Ionescu sans frontières! Le jour de gloire est arrivé!

Dr. INOCENŢIU DUŞA
Târgu-Mureş

Résumé

Ionescu sans frontières! Le jour de gloire est arrivé!

L'objectif de cette étude est d'observer comment la création du dramaturge Eugen Ionescu a progressivement conquis l'Europe et puis le monde entier. Depuis la mise en scène de sa première pièce, ***La Cantatrice chauve*** *au Théâtre des Noctambules à Paris, en 1950, jusqu´à la consacration du dramaturge roumain, dont les pièces sont aujourd´hui jouées sur les grands scènes du monde, était un chemin difficile et il a aussi eu de la chance.*

Car c'était une chance que le Théâtre de la Huchette à Paris a joué à partir de 1952 jusqu'à aujourd'hui, sans interruption, ***La Cantatrice chauve*** *et puis* ***Les Chaises*** *ou* ***La Leçon****. Raymond Queneau chez Gallimard a annoncé dans son cercle d`amis* ***La Cantatrice chauve*** *et Jean Anouilh a considéré* ***Les Chaises*** *comme un chef-d`oeuvre. C`était aussi une chance que la même première pièce a ouvert la possibilité d'être consacré en Amérique, à partir de 1958, quand on a été jouée à New York.*

Mots-clés: *Eugen Ionescu, le théâtre de l'absurde, metteurs en scène, acteurs, théâtres, multiculturalisme*

Europa poliglotă ne pune astăzi în faţa unui paradox: deşi de la Humboldt încoace se crede că nici un cuvânt dintr-o limbă nu e perfect echivalent cu unul dintr-o altă limbă, că există un „geniu" al fiecărei limbi, totuşi rămâne la fel de puternică dorinţa traducerilor dintr-o limbă în alta. Umberto Eco, în cartea ***În căutarea limbii perfecte***, prefigura viitorul Europei nu ca un tărâm al poliglo ilor, fiecare vorbind toate limbile, ci ca un teritoriu în care oamenii ar înţelege limba celorlalţi, fără a o putea vorbi, căci ar utiliza „*geniul european*," adică „*universul cultural pe care fiecare îl exprimă atunci*

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

când vorbeşte limba propriilor strămoşi şi a propriilor tradiţii."[1] Să urmărim, aşadar, cum şi piesele ionesciene au pornit în căutarea limbii perfecte, ori mai degrabă a scenei perfecte, dinspre Franţa spre restul continentului mai întâi, mai apoi în lumea largă.

În ciuda dispariţiei dramaturgului, spiritul şi mesajul pieselor ionesciene continuă şi azi să radieze dintr-un mic teatru din Cartierul Latin din Paris. Théâtre de la Huchette a fost creat în anul 1948, sub conducerea lui George Vitaly, dar abia al doilea director al său, Marcel Pinard, va face loc, începând cu anul 1952, în alăturare cu dramaturgia clasică, şi noului val, reprezentat de Jean Gênet, Eugen Ionescu ori Jean Tardieu, cu toţii scriitori copleşiţi de angoase metafizice, după cum singuri recunoşteau. Cu timpul, acest teatru discret a devenit „*teatrul lui Eugen Ionescu*,"[2] căci din 7 octombrie 1952, când s-au jucat aici pentru prima dată ***Cântăreaţa cheală*** şi ***Scaunele***, l-au păstrat în repertoriu pe dramaturgul de origine română, iar din 1957 spectacolul cu ***Cântăreaţa cheală*** s-a jucat fără întrerupere, până în prezent. Chiar dacă criticii au contabilizat doar cifrele rotunde, amintind bunăoară spectatorilor în 1987 că s-au derulat 10.000 de reprezentaţii, iar în 2 iunie 1994 că s-a jucat spectacolul cu numărul 12.002, chiar dacă în anul 2000 această instituţie teatrală a primit un Molière d'Honneur[3] tocmai ca o răsplată pentru fidelitatea faţă de dramaturgia ionesciană, toate aceste detalii sunt doar un fascicol firav din odiseea continentală şi mondială a succesului dramaturgului. Rămâne însă de nezdruncinat legătura creată între micul teatru parizian şi dramaturgul nostru, ale cărui piese magnetizează aici o lume aflată în căutarea altor atmosfere culturale decât cele oferite de Luvru ori Sorbona, căci „*nu există un arbore mai mare ca Teatrul Huchette din Franţa, care să ascundă sub coroana sa o comoară mai mare ca celebrele piese ale lui Ionesco*."[4]

---

[1] Umberto Eco, ***În căutarea limbii perfecte***, Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 274.

[2] www.ionesco.de

[3] ***Ibidem***.

[4] Fabienne Darge, în ***Le monde***, 28 octombrie 2009.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

De fapt, debutul lui Ionescu ca autor dramatic este legat de aceeaşi piesă, ***Cântăreaţa cheală***, care s-a jucat prima dată la Théâtre des Noctambules din Paris, la 11 mai 1950, fiind primită fără entuziasm de critica teatrală, doar un singur reprezentant al acestei bresle, Jacques Lemarchand de la ***Combat***, şi actorul Armand Salacrou scriind pozitiv despre ea.[5] Nu de puţine ori, reprezentaţiile nu au avut loc din cauză că în sală erau doar trei spectatori, cărora li s-au returnat banii pe bilete.[6]

Teatrul ionescian şi-a construit specificitatea încă de la început pe o practică scenică şi dialogică a paroxismelor. Cum scenele sale se îndreptau spre reducerea la esenţe, adică spre absurdul existenţei umane, Ionescu a fost conştient că doar treptat se va putea impune, după cum însuşi rezuma mecanismele care au condus la succesul ***Cântăreţei chele***: „*în '57, Cântăreaţa s-a reluat fără a se mai întrerupe. Iată cum a venit succesul: mai întâi a existat un grup de intelectuali francezi care a apărat piesa, dar hotărâtor a fost faptul că ulterior au sosit mulţi străini, care mi-au montat piesele în ţările lor, pentru ca, abia pe urmă, ele să fie reluate la Paris.*"[7]

Cu un aer comic, dramaturgul îl evoca în mod special între susţinători pe Raymond Queneau, un nume care deja la vremea respectivă se identificase cu colecţia Bibliothèque de la Pléiade a Editurii Gallimard, dar îşi păstrase nestinsă şi pasiunea pentru psihanaliză, şi care, ca o prezenţă sonoră a lumii culturale pariziene, a încercat să le stârnească şi altora interesul pentru prima piesă ionescianã: „*Aşadar, Queneau, în mai 1950... la Gallimard dădea un cocktail la care nu fusesem invitat, nimeni nu auzise de mine; Queneau stătea în uşă, cu un pahar de vin alb în mână, spunând fiecărui nou-venit: du-te să vezi Cântăreaţa cheală de Ionesco. Vă imaginaţi ce impresie făcea asupra acelor oameni un asemenea titlu şi un nume a cărui sonoritate aducea în mod bizar cu Unesco.*"[8] De fapt, între nonconformistul Queneau şi debutantul dramaturg

[5] Martin Esslin, ***Teatrul absurdului***, Bucureşti, Editura UNITEXT, 2009, p. 127.

[6] ***Ibidem***, p. 127.

[7] Eugène Ionesco, ***Antidoturi***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 180.

[8] ***Ibidem***, p. 182.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

român existau mai multe afinităţi, amândoi fiind partizanii introspecţiilor psihanalitice, ca şi membri ai Colegiului de Patafizică, înfiinţat în anul 1948, în memoria lui Alfred Jarry, din dorinţa de a caricaturiza instituţiile academice, dar şi de a susţine o ştiinţă a virtualului şi a soluţiilor imaginative. Doi „satrapi" aşadar, în goana lor după metafore, cărora li s-au mai alăturat Boris Vian, Jean Baudrillard, Jacques Prèvert, Georges Perec etc.[9]

Mircea Eliade a fost se pare între primii săi spectatori, chiar dacă abia sub cerul parizian s-a apropiat de dramaturg, şi nu în atmosfera tinereţii consumate pe străzile din Bucureşti: „*abia la Paris am devenit prieten cu Eugen Ionescu. Îl cunoscusem la Bucureşti, pe vremuri, dar după cum a spus-o de mai multe ori, glumind, între noi exista o diferenţă de doi ani. La 26 de ani eram „celebru", întors din India şi profesor; iar el, Eugen Ionescu, la 24 de ani, lucra la prima sa carte. Prin urmare, aceşti „doi" ani erau o diferenţă foarte însemnată! Exista o distanţă între noi. Dar ea a dispărut chiar de la prima noastră întâlnire la Paris... În seara premierei (cu Cântăreaţa cheală- n.n.), eram deja un mare şi sincer admirator al teatrului său, nu mă îndoiam de cariera sa literară în Franţa. Ceea ce îmi place, în primul rând, în teatrul lui Eugen Ionescu, este bogăţia poetică şi forţa simbolică a imaginaţiei sale*."[10]

Ionescu însuşi părea mulţumit de ceea ce văzuse pe scenă, sub bagheta lui Nicolas Bataille, fiindcă jocul actorilor reuşise să creeze acea obsesie a vidului, acea prăpastie a absurdului convenţiilor umane: „*totuşi, tinerii interpreţi ai Cântăreţei chele reuşiseră cu adevărat să fie ei înşişi. Nişte personaje găunoase, socialul pur: căci sufletul social nu există. Erau graţioşi tinerii actori din trupa lui Nicolas Bataille din Cântăreaţa cheală: vid în haine de duminică, vid fermecător, vid înflorit, vid cu aparenţe de figuri, vid tânăr, vid contemporan. Erau, cu toate acestea, ei înşişi, fermecători dincolo de nimic*."[11]

---

[9] Shuichiro Shiotsuka, ***Raymond Queneau et deux encyclopédies. L'ideé de savoir chez Queneau***, în ***Cahiers de l'Association des études françaises***, 2001, nr. 53, p. 394.

