

## Lecturi scenice ionesciene în România post-comunistă

Olița CÂNTEC

Universitatea de Arte « George Enescu » Iași

Un deceniu și jumătate de la premiera pariziană, atât le-a fost necesar regizorilor români din perioada comunistă pentru a căpăta libertatea de a se apropia creator de textele compatriotului lor stabilit în Franța, Eugen Ionescu<sup>1</sup>. Teatrul absurdului devenise între timp cunoscut în întreaga lume, Eugène Ionesco, de asemenea, iar în România se simțea un ușor aer de liberalizare ideologică, pe care regizorii autohtoni nu au ezitat să-l valorifice, mulți dintre ei sincroni, în ciuda izolării impuse de cenzură, cu spiritul continental. Perioada ante-decembristă a înregistrat câteva montări antologice inspirate de scrierile ionesciene, precum acelea ale lui Valeriu Moisescu, Crin Teodorescu, David Esrig etc. Seria reușitelor a continuat cu altele câteva realizate după noul început pe care l-a reprezentat, pentru teatrul nostru, momentul 1989. Dintre acestea, unele merită atenție datorită manierei în care realizatorii lor și-au articulată lectura scenică.

Prima punere în scenă post-decembristă - *Lecția*<sup>2</sup>, Teatrul Național Cluj- Napoca<sup>3</sup> (octombrie 1991) - a fost semnată de Mihai Măniuțiu. Practicant al unui teatru intelectualizat, regizorul clujean s-a simțit în largul lui în generozitatea de semne teatrale pe care *Lecția* ionesciană le oferea. Pe formatul consacrat de «noul teatru», în fierberea evenimentelor ce au succedat căderii lui Ceaușescu, Măniuțiu a elaborat o *Lecție* despre lipsa de sens și de logică a comunismului, propunând o grilă de lectură, să-i zicem, ideologică. Era o grilă perfect explicabilă pentru acel moment istoric, regizorul convingând prin coerența propunerii. *Lecția* a fost un mic manifest în care Mihai Măniuțiu și-a

---

<sup>1</sup> *Cîntăreața cheală* fusese pusă în scenă la Paris, în 1950 (11 mai), la Théâtre des Noctambules (regia Nicolas Bataille), apoi, din 1957, a fost mutată la Huchette, unde se joacă și acum, fără întrerupere, seară de seară, conservînd versiunea inițială. În România, primul care a adus în luminile rampei un text al lui Ionescu a fost Lucian Giurchescu – *Rinocerii*, la Teatrul de Comedie București (2 aprilie 1964).

<sup>2</sup> *Lecția* s-a întîlnit cu publicul parizian în 1951, prin intermediul lui Marcel Cuvelier, la Théâtre de Poche. Cuvelier a montat (1956) și *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

<sup>3</sup> Din echipa de creatori mai făceau parte scenograful Mihai Ciupe și actorii Anton Tauf (Profesorul), Anda Chirpelean (Eleva) și Viorica Mischilea (Servitoarea).

expus dorința de a face teatru direct, de a renunța la stilul aluziv de exprimare artistică, obligatoriu pentru perioada antedecembristă. Măniuțiu și-a imaginat spectacolul ca pe un discurs teatral al cărui subiect e comunismul, pe care îl dezvăluie prin semne scenice relevante, precum culoarea roșie, de pildă. Lecția ionesciană se transforma într-o lecție regizorală despre totalitarism. Era, într-un fel, o formă de terapie prin expunere, pe care Mihai Măniuțiu le-o propunea spectatorilor. «Cuvîntul cu semnificație unică e ucigaș, e cuvîntul ideologic»<sup>4</sup>, susține Măniuțiu. Spectacolul său aduce în prim-plan «logoreea ideologică, modul în care ea se transformă, ba nu, chiar este un instrument de teroare».<sup>5</sup>

