

Ionescu sans frontières! Le jour de gloire est arrivé!

Dr. INOCENȚIU DUȘA
Târgu-Mureș

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 consécration 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 fața unui paradox: deși 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, totuși rămâne la fel de puternică dorința traducerilor dintr-o limbă în alta. Umberto Eco, în cartea **În căutarea limbii perfecte**, prefigura viitorul Europei nu ca un tărâm al poligloților, fiecare vorbind toate limbile, ci ca un teritoriu în care oamenii ar înțelege limba celorlalți, fără a o putea vorbi, căci ar utiliza „geniul european,” adică „universul cultural pe care fiecare îl exprimă atunci

când vorbește limba propriilor strămoși și a propriilor tradiții.”¹ Să urmărim, aşadar, cum și piesele ionesciene au pornit în căutarea limbii perfecte, ori mai degrabă a scenei perfecte, dinspre Franța spre restul continentului mai întâi, mai apoi în lumea largă.

În ciuda dispariției dramaturgului, spiritul și mesajul pieselor ionesciene continuă și 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, și noului val, reprezentat de Jean G enet, Eugen Ionescu ori Jean Tardieu, cu toți scriitorii copleșiți de angoase metafizice, după cum singuri recunoșteau. 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 ***Cântăreața cheală*** și ***Scaunele***, l-au păstrat în repertoriu pe dramaturgul de origine română, iar din 1957 spectacolul cu ***Cântăreața 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 reprezentații, iar în 2 iunie 1994 că s-a jucat spectacolul cu numărul 12.002, chiar dacă în anul 2000 această instituție teatrală a primit un Molière d’Honneur³ tocmai ca o răsplată pentru fidelitatea față de dramaturgia ionesciană, toate aceste detalii sunt doar un fascicol firav din odiseea continentală și mondială a succesului dramaturgului. Rămâne însă de nezdruccinat legătura creată între micul teatru parizian și 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 Franța, care să ascundă sub coroana sa o comoară mai mare ca celebrele piese ale lui Ionescu.*”⁴

¹ Umberto Eco, ***În căutarea limbii perfecte***, Iași, Editura Polirom, 2002, p. 274.

² www.ionesco.de

³ ***Ibidem.***

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

De fapt, debutul lui Ionescu ca autor dramatic este legat de aceeași piesă, **Cântăreața 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**, și actorul Armand Salacrou scriind pozitiv despre ea.⁵ Nu de puține ori, reprezentațiile nu au avut loc din cauză că în sală erau doar trei spectatori, cărora li s-au returnat banii pe bilete.⁶

Teatrul ionescian și-a construit specificitatea încă de la început pe o practică scenică și dialogică a paroxismelor. Cum scenele sale se îndreptau spre reducerea la esențe, adică spre absurdul existenței umane, Ionescu a fost conștient că doar treptat se va putea impune, după cum însuși rezuma mecanismele care au condus la succesul **Cântăreței chele**: „în '57, *Cântăreața s-a reluat fără a se mai întrerupe. Iată cum a venit succesul: mai întâi a existat un grup de intelectuali francezi care a apărut piesa, dar hotărâtor a fost faptul că ulterior au sosit mulți străini, care mi-au montat piesele în țările lor, pentru ca, abia pe urmă, ele să fie reluate la Paris.*”⁷

Cu un aer comic, dramaturgul îl evoca în mod special între susținători pe Raymond Queneau, un nume care deja la vremea respectivă se identificase cu colecția Bibliothèque de la Pléiade a Editurii Gallimard, dar își păstrase nestinsă și pasiunea pentru psihanaliză, și care, ca o prezență sonoră a lumii culturale pariziene, a încercat să le stârnească și altora interesul pentru prima piesă ionesciană: „Așadar, Queneau, în mai 1950... la Gallimard dădea un cocktail la care nu fusesem invitat, nimeni nu auzise de mine; Queneau stătea în ușa, cu un pahar de vin alb în mână, spunând fiecărui nou-venit: *du-te să vezi Cântăreața cheală de Ionescu. Vă imaginați ce impresie făcea asupra acelor oameni un asemenea titlu și un nume a cărui sonoritate aducea în mod bizar cu Unesco.*”⁸ De fapt, între nonconformistul Queneau și debutantul dramaturg

⁵ Martin Esslin, **Teatrul absurdului**, București, Editura UNITEXT, 2009, p. 127.

⁶ **Ibidem**, p. 127.

⁷ Eugène Ionesco, **Antidoturi**, București, Editura Humanitas, 1993, p. 180.