[10] Mircea Eliade, ***Încercarea labirintului. Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 97.

[11] Eugène Ionesco, ***În legătură cu Cântăreaţa cheală. Jurnal***, în Idem, ***Note şi contranote***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 232.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

Dincolo de cortina de fier, prietenii rămaşi în ţară înregistrau situaţia grea pe care o aveau tinerii Ioneşti la Paris, la începutul exilului, bunăoară familia lui Ion Vianu, care însă le admira curajul de a fi ales să trăiască sub zodia libertăţii: „*deşi duceau o mizerie cumplită la Paris, era mai bine pentru ei să fie acolo... Soarta Ioneştilor a devenit, în familia noastră, simbolică pentru condiţia exilului: dificilă, dar în libertate*."[12]

Apoi, în mod neaşteptat, triumful: Vianu, într-o evocare, aminteşte zvonul care a ajuns la Bucureşti, despre reuşita lui Ionescu în teatrul absurdului: „*curând, în 1950, în izolarea relativă în care trăiam, a parvenit un zvon... curând, o certitudine: Eugen devenise peste noapte celebru. Triumfase cu o piesă de teatru, Cântăreaţa cheală. Crease, cu Beckett, cu Adamov, un nou curent literar, teatrul absurdului. Şi anii care au venit au confirmat celebritatea muritorului de foame din primii ani*."[13]

Dacă urmărim lista reprezentaţiilor cu această primă piesă, dacă ne lăsăm însoţiţi în această călătorie imaginară şi de scepticismul unei bune părţi a criticii teatrale, atunci trebuie să-i rezervăm într-adevăr rolul de a fi revelat misterul ionescian, reluării acestui spectacol, în 1957, la Théâtre de la Huchette. Până atunci, reprezentaţiile au rămas cantonate în lumea francofonă, au traversat mai întâi frontiera franceză, poposind la Bruxelles, la 17 decembrie 1952, în regia lui Roland Ravez, iar, după ce s-a menţinut în repertoriu două stagiuni la rând, ***Cântăreaţa*** a fost reluată de acelaşi în 1959-1960. Erau vremuri în care dramaturgia ionesciană părea a atrage mai degrabă spiritele rebele, decât mari maeştri, fiindcă tot la Bruxelles va face o nouă tentativă un tânăr de doar 18 ani, Albert André Lheureux, în 1963, care tocmai deschisese într-o casă a părinţilor săi Théâtre de L'Esprit Frappeur.[14] Nici în Italia nu s-a întâmplat altminteri, fiindcă şi aici a riscat să pună în scenă ***La Cantatrice Calva*** regizorul şi directorul unui mic teatru din Torino, Teatro delle Dieci (în 1958), Massimo Scaglione, care însă a fost

[12] Ion Vianu, ***Ionesco, aşa cum l-am cunoscut (evocare)***, în ***22. Revista Grupului pentru dialog social***, 24 nov. 2009, on line la adresa www.revista22.ro

[13] ***Ibidem***.

[14] www.aml-cfwb.be

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

- se pare - ceva mai convingător ori lumea italiană era deja mai atentă la dramaturgia absurdului, din moment ce au urmat peste 2000 de reprezentaţii ale acestui spectacol, fără întrerupere.[15]

Abia după ce parizienii şi-au stăvilit reticenţele faţă de ***Cântăreaţa cheală***, aceasta a traversat Atlanticul şi, treptat, a cucerit Lumea Nouă. În 1956, o regăsim pe afişul de la Theatre Club din Londra, în regia lui Peter Wood, în 1958 s-a jucat la New York, în stagiunea 1959-1960 a fost pusă în scenă la Dallas, la Theater Center din Texas, în regia lui Juan José Gurrola, regizorul, actorul şi dramaturgul care a revoluţionat arta dramaturgică în Mexic; în 1960 s-a jucat în California, în stagiunea 1961-1962 în Hawai, apoi a urmat premiera de la New York, la 15 decembrie 1962, în regia lui Martin Kalmanoff. Punerea în scenă din Canada, la Ottawa, s-a făcut în aprilie 1964, în regia lui Jean Herbiet, de origine franceză, aflat în ascensiunea carierei sale, care va deveni în 1971 director al Teatrului Francez din Canada.[16] Va fi între primele succese premiate la Festivalul Mondial al Teatrului Universitar din Nancy, prezidat de viitorul ministru al Culturii, Jack Lang.[17]

Au urmat anii de maxim interes, când piesa s-a jucat atât pe scenele europene, cât şi în restul lumii, iar cei care au pariat pe un posibil succes al ei erau deja nume consacrate. Aşa s-a întâmplat, bunăoară, la Madrid, când în 1964 cel care a pus-o în scenă era Daniel Bohr, originar din Argentina, dar care şi-a legat numele de regizarea unor piese din teatrul absurdului, semnate de Ionesco, Beckett ori Harold Pinter. Dramaturgul român este cel căruia i-a acordat atenţie imediat după mutarea sa în Spania, în 1964, când a fondat Noul Teatru Experimental din Madrid (El Nuevo Teatro Experimental).[18] La fel, prima reprezentaţie a lui Ionescu în Uruguay, în 1973, la Teatro Solis din Montevideo, a fost regizată de un cunoscut dramaturg, reprezentant al

[15] www.ionesco.org
[16] www.expressottawa.ca
[17] www.ionesco.org
[18] www.danielbohr.com

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

„*generaţiei critice*" de scriitori uruguayeni, Carlos Denis Molina, care din 1971 conducea Comedia Nacional din Montevideo.[19]

Cu siguranţă provocatoare trebuie să fi fost aclimatizarea scrisului ionescian în lumea niponă, mai întâi în 1967 de către cei din trupa de la Huchette, la Tokyo şi Kyoto, apoi în septembrie 1968 de o companie japoneză, în regia lui Hideo Ishizawa.[20] După al doilea război mondial, în Japonia s-a manifestat un viu interes pentru traduceri din literatura franceză, noul roman, existenţialismul, structuralismul, dramaturgia absurdului reţinând atenţia publicului cultivat japonez,[21] care şi-a făcut o idee despre aceste curente, fără a părăsi spaţiul limbii natale, prin traducerile şi reprezentaţiile puse în scenă în Ţara Soarelui Răsare.

Până la urmă, ***Cântăreaţa cheală*** şi-a spus povestea nu doar în franceză, nu doar la Paris, ci în toate cele patru zări, din Bruxelles la San Francisco, şi de la Oslo la Djakarta ori Brazilia. Fie că s-a adresat unui public francofon sau unuia englez, spaniol, japonez etc., ea şi-a provocat spectatorii la noi meditaţii pe tema zilei de ieri, sau a trecutului din noi, fiind expresia insolitului cotidian, un insolit care se revelează chiar în interiorul banalităţilor celor mai uzate. ***Lecţia*** - o piesă care a însoţit cumva din umbră ***Cântăreaţa cheală***, a avut premiera la 20 februarie 1951 la Théâtre de la Poche din Montparnasse, în regia lui Marcel Cuvelier. Cu un buget foarte scăzut, regizorul fixase la maxim trei numărul personajelor.[22] De astă dată, se pare că Ionescu s-a inspirat din manualul de matematică al fiicei sale, cum îi mărturisea lui Emmanuel Jacquart.[23] Succesul nu a venit nici de astă dată de la început, abia cu reluarea piesei de către cei de la Huchette, în 1957. Dar vocile criticii au fost divizate, între cei mai refractari fiind Jean Jacques

[19] www.manuscritsentredeux.recherche.univ-lille3.fr

[20] www.ionesco.org

[21] Tetsuya Shiokawa, ***L'état des études françaises en Japon: philologues et intellectuels, deux mondes incommensurables***, în ***Cahiers de l'Association des études françaises***, 1998, nr. 50, p. 75.

