

SUBMINAREA RETORICII DIDACTICE ȘI PROTESTUL DADAIST ÎN *ENGLEZEȘTE FĂRĂ PROFESOR* DE EUGEN IONESCU

MIHALACHE Gabriela*

ABSTRACT

THIS PAPER SURVEYS THE HISTORY OF THE RECEPTION OF "ENGLEZEȘTE FĂRĂ PROFESOR" ("ENGLISH WITHOUT TEACHER"), THE ONLY DRAMATIC TEXT THAT EUGEN IONESCU WROTE IN ROMANIAN, PINPOINTING, AT THE SAME TIME, SOME ARGUMENTS IN FAVOUR OF ITS AFFILIATION TO THE EUROPEAN AVANT-GARDE MOVEMENT. RECONTEXTUALIZED, AFTER RECOVERING AND PUBLISHING, IN 2008, THE GREATER TEXT THAT IT IS PART OF, "SCLIPIRI ȘI TEATRU" ("SPARKLES AND THEATRE"), THE PLAY DISCLOSES ITSELF AS A SMALL BIT OF A CRYPTIC COLLAGE, ASSEMBLED IN A MANNER CLOSE TO DADA. ITS CONTROVERSIAL RECEPTION IN ROMANIA MIRRORS THE RELATIVE BELATEDNESS AND DOGMATISM OF OUR LITERARY MILIEU, IN THE COMMUNIST YEARS, UNABLE TO TAKE IN THE LATEST DEVELOPMENTS IN THE EUROPEAN ARTS. THE PLAY HAS MANY TRAITS REMINDING OF THE DADA-SURREALIST THEATRICAL EXPERIMENTS OF ANDRÉ BRETON, PHILIPPE SOUPAULT, OR TRISTAN TZARA, AND REPRESENTS AN OBVIOUS CONNECTION BETWEEN THE ROMANIAN AND THE FRENCH AVANT-GARDE MOVEMENTS OF THE 1910S-1920S, THAT WILL EVENTUALLY RESULT IN THE THEATRICAL FORM WIDELY APPRAISED AS "THE THEATRE OF THE ABSURD". LAST BUT NOT LEAST, THE TRIPTYCH "SCLIPIRI ȘI TEATRU" MAY BE CONSIDERED THE TURNING POINT WHERE IONESCU LEAVES BEHIND HIS EARLY COMMITMENT TO THE ELITE OF THE "YOUNG GENERATION", IN ORDER TO GET CLOSER TO THE WRITING AND PERFORMANCE PRACTICES OF THE AVANT-GARDE.

KEYWORDS: ANTI-THEATRE, AVANT-GARDE THEATRE, LITERARY COLLAGE, HISTORY OF RECEPTION

Istoria singurei piese de teatru redactate de Ionescu în limba română este astăzi cunoscută, iar influențele ei asupra dramaturgiei care l-a consacrat, deja stabilite în analize comparative și contextualizări istorico-literare detaliate. Textul a fost definitivat în perioada în care Ionescu se afla la Vichy (începutul anilor '40; anul cel mai vehiculat este 1943, dar datarea exactă a fazelor în care scriitorul ar fi lucrat la el a rămas neclarificată¹),

*doctorand, an III, Universitatea București, Facultatea de Litere

¹ Ipoteza elaborării piesei încă din România a fost avansată de Emmanuel Jacquart în notele care însoțesc varianta publicată în ediția Pléiade și preluată de unii dintre exegeții operei ionesciene. Matei Călinescu arată,

trimis în țară lui Petru Comarnescu, pe atunci membru în comitetul de lectură al Teatrului Național din București, și publicat într-un moment de relaxare a cenzurii (1965) în revista *Secolul 20*. Un alt exemplar ajunsese la Londra, în posesia lui Miron Grindea, spre a fi tipărit în *Adam International Review*², sub titlul *Follow my leader*³. Deși varianta sa extinsă și franțuzească, *La cantatrice chauve*, se juca de câțiva ani și era deja foarte celebră, textul care conținea în nuce revoluția teatrului postbelic trecea cu discreție prin lumea literară de la noi, căci momentul politic nu era prielnic reacțiilor necenzurate.

