

Doina MODOLA

Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc

Pe plan teatral, anul 1964, când Eugen Ionescu era pus în scenă pentru prima oară în România, după cincisprezece ani de la cea dintâi premieră pariziană¹, a fost un an generos, în care se resimțea relativa relaxare politică (din păcate, ea nu va dura nici măcar un deceniu), atât în repertoriu, cât și în stilistica spectaculară. Tânăra regie inovatoare declanșase încă din 1956 ofensiva de reteatralizare a teatrului², purtând dezbateri aprinse în revista **Teatrul** (înființată în același an) și montând spectacole care stârneau și alimentau dispute, polemici, argumentări teoretice. După eforturi asidue, campanii și strategii abile, fenomenul teatral românesc era racordat la circuitul european prin participări la reuniuni și festivaluri internaționale, prin turnee în străinătate și turnee ale teatrelor apusene, central-europene și răsăritene în România³, prin prompte informații în presă.

Repertoriul românesc se deschidea în 1964 atât spre dramaturgia universală, cât și spre autori români pe care cenzura politică îi eliminase din circuitul teatral (și chiar din memoria culturală⁴). Piesa montată de Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie, **Rinocerii**, cu premiera la 2 aprilie 1964, aducea și o oportunitate tematică și una de atitudine, care camuflau spiritul profund rebel al autorului și intoleranța sa la orice fel de absurd.

Antilegionarismul și antinazismul autorului, constituind un permis de liberă trecere ideologică și un gir al consensului de mesaj, erau aureolate și de faima internațională a piesei, care, în 1959, avusese premiera absolută la Düsseldorf, făcând apoi foarte repede o apreciată carieră internațională. Abia clarificările și luările de atitudine ulterioare ale lui Eugen Ionescu, declarat anticomuniste și antitotalitare, referitoare la dictaturile de orice fel și, în mod expres la aceea practică în România, l-au exclus demonstrativ, cu maximă „vigilență”, de pe scenele noastre, până în 1990.

Aflată în permanență într-un raport de imanență sincronie cu regia europeană, datorată, imediat după război (1945–1946), fenomenului de continuitate directă cu căutările experimentale interbelice (în linia unor Ion Marin Sadoveanu, V. I. Popa, Ion Sava, Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare, Ion Olteanu, Ion Șahighian), regia românească a cultivat cu stăruință preocupările inovatoare, după 1948, ca un mod de rezistență, la început, subteran, apoi deschis și sistematic. Discipolii lui Ion Sava, promotor al teatrului ceremonial în perioada interbelică și inițiatorul unui curs de regie⁵ în 1945: Liviu Ciulei (arhitect, scenograf, regizor, actor), Crin Teodorescu, George Rafael, Dan Nasta, Mihai Raicu, Radu Stanca, își sporiseră rândurile prin mai tinerii lor colegi: Lucian Giurchescu, David Esrig, Valeriu Moisescu, Sanda Manu, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Horea Popescu, Dinu Cernescu, Mihai Dimiu, care au instaurat în anii '60 un climat de emulație teatrală unic în istoria teatrului românesc, prin proporții și profunzime. Dezbaterile lor asupra artei actorului, scenografiei, regiei – concomitente cu acelea din alte părți ale Europei⁶ – au dus la conștientizarea, activizarea, personalizarea limbajelor scenice și a codurilor artistice, producând o dinamizare specifică, propice noilor raporturi, sinteze și stiluri de expresie.

Principiul conducător era acela de a reclama realității teatrale o autonomie față de realitatea comună, în care deveneau legitime diverse grade de transfigurare artistică, esențializare, concentrare, stilizare, în numele *convenției* teatrale originare. Această atitudine, care promova regia creatoare, deschidea conceptul realismului (mult discutat după 1960 în teatrul european)⁷ spre o suptele care amenința să-i pulverizeze accepțiunea, întrucât îi încălca limitele – adesea premeditat, disimulând sub acest „pavilion” bătaia antirealistă, cu toate tendințele ei formative.

În cuprinsul acestor restructurări spectacologice⁸, alături de experiența actualizării („reîntineririi”) clasicii și a montării dramaturgiei universale contemporane, cele două

momente-cheie ale radicalizării expresiei scenice românești le-au constituit dramaturgia și doctrina lui Bertolt Brecht (montat pe scenele românești încă din 1956, la Sibiu, iar la București – centrul inițial al mișcării de reteatralizare – din 1959⁹) și, poate mai mult chiar, creația ionesciană. În ciuda faptului că au fost puse în scenă doar șase piese de Eugen Ionescu în răstimpul a cinci ani, 1964–1968, acestea au dus la conștientizarea acută a sistemelor de semne și la opțiuni preferențiale pentru realismul esențializat și parabolic sau pentru expresivitatea ostentat nonrealistă – „absurdismul” spectacular.

E o perioadă în care termenul realism se redefinea pe plan mondial. La Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru și de Societatea austriacă pentru literatură la Viena, în 1965, la care au participat, printre alții, Martin Esslin, Jan Kott, Jean Marie Serreau, Jean Duvignaud, Horia Lovinescu, Liviu Ciulei sublinia că, prin factura ei, arta dramatică este împinsă „mai repede și mai categoric decât celelalte arte spre ritmul descoperirii noilor drumuri”, teatrul absurdului realizând „ruptura cu formele, cu tiparele perfecte la care ajunsese dramaturgia, pentru a-și făuri din nou alte tipare, corespunzătoare întregii evoluții sociale și istorice, pentru a-și regăsi sursele”. Considerându-i pe Ionescu și pe Beckett „expresiile corespunzătoare ale acestui moment în teatru”, Ciulei aprecia firească fructificarea în această „artă de sinteză” a cuceririlor anterioare ale plasticii, poeziei, muzicii, în experiențele lor radicale, de avangardă. Invocând evoluția promotorilor teatrului absurd spre alte modalități (Eugen Ionescu își exprimase aderența la teatrul didactic, liric și de un anume realism), Liviu Ciulei justifica toate modurile de expresie spectaculară, declarându-se împotriva oricărui dogmatism¹⁰.

