părții de nord a Bucovinei, anexate Uniunii Sovietice, și a nordului Transilvaniei, anexat Ungariei, prin decizia puterilor Axei, Carol al II-lea, care împiedicase temporar triumful legionar prin instaurarea dictaturii regale în 1938, s-a văzut obligat să abdice în favoarea fiului său Mihai. În septembrie 1940, la doar o lună de

⁴² Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea, op. cit.*, p. 232.

la întoarcerea lui Ionesco, România devenea Stat național legionar, cu puterea împărțită între generalul Ion Antonescu și legionarii, al căror conducător, Horia Sima, ajunsese vicepreședinte al Consiliului de miniștri. În acel moment s-a declanșat o campanie de teroare în care tradiția asasinatelor politice a atins paroxismul, prin moartea unor figuri extrem de respectate, precum cea a marelui istoric Nicolae Iorga. La aceasta se adăuga antisemitismul instituționalizat, care a scăpat în curând de sub orice control, ajungându-se la niște progromuri de o bestialitate rar întâlnită, chiar și prin comparație cu anii Holocaustului, mai ales în timpul încercării de lovitură de stat din ianuarie 1941, înăbușită de armata aflată sub ordinele lui Antonescu. Pe Ionesco îl îngrozeau atât aceste evenimente cât și atitudinea profascistă din ce în ce mai pronunțată a intelectualilor⁴³. În *Jurnalul* prietenului său Mihail Sebastian, autorul piesei *La Cantatrice chauve* apare ca un om prăbușit sufletește, până când reușește să plece din nou în Franța, în iunie 1942⁴⁴. Această mărturie indirectă nu face decât să confirme ceea ce Ionesco însuși afirmă în paginile autobiografice din *Journal en miettes* [Jurnal în fărâme] (1967) și mai ales, în *Présent passé – Passé présent* [Prezent trecut- Trecut prezent] (1968)⁴⁵, provenite din niște jurnale din

⁴³ În interviul citat, din 1991, declara („Conversații cu... Eugène Ionesco: Nu pot trăi fără Dumnezeu și nu-l găsesc”, op. cit., p. 10): „Totul era de un prolegionarism evident, cuștiți, antisemiți, toată dreapta era acolo, și toți erau oameni de dreapta, chiar și Eliade, chiar și Cioran, mulți, Dan Botta, dar și-au revenit destul de repede.”

⁴⁴ Conform celor notate în 22 iunie de Mihail Sebastian în jurnalul său: „Eugen Ionesco a plecat ieri. Miraculoasă întâmplare.” (Jurnal 1935-1944), București, Humanitas, [1995], p. 283).

⁴⁵ De exemplu, în *Présent passé – Passé présent*, Paris, Gallimard, 1967, p. 168: „Retourner en France c’est mon seul but, désespéré. Là-bas encore je peux trouver des gens de ma famille, de mon espèce. (1967: *A cette époque, nous vivions sur le mythe de la France.*) Si je reste ici [à

care cunoaștem doar paginile salvate și traduse de autor în aceste volume miscelane. Este vorba despre puținele fragmente păstrate, dintr-o muncă în care a investit cea mai mare parte a eforturilor sale creatoare, timp de mai mulți ani, așa cum reiese din amintirile prietenei sale Mariana Șora, care l-a vizitat adesea pe autor în timpul șederii sale în Franța. Ea a fost cea care a avut șansa de a asculta la Paris, în 1938, citite de însuși autorul, „lungi pasaje din jurnalul său”, „scrise pe românește”, „într-un stil la fel de volubil și de firesc ca în vorbire, cu aceleași treceri neașteptate de la registrul grav la cel glumeț, revărsându-și pe larg indignările și temerile, decepțiile și mirările, înduioșările și preocupările de ordin religios – totul în fraze curgătoare, bine aduse din condei, cu totul spontane, puțin cam verboase”⁴⁶. Era jurnalul în care consemna ulterior, în primii ani de război, „indignarea, furia, disperările și angoasele, reflecțiile legate de orbirea criminală în fața primejdiei crescânde, acuza miopia, tergiversarea, moliciunea, indiferența, îngemăna argumentele contradictorii ale propagandei naziste sau celor *ejusdem farinae*, legionarii, așa încât, puse alături, ele își vedeau absurditatea”⁴⁷. Citind o astfel de mărturie de prima mână, nu putem decât să deplângem faptul că acest monument al memorialisticii românești, comparabil poate cu magistralul *Jurnal* al lui Mihail Sebastian, cu care are, fără îndoială, multe puncte în comun, judecând după „fragmente răzlețe” recunoscute de

Bucarest], je meurs aussi du mal de mon vrai pays” [Întoarcerea în Franța este singurul meu scop, la care visez cu disperare. Acolo pot să mai întâlnesc membrii din familia mea, din neamul meu. (1967: *Pe vremea aceea încă trăiam mitul Franței*). Dacă rămân în București, mor de dorul adevăratei mele patrii.]

⁴⁶ Mariana Șora, *O viață în bucăți*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001², p. 118.

⁴⁷ Mariana Șora, *O viață în bucăți*, op. cit., p. 183.

Mariana Șora, „presărate printre poze mai tardive, îndeosebi în „*Journal en miettes*”⁴⁸, este poate încă inedit. Este un aspect care ne împiedică să cunoaștem mai în profunzime evoluția sa personală și literară, în anii cei mai grei, de criză în plan personal și în același timp colectivă, cărora întoarcerea în Franța le-a pus, provizoriu, capăt, în așteptarea sfârșitului războiului.

Ionesco și soția sa s-au îndreptat spre Franța, încă liberă, stabilindu-se mai întâi la Marsilia și apoi la Vichy, unde el a lucrat din iunie 1942, mai întâi ca atașat de presă și apoi ca atașat cultural, la Legația Culturală a României, datorită, se pare, unui general care dorea să țină departe de linia frontului elita intelectuală a națiunii, inclusiv pe cea care nu se supunea regimului. În România, scriitorii erau prin tradiție trimiși să-și desfășoare activitatea în legații; și alți scriitori de seamă, precum Blaga și Eliade fuseseră, sau erau în acel moment, diplomați. Deși lui Ionesco îi displăcea cu siguranță atmosfera care se respira în Franța mareșalului Pétain⁴⁹, funcția sa îl pune la adăpost de dificultăți financiare și îi permitea să desfășoare din nou o activitate culturală publică, după paranteza legionară.

Rapoartele adresate superiorilor săi, publicate de Simona Cioculescu și de Muzeul Literaturii Române din București în 1998⁵⁰, se referă mai ales la

⁴⁸ Mariana Șora, *O viață în bucăți*, op. cit., p. 184.

⁴⁹ O dată în plus, mărturia Marianei Șora (*O viață în bucăți*, op. cit., p. 374) este elocventă în acest sens: în timpul unei vizite la Nisa, cu ocazia botezului fiicei soților Șora, Ionesco se simte fericit, „mai ales că pentru moment scăpaseră chiar și de mediul de la Vichy, unde Eugen era pare-se extrem de nervos în mijlocul atâtor oficialități și diplomați filonaziști adunați acolo”.

⁵⁰ „Eugen Ionesco: Un scriitor printre diplomați”, *Manuscriptum*, XXIX, 1-2 (1998), pp. 206-226.

proiectele de a face cunoscută literatura română în Franța, prezentă în librării într-un număr nedrept de mic de volume, ca și azi, de altfel. În această privință, face o dare de seamă asupra demersurilor încununate de succes pentru crearea unui lectorat de limbă română la Montpellier. Informează, de asemenea, asupra activității sale de promovare a literaturii române. Într-o scrisoare din noiembrie 1943, trimisă lui Ion Chinezu, care îngrijise ediția postumă a povestirilor scriitorului regionalist transilvănean Pavel Dan (1907-1937), îi comunică intenția sa de a publica șase dintre aceste povestiri, pe care le traducea cu ajutorul unei romaniere, Gabrielle Cabrini, probabil pentru că încă nu se simțea pregătit să scrie în franceza *literară*⁵¹, și îl anunță că pregătește, de asemenea, un volum de poezii de Lucian Blaga. În același timp, lucra la versiunea franceză a unei antologii poetice de Tudor Arghezi, alături de Ilarie Voronca, aflat pe atunci în clandestinitate. Într-o conversație pe care a avut-o la Paris ani mai târziu cu un alt prieten poet, Ștefan Roll, de asemenea avangardist, Ionesco își amintește de activitățile sale de promovare a literaturii române moderne în Franța încă ocupată⁵²:

⁵¹ *Manuscriptum, op. cit.*, p. 219: „Acum împreună cu romanierea Gabrielle Cabrini, autoarea lui *Résurrection des morts*, și care [...] știe ceva românește, lucrez la traducerea literară a nuvelor.” În această privință, ani mai târziu (*Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1977, pp. 22-23), Ionesco va face aluzie la faptul că a avut nevoie de mult timp pentru a stăpâni limba franceză literară deși vorbea perfect franceza ca limbă maternă: „Quand je suis revenu en France, je savais le français, bien sûr, mais je ne savais plus l'écrire. Je veux dire écrire „littérairement”. Il a fallu me réhabituer” [Când m-am întors în Franța, știam franceză, bineînțeles, dar nu mai știam să o scriu. Vreau să spun să scriu „literar”. A trebuit să mă reobînuiesc].

⁵² Ștefan Roll, „Tudor Arghezi în tălmăcirea lui Eugen Ionescu și Ilarie Voronca”, *Luceafărul*, 14 (1971), p. 6. Roll a recuperat traducerea a patru poezii de Lucian Blaga, pe care fiica acestuia le-a publicat în

Lucram la Radio Marseille. Voronca se ascunde[a] în oraș. [...] Puteam într-un fel să facem cunoscută cultura românească. Să-i introducem pe cei mai reprezentativi scriitori. Și am luat scutul poeziei. L-am tradus pe Tudor Arghezi, pe Lucian Blaga. Am organizat spectacole cu versurile lor. Astfel *Duhovnicească* a lui Arghezi a fost declamată pe două voci în traducerea noastră; alte versuri le-am trimis prestigioasei reviste *Cahiers du Sud*. Dar trebuia să avem autorizația autorului. Date fiind greutățile de atunci, nu s-a putut obține autorizația de publicare a tălmăcirilor din Tudor Arghezi și Lucian Blaga.

Cum era de așteptat, circumstanțele războiului nu favorizau acest tip de inițiative culturale, mai ales dacă adăugăm faptul că Ionesco a pierdut, firește, odată cu funcția diplomatică, sprijinul oficial pe care, teoretic, putea să-l aibă activitatea sa, în momentul prăbușirii regimului de la Vichy în august 1944, lună în care și regimul antonescian din România lua sfârșit. Dintre proiectele citate, doar traducerea lui Pavel Dan a fost dusă la capăt. Volumul *Le Père Urcan* a apărut într-un final în 1945⁵³, cu o prefață de Eugène Ionesco⁵⁴, în care opera lui Dan este prezentată ca o expresie a unei intuiții arhetipice a figurii țăranului, intuiție care se află la

articolul său „Lucian Blaga, tradus de Eugen Ionesco și Ilarie Voronca”, *Gazeta literară*, XIV, 37 (14-IX-1967), p. [8], în care ne oferă noi informații, printre care cea referitoare la intervenția poetului Jean Vortel, probabil pentru o verificare a corectitudinii limbii: „Cele patru poezii de Lucian Blaga încredințate nouă spre publicare de poetul Ștefan Roll, după întoarcerea sa din Franța, au fost traduse în limba franceză de Eugen Ionescu și Ilarie Voronca în colaborare cu poetul Jean Vortel, în anul 1943. Poemul *Conclusion* [Încheiere] a fost citit la 21 iulie 1943 la postul de Radio-Difuziune din Marseille.”

⁵³ Pavel Dan, *Le Père Urcan*, Marseille, Jean Vigneau, 1945.

⁵⁴ Eugène Ionesco, „Préface”, în Pavel Dan, *Le Père Urcan*, op. cit., pp.[7]-18.

baza realismului reprezentării și universalizează figurile, contemplate, pe de altă parte, cu o privire sensibilă la dimensiunea mitică a acelei lumi rurale, care apare drept imuabilă, identică în orice țară. La o primă vedere, tipul de literatură cultivat de Dan, care se poate considera paralel celui promovat de curentul neorealist aflat pe atunci în ascensiune, nu are prea multe în comun cu cel al lui Ionesco, deși nu trebuie să uităm admirația celui din urmă pentru opera narativă a lui Liviu Rebreanu, mai ales pentru romanul *Răscoala* (1932). Despre acesta afirmă că este „de departe, cel mai bun roman românesc”⁵⁵ iar modul lipsit de menajamente în care zugrăvește mediul rural românesc, în confruntarea sa cu reprezentanții puterii și cu civilizația urbană, re apare în povestirile lui Pavel Dan într-o formă și mai frustă, fără accesoriile retorice pe care Ionesco le ironizase cu atâta aciditate în *Nu* sau în biografia lui Victor Hugo. Pe de altă parte, traducerea cărții *Urcan bătrânul* datează dintr-o perioadă în care Ionesco nu manifestase încă un gust special pentru literatura de avangardă. În opera sa critică românească a comentat doar rareori opere avangardiste iar atunci când a făcut-o, termenii utilizați nu au fost foarte elogioși. În afara recenziei deja menționate, scrisă pentru volumul *Zodiac* al lui Voronca, e de un real interes în această privință cea dedicată⁵⁶ eseului de introducere în suprarealism *Sadismul adevărului* (1936), de Sașa Pană, în care Ionesco declară că acest curent este învechit și că l-ar înlocui cu o artă minimalistă și colectivă, al cărei exemplu ar putea să fie chiar opera lui Pavel Dan:

⁵⁵ Eugen Ionescu, *Nu*, op. cit. p. 151.

⁵⁶ „Sașa Pană: *Sadismul adevărului*”, *Reporter*, IV, 10-11 (4-7-1936), p. 2.

Deocamdată, suprarealismul s-a încheiat și el definitiv; nu mai constituie nicio problemă, nu mai prezintă decât un neutru interes istoric, documentar. A murit. [...]

Revolta forțelor subterane, sau, mai degrabă, haosul nu mai este latent sau limitat la domeniul mintal, ci viu, generalizat, concret. Negările sadismului și *revoluția* suprarealistă ne par superficiale și minore. Iar când se va constitui noul echilibru al lumii, arta va reîncepe epică, simplă, frustă, primară, colectivă.

Suprarealismul e de condamnat mai ales pentru că a transformat experimentalismul extrem de liber al predecesorilor dadaști într-un automatism mecanic, lipsit de orice conținut spiritual superior, deși se observă cu ușurință că lui Ionesco îi displace și faptul că suprarealismul, ca metodă, propune niște reguli care s-ar opune libertății artei, pe care dadaștii o exploataseră, în schimb, până la refuz:

Automatismul psihologic, care constituia tehnica și metoda suprarealismului, este cursa în care a căzut libertatea totală, excesivă, a dadaștilor. Automatism înseamnă mecanic, adică determinare, lipsă de libertate, aspiritualitate. Însuși faptul că dadaismul năzuia să nu exprime nimic, a devenit, în suprarealism, expresia realităților inconștiente [...] dovedește limpede stricta-i dependență de realitățile inconștiente, fiziologice, fără spirit. Prin urmare, după ce a eșuat încercarea-i de a realiza o paradoxală metodă de revelație spirituală, s-a năclăit în procedeele psihanalitice de *revelație* a unor realități inferioare.

Ionesco, care se declarase întotdeauna un dușman înverșunat al rețetelor literare ale oricărei școli, preferă din acest motiv dadaismul, mai apropiat de opțiunea sa pentru desacralizarea culturii cu

majusculă: „Răzvrătirea împotriva culturii este totuși marea noblețe a mișcării *dada*”, așa cum declara câteva rânduri mai jos în aceeași recenzie. Din acest motiv, nu e de mirare că, atunci când criza războiului și dezlănțuirea fascismului în mare parte din Europa, au reactivat avangarda, repetându-se condiții similare cu cele care favorizaseră declanșarea revoluției dada în preajma Marelui Război, Ionesco a contribuit la această reactivare cu o încercare de a face cunoscută publicului francez, în jurul anului 1948⁵⁷, opera lui Urmuz intitulată *Pagini bizare*. Difuzată sub formă orală în cafenelele din București, înainte de 1914, *Pagini bizare* o luase înaintea experimentelor Dada în ceea ce privește distrugerea convențiilor genurilor literare, lucru de care liderul

⁵⁷ Monica Lovinescu, în memoriile sale intitulate *Unde scurte, Jurnal indirect* (Humanitas, 1990, p. 470) scrie următoarele: „Când l-am întâlnit pe Eugen Ionescu, în 1948, [...] tocmai terminase de tradus pe Urmuz”. Ionesco însuși îi declara lui Claude Bonnefoy într-un interviu intitulat „Dada roumain”, apărută în *La Quinzaine Littéraire* (217 [16/30-IX-1975], pp. 7-8), că prima sa operă în franceză, imediat anterioară rescrierii în franceză a piesei *Englezește fără profesor*, a fost studiul și traducerea predecesorului său român, care îl influențase „certainement” [fără îndoială]: „Et le premier texte que j’ai écrit en France, en 1948, avant *La Cantatrice chauve*, était une étude sur Urmuz.” (p. 8) [Iar primul text pe care l-am scris în Franța, în 1948, înainte de *Cântăreața cheală*, a fost un studiu despre Urmuz]. În plus, în introducerea sa la acest interviu (p. 7), Bonnefoy relatează următoarele: „Lorsqu’il quitta la Roumanie en 1937, il projetait d’écrire sur les sources roumaines du Dada.” [Când a părăsit România în 1937, plănuia să scrie despre sursele românești ale dadaismului.], ceea ce sugerează că interesul său pentru această mișcare era destul de vechi. Aceasta explică, de altfel, profundele sale cunoștințe privind manifestările ei românești, publicate în revista lui Tudor Arghezi *Bilete de papagal*, în perioada în care Ionesco era un colaborator al acesteia. Se pare, totuși, că nu au rămas alte dovezi scrise ale acestui proiect, iar până atunci Ionesco se arătase oarecum reticent în fața avangardei, fapt pentru care credem că este plauzibil ca interesul ionescian față de această mișcare să se fi reactivat mai degrabă în timpul celui de-al doilea război mondial și mai ales după acesta.

lor, românul Tristan Tzara, era fără îndoială conștient. Dar această traducere este ulterioară scrierii ciclului *Sclipiri și Englezește fără profesor*, care constituie adevărata contribuție a lui Ionesco la efemerul sezon avangardist din România. Profitând de relativa deschidere a perioadei care a durat de la prăbușirea regimului generalului Antonescu până la proclamarea Republicii Populare în 1947, în România a avut loc o scurtă înflorire a unei adevărate școli suprarealiste, ilustrată de mari poeți precum Gherasim Luca sau Gellu Naum, reduși apoi la tăcere de directivele estetice ale noului regim de orientare stalinistă. Până atunci, Ionesco mai credea în posibilitatea de a ocupa din nou un loc în panorama literară românească și de a găsi o soluție corespunzătoare pregătirii sale la problemele financiare pe care le avea, punând astfel punct unei etape de penurie despre care nu se cunosc prea multe detalii, deși a fost determinantă pentru evoluția ulterioară a vieții și operei lui, în privința opțiunii definitive pentru limba franceză. Într-adevăr, deși Ionesco menținea relații de prietenie cu criticii și scriitorii din grupul *Cahiers du Sud*, activitatea sa în limba maternă se limitase la niște traduceri de mică importanță în peisajul literar francez, cu toate că, pe de altă parte, adusesese un serviciu de necontestat României. De aceea, nu a fost de mirare că le-a cerut lui Tudor Vianu și lui Mihai Ralea, primul un gânditor de prestigiu iar celălalt ministru și director al revistei *Viața Românească*, să intervină în favoarea lui pentru ca să-și poată menține funcția diplomatică sau, dacă acest lucru nu era posibil, să-i obțină alta, într-o poziție inferioară, dar care să-i permită o poziție *autonomă* și să-i dea posibilitatea de a-și con-

tinua fără dificultăți financiare activitatea de traducător de literatură română în Paris⁵⁸, dat fiind că nu dorea să se întoarcă în Bucureștiul de unde lipseau majoritatea prietenilor săi, mai ales Mihail Sebastian, care murise într-un accident în 29 mai 1945⁵⁹. Zbaterile sale aveau să fie destinate eșecului, cel puțin din momentul în care, în 1946, Ionesco a devenit, în ciuda voinței sale, protagonistul unor manevre politice care ar fi putut să-l coste scump și care i-au închis, oricum, ușile oricărei cariere viitoare în România.

Spre deosebire de tatăl său, care a știut să se schimbe după cum bătea vântul, adaptându-se la fiecare conjunctură cu atâta abilitate încât a fost unul dintre primii avocați care s-a înscris în Partidul Comunist după ce traversase întreg spectrul politic, Ionesco avea defectul de a nutri niște con-

⁵⁸ E ceea ce declară într-o lungă și interesantă scrisoare, din 19 septembrie 1945, adresată lui Tudor Vianu, în care vorbește, de asemenea, de poziționarea sa ideologică atât față de vechii săi prieteni români, a căror derivă spre extrema dreaptă o deplânge încă o dată, cât și față de noii scriitori francezi, în rândul cărora existențialismul „face ravagii”. Scrisoarea a fost publicată în cel de-al doilea volum (1936-1949) al cărții *Scrisori către Tudor Vianu*, București, Minerva, 1994, pp. 269-279.

⁵⁹ „Moartea lui Mihail Sebastian m-a decis. Eu mi-am făcut aici, în Franța, o obișnuință de a trăi. Aș prefera să rămân aici” (*op. cit.*, p. 276). Poetul Ion Caraion ne oferă o altă versiune în cartea sa *Tristețe și cârți*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 97. Aparent, Ionesco se gândise să revină în România la finalul războiului dar fusese sfătuit să nu o facă din cauza turnurii pe care o luau evenimentele: „Prima oară când îl întâlneam, în bulevardul Montparnasse 96, pe Eugen Ionescu, el mi-a mărturisit că, după 1945, avusese tentația să se reîntoarcă la București, însă că Lucrețiu Pătrășcanu – vechi fruntaș comunist, iar apoi asasinat de comuniști în închisoare – și cu Mihai Ralea, raliat comuniștilor numai ca să nu fie curățat de ei, așa cum pe fiica sa – Catinca – au lichidat-o nu de mult, l-au sfătuit stăruitor să se abțină de la un astfel de entuziasm în totală necunoștință de cauză. Și s-a abținut.”

vingeri ferme și de a le exprima fără ocolișuri. Exact așa a făcut și atunci când a reluat seria de scrisori numită *Scrisori din Paris*, printr-o cronică publicată tot în *Viața Românească*⁶⁰, în martie 1946. În aceasta îi critica aspru pe cei aflați la putere, mai ales armata, deoarece conduseseră România spre catastrofă. În plus, mărturisea că respirase ușurat după ce, în sfârșit, reușise să iasă din România și, deși afirma că România redevenea o patrie pentru el, o țară luminoasă, reglarea conturilor cu demonii trecutului era fără îndoială exagerată pentru o Românie care se grăbea să înlocuiască o dictatură cu alta și care se caracteriza, în plus, printr-un stalinism radical, contrar idealului pe care Ionesco îl expunea cu o claritate incontestabilă la începutul articolului⁶¹:

Societatea ideală va trebui să vadă definitiv înlăturată nu numai preeminența statului asupra omului, dar și orice fel de preeminență politică. În viitorul visat, politicul va fi înlocuit cu o modestă bucurie administrativă.

În condițiile date, articolul lui Ionesco era oarecum inocent și ar fi putut trece neobservat dacă ziarul *Dreptatea*, organ al Partidului Național Țărănesc, care făcea obiectul diverselor atacuri din partea comunistilor din cauza unei caricaturi aparent antimilitare, nu l-ar fi utilizat pentru a-l ataca pe Mihai Ralea, membru al guvernului care, ca director al revistei, permisesese publicarea sa, ceea ce demonstrează atitudinea duplicitară adoptată. Conform ziarului *Dreptatea*, „în revista ministrului Artelor în anul de grație 1946, în luna martie, se batjo-

⁶⁰ *Viața Românească*, XXXVIII, 3 (1946), pp. 137-140.

⁶¹ Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, op. cit., p. 269.

coresc toate instituțiile, toate pretextele de mândrie ale țării și îndeosebi acea oștire de care vă mărturișiți atât de aprig și de sufletește legați”⁶². În replică, *Viața Românească* a publicat o notă în care afirma că articolul se publicase din greșeală: Ionesco îi trimisese două articole lui Tudor Vianu, care semnalase că unul dintre ele era inadmisibil și, din acest motiv, se hotărâse să publice altul, dar cei de la tipografie le schimbaseră între ele. În continuare se cerea iertare armatei iar Ionesco era exclus în mod oficial de pe lista colaboratorilor. După ce Vianu și Ralea s-au spălat astfel pe mâini, Ionesco, căruia i se imputa acum funcția ocupată în timpul guvernului de la Vichy, a devenit țăpul ispășitor al scandalului. Pentru a-l reduce la tăcere, Ministerul de Război a cerut oficial Ministerului de Externe demiterea lui Ionesco din postul pe care, teoretic, îl ocupa încă (în realitate, fusese deja destituit din funcție în octombrie 1945) iar armata a inițiat o campanie de protest în organele sale de presă, până când a reușit să obțină condamnarea sa, în 31 mai 1946, de către un tribunal marțial, la 11 ani de închisoare pentru ofensă adusă armatei și națiunii. Ionesco a aflat de condamnarea sa, după cum sugerează o scrisoare trimisă lui Vianu în 27 iunie 1946 și dedicația volumului *Sclipiri*, și i-a fost teamă de extrădare, căci nu era cetățean francez. Din fericire, scandalul a fost uitat repede și, într-o altă scrisoare adresată lui Vianu, din 28 ianuarie 1947, Ionesco îl anunța că era la curent cu rezolvarea situației sale juridice, deși

⁶² Toate aceste date provin dintr-un studiu extrem de bine documentat al Martei Petreu, care a apărut sub titlul „Un oarecare Eugen Ionescu, poet ratat și dezechilibrat, este condamnat în contumacie de Curtea Marțială la 11 ani închisoare corecțională și 5 ani de interdicție corecțională pentru ofensa armatei și ofensa națiunii”, în revista *Apostrof*, XI, 11-12 (2000), pp. 19-26.

celei profesionale nu i se găsisese încă nicio soluție. În plus, își reafirma dorința de a lucra din nou ca funcționar al Statului român, dar în Franța, deoarece situația sa era „mai mult decât precară” după trei ani în care nu avusese o slujbă decentă. De asemenea, îi transmitea că îi expediase un eseu pentru ca să încerce să-l publice într-o revistă românească și că terminase o altă carte, „de studii lirice, pagini de jurnal și poeme”⁶³ din care, din nefericire, se pare că nu s-a păstrat nimic. Ulterior, într-o scrisoare din 9 februarie 1948, adresată de asemenea lui Vianu, se plângea încă o dată de faptul că, de la scandal încoace, nu făcea altceva decât să aștepte ca Ralea să-și îndeplinească promisiunea de a-i rezolva situația, însă familia lui nu mai putea aștepta. Îi mai spunea că îi trimisese lui Ion Caraion un manuscris de mari dimensiuni cu două opere, *Lumină falsă* și *Jurnalul unui necombatant*, pierdute și acestea până acum⁶⁴, dar Caraion nu găsisese editor.

În acea perioadă, Ionesco dorea în continuare să scrie și să publice în limba română dar până și candoarea are o limită iar el și-a dat seama, într-un final, că nici Vianu, nici Ralea și nici altcineva nu puteau să-l ajute, din moment ce era evident că regimul comunist îl considera, ca scriitor, o persoană *non grata*. Odată ajuns în Franța trebuise să se resemneze, acceptând un loc de muncă inferior pregătirii sale, mai întâi într-o fabrică de vopsea, apoi pe post de corector la editura juridică Durieu, și a luat decizia de a nu mai fi un scriitor român, dat

⁶³ *Scrisori către Tudor Vianu, op. cit.*, p. 304.