[22] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 131.

[23] André Le Gall, ***Eugène Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son oeuvre et son temps***, Paris, Éditions Flammarion, 2009, p. 285.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

Gautier de la *Figaro*, care declara că „*rămâne impermeabil la geniul lui Ionescu*."[24] În cele din urmă, traducerea piesei şi reprezentaţiile care au avut loc la Varşovia în 1957, la Torino în 1958, când a secondat ***Cântăreaţa cheală***, la Londra şi la New York în 1958, la Phoenix Theatre, cu 22 de reprezentaţii, în Germania, în Japonia au echivalat cu depăşirea oricăror frontiere.

Dramaturgia ionesciană, azi o prezenţă vie pe toate meridianele, relevă spectatorilor, în orice limbă, tentativa autorului de a trece dincolo de convenţiile genului. Alegând ca subiecte predilecte alienarea socială a indivizilor, ca şi cea a universului lor interior, Ionescu a dorit ca, dincolo de derizoriul condiţiei umane, să „*reteatralizeze teatrul*." De aici şi noile perspective regizorale şi scenografice din ultimii ani, fidele doar până la un punct textului dramaturgului, dincolo de care au încercat să proiecteze câte ceva nu doar din esenţa fiinţei umane, ci şi din coloristica lumii contemporane

În anii '80, ***Lecţia*** era deja o piesă de succes, cel puţin pe scenele pariziene, când reprezentaţiile se prelungeau mult peste limita iniţială de trei-patru săptămâni. Jucată în Cartierul Latin în 1982, ea mizase deja pe câteva trucuri ale modernităţii, în primul rând pe vocea Profesorului înregistrată pe o bandă de magnetofon, un aparat foarte în vogă în acea perioadă. Şi scena din final avea o nouă abordare, în sensul că ritmul seducţiei Profesorului este înlocuit de obsesia crimei care i se aşterne tot mai răvăşitor pe faţă. Doar Eleva, preocupată să asculte lecţia de filologie, înregistrată pe banda de magnetofon, nu sesizează această metamorfoză. Totodată, accentul german al Servitoarei trimite implicit la ororile războiului, la agresiunea crescândă a Profesorului.[25]

Montarea din 1996, în regia lui Daniel Roussel, de la Théâtre du Rideau Vert din Montréal, s-a bazat pe aceeaşi înlănţuire cu ***Cântăreaţa cheală***. Dacă în cazul acesteia din urmă, punctul forte pare să fi fost mai degrabă scenografia lui Claude Goyette, care prin coloanele înclinate şi

[24] ***Ibidem***, p. 289.

[25] Line Mc Murray, ***De bonne guerre pataphysique, quelques différends autour de „La Leçon,"*** în ***Jeu: revue de théâtre***, 1982, nr. 22, (1), p. 41-42.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

arcadele inegale aduse în scenă a creat un efect de distorsiune perceptivă şi a reuşit să sugereze ideea de labirint în care se afundă pe rând personajele, în schimb, în cazul ***Lecţiei***, criticii au accentuat viziunea regizorală, jocul alert în care erau prinşi Eleva şi Profesorul, care parcă încercau să dezlege un chestionar în crescendo. Efectele sonore au fost cele care au sporit tensiunea acestei „*drame comice*," reproducând până şi scârţâitul cretei pe o tablă imaginară. Asasinatul din final se bazează mai degrabă pe forţa cuvântului *cuţit*, căci Profesorul nu apare cu acest obiect în mână, dar felul în care îl invocă demonstrează că şi ideologiile, construite din cuvinte, pot fi asasinate.[26]

Scaunele a fost a treia piesă ionesciană montată, dar nu fără dificultăţi din punctul de vedere al regizorului Sylvain Dhomme, promotor al Noului Teatru, şi al actorilor Tsilla Chelton, o actriţă belgiană, refugiată încă din timpul războiului în Franţa, şi Paul Chevalier, care abia după repetiţii ce au durat trei luni au găsit stilul de joc adecvat piesei. Şi dramaturgul asista câteodată la repetiţii, descoperind mai ales în jocul Tsillei Chelton identificarea cu propriile lui angoase.[27]

Ionescu şi-a apărat textul piesei în faţa oricăror amputări reclamate de regizor şi a descifrat pentru acesta înţelesul ascuns de el însuşi în metafora scaunelor goale: „*supune-te, te implor, acestei piese. Nu-i micşora efectele, nici marele număr de scaune, nici marele număr de sonerii care anunţă sosirea invitaţilor invizibili, nici tânguirile bătrânei care trebuie să fie ca o bocitoare din Corsica ori din Ierusalim, totul trebuie să fie exagerat, caricatural, penibil, copilăresc, fără finețe. Greşeala cea mai gravă ar fi modelarea piesei ca şi modelarea jocului actorului… Tăieturile pe care vrei să le fac privesc pasajele care tocmai servesc, pe de o parte, la exprimarea nonsensului, a arbitrarului, a unei vacuităţi a realităţii, a limbajului, a gândirii umane, şi pe de altă parte (mai ales), la a umple tot mai mult platoul cu acest vid, a înfăşura necontenit, ca în nişte veşminte de vorbe, absenţele unor personae, găurile realităţii, căci bătrânii nu trebuie lăsaţi niciodată să vorbească în afara „prezenţei acestei absenţe," la care trebuie să se*

[26] Marie-Christine Lessage, *L**a Cantatrice chauve, La Leçon, Rhinocéros et Jeux de massacre***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1996, nr. 78, p. 231-232.

[27] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 292.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

refere în mod constant…"[28] Neînţelegerile dintre cei doi au pornit de la numărul de scaune care trebuia să invadeze scena, fiindcă în vreme ce regizorul socotea că zece erau suficiente, Ionescu mizase tocmai pe agresiunea acestor obiecte, deci pe un număr mult mai mare. În cele din urmă, Jacques Noël, soţul Tsillei Chelton, a imaginat un decor cu 38 de scaune şi polemica a luat sfârşit.

Fiindcă niciunul din teatrele pariziene nu a vrut să-şi asume riscul acestei producţii, au apelat la sala veche, nefolosită, a Teatrului Lancry, unde a avut loc premiera la 22 aprilie 1952. Şi de astă dată, impactul asupra publicului a fost unul extrem de scăzut, redus de multe ori la o mână de oameni în sală. Dar s-a întâmplat un paradox: deşi o mare parte a criticii a contestat piesa, s-au ridicat şi voci cunoscute în apărarea ei, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Raymond Queneau, care şi-au exprimat opiniile în paginile revistei ***Arts***.[29] Aşadar, faţă în faţă cu cabala criticilor, în faţa acestei piese care promulga uniunea dintre poetic şi grotesc, s-a ridicat contraofensiva orchestrată de spiritele avangardei aflate la Paris la acea dată.

A urmat acelaşi carusel prin lume, ca şi piesele precedente, începând cu Bruxelles (1953 şi 1956), apoi Royal Court Theatre din Londra (1957), Polonia (1957), Berlin (1957), Phoenix Theatre din New York (1958), în regia lui Tony Richardson, cu 22 de reprezentaţii, Portugalia (1959), Danemarca, Austria, Japonia (1960), Islanda, Suedia (1961) etc.[30] Scenele pe care ***Scaunele*** le-au invadat au fost de multe ori în săli de teatru de mici dimensiuni, la fel ca la Paris, mai ales că aceste spectacole din dramaturgia absurdului ieşeau din tiparele de până atunci. La Montréal, bunăoară, piesa s-a jucat prima dată în 1958, în mica sală de la Théâtre d'Aujourd'hui, de

[28] Eugène Ionesco, ***Despre Scaunele. Scrisoare către primul regizor***, în Idem, ***Note şi contranote***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 238-239.

[29] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 138.

[30] www.ionesco.org

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

către o trupă de amatori, în regia lui Jean-Guy Sabourin, acelaşi care va mai pune în scenă şapte ani mai târziu şi ***Amedeu sau Cum să te debarasezi***.[31]

Interesantă, în toată această succesiune de oameni de teatru şi spaţii teatrale diverse, este adoptarea piesei de către dramaturgii italieni. Piesa a fost pusă prima oară în scenă la Teatro di Via Vittoria din Roma în 1976 de către Andrea Camilleri, aflat la apogeul capacităţii sale creatoare de scenarist, regizor şi dramaturg. Un personaj atent la mutaţiile din dramaturgia occidentală, primul care le arătase italienilor faţa novatoare a lui Beckett, traducând şi realizând în 1958 un spectacol după ***Sfârşit de partidă***. Chiar teatralitatea scrisului său, pe care mulţi au evidenţiat-o, era pusă pe seama osmozei pe care a resimţit-o cu dramaturgii absurdului.[32]

Surprinzător a fost şi proiectul celui mai ilustru nume din coregrafia secolului XX, Maurice Béjart, care, atras de *ars dramatica* ionesciană, a realizat un balet după această piesă, în 1981 la Rio de Janeiro, pe muzica lui Richard Wagner, în care şi-a asumat şi un rol de compoziţie.[33] Cei doi, dramaturgul şi coregraful, s-au întâlnit pe acelaşi meridian al artei, care era pentru ei singura capabilă să le vorbească despre gesturi anodine şi ritmuri interioare.