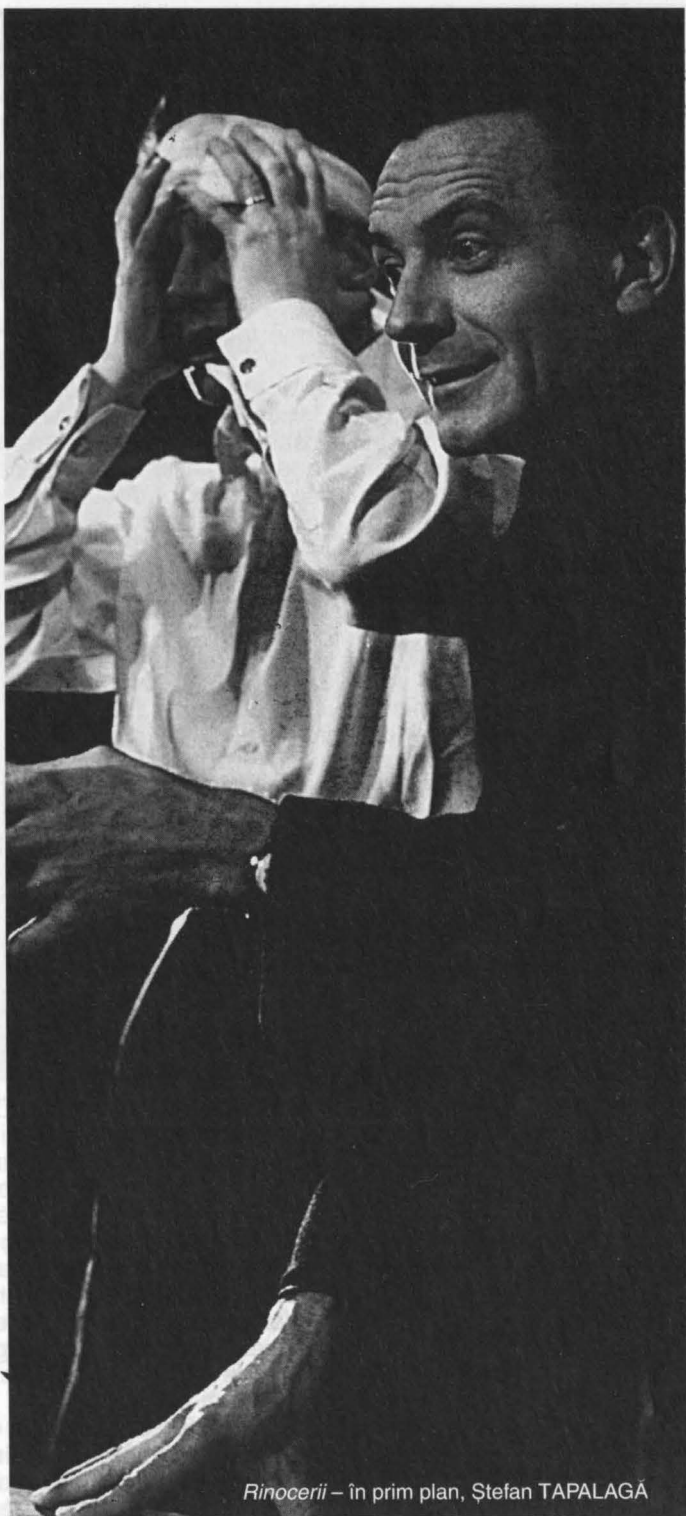
În total au fost șase montări în teatrele din București, între aprilie 1964 și decembrie 1968: **Rinocerii** (1964), **Cântărețea cheală**, **Regele moare**, **Scaunele** (1965), **Ucișă fără simbrie**, **Victimele datoriei**¹¹ (1968), înscrise în grade diverse și – prin opțiunea textelor – în cele două direcții stilistice majore¹²: realismul esențializat și convenționalizarea declarată, fătășă.

Adeptul unui realism semnificativ, în care parabola se degajă, în sens hegelian, din *pilda* ce se instituie sub zodia verosimilului, ca un fapt de viață posibil – insertul simbolic, supreal sau oniric definind, în acest context, stări de spirit, fenomene aberante, patologii morale, amenințări existențiale, Lucian Giurchescu a optat pentru piese din ciclul lui Béranger, acestea corespunzând conceptului său de teatru, montând (de fiecare dată în colaborare cu scenograful Dan Nemțeanu) **Rinocerii**, în 1964¹³ și **Ucișă fără simbrie**, în 1968¹⁴ (ambele la Teatrul de Comedie). Amândouă spectacolele dezvăluiau comunicativ, comprehensibil, coerent enorma incoerență a iraționalului existenței omului în societate și în lume.

Total lipsit de inhibiții în raport cu prestigiul autorului și al exegeților săi (în cei 15 ani de la debutul lui Eugen Ionescu se adunase o impresionantă bibliografie), ca și față de prestigioasele montări europene care l-au precedat (la Paris, în regia lui Jean-Louis Barrault, care a interpretat și rolul principal; la Londra, în aceea a lui Orson Welles, cu Laurence Olivier în Béranger), Lucian Giurchescu se încredința în **Rinocerii** virtuților spectaculare ale textului (la fel va face și în **Ucișă fără simbrie**), convins de forța intrinsecă a acestuia. „Un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini”, afirma el. „Stilul regizorilor e egal cu afinitatea lor la o problemă, ce poate cuprinde – de la farsă la tragedie, de la teatrul de cameră la superproducție – orice operă teatrală care duce spre un anume spațiu de preocupări de fond și, desigur, de găsire de noi forme. Lucian Giurchescu opta pentru „îmbrăcarea” scenică a ideilor, în „forme metaforice sau netaforice”, care, ocolind didacticismul, să deschidă „un câmp larg fanteziei și inteligenței, gustului personal, preferinței pentru o anumită modalitate de exprimare, opunându-se schematismului dogmatic, încercării de limitare a câmpului de creație”. Impunându-și obligația de a construi spectacolul prin riguroasa „dezghecare” a sensurilor acestei piese de profundă investigație a sufletului și a rațiunii, spre evidențierea motivațiilor conflictului, regizorul își afirma dreptul inalienabil de a respecta „conținutul și nu neapărat mijloacele indicate de autor, fie el și genial”. Refuza capetele de rinocer consemnate în text (proiectate sau butaforice), transpunând scenic *starea fundamentală* a piesei, „prezența puternică a pericolului, strângerea cercului în jurul oamenilor, atmosfera de tensiune crescândă, ce duce la clarificarea punctelor de

vedere, a atitudinilor eroilor față de situația în care nu mai poate exista cale de mijloc". Buzuindu-se pe forța de sintetizare a textului, proceda, așadar, prin construcție analizată, fiind astfel în consens cu poetica ionesciană, care reclama montări realiste. Regizorul opta pentru debitul verbal normal, firesc, nuanțat, revelator psihologic și definitoriu pentru succesiunea progresiv tensionată, graduală a situațiilor dramatice, în care primează relațiile interpersonaje. Persifla psalmodierile „lip-site de nerv și, la urma urmelor, plictisitoare”, formalizările declamative „siluite”¹⁵.

Din multe puncte de vedere, Lucian Giurchescu a fost în consens cu *spiritul* ionescian, dramaturgul însuși caracterizând piesa ca: „descripție clinică și riguroasă a contagiunii și nu alegorie confuză”. Aceasta i-a adus cuvinte de apreciere din partea autorului, care, vizionând spectacolul în iunie 1965 în cadrul Teatrului Națiunilor, la Paris, a apreciat montarea bucureșteană pentru originalitatea ei, pentru alfabetul artistic, pentru sistemul propriu și inimitabil de expresie, pentru individualitatea și realismul poetic, pentru tălmăcirea în modul cel mai concret a fabulei, fără alterarea lirismului conținut de simbolurile sale. Radu Beligan i s-a părut „extrem de impresionant, în jocul lui, de o simplitate extraordinară. Cred că este unul dintre cei mai mari actori contemporani” a declarat, cu acel prilej, Eugen Ionescu¹⁶. „Mi s-a părut că, fără accesorii,



Rinocerii – în prim plan, Ștefan TAPALAGĂ

românii au reușit să transmită în mod sensibil trecerea de la umanitate la animalitate. Mecanismul psihozei colective a fost perfect pus în evidență¹⁷.