⁸ **Ibidem**, p. 182.

român existau mai multe afinități, amândoi fiind partizanii introspecțiilor psihanalitice, ca și membri ai Colegiului de Patafizică, înființat în anul 1948, în memoria lui Alfred Jarry, din dorința de a caricaturiza instituțiile academice, dar și de a susține o știință a virtualului și a soluțiilor imaginative. Doi „satrapii” așadar, în goana lor după metafore, cărora li s-au mai alăturat Boris Vian, Jean Baudrillard, Jacques Prévert, 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, și nu în atmosfera tinereții consumate pe străzile din București: „*abia la Paris am devenit prieten cu Eugen Ionescu. Îl cunoscusem la București, pe vremuri, dar după cum a spus-o de mai multe ori, glumind, între noi exista o diferență de doi ani. La 26 de ani eram „celebru”, întors din India și profesor; iar el, Eugen Ionescu, la 24 de ani, lucra la prima sa carte. Prin urmare, acești „doi” ani erau o diferență foarte însemnată! Exista o distanță între noi. Dar ea a dispărut chiar de la prima noastră întâlnire la Paris... În seara premierei (cu *Cântăreața cheală*- n.n.), eram deja un mare și sincer admirator al teatrului său, nu mă îndoiam de cariera sa literară în Franța. Ceea ce îmi place, în primul rând, în teatrul lui Eugen Ionescu, este bogăția poetică și forța simbolică a imaginației sale.*”¹⁰

Ionescu însuși părea mulțumit de ceea ce văzuse pe scenă, sub bagheta lui Nicolas Bataille, fiindcă jocul actorilor reușise să creeze acea obsesie a vidului, acea prăpastie a absurdului convențiilor umane: „*totuși, tinerii interpreți ai Cântăreței chele reușiseră cu adevărat să fie ei înșiși. Niște personaje găunoase, socialul pur: căci sufletul social nu există. Erău grațioși tinerii actori din trupa lui Nicolas Bataille din Cântăreața cheală: vid în baine de duminică, vid fermecător, vid înflorit, vid cu aparențe de figuri, vid tânăr, vid contemporan. Erău, cu toate acestea, ei înșiși, fermecători dincolo de nimic.*”¹¹

⁹ Shuichiro Shiotsuka, *Raymond Queneau et deux encyclopédies. L'idée 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*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 97.

¹¹ Eugène Ionesco, *În legătură cu Cântăreața cheală. Jurnal*, în Idem, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 232.

Dincolo de cortina de fier, prietenii rămași în țară înregistrau situația grea pe care o aveau tinerii Ionești la Paris, la începutul exilului, bunăoară familia lui Ion Vianu, care însă le admira curajul de a fi ales să trăiască sub zodia libertății: „deși duceau o mizerie cumplită la Paris, era mai bine pentru ei să fie acolo... Soarta Ioneștilor a devenit, în familia noastră, simbolică pentru condiția exilului: dificilă, dar în libertate.”¹²

Apoi, în mod neașteptat, triumful: Vianu, într-o evocare, amintește zvonul care a ajuns la București, despre reușita 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, *Cântăreața cheală*. Crease, cu Beckett, cu Adamov, un nou curent literar, teatrul absurdului. Și anii care au venit au confirmat celebritatea muritorului de foame din primii ani.”¹³

Dacă urmărim lista reprezentațiilor cu această primă piesă, dacă ne lăsăm însoțiți în această călătorie imaginară și de scepticismul unei bune părți 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, reprezentațiile 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 menținut în repertoriu două stagiuni la rând, *Cântăreața* a fost reluată de același în 1959-1960. Erau vremuri în care dramaturgia ionesciană părea a atrage mai degrabă spiritele rebele, decât mari maeștri, 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 părinților săi Théâtre de L'Esprit Frappeur.¹⁴ Nici în Italia nu s-a întâmplat altminteri, fiindcă și aici a riscat să pună în scenă *La Cantatrice Calva* regizorul și directorul unui mic teatru din Torino, Teatro delle Dieci (în 1958), Massimo Scaglione, care însă a fost

¹² Ion Vianu, *Ionesco, așa 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

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

Abia după ce parizienii și-au stăvilit reticențele față de ***Cântăreața cheală***, aceasta a traversat Atlanticul și, treptat, a cucerit Lumea Nouă. În 1956, o regăsim pe afișul 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 și dramaturgul care a revoluționat arta dramaturgică în Mexic; în 1960 s-a jucat în California, în stagiunea 1961-1962 în Hawaii, 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 și în restul lumii, iar cei care au pariat pe un posibil succes al ei erau deja nume consacrate. Așa s-a întâmplat, bunăoară, la Madrid, când în 1964 cel care a pus-o în scenă era Daniel Bohr, originar din Argentina, dar care și-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 atenție imediat după mutarea sa în Spania, în 1964, când a fondat Noul Teatru Experimental din Madrid (El Nuevo Teatro Experimental).¹⁸ La fel, prima reprezentație 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

„*generației critice*” de scriitori uruguayeni, Carlos Denis Molina, care din 1971 conducea Comedia Nacional din Montevideo.¹⁹

Cu siguranță 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 și 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, existențialismul, structuralismul, dramaturgia absurdului reținând atenția publicului cultivat japonez,²¹ care și-a făcut o idee despre aceste curente, fără a părăsi spațiul limbii natale, prin traducerile și reprezentațiile puse în scenă în Țara Soarelui Răsare.