Scaunele au ajuns şi la Festivalul de la Avignon în anul 1990, în regia lui Jean Negroni, actor şi regizor remarcat prin timbrul vocii sale, discipol în tinereţe al lui Camus, cu care a înfiinţat, înainte de război, Théâtre de l'Equipe în Alger, un personaj familiarizat cu scena de la Avignon încă de la debutul festivalului, ca tânăr actor în trupa lui Jean Vilar.

Pentru această piesă, în care Ionescu a conturat parcă derizoriul ce se deschidea în faţa lui Adam şi a Evei, ajunşi la limanul destinului lor, după ce au pierdut confortul paradisiac, regizorul Daniel Roussel a avut în anul 1991

---

[31] Michel Vaïs, ***Parcours architectural du Théâtre d'Aujourd'hui***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1996, nr. 79, p. 49-55.

[32] A cucerit publicul italian însă ca scriitor, prin seria dedicată Comisarului Montalbano. ***Camilleri, uomo di teatro***, în ***Corriere della Sera***, 17 febr. 2007, on line.

[33] www.bejart.ch.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

ideea de a folosi două scări, pe care cei doi Bătrâni să le urce şi să le coboare, o axă verticală ce accentua aşadar trecerea din planul prezent în trecut şi invers, ca şi efortul nemăsurat la care cei doi, în faţa bilanţului final, erau supuşi.[34]

Ceva mai recent, în anul 2000, Paul Buissonneau a creat la Théâtre de Rideau Vert un spectacol despre care s-a spus că l-ar fi încântat cu siguranţă şi pe dramaturg. Regizorul nu era la prima întâlnire cu acest text, ci de fapt în faţa unei revalorizări a vechii sale puneri în scenă din anul 1981. ***Bătrânii*** regizorului canadian par în vârstă şi totuşi fără vârstă, antrenaţi într-un permanent şi ultim dialog despre lucruri pe care le-au dezbătut deja de mii de ori. Ei poartă veşminte grele şi demodate, de noapte, pentru a imagina o ultimă reprezentaţie a unor marionete. Acumulare şi vid, acestea au fost principiile artistice pe care a contat Paul Buissonneau, iar haosul pe care îl degajă pare a-i fi propriu dramaturgiei ionesciene. La final, scena seamănă cu un cimitir de scaune, dar şi cu un cimitir de cuvinte. Cele două voci care vorbesc cu emfază despre subiecte insignifiante şi cu uşurinţă despre subiecte grave, celebrând parcă o fuziune voită între nădejde şi deznădejde, conturează mesajul cel mai important al acestei transpuneri scenice.[35]

La jumătatea veacului XX, Ionescu nu a fost singura voce care a reînnoit formele literare ale limbajului; el a avut aceeaşi fascinaţie ca şi Boris Vian pentru morbid şi proliferarea obiectelor, acelaşi gust amar al deriziunii ca şi Jacques Prévert, acelaşi onirism ca şi Luigi Pirandello, aceeaşi predilecţie pentru ceremonialul baroc ca şi Jean Gênet.

Victimele datoriei a avut premiera la Teatrul din Cartierul Latin la 26 februarie 1953, în regia aceluiaşi Jacques Mauclair, care mai târziu va reabilita şi ***Scaunele***.[36] Pentru dramaturg, a fost prilejul de a o regăsi în

[34] La Théâtre de Quat Sous din Canada. Johanne Bénard, ***Les chaises***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1991, nr. 61, p. 165.

[35] Marie-Christiane Hellot, ***Pour célébrer la fin du jour***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 2000, nr. 93 (3), p. 58-60.

[36] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 143.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

distribuţie pe Tsilla Chelton, care juca rolul Madeleine, de fapt la cererea sa specială.[37]

După ce s-a expus publicului cu patru piese, triumful era încă departe de dramaturg. Dimpotrivă, se vorbea de un eşec comercial, de divizarea criticii, despre drepturi de autor care încă nu-i asigurau supravieţuirea, ceea ce l-a mai supus o vreme pe Ionescu la calvarul muncii sale de corector. În apărarea notorietăţii sale, dramaturgul avea încă nevoie să întâlnească cititori sau spectatori care să-i confirme identitatea sa de autor. Într-un fel acesta a fost meritul lui Jacques Polieri, care în ciuda faptului că încă vălul eşecului plutea peste piesele ionesciene a riscat să pună în scenă un „*Spectacol Ionesco*," la 11 august 1953, la Teatrul Huchette sub forma unei succesiuni formate din 6 piese scurte, la care se adăuga şi ***Căldură mare*** de Caragiale, a cărui traducere dramaturgul român tocmai o finisase.[38] Regizor şi scenograf, cel care va fi peste ani definit drept creatorul scenografiei moderne, Jacques Polieri a mizat pe creaţia ionesciană, ale cărei obsesii nu-i erau deloc străine, din moment ce după război pusese în scenă piesele unor autori, compatibili cu spiritul ionescian sau pe care acesta chiar îi inclusese în propriile lecturi: Paul Claudel, Kafka, Marivaux, Pirandello, Beckett, Arrabal, Tardieu etc. Jacques Polieri era încă la începutul unui drum, care îi va aduce în viitor şi alte provocări, triumful său venind abia în anii '80, când a introdus spectacole multimedia şi transmisii video transcontinentale, fiind şi fondator al unui Festivalul de artă al avangardei.

Amedeu sau Cum să te debarasezi a fost pusă în scenă prima oară la Théâtre de Babylone, la 14 aprilie 1954, în regia lui Jean- Marie Serrau[39], care era deja familiarizat cu dramaturgii absurdului. Iar criticii puteau recunoaşte în acest titlu propriile obsesii ori poate dificultăţile în a se debarasa de imaginarul teatral pe care îl propunea Ionescu. Totuşi, au fost şi pledoarii favorabile, care au notat că viziunea regizorală şi decorul de un realism poetic al aceluiaşi Jacques Noël situau piesa ionesciană în atmosfera

[37] André Le Gall, ***op.cit.***, p. 313.
[38] ***Ibidem***, p. 316.
[39] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 148.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

ei exactă: între vis şi realitate. Reluarea piesei, în 1961 la Teatrul Odéon, în 1963 la Teatrul din Montparnasse, iar în 1978 la Lucerna, în Elveţia, se făcea deja sub alte auspicii

În sfârşit, în primăvara anului 1956, Ionescu a cunoscut o neaşteptată, dar sperată schimbare de statut. Susţinut de Gallimard, subiect de vii polemici între reprezentanţii criticii, jucat deja în afara Franţei, pe scenele din Belgia, Olanda, Elveţia, Germania, în Finlanda, Suedia, Anglia, avea în cele din urmă bucuria de a citi o cronică eliberatoare, în paginile cotidianului ***Le Figaro***. Căci reluarea ***Scaunelor***, la Studioul din Champs-Elysées, în regia lui Jacques Mauclair i-a dat ocazia criticului Jacques Lemarchand de a le reaminti cititorilor motivele pentru care el preţuia teatrul ionescian, printre altele fiindcă oferea un excelent exerciţiu teatral şi fiindcă autorul era un om de teatru în stare pură.

Dar în cercul apărătorilor intrase şi Jean Anouilh, care a caracterizat piesa ca fiind o capodoperă: „*cred că* (piesa-n.m.) *e mai bună ca Strindberg, căci are propriul ei umor negru, à la Molière, într-un fel extrem de comic uneori, pentru că e oribil şi ridicol, intens şi mereu adevărat şi pentru că- excepţie făcând o mică tentă învechit avangardistă în final - e clasică.*"[40] Reflexiile lui Anouilh echivalau, pentru dramaturgul român, cu speranţa de a ieşi din universul cumva zgomotos al avangardei, de a ajunge la un public pe care o parte a criticii îl ţinuse până atunci distant. Din 16 februarie 1957 până în prezent s-au jucat fără întrerupere, la Teatrul Huchette, ***Cântăreaţa chelă*** şi ***Lecţia***, în timp ce în lunile următoare publicul francez s-a putut bucura de alte creaţii dramatice ionesciene, ***Viitorul e în ouă***, ***Noul locatar*** şi o reluare a lui ***Amedeu***, toate aceste reprezentaţii demonstrând, convingător, că nu era deloc uşor să te debarasezi de cel care devenise *dramaturgul* Eugen Ionescu.