⁶⁴ În plus, Caraion a avut tristul privilegiu de a fi unul dintre primii scriitori dizidenți care au cunoscut rigorile închisorilor comuniste în 1950. Cine știe dacă aceste opere pierdute ale lui Ionesco nu zac în vreo arhivă a fostei poliții politice române?

fiind că i se închiseseră toate porțile în propria țară. Eugen Ionescu se transforma definitiv în Eugène Ionesco. Cel puțin cu începere din 1949, va scrie inclusiv prietenilor săi români în franceză, după cum o demonstrează scrisorile trimise pictorului Dimitrie Vărbănescu în legătură cu demersurile privind publicarea studiului său despre Urmuz, apărute în *România literară* în 1969, „traduse din limba franceză”⁶⁵. Desigur, nu a uitat niciodată limba română. Expresii și frânturi de fraze în această limbă se regăsesc din abundență chiar și în volumele publicate mult mai târziu, precum *La Quête intermittente* [Căutarea intermitentă] (1987) iar interesul față de România s-a manifestat în continuare. Dar opera sa aparținea deja spațiului francez, cel al maturității și al succesului internațional, un spațiu în care circumstanțele istorice nu au curmat evoluția firească a vieții literare, împiedicând timp de decenii ieșirea la lumină a unor opere literare care trebuiau să fie cunoscute într-un anumit moment. Recuperarea acestora e un proces aflat încă în plină desfășurare care l-a inclus, evident, și pe Ionesco dar, până acum, primele sale opere absurde par să fie urmărite de ghinion. O dovedește istoria întortocheată a diverselor ediții și a receptării acestora, de când succesul piesei *La Cantatrice chauve* a plasat

⁶⁵ „Eugen Ionescu și Urmuz”, *România literară*, II, 49 (4-XII-1969), p. 3. Din câte se pare, Tristan Tzara se opusese publicării la editura Gallimard a acestei traduceri recomandate cu entuziasm de Raymond Queneau, ca „să nu-și piardă prioritatea absolută în mișcările de avangardă”, după cum afirmă Monica Lovinescu (*Unde scurte: Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990, p. 470). Și totuși, această operă nu se va pierde: două dintre paginile bizare traduse de Ionesco s-au publicat în *Les Lettres Nouvelles* (XII [ianuarie-februarie 1965], pp. 71-82) iar studiul însoțit de versiunile integrale s-au publicat, în traducere germană, în revista *Akzente* (XIV, 6 [1967], pp. 520-547).

Englezește fără profesor și, în mod indirect, *Sclipiri*, în categoria ingrată de ciorne, cel puțin din punctul de vedere al autorului deja consacrat ca autor francez. Astfel, adevărata geneză a primei sale capodopere a rămas mult timp necunoscută, la fel ca valoarea proprie a acelor texte românești urmărite de o neșansă istorică ieșită din comun.

CAPITOLUL II

DESTINUL (ZBUCIUMAT AL) UNEI OPERE ENGLEZEȘTE FĂRĂ PROFESOR ȘI SCLIPIRI: ISTORIE ȘI RECEPTARE

În 1987, cititorii cărții miscelanee, între eseu și rememorare, *La Quête intermittente*, se întâlneau cu una dintre mențiunile cele mai exacte privind data conceperii piesei *La Cantatrice chauve*. Contrariat de cei care puneau la îndoială statutul său de pionier al noului teatru, Eugène Ionesco își apără întâietatea față de rivalul său (admirat), într-un soi de competiție privind anterioritatea cronologică⁶⁶:

Je ne puis empêcher mes obsessions, ma vanité de me travailler. C'est tout de même très énervant d'entendre dire dans un journal que Beckett est le promoteur du théâtre dit „de l'absurde”. C'est tout de même moi qui, dans la mise en scène de Nicolas Batailles, ai fait représenter, en 1950, *La Cantatrice chauve* aux Noctambules [...]. Beckett, lui, n'a fait son apparition au théâtre qu'à la fin de 1953, avec *En attendant Godot*. [...] On dit que Beckett avait écrit son *Godot* déjà, en 1947. Mais il était bien discret. D'ailleurs, les premiers essais d'écriture de *La Cantatrice chauve*, qui s'intitulaient alors *L'Anglais sans professeur*, je les avais déjà écrits en 1943, en

⁶⁶ Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, p. 44-46.

Roumanie, et je peux facilement en fournir des preuves.⁶⁷

Din nefericire, Ionesco nu a adus niciodată aceste dovezi în mod direct, motiv pentru care trebuie să ne bazăm pe memoria sa, bună sau rea. Emmanuel Jacquart, editor al ediției *Teatru complet*, din 1991⁶⁸, a autorului nostru, i-a semnalat că nu putea să scrie piesa în România în 1943, deoarece pe atunci părăsise deja țara, și lasă să se înțeleagă că această primă versiune a piesei *La Cantatrice chauve* ar putea să dateze din 1942. În ediția de buzunar a operei franceze, realizată tot de Jacquart între 1991 și 1993, editorul face precizări⁶⁹ mai clare:

La Cantatrice chauve: la première version de la pièce qui, selon Ionesco, fut conçue aux alentours de 1941 à 1943, s'intitulait *Englezește fără profesor*.⁷⁰

Cu alte cuvinte, *ideea* operei a luat naștere în perioada pe care a petrecut-o în România la începutul anilor 1940, deși aceasta ar fi putut fi scrisă mai târziu, pornind probabil de la materiale anterioare,

⁶⁷ Nu pot să nu mă las pradă obsesiilor, vanității mele, dar e totuși extrem de iritant să citesc într-un ziar că Beckett este promotorul așa numitului „teatru al absurdului”, din moment ce eu am fost cel care am prezentat, în 1950, în regia lui Nicolas Batailles, *La Cantatrice chauve* la teatrul Noctambules (...) în timp ce Beckett nu a fost pus în scenă până la sfârșitul anului 1953, cu *En attendant Godot* [*Așteptându-l pe Godot*]. (...) Se spune că Beckett scrisese deja *Godot* în 1947, a fost însă destul de discret. De altfel, primele ciorne ale piesei *La Cantatrice chauve*, care se numeau atunci *Englezește fără profesor*, le scrisesem deja în 1943, în România, și pot ușor să aduc dovezi.

⁶⁸ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, op. cit.

⁶⁹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, édition d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard „Folio Théâtre”, 1997, p. [137]. Prefața și studiul critic datează din 1993.

⁷⁰ *Cântăreața cheală*: prima versiune a piesei care, după cum afirmă Ionesco, a fost concepută în România, în jurul anilor 1941-1943, se intitula *Englezește fără profesor*.

poate din jurnalul său. În această privință, mărturia Marianei Șora este de neprețuit. Pe lângă faptul că ne descrie tipul de umor incongruent pe care Ionesco îl folosea pentru a-și distra prietenii, atunci când era doctorand la Paris, așa cum urma să o facă pentru a amuza publicul, ani mai târziu⁷¹, ne indică sursa de inspirație a scenei în care soții Smith⁷² se recunosc:

Abia după război, când ne-am regăsit, avea să ne citească, tot dintr-un caiet jurnal, un dialog hazliu, care în replicile esențiale avusese loc realmente, între el și Rodica, din joacă, spre a se amuza în tren, pe când se întorceau dintr-un voiaj la Londra:- Îmi dați voie să mă prezint, mă numesc cutare. –și eu la fel! – Quelle coïncidence! și unde vă duceți? – La Paris! – și eu la fel. Quelle coïncidence! Dar unde stați? –În strada cutare. –Vai și eu la fel... și chiar la același număr. –Quelle coïncidence, etc., etc. [...] Era nucleul din care avea să iasă *Cântăreața cheală*. Dar suntem încă în 1939, și anume în iarna lungă a acestui an interminabil.

⁷¹ În *O viață în bucăți*, op. cit. p. 70: „Tipic Eugen în felul său de a fi băncos era că în toiul unei discuții purtate cu toată seriozitatea, ba chiar când perora cu vehemență crescândă, arunca deodată niște vorbe aiurea de nu mai înțelegeai nimic, firul se întrerupea atât de neașteptat încât mintea îți mergea înainte în virtutea inerției, și-ți trebuiau câteva clipe până să întrerupi și tu curentul, ca să-ți dai seama că aiureala venea să curme brusc și dinadins un șir de reflecții, spre a le lua în derâdere, poate din plictis de atâta seriozitate, dar vorbele gratuite erau spuse la fel de serios, încât păreau continuarea reflecțiilor, doar că se potriveau ca nuca în perete. Totuși, Eugen luase obiceiul de a semna ulterior gluma și de batjocori singur calitatea uneori îndoielnică a vorbei de duh, ridicând arătătorul în chip profesoral și declarând grav: «Spirit!» După aceea râdea și, dacă era cazul, comenta: «Ce absurditate». «E absurd!» [...] Cine se gândea că tocmai acest absurd avea să-i asigure într-un târziu o carieră literară fantastică și să facă din el o celebritate mondială?!”

⁷² *O viață în bucăți*, op. cit., p. 184.

Prin urmare, scena datează din 1939 dar unicul indiciu cronologic sigur pe care ni-l indică această amintire a Marianei Șora este faptul că scena era scrisă la terminarea războiului, deși nu este sigur că ar fi făcut parte dintr-o piesă. Aluzia la „caietul jurnal” se regăsește chiar în paragraful următor, citat atunci când vorbește despre viața lui Ionesco în acești ani, în care menționează că Ionesco scria caiet după caiet pentru jurnalul său, din care putea face parte și această scenă. Totuși, *Englezește fără profesor*, comedia în limba română care va deveni ulterior *La Cantatrice chauve*, nu putea fi scrisă după anul 1946, dată la care au fost concepute, incontestabil, *Sclipirile* care însoțesc această operă.

În biblioteca de la King's College din Londra se păstrează bogata arhivă a lui Miron Grindea, directorul revistei românești *Adam* (1936 și 1939), anul expatrierii și al mutării sale la Londra, unde a reluat publicarea ei, în 1941, sub titlul de *Adam International Review*. În paginile ei vor colabora autori prestigioși precum Thomas Mann, Stefan Zweig, George Bernard Shaw sau Pablo Neruda. Dar Grindea nu a pierdut din vedere, la început, cultura din România și a publicat în revista sa texte ale scriitorilor români, între care îi putem cita pe Nicolae Iorga, Gala Galaction și mai ales Urmuz, căruia i s-a dedicat un număr special, ceea ce demonstrează că interesul său cuprindea și modernitatea românească. Nu e de mirare, așadar, că e posibil ca unul dintre textele experimentale să fi apărut în *Adam International Review*, unul dintre puținele foruri culturale europene conduse de un român în acea conjunctură istorică. Grindea a primit în 1946 un exemplar dactilografiat cu un text al lui Eugen Ionesco format dintr-o serie de parabole ab-

surde intitulate *Sclipiri* și o „comedie într-un act” intitulată *Englezește fără profesor*. Secțiunea care cuprinde *Sclipiri* este precedată de o dedicație făcută lui Oscar Lemnaru, din august 1946, în care autorul explică ironic circumstanțele creării textului⁷³:

Îți scriu acum ca să-ți spun că, în urma sancțiunii ce mi s-a oferit, am găsit prilejul să reflectez asupra cazului meu ca în propria mea oglindă și am ajuns astfel, după mai multe demersuri, la convingerea că totul nu e decât o parabolă. Și fiindcă „cui pe cui se scoate”, după cum ne învață tehnica poporului român, am scris și eu următoarele parabole pe care le-am intitulat *Sclipiri*, așa cum li se potrivea mai bine.

Sancțiunea la care face aluzie Ionesco nu poate fi decât condamnarea sa în contumacie pentru ofensă adusă armatei, pronunțată în 31 martie 1946, pe care am menționat-o când am trecut în revistă biografia românească a autorului. Dedicția făcută lui Lemnaru precizează că Ionesco a scris fabulele din această cauză, după ce a reflectat asupra ei și ca o consecință la cele întâmplate, conform principiului „cui pe cui se scoate”, după cum sugerează și batjocorirea la sânge a reprezentanților autorității. Astfel, scrierea *Sclipirilor* trebuia să se fi produs între momentul în care Ionesco a aflat de sentință și august 1946, adică un interval de câteva luni. În schimb, dedicația nu menționează deloc piesa de teatru care însoțește fabulele, motiv pentru care data scrierii acestora nu se poate extrapola pur și simplu la *Englezește fără profesor*, cu toate că piesa putea foarte bine să dobândească, exact în acea perioadă, forma sub care o cunoaștem. Deși deja prezentă în

⁷³ Eugène Ionesco, *Sclipiri și teatru – Destellos y teatro*, edición de Mariano Martín Rodríguez, Madrid, Fundamentos, p. 170.

ziarele din primii ani ai decadei 1940, viziunea asupra autorității, caracterizată în primul rând de represiune, e evidentă în primul final al piesei, când poliția și militarii îi execută pe spectatorii furioși și sunt felicitați pentru aceasta de către autor și de directorul teatrului, adică de reprezentanții intelectualității naționale (autorul declară chiar că este un autor oficial sau autor al Statului). Erau cei care inițial sprijiniseră fascismul, în versiunea sa legionară românească, iar acum păreau să-și fi găsit un loc calduț sub noul regim, lăsându-i în voia sortii pe scriitorii care se aflau în Occident și excluzând forțat, ca în cazul lui Ionesco, până și posibilitatea de a participa la viața artistică și literară a României postbelice. Expulzarea publicului din sală, prin care teatrul nu mai este teatru, pierzându-și condiția de act colectiv, se poate înțelege nu numai ca o provocare la adresa spectatorilor ci și ca o metaforă a întreruperii brutale a unei tradiții culturale de către noile autorități iar, din acest punct de vedere, scrierea piesei *Englezește fără profesor* se poate pune pe seama acelorași circumstanțe care au dat naștere *Sclipirilor*, cu care formează un tot, chiar și din punct de vedere fizic⁷⁴.

Exemplarul dactilografiat trimis lui Miron Grindea poartă un singur titlu, *Sclipiri și teatru* iar numerotarea paginilor este neîntreruptă: douăzeci și șase de *sclipiri*, de la pagina 1 la pagina 15; *Englezește fără profesor*, de la 16 la 48; alte douăzeci și șase de *sclipiri* (una repetată de patru ori), de la pagina 49 la 54 iar la final un „dupălog” de o pagină (p.

⁷⁴ În ciuda acestui lucru, dedicația pare să se refere exclusiv la *Sclipiri*, dat fiind că în exemplarul dactilografiat este precedată de o foaie cu acest titlu, ca și cum s-ar fi dorit punerea ei în evidență în afara contextului cărții.

56), care încheie documentul ca un epilog burlesc și care sugerează că Ionesco a conceput ansamblul ca o operă unitară, asemănătoare cărților avangardiste în care formele narrative alternau cu cele dramatice. Un alt indiciu circumstanțial al faptului că, pentru Ionesco, ambele texte constituiau un întreg este traducerea, practic literală, a cinci dintre *Sclipiri* în scena VIII din *La Cantatrice chauve*, scrisă direct în franceză, și anume: „Câinele și boul”, „Vaca și vițelul”, „Cocoșul”, „Vulpea și șarpele” și „Buchetul”. Această inserare a unor texte pur narrative în teatru, fără o funcție prea clară în afară de aceea de a insista, redundant, asupra nonsensului general, care întrerupe ritmul viu al dialogului, poate fi considerată probabil ca o reminiscență sau o recuperare a proiectului unic inițial, poate pentru a evita pierderea sa definitivă. De fapt, nici *Adam International Review* nu a publicat vreodată aceste texte, care au dormit somnul celor drepti până la redescoperirea lor de către Mircea Popa, în 1997⁷⁵, deși în arhivă se păstrează⁷⁶ două exemplare identice ale primelor 26 de *sclipiri* care, exceptând unele erate de dactilografiere și niște corecturi făcute cu stiloul⁷⁷, coincid, de asemenea, cu textul integral al exemplarului dactilografiat. Este posibil ca Gridea să fi solicitat copierea lor în vederea traducerii, dat fiind că sunt tocmai fabulele pentru care există o versiune în limba engleză în aceeași arhivă⁷⁸.

⁷⁵ Așa cum explică în „O operă necunoscută a lui Eugen Ionescu”, *Apostrof*, IX, 9 (1998), pp. 145-149.

⁷⁶ Cu semnătura comună KC/ADAM/FIL/145.

⁷⁷ Cel numit *Sclipiri și teatru* prezintă doar niște minime corecturi în *dupălog*, unde o mână anonimă a schimbat „și” cu „iar” și corectează „fii” cu „fi”.

⁷⁸ Reproduse în „Eugène Ionesco: Gleams”, *Transylvanian Review/Revue de Transylvanie*, VIII, 3 (1999), pp. 3-12.

Nu se poate afirma categoric că Ionesco ar fi proiectat o ediție a operei sale exact așa cum apare în textul de la Londra, căci nu el a fost cel care i l-a trimis lui Miron Grindea. În afara faptului că în *Adam International Review* apăreau doar originalele în engleză sau franceză, motiv pentru care Ionesco le-ar fi trimis în limba maternă dacă ar fi dorit să le publice acolo, documentul dactilografiat e copiat pe același tip de hârtie, de la prima la ultima pagină, cu o singură mașină de scris românească, așa cum o dovedesc tipul de litere și prezența semnelor diacritice ale acestei limbi. Totuși, Ionesco nu avea acces pe vremea aceea la mașinile de scris românești, după cum o arată scrisoarea pe care i-o trimite lui Tudor Vianu în 28 ianuarie 1947⁷⁹:

Am o carte, gata, de studii lirice, pagini de jurnal și poeme. N-are cine, pe românește, să mi-o bată la mașină. [...] N-am aici dactilografe române.

Dar dacă nu Ionesco a fost acela care i-a trimis textul lui Grindea, de care nu-l lega, se pare, o prietenie prea strânsă⁸⁰, cine putea să o facă? Ionesco amintește într-o scrisoare către M. (Monica Lovinescu), publicată în *L'Homme en question* (1979), că trimisese comedia la cel puțin doi prieteni care rămăseseră în România. Vorbind despre *La Cantatrice chauve*, semnalează⁸¹:

La version roumaine s'appelait *Englezește fără profesor*. Le manuscrit doit se trouver chez Petru

⁷⁹ *Scrisori către Tudor Vianu, op. cit.*, p. 304.

⁸⁰ Așa cum mi-a comunicat cu amabilitate doamna Marie-France Ionesco.

⁸¹ Eugène Ionesco, *L'homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 179.

Comarnescu, dans les archives de cet ami défunt. J'avais envoyé également un texte à Oscar Lemnaru – je ne sais pas ce qu'il a fait du manuscrit⁸².

Deși nu e sigur că Lemnaru l-a primit până la urmă, e foarte posibil să fi solicitat Lemnaru însuși, în România, dactilografierea exemplarului de la Londra și să i-l fi trimis apoi lui Grindea spre publicare, în singura revistă care putea să o facă în acel moment. Desigur, lui Lemnaru nu i-a scăpat probabil faptul că asemenea texte nu erau publicabile în România realismului socialist, și cu atât mai puțin niște texte semnate de Ionesco, după faimosul incident cu justiția militară a noului regim, motiv pentru care e posibil să fi văzut în Grindea singura cale de a scoate la lumină o operă care, fiindu-i dedicată, prezenta un interes special pentru acesta, pe lângă faptul că includea în mod frecvent tipul de umor lingvistic pe care îl cultiva și el⁸³. Se poate chiar să-i fi trimis lui Ionesco o copie a exemplarului dactilografiat conform dorințelor sale. Acesta ar

⁸² Versiunea românească se numea *Englezește fără profesor*. Manuscritul trebuie să se afle în casa lui Petru Comarnescu,, în arhivele acestui prieten decedat. Am trimis un exemplar și lui Oscar Lemnaru; nu știu ce a făcut cu manuscritul.

⁸³ În afară de opera sa publicistică, singura carte a lui Oscar Lemnaru (pseudonim al lui Oscar Holzmann) a fost colecția de povestiri fantastice, *Omul și umbra* (1946), scrisă într-un stil între neoromantic și simbolist și, în orice caz, deloc avangardist. Pe de altă parte, acest scriitor era destul de cunoscut în București-ul de dinainte de 1947, pentru că avea un deosebit simț al umorului și mai ales pentru dexteritatea sa în privința jocurilor de cuvinte, într-o perioadă în care „practica jocurilor de cuvinte, era foarte răspândită”, conform mărturiei lui Petre Salomon, care-l consideră de asemenea pe Lemnaru „unul din maeștrii calamburului inteligent și deliberat” (Paul Celan. *Dimensiune românească*, București, Kriterion, 1987, p. 82). Să fi fost acesta unul dintre motivele pentru care Ionesco i-a trimis *Scipiri și teatru* tocmai acestui prieten al său? Lemnaru era, în orice caz, cineva care putea aprecia umorul limbii ionesciene la justa sa valoare.

putea fi exemplarul la care Ionesco va face, mai apoi, aluzie, în scrisoarea deja citată, trimisă Monicăi Lovinescu: „J'ai un exemplaire du texte roumain dans mes papiers” [Am un exemplar din textul românesc printre hârtiile mele]⁸⁴ și pe care Emmanuel Jacquart l-a putut cu siguranță consulta, atunci când a pregătit ediția de buzunar a piesei *La Cantatrice chauve*, judecând după descrierea pe care o face manuscrisului⁸⁵:

La Cantatrice chauve: la première version de la pièce qui, selon Ionesco, fut conçue aux alentours de 1941 à 1943, s'intitulait *Englezește fără profesor*, à savoir: *L'Anglais sans professeur*. Elle avait pour sous-titre *Comédie într'un act* (*Comédie en un acte*) et non „anti-pièce” comme c'est le cas pour la version française que nous connaissons. Le dactylogramme, que nous avons pu consulter, a pour titre général *Teatru* (*Théâtre*). Il est paginé de 16 à 48 et porte la trace de quelques rares modifications. Ainsi, les didascalies précédant les premières répliques de la scène I sont complétées par des ajouts manuscrits, à savoir les adjectifs *englez*, *engleze* et *engleză*, correspondant à *anglais*, *anglaise(s)* dans le texte français commençant par: „Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise”⁸⁶.

⁸⁴ *La Quête...*, op. cit., p. 179.

⁸⁵ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p.[137].

⁸⁶ *Cântărețul cheală*: prima versiune a operei care, conform lui Ionesco, a fost concepută în România între anii 1941 și 1943, se intitula *Englezește fără profesor*. Subtitlul ei era „Comédie într'un act” și nu *antipiesă* ca în versiunea franceză pe care o cunoaștem. Exemplarul dactilografiat pe care l-am putut consulta are drept titlu general *Teatru* (*Théâtre*). E paginat de la 16 la 48 și conține dovezi ale câtorva mici modificări. Astfel, indicațiile care precedă primele replici din scena I se completează cu adăugiri scrise cu mâna, și anume: adjectivele *englez*, *engleze* și *engleză*, corespunzând cuvintelor *anglais*, *anglaise(s)* din textul francez care începe așa: „Intérieur bourgeois englez, cu scaune engleze. Seară engleză”.

Paginația este identică celei din exemplarul existent în arhiva lui Miron Grindea. Titlurile și subtitlurile (*Teatru, Comedie într'un act*) coincid de asemenea. Din exemplarul dactilografiat londonez lipsesc doar modificările făcute cu mâna, adică ultima variantă înainte de rescrierea sa în franceză (în care se regăsesc), și pe care Ionesco le-a adăugat, probabil, după ce a trimis piesa în România⁸⁷ și a primit înapoi exemplarul dactilografiat. Ne aflăm totuși pe terenul ipotezelor pentru că Jacquart nu oferă alte date despre exemplarul respectiv (proveniență, conținut, mai ales al celorlalte pagini, etc.) pe care nu am avut ocazia să-l consultăm, în caz că se mai păstrează.

În ceea ce privește exemplarul său, Comarnescu nu l-a făcut public, dar l-a păstrat în arhiva personală până când relativa liberalizare a regimului comunist, în decada anilor 1960, a făcut posibilă difuzarea operei lui Ionesco și în România. O revistă culturală de excepție, prin calitatea sa grafică și deschiderea manifestată față de noile tendințe din literatura și arta contemporane, *Secolul 20*⁸⁸, i-a solicitat publicarea versiunii în limba română a celebrei piese *La Cantatrice chauve*. Comarnescu nu doar că a înmănat copia aflată în posesia lui ci a scris și o introducere de valoare, în care ne oferă noi indicii (și pune noi probleme) în privința datării piesei *Englezește fără profesor*⁸⁹:

Textul acesta l-a trimis prietenilor în țară, îndată după ce l-a scris în limba lor, însoțindu-l de o serie

⁸⁷ Nu apar nici în ediția bazată pe exemplarul lui Petru Comarnescu, de care ne vom ocupa în continuare.

⁸⁸ I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004³, pp. 633-634.

⁸⁹ Petru Comarnescu, „Debutul *Cântăreței chele*”, *Secolul 20*, (1965), 1, p. 52.

de aforisme, fabule, reflecții – intitulate *Sclipiri* – și la fel de paradoxale ca și replicile personajelor din piesă, scormonind, cu același humor al absurdului, unele situații ale vieții cotidiene.

La fel ca în exemplarul dactilografiat din arhiva lui Miron Grindea, exemplarele din *Englezește fără profesor* erau însoțite de *Sclipiri*, deși nu neapărat identice cu cele ale textului de la Londra. Cel trimis în România includea, pe lângă fabule, aforisme și reflecții, aceasta în cazul în care Comarnescu nu a numit aforisme și reflecții moralele fabulelor care sunt, desigur, la fel de paradoxale, umoristice și absurde ca și dialogurile din comedie. În orice caz, această mărturie insistă asupra ideii că fabulele și comedia formau pentru Ionesco o singură operă și nu o compilație circumstanțială de texte realizată de Lemnaru, în vederea publicării în *Adam International Review*. În privința datării, dacă Ionesco trimisese exemplarele din *Englezește fără profesor* imediat după scrierea piesei, acest lucru trebuia să se fi întâmplat cu puțin înainte de august 1946, data dedicației făcute lui Lemnaru. Dar, până în ce punct este demnă de încredere afirmația lui Comarnescu? În scrisorile către acest prieten, din anii 1946 și 1947, păstrate în arhiva sa din Biblioteca Academiei Române, Ionesco face aluzie la expedierea diferitelor texte în România, dar nu menționează în niciun moment că le-ar fi scris cu puțin timp înainte de a le trimite și niciunul nu pare să fie cel care ne interesează. Într-o scrisoare trimisă lui Tudor Vianu, autorul vorbește despre o lucrare care corespunde într-adevăr caracteristicilor operei *Sclipiri și teatru*⁹⁰:

⁹⁰ *Scrisori către Tudor Vianu, op. cit.*, pp. 309-310.

Am mai scris o carte în care am experimentat o tehnică a dezagregării intelectuale totale. E inutil s-o mai trimit în țară.

Totuși, scrisoarea este din 9 februarie 1948, adică la destul de mult timp după data corespunzătoare textului din Londra, deși faptul că s-a decis să nu-l retrimită în România înseamnă că o făcuse anterior, nu se știe când, poate chiar în 1946. Pe de altă parte, Comarnescu face trimitere la o dată care ne-ar obliga să eliminăm ipoteza scrierii piesei *Englezește fără profesor* imediat înainte de expedierea ei, cel puțin a versiunii trimise lui Comarnescu, care pare să fi avut loc „prin 1948”, după cum este consemnat în jurnalul său inedit⁹¹, în 7 ianuarie 1965:

Luni, am scris articolul despre limbajul lui Ionesco, despre prima sa piesă scrisă în românește *Englezește fără profesor*. El mi-a trimis prin 1948 acest text, pe care l-am păstrat și acum revista *Secolul 20* îl va tipări.

Am putea crede că Petru Comarnescu, care se documenta în general foarte riguros, s-ar fi abținut să afirme, dacă nu știa din sursă sigură, că Ionesco făcea cunoscut imediat ceea ce scria („Textul acesta l-a trimis prietenilor săi în țară, îndată după ce l-a scris în limba lor”) și atunci ne-am putea gândi că memoria i-a jucat feste în privința datei, sau chiar că Ionesco i-a trimis textul după ce-l expediasse altor prieteni, începând cu Oscar Lemnaru. O a treia po-

⁹¹ Partea corespunzătoare anului 1965, din acest jurnal încă nepublicat, se păstrează pentru moment în dosarul VIMs 1 din *Jurnal* în arhiva lui Petru Comarnescu din Biblioteca Academiei Române, incomplet catalogat pentru moment. Ne exprimăm recunoștința pentru că ni s-a acordat permisiunea de a-l consulta.

sibilitate ar fi ca piesa *Englezește fără profesor* să fie o a treia versiune a aceleiași opere, atât de diferită încât să justifice considerarea ei drept o piesă nouă, așa cum a procedat Ionesco adaptând-o în limba franceză. Totuși, compararea ambelor texte, cel din arhiva lui Petru Comarnescu și cel din arhiva lui Grindea, evidențiază puține diferențe. Textul din *Secolul 20* e ceva mai scurt decât cel păstrat în King's College din Londra. De exemplu, în primul lipsesc toate replicile în care apare cuvântul „cur” iar finalul alternativ, care culminează tocmai cu el, este suprimat complet. Ne putem întreba dacă Ionesco a fost cel care a decis să elimine din textul trimis lui Comarnescu în 1948 acest cuvânt supărător la auz, mai ales în urechile românilor⁹², probabil pentru că dorea ca piesa să aibă premiera în România, după cum ne informează Comarnescu într-o altă notă din jurnalul său (2 ianuarie 1965)⁹³:

Ionesco a admis să se tipărească în *Secolul 20* textul românesc al piesei, pe care mi l-a trimis mie spre a încerca reprezentarea lui aici.