Până la urmă, ***Cântăreața cheală*** și-a spus povestea nu doar în franceză, nu doar la Paris, ci în toate cele patru zări, din Bruxelles la San Francisco, și de la Oslo la Djakarta ori Brazilia. Fie că s-a adresat unui public francofon sau unuia englez, spaniol, japonez etc., ea și-a provocat spectatorii la noi meditații pe tema zilei de ieri, sau a trecutului din noi, fiind expresia insolitului cotidian, un insolit care se revelează chiar în interiorul banalităților celor mai uzate. ***Lecția*** - o piesă care a însoțit cumva din umbră ***Cântăreața 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.

Gautier de la *Figaro*, care declara că „rămâne impermeabil la geniul lui Ionescu.”²⁴ În cele din urmă, traducerea piesei și reprezentațiile care au avut loc la Varșovia în 1957, la Torino în 1958, când a secondat ***Cântăreața cheală***, la Londra și la New York în 1958, la Phoenix Theatre, cu 22 de reprezentații, în Germania, în Japonia au echivalat cu depășirea oricăror frontiere.

Dramaturgia ionesciană, azi o prezență vie pe toate meridianele, relevă spectatorilor, în orice limbă, tentativa autorului de a trece dincolo de convențiile genului. Alegând ca subiecte predilecte alienarea socială a indivizilor, ca și cea a universului lor interior, Ionescu a dorit ca, dincolo de derizoriul condiției umane, să „re-teatralizeze teatrul.” De aici și noile perspective regizorale și scenografice din ultimii ani, fidele doar până la un punct textului dramaturgului, dincolo de care au încercat să proiecteze câte ceva nu doar din esența ființei umane, ci și din coloristica lumii contemporane

În anii '80, ***Lecția*** era deja o piesă de succes, cel puțin pe scenele pariziene, când reprezentațiile se prelungeau mult peste limita inițială de trei-patru săptămâni. Jucată în Cartierul Latin în 1982, ea mizase deja pe câteva trucuri ale modernității, în primul rând pe vocea Profesorului înregistrată pe o bandă de magnetofon, un aparat foarte în vogă în acea perioadă. Și scena din final avea o nouă abordare, în sensul că ritmul seducției Profesorului este înlocuit de obsesia crimei care i se așterne tot mai răvășitor pe față. Doar Eleva, preocupată să asculte lecția 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 aceeași înlănțuire cu ***Cântăreața cheală***. Dacă în cazul acesteia din urmă, punctul forte pare să fi fost mai degrabă scenografia lui Claude Goyette, care prin coloanele înclinate și

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.

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

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

Ionescu și-a apărut textul piesei în fața oricăror amputări reclamate de regizor și a descifrat pentru acesta înțelesul ascuns de el însuși în metafora scaunelor goale: „*supune-te, te implor, acestei piese. Nu-i micșora efectele, nici marele număr de scaune, nici marele număr de sonerii care anunță sosirea invitaților invizibili, nici tânguiriile bătrânei care trebuie să fie ca o bocitoare din Corsica ori din Ierusalim, totul trebuie să fie exagerat, caricatural, penibil, copilăresc, fără finețe. Greșeala cea mai gravă ar fi modelarea piesei ca și 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 vacuități a realității, a limbajului, a gândirii umane, și pe de altă parte (mai ales), la a umple tot mai mult platoul cu acest vid, a înfășura neconținut, ca în niște veșminte de vorbe, absențele unor personae, găurile realității, căci bătrânii nu trebuie lăsați niciodată să vorbească în afara „prezenței acestei absente,” la care trebuie să se*

²⁶ Marie-Christine Lessage, *La 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.

*refere în mod constant...*²⁸ Neînțelegerile 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, soțul Tsillei Chelton, a imaginat un decor cu 38 de scaune și polemica a luat sfârșit.

Fiindcă niciunul din teatrele pariziene nu a vrut să-și asume riscul acestei producții, au apelat la sala veche, nefolosită, a Teatrului Lancry, unde a avut loc premiera la 22 aprilie 1952. Și 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: deși o mare parte a criticii a contestat piesa, s-au ridicat și voci cunoscute în apărarea ei, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Raymond Queneau, care și-au exprimat opiniile în paginile revistei *Arts*.²⁹ Așadar, față în față cu cabala criticilor, în fața acestei piese care promulga uniunea dintre poetic și grotesc, s-a ridicat contraofensiva orchestrată de spiritele avangardei aflate la Paris la acea dată.

A urmat același carusel prin lume, ca și piesele precedente, începând cu Bruxelles (1953 și 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 reprezentații, 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 ieșeau 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 și contranote*, București, Editura Humanitas, 2002, p. 238-239.

²⁹ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 138.