Forța spectacolului **Rinocerii** și marea lui originalitate a constituit-o *umanizarea* codurilor, nu numai a mesajului, revelarea stărilor prin mijloace *energetice*, sonore și vizuale bine acordate în fluxul crescător al imaginilor (muzica compusă de M. Ciorteș și T. Suciș), prin ecleraj (lumina verzuie și proiecțiile înspăimântătoare ale monștrilor).

Sugestivitatea material-imaterială (deci mult mai eficientă datorită capacității invadate de influențare emoțională și coparticiparea imaginativă a spectatorilor) se bizuia pe arta actricească, care asigură dramaturgia axială potențată progresiv de mijloace scenice. Montarea dezvăluia realitatea psiho-socială a morbului, în permanență recurent, al extremismului degradant, cotoptor, revelându-i, prin semne subtile, tangibile țesătura, scenariul, dinamica, sensul.

Bérenger (Radu Beligan), martor neputincios și cam naiv, mai degrabă mișcător decât comic – cum s-a observat –, victimă în **Ucigaș fără simbrie**, **Pietonul aerului**, **Regele moare, rezistă în Rinocerii**, împotrivindu-se animalizării, dezumanizării proliferante și invadatoare. Baricadându-se în odaie, în lumea lui neînsemnată, dezmeticindu-se din abulie, stupoare, groază, autosuspiciune, disperare, om fără calități spectaculoase, el alege să-și apere ființa și omenia. Scenografia lui Dan Nemțeanu, închipuind o urbe provincială, ce amintea deopotrivă de orașele caragialești, „micul Paris” și piațetele neorealiste franceze, cu bistrouri și cafenele pe trotuar, realiza atmosfera tihnită a târgului în care irumpe, pe neașteptate, aberația bestiei verzi. *Metamorfoza*, în prim-plan a prietenului Jean, transformat progresiv prin contagiune (act II), prezenta o simptomatologie fizică și morală detaliată. Era urmărită apoi convertirea treptată a tuturor în rinoceri, în sunetele monotone ale unei muzici obsedante, copleșită și ea de tropăituri, cântece și mugete, în timp ce umbre verzi invadau cerul. Se crea o subtilă orchestrare a prezentării fiziologice individuale în raport cu fenomenul aberației colective, unanime, într-o progresie semnificativă, de la suspendările tăcute, rău prevestitoare, în care se auzea muzică de caterincă, spre vacarmul stereofonic, apocaliptic.

Vizionat de critici străini mai întâi în cadrul unei reuniuni internaționale a Institutului Internațional de Teatru (I.T.I.) la București, în 1964, spectacolul a impresionat prin inventivitate și modernitate regizorală și actricească: „**Rinocerii** m-a impresionat cum arareori până acum m-a entuziasmat vreun spectacol. Jocul lui Radu Beligan este foarte modern, foarte profund și foarte inteligent. Cred că el a realizat una dintre cele mai bune interpretări ale lui *Bérenger* din lume”. (Arvi Kivimaa) Criticul francez Michel Saint-Denis aprecia marele talent al actorilor români și tendința spre nou în cadrul tradiției convenționalizate, considerându-l pe Radu Beligan „un exemplu de improvizație actricească”. Canadianul James de B. Domville prețuia foarte buna interpretare și interesul special de a-l vedea „pe Ionescu jucat de români” și de a asista „la primul său spectacol în România”. Au existat voci care l-au considerat drept „unul dintre cele mai bune spectacole din lume cu această piesă”, pentru că, „spre deosebire de spectacolul cu Jean-Louis Barrault, unde în primul rând se remarcă unii actori, aici te impresionează spectacolul în întregime, pe toate coordonatele; ritmul este remarcabil; decorul este extraordinar” (Jan Copecky, Cehoslovacia). Declarându-se foarte impresionat de **Rinocerii** lui Lucian Giurchescu, criticul William Gaskill din Anglia făcea o apreciere măgulitoare: „cunoșteam bine piesa, o văzusem cu Laurence Olivier în rolul principal și rămăsesem cu impresia că e lungă. M-am mirat că la Teatrul de Comedie, deși jucată într-o limbă străină, mie nu mi-a părut lungă. M-a cucerit publicul, care reacționa viu, ca și jocul lui Radu Beligan. Căci Laurence Olivier nu a fost nici pe departe atât de bine ca Radu Beligan în acest rol”. René Hinaux din Belgia remarcă stilul „cu totul deosebit” al spectacolelor Teatrului de Comedie, care „se pot prezenta oriunde în lume, datorită înălției lor ținute profesionale și jocului modern al interpreților. Mă aliez și eu entuziasmului general trăit de toți prietenii mei față de **Rinocerii**. Cred că Radu Beligan descoperă esența umană a personajului până în cele mai profunde straturi psihologice ale ei, redând-o cu simplitate desăvârșită¹⁸”.

Căutările spectacologice românești au fost confirmate și cu ocazia evoluției Teatrului de Comedie în cadrul Teatrului Național, în iunie 1965, unde **Rinocerii** s-a reprezentat alături de **Troilus și Cresida** de W. Shakespeare, în regia lui David Esrig (spectacol distinct cu o mențiune specială de juriu) și **Umbra** de Evgheni Șvart (în aceeași regie). Echipa românească



Radu BELIGAN și Dorina DONE în *Rinocerii*

a fost distinsă cu Premiul pentru cea mai bună participare națională, opiniile criticilor consfințind originalitatea spectacolelor, caracterul modern și divers stilistic, teatralitatea inventivă și plină de vervă practică de o trupă bine pregătită actricește și omogenă.

S-a remarcat, cu acest prilej, „mulțimea mijloacelor scenice reținute și prezentate cu o fantezie prodigioasă”, extraordinara „disponibilitate pentru stilurile de joc cele mai opuse”, ceea ce constituie „dovada mobilității moderne a teatrului românesc” (A. M. Julien, directorul Teatrului Național). A fost apreciată varietatea resurselor artistice ale actorilor care vădesc „o formație completă, exersați în toate disciplinele corporale” („France-Soir”), capabili să treacă fără dificultăți la universuri de idei diferite și la mijloace când de o sobrietate clasică, deplină, fără gesturi, cu inflexiuni și tăceri, când „explodând într-o animație și o vervă neistovită” (actorul francez François Chaumette, de la Comedia Franceză). „Se joacă teatru de către acești actori așa cum n-ar trebui niciodată să uităm că e nevoie să se joace. Ei nu uită. Și o fac foarte simplu, urcând și coborând, râzând și plângând, alergând și zbenguindu-se, producând sentimente din toată ființa, din adâncurile ei, așa cum trebuie

s-o facă întotdeauna niște actori demni de acest nume, cum o fac în fond oamenii" (regizorul François Maistre). Paul-Louis Mignon, directorul Centrului Francez de Teatru și cronicarul dramatic de la Radio-Paris, situa stilistica montării **Rinocerilor** „la egală distanță de o stilizare căutată și de un realism anecdotic”, apreciindu-i simbolismul implicit, lipsit de ostentație, în care „poezia vine din interior, din expresia sensibilității. Totul provine aici din prezența umană”. După opinia lui A. M. Julien, directorul Teatrului Națiunilor, în **Rinocerii** Teatrului de Comedie era „frapantă simplitatea cu totul modernă a formulei artistice, refuzul oricărui artificiu, sobrietatea – ceea ce te face să uiți că actorii sunt actori”.