Mărturiile autorului demonstrează că aceste suprimări nu sunt opera lui. În versiunea franceză

⁹² O caracteristică neobișnuită a normelor românești este respingerea totală a cacofoniilor, înțelegându-se ca orice combinație de silabe a căror alăturare în propoziție ar putea suna drept o derivare de la rădăcina *cac-*, cu implicații scatologice evidente. Lui Ionesco îi face o deosebită plăcere să provoace receptorul român prin insistența asupra acestui tip de cacofonii, extrem de numeroase în *Englezește fără profesor*.

⁹³ În perioada respectivă, Comarnescu era membru al comitetului de lectură din cadrul Teatrului Național București, fapt care nu exclude ipoteza că Ionesco i-ar fi putut trimite comedia cu intenția ca prietenul său să facă ceea ce era necesar în vederea premierei, deși este greu de crezut, pe de altă parte, că era atât de naiv încât să creadă într-adevăr că reprezentarea unei piese atât de îndrăznețe din punct de vedere al tehnicii dramatice (și al bunelor moravuri!) era posibilă într-un teatru românesc din acea vreme.

din ediția Massin⁹⁴, Ionesco a publicat finalul alternativ în care autorul trebuia să iasă pe scenă, să arate cu pumnul spre public și să exclame „Bande de coquins, j'aurais vos peaux!” [Șleahță de derbedei, o să mi-o plătiți!]. În scrisoarea trimisă Monicăi Lovinescu despre *L'homme en question*, citează literal originalul românesc și chiar menționează (cu intenția de a semnală discret mutilarea operei sale) unele pasaje suprimate în ediția publicată de revista *Secolul 20*⁹⁵:

Dans *Englezește fără profesor* le texte est: „Să mă pupați în cur”. Mais montrer le poing aurait été suffisant. Dans le texte roumain les jeux de mots sont autres et j'ai trouvé des équivalences françaises: au lieu de cocu, cocardard, cochon et au lieu de quelle cascade de cascades il y avait en roumain: *casă, căcasă, casă, căcasă* – trois lignes – et *marițo țațo cur de cratiță*⁹⁶.

Prin urmare, exemplarul păstrat de Ionesco coincide în această privință cu cel din arhiva lui Mihai Grindea, nu cu cel din ediția în limba română din 1965, în care pare plauzibil să suspectăm o intervenție a cenzurii. În plus, în textul din revista românească strălucește deopotrivă prin absență pasajul „eu sunt autor de Stat”, mai degrabă inoportun într-o țară în care Statul era atotputernic. Faptul că mâna care a stat la originea mutilării a fost una ofi-

⁹⁴ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, anti-pièce, suivi d'une scène inédite, interprétations typographiques de Massin et photographiques d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille au Théâtre de la Huchette, Paris, Gallimard, 1964.

⁹⁵ Eugène Ionesco, *L'Homme....*, op. cit., p. 181.

⁹⁶ În *Englezește fără profesor* textul este „Să mă pupați în cur”, dar ar fi fost suficient să se arate pumnul. În textul românesc, jocurile de cuvinte sunt diferite și am găsit echivalențe franțuzești: în loc de „cocu, cocardard cochon” și pentru „quelle cascade de cascades”, aveam în limba română „casă, căcasă, casă, căcasă” (trei linii) și „Marițo țațo cur de cratiță”.

cială și nu i-a aparținut lui Comarnescu devine evident în urma lecturii introducerii sale la *Englezește fără profesor* din *Secolul 20*, căci citează ca exemplu al sonorității jocurilor de cuvinte din operă chiar acest pasaj cu „Marițo țațo” pe care îl reproducese Ionesco și care nu se găsește nicăieri în textul publicat în revistă, câteva pagini mai încolo...

În rest, cele două texte sunt practic identice, astfel încât se poate afirma că *Englezește fără profesor* nu pare să fi suferit schimbări odată ce Ionesco a decis să încerce publicarea lui în limba în care fusese redactat și, din acest punct de vedere, textul din 1946 se poate considera definitiv, o operă încheiată, fie că provenea din ciornele care datează din 1943, fie din altele, anterioare. Doar flagrantul dezinteres cu care destinatarii săi au primit tentativele de publicare și de punere în scenă la București l-a determinat să se dea bătut, după doi ani de înfrângeri, și să uite de creația sa în limba română din acea vreme. Se impunea o schimbare de tactică. „Am să încerc să mă traduc pe mine în franțuzește”, i-a scris lui Tudor Vianu imediat după ce i-a comunicat, în scrisoarea menționată, din februarie 1948, hotărârea sa de a nu mai trimite cartea care conținea probabil *Sclipiri* și *Englezește fără profesor*. Procesul de traducere s-a transformat rapid într-unul de rescriere, al cărui rezultat va fi *La Cantatrice chauve*, în forma pe care o cunoaștem azi. Pentru Ionesco era vorba de o operă nouă care, prin înglobarea lor într-un ansamblu mai vast, înlocuia textele din *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*, reduse astfel la categoria de simple ciorne ale antipiesei. Aceasta poate explica de ce a afirmat, cu diferite ocazii, că prima sa operă teatrală

a fost *La Cantatrice chauve* și că o scrisese în 1948⁹⁷. Prin hotărârea de a se traduce pe sine, devenea exact în acel an un scriitor francez, Eugène Ionesco, iar opera în limba română a lui Eugen Ionescu rămânea, *a posteriori*, pură preistorie. *La Cantatrice chauve* ajungea astfel să reprezinte adevărata sa naștere ca dramaturg iar textul francez, versiunea care urma să fie pusă în scenă, unica versiune autorizată în vederea unei reprezentații teatrale. Totuși, peripecțiile operei *Sclipiri și Englezește fără profesor* ne demonstrează că ideea de a le considera simple ciorne, legitimă din punctul de vedere al lui Ionesco, e inexactă dintr-o perspectivă istorică. Aceste opere nu au fost simple ciorne pentru scriitor, cel puțin până în 1948. Altfel, de ce ar fi făcut efortul de a le publica? E corect să considerăm drept ciornă a unei piese în franceză ceea ce s-a scris și s-a dus la bun sfârșit într-o altă limbă, în acest caz româna? Chiar dacă Ionesco nu ar fi scris nimic în franceză, valoarea sa intrinsecă ar fi aceeași, ca manifestare pregnantă a avangardei în spirit dadaist, deși trebuie să recunoaștem că doar succesul piesei *La Cantatrice chauve* și a teatrului scris ulterior de Ionesco a făcut posibilă salvarea sa parțială în România, unde *Englezește fără profesor* a apărut, în sfârșit, atunci când dramaturgul era renumit în toată lumea iar aparentul declin al stalinismului le-a permis românilor să afle de existența lui.

⁹⁷ Astfel, în articolul „La tragédie du langage” (*Spectacles*, n° 2, 1958, p. 3, Ionesco declara următoarele: „En 1948, avant d’écrire ma première pièce: *La Cantatrice chauve*, je ne voulais pas devenir un auteur dramatique” [În 1948, înainte de a scrie prima mea piesă, *Cântăreața cheală*, nu doream să devin dramaturg]; iar în *Temps mêlés* (n° 150 + 1[1978], p. 19): „J’ai écrit ma première pièce de théâtre, *La Cantatrice chauve*, vers 1948” [Am scris prima mea piesă de teatru, *Cântăreața cheală*, în jurul anului 1948].

Deși primele articole despre antiteatru au apărut încă din 1958, în România revelația nu s-a produs decât în 1963, prin publicarea unei traduceri a piesei *Rhinocéros*, în revista *Secolul 20*, sub titlul *Rinocerii*. Aceasta a fost și prima premieră a unei piese ionesciene în țara natală, un an mai târziu, în 1964. Acela a fost momentul în care Petru Comarnescu a început să se ocupe de Ionesco în jurnalul său, căci înainte nu-i acordase prea multă atenție (au existat doar niște aluzii în notele sale din anii treizeci, patruzeci). Impresiile privind notorietatea crescândă a colegului său de generație ne interesează mai ales pentru lumina pe care o fac în privința dezinteresului anterior față de textele pe care Ionesco i le trimisese după război. Comarnescu, mai tradiționalist, era adeptul unei modernități teatrale mai moderate, ca cea a lui Eugene O'Neill, al cărui prim susținător a fost în România⁹⁸ și nu pare să fi gustat prea mult îndrăznelile avangardiste ale lui Ionesco⁹⁹, inclusiv cele din *Englezește fără profesor*, al căror umor recunoaște că nu l-a apreciat. Totuși, a compensat cu vârf și îndesat această rătăcire inițială, nu doar prin

⁹⁸ În afară de faptul că a sprijinit premierele lui O'Neill, a scris un mare număr de comentarii despre teatrul autorului nordamerican, între care se evidențiază volumul postum *Eugene O'Neill și renașterea tragediei* (Cluj-Napoca, Dacia, 1986).

⁹⁹ Deja din 1962, Comarnescu (*Pagini de jurnal*, II, ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu, prefată de Dan Grigorescu, București, Noul Orfeu, p. 99) îl critica pe Ionesco și pe alți scriitori din anii treizeci pentru modul în care respingeau copierea mimetică a realității: „Pe la 12 a venit Irinel Pâslaru, care între timp s-a căsătorit cu un inginer polonez [...] A venit cu gândul să-mi ceară materiale mai rare despre Eugen Ionescu, mult gustat în Polonia și în Occident și despre care probabil vrea să scrie în Polonia. I-am spus câte ceva despre Eugen Ionescu, cu care am fost prieten și colaborator. [...] Mai toți tinerii mei colaboratori de atunci teoretizau existențialist sau experimentalist, tăiau firul de păr în patru, făceau umor metafizic, scriau solilocvii – dovedind inteligență, nevoie de căutări, dar prea puțin atașarea la un obiect precis, legătura cu realitatea.”

faptul că a furnizat redacției revistei *Secolul 20* originalul piesei, atunci când aceasta i l-a cerut, ci și prin scrierea unei introduceri ce își menține încă valoarea și azi. În textul introductiv criticul efectuează o analiză detaliată care, pe lângă faptul că rezumă caracteristicile operei bazându-se chiar pe declarațiile autorului (în special, articolul „*La Tragédie du langage*” [Tragedia limbajului]¹⁰⁰) și pe bibliografia internațională pe care o avea la dispoziție, studiază limbajul piesei românești ca o cale de explorare a rădăcinilor creației ionesciene. Este mai ales cazul scenei în care conversația soților Smith și Martin, deși ne-am aștepta să fie mondenă, de *societate*, degenerază în clișee, onomatopee, jocuri de cuvinte, interjecții etc. până când sfârșește într-o violență „primitivă” care exprimă vidul interior, lipsa de consistență a personajelor dincolo de dimensiunea exclusiv lingvistică, pe măsură ce degradarea semnificațiilor face loc farmecului dat pur și simplu de ritmul cuvântului. Violența se transpune astfel în „muzică concretă”, o muzică în care, după cum afirmă Comarnescu, „se observă inspirația folclorului nostru și folosirea derivată a unor procedee curente limbii noastre”. Astfel, proverbele sunt reformulate pentru a sugera absurdul dialogului, efectele sonore „își au obârșia uneori în onomatopeele limbii românești, în alăturarea fără noimă a cuvintelor cu sonorități înrudite”; alte exclamații amintesc de jocurile de cuvinte ale copiilor sau de tonalitatea psalmilor și a bocetelor din folclor etc. Aceste procedee lingvistice, ușor de recunoscut pentru un vorbitor nativ de limbă română, îi erau binecunoscute autorului și „l-au ajutat pe acesta să

¹⁰⁰ Eugène Ionesco, „*La Tragédie du langage*”, *Spectacles*, n° 2 (1959), pp. 3-5.

creeze poetic atmosfera de absurd bazată tocmai pe folosirea arbitrară, illogică, depărtată de sens a cuvintelor, lăsate pe seama unor oameni care nu le mai trăiesc conținuturile și nu le scormonesc sensurile”¹⁰¹.

Interesul pentru felul în care Ionesco exploatează limba se oprește asupra valorilor sale poetice, a măiestriei stilistice, dar preferința pentru acest aspect al operei are de asemenea finalitatea de a o apropia de orizontul românilor, de a o înscrie într-o tradiție, cea folclorică, de mare greutate în universul cultural românesc, chiar și în manifestările sale cele mai intelectuale, desigur cu scopul de a-i facilita receptarea. Aceeași funcție a avut-o, probabil, aluzia la posibilele influențe asupra lui Ionesco din partea unor autori ca Ion Luca Caragiale și Urmuz, deși Comarnescu le menționează doar în treacăt, preferând să evidențieze niște trăsături de stil care, prin prezența lor în text, se puteau justifica mai ușor decât niște asemănări discutabile prin definiție, deși critica românească¹⁰² le-a subliniat de la bun început. Și totuși, criticii români nu au reacționat așa cum era de așteptat la dezvăluirea operei. Cu toate că lectura ei, mai ales dacă era însoțită de cea a introducerii lui Comarnescu, putea să demon-

¹⁰¹ Petru Comarnescu, „Debutul *Cântăreței chele*”, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰² Comarnescu rezumă în jurnalul său (17 ianuarie 1965) o conferință a lui Eugen Schilleru despre Ionesco, prima dată când acesta era menționat public în România. E semnificativ faptul că vorbitorul amintea încă din introducere de posibilele interferențe dintre Ionesco, Ion Luca Caragiale, Urmuz și revista *unu* [*sic*] și Ion Creangă, ca și cum umorul lui Ionesco ar fi trebuit să fie, în primul rând, un umor neapărat românesc. Totuși, aluzia la Creangă e originală, deoarece umorul autorului *Amintirilor din copilărie* (1879) are puncte comune cu cel al lui Ionesco din *Sclipiri și teatru*, mai ales pentru utilizarea zeflemisitoare și ironică a proverbelor și zicătorilor populare.

streze că trăsăturile inovatoare din *La Cantatrice chauve* – operă care inițiat unul dintre curentecele cele mai prestigioase ale teatrului contemporan, care prin 1965 se impusese de o manieră indiscutabilă – apăruseră deja, în mare parte, în *Englezește fără profesor*, studiile cele mai ample care au apărut în anii următori în România nici nu menționează, măcar, acest precedent fundamental, care s-ar fi putut pune în legătură cu versiunea definitivă în limba franceză. Nu o face, de exemplu, B. Elvin în ampla sa introducere la ediția *Teatru* a lui Ionesco, publicată în două volume în 1968¹⁰³, nici Gelu Ionescu, în 1970, în prologul la o altă ediție, în două volume, a producției dramatice ionesciene, într-o colecție de mare popularitate¹⁰⁴. Încă și mai curios decât această tăcere a fost faptul că traducătorii piesei *La Cantatrice chauve*, inclusă în ambele ediții, spre deosebire de predecesoarea sa în limba română, nu și-au dat seama că nici măcar nu era necesar să traducă anumite pasaje, deoarece Ionesco nu făcuse altceva decât să transpună textul românesc în franceză. Era suficient să consulte *Englezește fără profesor* pentru a realiza o traducere care să utilizeze cuvintele *înseși* ale autorului, în locul unor calchieri grosolane ale textului francez¹⁰⁵. Dar știau măcar de

¹⁰³ Eugen Ionescu, *Teatru*, introducere de B. Elvin, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

¹⁰⁴ Eugen Ionescu, *Teatru*, prefață de Gelu Ionescu, București, Minerva „Biblioteca pentru toți”, 1970.

¹⁰⁵ Raluca Vida caracterizează astfel prima traducere a piesei *Cântăreța cheală* (ediția din 1968) în eseuul său „La Méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve*: *Englezește fără profesor*”, *Lingua Romana*, III; 1-2 (2004):

La traduction et le calque y sont trop souvent présents pour qu'on puisse parler d'une véritable traduction dans l'esprit de Ionesco et de son théâtre. D'un point de vue dichotomique par rapport au signe linguistique, ils ont préféré beaucoup trop souvent une traduction qui favorise le signifié au dépit du signifiant [...]. Les jeux de langage

existența lui? Avem îndoieli în acest sens.

Având în vedere că publicarea piesei *Englezește fără profesor* a trezit prea puțin interesul cercurilor intelectuale și academice, nu e de mirare că nu a fost reprezentată, din moment ce teatrele, relativ puține din cauza monopolului de stat, abia reușeau să facă față, în perioada de deschidere a anilor șai-zeeci, dorinței de a recupera timpul pierdut, punând în scenă pentru prima oară autori interziși anterior, inclusiv pe Ionesco, în cazul căruia au fost preferate mai întâi operele consacrate sau cele mai recente. De altminteri, această *primăvară* a Bucureștiului nu a durat mult. În deceniul următor, Nicolae Ceaușescu a preluat modelul nordcoreean, impunând regimul cultului personalității, caracterizat printr-un totalitarism încă și mai pronunțat.

(contrepétries), aussi dépourvus de sens soient-ils, y semblent être totalement ignorés. Des véritables „dei ex machina” du conflit dramatique, les faux proverbes [...] sont réduits à des pauvres fantoches imitant sans succès les rythmes par saccades ou à des formules gauchères qui sentent trop souvent la traduction. En un mot, le texte ionescien et, par là, son théâtre même, sont minés de l'intérieur. Il est vrai que la traduction a été faite pendant la période communiste, et le contact avec le dramaturge n'était guère possible. Mais c'est à ce point précis que *Englezește fără profesor* entre en scène: il suffit d'y jeter un coup d'œil traductif et le coup est fait. Le Ionesco de la traduction roumaine surgirait du texte français soudain apprivoisé. Ce n'est pas le cas ici. [Traducerea și calcul sunt prezente prea des ca să putem vorbi de o veritabilă traducere în spiritul lui Ionesco și al teatrului său. Dintr-un punct de vedere dihotomic față de semnul lingvistic, ei au preferat mult prea des o traducere care favorizează semnificatul în detrimentul semnificantului [...]. Jocurile de limbă (contrepétries), oricât de puțin sens ar avea, par să fi fost ignorate complet. Adevărați „dei ex machina” ai conflictului dramatic, falsele proverbe [...] se reduc la sărmane fantoșe care imită fără succes ritmurile sațadate sau la formule stângace care sună, mult prea des, a traducere. Într-un cuvânt, textul ionescian și, prin aceasta, chiar teatrul lui sunt minate din interior. Este adevărat că traducerea s-a făcut în vremea comunismului când nu se putea lua legătura cu autorul. Dar exact aici intră în scenă *Englezește fără profesor*: e suficient să arunci o privire de traducător și problema s-a rezolvat. Acel Ionesco din traducerea românească ar ieși din textul în limba franceză brusc îmblânzit. Lucru care nu se întâmplă.

Ionesco, prin atitudinea sa din ce în ce mai războinică împotriva Uniunii Sovietice și a sateliților săi, ca și prin manifestările publice de sprijinire a dizidenților români, printre care se număra și Paul Goma, era un adversar direct al dictaturii, drept pentru care a fost trecut aproape total sub tăcere în România, începând cu anul 1972. Deși în revistele culturale au apărut câteva articole despre piesele sale, publicarea sau reprezentarea acestora erau interzise. În acest context, atât de dificil, *Englezește fără profesor* a dat naștere unuia dintre cele mai semnificative acte de rezistență culturală a acelor ani sumbri.

În 12 mai 1980, la Casa de Cultură a Studenților din Cluj-Napoca, grupul „Ars Amatoria”, format din studenții de la Facultatea de Filologie din centrul universitar, sub îndrumarea profesorului Ion Vartic, a obținut un succes enorm cu această piesă, după cum ne relatează un martor la eveniment¹⁰⁶, succes care s-a repetat în alte orașe ale țării. S-a ajuns chiar să fie reluată în 1985, an în care a fost interzisă, deoarece autoritățile și-au dat seama că era vorba de o piesă de Ionesco, autor aflat pe lista neagră, și nu de niște inofensive exerciții de limbă engleză. Totuși, spectacolul nu poate fi considerat premiera piesei *Englezește fără profesor*¹⁰⁷ căci, fiind prea scurt pentru o reprezentație teatrală de sine stătătoare, au fost intercalate, asemeni unui *collage*,

¹⁰⁶ Criticul Mircea Zăciu a notat în jurnalul său (*Jurnal*, I, Cluj-Napoca, Dacia, 1993, p. 113):

Luni, 12, premieră cu piesa lui Ionesco *Englezește fără profesor*, la Casa Studenților, luată literalmente cu asalt. O lume nebună, cum cred că niciun spectacol al Naționalului clujean n-a mai înregistrat de ani de zile. Succes formidabil, spre acreala celor de la Național.

¹⁰⁷ Ion Vartic a avut marea amabilitate de a-mi descrie spectacolul, în privința căruia se mai păstrează foarte puține dovezi documentare, din cauza tăcerii oficiale impuse presei.

fragmente din alte opere ale lui Ionesco, precum salutul autorului din *Scaunele*, intrarea pompierului din *La Cantatrice chauve* (repetată de trei ori) sau pasajul de critică a teatrului din *Victimele datoriei* (1953). Pe de altă parte, în afara finalului violent din ediția publicată în *Secolul 20*, în care intervine ofițerul, au fost incluse în reprezentație finalul alternativ, din textul francez, și fotografiile din ediția Massin, conform intențiilor autorului¹⁰⁸. Decorurile stilizate (doar niște scaune și indispensabilul ceas cu pendulă) și jocul actorilor, antirealist (interpreții se mișcau ca și cum ar fi dansat) întregau caracterul avangardist al spectacolului, o adevărată gură de aer proaspăt și de umor, în atmosfera rarefiată a ultimilor ani ai regimului Ceaușescu.

Ion Vartic a sprijinit, de asemenea, o difuzare mai intensă a piesei *Englezește fără profesor* după revoluția din decembrie 1989. Doar la câteva luni după aceasta, a apărut un volum intitulat *Eu*¹⁰⁹, care reunea opera românească a lui Ionesco de altă factură decât cea jurnalistică: *Elegii pentru ființe mici*, biografia neterminată a lui Victor Hugo, fragmentele de roman și de jurnal apărute în presa interbelică și mai ales o reeditare a piesei *Englezește fără profesor* care reproducea textul din *Secolul 20*. Ediția s-a făcut în mare grabă; trebuia satisfăcută urgent curio-

¹⁰⁸ Ne referim atât la intenția manifestată de Ionesco prin scrierea dublului final în anii patruzeci ca și la cea pe care și-a exprimat-o, de exemplu, în scrisoarea deja citată trimisă lui M., în care consideră „regrettable” [regretabil] faptul că acesta nu s-a păstrat la premiera franceză a piesei *La Cantatrice chauve*, motiv pentru care s-a diminuat „la force explosive de cette pièce” [forța explozivă a acestei piese], dar își declară intenția de „faire une mise en scène de la pièce, tenant compte des exigences premières” [a pune în scenă piesa ținând cont de exigențele inițiale].

¹⁰⁹ Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj-Napoca, Echinoc, 1990.

zitatea față de autorii interziși și munca editorială ar fi putut fi, probabil, mai riguroasă. Cu toate acestea, cartea a avut meritul de a pune opera ionesciană la îndemâna unui public larg, incluzând un epilog edificator scris chiar de profesorul Vartic¹¹⁰. În cadrul acestuia, caracterizează *Englezește fără profesor drept „critica teatrului analitic”*, adică o deconstrucție parodică a tipului de teatru ale cărui conflicte nu se bazează pe niște întâmplări care au loc în fața spectatorilor, în prezentul scenei, ci pe evocarea și analiza trecutului, pe investigarea aproape polițienească a unor cauze ascunse, până la identificarea lor finală, ca în *Oedip Rege* de Sofocle sau în teatrul ibsenian și postibsenian. Ionesco păstrează, ironic, elementele de bază ale acestui teatru, ca în scena pierderii și reîntâlnirii soților Martin, dar le dizolvă aplicând niște silogisme care contrazic bunul simț. Investigațiile lui Mary – Sherlock Holmes se transformă într-o grotescă parodie care eliberează teatrul de constrângerile rațiunii, de coerența logică a situațiilor dramatice, până la completa lor disoluție:

În final, deconstrucția dramaticului se desăvârșește: limbajul, dezagregat, și-a anulat complet structura sa informativă, risipindu-se într-un „confetti sonor” de vocale și consoane, într-un pur material verbal, anunțând apariția elementelor de *happening* de astăzi.

Este vorba despre un *happening* și prin dispariția din scena finală a oricărei distincții între spectator și spectacol, între realitate și reprezentație dramatică, cu o agresivitate care depășește modelul precedent, instituit de Luigi Pirandello. Deconstrucția teatrului se traduce în distrugerea sa, în antitea-

¹¹⁰ *Eu, op. cit.*, pp. 225-234.

tru; *Englezește fără profesor* este deja o antipiesă¹¹¹.

Epilogul scris de Ion Vartic, cu limitele impuse de dimensiunile sale reduse¹¹², nu a avut un ecou deosebit. În ciuda numărului considerabil de studii ionesciene în România postcomunistă, piesa *Englezește fără profesor* a rămas într-un con de umbră. Deși eseurile asupra traiectoriei din tinerețe a lui Ionesco nu puteau să o ignore în continuare, iar multe dintre acestea o menționează¹¹³, nu au apărut noi studii monografice și nici nu i s-a făcut dreptate în studiile mai ample, dedicate dramaturgiei contemporane sau avangardei, astfel încât Ion Vartic se plângea pe drept cuvânt, în 1998, de precaritatea receptării sale în conștiința publicului român¹¹⁴:

Așa că, dacă *La Cantatrice chauve* se află de peste trei decenii în manualele și antologiile școlare franceze privitoare la literatura secolului XX, *Englezește fără profesor* n-are nici astăzi un capitol în manualele de literatură română (fie ele chiar alternative).

¹¹¹ Ion Vartic a schimbat denumirea generică de „comedie inedită într-un act” din ediția Comarnescu în cea inspirată de *La Cantatrice chauve*, „anti-piesa”, conform abordării critice adoptate.

¹¹² Vartic îl va extinde, acordând mai multă atenție, de exemplu, marionetizării personajelor (și publicului, în scena finală) în paragraful consacrat piesei *Englezește fără profesor* din *Dicționarul analitic de opere literare românești*, vol. II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2000, pp. 13-14.

¹¹³ Dintre contribuțiile românești mai recente în care se menționează mai mult sau mai puțin sumar comedia deschizătoare de drum a lui Ionesco se pot cita cărțile Laurei Pavel, *Ionesco: Anti-lumea unui sceptic* (București, Paralela 45, 2002, pp. 73-99) și, mai ales, Sergiu Miculescu, *Măștile lui Eugen Ionesco* (Constanța, Pontica, 2003, pp. 117-121), care formulează ipoteze interesante asupra istoriei piesei în lumina documentelor făcute publice până atunci. De asemenea, se ocupă de ea Matei Călinescu în eseuul său „Debutul parizian al lui Ionesco” (*Lettre Internationale*, n° 52 [2004 -2005], pp. 41-49), ca și în cartea sa *Eugen Ionescu: Teme identitare și existențiale* (Iași, Junimea, 2006).

¹¹⁴ Ion Vartic, „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, IX, (1998), p. 153.

Printre excepții se poate cita capitolul dedicat lui Ionesco în studiul fundamental al lui Ion Pop despre avangarda în literatura română¹¹⁵, în care îl situează în tradiția dadaistă. La fel ca manifestele lui Tristan Tzara, opera de tinerețe a lui Ionesco, „se manifestă în primul rând în anticonvenționalismul radical, conducând spre relativizarea extremă a tuturor valorilor, pe fundalul unei grave crize metafizice”¹¹⁶. Existența, fragilă ontologic din cauza neputinței de a se realiza absolut, este percepută ca o farsă, ca un joc, reflectând aceeași precaritate a tuturor lucrurilor. Convențiile apar drept lipsite de substanță, scriitorul nu se poate recunoaște în ele și se degradează într-un simplu mecanism aplicabil oricărui obiect mental, căci toate sunt la fel de convenționale, niciunul nu poate tempera scepticismul autorului dadaist. Fidel acestei atitudini, Ionesco inițiază o demistificare a convențiilor, inclusiv a celor literare. Dacă volumul său *Nu* reprezintă o mostră de *anticritică*, cu scopul de a demonstra inconsistența esențială a unei activități, cea de critic literar, exercitată asupra unui obiect inconsistent și, ceea ce e și mai rău, lipsit de autenticitate, mai ales prin comparație cu viața reală, conștiința crizei limbajului, ca reflectare a nesiguranței existențiale, se manifestă într-o formă mult mai radicală în *Englezește fără profesor*, dat fiind că afectează înseși fundamentele modului de exprimare. Atitudinea iconoclastă din *Nu* se adresa mai ales instituției literare, nu rupea total legăturile cu valoarea referențială a limbajului, decât în anumite pasaje, în timp ce în prima

¹¹⁵ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Atlas, 2000, pp. 413-423.