³⁰ www.ionesco.org

către o trupă de amatori, în regia lui Jean-Guy Sabourin, același care va mai pune în scenă șapte ani mai târziu și *Amedeu sau Cum să te debarasezi*.³¹

Interesantă, în toată această succesiune de oameni de teatru și spații 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 capacității sale creatoare de scenarist, regizor și dramaturg. Un personaj atent la mutațiile din dramaturgia occidentală, primul care le arătase italienilor fața novatoare a lui Beckett, traducând și realizând în 1958 un spectacol după *Sfârșit de partidă*. Chiar teatralitatea scrisului său, pe care mulți au evidențiat-o, era pusă pe seama osmozei pe care a resimțit-o cu dramaturgii absurdului.³²

Surprinzător a fost și 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 și-a asumat și un rol de compoziție.³³ Cei doi, dramaturgul și coregraful, s-au întâlnit pe același meridian al artei, care era pentru ei singura capabilă să le vorbească despre gesturi anodine și ritmuri interioare.

Scaunele au ajuns și la Festivalul de la Avignon în anul 1990, în regia lui Jean Negroni, actor și regizor remarcat prin timbrul vocii sale, discipol în tinerețe al lui Camus, cu care a înființat, 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 fața lui Adam și a Evei, ajunși 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.

ideea de a folosi două scări, pe care cei doi Bătrâni să le urce și să le coboare, o axă verticală ce accentua așadar trecerea din planul prezent în trecut și invers, ca și efortul nemăsurat la care cei doi, în fața bilanțului final, erau supuși.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 siguranță și pe dramaturg. Regizorul nu era la prima întâlnire cu acest text, ci de fapt în fața unei revalorizări a vechii sale puneri în scenă din anul 1981. **Bătrânii** regizorului canadian par în vârstă și totuși fără vârstă, antrenați într-un permanent și ultim dialog despre lucruri pe care le-au dezbătut deja de mii de ori. Ei poartă veșminte grele și demodate, de noapte, pentru a imagina o ultimă reprezentare a unor marionete. Acumulare și 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 și cu un cimitir de cuvinte. Cele două voci care vorbesc cu emfază despre subiecte insignifiante și cu ușurință despre subiecte grave, celebrând parcă o fuziune voită între nădejde și 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 aceeași fascinație ca și Boris Vian pentru morbid și proliferarea obiectelor, același gust amar al deriziunii ca și Jacques Prévert, același onirism ca și Luigi Pirandello, aceeași predilecție pentru ceremonialul baroc ca și Jean Gênet.

Victimele datoriei a avut premiera la Teatrul din Cartierul Latin la 26 februarie 1953, în regia aceluiași Jacques Mauclair, care mai târziu va reabilita și **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.

distribuție 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 eșec comercial, de divizarea criticii, despre drepturi de autor care încă nu-i asigurau supraviețuirea, ceea ce l-a mai supus o vreme pe Ionescu la calvarul muncii sale de corector. În apărarea notorietății 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 eșecului 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 și ***Căldură mare*** de Caragiale, a cărui traducere dramaturgul român tocmai o finisase.³⁸ Regizor și scenograf, cel care va fi peste ani definit drept creatorul scenografiei moderne, Jacques Polieri a mizat pe creația 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 și alte provocări, triumful său venind abia în anii '80, când a introdus spectacole multimedia și transmisii video transcontinentale, fiind și 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 Serrau³⁹, care era deja familiarizat cu dramaturgia absurdului. Iar criticii puteau recunoaște în acest titlu propriile obsesii ori poate dificultățile în a se debarasa de imaginarul teatral pe care îl propunea Ionescu. Totuși, au fost și pledoarii favorabile, care au notat că viziunea regizorală și decorul de un realism poetic al aceluiași Jacques Noël situau piesa ionesciană în atmosfera

³⁷André Le Gall, *op.cit.*, p. 313.

³⁸*Ibidem*, p. 316.

³⁹Martin Esslin, *op. cit.*, p. 148.

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

În sfârșit, în primăvara anului 1956, Ionescu a cunoscut o neașteptată, dar sperată schimbare de statut. Susținut de Gallimard, subiect de vii polemici între reprezentanții criticii, jucat deja în afara Franței, pe scenele din Belgia, Olanda, Elveția, 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-Élysées, în regia lui Jacques Mauclair i-a dat ocazia criticului Jacques Lemarchand de a le reaminti cititorilor motivele pentru care el prețuia teatrul ionescian, printre altele fiindcă oferea un excelent exercițiu teatral și fiindcă autorul era un om de teatru în stare pură.