Noul locatar - o piesă scurtă, cu un subiect ce i-a fost inspirat dramaturgului de calvarul propriei mutări - a fost jucată prima dată de o companie suedeză în Finlanda, în 1955, şi abia după ce s-a jucat şi în spaţiul britanic, la Arts Theatre din Londra în noiembrie 1956, a ajuns să fie pusă în

[40] Jean Anouilh, ***Du chapitre des Chaises***, în ***Figaro***, Paris, 23 aprilie 1956 apud Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 138.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

scenă şi la Paris, în septembrie 1957.[41] Prin stările de spirit create, se înrudeşte îndeaproape cu ***Scaunele,*** prin rezonanţa dată de aceeaşi solitudine umană, prin proliferarea obiectelor, în contrast cu vidul interior, vidul cuvintelor, vidul vieţii.

Deşi nu face parte din categoria pieselor ionesciene care au împânzit lumea, este meritoriu că şi în prezent anumiţi regizori o privesc ca o reală provocare. În anul 2004, Pascal Tremblay şi-a propus să monteze la Montréal această piesă puţin cunoscută în mediul cultural canadian, din dorinţa de a oferi o punere în scenă imaginativă şi actuală, dar care să rămână în linii mari fidelă exigenţelor autorului. În viziunea lui Pascal Tremblay, în această tragi-comedie în care dialogul surzilor se întâlneşte cu logoreea incoerentă, adevăratele personaje par a fi cutiile împinse în scenă într-un ritm din ce în ce mai delirant. Replica din finalul piesei ***Noul locatar*** - „*Stingeţi lumina când plecaţi*"- promulgă victoria totală a lucrurilor asupra cuvintelor, a materiei asupra spiritului, anunţată încă de la începutul piesei, când personajul principal, Domnul, s-a întins pe jos, cu pălăria pe piept, cu mâinile împreunate, aidoma unui mort. Inovaţia regizorului a constat în faptul că nu a folosit mobile, ca elemente de decor, doar cutii, pe care erau desenate diferite obiecte, ca şi cum important era să traducă în limbaj obiectele, tocmai într-o piesă în care dramaturgul mizase pe transformarea limbajului în vedetă.[42]

În dramaturgia ionesciană, lumea sfârşeşte mereu prin a se deregla, de parcă un ceasornicar invizibil ar uita să-i mai întreţină mecanismul. Aşa că nu e de mirare că de la un timp dramaturgul iese din cochilie şi poate scrie într-un ambient străin de confortul familial. Sosind la Londra, unde George Devine pusese în scenă în august 1957 ***Viitorul e în ouă***, Ionescu a redactat aici ***Ucigaş fără simbrie***, cu un titlu evident inspirat de ***Ucigaş cu simbrie*** a lui Graham Greene.[43]

---

[41] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 149.

[42] Marie-Christiane Hellot, ***Monsieur et ses boîtes: chorégraphie d'une défaite***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 2005, nr. 115, (2), p. 67-70.

[43] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 335.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

Se poate remarca că, deşi dramaturgia sa încă nu a convins, scrisul ionescian căuta să câştige un univers de cititori, iar şansa sa e legată de rolul deţinut de acelaşi Raymond Queneau pe lângă editura Gallimard, care i-a publicat în 1954 primul volum de piese.[44]

Jacques sau supunerea a fost pusă în scenă de Robert Postec în noiembrie 1955, alături de o altă piesă ionesciană, ***Tabloul***, la Théâtre de la Huchette.[45] Între cei care au vrut să-i decripteze înţelesul a fost şi un regizor român pentru care ideologia ionesciană nu era deloc străină, Lucian Pintilie, care a pus în scenă ***Jacques sau supunerea***, împreună cu ***Viitorul e în ouă***, în anul 1977 la Théâtre de la Ville din Paris. Experienţa pariziană venea după ce în urmă cu şase ani făcuse o versiune a ***Tabloului*** pentru televiziune, la Hollywood, un fiasco, în cele din urmă după propria-i apreciere, dar pentru care îşi găsise felurite motivaţii, culminând cu „*fidelitatea mea viscerală faţă de nihilismul lui Ionesco*."[46]

Transpunerea scenică din 2001 a lui Jacques Lessard de la Théâtre Denise-Pelletier din Canada a păstrat alăturarea celor două piese, din reţeta experimentată deja de Pintilie. Inovaţia regizorului a constat în inter-relaţionarea personajelor, în aşa fel încât să sensibilizeze un public tânăr, care să-şi recunoască nevrozele şi frustrările. Tocmai de aceea şi Jacques apare în scenă cu un aer modern, în costum colorat, cu păr verde, de fapt aceasta fiind o sugestie regizorală ionesciană. Revolta sa împotriva familiei, îndeosebi a tatălui sugerează revolta în faţa oricărei autorităţi, cu atât mai mult cu cât Jacques tatăl apare în scenă cu uniformă de poliţist, în contrast cu Jacques mama, docilă şi casnică, cu nelipsitul şorţ de bucătărie.[47]

Piesa cea mai încărcată de spirit polemic a lui Ionescu, ***Improvizaţie la Alma***, fiindcă pe de o parte face aluzii la antecedentele dramaturgice, la

---

[44] Martin Esslin**,** ***op. cit.***, p. 149.

[45] ***Ibidem***, p. 149.

[46] Lucian Pintilie, ***Bricabrac***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 306.

[47] Michel Vaïs, ***Résolument moderne: L'Avenir est dans les oeufs précédé de Jacques ou la Soumission***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 2001, nr. 99, (2), p. 48-49.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

spiritul lui Molière şi a lui Giraudoux, iar pe de altă parte expune concepţia sa despre teatru, a fost pusă în scenă la Teatrul Studio din Champs Elysées în februarie 1956.[48] O piesă scrisă ca o reacţie la dogmele intelectuale în vogă în Franţa în anii '50, cu aluzii evidente la intelectualitatea de stânga, Roland Barthes, Bernard Dord, la teatrul brechtian, la criticul de la ***Le Figaro***, Jean Jaques Gauthier. O pledoarie izbitoare despre condiţia umană în universalitatea ei, care trebuie judecată în contextul în care piesa a fost scrisă, într-o lume încă marcată de rănile războiului şi care căuta să-şi croiască drum fie prin democraţie, fie prin totalitarism.[49]

Se poate spune că acesta este momentul în care dramaturgia ionesciană depăşeşte frontierele Franţei şi piesele sale încep să se joace pe scenele teatrale ale lumii. Un *corsi et ricorsi* este evident, fiindcă triumful, precum cel de pe scenele iugoslave ori poloneze, a fost dublat şi de scandaluri, precum cel de la Bruxelles, când spectatorii ***Lecţiei*** şi-au cerut banii înapoi, iar protagonistul a fost nevoit să fugă pe uşa din spate.[50]

Ionescu devenise deja un nume în viaţa culturală pariziană, ceea ce a făcut ca un cuplu de argentinieni, soţii Anchorena, să-şi asume cu exaltare rolul de mecena, satisfăcându-şi într-un fel şi pasiunea lor pentru celebrităţi. Universalizarea dramaturgiei ionesciene l-a pus pe autor şi în faţa unor situaţii insolite, precum în mai 1957, când presa londoneză semnala că la piesa sa, ***Impromptu pour la Duchesse de Windsor***, jucată în casa acestui milionar argentinian, M. Anchorena din Paris, au asistat… ducesa şi ducele de Windsor, iar Ionescu, desigur între spectatori, a comentat că ducesa a părut „*destul de amuzată*," cu toate că nu a înţeles nimic.[51] De fapt, Ionescu scrisese această piesă la rugămintea cuplului argentinian, inspirându-se din

[48] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 153.

[49] Jean François Morissette, ***Ionesco et la tragédie du langage***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 2003, nr. 107, (2), p. 156-157.

[50] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 156.

[51] ***Ibidem***, p. 156.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

Memoriile recent publicate ale cuplului britanic. Între spectatorii de elită - şi Salvador Dali, care a comentat că „*a fost foarte emoționant*."[52]

Deşi textul piesei nu s-a mai publicat, rămâne important gestul soților Anchorena, aflați la vânătoare de talente, ce i-au deschis dramaturgului nostru porțile unei lumi, care s-a lăsat în cele din urmă cucerită de spiritul şi de talentul său, lumea saloanelor literare pariziene.[53] Pentru el notorietatea fusese câştigată, mai rămânea să cucerească şi publicul.