¹¹⁶ Ion Pop, *Avangarda...*, op. cit., p. 413.

lui comedie convențiile sunt dinamitate din interior. Manualul de învățare a limbilor, „efigie a conformismelor existenței, a automatismelor și clișeele care distrug autenticitatea oricărui act uman”¹¹⁷, furnizează o materie primă bogată și pertinentă de dialoguri mecanice, de scheme mentale convenționale care se pot umple cu orice conținut, ceea ce ilustrează perfect vidul convenției. Enunțurile, aparent ilogice, servesc drept vehicul unei materii lingvistice aberante, care conduce direct spre absurd și spre marionetizarea personajelor¹¹⁸:

Comportându-se ca niște marionete trase de „sforile” mecanismelor lingvistice, personajele nu mai comunică, de fapt, decât un mod de funcționare formală a limbii, cuvintele atrag cuvinte în virtutea contaminărilor de suprafață, asociațiile incongruente abundă, ca și falsele silogisme, manevra ludică a limbajului atingând, spre final, cote paroxistice. [...] Comportamentul lingvistic, devenit grotesc și trivial, atrage, într-o competiție absurdă, și elemente de agresivitate și violență „gratuite”, alimentate de aceeași forță obscură care va conduce la explozia distrugătoare a dialogului.

Această distrugere a limbajului, cu toate că ne amintește de Caragiale și Urmuz, face trimitere la „experiența dadaistă”¹¹⁹, observație care ni se pare mai pertinentă, poate, decât aceea că evocă cele două mari figuri citate. E de înțeles că studiul general al lui Pop reflectă o influență foarte dragă criticii ionesciene din România, chiar dacă aceasta apare, de obicei, și în rarele contribuții critice asupra aces-

¹¹⁷ Ion Pop, *Avangarda...*, op. cit., p. 420.

¹¹⁸ Ion Pop, *Avangarda...*, op. cit., p. 421-422.

¹¹⁹ Ion Pop, *Avangarda...*, op. cit., p. 423.

tei teme publicate în străinătate. Astfel, Alexandra Hamdan va acorda mare atenție paralelismelor între Ionesco, Caragiale și Urmuz în cartea sa *Ionescu avant Ionesco* [*Ionescu mai înainte de Ionesco*], fără îndoială contribuția critică cea mai solidă la studiul piesei *Englezește fără profesor*, în cadrul unei treceri în revistă mai generale, exhaustive și extrem de bine documentate, a producției ionesciene în limba română cunoscute până la acea dată¹²⁰. Comparația între Caragiale și Ionesco se articulează, din punctul de vedere al acestei cercetătoare, în reacția asemănătoare a ambilor autori în fața *kitsch*-ului ca fenomen social și estetic. Kitsch-ul, pe care l-am putea traduce imperfect ca „prost gust”, ar fi „une expression de l'uniformisation, de l'installation dans la médiocrité collective, [...] expression de la schizophrénie sociale, matérialisée dans la stéréotypie de la pensée et du langage, qui caractérise la classe moyenne, le „bourgeois”¹²¹ [expresie a uniformizării, a instalării în mediocritatea colectivă, [...] expresie a schizofreniei sociale, materializată în stereotipia gândirii și limbajului care caracterizează clasa de mijloc, burghezul]. Acesta ar fi „l'homme sans qualités, réceptacle et véhicules de lieux communs, de clichés, de mensonges” [*omul fără însușiri, receptor și vehicul al unor locuri comune, clișee, minciuni*]¹²². Caragiale se amuză copios punând în scenă personaje al căror mod de a vorbi nu e decât o succesiune de clișee, de leme (mai ales politice), repetiții de concepte prost înțelese și care,

¹²⁰ Alexandra Hamdan, *Ionescu avant Ionesco – Portrait de l'artiste en jeune homme* [*Ionescu mai înainte de Ionesco – Portretul artistului în tinerețe*], Bern, Peter Lang (Publications Universitaires Européennes), 1993.

¹²¹ Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 178.

¹²² Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 178.

din acest motiv, sunt modificate până când devin de nerecunoscut, oricum ridicole până la exagerare. Cele ale lui Ionesco, în *Englezește fără profesor* și *La Cantatrice chauve*, repetă, în mod analog, proverbe și locuri comune, într-o mascaradă care tinde să le transforme în marionete, sugerând o lipsă de personalitate care se poate constata și în comediile lui Caragiale, în care personajele sunt reduse la tipuri, fiindcă nu este vorba de analizarea unor ființe umane cu o individualitate proprie, ci de a da impresia unei imbecilități iremediabile care este extrapolată la o clasă socială și la niște concepții ideologice prost digerate. Această imbecilitate se exprimă nu doar printr-un limbaj stereotipat și plin de idiotisme, ci și printr-o mișcare scenică ce târăște personajele în niște situații limită penibile sau pur și simplu comice, care sugerează o lipsă de control atât asupra propriilor vieților cât și în ceea ce privește propriile idei. Totuși, această distrugere a profunzimii personajelor și a acțiunii dramatice este foarte departe încă de tehnica experimentată de Ionesco, al cărui scop ni se pare foarte diferit de cel al predecesorului său român.

Caragiale nu pretinde să suspende logica sau să dinamiteze structurile formale ale teatrului. Dimpotrivă, el utilizează cu o desăvârșită îndemănare și fidelitate procedeele vodevilului în vogă în pe vremea sa, împărtășind satira caustică a *tipului* burghez și adăugându-i elementul fundamental de satiră socială sau, mai presus de toate, de politică, care îl eliberează de transformarea sa într-un simplu pretext pentru a provoca râsul. În capodopera sa, *O scrisoare pierdută* (1884), adulterul care determină acțiunea, ca în orice vodevil, se întrepătrunde cu o intrigă electorală care pune în evidență corup-

ția și lipsa de principii ale unor candidați al căror comportament nu e reprezentativ doar pentru niște uzanțe istorice concrete ci mai ales pentru figura universală a unui *homo politicus* fără scrupule. În schimb, tipizarea, în opera de tinerețe a lui Ionesco nu trimite de obicei la referenți atât de concreți; personajele sunt mai degrabă vehiculele unui limbaj cu finalitate predominant ludică. Deși în Caragiale nu lipsește câte un exemplu de proză absurdă cu finalitate exclusiv comică, ca în dialogul „Căldură mare” pe care, ulterior, în mod semnificativ, urma să-l traducă Ionesco¹²³, concepția sa artistică bazată pe gustul pentru satiră în fața unor realități concrete, deși extrapolabile în afara timpului și spațiului, e foarte departe de experimentul metaliterar din *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*. Tiparul caragialesc e probabil mai plauzibil în stilul acestor opere, în materialul lingvistic utilizat. La ambii autori, personajele își demonstrează cunoștințele prin prezența invadatoare a neologismelor, la Caragiale, respectiv prin expresii și cuvinte străine, la Ionesco, iar exprimarea lor, atât de marcată de flecăreală, se degradează, din cauza lipsei ideilor, până la stadiul de umplutură sonoră¹²⁴:

Le collage *dadaïste*, enchaînement illogique de structures verbales, cohérentes en elles-mêmes ou absurdes, caractérise non seulement le discours des héros comiques de Caragiale, mais aussi celui des protagonistes de Ionesco¹²⁵.

¹²³ Eugène Ionesco, *Littérature roumaine suivie de Grosse chaleur* [Literatura română, urmată de Căldură mare], adaptată după I.L. Caragiale, Montpellier, 1998, pp. 59-68.

¹²⁴ Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 194.

¹²⁵ Colajul *dadaïst*, înlanțuire ilogică a unor structuri verbale coerente în sine sau absurde, caracterizează nu doar discursul eroilor lui Caragiale, ci și pe cel al protagoniștilor lui Ionesco.

Totuși, nu trebuie să exagerăm asemănările. Limba personajelor lui Caragiale, chiar și deformată pe altarul satirei, reflectă vorbirea contemporană, inclusiv în variantele sale regionale și argotice, în timp ce *colajul* ionescian utilizează materialul brut al limbii (sau limbilor), într-o formă ireductibilă la vreo intenție mimetică. Nonsensurile sunt utilizate ocazional de Caragiale, nu abundă în comediiile sale, a căror acțiune, de altfel, poate fi cât de complexă o cere modelul său generic, vodevilul, dar nu se opune niciodată logicii. În plus, comediiile sale funcționează, de asemenea, ca mecanismul unui ceas, fără nici o incongruență care să-l dezorienteze pe spectator sau pe cititor. Prin urmare, Caragiale poate fi cu greu considerat un precursor al literaturii absurdului în România, lucru care se poate afirma în schimb despre Urmuz, cealaltă figură pe care Alexandra Hamdan o compară cu Ionesco.

Urmuz, pseudonimul lui Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău, care s-a născut în 1883 și s-a sinucis în 1923, este o figură aproape mitică în literatura română modernă. Funcționar serios, ca și contemporanul său, Franz Kafka, a început să scrie din 1907 scurte povestiri parodice absurde, care circulau oral în cafenelele din București, în preajma Primului război mondial. Tudor Arghezi, pe lângă faptul că i-a dat ideea pentru pseudonim, l-a convins să-i permită publicarea a trei dintre aceste povestiri, botezate, cu acea ocazie, *pagini bizare*. După moartea lui Urmuz, Arghezi însuși îi va dedica în 1928¹²⁶ un articol omagial, intitulat „Medalion Urmuz”, în revista sa *Bilete de papagal*, exact publicația în care au apărut în acea perioadă câteva dintre poeziile

¹²⁶ *Bilete de papagal*, I, 16 (19-II-1928).

sale. În același timp, faima lui Urmuz, ca potențial părinte al avangardei românești, era în creștere. În 1930, Sașa Pană, Ilarie Voronca și Geo Bogza, redactori ai celei mai importante reviste de avangardă din acea vreme, *unu*, au recuperat dintr-un cufăr, azi pierdut, ultimul text al lui Urmuz, nepublicat încă în alte reviste, *Fuchsiada*, și au descoperit că în *corpus*-ul integral al povestirilor urmuziene era vorba doar de șapte *pagini bizare* iar cea mai lungă dintre povestiri nu avea mai mult de opt pagini. Autorul le scrisese și revenise asupra lor ani la rând, cu o rigoare asemănătoare cu cea a lui Kafka și, la fel ca autorul praghez, fără să se fi înscris în vreuna din mișcările de avangardă pe care de abia le cunoșteau, cu toate că amândoi scriau o operă care înnoia atât de radical procedeele literare încât acestea, în cazul lui Urmuz, deveneau de nerecunoscut. Ionesco rezumă magistral contribuția lui Urmuz la literatura universală¹²⁷:

Urmuz este bien un des précurseurs de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales, de pensée et de langage de ce monde qui, aujourd'hui, sous nos yeux se désagrège, absurde comme les héros de notre auteur¹²⁸.

Într-adevăr, *paginile bizare*, chiar dacă luăm în considerare precedentele create de *nonsensul* englezesc și de Alfred Jarry, reprezintă unul dintre

¹²⁷ „Précurseurs roumains du Surréalisme”, *Les Lettres Nouvelles* XII [ianuarie-februarie 1965], pp. 71-82.

¹²⁸ Urmuz este desigur unul dintre precursorii revoltei literare universale, unul dintre profeții dislocării formelor sociale, de gândire și de limbaj ale acestei lumi care azi, în fața ochilor noștri, se dezaghează, absurd, precum eroii autorului nostru.

exemplele cele mai timpurii și mai reușite ale metodei literare care constă în a goli narațiunea de orice coerență semantică vizibilă, pentru a provoca efecte comice, sau mai degrabă tragicomice, datorită incongruenței între semnificant, care păstrează limba și structurile convenționale, și semnificat, care respinge orice verosimilul și coerența. Așa cum explică cu exactitate Adrian Lăcătuș, este vorba despre un procedeu parodic, aplicat nu doar caracteristicilor formale ale fiecărui gen, ci și diverselor tipuri de limbaj, literar sau nu, care înglobează un ansamblu de clișee pe care Urmuz le demontează cu instrumentele nonsensului¹²⁹:

Deși miniaturale, prozele urmuziene sînt niște conglomerate parodice în care există referenți de suprafață, exhibați și alte corespondențe, fragmentare, ascunse și prinse în interiorul compoziției. Astfel, *Pălnia și Stamate (Roman în patru părți)*, *Fuchsiada (Poem eroico-erotic și muzical, în proză)* și *Cronicari (Fabulă)* trimit fiecare explicit la specia pe care, printr-o inadecvare înscenată și sesizabilă chiar din titlu, o vor parodia. Dar sub acest nivel, în corpul propriu-zis al textelor sunt reluate, citate și reciclate parodic o mulțime de stiluri (funcționale și literare) ale limbii. Toate sunt publice, populare, adică surse de clișee.

Ionesco semnalează, de asemenea, aceste caracteristici ale scrierii urmuziene, dar subliniază faptul că lipsa de logică a acțiunii și a limbajului corespunde practicii unui nou sistem literar. Arbitrarul este doar aparent căci exprimarea absurdului se face urmînd o metodă, aspect care îl interesa probabil în mod special, deoarece coincidea cu al

¹²⁹ Adrian Lăcătușu, *Urmuz: Monografie*, București, Aula, 2002, p. 17.

său, cel puțin în *Sclipiri și teatru*¹³⁰:

Les poèmes et les contes d'Urmuz, c'était la mise en boîte de la littérature, du langage, des personnages, de la société. [...] Ses contes avaient pour héros des personnages bizarres, monstrueux, composés souvent d'éléments disparates. [...] Sa méthode littéraire est simple. Il met dans un chapeau les éléments de la pensée, les systèmes cohérents, les membres d'un organisme juridico-social, des visages humains, des ailes et des becs d'oiseaux, des unités psychologiques éparses, le christianisme, la logique, le langage, la civilisation; il fait, de tout ceci, un mélange, puis en sort, un à un, les débris et les aligne selon un ordre qui nous paraît capricieux, mais qui est tout aussi possible que l'autre puisque tout aussi arbitraire, plus révélateur cependant¹³¹.

După părerea Alexandrei Hamdan care, în mod ciudat, nu citează această analiză atât de ilustrativă a lui Ionesco, atât acesta cât și Urmuz înfruntă cu umor tema morții în literatură, astfel încât „la parodie joue un rôle de *nettoyeur d'insalubrités littéraires*”¹³² [parodia are funcția de a curăța *insalubritățile literare*]. În cazul amândurora, scrierea

¹³⁰ „Entretien avec Ionesco: Dada roumain”, *La Quinzaine...*, *op. cit.*, p. 8.

¹³¹ Poeziile și povestirile lui Urmuz iau peste picior literatura, limbajul, personajele, societatea. [...] Eroii povestirilor sale sunt personaje străni, monstruoase, formate adesea din elemente disparate. [...] Metoda sa literară este simplă. Pune într-o pălărie elementele gândirii, sistemele coerente, membrii unui organism juridico-social, chipuri umane, aripi și ciocuri de păsări, unități psihologice dispersate, creștinismul, logica, limbajul, civilizația; din toate acestea face un amestec și apoi scoate, unul câte unul, resturile și le înșiruie conform unei ordini care ni se pare capricioasă dar care este la fel de posibilă ca oricare alta, la fel de arbitrară, deși mai revelatoare.

¹³² Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 222.

parodică este experimentală, „elle rejoue le jeu, en déboulonnant la rhétorique et en rendant le texte dans sa version renversée” [reia jocul, deșurubând retorica și restituind textul pe de-a îndoaselea.]¹³³. Totuși, nici în cazul unuia, nici în cazul celuilalt, umorul parodic nu este un simplu joc metaliterar, care nu ar valora, în sine, mai mult decât un simplu artificiu tehnic, ci servește ca vehicul expresiv pentru o cercetare mai profundă, mai ales în cazul lui Urmuz. *Paginile bizare* sunt o galerie de *caractere*, conform tiparului clasic al lui La Bruyère, așa cum demonstrează tonul impersonal al descrierilor, prezența frecventă a aforismelor cu valoare universală sau a limbajului ales întrebuințat, dar personajele nu par ființe reale, ci marionete sau măști, în care trăsăturile umanoide se combină monstruos cu cele animale sau mecanice, adevărați hibrizi, atât la înfățișare cât și în comportament. Din acest punct de vedere, literatura lui Urmuz este și mai radicală decât cea a lui Ionesco, în care tipizarea semantică a personajelor, exprimată tot prin aplicarea incongruentă a convențiilor, nu se extinde la înfățișarea și nici la actele lor, acestea păstrând o aparență de acte umane dincolo de incongruență, care în cazul lui Ionesco este mai degrabă de ordin lingvistic și social decât ontologic. Parodia lui Urmuz interoghează ființa umană în esența sa; personajele sunt un amalgam de om, animal și obiect în care primează forțele de bază ale violenței și sexului, exprimate cu o exagerare monstruoasă. În *Sclipiri și teatru*, sexul abia apare, însă este prezentă violența, mai ales spre finalul comediei, căreia i se alătură cu intenție provocatoare, în stil dadaist, plăcerea pentru aluziile eshatologice, element pe care Alexandra

¹³³ Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 223.

Hamdan îl trece cu vederea, cu siguranță pentru că a avut acces doar la ediția românească cenzurată din 1965 a comediei *Englezește fără profesor*. De fapt, necunoașterea textului românesc integral al acestei opere este singurul lucru care limitează, într-o mică măsură, principala contribuție a studiului său la receptarea operelor absurde românești ale lui Ionesco, și anume comparația destul de meticuloasă între *La Cantatrice chauve* și versiunea sa anterioară în limba română. Există puține lucruri care se mai pot adăuga, motiv pentru care o vom utiliza din plin, cu nuanțele inerente propriei interpretări pe care o dăm operei.

CAPITOLUL III

DE LA *ENGLEZEȘTE FĂRĂ PROFESOR* LA *LA CANTATRICE CHAUVE*

Rescrierea piesei *Englezește fără profesor* a însemnat începutul carierei de scriitor francez a lui Ionesco, dar scriitorul nu s-a limitat la a se traduce pe sine însuși. *La Cantatrice chauve*, cel puțin în versiunea finală care îl va consacra, introduce suficiente diferențe față de comedia românească care a precedat-o pentru ca rezultatul, chiar dacă nu pare foarte îndepărtat în ceea ce privește materialitatea textului, să fie o operă diferită, cu o structură și niște nuanțe care ne împiedică să o considerăm pe prima, *stricto sensu*, drept o schiță a celei de-a doua. În plus, piesa românească se situează în tradiția teatrului avangardist interbelic, pe care îl duce la extrem, cel puțin în literatura română, în timp ce *La Cantatrice chauve* adaugă experimentalismului formal care se inspiră din variantele extreme ale avangardei istorice anumite elemente de ordin conceptual. Acestea, chiar dacă nu excludem intenția parodică, vor caracteriza principalele manifestări ale așa-numitului *teatru al absurdului*, mai sobru și mai abstract în ceea ce privește limba, pe lângă faptul că se înscriu într-o practică teatrală alternativă, deși extrem de reală, în comparație cu primele ma-

nifestări dramatice pur avangardiste, destinate în principal lecturii.

Diferența de abordare se poate aprecia încă din titlu. Titlul *La Cantatrice chauve* este unul complet fantezist, care a înlocuit, cu puțin înaintea premierei, cele propuse inițial, *L'Anglais sans peine* [Engleza fără efort] sau *L'Heure anglaise* [Ora engleză], care păstrează aluzia din *Englezește fără profesor* la manualele Assimil de învățare a limbilor, din care Ionesco se inspirase pentru jocul său cu limbajul și cu teatrul. Subtitlurile fiecăreia sunt de asemenea diferite: *Englezește fără profesor* este, aparent nevinnovat, o simplă „comedie într-un act” în timp ce în *La Cantatrice chauve* ne aflăm în fața unei *antipiese*, denumire programatică; într-o anumită măsură, ea funcționează ca avertisment pentru o receptare corectă din partea unui public pe care l-ar fi șocat cu siguranță o *comedie* atât de îndepărtată de orice așteptări legate de acest gen, mai ales dacă se ține cont de faptul că decorurile și personajele nu erau în disonanță cu cele dintr-o comedie oarecare a așa-numitului *théâtre de boulevard* [teatru de bulevard] care continua să triumfe pe scenă. Astfel, didascaliile indică în mod clar în ambele opere că este vorba de un „interior burghez”¹³⁴, cu mobilierul corespunzător și un ceas cu pendulă, de asemenea tipic burghez. În lectura piesei *La Cantatrice chauve*, nonsensul este prezent deja în prima indicație de regie, în care toate elementele scenei, până și focul și tăcerea, sunt englezești, în timp ce în *Englezește fără profesor* doar mustața domnului Smith¹³⁵

¹³⁴ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 200

¹³⁵ În comedia sa românească, Ionesco va insera ulterior mențiunea englez și cu alte ocazii, fără a ajunge la abundența din *Cântărețul cheală*.

este astfel, ceea ce accentuează sentimentul de surpriză în fața incongruenței. Timpul acțiunii, care tinde să coincidă cu cel al reprezentației, pare să respecte și el convențiile comediei burgheze de inspirație realistă, mai ales în piesa românească, ceva mai exactă în indicațiile sale temporale decât cea franceză. De exemplu, în *La Cantatrice chauve* dispare precizarea inițială, conform căreia este vorba despre o convorbire amicală după cină, pe care Ionesco putea să o considere redundantă deoarece se referea la dialogul dintre soții Smith imediat după servirea mesei, opunându-se afirmației ulterioare a domnului Smith, care îi reproșează în primul rând servitoarei, iar apoi și invitaților, soții Martin, că i-au făcut să aștepte atât pentru a putea lua cina. O altă indicație temporală, exprimată de această dată prin mijloace scenice, o constituie bățile ceasului, care sfidează orice noțiune de succesiune firească a orelor. Pendula bate întâi de șaptesprezece ori, apoi de cinci, șapte, douăzeci și nouă de ori, de oricâte ori vrea, atât în *La Cantatrice chauve*, cât și în *Englezește fără profesor*, dar în comedia românească bățile ceasului, la fel de capricioase, sunt mult mai frecvente, ca și cum ar însoți intervențiile personajelor, servindu-le de ecou („*Pendula bate foarte tare subliniind replicile, de fiecare dată*”¹³⁶) și participând la cearta finală ca și cum ar fi un personaj ca oricare altul: când iritarea plutește în aer, bățile „*sunt și ele enervate*”¹³⁷, iar când dialogul atinge paroxismul violenței, ceasul se prăbușește cu un zgomot asurzitor, ca și cum inclusiv timpul ar fi fost anulat în apocalipsa finală, odată cu limbajul articulat. În *La Cantatrice chauve* intervenția metaforică a ceasului

¹³⁶ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 238.

¹³⁷ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 246.

este mai discretă, aproape decorativă, nu este subliniată cu insistența lipsită de măsură, expresionistă, în care timpul se impune în mod fizic pe scena imaginată de *Englezește fără profesor*, în conformitate cu opțiunea comediei românești pentru o dramaturgie a agresivității, a cărei intensitate scade în *antipiesă*, ținând fără îndoială cont de destinația sa de spectacol.

Spre deosebire de *Englezește fără profesor*, tensiunea care derivă din confruntarea dialectică între personaje se reflectă moderat în mișcările și gesturile actorilor din *La Cantatrice chauve*. În prima scenă a acesteia, d-na Smith se limitează să arunce ciorapii și să-și arate dinții pentru a-și exprima nemulțumirea față de cuvintele soțului, în timp ce în piesa românească se ridică în picioare, cu părul despletit, și scoate un cuțit de la piept. Furia din disputa finală a soților Smith și Martin se manifestă în versiunea franceză în strigătele unuia față de celălalt, în timp ce în versiunea românească ei se și amenință cu pumnii și ajung aproape să se bată. Această diferență este coerentă cu tonul mai abstract, mai stilizat din *La Cantatrice chauve* și mai ales cu finalul său, simetric cu începutul, în care soții Martin ocupă locurile soților Smith, într-un deznodământ circular de o deosebită eficacitate sugestivă, ca o metaforă a permutabilității perfecte a unor personaje fără personalitate sau a unei eterne reîntoarceri care ar face poate o trimitere parodică la noțiuni nietzscheene¹³⁸. Pe de altă parte, acest final exclude orice catarsis, fapt pentru care o accentuare a vio-

¹³⁸ Știm din scrisorile către Tudor Vianu părerea proastă pe care o avea scriitorul, în acea vreme, despre filozofiile iraționale și vitaliste pe care se sprijineau doctrinele totalitare de dreapta pe care le detesta.

lenței ar fi afectat ponderea dimensiunii filozofice de „tragedie a limbajului” sau mai degrabă a comunicării pe care o deține piesa, pe când violența explicită a anumitor scene din comedia românească, a cărei finalitate s-ar putea considera mai degrabă *estetică*, nu face decât să anunțe represaliile cu foc de armă împotriva publicului, prin care, în sens metaforic, se distruge teatrul, cel puțin cel tradițional, și în același timp se dislocă structura dramatică a comediei într-o confuzie de planuri care se situează la antipodul construcției calculate a unei opere bine organizate, ale cărei criterii de valoare estetică nu i se pot aplica. Sunt elemente care fac ca părerea Alexandrei Hamdan în această privință să nu ni se pară prea pertinentă¹³⁹:

*La Cantatrice est, compte tenu de sa structure parfaitement équilibrée, plus harmonieuse que L'Anglais sans peine, dont le final détruit la symétrie établie. [...] Le schéma final de la pièce roumaine se complique de plus en plus par l'encombrement des personnages et des plans. Le dénouement est une intersection de cercles qui ne devraient jamais se télescoper: il représente une situation intolérable sur le plan esthétique*¹⁴⁰.

După experimentele avangardiste, ruptura simetriei nu trebuie considerată *a priori* un defect intolerabil, mai ales atunci când unul din obiectivele lui Ionesco pare să fie cel de a ridiculiza convențiile

¹³⁹ Alexandra Hamdan, *op. cit.*, pp. 152-153.

¹⁴⁰ Ținând cont de structura sa perfect echilibrată, *Cântăreața cheală* este mai armonioasă decât *Engleza fără profesor*, al cărei final distruge simetria creată. [...] Schema finală a piesei românești se complică din ce în ce mai mult prin aglomerarea de personaje și planuri. Deznodământul este o intersecție de cercuri care nu ar trebui să intre în coliziune niciodată: el reprezintă o situație intolerabilă din punct de vedere estetic.

teatrului tradițional, inclusiv căutarea iluziei scenice. În plus, acțiunea *engleză* a comediei ia sfârșit într-adevăr într-o formă echilibrată, respectând convențiile, chiar și pe cele sociale. Când soții Smith și soții Martin și-au pierdut controlul asupra modului în care vorbesc, redus la simple sunete, ca și asupra actelor lor, mai mai să se bată, intrarea servitoarei, pentru a-i anunța că masa e servită, îi face să recupereze dintr-o dată bunele maniere. Pe fondul melodiei *Oh! Tannenbaum!*, care subliniază dialogul politicos într-o formă asemănătoare aceleia în care o făcuse ceasul cu pendulă distorsionând deopotrivă logica și limbajul, cele două cupluri se îndreaptă spre sufragerie, conversând cu eleganță și chiar cochetărie („O, domnule, vreți să glumiți!...”¹⁴¹) asupra *deliciilor* culinare pe care le vor gusta (excremente de pasăre stropite cu urină de iapă). Acțiunea începe și se termină cu aluzii gastronomice și cu buna înțelegere între cupluri, care se comportă cu urbanitatea cerută de teatrul de bulevard, după paranteza în care s-au eliberat de inhibiții, cel puțin de cele verbale. Astfel, finalul respectă simetria, deși nu coincide exact cu începutul, ca în *La Cantatrice chauve*.