Printr-o coincidență, o altă punere în scenă devenită de referință este localizată tot la Cluj Napoca, la Teatrul Maghiar de Stat: *Cîntăreața cheală*, în versiunea lui Tompa Gabor<sup>6</sup>. Găselnița lui Gabor este de sorginte plastică: mecanismele absurdului sînt declanșate de gestul unui maestru de ceremonii prin care capacul unei cutii imagineare, mare cît oglinda scenei și amenajat ca o vitrină cu multe păpuși de tot soiul pun în mișcare fantezele ce sălășluiesc într-un recipient precum acelea din care ies jucăriile mecanice ori din care prestidigitatorii scot la iveală elemente de recuzită trucate, cu care mai apoi uimesc privitorii în spectaculoase numere de magie. Dar nu e scena însăși o cutie cu iluzii? Grație maestrului costumat elegant cu frac și joben, ceremonia debutează. Un Pierrot/Arlechin (saltimbanc, clown), marioneta generică, dă tonul, apoi te trezești «înăuntru», într-un spațiu de joc cu pereții albi, cu un «covor» de scenă gen oglindă, care reflectă tot ce se petrece deasupra lui, unde marionete vii colorate capătă viață, prin simpla acționare a unui resort, animînd «tragedia limbajului».

Regizorul și-a dat din nou înfîlnire cu *Cîntăreața cheală*, pentru a patra oară, în sezonul 2008-2009, la Cluj Napoca, de această dată în colectivul de la Teatrul Național «Lucian Blaga»<sup>7</sup>, rotunjind, ca încheiere probabil,

---

<sup>4</sup> Miruna Runcan, Cristian Buricea Mlinarcic, *Cinci divane ad-hoc*, București, Unitext, 1994, p. 22.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Premiera a avut loc în ianuarie 1992, iar la transpunere au mai contribuit scenografa Dobre Kothay Judith și actorii Boer Ferencz (Domnul Smith), Spolarics Andreea (Doamna Smith), Bács Miklos (Domnul Martin), Panek Kati (Doamna Martin), Krisztina Pardanski (Mary, Jupîneasa), Biró Józseph (Căpitanul de pompieri), Salat Lehel (Marioneta). În noiembrie 1996, invitat de Silviu Purcărete, Tompa Gabor transplanta montarea clujeană la Limoges, la Théâtre de l'Union-Centre Dramatiques National, apoi (2004) a realizat o nouă versiune, la Northern Stage Ensemble, New Castle-Anglia.

<sup>7</sup> Scenografie: **Dobre-Kóthay Judit**; Coregrafie: **Vava Ștefănescu**; Căpitanul de pompieri - **Ionuț Caras**; Arlechinul - **Silvius Iorga**; Proprietarul cutiei cu iluzii - **Paul Basarab**, Mihai Băcioiu; Domnul Smith - **Cătălin**

traseul european al *rendez-vous*-urilor sale cu acest prim text ionescian. La eventualele reacții legate de originalitatea *remake*-urilor, anticipînd, Tompa Gabor a declarat că în privința acestei lucrări dramatice nu poate proceda altfel, întrucît «forma textului (...) se apropie de perfecțiunea muzicii și, de aceea, trebuie tratat ca o simfonie»<sup>8</sup>, la care oricine se întoarce, trebuie să o facă precum un dirijor care lucrează cu o altă orchestră. Forma devine cheia viziunii regizorale, iar reluarea ei permite diferențe semnificative: alți protagoniști, alte creații actricești; perfecționări tehnice la nivelul spectacologicului; limbi diferite, de la maghiară, trecînd prin franceză, engleză și acum română, în ideea că noncomunicarea și nonsensul sînt aceleași, indiferent de caracterul sintetic ori analitic al limbilor naționale.

Spectacolul uimește prin precizia de ceasornic elvețian cu care Tompa Gabor conduce jocurile: doamna și domnul Smith (ea, costumată ca o gheșă, abundant fardată, apare dintr-un cufăr uriaș, își susține partitura în duet, apoi, la înfîlnirea cu Martinii, cuplul reappare, el în crinolina doamnei, ea preluînd pantalonii domnului, în semn de «totul e posibil», mai ales neașteptatul), soții Martin (un cuplu echipat vestimentar în stil scoțian - el poartă *kilt*, ea o ținută cadrilată verde), căpitanul de pompieri (portretizat ca un soldățel de plumb) dau la iveală, prin aerul lor ciudat, prin mimica și mișcările automate, mecanismele unui teatru nonfigurativ, abstract, în care funcția de comunicare a limbajului e vetustă și trebuie ridiculizată. Pentru că teatrul este, nu-i așa, «o dislocare, o dezarticulare a limbajului. (...) Verbul trebuie întins pînă la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile»<sup>9</sup>. Actorii sînt marionetizați: măștile de machiaj le dau trăsături tipice păpușilor din porțelan, perucile și vestimentația completează înfățișarea, mișcările sînt mecanicizate, în acord cu melodiile de *music box*, dar amintind și de tehnicile filmului mut și ale pantomimei. Expresivitatea lor e facială, fizică, verbală, accentuînd diferit în cadrul aceleiași fraze ori propoziții, subliniind sonoritatea care prevalează în fața sensului. Distribuția de-acum remodelează competitiv personajele, prin mobilitatea mimică, precizia execuțiilor corporale, finețea nuanțelor. Secvențele sînt segmentate prin bătăile unei pendule nevăzute, pe fronton se află un ceas fără limbi, decorul alb și lumina de neon decupînd un spațiu special dincolo de