Comparând cele două exemplare ale piesei și refăcând, pe baza corespondenței scriitorului, parcursul micuței comedii, cercetătorul spaniol Mariano Martin Rodriguez avansează o ipoteză care ar putea duce la o nouă receptare a acesteia, mai conectată la contextul său istoric. Luând ca reper textul ajuns în posesia lui Miron Grindea, precum și alte documente din arhiva sa aflată la King's College din Londra, Martin Rodriguez stabilește că *Englezește fără profesor* reprezintă doar o secvență a unei construcții mai ample, alături de o serie de fabule umoristico-absurde pe care autorul le intitulase *Sclipiri*⁴. Într-adevăr, în cuvântul înainte prin care Comarnescu introduce piesa la prima sa apariție în România, el amintește:

„Textul acesta l-a trimis prietenilor în țară îndată ce l-a scris în limba lor, însoțindu-l de o serie de aforisme, fabule, reflecții – intitulate *Sclipiri* - și la fel de paradoxale ca și replicile personajelor din piesă, scormonind, cu același umor al absurdului, unele situații ale vieții cotidiene.”⁵

de pildă, în Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale (Iași: Junimea, 2006), 130, că piesa ar fi fost scrisă în perioada războiului, „poate în anii '41-'42, reluată în anii petrecuți la Vichy (...) și rescrisă în limba franceză, în anii postbelici, probabil în 1948”. Aceeași teorie este susținută de Ion Vartic, în articolul „«Dupălogul» lui Eugen Ionescu” (Manuscriptum, XXXIX, nr. 1-4, 2009, 17) : „«Comedia într-un act» Englezește fără profesor datează din 1942, ultimul an când scriitorul s-a mai aflat în România. Ulterior piesa a fost înrămată în niște așa-numite «sclipiri» și «alte sclipiri» prozastice, toate la un loc formând materia unui volum intitulat *Scipiri și teatru* (...)”

² O documentată descriere a „destinului zbuciumat” de care a avut parte *Englezește fără profesor* este realizată de cercetătorul Mariano Martin Rodriguez în Ionesco înainte de «*La cantatrice chauve*». Opera absurdă românească, (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009), capitolul *Destinul (zbuciumat) al unei opere*

³ În traducere englezească, titlul piesei (*Follow my leader. A sketch by Eugène Ionesco, translated from French by Donald Watson, copyright by Donald H. Watson*) redă numele unui cunoscut joc pentru copii. În articolul „Ghici cine sună la ușă” (Apostrof, Cluj-Napoca, an IX, nr. 9, 1998, 152) Ion Vartic atrage atenția asupra numelui de cod al traducătorului care face „trimiteri amuzante la «sărmanii» Watson multiplicași la nesfârșit în poveștile soților Smith, precum și la presupusul Donald din aceeași piesetă.” Versiunea englezească nu a fost publicată.

⁴ „...această mărturie insistă asupra ideii că fabulele și comedia formau pentru Ionesco o singură operă și nu o compilație circumstanțială de texte”, Mariano Martin Rodriguez în Ionesco înainte de «*La cantatrice chauve*». Opera absurdă românească, (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009), 62.

⁵ Petru Comarnescu, „Eugen Ionescu, inedit. Debutul Cântăreței chele”, *Secolul 20*, ianuarie, 1965, 52

Versiunea publicată în *Secolul 20*, privată, prin intervenția cenzurii, de câteva replici importante pentru încadrarea piesei, a rămas totuși, până nu demult, singura cunoscută cititorilor din România. Secvențele eliminate aveau un pronunțat caracter argotic cu funcție ludică, în maniera celor practicate de dadaști (Tzara, Paul Dermée)⁶, iar finalul alternativ, prevăzut de Ionescu pentru un public mai empatic, și eliminat, la rândul lui, este replica în oglindă a scenei ultime din piesa *S'il vous plaît*, semnată de André Breton și Philippe Soupault în 1919, unul dintre primele experimente teatrale de factură dada. Mai târziu, într-un interviu acordat Annabelei Melzer, Soupault recomanda finalul bretonian-soupaultian (cu o istorie la fel de agitată ca și a celui ionescian⁷), ca pe un moment de „anti-teatru”⁸, care ar fi anunțat cu decenii în avans seria așa-numitelor „anti-piese” ale noii dramaturgii de avangardă de la jumătatea secolului XX. Iată varianta de rezervă pe care Eugen Ionescu – avangardist în spirit – o imaginează alături de cea, mai cunoscută, a mitralierii spectatorilor:

„Mai este și un alt final posibil, dacă avem de-a face cu un public prea sensibil. După plecarea din scenă a celor patru protagoniști, scena rămâne goală. Publicul așteaptă până se enervează. După câteva minute se strigă: «Să vină autorul!», «Autorul, la rampă!» Autorul apare surzând. Publicul îl primește cu râsete, fluierături, huiduieli. Autorul își schimbă expresia, se îndreaptă în fața scenei și strigă:

Autorul: Să mă pupați în cur!

(În timp ce cortina se lasă repede)”⁹

Nici primul final propus de scriitor, cel publicat în revista *Secolul 20* și reluat odată cu reeditarea piesei în volumul *Eu*, nu rămâne neafectat de unele omisiuni de natură să modifice semnificația textului. După cum se știe, și aici eroul principal este Autorul care, după tirul abătut asupra publicului revoltat, se recomandă:

„Mulțumesc că mi-ați luat apărarea față de măgarii ăștia! (*Arată sala*) Eu sunt un autor de Stat!”¹⁰

⁶ Replicile fac parte din dialogul final al celor patru protagoniști: „Doamna Martin: Cur de oaie. Cur de oaie (replica este rostită de paisprezece ori, n.n) Domnul Martin: „Marișo, țapo, cur de cratiță! (...)”, Eugène Ionesco, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008) 262, 264

⁷ ”The fourth act was lost. After Breton’s death we looked over his papers and found it. It’s very important because it’s no longer just the authors who present, but the actors too.”, Annabelle Henkin Melzer, *Dada and Surrealist Performance* 3 rd. ed. (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994), 184

⁸ Annabelle Henkin Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994), 184

⁹ Eugène Ionesco, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008), 262, 264

Ipoteza avansată de Matei Călinescu în *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale*, potrivit căreia acest sfârșit sfidător și sângeros ar trăda relația problematică a scriitorului cu publicul român¹¹, trebuie reconsiderată din perspectiva contextului său în fine întregit. Replica cenzurată „Eu sunt un autor de Stat!” îndreaptă ironia mușcătoare a tânărului Ionescu în primul rând împotriva teatrului *mainstream* românesc, a autorilor recunoscuți și acceptați pe scenele oficiale în anii '30-'40, adepți ai teatrului realist social sau psihologic, și, abia prin ricoșeu, împotriva publicului conformist de pretutindeni, obișnuit cu un tip specific de reprezentare scenică. În acest final violent non-conformist se regăsește atât scenariul, cât și intenția din piesa *Le cœur à gaz* a lui Tzara¹², protestul față de o viziune artistică pe care scriitorul o pastîșează pentru a o deconstrui până la ultima sa consecință, atacând convenția scenică, cea pe care mișcarea experimentală de la începutul secolului a detonat-o pentru prima dată în istoria actului teatral.

Potrivit cercetării lui Martin Rodriguez, fragmentul dramatizat *Englezește fără profesor* aparține unei creații-colaaj de factură avangardistă, care cuprinde o alcătuire narativo-dramatică de secvențe, unele absurde, altele paradoxale prin banalitate, dispuse aleatoriu. Opera îi este dedicată boemului calamburist Oscar Lemnaru și se dorește un antidot sau o reacție târzie față de condamnarea pe care Eugen Ionescu și-o atrăsese, printr-un concurs de împrejurări, odată cu publicarea celebrului articol *Fragmente dintr-un jurnal intim* în revista *Viața românească*¹³. Repudiat printr-un proces juridic-cultural-politic răsunător, condamnat în contumacie și exclus din paginile tuturor revistelor din țară, Eugen Ionescu trăiește, simultan cu impunerea în mediul intelectual parizian, experiența metafizică a blamării și marginalizării, căreia îi răspunde prin acest act de protest. *Sclipiri*