Interpretarea lui Radu Beligan s-a bucurat de o deosebită prețuire. „A fost fără îndoială mai plăcut să vedem un Béranger obosit, apoi îngrijorat, apoi nefericit, neliștit, pe urmă speriat, prin jocul sobru al lui Radu Beligan, decât să asistăm la convulsii și grimasele eroului, așa cum ne-au fost arătate în unele spectacole” (J. J. Gaultier în „Figaro”). „Radu Beligan – scria Jacques Lemarchand, editorul lui Eugen Ionescu – în rolul lui Béranger, a jucat cu discreție, și drama și-a dobândit astfel o nouă sursă de tragic, care duce piesa la adevăratele ei culmi”¹⁹.

Valeriu Moiescu a optat pentru piesa cu care a debutat Eugen Ionescu, **Cântărețul cheală**, pe care a prezentat-o într-un spectacol coupé – premiera la 20 martie 1965 la Teatrul Mic – alături de **Cinci schițe** de I. L. Caragiale, autor revendicat drept precursor de turbulentul insurgent. Una dintre cele cinci schițe, care dovedesc răspicat această filiație caragialiană, era **Căldură mare**, tradusă, de altfel, și adaptată de Eugen Ionescu, în 1953, și prezentată la Théâtre de la Huchette (care va deveni citadela teatrului ionescian), alături de alte șase piese scurte scrise de el însuși²⁰. În spectacolul lui Valeriu Moiescu au fost prezentate, deci, schițele caragialiene **La Moși**, **La poștă**, **Căldură mare**, **Temă și variațiuni**, **De închiriat**²¹, al căror umor absurd era revelat pentru prima oară prin limbaj teatral.

Valeriu Moiescu și-a afirmat astfel scenic atașamentul pentru ostentația avangardistă a pieselor lui Ionescu, care lansau marile teme ale absurdului într-o formă agresiv inovatoare ca structură, limbaj, stilistică, subliniindu-le capacitatea generatoare de imagine și retorică spectaculară aparte, proprie. El a realizat un dublu demers exegetic: pe de o parte, tratarea universului dramaturgic ionescian într-o viziune spectaculară „absurdistă”, în care absurdul situațiilor era subliniat prin interpretarea actoricească funambulescă, de tip marionetă, cu acel umor al imobilismului și înțepenirii, care l-a impus pe Buster Keaton. Pe de altă parte, abordarea clasicului Caragiale într-o viziune actualizatoare, prin revelarea scenică a antecedentelor românești ale teatrului ionescian.

Demersul experimental al lui Valeriu Moiescu – discutat cu febrilitate la data premierei – constituia o mutație violentă nu numai de viziune și stilistică spectaculară, ci și de optică exegetică. Se instituia, astfel, un precedent în transările stilistice, care realiza spectacular actualizarea clasicilor (aflată în centrul preocupărilor oamenilor de teatru din toată Europa în deceniul al șaptelea) și o metodă de exegeză teatrologică, de retroproiectare hermeneutică ce anticipa și orienta demersurile analitice ale criticilor, dând un imbold special cercetărilor de caragialeologie și înscenărilor de tip „absurdist” propagate de atunci din ce în ce mai consecvent, prin teatru și televiziune.

În această modalitate scenică, exercițiul interpretativ (regizorul și actoricesc) cel mai apropiat era tocmai brechtianismul (de care Eugen Ionescu s-a dezis cu înverșunare, în repetate rânduri), cu gradele lui de distanțare ce legitimau dezvăluirea dezumanizării, reificării, degradării, derizivității, chiar în pofida emoției teatrale și spre profitul și stimularea lucidității, observației și evaluării intelectuale.

Proiectarea unei viziuni violente noi asupra unor texte de altă factură, realiste, realiza astfel o teatralizare apăsătoare ostentativ în cele **Cinci schițe** de I. L. Caragiale din prima parte a spectacolului său.

Argumentându-și optica, în cazul **Cântăreței chele** prin spusele lui Eugen Ionescu care promova „un teatru în care *invizibilul* devine vizibil, în care *ideile* devin imagine concretă, realitate, în care *problema* capătă carne”, Valeriu Moiescu susținea, în general, datoria teatrului modern, de a înlocui vechile convenții de expresie, sclerizate în timp, creându-și „propriul său limbaj convențional”, pe care spectatorul îl va descifra pe parcursul reprezentației. El recomandă limbajul convențional al spectacolului în măsura în care este transmisibil, comprehensibil și eficient, inspirat și justificat de un anumit text, ca *sistem nou de semne*.

Modalitatea constituia, la vremea respectivă, o noutate de atitudine creatoare în regia românească, fapt dovedit de reticența cu care era primit experimentul de critica de specialitate. Un comentator comprehensiv și avizat, ca B. Elvin era și el în dezacord cu această viziune asupra pieselor caragialiene și chiar asupra celor aparținând lui Eugen Ionescu, deși era înscris el însuși în bătaia de reateatralizare a teatrului românesc. Regizorul George Rafael a optat pentru o mai puțin convențională expresie scenică în **Scaunele** (Teatrul „C. I. Nottara”, 28 octombrie 1965), și a fost întâmpinat mai favorabil.

Conform experienței spectacologice brechtiene, Valeriu Moiescu a epurat epicul, reținând modurile distanțării, ostentația expresivă, atitudinea lucidă, antisentimentală și antiluzionistă, provocarea observației și reflecției intelectuale. Temele, finalitățile și mijloacele teatrului ionescian (care erau bine identificate, *in nuce*, și uneori bine structurate și la Caragiale) activau achizițiile expresivității scenice maxime, reanimate înainte prin experiența înscenării pieselor de Brecht, și erau legitime prin invocarea și prezentarea principiilor reateatralizării așa cum fuseseră formulate de A. Appia, E. G. Craig, Meyerhold și A. Artaud.

Formalizarea și stilizarea apăsată, tautologică a sensului implicit, identifica și definea tipul și stereotipul în teatrul absurd, cu toate particularitățile sale comportamentale, gestuale, atitudinale. Era configurat *gestus*-ul absurd, acea atitudine emblematică, definitorie categorial, care uneori e numită, în variantele elementare, „poză” specifică, instantaneu caracterizantă. Piesa însăși (**Cântăreața cheală**) aparținând absurdului afișat și proliferant la nivelul limbajului și comportamentelor eroilor și la acela al sintaxei textuale, regizorul răspunde „acuzei” de „pleonasm artistic”, de „<<absurditate a absurdului>>”, un fel de ridicare la pătrat a absurdului”, până la vizualizarea gestuală a mecanizării conținute în text, prin capacitatea și practica demult instituită și creditată a dramaturgiei europene de a genera stil. Așa cum dramaturgia realistă a fost reprezentată prin modalitatea scenică realistă, fără a stârni proteste („cu amănunte autentice de viață și respect al atmosferei, așa cum solicită textul”) și teatrul absurdului, așa cum este el verbalizat în dramaturgie, are dreptul la crearea unui stil spectacular specific și a unor sisteme de semne scenice organice, imanente, proprii, identificabile ca atare și posibil de autonomizat ca limbaj particular. Valeriu Moiescu considera că teatrul contemporan (în 1965) se caracteriza, în primul rând, printr-un „dynamism al ideii” („lăsând pe un plan secundar anedotica piesei”), prezentând o „realitate interpretată și tranfigurată artistic”; nu una mimetică, fals fidelă, ci una care să implice în conținutul transmis și dorința de influențare, cu totul îndreptățită, aparținând creatorului-regizor.