---

**Herlo;** Doamna Smith - **Elena Ivanca;** Domnul Martin - **Adrian Cucu;** Doamna Martin - **Angelica Nicoară;** Mary - **Irina Wintze** (premierea –iunie 2009).

<sup>8</sup> Interviu de Roxana Croitoru, în programul de sală al spectacolului.

<sup>9</sup> «Experiența teatrului», în *Note și contranote*, București, Ed. Humanitas, 1992, p.56

limitele lui concrete, materiale.

*Crescendo*-ul din spectacolul lui Tompa Gabor e grijuliu dozat, personajele-păpuși își întetesc acțiunile și vorbele ca într-o bandă magnetică a cărei turație este tot mai accelerată. Până la final, când, diabolic, regizorul decide că spectacolul, de această dată mut, trebuie să se deruleze invers, într-un tempo rapid, după care toate automatele reintră în cutia în care le e locul. Semn că existența nu e decît o învîrtire (absurdă) în cerc. Lipsă de sens, tragedie a limbajului care îndrăznește să se desprindă de conținutul său semantic, logic și o ia razna, odată cu cei care-l rostesc, indivizi ale căror acțiuni devin inacțiuni, care se marionetizează, ale căror sfori<sup>10</sup> se văd, care duc la farsă. Farsa lui Tompa Gabor nu e grotescă, ca în alte montări ale *Cîntăreței...*, ci e jovială, e o parodie «de catifea», veselă, burlescă.

Deceniile parcurse de teatrul indigen în condiții de totală libertate a inventariat o multitudine de mizanscene ale pieselor lui Ionesco. Ani la rînd interzis ori declarat indezirabil, autorul era acum redescoperit la el acasă de directori de scenă precum Laurian Oniga (*Rinocerii*, 1993), Beatrice Bleonț (*Jocul de-a măcelul*, 1992), Petru Vutcărău (*Cîntăreața cheală*, 1993), Vlad Mugur (*Scaunele*, 1997), Vlad Massaci (*Lecția*, 1997), Victor Ioan Frunză (*Lecția*, 2001 și *Regele moare*, 2002) etc.

Amfitrionul *Lecției* lui V.I. Frunză a fost Teatrul «Csiki Gergely» din Timișoara. Recunoscut ca un creator care se răfuieste estetic cu orice lucrare care-i atrage atenția, Frunză avea de surmontat, în acest caz, un baraj deloc de neglijat: rigorile absurdului. Cred că tocmai aceasta a fost și provocarea: cum să faci un spectacol autentic ionescian fără să rămîi în umbra lui Ionesco! Teatrul ionescian este un teatru al cuvintelor, un teatru al limbajului și al nonsensurilor pe care le exprimă derapajele lingvisticului. Victor Ioan Frunză mizează mult pe imagine, pe latura plastică a discursului său scenic. Cum să împaci un teatru al vorbelor, cu unul al imaginilor? Din această tensiune dilematică, Victor Ioan Frunză, secondat îndeaproape de companioana sa într-ale invenției teatrale, Adriana Grand, a «desenat» o creație în care cele două canale de comunicare, lingvistic și vizual, se completează reciproc. Adriana Grand a amenajat cadrul ca pe o sală de clasă reală: bănci dispuse în amfiteatru îi găzduiesc pe privitori, limitîndu-le totodată numărul. Dimensiunea ambientală e evidentă: publicul e forțat să se auto-includă în această «dramă

---

<sup>10</sup> «Trebuie nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente», îndemna Ionesco în aceeași «Experiența teatrului».

comică», suferințele profesorului și ale elevei sînt transferate (subliminal) și auditoriului, destul de incomod înghesuit în băncuțele de școală. Anti-piesa lui Ionesco dobîndește și valențele unei psihodrame: spectatorul nu șade pe un divan confortabil și-și defulează sentimente înăbușite adînc în subconștient în anii școlarității, ci re-trăiește, asistînd la confruntarea elevei cu profesorul (ori invers?), secvențe de nu tocmai plăcută amintire, în care dascăli cu viziuni draconice țineau cu tot dinadinsul să-l pregătească pentru «doctoratul total».