¹⁰ Eugène Ionesco, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008), 260

¹¹ „Chiar și finalul românesc mai dadaist în care spectatorii sunt izgoniți din sala de teatru de jandarmi, nu-i lipsit de o anumită semnificație politică (în situația de război în care a fost concepută piesa), deși probabil că ea n-ar fi fost percepută corect în momentul premierii pariziene în 1950. Nu mă pot împiedica să cred, totuși, că soluția de final adoptată, indicând, cum spuneam adineauri, interșanjabilitatea personajelor, maschează întrucâtva o dimensiune importantă a piesei: atitudinea polemică a autorului față de spectatori (inițial români imaginari) și substratul ei de furie și violență.” Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* (Iași: Junimea, 2006), 121-122

¹² La prima reprezentare, din 1921, Tzara prezintă publicului piesa astfel: „...c'est la seule et la plus grande escroquerie du siècle en 3 actes, elle ne portera bonheur qu'aux imbéciles industrialisés qui croient à la existence des génies.”, Tristan Tzara, *Œuvres complètes* (Paris: Flammarion, 1975), 154

¹³ În 1946, după publicarea amintitului articol și reacția în valuri a unor publicații precum *Glasul armatei, Dreptatea sau Scânteia*, Eugen Ionescu este condamnat la unsprezece ani de închisoare în contumacie și cinci ani de interdicție corecțională „pentru ofensa armatei și ofensa națiunii”. Un detaliat istoric al acestui moment este realizat de Marta Petreu, Ionescu în țara tatălui (Cluj-Napoca: APOSTROF, 2001), 87-117

și *teatru* se declară un manifest anti-sistem (literar, social, politic) și, ca mai recentul volum *Nu*, își propune o zdruncinare din temelii a valorilor consacrate.

„Dragă Lemnaru,

M-am gândit mult la tine și te-am crezut mort, ca atâția alții, unii iluștri, alții anonimi. 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 potrivește mai bine.

Numai ție puteam pentru ca să ți le dedic.

Al tău, Eugen Ionescu, august, 1946¹⁴

Colecția de „fabule” care încadrează piesa e concentrată, mai mult decât *Englezește fără profesor*, în jurul unei dezbateri etice. Multe dintre „parabolele” ionesciene au în recuzită haina militară, aluzia la amintitul diferend¹⁵, altele sunt pure jocuri de cuvinte, în spirit dada, combinații de sonorități și semnificații aleatorii cu trimiteri argotice¹⁶; câteva aveau să devină celebre, în traducere franțuzească, găsindu-și locul în varianta extinsă a piesei *Cântăreața cheală* și urmau să contribuie la nașterea „noului teatru”¹⁷. Toate sunt, în esență, mici situații burlești cu tipologii bine definite, secvențe dramatizate ale unei „istorii ieroglifice” personale, a căror singură coerență de construcție pare a fi paradoxul „moralei”¹⁸.

O parte dintre aceste *Sclipiri*, cele care preced piesa de teatru, fuseseră publicate de către Mircea Popa în revista clujeană *Apostrof* încă din 1998, independent de *Englezește*

¹⁴ Eugen Ionescu, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008), 170

¹⁵ „Vulpea galonată: Odată, un căpitan văzu o vulpe purtând galoane. Căpitanul opri vulpea cu forța și o întrebă amenințător:

«Ai făcut-o dinadins?»

«Ba te-nșeli», răspunse vulpea.

Morala

Orice naș își are nașul”, Eugen Ionescu, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008), 178

¹⁶ „Poemă: Telefonista telefonează / Telefonistii n-au telescop/ Scopul lor este să/ Telescofească, să telescopească: telescopitul e periculos” Eugen Ionescu, *Sclipiri și teatru* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008) 182

¹⁷ Cinci dintre aceste fabule, Căinele și boul, Vaca și vițelul, Vulpea și șarpele, Cocoșul și Buchetul sunt reluate în *Cântăreața cheală* și incluse în șirul de anecdote ce constituie scena a VIII-a a piesei.

¹⁸ „Corcodușul: Un corcoduș, odată, se plictisea să tot facă corcodușe. S-a gândit să facă altceva, prune. S-a căznit un an, s-a căznit doi ani, s-a căznit șapte ani și nu a reușit.