Dar în cercul apărătorilor intrase și 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 și ridicol, intens și mereu adevărat și pentru că- excepție făcând o mică tentă învechit avangardistă în final - e clasică.”⁴⁰ Reflexiile lui Anouilh echivalau, pentru dramaturgul român, cu speranța de a ieși din universul cumva zgomotos al avangardei, de a ajunge la un public pe care o parte a criticii îl ținușe până atunci distant. Din 16 februarie 1957 până în prezent s-au jucat fără întrerupere, la Teatrul Huchette, *Cântăreața cheală* și *Lecția*, în timp ce în lunile următoare publicul francez s-a putut bucura de alte creații dramatice ionesciene, *Viitorul e în ouă*, *Noul locatar* și o reluare a lui *Amedeu*, toate aceste reprezentații demonstrând, convingător, că nu era deloc ușor 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, și abia după ce s-a jucat și în spațiul 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.

scenă și la Paris, în septembrie 1957.⁴¹ Prin stările de spirit create, se înrudește îndeaproape cu **Scaunele**, prin rezonanța dată de aceeași solitudine umană, prin proliferarea obiectelor, în contrast cu vidul interior, vidul cuvintelor, vidul vieții.

Deși nu face parte din categoria pieselor ionesciene care au împânzit lumea, este meritoriu că și în prezent anumiți regizori o privesc ca o reală provocare. În anul 2004, Pascal Tremblay și-a propus să monteze la Montréal această piesă puțin cunoscută în mediul cultural canadian, din dorința de a oferi o punere în scenă imaginativă și actuală, dar care să rămână în linii mari fidelă exigențelor autorului. În viziunea lui Pascal Tremblay, în această tragi-comedie în care dialogul surzilor se întâlnește 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** - „*Stingeți lumina când plecați?*” - promulgă victoria totală a lucrurilor asupra cuvintelor, a materiei asupra spiritului, anunțată încă de la începutul piesei, când personajul principal, Domnul, s-a întins pe jos, cu pălăria pe piept, cu mâinile împreunate, aidoma unui mort. Inovația regizorului a constat în faptul că nu a folosit mobile, ca elemente de decor, doar cutii, pe care erau desenate diferite obiecte, ca și 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 sfârșește mereu prin a se deregla, de parcă un ceasornicar invizibil ar uita să-i mai întrețină mecanismul. Așa că nu e de mirare că de la un timp dramaturgul iese din cochilie și 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 **Ucigaș fără simbric**, cu un titlu evident inspirat de **Ucigaș cu simbric** 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.

Se poate remarca că, deși dramaturgia sa încă nu a convins, scrisul ionescian căuta să câștige un univers de cititori, iar șansa sa e legată de rolul deținut de același 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 înțelesul a fost și 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. Experiența pariziană venea după ce în urmă cu șase ani făcuse o versiune a **Tabloului** pentru televiziune, la Hollywood, un fiasco, în cele din urmă după propria-i apreciere, dar pentru care își găsisse felurite motivații, culminând cu „*sfidelitatea mea viscerală față 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 rețeta experimentată deja de Pintilie. Inovația regizorului a constat în interrelaționarea personajelor, în așa fel încât să sensibilizeze un public tânăr, care să-și recunoască nevrozele și frustrările. Tocmai de aceea și 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 fața oricărei autorități, cu atât mai mult cu cât Jacques tatăl apare în scenă cu uniformă de polițist, în contrast cu Jacques mama, docilă și casnică, cu nelipsitul șorț de bucătărie.⁴⁷

Piesa cea mai încărcată de spirit polemic a lui Ionescu, **Improvizație 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**, București, 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.

spiritul lui Molière și a lui Giraudoux, iar pe de altă parte expune concepția sa despre teatru, a fost pusă în scenă la Teatrul Studio din Champs Elysées în februarie 1956.⁴⁸ O piesă scrisă ca o reacție la dogmele intelectuale în vogă în Franța 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 condiția umană în universalitatea ei, care trebuie judecată în contextul în care piesa a fost scrisă, într-o lume încă marcată de rănilor războiului și care căuta să-și croiască drum fie prin democrație, fie prin totalitarism.⁴⁹

Se poate spune că acesta este momentul în care dramaturgia ionesciană depășește frontierele Franței și 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 și de scandaluri, precum cel de la Bruxelles, când spectatorii **Lecției** și-au cerut banii înapoi, iar protagonistul a fost nevoit să fugă pe ușa din spate.⁵⁰

Ionescu devenise deja un nume în viața culturală pariziană, ceea ce a făcut ca un cuplu de argentinieni, soții Anchorena, să-și asume cu exaltare rolul de mecena, satisfăcându-și într-un fel și pasiunea lor pentru celebrități. Universalizarea dramaturgiei ionesciene l-a pus pe autor și în fața unor situații 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 și ducele de Windsor, iar Ionescu, desigur între spectatori, a comentat că ducesa a părut „*destul de amuzată*,” cu toate că nu a înțeles 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.

Memoriile recent publicate ale cuplului britanic. Între spectatorii de elită - și Salvador Dali, care a comentat că „a fost foarte emoționant.”⁵²

Deși 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 și de talentul său, lumea saloanelor literare pariziene.⁵³ Pentru el notorietatea fusese câștigată, mai rămânea să cucerească și publicul.