Concepția scenografică a Adrianei Grand este punctul nodal al montării. Tabla e înlocuită cu un bufet de bucătărie tradițional, un fel de falie între două lumi, rostul său ontologic dezvăluindu-se odată cu avansarea către paroxism. Inepțiile îl duc la limită pe profesor, iar acesta se metamorfozează, devenind din maestrul ceremoniei didactice, care era la început, călăul din încheiere. Dulapul devine obiect teatral, fiind investit cu caracteristici de personaj: sertarele sale se închid și deschid, încercînd să ascundă mai întîi cuțitul, apoi crima. Luminat din spate, lăsînd să se audă o muzică serafică tocmai din spațiul posterior lui (un pian și o vioară), banala mobilă devine frontieră fundamentală: dincoace de el este lumea nebuniei, a lucrurilor scăpate de sub control; dincolo e paradisu pierdut. În acest tărîm edenic apare, la final, chipul elevei și se vede/aude, printr-un artificiu tehnic ingenios, o ploaie purificatoare.

Evoluția angrenajului scenic e urmărită riguros de V.I. Frunză. El nu s-a mulțumit cu o simplă «citire» a *Lecției*, ci a privit cu atenție și în jurul ei: a trasat trimiteri clare la psihologia lui Freud, la *Clasa moartă* a lui Kantor, a redimensionat personajele și a reinterpretat situațiile în care se află ele. Clasică relație profesor-elev este privită din perspectiva violenței, a sexualității și morții. Eleva (Tokai Andrea) este un alt fel de Lolită, o anti-Lolită, marcată de incapacitatea seducției prin știință; Profesorul (Balasz Atila, actorul-fetș al lui Frunză) e un soi de dirijor, costumat ca atare, un inițiator într-o călătorie către un transcendent sugerat de o lumină puternică, lăptoasă. Omorul nu e doar anatomic, poate nici nu e unul anatomic, ci se petrece mai întîi în perimetrul gîndurilor, al sentimentelor și al personalității. Tragicomicul pe care-l propune Frunză trece prin visceral, îl simți organic, ca-n teatrul fizic.

Un an mai tîrziu, la *Theatrum Mundi* din București, Victor Ioan Frunză a lucrat *Regele moare* (trad. Dan C. Mihăilescu), cu aceeași Adriana Grand în postura de scenograf. De această dată, eroii ionescieni sînt plasați într-un soi de mașinărie constructivistă, metalică, masivă și greoaie, cu roți dințate și curele de transmisie de tot soiul, care se alterează și desface odată cu degradarea biologică a regelui (Marius Bodochi). Scriitura scenică a lui Frunză

face din *Regele moare* un eseu spectacular pe tema morții. O temă pe cât de înspăimântătoare, pe atât de tentantă, pentru care, din păcate, filosofia și educația europeană nu ne prea pregătesc. Frunză nu iese din cadrul fix impus de scriitura dramatică ionesciană, dar o reazăază, o abstrage din datările spațio-temporale și propune o hermeneutică: regatul e ființa umană, regele e omul, tronul e un pat de spital, iar tema meditației e trecerea într-o altă dimensiune. «Am scris această piesă ca să învăț să mor», zicea Ionesco, «am făcut un cabaret mortuar», preciza Frunză referindu-se la spectacolul său<sup>11</sup>. Un parcurs spectacular de tip ceremonie – piesa trebuia să se cheme *Ceremonia* – premergătoare traversării graniței către o altă lume: lumea de dincolo. Maestra energică a acestui ceremonial funest e regina Margueritte (Florina Cercel), iar *memento*-ul e ușor de deslușit: vămile morții trebuie să le trecem singuri. Drumul către transcendența ontologică e flancat, și-n cazul regelui Berenger I, pe de o parte de imperialitate, de demnitate, pe de alta, de derizoriu. Între aceste dimensiuni se consumă ultimele clipe ale vieții. Ale oricărei vieți. Clipe comensurate aici de arderea lumînărilor din candelabru, stinse la final de regele însuși, semn că acceptă implacabilul destinului, și de ceasul al cărui secundar e oprit de regină. În *Regele moare* depersonalizarea e dusă la extrem, ea fiind desăvârșită prin moarte, prin anihilarea ființei.