Morala

Imposibilul nu se poate.” Eugen Ionescu, *Destellos y Teatro. Sclipiri și teatru: trifoiul cu patru foi* (Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008), 268

fără profesor, fiind recomandate drept „cele mai urmuziene dintre toate producțiile”¹⁹ lui Eugen Ionescu, anticipând, la rândul lor, viziunea absurdistă a dramaturgului. Discutându-le la această primă și discretă apariție, Ion Vartic îl va recunoaște aici *in nuce* pe șarmantul Pompier, interpret al „fabulelor experimentale” din antipiesa *La cantatrice chauve*²⁰.

Acest colaj epico-dramatic, cu biografia sa fracturată, surprinde declicul scriiturii ionesciene către mișcarea de avangardă, într-un moment în care vechile sale teme generaționiste, marcate de paradoxurile discursului rațional, erau încă vii și se topeau în noua formă de expresie adoptată de scriitor. Printre parabole regăsim un *Autoportret (în oglindă)* în genul celui inserat în torentul critic din *Nu*:

„Un cap: nas, ochi, gură, frunte, obraji, urechi, bărbie, - apoi gâtul care leagă capul de trunchi, umeri, brațe, pieptul, burta (toate acestea de fapt nu se văd, dar se ghicesc sub îmbrăcăminte).

Pulpele, genunchii și picioarele (încălțate fac cinci, - și cu una șapte).

Morala

Ceafa, numai dacă mă-ntorc cu spatele (și cu ea face șapte, fiindcă am socotit una în plus adineauri).

Altă morală

Oglinda nu-i interesantă fiindcă nu-ți arată niciodată nimic nou.”²¹

Apar, de asemenea, reflecții de natură etico-socială, paradoxuri ale unei societăți anti-individualiste, care amintesc de paginile românești din *Prezent trecut, trecut prezent*, scrise la începutul anilor '40:

Auto-poveste

„Odată, mi-am pus pălăria pe cap ca să ies la plimbare.

«Cap cassă!», zisei și ieșii din casă (în loc de rămas bun).

Drept care, fiind luat drept un anonim, un om mă strigă după pseudonim:

«Dreacătrătră!» (pronunțând cu oarecare greutate).

Întoarsei urechea dreaptă și surâsei cu cea dreaptă:

«E aceeași!», mă lămuri un trecător mai mult decât viu. Rectificai. Desigur, tot o dreaptă fuse. Dar a cui vina?

Cel puțin mă făceam înțeleș.

Morala:

Și cratița are urechi.”²²

¹⁹ Mircea Popa, „Opera necunoscută a lui Eugen Ionescu”, *Apostrof*, Cluj, an IX, nr. 9, 1998, 149

²⁰ „Dactilograma aceasta e foarte interesantă deoarece conservă momentul intermediar dintre Englezește fără profesor și Cântăreața cheală, în care scrierile insulare așteaptă încă să se țasă între ele (...) citind Scrierile auzim deja cum sună la ușă Pompierul, ispitindu-ne cu specialitățile lui narative.”, Ion Vartic, „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, Cluj, an IX, nr. 9, 1998, 153

²¹ Ion Vartic, „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, Cluj-Napoca, an IX, nr. 9, 1998, 278

Volumul *Scipiri și teatru* marchează un timp al metamorfozei, în care pot fi surprinse în oglindă momentele, ce păreau de neconciliat, din viața scriitoricească a lui Eugen Ionescu. Acel eu „bovaric, supradimensionat, al celui care se distanțează nu odată de sine pentru a se privi admirativ ori condescendent din afară”²³, pe care Laura Pavel îl identifica în nevoia de miracol a ficțiunilor ionesciene, se detașează acum de egocentrismul „tinerei generații”. El se va regăsi răsturnat urmuzian în anti-utopia sa dramatică.

Întâmplarea a făcut ca această creație-manifest să fie receptată secvențial, iar sensul ei recuperat târziu, astfel încât singura legătură a dramaturgului cu mediul literar românesc să fie, până nu de mult, doar scheciul *Englezește fără profesor*.