Din esențializare, sintetizare, concentrare, „maximum de expresivitate” rezultă „gradul de tărie” și violența dorită a teatrului contemporan, afirma regizorul. El vorbește (forțând accepțiunile) despre „un realism al esențelor, al puterii de concentrare, al densității conținutului”, militând în fapt pentru legitimitatea, oportunitatea și normalitatea *teatralizării poetice* a limbajului scenic. Evidențiind „raporturi inedite în realitate și transfigurându-le teatral-artistic”, regizorul-creator declanșează un proces de conștientizare în receptor (care are astfel posibilitatea, prin șarjă și decupare, să sesizeze stereotipia nocivă a comportamentului său în realitatea vieții, vizionând, de pildă, **Cântăreața cheală**). Este perfect justificată astfel, „o a doua realitate, de natură artistică”, scenică, având „puterea de a influența realitatea obiectivă”.

Regizorul pleda pentru crearea unui limbaj spectacular în mod franc *convențional*, în funcție de datele specifice ale piesei, în care transmiterea conținutului de idei să se realizeze prin instituirea progresivă și procesuală a sistemelor de semne. „Spectacolul modern trebuie să-și creeze propriul său limbaj convențional”, pe care „spectatorul îl va descifra pe parcursul spectacolului”, demers cu atât mai oportun (și mai justificat) cu cât teatrul european e lipsit de codificări tradiționale propriu-zise.

Valeriu Moiescu aduce o mărturisită aspirație spre laconismul limbajului, spre concizia expresiei scenice, spre semiotizarea și semantizarea limbajelor teatrale, promovând un sistem de semne personal, în care o „expresie pur convențională, ca aceea a unui semn, a unei formule chimice sau matematice (...), chiar dacă la început nu va fi acceptată, prin reluare în cadrul aceluiași spectacol, prin asociere cu un obiect, o situație, poate deveni simbol și poate căpăta valoarea de transmitere a unui sens profund”.

Condiția structurală a teatrului fiind aceea de a furniza „o percepție întemeiată pe senzații vizual-auditive de un anumit ordin”, care întrețin „sentimentul de ficțiune”, condiția expresivității realist-teatrale este aceea a organicității mijloacelor care, indiferent de natura lor convențională, le apropie de factura textului”, pe care regizorul trebuie să-l slujească în cea mai mare măsură prin activizarea și dinamizarea mijloacelor. „Sesizarea și determinarea planului de teatralitate al unui spectacol sunt în funcție de cultura teatrală a artistului creator, de puterea de sintetizare și esențializare, de sensibilitatea și capacitatea sa de interpretare activă a realității, de puterea sa de a descoperi în viață raporturi inedite din punct de vedere teatral”.

În interpretarea textelor clasice, pe de altă parte, un regizor-creator nu poate să nu țină seama de valorile gândirii teatrale contemporane lui, capăt al unei evoluții semnificative, care îi conferă o insolită perspectivă estetică.

Ceea ce evidențiază punerea în scenă în **Cântăreața cheală** este *mecanismul dereglat*, în scena dintre soții Martin, de pildă, fiecare executând „o mișcare de rotație în jurul axei sale, neizbutind să întâlnească privirile celuilalt, deși se află unul lângă altul, căutându-se, dar negăsindu-se”.

Pentru regizor acest mod de abordare care, la vremea respectivă, era foarte nou, dar azi reprezintă o direcție demult încetățenită, chiar obosită, trebuia să aibă rigoarea și factura unei „formule matematice”. În contextul piesei și al spectacolului, „convenția, formula, semnul, sistemul de semne se dezabstractizează, devenind pentru spectator o metaforă, un simbol al neputinței de comunicare”. Aceasta izvorăște din datele „strict particulare ale piesei și ale spectacolului” și „nu poate fi judecată, în general” și autonom, după opinia regizorului. Ducându-și raționamentul la ultimele consecințe, Valeriu Moisescu consideră că modalitatea generată de dramaturgia ionesciană poate fi proiectată și asupra altor texte aparținând unor stiluri diferite, tot așa cum realismul scenic a constituit (și poate constitui) cu îndreptățire modalitatea spectaculară a unor texte nonrealiste.

Regizorul își justifică perspectiva ionesciană (retroproiectarea unei viziuni rezultate din teatrul ionescian) asupra schițelor caragialiene și tonul lipsit de veselie al mizanscenei invocând antecedente ilustre ca acelea ale lui Strehler – brechtian în unele viziuni sau renunțând la efectul pitoresc și la „exuberanța coloristică”, pentru tonuri mai grave. El se declară pentru distanțare, disecție, răceală, gravitate și găsirea corespondențelor trecut-prezent prin proiectarea spre trecut a opticii insolite rezultate din perspectiva devenirii. Ele descoperă și dezvăluie raporturi inedite, analogii și similitudini, care justifică originalitatea²².

„Mașinăria uniformizantă”, mimând viața reală, începea astfel în spectacolul lui Valeriu Moisescu (scenografia: Adriana Leonescu) prin bălciul panoptic din **La Moși**, ipostaziile sale umane perindându-se apoi succesiv prin **La Poștă**, **Căldură mare**, **Temă și variațiuni**, **De închiriat**, ca o umanitate rigidă, uniformizată, anonimată de pălării fără identitate, alcătuire eteroclită de oameni și obiecte, discutând, pe cât de zadarnic, pe atât de aberant, agramat și stupid, „situațiunea politică”, „criza oribilă”, generalizată și cronică. Ziarul este, ca și la Ionescu, un element focal, declanșator al dilatărilor, deturnărilor, răstălmăcirilor, glosărilor de tot soiul. În confuziile mentale, dirijate, premeditate sau spontane bănuie același vid interior din **Cântăreața cheală**, aceeași simptomatice intersanjabilitate a enunțurilor, aceeași bălbăială a gândirii, aceeași toleranță la mimarea penibilă a existenței și a vidului. Sincronie de gesturi și mișcări, „perpetuum mobile”, în care se pulverizează reperatele și valorile constituite. Imponderabilitatea, dereglarea, labilitatea, confuzia, lipsa de sens și de țel, șuvoiul van al vorbelor sau laconismul lor din lenea de a trăi dau sugestia de cerc închis, de reluare perpetuă a acelorași stări, a aceleiași mecanici absurde într-un timp mort. Cei doi protagoniști din **De închiriat** locuind în apartamente identice se mută unul în locul altuia. Ilogism, absurd, alienare, mișcare în gol, agitație stearpă, psihologii și sensibilități de serie, clișee de vorbărie prelungite perfect din schițele caragialiene în **Cântăreața cheală**. Absurdul e explicitat, autonomizat, robotizat, un fel de „balet mecanic”, banalul devine o mecanică a asocierilor și disocierilor, un joc de forme care compune și descompune mișcările personajelor, stilizându-le și instaurând domnia artificialului. După opinia lui B. Elvin, cronicar al spectacolului, în felul acesta realitatea resorturilor uzate ale acestor ființe scenice e escamotată. Nu se vede că viețuiesc și datorită ritmului prea lent. Criticul le impută că nu au vigoare naturalistă, încât să-și dezvăluie credibil și plauzibil (decă realist) „Întreaga lor incapacitate și