În acest triunghi, nevrotic câteodată, format de autor-operă-spectatori, Ionescu a fost totdeauna partizanul operei şi a părut puțin impresionat de antipatia cu care o parte a criticii îl privise la debut. Misiunea pe care şi-o asumase, prin piesele sale, era aceea de a reînnoi limbajul, de a restaura concepția şi viziunea asupra lumii. Iar în privința reacțiilor spectatorilor, crezul e tipic ionescian! „*Reacțiile publicului n-au avut influență asupra mea. Publicul e cel care a sfârşit prin a se obişnui cu mine; el mă urmează (pentru moment). N-am ținut niciodată seama de public*."[54]

Zece ani de eşecuri, de încercări, de reveniri, fără a avea puternic sentimentul că e o prezență de neclintit în tabloul dramaturgiei franceze. Totuşi, un detaliu biografic va avea o semnificație, deloc marginală, în evoluția sa viitoare. După ce a trăit la Paris fără să poată face abstracție de alteritatea celui care încă este privit ca un străin venit din altă parte, după ce identitatea sa timp de aproape două decenii a fost probată de acte româneşti, în anul 1957 a primit cetățenia franceză, pentru servicii aduse culturii franceze! De acum nu va mai trăi cu teama expulzării, mai ales că după 1946 fusese condamnat de regimul de la Bucureşti, ceea ce măcar la nivel teoretic echivalase cu fragilitatea statutului de refugiat politic, pe care îl simțise mereu la discreția evoluției relațiilor politice româno-franceze. Cu un paşaport francez, avea garanția că a scăpat de închisoarea imaginară din țara tatălui. Aşa încât dilatarea orizontului până la care piesele sale au ajuns, într-

[52] ***Ibidem***, p. 157.

[53] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 337.

[54] Eugène Ionesco, ***Fragmente ale unor răspunsuri la o anchetă***, în Idem, ***Note şi contranote***, p. 169.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Județeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

un ritm tot mai accelerat după anul 1957, este tributară şi noului paşaport cu care dramaturgul putea străbate meridianele în lung şi-n lat.

Între mesajele pe care totuşi Ionescu le aştepta, cel pe care l-a putut citi la 5 martie 1959 în ***Nouvelles littéraires*** venea din partea lui Gabriel Marcel, care îi urmărise premierele începând cu ***Scaunele*** din 1952, dar care se mai duelase în trecut cu dramaturgii avangardei, pe care îi stigmatizase sub epitetul de dramaturgia rânjetului, fiindcă filosoful fusese întristat de mesajul pe care aceasta îl transmitea, după părerea sa o demisie a omului, un pact cu neantul. După ce în urmă cu câteva luni, Ionescu sperase să se explice printr-o scrisoare pe care i-a trimis-o, iată, filosoful se confesa public, se pare în alţi termeni, de forma unor relaţii seismice, în care înţelegerea iniţială de care filosoful pare a da dovadă vizavi de dramaturgia ionesciană, este apoi urmată de noi detonări ale fundamentelor pe care e clădită.[55]

Ucigaş fără simbrie este deja o piesă care a cunoscut succesul încă de la premiera din februarie 1959, de la Théâtre Récamier. Însă spiritele n-au fost la fel de entuziasmate în Statele Unite, unde ea s-a jucat la New York, începând cu aprilie 1960, astfel că aici s-a redus la câteva reprezentaţii. Tocmai miza politică prezentă în actul al treilea a fost cea în care publicul şi critica americană nu s-au regăsit.[56]

Rinocerii face parte deja dintr-o nouă etapă a creaţiei ionesciene, cea în care Bérenger este personajul emblematic. Încheiată în 25 noiembrie 1958, când dramaturgul face o lectură publică la Théâtre du Vieux Colombier, este tradusă apoi în engleză de Derek Prouse şi are premiera radiofonică în studiourile BBC, la 20 august 1959. La 6 noiembrie a aceluiaşi an această piesă, în măsură să sensibilizeze o lume care cunoscuse dramele nazismului, se joacă la Düsseldorf, iar la 25 ianuarie 1960 are loc premiera franceză, în regia lui Jean Louis Barrault,[57] care a mizat pe opresivitatea acestei farse tragice. Faptul că ea se joacă la Paris este în firescul situaţiei, dar

[55] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 351-353.
[56] Martin Esslin, ***op. cit.***, p.161.
[57] ***Ibidem***, p. 162.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

ea inaugurează o nouă filă din expunerea ionesciană, deoarece, dacă până acum piesele sale s-au jucat în săli mici, acum venise rândul ca angoasele sale să fie exprimate la Théâtre Odéon.

Creaţia teatrală este o artă care întâmpină multe dificultăţi, la trecerea frontierelor politice şi culturale, inerente mecanismului său complex, căci o reuşită presupune şi o sincronizare între mai mulţi piloni, reprezentaţi de dramaturg, regizor, actori, traducător etc. Nici aşteptările spectatorilor nu trebuie omise, nici faptul că acestea sunt ataşate de anumite patternuri străvechi. Astfel, dacă englezii merg la teatru pentru *a vedea* ce se petrece, francezii o fac pentru *a înţelege* ce se petrece.[58] Montarea din Marea Britanie a ***Rinocerilor***, la 28 aprilie 1960 la Royal Court din Londra, a mizat pe cel mai talentat interpret al dramaturgiei shakespeariene, Laurence Olivier, în regia lui Orson Welles[59] - deja o celebritate, datorită Oscarului obţinut în 1941 pentru ***Citizen Kane***. Astfel că recunoaşterea internaţională a lui Ionescu, drept un reprezentant de anvergură al dramaturgiei absurdului, se leagă de această piesă, care a făcut rapid un tur de forţă al scenelor importante. În mod neaşteptat, a fost socotită, de critica de specialitate, o „*piesă uşor de înţeles de toată lumea*."[60]

Vorbind despre felul în care piesa ***Rinocerii*** a fost pusă în scenă de diverse companii teatrale europene, Ionescu nota că ea a avut impact asupra publicului german, unde a fost jucată „*într-o manieră excesiv de dramatică, aproape tragică. Pe-atunci ei nutreau încă un foarte puternic sentiment de vinovăţie... Şi în majoritatea ţărilor din Est piesa a fost jucată într-un spirit antitotalitar*."[61] Excepţia se va dovedi a fi Rusia, cu toate că a existat o traducere a piesei, de teama

---

[58] Stanley Collier, ***Présentation d'oeuvres françaises en Grande Bretagne***, în ***Cahiers de l'Association des études françaises***, 1969, nr. 21, p. 129.

[59] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 163.

[60] Afirmaţie în ziarul londonez ***Times***, 29 aprilie 1960, apud Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 164.

[61] Eugène Ionesco, ***Antidoturi***, p. 81.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

unei confuzii: „*pe scurt ruşii nu voiau decât rinoceri de dreapta! Dar rinoceri sunt peste tot.*"[62]

Prezentată în SUA, la un an de la premiera franceză, ea a atras atenţia criticii teatrale, actorul care juca rolul lui Jean, Zero Mostel, a câştigat un Premiu Tony, smulgând trofeul din faţa lui Anthony Quinn, nominalizat şi el, iar regizorul Joseph Anthony a rămas doar cu nominalizarea pentru un Tony Award for Best Direction. Totuşi, dramaturgul nu a fost mulţumit de punctul de vedere al criticii americane, îndeosebi de reproşul ce i s-a făcut că nu a explicat care este ideologia căreia Bérenger a trebuit să îi reziste.[63] Ionescu nu face parte din tipologia de autori care mizează pe tăcere în legătură cu laboratorul lor compoziţional. Dimpotrivă, el vorbeşte despre piesele sale în interviuri, în jurnale, în articole, conferinţe, iar această exteriorizare este o reîntâlnire cu sinele.