Îndelung dezbătută este și sursa de inspirație declarată a piesei. Metoda Assimil folosită de Ionescu pentru a învăța limba engleză devine cauza unei „extraordinare distopii lingvistice”²⁴ și proiectează, în mintea ingeniosului învățăcel, imaginea unei Anglii alcătuite dintr-o sumă de locuri comune și stereotipii. Suntem, așadar, în fața unei piese de influență livrescă, a unui „teatru de gradul al doilea”²⁵, în care autorul nu-și propune să dezvolte un conflict dramatic, ci să transmită tensiunea apărută între reprezentarea de manual și imaginea încetățenită a vieții casnice, cotidiene, într-o familie tipică. Convenția discursului, care în sursă urmează rigorile didactice ale învățării unei limbi străine (vocabulary tematic, limitarea la anumite forme gramaticale, text ajutat de imagini ușor caricaturate etc.) este dublată, aici, de o serie de cutume culturale, schematizate, ale mediului în care se desfășoară dialogul. Primul text de teatru al lui Ionescu parodiază, în primul rând, retorica pedagogică, descoperindu-i paradoxurile comice, exagerându-i clișeele, pentru a-i reflecta caracterul artificial. Chiar dacă mai târziu autorul va afirma „Mi se pare uneori că m-am apucat de scris teatru pentru că îl uram”²⁶, e greu de presupus că acesta își propune să creeze, prin *Englezește fără profesor*, un manifest împotriva scenei. El pare mai preocupat de minarea metodei didactice, pe care, ca profesor de limba franceză, trebuie să o fi cunoscut destul de bine.

Într-un volum de comentarii (tot de uz didactic) ale primelor piese ionesciene, Michel Bigot și Marie-France Savéan pun chestiunea acestor deturări de replici pe seama câtorva detalii din biografia scriitorului:

²² Ion Vartic, „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, Cluj-Napoca, an IX, nr. 9, 1998, 278

²³ Laura Pavel, Ionescu. Anti-lumea unui sceptic (Pitești: Paralele 45, 2002), 62

²⁴ Matei Călinescu, Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale (Iași: Junimea, 2006), 122

²⁵ Michel Lioure, *Lire le théâtre modern. De Claudel à Ionesco* (Paris: Dunod, 1998), 132

²⁶ Eugen Ionescu, *Note și contranote* ediția a treia (București: Humanitas, 2011), p. 45

«À la conscience ancienne d'une tragédie du langage s'ajoute l'expérience professorale de Ionesco qui a enseigné le français en Roumanie et a connu bien d'autres manuels de langue. Son bilingvisme n'est pas étranger à sa faculté de prendre une distance critique pour juger du langage. En fait, Ionesco a choisi dans Assimil un certain nombre de points d'appui, des fragments de dialogue qu'il transforme le plus souvent, quelques sketches dont il s'inspire sur le plan de la construction dramatique.»²⁷

„Tragedia limbajului”, un brand ionescian *par excellence* și un punct de plecare al multor interpretări critice, nu trebuie considerată neapărat și o „tragedie” a limbajului teatral, chiar dacă în spiritul obsesiv negativist cu care își familiarizase cititorii încă din volumul *Nu*, Ionescu își intitulează textele dramatice „anti-piese”, cu un prefix fetiș al avangardei²⁸. În structura primei sale piese se recunoaște cu ușurință succesiunea tipică a lecțiilor din manualele de conversație, plasate însă într-o dispoziție specifică unei comedii de situație de factură clasică. Ionescu este un artist al așteptărilor înșelate, căci, în mod curios, ingredientul comic al piesei sale vine nu din această asociere inedită, ci din inserția, în dispoziția pseudo-conflictului, a unui „terț”. Registrul dada, pe care tânărul Eugen Ionescu îl exersase de-a lungul câtorva ani de polemică și negare, în epoca de vârf a avangardei românești, recenzându-i revistele sau angajându-se în paginile lor, impregnează acest artefact și îl subminează. Astfel, pentru început, tema culinară (discuția inițială a soților Smith), asociată cu problema genurilor și a gradelor de rudenie (secvența Bobby Watson) e creată din interiorul rubricii de ziar, o inserție nelipsită din teatrul avangardist, cu rolul de a amesteca registrele și de a interfera senzaționalul mediatic și cel teatral:

(Domnul Smith, continuându-și lectura, face un zgomot cu limba) (...)