În montările lui Frunză componenta muzicală capătă un rol semnificativ. Și aici, ca și în *Lecția*, e preferată muzica *live* (compoziție Marius Leau), interpretată de o mini-orchestră plasată în scenă și de o soprană de operă (Ligia Dună) care dă glas citorva arii. Tot din operă par aduse și costumele, grele, baroce, din materiale prețioase, scopul fiind îngroșarea efectelor. Dimensiunea metafizică a viziunii ionesciene e dublată, prin subliniere, de aceea a regizorului V.I. Frunză. Iar ironia supremă e că spaima de vid din viața personajelor sale e «rezolvată» prin pășirea în vacuitatea absolută: neființa.

La Odeonul bucureștean, în 2007, Alexandru Dabija a conceput un spectacol în care reunea, într-un scenariu original, *Cinci piese scurte*<sup>12</sup> (*Îi cunoașteți?*, *Salonul auto*, *Guturaiul oniric*, *Lacuna*, *Fata de măritat*), câteva reprezentații fiind jucate, un an mai târziu, chiar la Paris, la celebrul Teatru Huchette. Preocupat la acel moment, ca artist, în mod special de ludic, Dabija

---

<sup>11</sup> Apud programul de sală al spectacolului.

<sup>12</sup> Regia Alexandru Dabija, scenografia Alexandru Dabija și Laura Paraschiv, muzica Ada Milea; distribuția: Dorina Lazăr, Antoaneta Zaharia, Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Pavel Bartoș, Mircea Constantinescu, Gelu Nițu.

I-a aplicat universului ionescian atît de specific, găsind formula creatoare adecvată, care nici nu afectează amprenta specifică a operei, nici nu e o simplă ilustrare a ceea ce toată lumea știe că e teatrul absurdului. Meritul principal al regizorului este că a intuit potențialitățile speciale ale acestor minitexte, puțin cunoscute, mai apropiate de realismul absurd, și le-a dat un format care le netezește drumul spre audiență. Dabija a lucrat riguros, precis, produsul fiind un spectacol bine dozat sub toate aspectele. Buna măsură și echilibrul dau privitorului un sentiment foarte plăcut, intim, de lucru bibilit, în care totul e atît cît trebuie. *Cinci piese scurte* e, în același timp, și foarte ionescian, dar și dabijian, demonstrînd inteligența scenică a amîndurora. Scenografia decupează un spațiu individualizat printr-un perete alb, în diagonală, din spate dreapta spre public, cu o ușă în partea dinspre proscenium. În partea opusă, sînt postate cîteva elemente ce sugerează o farmacie, plus un scaun și o bancă. De la un moment la altul din cele cinci, doar lumina evidențiază cîte un mic perimetru, care devine...loc de desfășurare. Cromatic, e un spectacol în alb-negru, la propriu, în care puținele pete de culoare (încălțăminte, beretă etc.) devin contrapunctice. Muzica Adei Milea susține tonalitatea absurdă, după cum anumite imagini scenice te trimit cu gîndul la picturile nonfigurative ale lui Picasso ori Magritte. Geometria absurdul e desăvîrșită de jocul actoricesc. Actorii interpretează fiecare mai multe roluri. O fac firesc, cu un soi de relaxare onirică, înfățișînd lipsa de sens, de logică aristoteliană a personajelor și situațiilor în care se află. Miza e așezată pe jocul dintre puterea și lipsa de putere a cuvîntului, nu din perspectivă semantică, doar a manierei în care e spus și înțeles, a felului cum se insinuează. Mașinăria teatrală a lui Dabija angrenează un limbaj golit de sens, vorbește despre lipsa de comunicare, înfățișînd contexte ilogice, fragmentate și caractere dezarticulate. Fragmentele de literatură dramatică nu au legătură între ele, nu spun o poveste, dar există un liant invizibil mai puternic decît narativitatea, în spiritul lor comun. Spectacolul e concentrat, dens, are un aer al său, care-l individualizează, care îți induce o stare de confort și de bine.