Piesa ***Rinocerii*** nu a rămas însă prinsă într-un cerc îngust al schemelor politice postbelice, fiindcă prin imaginea metaforică a acestui animal, cu o forţă brutală şi reacţii opacizate de pielea tăbăcită, a denunţat toate tipurile de comportamente totalitare. Ionescu a stigmatizat reacţiile monstruoase închise în fiinţa umană, tocmai fiindcă acestea îl pot conduce la o depersonalizare şi o insensibilitate acută. În punerea în scenă a lui Michel Chapdelaine din 1995 de la Théâtre National Interculturel din Montréal, Bérenger este prototipul eroului fără armură, a individului însingurat, cu o ţesătură din care nu lipsesc slăbiciunile, depresia, instabilitatea, dar şi gradul mare de umanitate, care în final îi salvează identitatea, într-o lume tot mai alienată. Regizorul a folosit pentru prima scenă decorul unui parc luxuriant, ca o metaforă a vieţii, prin care personajele defilează în costumele din anii '50. Muzicii i s-a rezervat un rol foarte important, ea fiind cea care trebuia să evoce galopul rinocerilor, în ritmuri repetitive, de influenţă africană. Transformarea lui Jean în rinocer, sub ochii îngroziţi ai lui Bérenger se face treptat, odată cu modificarea

[62] ***Ibidem***, p. 82.
[63] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 361.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

comportamentului său, capul şi corpul fiindu-i învăluite de un material verde, dând o notă hidoasă.[64]

Mai recent, regizorul Jean-Guy Legault a vrut să elibereze piesa de conotaţiile ei istorice, rinocerii devenind astfel, pe scena Teatrului Nouveau Monde în 2007, „*o emblemă*" multinaţională, dincolo de diferenţele etnice şi lingvistice de pe glob, un soi de „Rhinoworld." Impersonalizarea locului în care se petrece acţiunea se face prin renunţarea la decorul unui orăşel francez de provincie, aşa cum fusese gândit de Ionescu, şi imaginarea unui birou ultramodern, dotat cu aparatură electronică de ultima generaţie, ce ar putea să fie specific oricărei mari metropole contemporane. Decorul şi costumele stilizate, împrumutate parcă dintr-un film SF, încarcă şi mai mult transpunerea scenică de orânduiala prezentului ori poate cea dintr-un viitor apropiat. Altă inovaţie a regizorului a reprezentat-o feminizarea personajelor din actul al doilea, Dudard şi Botard, cu scopul de a ilustra şi mai bine piaţa muncii contemporane, cu o prezenţă crescândă a femeilor. Dar şi pentru a medita la ideea că femeile sunt, în egală măsură cu bărbaţii, nişte victime ale agresiunilor şi violenţelor. În fine, masca de gaz care apare treptat, pe chipurile personajelor, sugerând cornul rinocerului, este deopotrivă o reminiscenţă dintr-o atmosferă de război ori o referinţă la monstruozităţile dintr-un prezent sau un viitor imediat, din care armele bacteriologice şi nucleare nu au cum să mai fie excluse. Ea poate totodată să le insufle spectatorilor ideea asfixierii individului, căruia îi este refuzat un drept fundamental, cel al libertăţii de gândire.[65]

Regele moare, scrisă de dramaturg într-o lună, a avut premiera la scurt timp după aceea, la 15 decembrie 1962, la Théâtre de l'Alliance française din Paris, în regia lui Jacques Mauclair,[66] care va şi interpreta rolul Bérenger. Montarea lui Mauclair i s-a părut lui Ionescu realistă, mai

[64] Marie-Christine Lessage, ***op. cit.***, p. 234.

[65] Johanne Bénard, ***Les accommodements de la raison: Rhinocéros***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 2008, nr. 127, (2), p. 43-45.

[66] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 166.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

psihologică şi mai umană, căci Regele era un soi de „*paiaţă nefericită*."[67] Comparativ, dramaturgul a putut asista succesiv la trei viziuni regizorale distincte, fiecare încercând să devoaleze altă faţetă a personajului. Astfel, montarea ulterioară de la Théâtre de Poche din Bruxelles a lui Robert Postec, a propus un nou început, o nouă agonie, în momentul în care Bérenger îşi strigă disperarea: „*Vreau să exist*." În fine, regizorul Jorge Lavelli, care a montat piesa în 1970, la Odeonul parizian, a înlocuit mantourile de purpură ale suveranilor cu zdrenţe, a folosit şi o complexă concepţie muzicală, a cărei finalitate se materializa într-un suspin profund. Ceea ce i-a indus dramaturgului o stare de totală bucurie: „*cu Mauclair a fost minunat, cu Lavelli a fost sublim!*"[68]

În ultimele decenii, regizorii din întreaga lume şi-au demonstrat interesul pentru descifrarea mesajului lăsat de dramaturg în această piesă, apelând la soluţii regizorale variate. De exemplu, Jean Pierre Ronfard a folosit în 1988, pe scena de la Théâtre du Nouveau Monde, decoruri şi costume care aminteau parcă de universul ***Micului Prinţ***,[69] basmul filosofic dedicat adulţilor, închis între coperţile unei cărţi pentru copii. În anul 1994, două companii teatrale cunoscute din Canada, Groupe de la Veillée şi La Rallonge, au optat pentru aceeaşi piesă, ***Regele moare***, ambii regizori, Gregory Hlady şi Pierre Morreau, contând pe impresia artistică atribuită muzicii din spectacol, un violoncel solo în primul caz, o cântăreaţă în al doilea, care interveneau în momentele cheie, pentru a evidenţia accentele poetice ale textului dramatic, ca şi solemnitatea sa, caracterul ceremonial al monologurilor.[70]

---

[67] Eugène Ionesco, ***Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 88.

[68] Matei Călinescu, ***Eugène Ionesco: patru piese ale perioadei mijlocii***, în ***Apostrof***, nr. 9, sept. 2005, on line.

[69] Solange Lévesque, ***Le roi se meurt***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1989, nr. 52, p. 209-210.

[70] Michel Vaïs, *L**es rois se meurent...: „Le roi se meurt ou la cérémonie" et „Le roi se meurt"***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1994, nr. 71, p. 196-198.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

Transpunerea scenică a lui René Daniel Dubois, din anul 1999 de la Espace GO, s-a concentrat mai ales asupra „*ceremoniei morţii*," ceea ce rezona de fapt cu proiectul iniţial al dramaturgului, care dorise să intituleze această piesă ***Ceremonia***. Orice Om, rege sau nu, trebuie să-şi înfrunte moartea, după ce a traversat mai multe etape pline de refuz, revoltă, teamă, tristeţe ori resemnare, să-şi „trăiască" moartea, aceasta fiind invitaţia pe care regizorul a adresat-o spectatorilor. Scenograful a câştigat pariul cu atemporalitatea şi universalitatea acestui mesaj, folosind pentru personajele piesei costume din diferite epoci: atfel, Julieta părea că a ieşit din evul mediu, Margareta că aparţinea secolului al XVII-lea, Doctorul era îmbrăcat ca un samurai, iar Guardul ca un Don Quichotte. La final, protagoniştii se întind unii lângă alţii, ca şi cum moartea Regelui i-a supus, ca şi cum nimic nu mai supravieţuieşte celui care nu le mai e alături, pentru a vedea.[71]

În schimb, regizorul Gill Champagne a mizat în anul 2003, în spectacolul prezentat pe scena Teatrului de la Bordée, pe un rege tânăr, imatur, iresponsabil, care trebuie să părăsească această lume abandonându-şi proiectele, chiar dacă nu ştie prea bine sensul acestora, după cum şi esenţa guvernării îi e la fel de străină. Cu inventivitate, scenograful a renunţat la orice piesă de mobilier, în afara patului somptuos al monarhului, şi a utilizat două platforme, cu care regele urcă şi coboară, într-o mecanică a destinului, o imagine metaforică a vieţii.[72]

Piesa ***Setea şi foamea***, care l-a impus pe Ionescu drept un dramaturg cu drepturi depline în modernitate, a fost solicitată chiar de Comedia franceză, unde a avut şi premiera, la 28 februarie 1966, în regia lui Jean Marie Serreau, cu Robert Hirsch în rolul principal.[73] O piesă care după un deceniu de la elogiul pe care i l-a făcut Jean Anouilh, a primit dovada unei

[71] Louise Vigeant, ***Le roi se meurt si jeune: pour***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1999, nr. 92, (3), p. 25-27.

[72] Jacqueline Bouchard, ***Une place dans la vie, une place dans la mort***, în ***Spirale: Arts. Lettres. Sciences humaines***, 2003, nr. 190, p. 31-32.

[73] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 166.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

comprehensiuni profunde din partea lui J.M.G. Le Clézio, care o definea drept „*miracol rar... clipe încărcate de emoţii de nedescris*."[74]

Piesa ***Macbett*** a fost pusă în scenă la 27 ianuarie 1972 la Théâtre de la Rive Gauche din Paris, în regia aceluiaşi Jacques Mauclair, decoruri şi costume Jacques Noël, fiindu-i inspirată dramaturgului de cartea lui Jan Kott, ***Shakespeare, contemporanul nostru***.

Ce formidabilă încurcătură a fost transpunerea scenică a unicului roman scris de dramaturgul nostru, intitulat ***Însinguratul***, şi s-a jucat în premieră la 14 noiembrie 1973 la Théâtre Moderne din Paris, în regia lui Jacques Mauclair şi scenografia lui Jacques Noël.

Omul cu valize a avut premiera la Théâtre de l'Atelier din Paris, în decembrie 1975, fiind realizată de aceeaşi echipă de creatori.