Dl. Smith: A! Uite, spune că a murit Bobby Watson!²⁹

Scena a II-a prezintă noul cuplu, familia Martin și introduce mult discutata recunoaștere, tratată ironic în cheie aristoteliană³⁰. Aceasta survine, cum e și firesc, după o

²⁷ Michel Bigot, Marie-France Savéan, *La cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco* (Paris: Gallimard, 1991), 19-20

²⁸ „«Anti-» est un des prefixes fétiches des avant-gardes pour signifier leur opposition constructive. «Anti-poésie», «anti-théâtre», «anti-langage», «anti-representation», ces mises en cause visent aussi bien les genres esthétiques, que l'art lui-même et son ambition à reproduire et à signifier”, François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité* (Paris: Hachette, 2000), 23

²⁹ Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor* (Cluj-Napoca: Echinoc, 1990), 207

³⁰ „Eugen Ionescu parodiază unul din elementele clasice ale intrigii dramatice, așa-zisa recunoaștere ce reprezintă, conform Poeticii lui Aristotel, trecerea personajelor «de la neștiință la știință în urma unor revelații. Mai mult chiar, cu puțină pedanterie putem spune și care anume recunoașteri sunt parodiate în Englezește fără profesor: a treia categorie (provocată de amintire) și a patra, aceea ce decurge dintr-un silogism.”, Ion Vartic, „Eugen Ionescu și critica teatrului analitic” în *Steaua*, ianuarie, 1990, 7

întorsătură de situație dintre cele obișnuite în *commedia dell'arte*, unde sluga, mai abilă și mai dominatoare, își ia adesea peste picior stăpânii, stârnind râsul:

„Mary: De ce-ați venit așa târziu? Acu stați și-așteptați!”³¹

Și tot acum, pentru a încurca firele și a insinua o pistă falsă, Ionescu suprapune peste situația inițială un scenariul polițist:

Mary: „Cine este adevăratul Donald? Cine este adevărata Elisabeth? Cine are interes ca această încurcătură să se producă? Iată ceea ce nu trebuie să încercăm să descoperim; să lăsăm mai bine lucrurile încurcate. (Face câțiva pași spre ușă, revine, se adresează publicului) Am uitat să mă prezint: Sherlock Holmes.”³²

Un detectiv sub acoperire cu funcții matrimoniale întâlneam și în *S'il vous plaît*, piesa lui Breton și Soupault, sau în *Le Trésor des jésuites* de Aragon și Breton, iar rolul lui nu era, și nu e nici aici, doar unul parodic. Cum deconspirarea identității ascunse a personajului se face în *aparté*, ca în vechile comedii molierești, efectul este de a induce publicului o stare de complicitate, dar și impresia, obișnuită în spectacolul clasic, că prezența sa e inclusă în țesătura dramatică. Acest episod este urmat aici de scena vizitei și a conversației de salon. În acest moment din manualul dramatizat se desprind, ca imperativele unui poem dadaist, nu doar câteva sofisme adecvate oricărui subiect, ci și o listă de expresii idiomatice greșit aplicate, secvențe de conversație, sau pur și simplu confuzii între cuvinte asemănătoare. Noile idei se rup de contextul lor și se amestecă, culminând în poeme fonetice și bolboroseli de factura celor practicate de Tzara:

„D-na Smith: Peter are dreptate: nu ești așa de liniștit cum este el.

D-na Smith: Care sunt cele șapte zile ale săptămânii?

Dl. Smith: Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

Dl. Martin: Edward is a clerk; his sister Nancy is a typist and his brother William a shop assistant (...)

Dl. Martin: Hârtia este pentru scris, pisica pentru șoarece, brânza este pentru zgâriat.”³³

Firește, asocierile sonore obscene sunt și aici prezente. Actul final, în care, după o îndelungă așteptare a unei continuări clarificatoare, spectatorii revoltați intră pe scenă și sunt mitraliați, în timp ce Autorul distruge tot constructul, apărând din culise pentru a insulta publicul, aplică la virgulă tehnica frustrării, atât de bine elaborată în perioada de glorie a avangardei europene.

³¹ Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor* (Cluj-Napoca: Echinoc, 1990), 213

³² Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor* (Cluj-Napoca: Echinoc, 1990), 217

³³ Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor* (Cluj-Napoca: Echinoc, 1990), 218-219

„ ...Trebuie așteptat până ce publicul se înfurie de tot și până ce vreo douăzeci de spectatori năvălesc pe scenă, țipând, înarmați cu ciomege. Furioșii se îndreaptă spre fundul decorului, dar în momentul acela, din cele patru colțuri ale scenei răpăiesc mitralierele. Spectatorii furioși cad morți (...)