În acest triunghi, nevrotic câteodată, format de autor-operă-spectatori, Ionescu a fost totdeauna partizantul operei și a părut puțin impresionat de antipatia cu care o parte a criticii îl privise la debut. Misiunea pe care și-o asumase, prin piesele sale, era aceea de a reînnoi limbajul, de a restaura concepția și 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 sfârșit prin a se obișnui cu mine; el mă urmează (pentru moment). N-am ținut niciodată seama de public.*”⁵⁴

Zece ani de eșecuri, de încercări, de reveniri, fără a avea puternic sentimentul că e o prezență de neclintit în tabloul dramaturgiei franceze. Totuși, 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 românești, 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 București, 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 pașaport francez, avea garanția că a scăpat de închisoarea imaginară din țara tatălui. Așa 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 Ionescu, *Fragmente ale unor răspunsuri la o anchetă*, în Idem, *Note și contranote*, p. 169.

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

Între mesajele pe care totuși Ionescu le aștepta, 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 dramaturgia 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 alți termeni, de forma unor relații seismice, în care înțelegerea inițială de care filosoful pare a da dovadă vizavi de dramaturgia ionesciană, este apoi urmată de noi detonări ale fundamentelor pe care e clădită.⁵⁵

Ucigaș 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 reprezentații. Tocmai miza politică prezentă în actul al treilea a fost cea în care publicul și critica americană nu s-au regăsit.⁵⁶

Rinocerii face parte deja dintr-o nouă etapă a creației 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 și are premiera radiofonică în studiourile BBC, la 20 august 1959. La 6 noiembrie a aceluiași 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 situației, dar

⁵⁵ André Le Gall, *op. cit.*, p. 351-353.

⁵⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p.161.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 162.

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.

Creația teatrală este o artă care întâmpină multe dificultăți, la trecerea frontierelor politice și culturale, inerente mecanismului său complex, căci o reușită presupune și o sincronizare între mai mulți piloni, reprezentați de dramaturg, regizor, actori, traducător etc. Nici așteptările spectatorilor nu trebuie omise, nici faptul că acestea sunt atașate de anumite patternuri străvechi. Astfel, dacă englezii merg la teatru pentru a *vedea* ce se petrece, francezii o fac pentru a *înțelege* 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 Welles⁵⁹ - deja o celebritate, datorită Oscarului obținut în 1941 pentru ***Citizen Kane***. Astfel că recunoașterea internațională a lui Ionescu, drept un reprezentant de anvergură al dramaturgiei absurdului, se leagă de această piesă, care a făcut rapid un tur de forță al scenelor importante. În mod neașteptat, a fost socotită, de critica de specialitate, o „piesă ușor de înțeles 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 vinovăție... Și în majoritatea țărilor din Est piesa a fost jucată într-un spirit antitotalitar.”⁶¹ Excepția 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 Afirmație în ziarul londonez *Times*, 29 aprilie 1960, apud Martin Esslin, *op. cit.*, p. 164.

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

unei confuzii: „pe scurt rușii 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 atenția criticii teatrale, actorul care juca rolul lui Jean, Zero Mostel, a câștigat un Premiu Tony, smulgând trofeul din fața lui Anthony Quinn, nominalizat și el, iar regizorul Joseph Anthony a rămas doar cu nominalizarea pentru un Tony Award for Best Direction. Totuși, dramaturgul nu a fost mulțumit de punctul de vedere al criticii americane, îndeosebi de reproșul ce i s-a făcut că nu a explicat care este ideologia căreia Béranger a trebuit să îi reziste.⁶³ Ionescu nu face parte din tipologia de autori care mizează pe tăcere în legătură cu laboratorul lor compozițional. Dimpotrivă, el vorbește despre piesele sale în interviuri, în jurnale, în articole, conferințe, 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 forță brutală și reacții opacizate de pielea tăbăcită, a denunțat toate tipurile de comportamente totalitare. Ionescu a stigmatizat reacțiile monstruoase închise în ființa umană, tocmai fiindcă acestea îl pot conduce la o depersonalizare și o insensibilitate acută. În punerea în scenă a lui Michel Chapdelaine din 1995 de la Théâtre National Interculturel din Montréal, Béranger este prototipul eroului fără armură, a individului însingurat, cu o țesătură din care nu lipsesc slăbiciunile, depresia, instabilitatea, dar și 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 vieții, 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 influență africană. Transformarea lui Jean în rinocer, sub ochii îngroziți ai lui Béranger se face treptat, odată cu modificarea

⁶² *Ibidem*, p. 82.