Piesa s-ar fi putut termina așa, dar Ionesco insistă și adaugă două scene de teatru în teatru, în stil pirandellian, care sporesc diversitatea, făcând ca dimensiunea provocatoare a piesei să devină explicită. Aceste două scene metateatrale nu apar în *La Cantatrice chauve*, cu siguranță din cauza imposibilității de a le pune în scenă, dat fiind numărul mare de figuranți, în momentul în care Ionesco nu era, în Franța, decât un autor debutant. Recuperarea lor în

¹⁴¹ Eugène Ionesco, *Scilipiri...*, op. cit., p. 258.

ediția Machin din 1964¹⁴² nu sugerează doar că finalul circular al piesei, caracterizat de anticlimax, nu i se părea singurul posibil, ci și că i-ar fi plăcut inclusiv să păstreze deznodământul din originalul românesc, așa cum declară în scrisoarea trimisă Monicăi Lovinescu în 1979¹⁴³:

Je pars au printemps pour la Californie, où j'ai l'intention de faire une mise en scène de la pièce, tenant compte des exigences premières¹⁴⁴.

Iar în continuare¹⁴⁵:

Il y a aussi l'explosion finale qui a été escamotée et que je vais rétablir ce printemps, bien qu'il soit un peu tard¹⁴⁶.

Utilizarea verbului *escamoter* (a escamota) este revelator în această privință. Finalul din *La Cantatrice chauve*, deși se poate considera că adăuga o dimensiune filozofică piesei (permutarea unor personaje fără profunzime ontologică), lasă de asemenea impresia a ceva frânt. Între disoluția limbajului în punctul culminant, antilogic, al disputei dintre cele două cupluri și stingerea luminii care precedă reproducerea scenei inițiale, cu soții Martin înlocuindu-i pe echivalenții lor, soții Smith, nu există o soluție de continuitate: „Les paroles cessent brusquement”¹⁴⁷ [Cuvintele încetează brusc]. În

¹⁴² Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., 1964.

¹⁴³ Eugène Ionesco, *La Quête...*, op. cit., p. 181.

¹⁴⁴ Plec în primăvara aceasta în California, unde intenționez să pun în scenă piesa ținând cont de exigențele sale inițiale.

¹⁴⁵ Eugène Ionesco, *La Quête...*, op. cit., p. 182.

¹⁴⁶ Mai e și explozia finală, care a fost escamotată și pe care o voi reintroduce în primăvara aceasta, chiar dacă e un pic cam târziu.

¹⁴⁷ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, op. cit., 1997, p. 100.

schimb, *Englezește fără profesor* prezintă într-adevăr un final care respectă ironic modelul comediei mondene de *bulevard*, conform procedeului utilizat în *Nu*, de exemplu, respectând schemele, însă insuflându-le un conținut contradictoriu sau absurd care se opune oricărei așteptări și favorizează efectul estetic de surpriză în fața rupturii. Dar teatrul este o artă a spectacolului iar Ionesco, conștient de faptul că publicul are nevoie de exagerarea trăsăturilor pentru a înțelege ceea ce autorul a vrut într-adevăr să spună, așa cum semnalase în articolele sale din tinerețe referitoare la acest aspect, introduce un comentariu explicit, care abia dacă lasă loc la îndoieli în privința intenției sale de a demola teatrul. Când cele două cupluri ies din scenă pentru a merge la cină, scena rămâne goală, cu cortina ridicată, tocmai pentru ca publicul să se impacienteze și să reacționeze cu proteste tot mai vehemente, până când se ajunge la violență. Acesta va fi pretextul pentru ca autoritățile să declanșeze o represiune sângeroasă ce echivalează cu un catarsis, un catarsis în care planul iluziei scenice este înlocuit cu altul, ce pare real și în care se simte groaza autentică în fața celor reprezentate, și nu una virtuală, ca într-o tragedie la care spectatorii puteau asista cu siguranța pe care le-o oferea poziția în sală. În piesa românească, jocul nu mai e joc iar directorul teatrului, împreună cu autorul, ies pe scenă, alături de polițiști, pentru a-i reproșa publicului lipsa de respect față de cea mai nobilă instituție a culturii naționale și pentru a-l evacua din sală, după ce i-au întrebat pe doi sau trei spectatori care le era meseria, ceea ce le dă ocazia să afirme că doar specialiștii în teatru își au locul acolo. Aceasta deoarece fiecare trebuie să se ocupe exclusiv de ceea ce înțelege, astfel încât teatrul, ca spectacol public, trebuie să-i aibă ca unici

spectatori pe cei care îl fac, chiar în timp ce-l fac. Teatrul își pierde astfel rațiunea de a fi. Această golire a genului teatral se manifestă, de altfel, cu o ironie care are o anumită dimensiune alegorică. În afară de constatarea evidentă a intervenției forțelor de ordine, ca o reflectare a cultului violenței de dragul violenței care cufundase Europa în barbarie în anii în care Ionesco își concepuse opera și căreia îi refuza orice justificare rațională (lucru pe care nu-l face în *Englezește fără profesor*), se poate distinge o punere sub semnul întrebării a elitismului intelectual. Spectatorii evacuați, persoane obișnuite, oarecare, care spală, trudesesc sau fac pantofi, nu au dreptul să-și exprime părerea asupra produsului teatral oferit; doar autorul, directorul teatrului sau actorii, ca experți, au acest drept. Nu am fi îndreptățiți să ne gândim că ne aflăm aici în fața unei metafore a claselor conducătoare care știu mai bine decât poporul de ce are acesta nevoie, iar dacă nu acceptă se expune riscului de a fi asasinat în masă, așa cum demonstra exemplul partidelor unice din regimurile totalitare contemporane? Chiar dacă această lecătură în cheie politică a primului final metateatral este ipotetică, în absența unor declarații ale autorului în acest sens, compararea sa cu metoda teatrului epic, de exemplu, ar revela cu siguranță vitalitatea mai accentuată, în epoca actuală, a ironiei ionesciene, în comparație cu didacticismul părtinitor al atâtor opere din teatrului angajat, respins de Ionesco și datorită dorinței sale de a nu se impune nimănui, de a nu da *lecții*, care puteau sfârși ca niște cuvinte fără viață. În orice caz, ceea ce ni se pare într-adevăr clar este că Ionesco își continuă aici critica la adresa obtuzității intelectualilor, a disprețului lor față de public, a tendințelor acestora de a acorda mai multă importanță scrierii, artei (aici teatrale) decât realită-

ților autentice ale vieții. Un teatru fără public este, fără îndoială, mai comod pentru oamenii de teatru, care nu se expun niciunui eșec, ceea ce explică mulțumirea lor, felicitările reciproce, atunci când sunt evacuați spectatorii. Astfel, este implicit anulată transcendența umană și socială a unei literaturi luată prea în serios de către cei care o cultivă, la fel ca în *Nu*. Este vorba, în fond, de un mesaj de vitalitate care, prin dispariția sa în noul final din *La Cantatrice chauve*, sfârșește prin a fi escamotat, motiv pentru care aceasta își pierde una dintre posibilitățile de interpretare.

Un alt aspect pus în umbră prin dispariția dublei concluzii românești este cel al provocării publicului. Finalul metateatral alternativ din *Englezește fără profesor* nu pare să aibă o altă funcție decât cea de a scandaliza. Când autorul iese pe scenă pentru a mulțumi pentru aplauze iar acestea se transformă în fluierături, reacția sa nu ar părea deplasată într-un spectacol muzical sau într-un *happening*, câteva decenii mai târziu: le strigă să-l pupe-n cur, calc ciudat al unei expresii englezești care face notă discordantă cu tonul de manual, moderat, al unei ore de engleză fără profesor, deși nu este acesta motivul pentru care pare total inopinată. Frecvența aluziilor la acea parte a corpului de-a lungul scenelor precedente nu făcea decât să o anunțe, deși efectul său este mai mare, pentru că se adresează direct destinatarilor reprezentației, unui public care este astfel desacralizat. După moartea efectivă a publicului, în celălalt final, asistăm aici la dispariția sa metaforică. Noul teatru se desfășoară fie fără spectatori, fie împotriva lor, agresându-i prin cuvânt pentru a le produce un șoc care să-i elibereze de iluzia scenică, ca un fel de catarsis, de această dată burlesc, ce îmbogățește paleta de efecte emoționale pe care le

poate genera o reprezentatie teatrală. La fel ca Alfred Jarry atunci când l-a făcut să exclame pe Dom' Ubu din farsa sa *Ubu rege* (1896) un sonor „merdre” [căcart (*sic*)]¹⁴⁸ primit cu proteste zgomotoase, în acest final Ionesco aduce într-un punct culminant expresiile obscene (cel puțin pentru sensibilitatea caracteristică acelor vremuri), presărate în întreaga comedie, și face ca funcția lor provocatoare să devină explicită, acordându-le poziția cheie în atacul direct al autorului împotriva publicului. Dar această agresiune era greu de conceput într-un scenariu real, fapt care explică dispariția ei în *La Cantatrice chauve*. Inclusiv în traducerea ionesciană în franceză a ambelor scene, izbucnirea scatologică este temperată, rezultând o amenințare mai puțin șocantă din punctul de vedere al bunei-cuviințe („Tas de coquins, j'aurais vos peaux!” [Șleahtă de derbedei, o să mi-o plătiți]¹⁴⁹). Ionesco a avut grijă, prin urmare, să mențină provocarea în niște limite acceptabile pentru publicul teatral căruia i se adresa în primul rând piesa în limba franceză. Din acest motiv, diferențele în planul expresiei între ambele versiuni tind și ele să mascheze elementele tipic locale ale comediei românești, exceptând cazul în care traducerea literală putea consolida efectul de nonsens al dialogului, așa cum va sugera o rapidă trecere în revistă a procedului adoptat de Ionesco atunci când s-a tradus pe sine.

La început, până la inserarea în *La Cantatrice chauve* a scenelor cu Pompierul, inexistente în comedia românească, traducerea este destul de fidelă.

¹⁴⁸ Alfred Jarry, *Tout Ubu*, ediție de Maurice Saillet, prefată, comentarii și note de Charles Grivel, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. [33]. Vezi și ediția în limba română în traducerea lui Romulus Vulpesco, prefată de Romul Munteanu, București, ELU, 1969.

¹⁴⁹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 122.

Ionesco abia dacă a introdus alte schimbări, în afară de câteva ajustări pe care le-a făcut cu gândul la destinatarii internaționali. La începutul piesei *La Cantatrice chauve*, d-na Smith repetă adjectivul *englez*, atribuit salatei sau apei, ca un ecou, pentru public, al nenumăratelor obiecte (ziar, foc, mustață etc.) englezești din didascalii și ni se prezintă: „nous habitons dans les environs de Londres” [locuim în împrejurimile Londrei] și „notre nom est Smith” [ne numim Smith]¹⁵⁰, informație destinată spectatorilor, care distruge pentru prima dată iluzia celui de-al patrulea perete, conform modelului prezentărilor mai mult sau mai puțin forțate din primele lecții din Assimil. În schimb, în *Englezește fără profesor* această prezentare face parte dintr-un paragraf în care niște englezi tipici, care se numesc Smith și locuiesc lângă Londra, fac aluzie la un personaj al cărui nume, pentru naționaliștii români, este un amalgam monstruos. Un nume de familie atât de specific *etnic* ca Popescu se combină cu un altul, a cărui sonoritate germană face trimitere la minoritatea evreiască aschenazi atât de hărțuită până atunci în România, în timp ce școala de fabricanți de iaurt își are sediul într-un loc cu un toponim de rezonanță turcă sau tătară, care reflectă, la fel ca diversele jocuri de cuvinte din scenele anterioare, gustul pentru cuvinte și sunete de această proveniență, care îi amuza pe scriitori precum Caragiale sau Urmuz¹⁵¹:

D-na Parker cunoaște un băcan român, unul Popescu Rosenfeld sosit de curând din Constanța. E un mare specialist în iaurturi. A făcut școala de fabricanți de iaurt din Cobalcic. Măine am să mă duc să-

¹⁵⁰ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. [41].

¹⁵¹ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 204.

i cumpăr o căldare de iaurt românesc. E rar să avem așa ceva lângă Londra, suntem englezi, și ne numim SMITH.

În versiunea franceză, aluziile la personaje și nume de proveniențe balcanice diverse desnaționalizează contextul și provoacă, ironic, confuzii privind aceste țări, în mintea multor occidentali, sensibili pe de altă parte la un exotism folcloric cu o tentă de kitsch:

Mrs. Parker connaît un épicier roumain¹⁵², nommé Popescu Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt roumain folklorique¹⁵³.

Există și alte schimbări în aceste scene inițiale care tind să reducă din îndrăzneala textului românesc. În *La Cantatrice chauve* lipsesc aluziile sexuale, prezente în versiunea anterioară. De exemplu, în *Englezește fără profesor*, unchiul Bobby îl înfiază pe nepotul orfan Bobby fiindcă este bogat și-i plac băieții („bătrânul Bobby Watson e bogat și-i plac băieții”¹⁵⁴), în timp ce în *La Cantatrice chauve* avem o inocentă afecțiune familială („le vieux Bobby Watson est riche et il aime le garçon” [bătrânul Bobby Watson e bogat și îi e drag băiatul]¹⁵⁵). În scena II, didascalială finală din piesa franceză nu descrie modul în care sunt îmbrăcați soții Martin, în timp ce în cea românească, el poartă frac și ea o ro-

¹⁵² În alte ediții, în loc de români, băcanul și iaurtul sunt bulgărești, fapt care sporește confuzia.

¹⁵³ Doamna Parker cunoaște un băcan român, numit Popescu Rosenfeld, care tocmai a sosit de la Constantinopol. Este un mare specialist în iaurt românesc folcloric.

¹⁵⁴ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 212.

¹⁵⁵ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 48.

chie foarte decoltată („*mare decolté*”¹⁵⁶). În acest mod, în antipiesă rămâne ascunsă, de asemenea, dimensiunea sexuală a provocării, care e totuși doar un detaliu în comedia românească.

Cele mai mari diferențe dintre cele două texte se găsesc în ultima scenă din *La Cantatrice chauve*, corespunzând scenei numărul patru din *Englezește fără profesor*, niște diferențe care se datorează în mare parte dificultății de a reproduce în franceză nuanțele unui joc de cuvinte conceput de autor în românește și a cărui traducere în limba maternă reprezenta o provocare formidabilă, căreia Ionesco i-a făcut față cu succes. Chiar și așa, s-a văzut obligat să suprima sau să reducă diversele jocuri fonetice și lexicale care transformă această scenă din *Englezește fără profesor* într-o adevărată orgie lingvistică, în care se succed sunetele, aluziile la expresii idiomatice și proverbe, mai mult sau mai puțin modificate, cacofoniile voluntare, aliterațiile, rimele repetate sau expresiile fără o altă funcție decât aceea de a crea un ritm. Toate acestea se succed într-un ritm atât de amețitor încât firavul fir dramatic, menținut cu greu până atunci, prin dialogurile fără sens, se dizolvă complet într-o limbă literară autoreferențială, al cărei scop este cel de a se pune în evidență pe ea însăși, la fel ca în opere precedente precum *Le Cœur à gaz* (1938) a lui Tristan Tzara, sau poeziile fonetice citite de Hugo Ball în primele serate din Cabaret Voltaire din Zürich, fără a uita jocurile de cuvinte ale copiilor, dintre care unele sunt prezente în *Englezește fără profesor*. În franceză, multe dintre aceste jocuri lingvistice, care exploa-

¹⁵⁶ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 222.

tează potențialul limbii române într-o formă oarecum asemănătoare cu cea proiectată de James Joyce pentru limba engleză, erau dificil de reprodus sau puteau rămâne fără efect, din cauza lipsei de conotații, în fața publicului cărui îi era destinată *La Cantatrice chauve*. De exemplu, elementele locale balcanice sunt înlocuite de altele, franceze sau exotice, în principiu mai familiare, cum se întâmplă, de exemplu, cu reiterarea numelui Andrei Marin de către cele două cupluri aflate în momentul de paroxism al disputei, care este înlocuită cu expresia „c'est pas par là, c'est par ici”¹⁵⁷ [nu-i pe-acolo, e pe-aici]. O serie aliterativă ca „bazdrag, bâzâg, buzești”¹⁵⁸ se păstrează („Bazar, Balzac, Bazaine”¹⁵⁹) dar fără rezonanța turcă a cuvintelor românești, în timp ce altele dispar, ca „huidum burum”¹⁶⁰. Anumite serii de silabe alese pentru sonoritatea lor, dar care corespund unor cuvinte românești, ca „oubou”¹⁶¹, repetată de paisprezece ori, se transformă în onomatopeea „teuff”¹⁶² în *La Cantatrice chauve*, în timp ce alte serii, repetate de asemenea de paisprezece ori, sunt adaptate ținând cont de efectul urmărit de original, așa cum se întâmplă cu succesiunea „cur de oaie”¹⁶³, urmată de „întâi cucoanele” și „întâi cuptoarele”¹⁶⁴, repetate de asemenea de paisprezece ori fiecare. În franceză, se repetă de nouă ori „kakatoes” și, imediat după aceea, „quelle cacade” [ce căcat] și „quelle cascade de cacades” [ce

¹⁵⁷ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 99.

¹⁵⁸ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 254.

¹⁵⁹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 98.

¹⁶⁰ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 254.

¹⁶¹ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 256.

¹⁶² Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 99.

¹⁶³ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 246.

¹⁶⁴ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 248.

cascadă de căcat]¹⁶⁵, care reiau, intensificând-o, provocarea scatologică [„cur de oaie”] ce declanșase seria de asonanțe în comedia românească. Câteva rânduri mai jos, repetiția „casă, căcasă”¹⁶⁶, iarăși de paisprezece ori, din *Englezește fără profesor*, care produce în limba română un efect de cacofonie dușă la extrem, se reia de asemenea în limba franceză, ținând seama de spiritul ei, cu o expresie mai nuanțată, aproape poetică: „Les cacaoyers des cacaoyères ne donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao!” [Arborii de cacao de pe plantațiile de cacao nu ne dau arahide ci cacao]¹⁶⁷, la fel cum, puțin mai devreme, un alt cuvânt cacofonic, „cacodilat”, fusese adaptat printr-o serie de cuvinte ce reflectă acea succesiune aliterativă care a trebuit să fie sacrificată: „Cactus, coccyx! cocus! cocardard! cochon!” [cactus, coccis, încornorat, cocardă, porc]¹⁶⁸. Un alt exemplu de adaptare reușită din punct de vedere stilistic este cel al metabolei românești din jocurile copiilor, „popa pârlitul, pârlitul popii”¹⁶⁹, poate cu iz prea local, înlocuită cu un joc de cuvinte năucitor incluzând figura papei: „Le pape dérape! Le pape n’a pas de soupape. La soupape a un pape” [Papa derapează! Papa n-are supapă. Supapa are un papă]¹⁷⁰. În acest mod, autorul dă dovadă de o considerabilă măiestrie transferând în franceză spiritul provocator al jocurilor de cuvinte care abundă în *Englezește fără profesor*, în timp ce în aceasta din urmă, provocarea e mai directă, prin insistența asupra

¹⁶⁵ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 96.

¹⁶⁶ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 250.

¹⁶⁷ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 97.

¹⁶⁸ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 96.

¹⁶⁹ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 254.

¹⁷⁰ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 98.

cacofoniei și repetarea identică, până la saturație, a aceluiași serii de cuvinte. Comparativ, *La Cantatrice chauve* tinde să introducă o mai mare varietate și un spirit ludic mai intens în tratamentul lingvistic al acestei scene, cum se poate vedea și în adaptarea jocurilor fonice și lexicale care încep cu „Nu mușca de undeva”¹⁷¹ și culminează cu „mușcă musca mișcă mușcata mușchiul mustește”¹⁷², probabil cel mai remarcabil din *Englezește fără profesor* datorită caracterului său de acrobație aproape imposibilă, în timp ce în antipiesă avem niște jocuri imperfecte dar mai comice (de pildă, punctul culminant este „Sainte Nitouche touche ma cartouche” [Mironosița îmi atinge cartușul]¹⁷³). În comedia românească se mizează mai ales pe a jigni și a exaspera, în vreme ce se pare că, în *La Cantatrice chauve*, Ionesco încearcă să nu abuzeze de răbdarea și atenția publicului iar după seria „cascade de cacades”, expresii aparent atât de scatologice ca „encaqueur, tu nous encaques”¹⁷⁴ sau seria citată cu „cacaoyers”, au o semnificație literală care le face mai acceptabile decât repetarea cuvântului *cur* în limba română¹⁷⁵.

¹⁷¹ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 250.

¹⁷² Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 252.

¹⁷³ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 98.

¹⁷⁴ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 97.

În ediția românească a piesei *La Cantatrice chauve*, în *Teatru*, vol. I. Traducere de Radu Popescu și Dinu Bondi. Studiu introductiv de B. Elvin, București, ELU, 1968, expresia „cascade de cacades” a fost tradusă în limba română prin „cascadă de canonade” (p. 101) iar cea de-a doua a fost omisă, fiindcă în traducere – „heringar, ne heringesti” – își pierde hazul. (Nota trad.)

¹⁷⁵ Alte exemple de expresii cu acest cuvânt, care au dispărut în versiunea în franceză, sunt „marițo, țăto, cur de cratiță” (*Sclipiri*, op. cit., p. 254) și „vaca corzii curul mișcă” (p. 254). O altă frază scabroasă al cărei ton devine mai moderat este „Nasul cu muci, câinii cu purici” (p. 248), care în *La Cantatrice chauve* devine „Les chiens ont des puces, les chiens ont des puces” [câinii au purici, câinii au purici] (*La Cantatrice...*, op. cit., p. 96).

În restul scenei, ne aflăm în fața unei succesiuni de aforisme burlești, constituite uneori din proverbe modificate, alteori din platitudini (de exemplu, tavanul este sus iar podeaua este jos), locuri comune („Casa unui englez este adevăratul său castel”¹⁷⁶) sau din expresii corecte gramatical dar fără sens în acel context, cum ar fi „nu știu încă destul spaniolește ca să pot să mă fac înțeleasă”¹⁷⁷. Dat fiind că aceste expresii nu presupun prea multe probleme de traducere, Ionesco le păstrează, cu mici modificări¹⁷⁸, în *La Cantatrice chauve*, adăugând chiar și altele (astfel, îndemnul ingenios care urmează e destul de amuzant: „Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux”¹⁷⁹. [Luați un cerc, mângâiați-l, va deveni vicios], în timp ce zicătorile românești se traduc, de obicei, literal, motiv pentru care devin și mai absurde pentru niște spectatori care nu cunoșteau proverbul original. De exemplu, proverbul românesc „Din stejar, stejar răsare” generează un joc de cuvinte („stejarul un stejar răsare. Dimineața în zori”¹⁸⁰) care, deși se pierde în franceză, este tradus ca atare de Ionesco, deoarece pare un aforism lipsit de sens („du chène naît un chène, tous les matins à l’aube” [din stejar răsare un stejar, în fiecare dimineață în zori]¹⁸¹). În acest context, conținutul folcloric al acestor pasaje din comedia românească nu împiedică aprecierea încărcăturii absurde a dia-

¹⁷⁶ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 242.

¹⁷⁷ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 242.

¹⁷⁸ Printre acestea, se poate cita faptul că un preot armean din piesa românească devine monofizit în anti-piesă iar expresia „Nu te tot uita la curci”, zicală care înseamnă că nu trebuie să ne pierdem timpul cu prostii, se adaptează ca „ne soyons pas dindons” [să nu fim curcani].

¹⁷⁹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 93.

¹⁸⁰ Eugène Ionesco, *Sclipiri*, op. cit., p. 242.

¹⁸¹ Eugène Ionesco, *La Cantatrice...*, op. cit., p. 95.

logului ci mai degrabă o accentuează, conform tendinței de a reflecta în această scenă, în măsura posibilităților, spiritul original al comediei românești. Era cu atât mai ușor, în acest caz, cu cât nu era vorba de un exces de culoare locală, și cu atât mai puțin de expresii a căror declamare ar fi putut fi considerată problematică pe scenă, spre deosebire de multe altele, deja semnalate, ca cele două finaluri alternative eliminate. Din acest punct de vedere, anti-piesa era mult mai viabilă din punct de vedere scenic decât *Englezește fără profesor*, așa cum a demonstrat-o și realitatea de atunci încolo.

Chiar dacă premiera piesei *La Cantatrice chauve*, în 1948, a avut loc într-un mic teatru alternativ, la inițiativa unei companii de actori aproape amatori, nu era vorba de o seară culturală care viza în mod explicit scandalul, ca în cazul atâtor exemple de reprezentații dadaiste și suprarealiste, ci una care încerca, fără îndoială, să se apropie de publicul larg, lucru care urma avea să se întâmple cu adevărat. *La Cantatrice chauve* a popularizat pentru marele public o formulă teatrală avangardistă, până atunci de importanța secundară, și i-a adus, în mod indirect, prestigiul universal de care se bucura în acea vreme orice fenomen originar din Franța¹⁸². În schimb, în ciuda mărturiei lui Petru Comarnescu, materialitatea exemplarului dactilografiat al piesei *Englezește fără profesor* este un indiciu suficient că

¹⁸² Teatrul comic al nonsensului, care se poate considera deja absurd, era cultivat cu succes în alte țări, ca Germania (prin Karl Valentin, de exemplu), Italia (prin Achille Campanile, de exemplu) sau Spania, prin primele piese ale lui Miguel Mihura și ale colaboratorilor săi, dar acești autori nu erau suficient de cunoscuți în afara țării de origine. Pe de altă parte, acest teatru nici nu a ajuns, de fapt, la extremele dislocării logicii și limbajului pentru care sunt reprezentative operele lui Ionesco pe care le analizăm.

aceasta era destinată în primul rând publicării și nu scenei. Ionesco era conștient, fără îndoială, că pe scenele românești abia existau precedente de comedii absurde, în ciuda prezenței câte unui element incongruent în comedii precum *Capul de rățoi* (1940) de G. Ciprian, în care autorul încearcă să aducă în scenă spiritul prietenului său Urmuz, fără a ridica totuși prea multe semne de întrebare asupra structurilor dramatice și lingvistice. Pe de altă parte, în diferite reviste de avangardă, apăruseră într-adevăr niște *sketch-uri* în care personajele fac afirmații dintre cele mai ilogice cu același aplomb ca cel al personajelor lui Ionesco, precum *Neguțătorul de ochelari*, de Tudor Arghezi, sau *Ascensorul*, de Jonathan X. Uranus, ambele publicate în 1928 în *Bilete de papagal*¹⁸³. Fără să putem afirma că există o influență directă, este foarte posibil ca Ionesco să le fi avut în minte ca precedente naționale ale operei *Sclipiri și teatru*, care reînvia, într-o anumită măsură, această tradiție a avangardismului autohton, pe urmele lui Urmuz, pe care Ionesco o cunoștea fără îndoială perfect, dacă e să judecăm după interviul din 1975 despre „dadaismul românesc”, în care a vorbit de aceste manifestări, menționând detalii și nume aproape necunoscute, atunci ca și acum, printre care se numără și cel al lui Uranus, unul dintre autorii cei mai puțin cunoscuți¹⁸⁴.

¹⁸³ *Neguțătorul de ochelari* a apărut în numărul 11 (13-II-1928) iar *Ascensorul* în numărul 181 (5-IX-1928). Să ne amintim că Ionescu a publicat în perioada respectivă multe din elegiile sale în aceeași revistă. „Drama filozofică într-un act” a lui Jonathan X. Uranus a fost reeditată în antologia *Împotriva veacului: Textele de avangardă* (1926-1932), București, Compania, 2005, pp. 65-74.