Autorul (către directorul teatrului): Vă mulțumesc că mi-ați luat apărarea față de măgarii ăștia! (arată sala)

Directorul teatrului (către spectatorii îngroziți): Canaliilor! (către un spectator din sală) Scoală-te! Ce meserie ai? (...) Autorul: De ce veniți aici să ne încurcați? Eu mă duc să fac ghetete în locul cizmarului...?”³⁴

Structural, *Englezește fără profesor* se înrudește cu *S'il vous plaît*, primul text dramatic de factură avangardistă, dar îi e superior printr-un plus de conștiință teatrală. Rigorile genului nu sunt nici ignorate (ca în primele piese dada), nici subminate. Eugen Ionescu așază totul într-un cadru unitar, aduce în decor obiecte care trebuie să puncteze desfășurarea în timp (pendula), ca aluzie la celebra unitate clasică, marchează prin replici, cu o acuitate de tragedian, intrările și –mai ales – ieșirile personajelor din scenă, dar introduce, așa cum am văzut, în toată această desfășurare coerentă, o serie de procedee specifice scheciurilor dada-suprarealiste. Melanjul este spectaculos, limbajul devine doar un pretext al acestei complexe desfășurări, prin care dramaturgul debutant își îndreaptă tirul spre un anumit tip de societate și prejudecățile ei.

³⁴ Eugen Ionescu, *Englezește fără profesor* (Cluj-Napoca: Echinox, 1990), 222-223

BIBLIOGRAFIE

1. **Bigot, Michel et Savéan Marie-France**, *La cantatrice chauve et La Leçon d'Eugène Ionesco*, Paris: Gallimard, 1991
2. **Breton, André**, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992
3. **Călinescu, Matei**, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași: Editura Junimea, 2006
4. **Comarnescu, Petru**, „Eugen Ionescu, inedit. Debutul *Cântăreței chele*”, în *Secolul 20*, nr. 1, 1965
5. **Ionesco, Eugène**, *Destellos y Teatro. Scipiri și teatru: trifoiul cu patru foi*, Caracaș: Editorial Fundamentos, 2008
6. **Ionesco, Eugène**, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a treia, București: Editura Humanitas, 2011
7. **Ionescu, Eugen**, *Englezește fără profesor*, în *Secolul 20*, nr. 1, 1965
8. **Ionescu, Eugen**, *Eu*, ediție îngrijită de Mariana Vartic, Cluj-Napoca: Editura Echinoc, 1990
9. **Ionescu, Eugen**, *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sassu, București: Editura Humanitas, 1992
10. **Ionescu, Gelu**, *Anatomia unei negații*, București: Editura Minerva, 1990
11. **Lioure, Michel**, *Lire le Théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*, Paris: Dunod, 1998
12. **Martin Rodriguez, Mariano**, *Ionesco înainte de „La Cantatrice Chauve”. Opera absurdă românească*, traducere Iulia Bobăilă, Cluj: Casa Cărții de Știință, 2009
13. **Melzer, Annabelle**, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994
14. **Noudehmann, François**, *Avant-gardes et modernité*, 3 rd. ed., Paris: Hachette, 2000
15. **Pavel, Laura**, *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Paralela 45, 2002
16. **Popa, Mircea**, *Opera necunoscută a lui Eugen Ionescu*, *Apostrof*, an IX, nr. 9, 1998
17. **Petreu, Marta**, *Ionescu în țara tatălui*, Cluj-Napoca: Apostrof, 2001
18. **Tzara, Tristan**, *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Paris: Flammarion, 1975
19. **Vartic, Ion**, „Ghici cine sună la ușă”, *Apostrof*, an IX, nr. 9, 1998
20. **Vartic, Ion**, „Eugen Ionescu și critica teatrului analitic”, *Steaua*, ianuarie, 1990
21. **Vartic, Ion**, „«Dupălogul» lui Eugen Ionescu”, *Manuscriptum*, XXXIX, nr. 1-4, 2009