meschinărie". Rezultatul constituie astfel un pleonasm artistic (în raport cu această cronică își va preciza regizorul poziția estetică). Pentru a acorda pondere obiecțiile sale, B. Elvin invocă mizanscena naturalistă a lui Nicolas Bataille, la premiera absolută a **Cântăreței chele** (în 1950), când cadrul scenic nu se deosebea de acela al interioarelor lui Ibsen²³.

În piesa lui Ionescu însă, Valeriu Moiescu a subliniat solitudinea, anxietatea, zădărnicia, sclerozarea, ilogismul, înlocuirea eroului teatral cu personajul-fantoșă, înlăturarea întâmplătoare și contradictorie ce a locul intrigii, universul straniu, coșmaresc, sterilitatea oricărei încercări de salvare. Într-adevăr, în spectacolul lui V. Moiescu, personajele devin ipostaze simbolice, uniformizate, într-o lume de bălci și panoptic.

După aceste puneri în scenă de început, la interval de mai puțin de un an, prima scenă a țării a găzduit un spectacol Eugen Ionescu: **Regele moare** în regia lui Moni Ghelerter și scenografia lui Paul Bortnovski²⁴, la 10 octombrie 1965, într-o distribuție de elită (Aura Buzescu, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Valeria Gagialov). Așadar, la doar un an de la prima montare în România a unei piese de Eugen Ionescu, Teatrul Național din București, instituție prin excelență mobilă și deschisă spre nou prin chiar tradiția ei, a găzduit un spectacol din „ciclul Béranger”, realizat în formula unui realism existențializat, semnificativ. Pe scena Comediei Franceze abia în 1966 va răzbate Eugen Ionescu prin **Setea și foamea**, așadar, după 17 ani de la montarea **Cântăreței chele** la Théâtre de Noctambules.

În aceeași stagiune, 1965–1966, la 28 octombrie, George Rafael a pus în scenă **Scaunele** în scenografia lui Dan Nemțeanu, la Teatrul „C. I. Nottara”, spectacol remarcabil prin echilibrul între aparența realistă și insertul absurd, în excepționala interpretare a actorilor Ileana Predescu, Constantin Răuțchi, Nicolae Wolcz (*Oratorul*)²⁵.

La începutul stagiunii 1968–1969, la 2 octombrie 1968, a avut loc la Teatrul de Comedie premiera piesei **Ucișă fără simbrerie** în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Dan Nemțeanu²⁶, iar la 14 decembrie 1968, la Teatrul Bulandra, **Victimele datoriei**, în regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Paul Bortnovski²⁷.

Cu piesa **Cum să fierbi un ou răscopt**, în regia lui Ioan Taub la Teatrul Național din Cluj, avându-l pe Dorel Vișan în rolul titular, se încheie montările dinainte de 1989 ale lui Eugen Ionescu, devenit indezirabil după celebrele *Teze din iulie 1971* ale Partidului Comunist Român, care strângeau șurubul în cultură.

Dar, după 1990, limbajul puternic semiotizat generat de teatrul absurd a putut să devină, prin extrapolare, modalitatea expresivă constituită sistemic, un pamflet dur, capabil să se încarce cu sensuri insolite, amare, gâlgâind de revoltă, ca în **Lecția** lui Mihai Măniuțiu. Parabola sumbră, insuportabilă, a utopiei comuniste era înfățișată ca o parodie înverșunată invadată de însemnele, simbolurile, emblemele agitatorice demult compromise. Un asemenea capăt de drum se întemeia pe formalizarea ostentativă și încrâncenată a interpretării, ca și pe retorica directă, excesivă a accesoriilor și desfășurării scenice care aparțineau unui rechizitoriu multă vreme obligat la tăcere. Tonalitatea era paroxistică, agresivă, torturantă: **Lecția** devenise istoria unei aberații politice nimicitoare. Mecanismul absurd își demonstra scenic ubicuitatea distrugătoare²⁸.

În anii '90, în **Cântăreța cheală** regizată de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, metafora dinamică va fi dusă până la capăt, *topos*-ul fundamental al spectacolului fiind cutia iluzionistului (prestidigitator, păpușar, regizor, demiurg) din care ies personajele ionesciene și în care se vor întoarce prin reamorsarea mecanismului sau poate prin totala lui dereglare, jucând de la coadă spre cap, accelerat, uluitor, toată desfășurarea scenică, până reintră în cutia magică, revenind la punctul de plecare. Ritmul e mult mai susținut, debitul e ludic, vesel și cuceritor, nimic din gravitatea inițială a farsei tragice nu mai există în spectacolul lui Tompa. Lumea s-a obișnuit cu propria ei imagine absurdă, cu cercul închis în care trăiește, acceptându-și ilogismul, zădărnicia, stupiditatea, inconsistența. Se complăce în agitația frenetică și se amuză în anomalie. „Coșmarul vesel”²⁹ care a început cu spectacolul lui Valeriu Moiescu a fost dus la ultimele consecințe. „Feeria ternă și monocromă” ce denunța în 1965 platitudinea gândirii, formulele osificate, lipsa de sens, anxietatea, neputința într-un pamflet satiric acid, devine după 30 de ani (montarea lui Tompa e din 1992) un vodevil sau un cântecel vibrant cuceritor, o parodie vivace a lumii. Marile mituri sumbre s-au spulberat, pierzându-și demnitatea în viziune *à la légère*. Universul teatrului absurd nu mai e, scenic, straniu, oniric, de coșmar, ci zglobiu, viol, aiurit. Depersonalizarea și negarea coerenței lumii: o farsă veselă, o șotie³⁰.

NOTE:

¹. Scrisă în 1948–1949, **Cântăreala cheală** a văzut lumina rampei la 11 mai 1950 la Théâtre des Noctambules, în regia lui Nicolas Bataille. Mai târziu, la Teatrul La Huchette din Paris, **Cântăreala cheală** a fost jucată în zeci de mii de reprezentații, cu multe generații de actori.

². Declașată prin articolul semnat de Liviu Ciulei în 1956 în revista **Teatrul**.

³. În 1956 s-au deschis granițele pentru primul turneu din apusul Europei, care, nu întâmplător, era francez: Teatrul „L'Atelier” din Paris. În 1990, tot teatrul francez a fost acela care și-a trimis primii emisari în România prin turneul „Printemps de la liberté”

⁴. La 31 octombrie 1964, a fost reprezentată pentru prima oară după război o piesă de Lucian Blaga:

Anton Pann, la Teatrul de Stat din Timișoara.