Lectura existenţei ionesciene, alături de travaliul şi obsesiile onirice se regăsesc în egală măsură în ***Omul cu valize*** şi în ***Călătorie în lumea morţilor***. Tocmai de aceea, cele două piese au jost şi jucate împreună, într-un montaj ***Ionesco***, realizat de regizorul Roger Planchon în anul 1983, într-o derulare scenică începută la Nisa şi Lille, care a poposit mai apoi la Strasbourg, Le Havre şi Annecy, pentru ca să ajungă în cele din urmă pe scena Odeonului parizian în martie-aprilie 1984. ***Călătorie în lumea morţilor*** şi-a făcut însă debutul ca un spectacol autonom, începând cu 22 septembrie 1980, când a fost montat de P. Berman, la Muzeul Guggenheim din New York, fiind jucată apoi în noiembrie şi la Basel, iar în ianuarie 1987 la Londra.[75]

Drumul spre succes al dramaturgului nostru este mult mai sinuos decât am încercat eu să demonstrez în aceste pagini, extrăgând doar câteva file din dosarul consacrării sale. Desigur, anii 60-70 sunt cei care i-au adus succesul planetar, când este tradus, editat şi reeditat în toate marile limbi ale planetei, iar ediţiile pieselor sale lansează provocări pentru regizori şi actori englezi, germani, italieni, spanioli, danezi, cehi, polonezi, români etc. Citite,

[74] André Le Gall, ***op. cit***., p. 404.

[75] Dan C. Mihăilescu, ***Notă***, în vol. Eugène Ionesco, ***Călătorie în lumea morţilor. Teatru***, vol. V, Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 6.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

analizate, jucate, piesele sale au cucerit lumea întreagă, aşa că autorul lor putea să se entuziasmeze, precum odinioară Carol Quintul, la gândul că soarele nu adoarme niciodată în lumea împânzită de piesele sale.

Dornic să cunoască succesul, nu degeaba textele sale au evadat din tipare şi convenţii, Ionescu a stârnit la început atenţia breslei sale, a dramaturgilor absurdului, apoi s-a infiltrat în lumea culturală pariziană, dar şi în cea mondenă, răspunzând invitaţiilor la serate, cocktailuri şi aniversări. Dar gloria este oarecum o noţiune abstractă, iar în cazul dramaturgului nostru traducerea ei corectă ar fi colocviile, tezele, călătoriile, doctoratele honoris causa, premiile, decoraţiile, de care a avut parte din momentul în care a devenit un răsfăţat al lumii teatrale.

În cenuşiul an 1940, când îşi găsise refugiul definitiv într-un Paris aflat sub bombardamente, cu siguranţă că doar gândul supravieţuirii îl motivase să prindă aici rădăcini. Pentru ca patru decenii mai târziu să defileze nonşalant, graţie drepturilor sale de autor, prin întreaga lume. De la o vreme, când s-a mai stins efervescenţa inspiraţiei dramatice, făcând loc altor năzbâtii artistice, precum pictura!, a traversat globul în lung şi-n lat într-un ritm mult mai alert. Ionescu însuşi recunoştea că piesele sale, montate pe diferite scene, au fost cele care i-au deschis noi orizonturi: „*de mult am ridicat ancora. Opera mea mă duce cu ea. Călătoresc. Sunt ba în America, de nord sau de sud, ba la Londra, Berlin sau Neapole, ba la Atena, Varşovia, Tokio, Sydney, Belgrad, ba în Scandinavia sau Canada. Şi în sfârşit, la Ierusalim*."[76] Între acestea - în aprilie 1981 la Tokyo pentru a aniversa 25 de ani de la punerea în scenă în Japonia a ***Cântăreţei chele***; în Taiwan, în martie 1982, unde a asistat la o reprezentaţie de operă după ***Scaunele***; în 1982 în Germania şi Brazilia; în Italia, SUA şi Mexic în 1983; în Austria, Germania şi Italia în 1984; la Festivalul de la Spoleto - Umbria, în 1984; la Târgul de carte de la Frankfurt în 1986; la Londra în 1986 pentru a asista la premiera piesei ***Călătorie în lumea morţilor***; la Stockholm în 1988 cu prilejul reprezentaţiilor ***Cântăreaţa chelă*** şi ***Lecţia***; la New York în iunie 1988, la un festival. Şi conferinţele şi colocviile l-au purtat în lumea largă: la Universitatea Albany

[76] Eugène Ionesco, ***Antidoturi***, p. 220.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

din New York în aprilie 1981; în California la reuniunea Academiei româno-americane de arte şi ştiinţe în 1983; în noiembrie 1987 la Bayerische Akademie din München etc.[77] Câteodată şi-a asumat şi calitatea de regizor al propriilor piese, ca unul ce ţinea cu dinţii de didascaliile formulate şi de identitatea iniţială a textelor sale. Ca şi alţi contemporani, Beckett, Arrabal etc., Ionescu a apărut pe afişe şi ca regizor al propriilor piese, ca de exemplu ***Victimele datoriei***, la Zürich şi Berlin, ***Jacques sau supunerea*** şi ***Cântăreaţa chelă***, la Düsseldorf şi ***Regele moare***, la Viena.[78]

Rezumând cucerirea treptată a scenelor lumii, Ionescu face o reverenţă în faţa acelora care ar fi contribuit decisiv la acceptarea sa ca dramaturg, regizori şi actori depotrivă: „*piesele mi s-au jucat. Norocul meu a luat mai multe înfăţişări: pe cea a lui Bataille, a lui Sylvain Dhomme, Mauclair, Serreau, Robert Postec, Quaglio, Maurice Jacqemont, şi ale celor mai buni actori din Paris: Tsilla Chelton, Chevalier, Cuvelier, Reine Courtois, Raimbourg, Chauffard, Rosette Zuchelli, Yvonne Clech, Paulette Frantz, Claude Mansard, Trintignant, Saudrey, Florence Blot, Claude Nicot, precum şi ale altora care au avut generozitatea de-a mă lua în grijă, crezând în posibilitatea de-a materializa şi spiritualiza fantasmele mele. Fericite, întristătoare, exaltante, aşa au fost contactele dintre mine şi actori. Azi, nu-mi pot imagina alte întruchipări ale personajelor mele decât cele dintâi; ele au dat „realitate" pieselor pe care le-am scris.*"[79]

Numele său, depăşind toate frontierele lingvistice, s-a impus ca o evidenţă de neocolit în dramaturgia secolului XX. O poveste de succes, în cele din urmă, căci ciclotimicul Ionescu, obosit de dinainte să-şi înceapă opera, a fost obligat să-şi împartă timpul între scris şi călătorii, ce i-au adus nu doar premiere ale pieselor sale pe noi şi noi meridiane, ci şi premii, doctorate (sâc!) Honoris Causa, medalii ori chiar bastonul de mareşal şi recunoaşterea unei prestigioase instituţii, ca Academia Franceză, spre care

[77] André Le Gall, ***op. cit.***, p. 488.

[78] Michel Vaïs, ***Auteur /création collective: mythe et réalité***, în ***Jeu: revue de théâtre***, 1977, nr. 4, p. 72-78.

[79] Eugène Ionesco, ***Antidoturi***, p. 154.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)

câţi dintre contemporanii săi n-au privit oare cu invidie ori tenacitate, dorindu-şi să ajungă acolo!

Eugen Ionescu a fost un personaj nonconformist, căruia nu i-a lipsit doza de nebunie a creatorului, jovial şi irascibil, raţional şi exuberant, aiurit şi distins, obsedat de sine, dar şi gata de joaca cu Dumnezeu. Un dramaturg greu de înscris într-un singur tipar, tocmai datorită firii sale duale, ca şi sinuozităţii destinului, care i-a partajat identitatea între două patrii, i-a balansat amintirile şi căutările între un trecut amăgitor şi un prezent copleşitor. Ca şi identitatea sa, dramaturgia căreia i-a dat viaţă este formată din mai multe fâşii, din farsă şi grotesc, din parodie şi satiră, din commedia dell'arte şi tragedie, din metafizică şi patafizică, ţesute cu talent într-o intertextualitate complexă.

Nu e întâmplător că mesajul transmis de Ionescu cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului se încheia cu afirmarea credinţei în universalitatea eternă a acestei arte: „*se spune că arta nu are frontiere. Nici teatrul nu trebuie să aibă. Dincolo de divergenţe ideologice, caste, rase, naţionalisme, patrii naţionale, el trebuie să fie patria universală, locul de întâlnire al tuturor oamenilor ce împărtăşesc aceleaşi nelinişti şi speranţe revelate de imaginaţie, care nu e nici arbitrară, nici realistă, fiind chiar expresia identităţii noastre, a continuităţii noastre, a unităţii noastre*."[80]

[80] Idem, ***Mesaj internaţional la a 15-a zi mondială a teatrului***, în Idem, ***Antidoturi***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 149.

BDD-A30279 © 2012 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 21:03:16 UTC)