⁶³ André Le Gall, *op. cit.*, p. 361.

comportamentului său, capul și 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 conotațiile ei istorice, rinocerii devenind astfel, pe scena Teatrului Nouveau Monde în 2007, „o emblemă” multinațională, dincolo de diferențele etnice și lingvistice de pe glob, un soi de „Rhinoworld.” Impersonalizarea locului în care se petrece acțiunea se face prin renunțarea la decorul unui orașel francez de provincie, așa cum fusese gândit de Ionescu, și imaginarea unui birou ultramodern, dotat cu aparatură electronică de ultima generație, ce ar putea să fie specific oricărei mari metropole contemporane. Decorul și costumele stilizate, împrumutate parcă dintr-un film SF, încarcă și mai mult transpunerea scenică de orânduiala prezentului ori poate cea dintr-un viitor apropiat. Altă inovație a regizorului a reprezentat-o feminizarea personajelor din actul al doilea, Dudard și Botard, cu scopul de a ilustra și mai bine piața muncii contemporane, cu o prezență crescândă a femeilor. Dar și pentru a medita la ideea că femeile sunt, în egală măsură cu bărbații, niște victime ale agresiunilor și violențelor. În fine, masca de gaz care apare treptat, pe chipurile personajelor, sugerând cornul rinocerului, este deopotrivă o reminiscență dintr-o atmosferă de război ori o referință la monstruozițările dintr-un prezent sau un viitor imediat, din care armele bacteriologice și 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 libertății 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 și 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.

psihologică și mai umană, căci Regele era un soi de „*paiată nefericită*.”⁶⁷ Comparativ, dramaturgul a putut asista succesiv la trei viziuni regizorale distincte, fiecare încercând să devoaleze altă fațetă 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 își 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 zdrențe, a folosit și o complexă concepție 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 și-au demonstrat interesul pentru descifrarea mesajului lăsat de dramaturg în această piesă, apelând la soluții regizorale variate. De exemplu, Jean Pierre Ronfard a folosit în 1988, pe scena de la Théâtre du Nouveau Monde, decoruri și costume care aminteau parcă de universul *Micului Prinț*,⁶⁹ basmul filosofic dedicat adulților, închis între copertile unei cărți pentru copii. În anul 1994, două companii teatrale cunoscute din Canada, Groupe de la Veillée și La Rallonge, au optat pentru aceeași piesă, *Regele moare*, ambii regizori, Gregory Hlady și Pierre Morreau, contând pe impresia artistică atribuită muzicii din spectacol, un violoncel solo în primul caz, o cântăreață în al doilea, care interveneau în momentele cheie, pentru a evidenția accentele poetice ale textului dramatic, ca și solemnitatea sa, caracterul ceremonial al monologurilor.⁷⁰

⁶⁷ Eugène Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, București, 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, *Les 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.

Transpunerea scenică a lui René Daniel Dubois, din anul 1999 de la Espace GO, s-a concentrat mai ales asupra „ceremoniei morții,” ceea ce rezona de fapt cu proiectul inițial al dramaturgului, care dorise să intituleze această piesă **Ceremonia**. Orice Om, rege sau nu, trebuie să-și înfrunte moartea, după ce a traversat mai multe etape pline de refuz, revoltă, teamă, tristețe ori resemnare, să-și „trăiască” moartea, aceasta fiind invitația pe care regizorul a adresat-o spectatorilor. Scenograful a câștigat pariul cu atemporalitatea și universalitatea acestui mesaj, folosind pentru personajele piesei costume din diferite epoci: atfel, Julieta părea că a ieșit din evul mediu, Margareta că aparținea secolului al XVII-lea, Doctorul era îmbrăcat ca un samurai, iar Guardul ca un Don Quichotte. La final, protagoniștii se întind unii lângă alții, ca și cum moartea Regelui i-a supus, ca și cum nimic nu mai supraviețuiește 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-și proiectele, chiar dacă nu știe prea bine sensul acestora, după cum și esența guvernării îi e la fel de străină. Cu inventivitate, scenograful a renunțat la orice piesă de mobilier, în afara patului somptuos al monarhului, și a utilizat două platforme, cu care regele urcă și coboară, într-o mecanică a destinului, o imagine metaforică a vieții.⁷²

Piesa **Setea și 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 și 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.

comprehensiuni profunde din partea lui J.M.G. Le Clézio, care o definea drept „miracol rar... clipe încărcate de emoții de nedescris.”⁷⁴

Piesa **Macbett** a fost pusă în scenă la 27 ianuarie 1972 la Théâtre de la Rive Gauche din Paris, în regia aceluiași Jacques Mauclair, decoruri și 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**, și s-a jucat în premieră la 14 noiembrie 1973 la Théâtre Moderne din Paris, în regia lui Jacques Mauclair și scenografia lui Jacques Noël.