¹⁸⁴ „Entretien avec Ionesco: Dada roumain”, *La Quinzaine...*, op. cit., pp. 7-8:

On pourrait dire qu'Urmuz et ses amis étaient des surréalistes avant la lettre, ou que le surréalisme le plus ancien était le surréalisme roumain. Mais dans les années vingt, le quasi dadaïsme roumain

Așadar, în opera acestor scriitori, pe care el o cunoștea atât de bine, experimentalismul avangardist fusese exersat nu numai în poezie și narațiune ci și în literatura dramatică, fără intenția de a intra în legătură cu practica teatrală propriu-zisă. În publicațiile lor, mai ales în cele periodice, puteau să apară atât minipovestiri care anunță fabulele ionesciene, ca și scenele în formă dramatică deja amintite, căci frontierele generice nu aveau nici o relevanță în condițiile în care scopul era de a explora noi forme de scriere. În această privință, *Englezește fără profesor* putea să-și permită orice fel de îndrăzneală și de agresivități verbale și fizice, extrem de puțin viabile scenic în acea conjunctură teatrală, căci lectura admitea mult mai ușor asemenea extreme. Dar nu totul era viabil în teatru, ceea ce explică diferențele indicate între *Englezește fără profesor* și *Sclipiri și teatru*. Trebuie să recunoaștem însă, pe bună dreptate, și să admirăm faptul că, în ciuda dificultăților, Ionesco a reușit să mențină cu succes atâtea elemente provocatoare ale comediei românești, Aceasta a făcut posibil ca procesul de rescriere în franceză să

d'Urmuz a été submergé par le surréalisme français. [...] C'est seulement après la vague surréaliste que des écrivains comme Dinu, Jonathan Uranus et surtout Cugler retrouvèrent et explorèrent la voie ouverte par Urmuz. Comme lui ils étaient en révolte contre la logique, contre le langage, mais ils étaient très conscients de ce qu'ils faisaient. Ils écrivaient des histoires absurdes, avec des personnages ironiques et assez affreux qui n'étaient pas sans rappeler ceux de Jérôme Bosch. [S-ar putea spune că Urmuz și prietenii săi erau supraréalisti înainte de vreme sau că supraréalismul cel mai vechi a fost supraréalismul românesc. Dar în anii douăzeci supraréalismul francez a eclipsat cvasidadaismul românesc al lui Urmuz. Doar după ce-a trecut moda supraréalistă scriitori ca Dinu, Jonathan Uranus și mai ales Cugler au regăsit și au exploatat din nou calea deschisă de Urmuz. Asemeni lui, ei se revoltau împotriva logicii, împotriva limbajului, dar erau foarte conștienți de ceea ce făceau. Scriau povești absurde, cu personaje ironice și destul de înspăimântătoare care aminteau de cele ale lui Ieronimus Bosch].

fie o tentativă de salvare a ceea ce Ionesco știa cu siguranță că era contribuția cea mai originală din cariera sa literară de până atunci, în condițiile în care, din cauza circumstanțelor din România, operele sale inedite păreau destinate naufragiului. Salvarea nu a inclus *Sclipirile* dar, chiar și așa, Ionesco a putut să recupereze câteva dintre aceste fabule și să le introducă în *La Cantatrice chauve*, pentru a păstra o reminiscență din eterogenitatea proiectului de carte inițial și a nu-l pierde complet. Aceasta ar putea fi o explicație de ordin biografic a rupturii în plan dramatic efectuate în *Englezește fără profesor* prin rescrierea sa sub forma piesei *La Cantatrice chauve*, dat fiind că scenele din ambele versiuni se succed în aceeași ordine, exceptând inserarea în anti-piesă a scenelor de la VI la X. Desigur, această diferență structurală față de *Englezește fără profesor* are, de asemenea, o funcție teatrală clară, căci dă o mai mare greutate unei opere care era prea scurtă pentru a fi reprezentată, pe lângă faptul că subliniază simetria care caracterizează anti-piesa într-o mai mare măsură decât comedia românească. În *La Cantatrice chauve*, prin intrarea Pompierului, avem trei cupluri în loc de cele două din *Englezește fără profesor*, astfel încât Mary nu mai este un personaj izolat, într-o oarecare măsură secundar, iar opera franceză câștigă în echilibru. Pe de altă parte, recitarea fabulelor și a poeziei în noile scene este, la prima vedere, un procedeu prea puțin teatral, un fel de umplutură pentru a face să treacă timpul. Aceiași Pompier le numește *anecdote* și le relatează după ce este invitat să rămână, fiindcă nu se grăbea prea tare. Deși ele ilustrează diferite modalități de a realiza nonsensul, absurdul era exprimat deja prin intermediul dialogului sau al acțiunii scenice (e suficient să amintim pendula care a luat-o razna). Acest lucru nu înseamnă că ele ar fi arbitrare

sau că ar fi în detrimentul efectului estetic al anti-piesei. Mutând pe scenă juxtapunerea genurilor într-o singură operă, trăsătură caracteristică pentru *Sclipiri și teatru*, Ionesco realizează o operațiune inversă celei din *La Cantatrice chauve*, iar prin transformarea în materie dramatică a ceea ce se poate considera drept un experiment livresc al „dezagregării intelectuale totale”¹⁸⁵, transpune în teatru ceva ce era destinat lecturii.

Introducerea în dialog a povestirilor, însoțite de comentariile pe care le provoacă din partea personajelor, le conferă o funcție literară care se adaugă celei ludice propriu-zise. Prin intermediul lor crește, dacă mai e posibil, varietatea registrelor care se succed într-o piesă atât de scurtă, de la narațiunea prezentă în fabule, la exprimarea în formă brută a materiei lingvistice din scena XI (scena IV din *Englezește fără profesor*) și până la conversația domestică a soților Smith, pe un ton mai mult sau mai puțin colocvial, sau dezbaterile pseudofilozofice despre sonerii și porți, la fel ca argumentația fără noimă, chiar dacă inatacabilă din punct de vedere formal, a lui Mary, asupra identității soților Martin și a presupusei lor fiice. În acest mod, exploatarea comică a prăbușirii logicii raționale se conjugă cu un amalgam expresiv care evită monotonia. Spectatorul piesei *La Cantatrice chauve* ca și cititorul piesei *Englezește fără profesor* trece din surpriză în surpriză, indiferent dacă e atent la semnificate sau la semnificante, de unde și atracția ludică a acestor opere, care ar putea explica, probabil, succesul lor. Ambele apelează la un fond de arbitrar al copilăriei, în care oricine se poate recunoaște, ca într-un joc la care Ionesco îi invită pe destinatarii acestor opere. Spec-

¹⁸⁵ *Scrisori către Tudor Vianu, op. cit.*, pp. 309-310.

tatorul sau cititorul sfârșește prin a se debarasa, în mod simbolic, de inhibițiile impuse de-a lungul anilor de rațiune și de bunul gust al adulților și al propriei maturități, fiind din nou un copil pe care nu-l sperie, de exemplu, aluziile scatologice, ci dimpotrivă, percepe limbajul ca pe o realitate în sine, ce poate fi pervertit pentru plăcerea de a o face, nu ca instrument exclusiv al comunicării, chiar dacă aceasta s-ar referi la realități atât de puțin comunicabile ca cele ale poeziei moderne. Acestei plăceri i se adaugă cea a recunoașterii.

Spre deosebire de mare parte din piesele teatrului avangardist, mai ales cel de influență suprarrealistă, în care tehnicile literare obișnuite se dizolvă conform exigențelor unui discurs arbitrar prin înaltul său grad de conotație, ca și cum discursul liric ar vampiriza limbajul și structura teatrală până când le face aproape de neînțeles (cel puțin pentru publicul neavizat), Ionesco se joacă cu multă îndemânare cu elemente familiare, astfel încât experimentalismul său profită de recunoașterea de către public a unor convenții parodiate, dar perfect identificabile. Ca să cităm doar un exemplu, identificarea lui Mary cu Sherlock Holmes face trimitere la narațiunea polițistă, al cărui element deductiv îl păstrează ca formă, dar îl anulează, în fond, prin nonsens, în timp ce scena inițială menține aparența unor dialoguri luate, evident, din manualele de limbi străine, ușor de recunoscut pentru foarte mulți spectatori care s-au găsit vreodată în postura de a învăța limbi străine. Scena în sine și personajele nu ar face notă discordantă nici într-o comedie oarecare de salon din acea vreme, deoarece trimit spre spații și situații absolut firești, dacă nu ar fi dialogul și câte un element neobișnuit, ca ceasul cu pendulă care bate ora exactă când are chef. Același

lucru se întâmplă prin apariția, în stil suprarealist, a unor elemente surprinzătoare în situația dată, cum ar fi cuțitul pe care d-na Smith și-l scoate de la piept în *Englezește fără profesor*, la care se adaugă intrarea bruscă a Pompierului în *La Cantatrice chauve*, un adevărat personaj fantastic în acest context, care modifică, oarecum, ambianța burgheză ce se menține cu adevărat intactă în comedia românească, pe tot parcursul ei, până la ieșirea din scenă a celor două cupluri de protagoniști. În această privință, piesa suprarealistă *Victor, ou les Enfants au pouvoir* [Victor sau copiii la putere] (1928) de Roger Vitrac, în care convențiile teatrului comercial referitoare la familia burgheză sunt utilizate, de asemenea, cu o intenție parodică și experimentală, păstrează o anumită asemănare cu cele două opere aproape gemene ale lui Ionesco, cu diferența că acesta acordă o mult mai mare atenție comicalului și mai ales, că acțiunea, încă existentă în piesa lui Vitrac, nu există, *strictu sensu*, în cele ale lui Ionesco. În acestea nu există niciun conflict adevărat, nicio evoluție a personajelor, care sfârșesc așa cum au început. Dialogul nu servește pentru a face să evolueze vreo intrigă anume, ci este un scop în sine. În acest mod, Ionesco adoptă elementele definitorii ale genului dramatic, începând cu cel fundamental, articularea textului sub forma unui schimb de dialoguri între niște personaje într-un context scenic descris cu suficiente detalii în didascalii, și îl golește pe dinăuntru, suprimând orice consecvență în psihologia personajelor și, mai ales, orice dezvoltare a argumentului, chiar dacă menține trăsături care îl fac recunoscut pentru public, într-o formă analogă celei pe care o folosea pentru a răsturna critica, în *Nu*, sau istoria, în „Trifoiul cu patru foi”. Ca și în aceste precedente, totul este realizat cu un asemenea umor al limbajului încât experiența evită riscul formalismu-

lui sterp. Metaliteratura și antiliteratura nu exclud deloc plăcerea textului, chiar dacă e citit sau ascultat cu înocența unui copil.

Această eficacitate ludică a scrierii ionesciene din *Englezește fără profesor* va fi păstrată, cu suișuri și coborâșuri, în piesele care au urmat imediat după *La Cantatrice chauve*, în care se poate observa menținerea spiritului de amuzament gratuit cu care Ionesco abordase absurdul și care în *La Cantatrice chauve* este încă predominant, în ciuda nuanțelor conceptuale care anunță preferința pentru dimensiunea metafizică a acelui teatru etichetat drept teatru al absurdului, mai ales în încheierea ciclică prin care se înlocuiește provocarea tipică a avangardei din finalurile alternative din piesa precedentă. În schimb, acest spirit gratuit, infantil în cel mai bun sens al cuvântului, este practic absent în opera sa narativă franceză, cel puțin în ceea ce privește elementul esențial al limbii, care se caracterizează în *Le Solitaire* [Solitarul] (1972) sau în povestirile din *La Photo du colonel* [Fotografia colonelului] (1962) printr-o sobrietate poate excesivă, aflată la antipodul ductilității jucăuse a prozei sale din limba maternă, așa cum se poate observa atât în eseurile din *Nu*, cât și în fabulele care însoțesc *Englezește fără profesor* în *Sclipiri și teatru*. Prin acestea, Ionesco oferă încă o dovadă a deosebitei sale dexterități stilistice și, în același timp, îi completează activitatea subversivă, exercitată din interior asupra convențiilor principalelor genuri ale prozei, supunând structurile narrative la proba parodiei și a absurdului.

CAPITOLUL IV

ÎN TRE PARODIE ȘI NONSENS: *SCLIPIRI*

Înainte de a scrie *Sclipiri*, tânărul Ionesco publicase în România scurte fragmente narative, precum cele intitulate *Emil îndrăgostit*¹⁸⁶ sau *Liza*¹⁸⁷, care făceau parte din niște proiecte de roman care nu au ajuns niciodată să fie concretizate. După relativul eșec al poeziei sale și consacrarea scandalooasă în postura de critic cu volumul *Nu*, se pare că Ionesco a încercat să se impună și în genul literar considerat cel mai important, cultivând modalitatea probabil cea mai în vogă în România anilor treizeci, romanul psihologic, prin care se remarcaseră deja unii dintre prietenii săi ca Octav Șuluțiu, autorul volumului *Ambigen* (1935) și în care strălucise mai ales Anton Holban, autor al romanului *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), pe care Ionesco îl elogiase într-o recenzie¹⁸⁸ și a cărei influență în *Liza*, de exemplu, este de netăgăduit¹⁸⁹. Modele care se adăugau, de-

¹⁸⁶ *Familia*, IV, 10, 1937, pp. 49-64.

¹⁸⁷ *Viața Românească*, XXX, 12, pp. 81-89.

¹⁸⁸ „Anton Holban: *O moarte care nu dovedește nimic*”, *Excelsior*, I, 16 (1931), p. 6.

¹⁸⁹ În ambele texte, un tânăr care menține o relație cu o femeie pe care nu o iubește dar de care se simte legat din punct de vedere moral și sexual, face o analiză la persoana întâi a sentimentelor sale contradictorii față de amantă, care apare într-o lumină mai degrabă negativă. În *Liza* se poate constata de asemenea dezgustul față de vulgaritatea femeii, amintind de actrița care este personajul principal din *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu.

sigur celui pe care îl urmau toți, André Gide, foarte admirat în România interbelică. Aceste texte narative se caracterizau prin analiza exactă, la persoana întâi, a unei relații sentimentale într-un context contemporan, utilizând un limbaj precis și având tendința spre eseu, fără monologuri interioare sau alte procedee literare experimentale. Dimensiunea socială era de obicei absentă, la fel ca umorul sau satira. Deși o lectură ironică a evenimentelor este, uneori, posibilă, personajele se iau în serios, mai ales naratorul, iar jocul cu limbajul și cu schemele formale adoptate este, implicit, respins. Pe Ionesco îl atrăgeau probabil asemănările dintre această modalitate narativă și genul literaturii de confesiune, atât de îndrăgit de el, cel puțin în ceea ce privește utilizarea persoanei întâi, care va predomina și în opera sa franceză de mai târziu (*La Photo du colonel*, *Le Solitaire* etc.), dar care se opunea laturii mai iconoclaste a personalității sale, ludică și experimentală, pe care o manifestase în mod clar în *Nu* sau în biografia neîncheiată a lui Victor Hugo. Această înclinație va fi probabil cea care își va găsi o expresie narativă mai izbutită în seria de fabule din *Sclipiri*, odată cu depășirea crizei Primului război mondial și redeșteptarea interesului pentru Urmuz și adepții săi. Exprimarea sa, vizând nonsensul și absurdul societății și vieții, dobânda o nouă vigoare într-o lume distrusă de niște ideologii totalizatoare luate prea în serios și care, prin punerea în practică în viața reală, conduceau la situații care ar fi părut comice, la cât de lipsite de noimă erau, dacă n-ar fi fost tragice pentru victimele lor. Era și cazul situației care i-a pus viața în pericol lui Ionesco însuși, prin amenințarea pedepsei cu închisoarea, sub acuzația de antipatriotism, după procesul care i s-a intentat în 1946 și care a dus la conceperea *Sclipirilor*,

conform declarației autorului în dedicația făcută lui Oscar Lemnaru, în care sugerează una dintre interpretările sale posibile¹⁹⁰:

Totul nu e decât o parabolă și fiindcă „cui pe cui se scoate”, după cum ne învață tehnica poporului român, am scris și eu următoarele parabole pe care le-am intitulat *Sclipiri*.

Colecția *Sclipirilor* nu este formată din parabole în adevăratul sens al cuvântului, dacă ne orientăm doar după caracteristicile formale ale genului, în care învățămintele morale sunt exprimate prin niște acțiuni ale căror protagoniști sunt ființe umane și nu figuri antropomorfizate ca în majoritatea fabulelor, căci aceste narațiuni scurte ale lui Ionesco sfidează orice element plauzibil, chiar și acelea care aduc în scenă personaje verosimile, inspirate din lumea reală, ca militarii, polițiștii, moșierii sau țărani. Totuși, calificarea lor drept parabole se justifică prin caracterul adesea enigmatic, care face ca cititorul să caute o semnificație ascunsă, dincolo de efectul de surpriză pe care îl provoacă incongruențele de comportament. Dedicția făcută lui Oscar Lemnaru ne orientează spre o lectură bazată pe critica realității socio-economice dominante până în acel moment în România, și nu numai, chiar dacă aceasta nu este, cu siguranță, prima impresie care se poate extrage din texte, la o lectură inițială. În „Generalul Ilcuș și ordonanța”, ridiculizarea armatei e atât de evidentă încât nici nu e nevoie de o morală drept concluzie. Generalul poate să-și expună mândru galoanele dar acestea nu îi amăgesc pe cei care îi cunosc comportamentul mizerabil, fiindu-i

¹⁹⁰ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 170.

subordonați în mod direct. În „Moșierul și țăranul”, o altă putere de fapt, oligarhia moșierilor, face obiectul satirei, mai enigmatică în acest caz. Un moșier îl întreabă pe un țăran care doarme pe câmp dacă nu lucrează; când țăranul începe să lucreze, moșierul se face că nu-l vede și se îndepărtează rușinat. Această atitudine, opusă celei condescendente adoptate la început, când i se adresează țăranului cu apelativul lipsit de respect „ei, bade”¹⁹¹ sugerează o luare de poziție prin care se recunoaște că exploatarea socială este ceva obscen, incompatibil cu principiul „ce ție nu-ți place, altuia nu-i face”. Este un aspect ce devine atât de evident în morala care încheie fabula încât Ionesco schimbă ordinea cuvintelor din propoziție, ca și cum și-ar dori să împiedice, printr-un procedeu lingvistic surprinzător, impresia de loc comun etic.

Totuși, alternativa revoluționară care trebuia să pună capăt stării de fapt inechitabile nu are prea mulți sorți de izbândă dacă e să judecăm după altă parabolă cu temă *socială*, „S.” care narează modul în care un scafandru a găsit într-o piață niște morcovi, posibilă metaforă a descoperirii unei surse de bogăție sau a unei idei inovatoare însușite imediat de autorități (primăria), care le pun sub cheie și nu lasă pe nimeni să le „vorbească” sau să beneficieze de ele. Poporul atacă atunci instituția dar aceasta reacționează schimbând pur și simplu numele lucrurilor care fac obiectul dorinței populare, ceea ce face ca poporul să fie satisfăcut, deși schimbările sunt doar de fațadă. Se gândea oare Ionesco la presupusa revoluție condusă de partidul comunist și sprijinită de tancurile sovietice, în care armata făcea la fel

¹⁹¹ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 184.

de mult exces de zel în aplicarea prerogativelor sale ca și regimul anterior, și în care persoane cu o ideologie la fel de îndoielnică precum cea a tatălui său se integrau perfect? Fie că s-a gândit sau fie că nu la aceasta, conform comparației sale, atât de logice în pofida aparentei absurdități, „cum e morcovul așa-i movrocul”¹⁹², e la fel de valabil un lucru ca și celălalt, așa cum ne arată într-un mod mai clar morala generală din „Bețivii”: fă variante dar nu schimba nimic („să faci variante dar să nu schimbi nimic”)¹⁹³. Obiectivul acestei *sclipiri* din cea de-a doua serie, inclusă după *Englezește fără profesor* în exemplarul dactilografiat, pare să fie mai ales metaliterar, căci urmează tripla repetiție literală a aceluiași dialog banal, ceea ce face ca cititorul să se mire în fața unei concluzii care se sprijină pe niște variante inexistente. Totuși, nu putem exclude o lectură care ar fi un ecou al jocului similar din „S.”, mai ales dacă ținem cont de alte exemple în care Ionesco recuperează motivul unei fabule din prima parte, supunând-o unui tratament încă și mai absurd și mai enigmatic. Astfel, personajul înstărit din „Moșierul și țăranul” re apare în „Turcul și boierul” și, la fel ca în parabola anterioară, cel puternic pleacă iarăși, rușinat, făcându-se că nu vede, după ce turcul își arată disprețul, „bășind politicos”¹⁹⁴, față de insulta bogatului, care nu și-a îndeplinit promisiunile făcute poporului simbolizat de turc, minoritate națională destul de disprețuită în România interbelică.

Cu toate că aceasta există, nu trebuie să exage-

¹⁹² Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 174.

¹⁹³ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 274.

¹⁹⁴ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 276.

răm totuși dimensiunea intenției satirice de natură socială sau politică pe care Ionesco o sugerează într-o dedicație al cărei aer e, de fapt, mai degrabă ironic. În parabola pe care tocmai am amintit-o, conflictul pornește de la o întrebare absurdă a turcului („de ce când tace mîța, șobolanii surzesc?”¹⁹⁵), care face trimitere la un univers narativ în care incongruența sensului are mult mai multă importanță decât orice aluzie la realitățile empirice. La fel ca în *Englezește fără profesor* batjocura la adresa autorității, a unei anumite situații sociale, constituie doar un aspect limitat al unui mesaj ce se dorește a fi universal menit fiind, printre altele, să pună în evidență ponderea limbajului însuși în configurarea unei gândiri care, dacă nu ar considera respectivul limbaj ca obiect, ar risca să fie sterilizată de niște locuri comune ce l-ar împiedica să meargă dincolo de niște observații care, deși adevărate, sunt totuși parțiale sau cel puțin irelevante, chiar prin caracterul lor general și evident. Ar indica, prin urmare, o comoditate în gândire pe care Ionesco o exploatează în scop comic, dar și cu intenția de a provoca o nedumerire care să scuture conștiința, alertând-o împotriva acceptării necritice a platitudinilor.

Dozarea elementelor absurde, sursa principală a acestei nedumeriri, și a celor care fac referire la realități verosimile, variază în funcție de narațiunile din colecție, astfel încât alternanța *sclipirilor* absurde, susceptibile sau nu de a fi citite ca niște parabole, cu altele, în care se respectă, aparent, legile rațiunii, contribuie în mod diferit, în planul semnificativului, la punerea sub semnul întrebării a certitudinilor și a limbajelor care le susțin, în timp ce, în planul

¹⁹⁵ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 276.

expresiei, varietatea este dată de experimentarea diverselor procedee narative și stilistice neobișnuite, în cadrul unei structuri formale care urmează, în majoritatea cazurilor, modelul tradițional al fabulei. Aceasta are avantajul de a fi unul din tipurile de narațiune fixate cu mult timp în urmă și de a fi foarte cunoscută de cititori, ceea ce favorizează atât receptarea sa ca atare cât și înșelarea așteptărilor, care e inevitabilă prin incongruența acțiunii personajelor și a moralei în sine, sau a faptelor narate care trebuie să o justifice, conform exigențelor obișnuite ale fabulei. Ionesco intensifică, prin aceasta, efectul de subminare a genului literar ales și a șablonului moralei sale. Astfel, conform unui procedeu testat deja de critică, istorie și teatru, el simulează acceptarea regulilor genului, la fel cum simulează acceptarea regulilor gândirii, expunând sentențios enunțuri universale.

În afară de poezia „Telefonul”, unica *sclipire* în versuri, ale cărei jocuri fonetice amintesc de aliterațiile întortocheate, adică o altă modalitate literară deloc elitistă (și care anunță, pe de altă parte, poezia „Focul”, recitată de Mary în *La Cantatrice chauve*) și cele intitulate „Cocoșul”, „Tatăl, copiii și șeful de cor” ca și deja menționata „Turcul și boierul”, în care lipsește morala, toate celelalte prezintă aceeași schemă: un titlu, care face trimitere la personaje sau la o idee importantă a narațiunii, cum se întâmplă de obicei în fabulă¹⁹⁶; povestea propriu-zisă și o morală explicită, separată grafic de restul textului, ca și cum s-ar dori să se sublinieze în ochii cititoru-

¹⁹⁶ Fac excepție „Odată” prin caracterul său general și „Cea mai justă”, a cărei relație cu istorisirea corespunzătoare constituie o enigmă insolubilă.

lui caracterul său ironic sau absurd¹⁹⁷, marcând o ruptură evidentă față de convenții, chiar și față de cele gramaticale, în anumite cazuri (de exemplu, ordinea inversată a cuvintelor în „Moșierul și țărănul”). Narațiunile respectă, în general, definiția structurală a genului dată de unul din specialiștii în domeniu, Christian Vanderdorpe¹⁹⁸:

La fable constitue un récit minimal, mettant en jeu le plus souvent un ou deux personnages, au sein d'une intrigue élémentaire où une seule action va faire la différence entre état initial et état final. [...] Ces deux personnages sont immédiatement perçus comme entretenant une relation d'opposition¹⁹⁹.

De asemenea, la multe alte texte ale colecției se poate aplica perfect și definiția tradițională a fabulei ca narațiune scurtă, cu intenție didactică evidentă, exprimată sau nu într-o morală finală, în care personajele sunt persoane, sau animale, plante și obiecte care se poartă și vorbesc ca ființele umane. Ambele definiții se pot exemplifica în numeroase *scîlpiri*, cum se poate observa încă din titluri: „Câinele și boul”, „Vaca și vițelul”, „Soția prefectului și iepurele”, „Vulpea și șarpele”, „Ursul și pistolul”, „Turcul și boierul” etc., ca și în multe altele. În acestea, titlul conține doar unul din termenii opoziției dar

¹⁹⁷ Această prezentare a moralei are un precedent, printre altele, în fabulele lui Caragiale, în care îndeplinește o funcție asemănătoare cu cea din *scîlpirile* autorului nostru, deși într-o formă mai puțin extremă.

¹⁹⁸ Christian Vanderdorpe: „De la fable au fait divers”, *Les Cahiers de Recherche du CIADEST*, 10 (1991) (versiune revizuită în <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/faitdiv.htm>).

¹⁹⁹ Fabula este o narațiune de dimensiuni minime care include cel mai adesea unul sau două personaje, în cadrul unei intrigi elementare în care o acțiune unică marchează diferența dintre starea inițială și cea finală. [...] Se observă imediat că aceste două personaje se mențin într-o relație de opoziție.

articularea întâmplării succinte relatate se bazează pe o confruntare de atitudini din care se desprind învățămintele fabulei tradiționale, așa cum are loc în mod transparent în „Odată”, în care cărbunele și sticla se luptă dialectic pentru supremație, ca în dezbaterile medievale, sau în „Un pumn bine plasat”, în care confruntarea este literală căci un bețiv îi dă un pumn unui birjar care râdea de el.

Ruptura șablonului generic se produce introducând sistematic în această schemă elemente ce perturbă coerența poveștii, care devine un fel de mașină de produs interferențe, într-o asemenea măsură încât cititorul se trezește în situația de a pune sub semnul întrebării siguranța părerilor și convingerilor pe care ar fi trebuit să le ofere lecția morală promisă de pactul implicit încheiat, atunci când povestea a adoptat învelișul fabulei. Procedeele pe care le utilizează Ionesco în acest scop sunt destul de diverse, deși se pot distinge câteva care se repetă în *sclipiri*, pe post de repere ce ghidează o receptare într-un spirit anticonvențional, în căutarea unei eliberări de locurile comune, care să permită recuperarea, într-o anumită măsură, a unei sensibilități intacte, capabile să se bucure de povestea în sine, fără piedici raționale, ca un joc în stare să recupereze spiritul copilăriei, atât de apreciat de către avangardiști, pentru care era fundamental să distrugă așteptările anchilozate ale publicului cititor, la fel cum o făcea *Englezește fără profesor* cu cele ale spectatorului (implicit). Această ruptură se produce uneori direct, adică anulând valoarea moralei, componenta ce servea în fabula tradițională drept vehicul pentru reafirmarea unor valori convenționale prin definiție, prin însăși pretenția de a avea valabilitate generală.