⁵. Acest curs fusese de altfel precedat în februarie 1945 de *Seminarul de regie experimentală*, condus de Camil Petrescu și urmat de ciclul de conferințe și simpozioane (6 februarie–20 martie 1946) privind *Probleme de bază ale teatrului românesc*, susținute de esteticieni, filosofi, oameni de teatru de talia unor: Tudor Vianu, Camil Petrescu, Ion Sava, Aurel Ion Maican, N. D. Cocea, Petru Comarnescu, Alice Voinescu, Al. Kirițescu, Ion Șahighian, Ion Luca, Lucia Sturdza Bulandra, V. Maximilian. Aceste căutări erau concomitente cu experimentele lui B. Brecht în Germania, G. Strehler în Italia, Jean Vilar în Franța.

⁶. Tot cam din 1956 – 1957 datează și începutul experimentelor la J. Grotowski în Polonia, și șocul produs de montările lui Peter Brook în Anglia.

⁷. Și Colocviul organizat de Institutul Internațional de Teatru în 1965 la Viena avea pe ordinea de zi, printre altele, tot definirea realismului.

⁸. În care spectacolul **Cum vă place de W. Shakespeare** (premiera la 24 iunie 1961) la Teatrul „L. S. Bulandra” marcase momentul spectacolologic declanșator

⁹. Prima montare a unei piese de Bertolt Brecht a aparținut regizorului german Hans Schuschnig, la Teatrul de Stat din Sibiu: **Mutter Courage** (1956), la secția germană nou înființată în acel an. Lucian Giurchescu a pus în scenă la București, la Teatrul Giulești, în 1959, **Domnul Puntla și sluga sa Matti** (premiera: 22 mai)

¹⁰. Andriana Fianu, *Teatrul contemporan și contemporaneitatea teatrului*. Pe marginea Colocviului de la Viena, în **Teatrul**, an X, 1965, p.77.

¹¹. La Teatrul Național din Cluj, Ioan Taub a montat **Cum să fierbi un ou răscopt**, în 1970, cu Dorel Vișan în rolul principal.

¹². De altfel, și opțiunea textelor a dezvăluit aceste înclinații, existând deosebirii sensibile de atitudine, tematică, structurale, sintactice între prima perioadă ostentat avangardistă, aceea a pieselor scrise până în 1955, **Cântăreala cheală** (1948–1949), **Lecția** (1950), **Jacques sau supunerea** (1950), **Scaunele** (1951), **Victimele datoriei** (1952), **Maestrul** (1953), **Amedeu sau Cum să te descotorosești** (1953), **Tabloul** (1954), **Un locatar** (1955), **Improvisația la Alma** (1955) și cele scrise din 1956 încoace, **Ucișag fără simbrie** (1957), **Rinocerii** (1959), **Delir în doi** (1962), **Regele moare** (1962), **Setea și foamea** (1962), **Pietonul văzduhului** (1963), **Lacuna** (1965), **Jocul de-a măcelul etc.**

¹³. Piesă a cărei primă formă a fost o năvelă, **Rhinocéros** (1956), publicată în *Les lettres nouvelles*, **Rinocerii**, scrisă în anul următor, a avut premiera pariziană în 1960 la Théâtre de France, iar cea bucureșteană la Teatrul de Comedie, la 2 aprilie 1964, regia: Lucian Giurchescu, scenografia: Dan Nemțeanu, muzica (de fapt comentariul sonor): M. Ciortea și T. Suci. Distribuția: Radu Beligan (*Bérenger*), Ion Lucian (*Jean*), Mircea E. Balaban (*Logicianul*), Mircea Constantinescu (*Domnul Bătrân*), Sanda Toma (*Daisy*), Costel Constantinescu (*Botard*), Ștefan Tapalagă (*Dudard*), Gh. Dinică (*Di. Papillon*), Tilda Radovici (*Gospodina*), Dorina Done (*Doamna Boeuf*), Iarina Demian (*Chelnerița*), Ina Dan (*Băcăneasa*), V. Plătăreanu (*Cafegiu*), Livia Ilanțiu (*Bătrâna*), N. Turcu (*Băcanul*), Mircea Mușatescu (*Pompierul*), N. Gh. Mazilu (*Bătrânelul*).

¹⁴. **Ucișag fără simbrie**, scrisă la Londra în 1957, cu premiera la Théâtre Récamier din Paris, în 1959, a fost o piesă puțin jucată, cea de-a doua montare în lume fiind tocmai aceea semnată Lucian Giurchescu la Teatrul de Comedie (premiera: 2 octombrie 1968) cu Radu Beligan, Ion Lucian, Mircea Șeptilici, Sanda Toma în distribuție.

¹⁵. Lucian Giurchescu, **Aspecte practice**, în **Teatrul**, an X, 1965, nr. 3, pag. 8-9.

¹⁶. B. Elvin, **Acești mari prieteni ai visului**, în **Teatrul**, an XI, nr. 7, pag. 60-66.

¹⁷. Eugen Ionescu, citat de Mira Iosif în **Teatrul**, an XIII, 1968, nr. 11, pag. 68.

¹⁸. Mira Iosif, **Critici străini despre „Rinocerii”**, în **Teatrul**, an IX, 1964, nr. 5, pag. 26–27. Criticii participaseră la Reuniunea Institutului Internațional de Teatru, care a avut loc la București (7–13 aprilie 1964).

¹⁹. B. Elvin, **Acești mari prieteni ai visului**.

²⁰. Piesele lui Eugen Ionescu din același spectacol din 1953 erau: **Fata de măritat**, **Salonul automobilului**, **Maestrul**, **Îl cunoașteți?**, **Guturaiul oniric**, **Nepoata mireasă**.

²¹. **Cinci schițe** de I. L. Caragiale; Regia: Valeriu Moisescu, Decoruri/Costume: Adriana Leonescu; **La Moși**: Olga Tudorache, Doina Tuțescu, Vali Cios, Jean Lorin, Tudorel Popa, Vasile Nițulescu; **La Poștă**: Vasile Nițulescu (*Impiegatul*), Tudorel Popa (*Domnul*); **Căldură mare**: Tudorel Popa (*Domnul*), Vasile Nițulescu (*Feciorul*), Olga Tudorache (*Baba*), Vali Cios (*Băiatul*), Jean Lorin (*Sergentul*); **Temă și variațiuni**: Jean Lorin (un ziar opozant fără programă, nuanță liberal-conservatoare), Vasile Nițulescu (un ziar opozant cu câteva programe, nuanță tradăfirie), Doina Tuțescu (*un jurnal „chic”*); **De închiriat**: Vali Cios (*Doamna Marinescu*), Olga Tudorache (*Doamna Georgescu*), Tudorel Popa (*Domnul Marinescu*), Jean Lorin (*Domnul Georgescu*), Doina Tuțescu (*Vizitatoarea*), Vasile Nițulescu (*Vizitatorul*); **Cântăreala cheală** de Eugen Ionescu; Regia: Valeriu Moisescu; Jean Lorin (*Domnul Smith*), Olga Tudorache (*Doamna Smith*), Vali Cios (*Mary, Jupâneasa*), Tudorel Popa (*Domnul Martin*), Doina Tuțescu (*Doamna Martin*), Vasile Nițulescu (*Căpitanul de pompieri*).