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

Lectura existenței ionesciene, alături de travaliul și obsesiile onirice se regăsesc în egală măsură în **Omul cu valize** și în **Călătorie în lumea morților**. Tocmai de aceea, cele două piese au jost și jucate împreună, într-un montaj **Ionesco**, realizat de regizorul Roger Planchon în anul 1983, într-o derulare scenică începută la Nisa și Lille, care a poposit mai apoi la Strasbourg, Le Havre și Annecy, pentru ca să ajungă în cele din urmă pe scena Odeonului parizian în martie-aprilie 1984. **Călătorie în lumea morților** și-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 și 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 consacării sale. Desigur, anii 60-70 sunt cei care i-au adus succesul planetar, când este tradus, editat și reeditat în toate marile limbi ale planetei, iar edițiile pieselor sale lansează provocări pentru regizori și 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 morților. Teatru**, vol. V, București, Editura Univers, 1998, p. 6.

analizate, jucate, piesele sale au cucerit lumea întreagă, așa 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 și convenții, Ionescu a stârnit la început atenția breslei sale, a dramaturgilor absurdului, apoi s-a infiltrat în lumea culturală pariziană, dar și în cea mondenă, răspunzând invitațiilor la serate, cocktailuri și aniversări. Dar gloria este oarecum o noțiune abstractă, iar în cazul dramaturgului nostru traducerea ei corectă ar fi colocviile, tezele, călătoriile, doctoratele honoris causa, premiile, decorațiile, de care a avut parte din momentul în care a devenit un răsfațat al lumii teatrale.

În cenușul an 1940, când își găsisse refugiul definitiv într-un Paris aflat sub bombardamente, cu siguranță că doar gândul supraviețuirii îl motivase să prindă aici rădăcini. Pentru ca patru decenii mai târziu să defileze nonșalant, grație drepturilor sale de autor, prin întreaga lume. De la o vreme, când s-a mai stins efervescenta inspirației dramatice, făcând loc altor năzbâții artistice, precum picturala, a traversat globul în lung și-n lat într-un ritm mult mai alert. Ionescu însuși recunoștea 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, Varșovia, Tokio, Sydney, Belgrad, ba în Scandinavia sau Canada. Și în sfârșit, la Ierusalim.*”⁷⁶ Între acestea - în aprilie 1981 la Tokyo pentru a aniversa 25 de ani de la punerea în scenă în Japonia a **Cântăreței chele**, în Taiwan, în martie 1982, unde a asistat la o reprezentație de operă după **Scaunele**, în 1982 în Germania și Brazilia; în Italia, SUA și Mexic în 1983; în Austria, Germania și 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 morților**, la Stockholm în 1988 cu prilejul reprezentațiilor **Cântăreața cheală** și **Lecția**, la New York în iunie 1988, la un festival. Și conferințele și colocviile l-au purtat în lumea largă: la Universitatea Albany

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

din New York în aprilie 1981; în California la reuniunea Academiei româno-americe de arte și științe în 1983; în noiembrie 1987 la Bayerische Akademie din München etc.⁷⁷ Câteodată și-a asumat și calitatea de regizor al propriilor piese, ca unul ce ținea cu dinții de didascaliiile formulate și de identitatea inițială a textelor sale. Ca și alți contemporani, Beckett, Arrabal etc., Ionescu a apărut pe afișe și ca regizor al propriilor piese, ca de exemplu **Victimele datoriei**, la Zürich și Berlin, **Jacques sau supunerea** și **Cântăreața cheală**, la Düsseldorf și **Regele moare**, la Viena.⁷⁸

Rezumând cucerirea treptată a scenelor lumii, Ionescu face o reverență în fața acelor care ar fi contribuit decisiv la acceptarea sa ca dramaturg, regizori și actori depotrivi: „piesele mi s-au jucat. Norocul meu a luat mai multe înfățișări: pe cea a lui Bataille, a lui Sylvain Dhomme, Mauclair, Serreau, Robert Postec, Quaglio, Maurice Jacquemont, și 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 și ale altora care au avut generozitatea de-a mă lua în grijă, crezând în posibilitatea de-a materializa și spiritualiza fantasmemele mele. Fericite, întristătoare, exaltante, așa au fost contactele dintre mine și actori. Azi, nu-mi pot imagina alte întrupări ale personajelor mele decât cele dintâi; ele au dat „realitate” pieselor pe care le-am scris.”⁷⁹

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

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

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

Nu e întâmplător că mesajul transmis de Ionescu cu prilejul Zilei Mondiale a Teatrului se încheia cu afirmarea credinței în universalitatea eternă a acestei arte: „se spune că arta nu are frontiere. Nici teatrul nu trebuie să aibă. Dincolo de divergențe ideologice, caste, rase, naționalisme, patrii naționale, el trebuie să fie patria universală, locul de întâlnire al tuturor oamenilor ce împărtășesc aceleași neliniști și speranțe revelate de imaginație, care nu e nici arbitrară, nici realistă, fiind chiar expresia identității noastre, a continuității noastre, a unității noastre.”⁸⁰

⁸⁰ Idem, *Mesaj internațional la a 15-a zi mondială a teatrului*, în Idem, *Antidoturi*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 149.