Același Alexandru Dabija a montat la Teatrul German de Stat din Timișoara în stagiunea 2008-2009, *Cîntăreața cheală*<sup>13</sup>, smulgîndu-i lui Marie France Ionesco acceptul pentru drepturile de reprezentare a textelor tatălui său. Vigilența fiicei lui Ionesco devine, din păcate, o frînă serioasă în accesul

---

<sup>13</sup> Interpretează actorii Radu Vulpe, Ioana Iacob, Rareș Hontzu, Isolde Cobet, Olga Török și Boris Gaza. Scenografia: George Petre.

artiștilor la lucrări de patrimoniu european. Alexandru Dabija a pus în scenă o *Cîntăreață cheală* plasată istoric în chiar anii în care a fost scrisă, în perioada rockului clasic, într-o versiune de-acum «retro» a disoluției limbajului. Decorul utilizează frontalitatea unui interior cu cromatică fauvistă (frigider galben, fotolii oranj), compus din bucătărie, living și baie, cadru în care Doamna Smith turuie vrute și nevrute, soțul ei citește ziarul, Mary cîntărește cartofii, face pop-corn la micro-unde, domnul și doamna Martin sosesc, descoperă că sînt soț și soție, sporovăiesc, apare Pompierul ș.a.m.d. Așa cum a procedat și în cazul precedentei montări Ionesco, *Cinci piese scurte*, la Teatrul Odeon din București, Dabija a preferat să atingă filonul realist, subliniind scenic ludicul absurd. Regizorul are știința lucrului de detaliu, realizat cu delicatețe și a gradării atît de necesare. Cuplurile sînt construite pe complementaritatea nepotrivirilor fizice intenționate: la Smith, ea e tînără, el mai matur; la Martin, e tocmai invers, ea e mai coaptă, el e tinerel, fragil, diagonala fiind varianta mai apropiată de firesc. Numai că universul *Cîntăreței*... nu e unul al lucrurilor firești! Personajele au ticuri contemporane: pieptănatul repetitiv, înghițitul pastilelor, exercițiile de gimnastică, zîmbetul gen grimasă etc. Deși vorbesc pe rînd, sînt atenți și par că se urmăresc, toți vorbesc pe *track*-uri diferite, glăsuiesc continuu, dar nimeni nu se ascultă și nu se înțelege, ca într-un angrenaj dereglat, care continuă să meargă, însă doar în gol, huruind fără rezultat. Ironic, bătăile ceasului se transformă în cîntatul de cuc, slănina e atîmată la vedere, într-un cui pe perete, cartofii sînt hiperbolizați, iar farfuriile, în loc să fie spălate, sînt, în spirit cosumerist, aruncate la gunoi. Ponderea dramatică a servitoarei e sporită, Mary rămîne mai tot timpul în scenă, trebăluind, supraveghind, devenind personaj de egală importanță cu cvartetul Smith-Martin. Ritmul montării vine din muzical, din ritmurile rockului și din frazarea actorilor. *Côté*-ul burghez e subliniat prin trimiteri la cultura americană (băuturile la cutie metalică, floricelele, atitudinea de «privit ca la televizor», aparatura casnică). Ce place la spectacolul lui Dabija? Unisonul în tonalitatea interpretativă. Actorii joacă mai aproape de realist, fără ca asta să supere ori să afecteze condiția textului de manifest al teatrului absurdului.

\*

Montările invocate sînt numai cîteva dintr-o suită post-decembristă impresionantă. Oamenii de teatru români s-au străduit să-l redescopere pe Eugène Ionesco, pentru că «teatrul poate fi locul unde se pare că ceva se



întîmplă!»<sup>14</sup>. Fiecare eșantion din această pluralitate de lecturi constituie o citire posibilă, care exploatează substanța ideatică a textelor ionesciene, generozitatea lor structurală. Care le atestă elasticitatea hermeneutică, trăsătură specifică operelor cu caracter de universalitate.

## Bibliografie

- ESSLIN, Martin, *Teatrul absurdului*, trad. Alina Nelega, București, Unitext, 2009.
- IONESCO, Eugène, *Note și contranote*, trad. Ion Pop, București, Humanitas, 1992.
- IONESCO, Eugène, *Călătorie în lumea morților*, *Teatru V*, trad. Dan C. Mihăilescu, București, Univers, 1998.
- MORARIU, Mircea, *L'effet de spectacle de Diderot à Ionesco*, Oradea, Biblioteca revistei Familia, 2003.
- RUSU, Anca Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Timpul, 1999.
- UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Ed. Institutului European, 1999.

---

<sup>14</sup> Eugen Ionescu, *op cit.*, p. 229