²². Valeriu Moisescu, **Nu imit natura, ci lucrez cu ea...**, în **Teatrul**, an X, 1965, nr. 5 (mai), pag. 75–79.

²³. Cf. B. Elvin, „**Cinci schițe**” de I. L. Caragiale, „**Cântăreala cheală**” de Eugen Ionescu la Teatrul Mic, **Teatrul**, an X, 1965, nr. 5, pag. 49.

²⁴. **Regele moare**, scrisă în 1962, a avut premiera la Théâtre de l'Alliance Française, în regia lui Jacques Mauclair, în București fiind înscenată destul de repede pentru acele vremi, în 1965.

²⁵. Scrisă în 1951, **Scaunele** a avut premiera la Paris în 1952 la Théâtre de Nouveau Lanery, stârnind polemici evidente, în care i-a avut apărători pe toți promotorii teatrului absurd: Audiberti, Adamov, Beckett. Piesa a fost elogiată în 1956, la reluare, de Jean Anouilh, într-un articol apărut în „Le Figaro”

²⁶. **Uciگاș fără simbrie** i-a avut în distribuție pe Radu Beligan (*Choubert*), Ion Lucian (*Dany*), Mircea Septilici (*Arhitectul*), Sanda Toma (*Portăreasa*). În anul premierei la Paris (1959), Ionescu a participat la Colocviul asupra teatrului de avangardă de la Helsinki cu *Discurs asupra avangardei*. În 1968, Teatrul de Comedie a făcut un turneu la Varșovia și Cracovia cu piesele **Opinia publică** și **Uciگاș fără simbrie**, iar în 1969 în Finlanda cu **Rinocerii** și **Uciگاș fără simbrie**. Tot în 1969, **Rinocerii** (și **Șeful sectorului suflute** de Al. Mirodan) au efectuat un turneu în Israel.

²⁷. Scrisă în 1953 și reprezentată pentru prima oară în 1955 la Théâtre du Quartier Latin, în regia lui Jacques Mauclair, **Victimele datoriei** a fost montată în 1968 (premiera: 14 decembrie) la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra” în regia lui Crin Teodorescu și scenografia lui Paul Bortnovschi. Din distribuție făceau parte: Virgil Ogășanu (*Choubert*), Gina Patrichi (*Madeleine*), Mircea Albulescu (*Polițistul*), Ștefan Bănică (*Nicolas d'Eu*).

²⁸. **Lecția**. Premiera: 30 octombrie 1991 la Teatrul Național din Cluj, în regia lui Mihai Mănișu, scenografia Mihai Ciupe; i-a avut în distribuție pe Anton Tauf (*Profesorul*), Anda Chirpelean (*Eleva*), Viorica Mischilea (*Servitoarea*). Distins la Festivalul Național „I. L. Caragiale”, 1992, cu premiul pentru cea mai valoroasă piesă și premiul pentru originalitate *ex aequo* alături de **Cântăreața cheală** în regia lui Tompa Gabor. În iunie 1993, a participat la Festivalul „Printemps de la Comedie” de la Montpellier. În noiembrie 1993, a avut loc un apreciat turneu în Anglia. În octombrie 1994 – turneu în S.U.A. și Canada. În 1996: participare la *Festivalul de Dramaturgie Eugen Ionescu* de la Erfurt (Germania).

²⁹. Premiera: ianuarie 1992. În **Cântăreața cheală** a lui Tompa Gabor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj: Scenografia: Dobre Kóthay Judith; Dramaturg: Visky Andras; Ilustrația muzicală: Tompa Gabor; distribuția: Boer Ferenc (*Domnul Smith*), Spolarics Andreea (*Doamna Smith*), Bács Miklos (*Domnul Martin*), Panek Kati (*Doamna Martin*), Krisztina Pardanschi (*Mary, Jupâneasa*), Biró József (*Căpitanul de pompieri*), Salat Lehel (*Marioneta*).

³⁰. Dintre montările de după 1990 mai menționăm:

- **Rinocerii** la Teatrul Dramatic Constanța, regia: Laurian Oniga (12 martie 1993)
- **Jocul de-a măcelul**, regia: Beatrice Bleonț, Teatrul Casandra București, 1992
- **Jacques sau supunerea**, Academia de Teatru Târgu-Mureș, regia: Marius Oltean, 1992. Preluat de Teatrul Național Târgu-Mureș
- **Tabloul**, Teatrul „Radu Stanca” Sibiu, regia: Dan Alexandrescu, 1994
- **Cântăreața cheală**, Teatrul Național Chișinău, regia: Petru Vutcărau
- **Regele moare**, Teatrul „Eugen Ionescu”, Chișinău, regia: Petru Vutcărau
- **Scaunele**, Teatrul „V. I. Popa” Bârlad, regia: Dorin Mihăilescu (student A.T.F. București), 1995
- **Scaunele**, Teatrul de Stat Oradea, regia: Emil Gaju (actor), 1995
- **Cântăreața cheală**, în regia lui Tompa Gabor, montată la Teatrul din Limoges, 1997 (reeditare a spectacolului clujean).
- **Scaunele**, în regia lui Vlad Mugur, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 1997. În distribuție: Magda Stief și Biró József
- **Lecția**, Teatrul Casandra, regia: Vlad Massaci, 1997
- **Lecția**, Theatrum Mundi, regia și rolul principal: Horațiu Mălăie, 1996.
- **Regele moare**, Theatrum Mundi, 2002. Cu Marius Bodochi, Florina Cercel.

Eugen Ionescu despre creația teatrală

„Explicațiile pe care mi le dau eu însumi despre ceea ce fac mi se par incomplete sau false, sau fragile. Neștiind, așadar, care este țelul existenței, nu știu tocmai exact nici de ce scriu. Scriu totuși dintotdeauna, așa cum trăiesc dintotdeauna, întrebându-mă și care este sensul vieții mele. Sunt îndboldit să scriu, adică să mă întreb și să privesc, și să spun ce văd. Însă, scriind, faptul de a denunța ceea ce mi se pare că e rău, de a-i critica și parodia pe ceilalți și purtarea lor, de a fi moralist, – toate astea mi se pare că nu se înscriu decât într-un cadru foarte limitat. Iar când sunt pătinitor, mă întreb întotdeauna de ce așa și-mi spun că nu ar trebui să fiu. Hotărârile mele, luările mele de poziție au ca punct de plecare niște sentimente spontane, puțin controlabile, chiar dacă se traduc prin gânduri aproape limpezi, căci mai interesant decât să gândim ar fi să știm de ce gândim ceea ce gândim. Cred că sunt mai autentic atunci când exprim în operele mele uimirea și zăpăceala. Tocmai în uimirea asta se afundă rădăcinile vieții. În străfundul meu, noaptea e cea pe care o descopăr... noaptea sau mai degrabă o lumină orbitoare.”

(„Autorul și problemele sale” în *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 1992)