Ionesco dă curs desacralizării sentinței didactice prin diferite procedee, începând cu cel al simplei negații. În „Câinele și boul”, autorul refuză să dea vreo lecție, cititorii sunt cei care vor trebui să o deducă, iar în „Generalul Ilcuș și ordonanța” declară pur și simplu că aceasta nu are morală (sau nu e necesară?), în timp ce alteori se pare că funcția didactică, chiar și cea prescriptivă, se acceptă deși este supusă în realitate unui tratament umoristic care subliniază tocmai ridicolul respectivei intenții moralizatoare. Faptul se remarcă mai ales când autorul dă senzația că respectă cu atâta scrupulozitate regulile jocului încât ia în considerare *ad litteram* cele enunțate. De exemplu, ia un proverb și îl pune în aplicare conform sensului său literal, anulând valoarea metaforică care îl făcea aplicabil la o multitudine de situații ipotetice ale vieții, așa cum se întâmplă cu proverbul „Nu știi de unde sare iepurele”²⁰⁰, de a cărui semnificație implicită de avertisment își bate joc în „Soția prefectului și iepurele” după cum se deduce din povestea complet neutră din punct de vedere etic: soția prefectului se sperie și, pe lângă tonul batjocoritor care ar putea sugera sensibilitatea exagerată a doamnei, nu este vorba de ceva care să merite vreo pedeapsă și nici vreo recompensă. În „Contrast”, comparația implicită privind îmbrăcămintea bogatului și a săracului zdrențaros nu determină o altă concluzie decât observarea diferenței evidente, fără emiterea unei judecăți de valoare, exceptând cea extrem de indirectă de respingere a maniheismului în abordarea literară a temelor sociale. În „Bețivii” se preiau literal salutarile, care au devenit formule golite de orice conți-

²⁰⁰ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 186.

nut. Ceea ce cititorul interpretează, conform experienței sale, drept un schimb mecanic („Ce mai faci? [...] „Bine, mulțumesc!””²⁰¹), îi servește autorului pentru a ajunge la concluzia abuzivă, deși inatacabilă din punct de vedere formal, că bețivii sunt mulțumiți de soarta lor. În alte ocazii, morala este rezultatul unei operații aparent ortodoxe de moralizare universală plecând de la o narațiune reprezentativă, dar sentința prezentată cititorului este atât de evidentă încât platitudinea este percepută ca inutilă, ca o punere ironică sub semnul întrebării a pretențiilor generale ale proverbului, în mod asemănător cu consemnarea batjocoritoare a adevărilor universale care ornamează dialogul din *Englezește fără profesor*. În „Elefantul călător”, relatarea sumară a ceea ce se vede la New York demonstrează un lucru extrem de ușor de înțeles și inutil de explicat, cum ar fi cel că vedem multe atunci când călătorim. Faptul că un corcoduș nu poate face prune este la fel de clar ca morala dedusă din aceasta, și anume că ceea ce este imposibil nu se poate realiza („Corcodușul”). Aceste concluzii evidente dobândesc uneori tușe ironice, mai ales în „Antecedente”, în care se afirmă că înțelegi totul dacă ești filozof după ce un tată care are această profesie înțelege, în lumina *antecedentelor*, de ce fiica sa are un copil la câteva luni după o întâlnire amoroasă...

În anumite exemple, metoda de a se juca cu semnificațiile literale ale narațiunii dobândește nuanțe metaliterare. Personajul știe că este rezultat al unei creații, e conștient de existența unui autor, așa cum se întâmplă în „Secretul”, unde un cerșetor îl

²⁰¹ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 272.

abordează pe un militar în civil, făcând o referire corectă la gradul său, datorită faptului că autorul îl precizase în primele rânduri ale fabulei. De asemenea, în „Obrăznicie”, narațiune în care se întâlnesc personajul și naratorul (prezentat ca „autorul acestor rânduri”²⁰²), personajul știe că l-a înțepat o viespe pe fund căci își ține mâinile acolo, așa cum declarase naratorul în prima propoziție. În „Școlarul și caietul”, caietul se răzvrătește împotriva greșelilor de ortografie ale elevului, personificare care duce revolta personajelor spre o extremă aproape grotescă. Astfel, narațiunea atrage atenția asupra ei înseși, destrămând iluzia mimetică, așa cum o făcea teatrul în teatru în cazul genului dramatic, inclusiv în *Englezește fără profesor*, în finalul său dublu.

În toate aceste *sclipiri*, procesul deductiv pare ireproșabil, fie că suntem atenți la logică, fie la rezultatul încrucișării de planuri între realitatea narați și cea a naratorului. Ruptura în ceea ce privește așteptările rezultă mai ales din banalitatea sentințelor moralizatoare, care abia dacă mai lasă loc altei interpretări în afara celei ironice. Alteori, morala nu are prea multe în comun cu ceea ce se povestește, ci încearcă să provoace o scânteie de ingeniozitate care să scuture din amorțeală modul de a gândi. În „Vârsta”, personajele fără nume descoperă că la o anumită vârstă au la fel de mulți ani ca părinții lor la vârsta respectivă, fapt pentru care naratorul deduce, în morală că fie este vorba de o simplă coincidență, fie copiii seamănă cu părinții. Concluzia este, aparent, plauzibilă, dar lipsa sa de corespondență cu premisa fabulei o degradează la nivelul de pur formalism, fără vreo altă consecință semnifica-

²⁰² Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 182.

tivă, în acest caz, decât paradoxul comic. Cel mai frecvent, neconcordanța dintre morală și narațiune este independentă de orice metodă deductivă, parodică sau nu. Proverbul „Haina nu face pe călugăr”²⁰³ din „Odată”, nu pare să aibă vreo legătură clară cu dezbaterea dintre sticlă și cărbune care o precedă, în timp ce în „Fântâna” formula de încheiere este complet gratuită, o simplă prelungire a jocului de cuvinte pe baza căruia este construită fabula, la fel ca în „Auto-poveste”, unde fraza finală conform căreia și cratița are urechi se limitează la a repeta, ca un ecou, elementele de bază ale lexicului narațiunii. Această neconcordanță favorizează adesea crearea unui aer misterios, prin care să se atragă atenția mai degrabă asupra posibilei semnificații a fabulei decât asupra elementelor propriu-zis formale ale povestirii, asupra a ceea ce am putea califica aproximativ drept funcția sa poetică (în sensul formulat de Jakobson), chiar dacă acest aspect nu își pierde niciodată caracterul său primordial. Astfel, în „Omul și motanul”, un motan îi reproșează unui om că miaună, întrebându-l ce ar crede dacă el ar începe să vorbească, întrebare la care omul răspunde că aceasta făcea de fapt motanul, dar „amândoi greșeau”, după cum ne arată morala, ceea ce ne face, inevitabil, să ne întrebăm în ce ar consta greșeala, în timp ce ultima din colecție are o morală franceză „*il fallait y penser*”²⁰⁴ [trebuia să te gândești înaintea], care lasă sub semnul întrebării tipul de întâlnire care ar fi putut avea loc între omul bogat și sărac [sic] și un epitrop.

Enigma constituie într-o mai mare măsură protagonistul altor *sclipiri* în care morala este un

²⁰³ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 180.

²⁰⁴ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, op. cit., p. 282.

proverb transformat în mod similar celor care apar din abundență în *Englezește fără profesor*, deși finalitatea lor nu pare să fie în *Sclipiri* cea de a crea o atmosferă sonoră și semantică autonomă față de orice referent, ci mai degrabă de a adânci misterul care înconjoară actele personajelor, ca o expresie sintetică a unei lumi în care referenții, pe jumătate reali, pe jumătate fictivi se modifică până în stadiul în care cititorul se pierde iar fabula dobândește trăsături de parabolă fără o semnificație clară, un tipar metaforic al unei operații hermeneutice care se doarește a fi liberă. Pe lângă „Leoaica, țaranul și târgovețul”, ale cărei trăsături incongruente sunt mai puțin numeroase și pe care trebuie să le înțelegem mai degrabă ca pe un fel de parodie a poveștilor sentimentale, există cele două *sclipiri* în care materialul narativ este organizat de o asemenea manieră încât se exclude orice explicație plauzibilă, „Vaca și vițelul” și, mai ales, „Vulpea și șarpele” ale căror morale sunt variante fără sens ale proverbului românesc „Așchia nu sare departe de trunchi”. În prima, un vițel dă naștere unei vaci în urma unei indigestii produse după ce a mâncat sos de sticlă acră iar cum este de sex masculin vaca nu-i poate spune mamă, nici tată, pentru că este prea mic, fapt pentru care vițelul se vede obligat să se căsătorească cu o ființă umană. În cea de a doua, un șarpe se întâlnește cu o vulpe, îi cere bani iar aceasta încearcă să scape dar șarpele îi taie calea și o omoară, lovind-o cu o piatră, după ce vulpea încearcă să se apere cu un cuțit (la fel ca doamna Smith în piesa de teatru); vulpea moare exclamând că nu era fiica șarpelui. Ce înseamnă acest lucru? Câți cititori, atâtea interpretări posibile. În „Vaca și vițelul” este vorba de o persiflare a rolurilor familiale și a relațiilor dintre sexe? „Vulpea și șarpele” este o metaforă

a violenței pe care o generează relațiile economice, precum sugerează aluziile la bani sau la sălbăticia văii unde ajunge vulpea și care nu se va putea bucura pentru că a pierdut în lupta împotriva adversarului său? În fața riscului de a propune interpretări la fel de problematice ca textul în sine, este suficient să semnalăm că senzația de nedumerire urmărită cu siguranță de Ionesco atinge punctul culminant în ambele fabule, poate cele mai reușite din carte, sau în orice caz, suficient de semnificative pentru autor astfel încât să le reproducă fidel în *La Cantatrice chauve*. De altfel, Ionesco se apropie în acestea, într-o mai mare măsură poate decât în restul colecției *Sclipirilor*, de tradiția *nonsensului*, mai ales în varianta sa clasică britanică, cu care coincide de asemenea prin transpunerea în construcții absurde a pulsioniilor inconștiente, ale unui inconștient infantil (violența, căutarea identității, etc.), așa cum au semnalat unii critici, poate în mod exagerat²⁰⁵:

Comme les textes de Carroll, ces fables mettent la raison la tête à l'envers, mais du même coup s'expriment les fantasmes d'un inconscient enfantine²⁰⁶.

Necunoașterea celorlalte fabule ale colecției a favorizat fără îndoială posibilitatea de a insista mai ales asupra caracterului de *nonsens* al acestor parabole ionesciene pe care autorul le-a grupat probabil

²⁰⁵ Michel Bigot et Marie-France Savéan commentent *La cantatrice chauve* et *La Leçon d'Eugène Ionesco* [Michel Bigot și Marie-France Savéan comentează *Cântăreața cheală* și *Lecția de Eugène Ionesco*], Paris, Gallimard, 1991, p. 76.

²⁰⁶ Ca și în textele lui Carroll, aceste fabule răstoarnă ordinea rațiunii dar, în același timp, exprimă fantasmele unui inconștient infantil.

și pentru că le considera mai conforme cu aspectul general, mai incongruent, al *anti-pieșei*. Totuși, din examinarea întregii colecții, se desprinde ideea că nonsensul este unul dintre principalele procedee narrative inovatoare utilizate în *Sclipiri*, dar nu unicul. S-ar putea aminti fabulele construite ca jocuri de cuvinte, ca experimente autoreferențiale, ca parabole sociopolitice, satire ale unor locuri comune. O *sclipire* ca „Floarea”, de exemplu, e la antipodul literaturii absurde: floarea s-a născut într-o grădină, a crescut, mirosea bine și, așa cum semnaleză morala, „nimic nu este extraordinar într-asta”²⁰⁷. În plus, Ionesco a păstrat, de asemenea, în *La Cantatrice chauve*, poate datorită dimensiunilor sale reduse, o altă fabulă care surprinde prin absența totală a oricărui element straniu, intitulată „Cocoșul”, în care un cocoș se prefacă că este câine dar, evident, nimeni nu-l crede. Punerea sub semnul întrebării a genului nu se limitează, prin urmare, la introducerea unor elemente absurde. Cu această mențiune, se impune să recunoaștem că numărul incongruențelor, inclusiv a celor gramaticale²⁰⁸, este atât de mare, încât nu încapă nici o îndoială asupra preferinței autorului pentru acest mod de a-și scrie opera, poate pentru că este cel care se opune cel mai mult confortului unei literaturi didactice cum este cea a fabulelor. Chiar și anumite *sclipiri* pot fi considerate manifestări ale modului absurd (Schriebweise) în stare pură, conform caracterizării lui Sebastian Donat în articolul său fundamental „Absurd Literature: Exploring Limits” [Li-

²⁰⁷ Eugène Ionesco, *Sclipiri...*, *op. cit.*, p. 268.

²⁰⁸ De exemplu, inversarea ordinii cuvintelor în morala din „Moșierul și țăranul” sau a determinanților sau a adjectivelor nehotărâte încă din primul rând în „Câinele și boul”: „un alt bou zise unui câine”.

teratura absurdă: explorarea limitelor]²⁰⁹.

Luând ca punct de plecare minipovestirile avangardistului rus din grupul Oberiu, Daniil Harms, Donat atribuie textelor absurde o intenție literară datorată lipsei unei referiri directe la orice obiect concret (real sau textual); structura în serii; lipsa unei coerențe logice, care se manifestă adesea prin încălcarea principiului cauzalității (chiar dacă e doar prin existența unui efect disproporționat față de cauză), și a unei explorări a limitelor afinității arhitecturale, ce conferă frecvent acestui tip de text un aer parodic, deși fără un obiect precis al derizivității căci, în caz contrar, ar exista o referință concretă, incompatibilă cu strategia absurdului în stare pură. Trăsătura esențială și necesară este, în orice caz, respingerea consecventă a sensului („a consistent refusal of meaningfulness”). Aceste caracteristici se pot observa chiar și în urma unei lecturi sumare, atât în cazul piesei *Englezește fără profesor* cât și în multe dintre *Sclipiri*, în care nu mai e nevoie să subliniem respingerea implicită sau nemijlocită a logicii. De altfel, printre ele, există câteva care corespund perfect definiției clasice a acestui mod literar, dedus din manifestările sale avangardiste, mai ales „Auto-poveste”, „Cea mai justă”, „Autoportret” (exceptând a doua morală a acestei fabule, un adevărat aforism) și „Buchetul”, în care narațiunea exploatează efectul estetic al unor acțiuni complet gratuite care nu au, în lipsa oricărui sens plauzibil, chiar și parodic, o altă semnificație decât nonsensul propriu-zis. În aceste povestiri și în altele similare, precum „Câinele și boul”, creația narativă a lui Ionesco se adaugă unui curent foarte în vogă înce-

209

<http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Sebastian%20Donat.doc>

pând cu decada anilor '20, cu manifestări inclusiv în industria divertismentului (e suficient să amintim filmele lui Buster Keaton) și pe care în România o cultivaseră cu o oarecare îndemânare prieteni sau cunoscuți de-ai săi ca Grigore Cugler sau, mai ales, Jacques Costin, cu care va colabora la Paris și care publicase de asemenea niște fabule avangardiste („Încercări pentru restabilirea moralității în fabulele regretatului La Fontaine”) în colecția sa miscelaneă *Exerciții pentru mâna dreaptă* (1931), de asemenea absurde, deși foarte diferite de cele ale lui Ionesco. Acestea nu sunt doar mai ample (s-ar putea spune chiar prolix) ci și caracterizate de o deviere totală de la caracteristicile definitorii ale genului, în timp ce autorul *Sclipirilor* păstrează cel puțin scheletul fabulei, și, uneori, multe din caracteristicile tematice și formale, așa cum s-a menționat deja. Din acest punct de vedere, Ionesco se îndepărtează oarecum de modul absurd consacrat de curentele de avangardă pentru a se înscrie în tradiția parodiei, foarte prezentă în opera românească anterioară, chiar dacă într-o formă mai puțin explicită. Nu este vorba însă despre parodia tradițională, de produsul literar derivat pe care-l desemna, de obicei, acest termen, pentru că nonsensul îi conferă o viabilitate narativă independentă.

Sclipirile se pot savura ca o satirizare a unui gen a cărui funcție normativă este ridiculizată, la fel ca pretențiile sale de validitate morală universală dar, de asemenea, sub o formă autonomă, ca o explorare de o nouă factură a comicului, bazată pe principiul incongruenței. Parodia și absurdul se contopesc în mod echilibrat până în punctul în care constituie o modalitate de scriere hibridă, cu puține paralelisme, atât în tradiția nonsensului, care tindea din ce în ce mai mult să-și afirme independența față

de alte strategii textuale, cât și în cea a fabulei a cărei reabordare modernă vira mai degrabă în direcția sarcasmului, a inversării termenilor învățaturii morale, cum se întâmplă în colecții precum *Fables of Our Time* [Fabule ale timpului nostru] (1940), de James Thurber și *Il primo libro delle favole* [Prima carte a fabulelor] (1952, deși multe dintre ele apăruseră deja în diverse ziare), de Carlo Emilio Gadda, ca să nu cităm decât exemplele contemporane care ies în evidență. În aceste fabule inovatoare abia dacă apar trăsături absurde, cu toate că sunt la fel de experimentale ca cele ale lui Gadda, al cărui mod de a mânui limba și clișeele, mai ales cele literare, are puncte comune cu cel din *sclipirile* ionesciene, cu care coincide de obicei și din punct de vedere al misterului celor narate și al preferinței pentru concizie, deși inovația italianului se referă în mai mare măsură la limbă și la stil, în timp ce Ionesco jonglează mai degrabă cu semnificațiile. Oricum, se pare că Ionesco nu a avut acces la publicațiile în care au apărut inițial fabulele lui Gadda, astfel încât este vorba doar de un caz aparte de convergență, de armonizare cu spiritul ștrengar și inovator al epocii. În schimb, nu se poate trece cu vederea lecția lui Urmuz. Nu este vorba despre preluarea unor motive deja prezente în opera predecesorului pe care îl prețuia, fie că țineau de argument sau de alte aspecte. Dacă *Paginile bizare* au reușit să-l influențeze, faptul se înscrie mai degrabă în perspectiva unor modalități de a recurge la nonsens într-o structură narativă parodică. Cum am văzut deja, Urmuz scrie pastișe ale diverselor genuri narrative (romanul de aventuri, cel sentimental sau poemul eroic) și reduce la absurd limbajele acestora, înlocuindu-le componentele (personaje, acțiune etc.) cu altele, insolite, ireductibile la orice explicație rezonabilă în contextul respectiv, într-un mod încă

și mai radical decât în *Sclipiri*, până în punctul în care acumularea obiectelor și a aluziilor incongruente anulează orice fir argumentativ. Una dintre povestirile urmuziene cele mai interesante prin posibila lor relație cu colecția ionesciană, și anume „Cronicari”, este o scurtă fabulă în versuri care respectă, de asemenea, structura clasică a genului, inclusiv o morală expresă, la final, în stil ionescian, dar o golește de orice substanță reală, până când se reduce la un simplu înveliș formal.

Cu toate acestea, în pofida similitudinii strategiilor textuale, trebuie să recunoaștem originalitatea lui Ionesco, deoarece nu-l imită cu adevărat pe Urmuz. Așa cum este firesc în cazul unei persoane care a cunoscut mișcarea de avangardă, tendința spre experiment a scriitorului mai tânăr este mai conștient și mai voluntar decât cel din *Pagini bizare*. În acestea, referentul parodiat sfârșește prin a fi ascuns în spatele abundenței de elemente capricioase, adevărate fantasmе psihice și filozofice ale autorului, care îmbogățesc firul narativ până când îl transformă într-un amalgam pestriț, în ciuda conciziei sale. Parodia lui Ionesco nu e, de obicei, doar mai transparentă, ci și mult mai sintetică. La Urmuz, descrierile sunt foarte detaliate în nonsensul lor, acțiunile neobișnuite sunt narate cu lux de amănunte iar stilul se caracterizează prin fraze lungi, cu o abundență de propoziții subordonate, ocupând paragrafe întregi. În *Sclipirile* lui Ionesco, textura elementelor care intervin în narațiune se reduce la o expresie minimă; predomină propozițiile simple sau coordonate care consemnează cele întâmplate cu exactitate, fără înflorituri retorice. Istoria nu se dilată ci doar se rezumă, uneori în câteva rânduri. Desigur, fiind vorba de un compendiu experimental de procedee narrative, colecția ionesciană include

și niște exemple de relatări mai extinse, cum ar fi „Leoaica, țăranul și târgovețul”, o sinteză între fabula cu animale, povestea cu zâne (țăranul și leoaica, care rămân împreună după ce trec prin multe încercări, se căsătoresc, au copii și trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți) și romanul sentimental sau de dragoste, în care parodia clișeeilor argumentative și tipologice a acestor subgenuri devine hilară prin imagini patetice (de exemplu, leoaica la mormântul stăpânului ei) și în mod convențional poetice (flori-le de tei așezate în șiruri, aluzie transparentă pentru un cititor român la motivele poeziei lui Mihai Eminescu), ca o formă de a evidenția banalitatea modului literar pe care-l ridiculizează. Totuși, este vorba mai degrabă de o excepție. Ionesco recurge în general la procedeul contrar, la parodia sintetică care și-a însușit lecția Futurismului, apetitul său pentru viteză și pentru liniile de forță clare, ceea ce se adaugă evident la concizia caracteristică fabulei în sine, deși într-o asemenea măsură încât nu este greu să se identifice stilul epocii. Dinamismul traiectoriei narative a *Sclipirilor* este un semn inconfundabil al unei literaturi care a lăsat în urmă atât delicatețea stilului secolului nouăsprezece cât și a prelungirilor sale în secolul XX, care ajung până la Urmuz. În fața acestuia, simplu precursor, Ionesco își asumă în mod conștient modernitatea și își adaptează stilul la nerăbdarea caracteristică unui nou public (cel al cinematografului și al jazz-ului) de care nu pare să fi uitat, în ciuda radicalismului său inovator.

În această etapă a creației sale, respingerea tuturor convenționalismelor, fie ele ideologice sau literare, îl unește clar pe Ionesco cu mișcarea avangardistă. Este evident că nu aderă la vechile formule mentale sau retorice, pe care le supune unei dezagregări totale, ca un sacrificiu necesar pe altarul

libertății la care ținea atât de mult. Totuși, această libertate nu e în contradicție cu atenția cu care Ionesco evită pericolul arbitrarului, al confuziei, în care au căzut prea multe opere ale curenților avangardiste, până în punctul în care receptarea lor a devenit aproape imposibilă, atunci ca și acum, chiar și pentru cititorii culți. În acest scop, recurgerea ironică la tipare ale genului cum ar fi comedia de salon în *Englezește fără profesor* sau fabula, în *Sclipiri*, nu servește doar pentru a spori eficiența publică a acestui demers anticonvențional, prin recunoașterea relativ simplă a operației literare efectuate și a scopului urmărit de o parte dintre cititori, ci garantează atât operei dramatice cât și celei narative o armătură solidă de susținere, de la care să se treacă la dinamitarea controlată a sensului și a limbii. Din acest punct de vedere, s-ar putea considera că Ionesco era deja un clasic al avangardei, prin stăpânirea materiei literare și a disciplinei artistice, calități compatibile cu libertatea creatoare caracteristică celui mai ales clasicism, în spiritul căruia Ionesco fusese educat în timpul studiilor din Franța și care se poate observa și în tendința spre simetrie în ordonarea componentelor din *Sclipiri și teatru*, cu o serie de douăzeci și șase de fabule care preced textul teatral, urmate de un număr similar de fabule (douăzeci și șase, dintre care una se repetă de patru ori) și care reunesc uneori motive din prima serie a fabulelor ca un ecou cu variațiuni²¹⁰.

În orice caz, recurgerea la structuri literare

²¹⁰ S-ar putea cita ca exemplu perechea formată din „Scafetele” și „Tatăl, copiii și șeful de cor” în care se invocă relațiile paterno-filiale, în legătură cu un conflict asupra mâncării; „Moșierul și țăranul” și „Turcul și boierul” care pun în scenă o înfruntare dialectică dintre un bogat și un sărac (din care primul iese în pierdere), respectiv „Omul și motanul” sau „Domnul și cățelul”, în care este vorba de nedumerirea provocată de un animal care vorbește cu o persoană.

consacrate revelă că atitudinea ionesciană de negare a vechii arte, în consonanță cu cea a mișcării *dadă*, nu se manifestă în *Sclipiri și teatru* printr-un șoc frontal în urma căruia literatura s-ar fi făcut țândări, cel puțin literatura demnă de a avea un public, ci printr-o muncă de surpare a temeliiilor, care minează pe dinăuntru edificiul tradiției ce îngrădea libera creativitate a scriitorului și, de asemenea, a cititorului, încurajat de numeroasele elemente enigmatice care apar în colecție. În afară de perfecțiunea estetică cu care Ionesco recurge la acest procedeu, valoarea demersului constă în eficiența sa practică, în faptul că a reușit să schimbe sensibilitatea publicului. Acesta este, poate, cel mai mare succes al piesei *La Cantatrice chauve*, cel puțin din punct de vedere istoric, odată ce prezentarea sa într-una dintre capitalele culturale cu deschidere spre lume, într-o limbă internațională, a făcut mai ușoară acceptarea sa generală. *Sclipiri și teatru*, o operă chiar și mai ambițioasă, prin faptul că a încercat să aplice aceeași metodă narațiunii, rămâne undeva pe drum, datorită circumstanțelor nefericite din România în timpul celui de-al doilea război mondial, astfel încât autorul a sfârșit prin a-și vedea destinul literar îndreptat mai ales spre teatru iar destinul său vital a fost legat de Franța, ca cetățean și scriitor francez. Cu aceasta, Ionesco a pus punct cultivării limbii române literare iar această ultimă creație în limba paternă a rămas practic necunoscută, în pofida considerabilei sale importanțe estetice și istorice, reprezentând punctul culminant, în linie avangardistă, a tot ceea ce scrisese până atunci, la granița transformării sale triumfale într-un maestru universal al absurdului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ (până în 2006)

- ACTERIAN, Arșavir (1995): „Câte ceva din junețea bucureșteană a lui Eugen Ionescu”, *Apostrof*, VI, 3-4, p. 6.
- BALOTĂ, Nicolae (1970): *Urmuz*, Cluj-Napoca, Dacia.
- ____ (1971): *Lupta cu absurdul*, București, Univers.
- BÂRNA, Nicolae, ed. (2003): *Avangardismul literar românesc*, București, Gramar.
- BÉHAR, Henri (1979): *Le Théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard (Idées).
- ____, y CARASSOU, MICHEL (1990): *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard.
- ____, y DUFOUR, Catherine (2005): *Dada, circuit total*, Lausanne, L'Âge d'Homme (Les Dossiers).
- BEHRING, Eva, ed. (1988): *Texte der rumänischen Avantgarde*, Leipzig, Reclam.
- BENAYOUN, Robert (1977): *Le Nonsense: de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland.
- BERLOGEA, Ileana (1993): „Descoperiri și redescoperiri”, *Caiete Critice*, 10-12, pp. 165-171.
- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores (1988): „Acotaciones sobre el movimiento de los personajes en el teatro de Ionesco”, *Guiniguada*, 4, pp. 27-41.
- BIASI, Pierre Marc de (1995): „Hugoliade: L'Horreur du succès”, *Magazine Littéraire*, 335, pp. 47-50.
- BIGOT, Michel, y SAVÉAN, Marie-France (2003): *La Cantatrice chauve et La leçon d'Eugène Ionesco*, Paris, Gallimard (Foliothèque).
- BLACKHAM, H.J. (1985): *Fable as Literature*, London, Athlone Press.
- BLAGA, Dorli (1967): „Lucian Blaga tradus de Eugen Ionescu și Ilarie Voronca”, *Gazeta Literară*, XIV, 37, p. [8].
- BOLDEA, Iulian (2004): „Eugen Ionescu – Publicistica în limba română”, *Tribuna*, III, 40, pp. 11-12.
- BONCENNE, Pierre (1982): „Ionesco: Victor Hugo était un imposteur grotesque... comme tout littérateur”, *Lire*, 85, p. 111-117.
- BONNEFOY, Claude (1977): „Entretien avec Eugène Ionesco: Dada roumain”, *La Quinzaine Littéraire*, 217, pp. 7-8.
- BORNMEIER, Marianne (1985): *Eugène Ionesco und der Personalismus Emmanuel Mouniers*, Frankfurt am Main-Bern, Lang.
- BOYER, Régis (1968): „Mots et jeux de mots chez Prévert, Queneau, Boris Vian, Ionesco. Essai d'étude m- BOZ, Lucian (1998): „De la Cambronne la Ionescu”, *Jurnalul Literar*, IX, 13-14, pp. 1 y 4.
- BRAGA, Mircea (2000): „Necunoscutul Oscar Lemnaru”, en

- LEMNARU, Oscar: *Omul și umbra*, Iași, Alfia, pp. 5-24.
- BRĂDĂȚEANU, Virgil (1970): *Comedia în dramaturgia românească*, București, Minerva.
- BUCIU, Victor Marian (1996): *Ionesco. Eșeu despre onto-retorica literaturii*, Craiova, Sitech.
- CARAGIALE, Ion Luca (1972): *Fabule, satire, parodii*, ediție îngrijită de Liviu Călin, Timișoara, Facla.
- _____ (1988): *Temă și variațiuni*, ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Dacia.
- CARAION, Ion (1995): *Tristețe și cărți*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- CARNES, Pack (1985): *Fable Scholarship: An Annotated Bibliography*, New York, Garland.
- CAUCA, Justin (2005): *Aventura dramei românești*, Cluj-Napoca, Dacia.
- CAZIMIR, Ștefan (1988): *I.L. Caragiale față cu kitschul*, [București], Cartea Românească.
- CĂLINESCU, Matei (2004): „Ionescu/Ionesco - între două mituri identitare”, *Cuvântul*, X, 3-4, pp. 9-11.
- _____ (2004): „Eugen Ionescu înainte de *La Cantatrice chauve*”, *Lettre Internationale*, 51, pp. 44-54.
- _____ (2005): „Debutul parizian al lui Ionesco”, *Lettre Internationale*, 52, pp. 41-49.
- _____ (2006): *Eugen Ionesco: Teme identitare și existențiale*, Iași, Junimea.
- CÂRDU, Petru (1999): „Conversații cu... Eugène Ionesco: „Nu pot trăi fără Dumnezeu și nu-l găsesc””, *Apostrof*, X, 11, pp. 10-11.
- CÂRLAN, Nicolae (1992): „Eugen Ionesco în scrisori (trei misive pariziene inedite către Ionel Jianu)”, *Literatorul*, II, 8, p. 6.
- CIOCULESCU, Simona (1998): „Un scriitor printre diplomați”, *Manuscriptum*, XXIX, 1-2, pp. 207-226.
- _____ (1993): „Eugen Ionesco, epistolier”, *România Literară*, XXVI, 13, p. 10.
- CIOCULESCU, Șerban (1971): „Îmi scriau Voronca și Ionescu”, *Manuscriptum*, II, 2, pp. 202-207.
- CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina (1993): *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF (Écrivains).
- COE, Richard N. (1971²): *Ionesco: A Study of His Plays*, London, Methuen.
- _____ (1984): „*Les Grandes Chaleurs*, d'après Caragiale: An Attempt to Reconstitute a Lost Play by Eugène Ionesco”, *Journal of the American Romanian Academy of Arts and Sciences*, 5, pp. 11-15.
- COMARNESCU, Petru (1965): „Debutul *Cântăreței chele*”, *Secolul 20*, 1, pp. 52-56.
- _____ (2003): *Pagini de jurnal*, I-III, ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu, prefată de Dan Grigorescu, București, Noul Orfeu.
- CONSTANTIN, Zaharia (2004): „Paris comme fantasme de la liberté”, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles*, 2, pp. 17-24.
- COSTIN, Jacques G. (2002): *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte*, ediție îngrijită de Geo Șerban, introducere de Ovid S. Crohmălniceanu, Pitești, Paralela 42.

- CROHMĂLNICEANU, Ovid S. (2001): *Evreii în mișcarea de avangardă românească*, București, Hasefer.
- ____ (2003): *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Universalia.
- DAN, Pavel (1945): *Le Père Urcan*, traduit du roumain par Gabrielle Cabrini et Eugène Ionesco, préface d'Eugène Ionesco, Marseille, Jean Vigneau.
- DAVID, Emilia (2006): *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, Torino, Harmattan Italia (Indagini e Prospettive).
- DEBRINAY-RIZOS, Manuèle (2004): „Eugen Ionescu, scriitor român de limbă franceză sau academician francez de origine română?”, *Tribuna*, 40, p. 8.
- DELBONI, Maria Lúcia (1998): „A Fábula no Contexto de A Cantora Careca de Eugène Ionesco”, *Itinerários: Revista de Literatura*, XII, pp. 343-348.
- DIACONU, Mircea A. (2005): „Temă și variațiuni cu Eugene Ionesco (sau aventurile unui anticarteziian la Paris”, *Vatra*, 408-409, pp. 117-120.
- DODERER, Klaus (1970): *Fabeln: Formen, Figuren, Lehren*, Zürich, Atlantis.
- DODILLE, Norbert, y LIICEANU, Gabriel, eds. (1996): *Lectures de Ionesco*, Paris, L'Harmattan.
- DONAT, Sebastian: „Absurd Literature: Exploring Limits”, *At the Edge: Margins, Frontiers, Initiatives in Literature and Culture: ICLA 2004 Congress*, <http://www.ln.edu.hk/eng/staff/eoyang/icla/Sebastian%20Donat.doc>.
- DROGOREANU, Emilia (2004): *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*, Pitești, Paralela 45.
- DUDA, Gabriela, ed. (2004): *Literatura românească de avangardă*, București, Humanitas (Educational).
- DUMISTRĂCEL, Stelian (2001³): *Până-n pânzele albe: Expresii românești: Biografii – motivații*, Iași, Institutul European.
- EDNEY, David (1985): „The Family and Society in the Plays of Ionesco”, *Modern Drama*, XXVIII, 3, pp. 377-387.
- ELVIN, B. (1965): „Urmuz tradus de Eugen Ionescu”, *Teatrul*, 3, p. 109.
- ESSLIN, Martin (1969²): *The Theatre of the Absurd*, Garden City, New York, Doubleday.
- FÉAL, Gisèle (2001): *Ionesco: Un théâtre onirique*, Paris, Imago.
- FERREIRA DE BRITO, António (1982): „L'Anti-texte théâtral chez Ionesco et Tardieu”, *Travaux de Linguistique et Littérature*, XX, 2, pp. 179-188.
- FLORESCU, Nicolae (1973): „Eugen Ionescu sau teribilismele unui sentimental timid”, *Manuscriptum*, IV, 2, pp. 151-156.
- ____ (1998): „Eugen Ionescu spre regăsirea dimensiunii politice”, *Jurnalul Literar*, IX, 13-14, pp. 5-6 y 11.
- FOURNIER, Nathalie (1992): „Ionesco et le discours théâtral: Dialogue, monologue, aparté”, *L'Information Grammaticale*, LII, pp. 43-46.

- FRICKX, Robert (1974): *Ionesco*, Paris, Fernand Nathan, y Bruxelles, Labor.
- GADDA, Carlo Emilio (1990): *Il primo libro delle favole*, a cura di Claudio Vela, Milano, Mondadori (Oscar).
- GEBHARD, Walter von (1983): „Zum Mißverhältnis zwischen der Fabel und ihrer Theorie“, en HASUBEK, Peter, ed.: *Fabelforschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GHÎȚULESCU, Mircea (2000): *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Albatros.
- GOLDSTEIN, E. (1965): „Les Précurseurs roumains de Ionesco“, *Bulletin des Jeunes Roumanistes*, 11-12, pp. 70-74.
- GÖRNER, Rüdiger (1996): *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GRIGORESCU, Dan (2003): *Bibliografia esențială a literaturii române: Scriitori, reviste, concepte*, București, Editura Enciclopedică.
- _____, ed. (2005): *Dicționarul general al literaturii române*, II (E/K), București, Univers Enciclopedic.
- GYURCSIK, Margareta (1995): „Éléments postmodernes dans le théâtre d'Ionesco“, *Revue Francophone*, 10, pp. 45-53.
- HAMDAN, Alexandra (1993): *Ionesco avant Ionesco: Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang (Publications Universitaires Européennes).
- HANGIU, I. (2004³): *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, București, Editura Institutului Cultural Român.
- HASUBEK, Peter (1982): *Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*, Berlin, Erich Schmidt.
- HEMPFER, Klaus W. (1977): „Die Theorie des Präsuppositionen und die Analyse des Dialogs im Absurden Theater (am Beispiel von Ionescos *La Cantatrice chauve*)“, en NOYER-WEIDNER, Alfred, ed., *Aufsätze zur Literaturwissenschaft. I. Diskussion aktueller Fragen und Analysen zur modernen französischen Literatur*, Wiesbaden, Steiner, pp. 33-70.
- HORVILLE, Robert (1994): *La Cantatrice chauve – La Leçon*, Paris, Hatier (Profil d'une œuvre).
- HUBERT, Marie-Claude (1987): *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante: Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris, José Corti, 1987.
- _____, (1993): „Ionesco et le bilinguisme“, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 1-2, pp. 98-102.
- ILIESCU, Ion (1973): „Eugen Ionescu și lectoratul român de la Montpellier“, *Orizont*, 29, p. 3.
- IOANI, Monica (2002): *Le Procès des mots chez Ionesco*, Cluj-Napoca, Napoca Star.
- IANOȘI, Ion (1996): *A istorie a filosofiei românești – în relația ei cu literatura–*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof.
- IONESCU, Eugen²¹¹ (1934): *Nu*, București, Vremea.

²¹¹ În general, în edițiile românești, se preferă să i se menționeze numele în limba maternă (Eugen Ionescu), chiar dacă se face referire la operele scrise în limba franceză, în timp ce în străinătate se respectă

- IONESCO, Eugène (1959): „La Tragédie du langage”, *Spectacles*, 2, pp. 3-5.
- _____ (1964): *La Cantatrice chauve*, anti-pièce, suivi d'une scène inédite, interprétations typographique de Massin et photographique d'Henry Cohen d'après la mise en scène de Nicolas Bataille au Théâtre de la Huchette, Paris, Gallimard.
- _____ (1965): „Précurseurs roumains du Surréalisme”, *Les Lettres nouvelles*, XIII, pp. 71-82.
- IONESCU, Eugen (1965): „Englezește fără profesor”, *Secolul 20*, 1, pp. 57-66.
- IONESCO, Eugène (1967): „Das war Urmuz”, *Akzente*, XIV, 6, pp. 520-547.
- _____ (1967): *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France.
- IONESCU, Eugen (1968): *Teatru*, introducere de B. Elvin, București, Editura pentru Literatură Universală.
- IONESCO, Eugène (1969): *Découvertes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira.
- IONESCU, Eugen (1969): „Eugen Ionescu și Urmuz: Scrisori inedite”, *România Literară*, II, 49, p. 3.
- _____ (1970): *Teatru*, prefață de Gelu Ionescu, București, Minerva.
- IONESCO, Eugène (1974): *Obras completas*, traducido del francés por Luis Echávarri y María Martínez Sierra, prólogo de Jacques Lemarchand, Madrid, Aguilar.
- _____ (1976): *Présent passé – Passé présent*, Paris, Gallimard.
- _____ (1977): *Antidotes*, Paris, Gallimard.
- _____ (1977): *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond.
- _____ (1978): „La Littérature d'aujourd'hui”, *Temps mêlés: Documents Queneau*, 150 + 1, pp. 18-19.
- _____ (1978): „La Cantatrice vingt ans après”, *L'Express*, 1383, p. 15.
- _____ (1979): *L'Homme en question*, Paris, Gallimard.
- _____ (1979): „Présentation d'Urmuz”, *Stanford French Review*, III, 3, pp. 297-314.
- _____ (1982): *Hugoliade*, traduction de Dragomir Costineanu, Paris, Gallimard.
- _____ (1984): *La Cantatrice chauve*, herausgegeben von Diethard Lübke, Stuttgart, Reclam.
- _____ (1986): „Comment on devient un grand écrivain: Entretien avec Françoise Fejtö”, *Commentaires*, IX, 8, pp. 492-499.
- _____ (1986): *Non*, traduction de Marie-France Ionesco, Paris, Gallimard (Blanche).
- _____ (1987): *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard.
- IONESCU, Eugen (1990): „Lumea este o minune”, *România Literară*, 42, pp. 16-17.
- _____ (1990): *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, Cluj-Napoca, Echinox.

de obicei preferința autorului pentru numele său francez, cel definitiv. În această bibliografie îi reproducem numele așa cum apare în respectiva ediție, chiar dacă astfel apar alternanțe în ordinea alfabetică.

- ____ (1992): *Război cu toată lumea: Publicistică românească, I-II*, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Humanitas, 1992.
- IONESCU, Eugen (1994): „Englezește fără profesor”, *Victimele datoriei. Teatru I*, traducere și cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu, București, Univers.
- IONESCU, Eugène (1995): *Ruptures de silence: Rencontres avec André Coutin*, Paris, Mercure de France.
- IONESCU, Eugène (1997): *La Cantatrice chauve*, édition d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard (Folio Théâtre).
- ____ (1998): *Littérature roumaine suivi de Grosse chaleur adapté de I.L. Caragiale*, [Montpellier], Fata Morgana.
- IONESCU, Eugen (1998): „Sclipiri”, *Apostrof*, IX, 9, pp. 155-172.
- ____ (1999): „Gleams”, *Transylvanian Revue / Revue de Transylvanie*, VIII, 3, pp. 3-12.
- IONESCU, Eugène (2002): *Théâtre complet*, édition d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- ____ (2003): *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard (Folio Essais).
- ____ (2003): *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire).
- ____ (2006): *Gnistor*, översättning och inledande not: Dan Shafran, Lund, Ellerström.
- ____ (2006): *La Cantatrice chauve*, lecture accompagnée par Martine Cécillon, Paris, Gallimard (La Bibliothèque).
- IONESCU, Eugen (2006): *La cantatrice calva. Poesie giovanili*, traduzione, note e cura di Davide Astori, Parma, Monte Università Parma.
- IONESCU, Gelu (1972): „Eugen Ionescu și Victor Hugo”, *Secolul 20*, 2, pp. 30-38.
- ____ (1991): *Anatomia unei negații*, București, Minerva, 1991.
- IONESCU, Marie-France, y VERNOIS, Paul, eds. (1980): *Ionesco: Situation et perspectives. Colloque de Cêrisy (3-13 août 1978)*, Paris, Pierre Belfond.
- ____ (2004): *Portrait de l'écrivain dans le siècle: Eugène Ionesco (1909-1994)*, Paris, Gallimard.
- ISSACHAROFF, Michael (1992): „Bobby Watson and the Philosophy of Language”, *French Studies*, XLVI, 3, pp. 272-279.
- ____ (1996): „Ionesco's Names”, *Nottingham French Studies*, XXXV, 1, pp. 67-73.
- IZVERNA, Irina-Diana (1994): „Teatrul lui Eugen Ionescu: o nouă structură dramatică”, *România Literară*, XXVII, 30, p. 10.
- JACQUART, Emmanuel (1986): „Mon cœur mis à nu ou Ionesco avant Ionesco”, *Revue des Deux Mondes*, 6, pp. 653-661.
- ____ (1998): *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard (Tel).
- ____ (1982): „Ionesco's Political Itinerary”, en LAZAR, Moshe (ed.): *The Dream and the Play: Ionesco Theatrical Quest*, Malibu, Undena, pp. 33-47.
- KAMYABI MASK, Ahmad (1987): *Ionesco et son théâtre*, Paris, Caractères.
- KETCHUM, Anne Duhamel (1987): „The Theater of Ionesco, or the Hazards of Foreign Language Teaching”, *Journal of the American Romanian Academy of Arts and Sciences*, 10, pp. 213-219.

- KLUBACK, William, y FINKENTHAL, Michael (1998): *The Clown in the Agora: Conversations About Eugene Ionesco*, New York, Peter Lang.
- KÖHLER, Peter, ed. (1999²): *Das Nonsens-Buch*, Stuttgart, Reclam.
- KNOWLSON, James (1990): „Tradition and Innovation in Ionesco's *La Cantatrice chauve*”, en Brater, Enoch and Cohn, Ruby, eds.: *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 57-71.
- LAFFAY, Albert (1970): *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson et Cie.
- LĂCĂTUȘ, Adrian (2002): *Urmuz: Monografie*, Brașov, Aula.
- LEINER, Wolfgang, ed. (1980): *Bibliographie et index thématique des études sur Ionesco*, Fribourg, Éditions Universitaires.
- LE MARINEL, Jacques (1975): „Le Jeu avec les mots dans le nouveau théâtre”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXVII, pp. 187-197.
- LISTA, Giovanni (1989): *Ionesco*, Paris, Henry Veyrier.
- LLERA RUIZ, José Antonio (2002): „El procedimiento de la comicidad en el primer teatro de Miguel Mihura y de Eugène Ionesco”, *Exemplaria: Revista de Literatura Comparada*, 6, pp. 97-122.
- LOHSE, Rolf, y SCHERER, Ludger, eds. (2004): *Avant Garde und Komik*, Amsterdam, Rodopi.
- LOVINESCU, Monica (1990): *Unde scurte: Jurnal indirect*, București, Humanitas.
- _____ (1992): *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionesco, Ștefan Lupascu și Grigore Cugler*, București, Cartea Românească.
- McKAY, Douglas (1981): „Forty Years of Titillation: The Absurdist Trend in Spanish Theater Humour”, *Estreno*, VII, 1, pp. 11-13.
- MANOLESCU, Florin (2003): *Enciclopedia exilului românesc (1945-1989)*, București, Compania.
- MANOLESCU, Nicolae (1991): „Portretul criticului la tinerețe”, *România Literară*, 21, p. 9.
- _____ (1991): „Jurnal de lectură al unui adolescent furios”, *România Literară*, 27, p. 9.
- MARINO, Adrian (1990): „Când Eugen Ionesco debutează în România”, *Jurnalul Literar*, 34, p. 3.
- MARTIN, Mircea (1994): „Alegerea lui Ionesco”, *România Literară*, XXVII, 15, p. 21.
- MARTINESCU, Pericle (1994): „Eugen Ionesco sau marea inocență”, *România Literară*, XXVII, 36, pp. 14-15.
- MELZER, Annabelle Henkin (1994): *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- MEROLA, Nicola y ROȘA, Giovanna, eds. (2004): *Tipologia della narrazione breve*, Roma, Vecchiarelli.
- MICU, Dimitru (2000): *Literatura română în secolul al XX-lea*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- MICULESCU, Sergiu (2003): *Măștile lui Eugen Ionesco. Douăsprezece ipostaze ale ionescianismului*, Constanța, Pontica.
- MIHAILESCU, Florin (1991): „Tinerețea lui Eugen Ionesco”, *Steaua*, 8, pp. 30-31.
- MINCU, Marin, ed. (1999): *Avangardă literară românească*, I (De la Urmuz la Eugen Ionesco), București, Minerva (Biblioteca pentru Toți).

- MITROI, Anca (2004): „Ionesco et le français: Langue maternelle ou choix culturel”, *Lingua Romana*, III, 2.
- MOON, Sun Jung (1990): „The Audience's Tragicomic Response to Absurdist Plays”, *The Journal of English Language and Literature*, XXXVI, 4, pp. 749-771.
- MORAR, Ovidiu (2005): *Avangardismul românesc*, București, Ideea Europeană.
- MORARU, Cornel (2005): „Primele scrieri literare”, *Vatra*, 408-409, pp. 115-117.
- ____ (2005): „Eugen Ionescu și țara de fier”, *Vatra* 408-409, pp. 132-133.
- NEDELCOVICI, Viorica; POPESCU, Elvira, y PROTOPOPESCU, Constanța (1975): *Cartea românească în lume (1945-1972)*, București, Editura științifică și Enciclopedică.
- N. F. (1994): „Eugen Ionescu inedit: Înainte și după Nu”, *Jurnalul Literar*, 17-20, pp. 2-3.
- OLSEN, Søren: „Bibliographie d'Eugène Ionesco”, en el sitio de Internet www.ionesco.org.
- ONU, Eugen (1999): *Dramaturgia română între 1900-1955: Sensuri ale evoluției*, Sibiu, Imago.
- PALEOLOGU, Alexandru (1965): „De la Caragiale la Eugen Ionescu și invers”, *Cercetări de Istoria Artei (Teatru, Muzică, Cinematografie)*, XII, 2, pp. 113-121.
- ____ (1994): „Un fonotext de Alexandru Paleologu despre tânărul Ionescu: Vă rog, vă conjur, credeți-mă: Sînt un geniu”, *România Literară*, XXVII, 14, pp. 12-13.
- PAVEL, Laura (2002): *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45.
- ____ (2004): „L'identité anglaise d'Eugène Ionesco”, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles*, 2, pp. 49-64.
- PÂRVULESCU, Ioana (2004): „A treia identitate”, *Cuvântul*, X, 3-4, pp. 11-12.
- PERISANU, Mariana (2004): „Le Nazisme et le communisme: Peurs et antidotes dans les écrits d'Ionesco”, *Travaux de Littérature*, XVII, pp. 479-491.
- PETREU, Marta (2000): „Un oarecare Eugen Ionescu, poet ratat și dezechilibrat, este condamnat în contumacie de Curtea Marțială la 11 ani închisoare corecțională și 5 ani de interdicție corecțională pentru ofensa armatei și ofensa națiunii”, *Apostrof*, XI, 11-12, pp. 19-25.
- ____ (2001): *Ionescu în țara tatălui*, Cluj-Napoca, Apostrof, 2001.
- ____ (2004): „Fatherland, Iron Land”, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles*, 2, pp. 25-48.
- PIACENTINI, Gérard (1988): „La Cantatrice chauve est-elle La Cantatrice chauve?”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, XL, 4, pp. 344-356.
- PINTILIE, Petre (1965): „Prefață”, en CIPRIAN, G.: *Scrieri*, I, București, Editura pentru Literatură, pp. V-XXIV.
- PIRU, Al. (2004): *Panorama decenului literar românesc 1940-1950*, București, 100 + 1 Gramar.
- PLAZY, Gilles (1994): *Eugène Ionesco: Le Rire et l'espérance: Une biographie*, Paris, Julliard.
- POP, Ion (1990): „Avangardismul tânărului Eugen Ionescu”, *Tribuna*, II, 5, p. 5.

- ____ (2000): *Avangardă în literatura română*, București, Atlas.
- ____, ed. (2000): *Dicționarul analitic de opere literare românești*, II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de știință.
- ____ (2004): „De I.L. Caragiale à Eugène Ionesco”, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles*, 2, pp. 5-16.
- POPA, Mircea (1998): „O operă necunoscută a lui Eugen Ionesco”, *Apostrof*, IX, 9, pp. 145-149.
- POPESCU, Marian (1988): „Una specie de critica: il teatro”, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 1, pp. 85-89 [sobre el teatro de Tudor Arghezi].
- PRICOP, Lucian, ed. (2002): *Dicționar de avangardă literară românească: Scriitori, reviste, curente*, București, Tritonic.
- RICO, Lucien (1992): „La Répétition dans *La Cantatrice chauve*: Étude métalinguistique”, *Romance Languages Annual*, 4, pp. 131-134.
- REIKE, Alison (1992): *The Senses of Nonsense*, Iowa City, University of Iowa Press.
- ROLL, Ștefan (1971): „Eugen Ionesco traduce din Arghezi”, *Luceafărul*, 14, p. 6.
- România literară*, nr. 13, 1993, „Eugen Ionesco – epistolier”.
- RUSU, Anca Maria (1994): „Ionesco/Ionesco”, *Cronica*, XXIX, 13, p. 12.
- ____ (1999): „Eugen Ionesco. Publicistica – o repetiție a dramaturgului”, *Dacia Literară*, X, 35, pp. 34-37.
- ____ (2000): *Eugen Ionesco și Samuel Beckett în spațiul cultural românesc*, Iași, Timpul (Critica și Eseu).
- SCHAPIRA, Charlotte (1985): „Destruction et reconstruction du langage dans le théâtre de Ionesco”, *Les Lettres Romanes*, XXXIX, 3, pp. 207-217.
- SCHIEBER, Richard (2004): „Bavardage et silence du langage dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco”, *South Carolina Modern Language Review*, III, 1, s.p.
- SEBASTIAN, Mihail (1995): *Jurnal 1935-1944*, București, Humanitas.
- SILVESTRU, Valentin (1993): „Ionescizări pe scena română”, *Caiete Critice*, 10-12, pp. 159-165.
- SIMION, Eugen (1984): „O biografie a omului retoric. *Hugoliada* lui Eugen Ionesco”, *Ramuri*, 12, p. 7.
- SALOMON, Petre (1987): *Paul Celan. Dimensiune românească*, București, Kriterion.
- STOLNICU, Simion (1988): *Printre scriitori și artiști*, București, Minerva.
- ȘORA, Mariana (2001²): *O viață în bucăți*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- ȘORA, Simona (1993): „De la Ionesco la Ionesco”, *România Literară*, 41.
- ȘULUȚIU, Octav (1975): *Jurnal*, Cluj-Napoca, Dacia.
- TĂNASE, Eugen (1983): „Întâlniri și corespondențe cu Eugen Ionesco”, *Orizont*, 14, p. 8.
- TIGGES, Wim (1988): *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam, Rodopi.
- TUCAN, Dumitru (2002-2003): „Despre criză și sens la Caragiale și Ionesco”, *Studii de Literatură Română și Comparată*, XVIII-XIX, pp. 95-112.

- ____ (2004): „Didacticism and Poetics of Indeterminacy. From *English Without a Teacher* to *The Bald Soprano*”, *Caiet de Semiotică*, 15, pp. 241- 249.
- ____ (2006): „Eugen Ionescu, *Nu*: Un binom paradoxal: Cultură – existență” (I), *Transilvania*, 10, pp. 34-39.
- ____ (2006): „Eugen Ionescu, *Nu*: Un binom paradoxal: Cultură – existență (II - Autenticitate și estetică. Spre o estetică a insolitului)”, *Transilvania*, 11-12, pp. 66-69.
- TUDORICA, Alexandru (1965): „Eugen Ionescu, critic literar (1930-1938)”, *Viața Românească*, 9, pp. 108-131.
- UNGUREANU, Cornel (1991): „Eugen Ionescu în deceniul al patrulea”, *Orizont*, III, 42, p. 10.
- ____ (1995): *La Vest de Eden: O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Amarcord.
- URANUS, Jonathan X. (2005): *În potriiva veacului: Texte de avangardă (1926-1932)*, ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin-Liviu Bățfoi, București, Compania.
- URMUZ (1982): „*Páginas estrafalarias*”, versión por Susana Vásquez Alvear y Victor Ivanovici, en Urmuz, *Pagini bizare*, București, Minerva, pp. 222-261.
- VANDENDORPE, Christian (1989): *Apprendre à lire des fables: Une approche sémio-cognitive*, Montréal, Le Préambule.
- ____ (1991): „De la fable au fait divers”, *Les Cahiers de Recherche du CIADEST*, 10 (versión revisada en <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/faitdiv.htm>).
- VAN DER LINDEN, E. H. (1975): „Ionesco. De l'auteur roumain à l'écrivain français”, *Neophilologus*, LIX, pp. 357-371.
- VARTIC, Ion (1971): „De la Pirandello la Eugen Ionescu”, *Echinox*, III, 1-2, p. 16.
- ____ (1998): „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, IX, 9, pp. 151-154.
- ____ (2004): „Eugène Ionesco and the Critique of Analytic Theatre”, *Euresis: Cahiers Roumains d'Études Littéraires et Culturelles*, 2, pp. 69-74.
- VARTIC, Mariana (1994): „In memoriam Eugen Ionescu: A venit vremea să mă înțelegeți...”, *Apostrof*, V, 3-4, p. 4.
- VECCHIO, Salvatore (1995): *Pirandello e Ionesco*, Roma, Edizioni Internazionali di Letteratura e Scienze.
- VERNOIS, Paul (1972): *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck.
- ____ (1987): „Ionesco et le surréalisme”, en *100 ans de littérature française 1850-1950 - Mélanges offerts à Jacques Robichez*, Paris, SEDES, pp. 297-306.
- VERSINS, Pierre (1984²): „Histoire future”, en *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 419-423.
- VIANU, Hélène (1965): „Préludes ionescians”, *Revue des Sciences Humaines*, 117, pp. 103-111.
- VIANU, Maria Alexandra, y ALEXANDRESCU, Vlad, eds. (1994): *Scriori către Tudor Vianu, II (1936-1949)*, București, Minerva, 1994.

- VIDA, Raluca (2004): „La Méthode Assimil pour traduire *La Cantatrice chauve*: Englezește fără profesor”, *Lingua Romana: A Journal of French, Italian and Romanian Culture*, III, 3, s.p.
- VLAD, Ion (1992): „Eugen Ionescu. O poetică a teatrului”, *Tribuna*, IV, 38, p. 8.
- _____ (1992): „Măștile provocării, măștile sfidării”, *Tribuna* IV, 36, p. 8, y 37, p. 8.
- VLADESCU, Andrea (1986): „Les Fonctions dramatiques dans la langue de Caragiale et Ionesco”, *Confronto letterario*, III, p. 137-147.
- VODĂ-CĂPUȘAN, Maria (1982): *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia.
- _____ (1991): „Sources roumaines d'Eugène Ionesco”, *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, 1, pp. 125-129.
- WEISGERBER, Jean, ed. (1984): *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, I (Histoire), Budapest, Akadémiai Kiadó.
- _____, ed. (2000): *Les Avant-gardes et la tour de Babel: Interactions des arts et des langues*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- WOLFGANG, Leiner et al. (1980): *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg, Editions Universitaires.
- ZACIU, Mircea (1993): *Jurnal (1979-1989)*, I, Cluj-Napoca, Dacia.
- _____; PAPAHAĞI, Maria, y SASU, Aurel, eds. (1998): *Dicționarul Scriitorilor români*, II (D-L), București, Editura Fundației Culturale Române.

CUPRINS

CAPITOLUL I

De la Eugen Ionescu la Eugène Ionesco5

CAPITOLUL II

Destinul (zbuciumat al) unei opere *Englezește fără profesor* și *Sclipiri*: istorie și receptare.....51

CAPITOLUL III

De la *Englezește fără profesor* la *La Cantatrice chauve* 88

CAPITOLUL IV

Între parodie și nonsens: *Sclipiri* 114

Bibliografie.....137

Casa Cărții de Știință
Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor șef: Irina Petraș
Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro