

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI  
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI**

**REZUMAT  
TEZĂ DE DOCTORAT**

Râsul din tragedia limbajului în opera lui Eugene Ionesco

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. Univ. Dr. Cristian Pepino

DOCTORAND:

Ionescu Ionela Ruxandra

Anul 2018

## **Râsul din tragedia limbajului în opera lui Eugene Ionesco**

Moto:

“Nimic nu e cumplit, totu-i cumplit. Nimic nu-i comic. Totul e tragic. Nimic nu-i tragic, totul e comic, totul e real, ireal, posibil, imposibil, de conceput, de neconceput. Totu-i greu, totu-i ușor...”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Eugene Ionesco, *Note și contranote*, editura Humanitas, București, 1992, p. 224

## Cuprins

Argument	p. 3
Capitolul I – Delimitări. Perspectivă diacronică	p. 10
Capitolul II – Mecanisme de declanșare a râsului în teatrul lui Eugene Ionesco	p. 49
Capitolul III – Tragedia limbajului	p. 78
Capitolul IV – Validări ale conceptelor teoretice în analiza operei	p. 100
Capitolul V – “Tot” despre limbaj – forme ale degradării limbajului în opera lui Eugene Ionesco	p. 136
Capitolul VI – Exegeze scenice în montările pieselor lui Eugene Ionesco	p. 181
Concluzii	p. 224
Bibliografie	p. 230

**Cuvinte cheie:**

**Lupta ionesciana, mecanisme de declanșare, comedia tragica, degradarea limbajului, limitele comunicării verbale, solitudinea ființei, condiția umana, locul și rolul lui Ionescu, teatrul absurdului,perenitatea operei.**

## **Râsul în tragedia limbajului în opera lui Eugene Ionesco**

În “căutările” noastre, pe care le putem numi mai adecvat, tatonări subiective ale unui univers definitoriu pentru dramaturgia secolului XX, și nu numai, ca și pentru așa-numitul teatru al absurdului, am avut următoarele repere:

Capitolul I – Delimitări. Perspectivă diacronică

Capitolul II – Mecanisme de declanșare a râsului în teatrul lui Eugene Ionesco

Capitolul III – Tragedia limbajului

Capitolul IV – Validări ale conceptelor teoretice în analiza operei

Capitolul V – “Tot” despre limbaj – forme ale degradării limbajului în opera lui Eugene Ionesco

Capitolul VI – Exegeze scenice în montările pieselor lui Eugene Ionesco

Pe toate aceste descoperiri personale ale semnificațiilor și mecanismelor limbajului și râsului ionescian, le-am plasat permanent sub lumina conturată de cuvintele autorului însuși și pe care le-am ales drept moto al lucrării. Ele ne subliniază, încă o dată, că singura certitudine pe care trebuie să o avem în viață și să o recunoaștem într-o operă literară, indiferent de genul căreia îi aparține, este profunda neliniște sufletească pe care trebuie să ne-o creeze coincidența contrariilor. Este una dintre legile vieții și forțele regeneratoare ale creației, iar teatrul absurdului a recunoscut-o din plin. Ne-am dorit astfel să arătăm cum opera lui Eugene Ionesco își găsește un loc meritoriu în această direcție dramaturgică, izvorâtă din conștiința secolului XX că viața este, în definitiv, o luptă cu “nimicul” devorator, cu spaimele existențiale copleșitoare, cu o “așteptare” cu care nu te poți acomoda decât printr-un râs tragic, pentru că nici una dintre aceste trăiri nu pot fi comunicate cu adevărat. A explora aceste premise, justificate poate, într-o oarecare măsură, de evenimentele istorice care au bulversat secolul și au destrămat iluzia controlului asupra propriei vieți sau, și mai important, în perfectibilitatea condiției umane, este apanajul

operelor lui Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, Max Frisch, Harol Pinter și alții. Din primul capitol al lucrării, cel al delimitărilor teoretice și circumscrierii cronologice a fenomenului, reiese că pentru înțelegerea acestei mișcări teatrale nu acordăm criteriului istoric, temporal, decât un aport secundar. Este evident că dezvoltarea lui s-a realizat ca o direcție iconoclastă, pregătită de avangardism, și continuată de postmodernism, că s-a desfășurat, altfel spus, între niște repere istorice și estetice, dar dacă am acorda mai multă importanță acestora, am putea ajunge în ipostaza ingrată de a considera teatrul absurdului o altă modă literară, pe care e posibil să o repudiem la un moment dat, așa cum a făcut-o și primul val al publicului care a intrat în contact cu ea. Suntem departe de această ipoteză, și nu doar pentru că există importanți precursori, dintre care amintim, aleatoriu, Alfred Jarry, Albert Camus, Anton Pavlovici Cehov, Lewis Carroll, sau în literatura română, I.L. Caragiale sau Urmuz, alături de forme culturale populare, așa cum este, de exemplu, carnavalul, ci și pentru că, dacă a existat întotdeauna un teatru implicat social, al educării publicului, a trebuit să existe, conform motoului propus, și unul al explorării subconștientului, nevrozelor, neputințelor ce dau specificul condiției umane. Prin urmare acest tip de teatru nu poate dispărea, nu e o mișcare literară tributară unor capricii artistice, chiar dacă, în mod firesc, formele lui evoluează, atenuând din angoasă și, poate, din lipsa oricăror soluții și negarea speranței. Ceea ce a propus și a demonstrat cu atâta forță expresivă, ducând până la limite nebănuite relația realității imediate cu inexprimabilul și impalpabilul, e un strigăt tragic ce nu poate fi ignorat nicicând. S-a subliniat neîntreput că lumea modernă nu mai are apetență pentru tragic, pentru că nu mai crede în victoria rațiunii și a eroului exemplar, și ceea ce reușește teatrul absurdului să facă, într-un mod total neașteptat, este să demonstreze că această idee este doar o prejudecată și că tragicul transpare din orice formă a rizibilului cotidian, pentru că suntem permanent pândiți, și apoi dominați, de spaima de neant, înțeles în cele mai diverse forme. Dorim să reamintim

în acest context, al continuatorilor esteticii teatrului absurdului, numele altui român care s-a dezvoltat și afirmat în cultura franceză, Matei Vișniec, dar alături de acest nume deja recunoscut în literatura contemporană, pot sta cu la fel de multă cinste, operele unor Teodor Mazilu sau Marin Sorescu.

Ceea ce ne-am propus însă a fost să circumscriem în această pleiadă de reprezentanți ai teatrului absurdului specificul operei lui Eugene Ionesco, și, în special, felul în care teatrul său a fost și este receptat de public. De fapt, în analizele pieselor sale prin prisma conceptelor avansate, referitoare la comic și limbaj, și în observațiile de natură spectacologică asupra montărilor acestora, considerăm că rezidă și mare parte din originalitatea prezentului demers.

Revenind la delimitările teoretice, punctul de plecare este lucrarea lui Martin Esslin, cel care a și impus în conștiința critică denumirea, pe care avea să o amendeze ulterior, de teatrul absurdului, și care susține, printre altele, că apariția acestui tip de teatru își are originea în pierderea legăturii omului modern cu sacralitatea. Este un strigăt al “omului revoltat” că este lăsat singur, că este astfel obligat să își înțeleagă și accepte condiția, fără a avea nici un drept la apel, pentru că singurătatea și neputința sunt datele finale ale existenței. Pornind de la această revoltă, apare o nouă modalitate de a înțelege regulile artei, pe care o va continua postmodernismul și post postmodernismul, prin lipsa lor de toleranță în fața oricăror tabuuri, prin ironia și autoironia șfichiuitoare sau prin amestecul oricăror pretinse limite ale conceptelor literare.

Fiecare dimensiune, timp, spațiu, personaj, acțiune, deznodământ, limbaj etc., este acum reevaluată, rescrisă, și devine parte dintr-un text sau un spectacol ce inițial a bulversat, pe bună dreptate, publicul. Nu vorbim de experimente precum cel al reprezentării spectacolului după piesa lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, în fața unor deținuți, reprezentație care a fost un succes răsunător. Aceasta este doar o altă demonstrație că publicul este eclectic și imprevizibil, dar rezonază întotdeauna

cu ceea ce îl ajută să își explice propria condiție. Adevărul teatrului absurdului avea să se reveleze peste puțin timp și publicului obișnuit, care va ajunge să înțeleagă mesajul dureros din spatele textelor. Dar adaptarea sau ajustarea receptării nu a fost facilă, pentru că nimic nu mai era ca înainte... Piesa este acum anti-piesă, tragedia este tratată cu mijloacele farsei, personajul este “unul ca fiecare dintre noi”, și nu mai poate fi purtătorul unor precepte morale sau speranțe, acțiunea își pierde consistență și nu mai evoluează spre un punct de maximă intensitate care să pregătească un deznodământ, așteptat sau nu, limbajul experimentează metamorfoze greu imaginabile anterior, tocmai pentru a surprinde lipsa de conținut, clișeele și osificarea dezumanizantă a gândirii, care ne domină existența etc. La enumerația precedentă nu am adăugat, în mod intenționat, lipsa deznodământului propriu-zis, care de cele mai multe ori este reluarea circulară și, deci, obsedantă și obsesivă, a situației dramatice inițiale, pentru că în această circularitate se regăsește, în opinia noastră, însuși mesajul teatrului absurdului, respectiv ideea captivității, a neputința evadării, ce domină condiția umană. Ne disociem de exegeții care și-au dorit să identifice “urme” de speranță în teatrul absurdului, pentru că nu credem că aceasta este miza sa, ci tocmai nevoia de a experimenta ultimele limite ale conștiinței, de a ne confrunța cu spaimile care ne bântuie alert și lucizi fiind, iar contrapunctul necesar pentru a continua “mascarada” ce devine astfel viața este tocmai puterea interioară a fiecăruia, pe care această confruntare o consolidează.

Principala preocupare a lucrării a fost însă problema “tragediei limbajului”, așa cum o numea însuși Eugene Ionesco, și a formelor în care degradarea lui mai poate fi transmisă unui public fie el avizat sau nu. Pe lângă această problemă am interogat și felul în care râsul mai este posibil, și nu pentru că publicul nu ar fi reacționat astfel, realitate care l-a surprins inițial pe autor, ci pentru că nu mai are formele și funcțiile cunoscute, și se apropie de grimasa ironiei sau de durerea înțelegerii adevăratelor lui sensuri. În acest punct credem că trebuie să subliniem



modul în care am intersectat ideile și demonstrarea conceptelor, care a fost cel al unui puzzle sau al unui cub care trebuie rotit permanent pentru a atinge configurația perfectă. Poate e doar o simplă justificare metaforică a ceva ce putea sau trebuia organizat mai atent, dar ne menținem viziunea ce ilustrează și ludicul, ironia care se regăsesc invariabil în subteranele literaturii absurdului, indiferent de tonalitatea abordată. Astfel, în cele cinci capitole ce dezvoltă propriu-zis analiza am avansat în mod repetat concepte, care parcă își găseau noi fațete de fiecare dată, și le-am supus testului suprem, opera literară sau publicul spectator. Ceea ce am descoperit în opera lui Eugene Ionesco sunt inepuizabilele forme ale ironiei, grotescului, derizoriului sau comicului, pe care le-am tratat în special prin grila formulei lui Henri Bergson, dezvoltată în lucrarea *Teoria râsului*, potrivit căruia comicul este rezultatul “mecanicii placate asupra viului.” De asemenea, orice lectură extinsă a operei dezvăluie “locurile comune”, acele puncte cheie sau obsesii personale care îi jalonează gândirea. Unul este în mod definitoriu limbajul care, cel puțin în prima parte a operei, parcurge un proces de recuperare și de recalibrare la realitatea pe care nu o mai poate surprinde în mod adevărat, corect sau sincer, așa cum și comunicarea nu mai poate fi acceptată ca un dat firesc. Un alt mecanism este cel al cuplului mic burghez, sufocat de propria-i banalitate și limitare sufletească, pe care însă în mod neașteptat le convertește în violență de orice fel, defulări, limbaj, comportament, ajungându-se chiar la sinucidere (*Scaunele*) ori crimă (*Lecția*). Tot între mecanismele dramatice se regăsește și proliferarea materiei care, putem afirma, face legătura între cele două etape ale creației ionesciene, cea bazată pe limbaj și cea care sondează problemele filosofice foarte acute și dureroase precum libertatea de gândire (*Rinocerii*) sau singurătatea în fața destinului implacabil (*Regele moare; Ucigaș fără simbrie*). Proliferarea materiei, ca simbol al parazitării existenței cu lucruri, idei sau orice altceva ne opacizează puterea de a trăi liber este tema principală în piese precum *Amedeu sau cum să te debarasezi* – când micile șicane

domestice augmentează moartea sufletească atunci când iubirea dispare – sau *Noul locatar* – unde lucrurile ce îi invadează personajului spațiul nu au altă semnificație decât cea a sufocării spirituale. Totuși, nici atunci când reprezintă mulțimea, vizibilă sau invizibilă, în *Rinocerii* sau *Scaunele*, Eugene Ionesco nu este mai generos, deoarece în nici una dintre situații “mesajul” nu va ajunge la noi – oratorul va îngăima cuvinte dezarticulate iar Berenger este prea slab pentru o bătălie atât de importantă. Nu mai avem astfel nicio speranță că putem, fie individual, fie în cuplu, fie prin forța colectivă, să identificăm vreuna din tainele existenței noastre, sau că putem măcar învăța să comunicăm în mod real.

A doua etapă a creației îl aduce în prim plan așa cum afirmam și anterior, pe un individ “lipsit de calități”, Berenger, care e pus să lupte pentru restabilirea firescului umanității sau, de ce nu, pentru salvarea ei. Dacă eșuează sau dimpotrivă, e un răspuns individual, al fiecăruia dintre noi, însă ceea ce impresionează este demonstrația dramatică a felului în care la această opțiune personală nu putem să ajungem decât prin demontarea unor aspecte ce țin de psihologia colectivă (*Rinocerii*), altfel spus, nu putem nicicum nega că suntem parte dintr-un întreg, chiar dacă principala noastră nemulțumire este singurătatea condiției umane.

Lucrarea analizează “mecanismele de declanșare a râsului în opera lui Eugene Ionesco” și dezvoltă conceptul ironiei, definit ca o colaborare între cei implicați în situația de comunicare, în care apar evident nenumărate grade sau nuanțe distinctivă, ce arată că ironie este de la un simplu joc “împreună cu” celălalt, la cea mai dureroasă satiră. Fiecare dintre ele se regăsește în opera dramaturgului, și de aici conștientizarea perenității sale. Spectatorul se poate vedea parodiat, ironizat, prin imaginea existenței mecanizate a cuplurilor Smith și Martin, dar posibila sa revoltă este un aspect complex. Considerăm, în primul rând, că nu ar trebui să se revolte împotriva lor înșiși, pentru că nimic nu ne recomandă pe fiecare dintre noi la acea aură a unei existențe excepționale, ci împotriva lipsei de adevăr, conformismului

generalizat, limitărilor pe care le acceptăm și la care din păcate contribuim cu toții. *Lecția* a fost înțeleasă, și datorită autorului care și-a comentat și dezvăluit permanent intențiile, ca o parodie sau un semnal de alarmă la adresa sistemelor totalitare, nazismului în speță, dar credem că simbolistica piesei este mult mai bogată. De la o parabolă a pericolelor puterii discreționare, se poate ajunge la una a însăși condiției umane, pe care permanenta nevoie de cunoaștere o transformă în propriul ei călău. Implicațiile sunt majore, piesa este extrem de polisemantică, iar ironia ionesciană constă în dezvăluirea fără menajamente a faptului că nu e posibilă nici cunoașterea absolută, sau “doctoratul total”, dar nici abandonarea luptei cu noi înșine, în pofida oricăror dureri, fie și doar “de măsea”, din moment ce patruzeci de elevi i-au trecut pragul Profesorului într-o singură zi. Mecanismul ironiei a fost deconspirat și în alte piese, cum ar fi *Jacques sau Supunerea*, în care se arată că lumea este dominată de forța de seducție a instinctelor, de apartenență, sexuale, de conservare a speciei etc., și orice revoltă este un eșec aprioric. “Ador cartofii cu slănină” este o lozincă pe care Eugene Ionesco îl obligă pe personajul său să și-o însușească, chiar dacă i-a permis să aibă, la început, o atitudine ostilă și rebelă. Ironia cu care Jacques este tratat nu îi face pe spectatori părtași deoarece se văd și ei prinși în acest amestec cleios de obediență la cutume, și trebuie să aibă un dezvoltat simț al ridicolului sau autoironiei să nu se revolte, chiar dacă știu că e inutil. Faptul că suntem “cro-no-me-tra-bili” trebuie să ne înăbușe orice acces de rebeliune, și să acceptăm forța vitală a vieții, asemeni lui Jacques care are norocul să ajungă și să o iubească pe Roberta II. Eugene Ionesco nu ne abandonează însă în acest demers și, chiar dacă nu face decât să mai adauge alte nuanțe interogației, ne va pune în fața problemei liberului arbitru și a alegerii în *Rinocerii*. Jacques este înlocuit cu Berenger, a cărui soartă este însă mult mai tragică. El nu reușește să se îndrăgostească de Daisy, ori poate calitățile acesteia sunt inferioare celor ale Robertei II, și nu se va putea integra în marea masă, nu se va putea rinoceriza, ceea ce este mai mult o tragedie decât o reușită individuală care

ar putea schimba apoi lumea, așa cum se avansează. Berenger nu este un erou, după cum ne-am dori mai mult noi chiar decât el să fie, și râsul în față micilor derapaje, cum ar fi apariția câte unui rinocer izolat, ne îngheață sau se transformă într-un rictus dureros, pentru că știm că toți suntem slabi ca și el, și marginalizarea înseamnă întotdeauna moarte.

Următoarele capitole vor dezvolta pe lângă tema dimensiunii comicului, în toate ipostazele sale, și pe cea a posibilității comunicării sau limbajului. Se vorbește de o degradare a limbajului în opera lui Eugene Ionesco, dar considerăm că termenul trebuie delimitat de orice conotație negativă. Adevărata tragedie a unui autor este că indiferent cât de vehement ar desconsidera puterea limbajului de a mai transmite adevăruri, el este poate singura dimensiune care nu poate lipsi dintr-o operă. Rămâne exemplară experiența lui Samuel Beckett din *Breath*, dar a elimina limbajul, indiferent de forma lui, este o utopie. Eugene Ionesco ne arată că bătălia nu este pierdută, că trebuie să fim capabili să resuscităm ceva din forța incantatorie a cuvântului, și că neputința comunicării nu trebuie să devină ea însăși un clișeu. Ori poate doar acest lucru ne-am dorit noi să înțelegem...

Comunicarea a devenit, nu întâmplător, piatra filosofală a științelor contemporane, care s-au străduit să îi găsească nenumărate mecanisme sau teorii prin care fenomenul să poată fi explicat și totodată eficientizat. Factorii și funcțiile comunicării, pe de o parte, și principiile și maximele unei comunicări eficiente, pe de alta, sunt doar câteva aspecte ale unei situații de comunicare pe care științele lingvisticii le-au explorat și dezvoltat. În cazul limbajului literaturii artistice orice analiză devine reticentă deoarece, sensul mesajului va fi decodat de receptor mult mai mediat decât în cazul altor situații de comunicare și este întotdeauna o negociere între mai multe elemente. În pofida tuturor acestor obstacole, a profeti că “autorul a murit” și că sensul acceptat va fi doar al receptorului este, de asemenea, o iluzie.

Unul dintre cuvintele cheie, care au apărut frecvent în analiza propusă, a fost

paradoxul, sub semnul căruia apreciem că se află opera lui Eugene Ionesco, și care devine și mai bogat ca urmare a acestei lupte cu sine însuși pe care limbajul literaturii, în general, trebuie să o traverseze. Astfel, toate inovațiile lingvistice – asocierile insolite și chiar absurde, negarea logicii firești a frazei, desfacerea cuvântului, atât a sensurilor sale cât și a lui însuși, ca semn lingvistic, până la vocale și consoane, jocul de cuvinte etc. – ar putea fi dovezi că limbajul “s-a degradat”, însă noi considerăm că în această degradare stă tocmai forța sa de regenerare. Eugene Ionesco a arătat, în opera propriu zisă și în cea confesivă, că nu a spus niciodată că nu mai putem comunica, ci că trebuie să căutăm alte mecanisme prin care să facem această comunicare reală. Criza limbajului nu poate fi însă negată, este una dintre marile tragedii ale lumii contemporane, și autorul a trăit-o profund căutând permanent ameliorări. Ideea de la care se pleacă este că atunci când comunicăm nu facem decât să actualizăm în mintea receptorului emoțiile și idele lui personale, și numai prin intermediul acestora el va putea ajunge la adevărul transmis de emițător. Depindem astfel de nenumărate variabile, dintre care cea mai importantă este extinderea la care ajunge suprapunerea cunoștințelor și emoțiilor celor implicați în comunicare, ceea ce este întotdeauna un domeniu sensibil și volatil. Am putea avansa opinia că acesta a fost motivul pentru care teatrul lui Eugene Ionesco a fost primit cu multă răceală la început, chiar dacă aspectul nu l-a descurajat deloc pe autorul care, știind magnitudinea revoluției pe care o propunea, a așteptat răbdător ca cele două universuri de raportare, al său și al publicului, să se echilibreze. Dacă a avut acest orgoliu de creator este dificil de apreciat definitiv, deoarece nenumăratele sale confesiuni își au doza de cabotinism, conțin o mască artistică necesară, și totuși știa că a descoperit ceva important, că a intuit criza în care limbajul contemporan a intrat prin clișeizare excesivă. Pe această certitudine i-a consolidat-o, probabil, și faptul că scrisul nu era ceva facil, îi dădea, așa cum mărturisește, stări de rău fizic, și cu toate acestea nu se putea opri, personajele păreau “că și-au găsit autorul” și nu

mai voiau să renunțe să prindă viață. Mai mult decât atât, insistă să afirme că nu era, la maturitate, un pasionat al teatrului, care i se părea ceva fals, și avea un sentiment de jenă când urmărea jocul actorilor, pe care-l considera invariabil neautentic, și că, atunci când s-a confruntat cu spectacolele montate după propriile piese, a avut conștiința unui fapt diavolesc. Nu avem de ce să îl suspectăm de falsitate, cu atât mai mult cu cât prima parte a creației sale, cea desfășurată în țară, înainte de a pleca în Franța, este de critic literar, domeniu pe care într-un fel sau altul, nu l-a abandonat niciodată, acest fiind și un punct de coerență al operei în ansamblu. Nevoia de teatru exista însă în sufletul său, pentru că altfel n-ar fi putut irumpe cu atâta forță, chiar furie, dar a fost reprimată din perioada copilăriei când stătea fascinat să urmărească teatrul de păpuși din grădina Luxembourg. Ceea ce am încercat să subliniem este că Eugene Ionesco nu “s-a jucat” când și-a scris opera, ci era conștient că e ceva ce trebuia spus, care venea din profunzimea gândirii sale, iar publicul va ajunge să accepte și să interiorizeze nevoia de revitalizare a limbajului dramatic.

A afirma că “avangarda este libertate”, așa cum a făcut autorul într-o conferință dedicată, e drept, avangardei, este și un răspuns orgolios la o altă posibilă întrebare – de ce nu a căutat o cale mai accesibilă publicului, prin care acesta să poată ajunge mai repede la adevărurile sale. Dar dacă nu și-ar fi impus fără rezerve și reticențe viziunea, ar fi putut risca să intre în categoria celor care nu își înțeleg menirea, și care vor fi, invariabil, pedepsiți cu uitarea de același public pe care și-au dorit să îl cucerească sau să îl menajeze.

Una dintre cele mai importante grile în analiză a fost, așa cum aminteam anterior, teoria lui Henri Bergson asupra comicului și consecinței acestuia, râsul. Nu este, evident, singura abordare a problematicii, dimpotrivă, pentru că istoricul ei începe de la Aristotel, și opiniile au fost dintre cele mai divergente. O astfel de lucrare sinteză este cea a lui Marian Popa, *Comicologia*, unde sunt strânse și comentate aceste opinii, atât din punct de vedere diacronic cât și structural, prin

formele pe care le îmbracă. Cum la Eugene Ionesco domină, din perspectiva noastră, grotescul, ironia și derizoriul, putem conchide că nu este o operă în care râsul să aibă valențe salvatoare sau mântuitoare. De altfel, preceptul clasic “ridendo castigat mores” este de mult dezavuat de literatura modernă, pentru motivul ușor de înțeles că viciile societății sau neputințele personale nu vor putea fi niciodată depășite, ele fac parte din condiția umană. Atunci este importantă perspectiva lui Henri Bergson care anulează orice semnificație morală a râsului și îl consideră o reafirmare a vieții care a reușit să identifice un clișeu, de orice formă ar fi, să îl izoleze și apoi, neutralizându-l, să poată reafirma forța vieții, sinonimă astfel cu râsul și bucuria. Dacă mecanismul pare simplu și eficient, este doar atât, o aparență, autorul însuși fiind convins că ceea ce declanșează această reacție tipic umană este un mister și așa trebuie să rămână. Un argument este și pentru că este definit de aspecte sau legi paradoxale: trebuie să fie spontan, dar nu se uzează în timp (râdem la aceleași glume sau spectacole, chiar dacă anticipăm acțiunea); este individual (nu toți râdem la aceleași glume sau cu aceeași intensitate) dar se potențează în mulțime; pare a fi un simbol al bucuriei dar poate avea în același timp efecte devastatoare etc. Plecând de la toate aceste precepte îl considerăm pe Eugene Ionesco un maestru al comediei, chiar dacă tot ceea ce ne prezintă este din categoria tragediei, a căutării sensurilor ultime ale existenței, iar râsul, odată înțeles mesajul operei, se transformă, așa cum am amintit și anterior, mai mult într-o grimasă, sau o reacție de autoapărare, atitudini și reacții declanșate, de altfel, de marile opere.

Dacă una din principalele sale preocupări a fost dezvăluirea imposturii mic burgheze, la nivelul limbajului, sau al lipsei de profunzime a ideilor și sentimentelor, putem spune că epoca următoare, a postmodernismului, va nuanța și va șterge multe din asperitățile conceptului sau viziunii. Kitsch-ul sau impostura, prostul gust, vor impregna atât de mult o societate consumeristă, bazată pe pulverizarea valorilor și minimalizarea căutării absolutului, încât vor căpăta rang de estetică al unei noi mic

burghezii, care nu se mai jenează de neputințele sale. Rinocerizarea sau grobianismul pe care le presimțea Eugene Ionesco, se insinuează treptat dar sigur, și intuiția sa, că nu ne vom mai feri de rinocerizare, ci dimpotrivă, o vom căuta, este de o luciditate dureroasă. Paradoxal este că nimic nu trebuie luat în derâdere, sau cu ușurință, chiar dacă totul pare accesibil și cuantificabil, pentru că în spatele acestei filosofii există multă neliniște și frământare neputincioasă. Ultimele decenii, care arată o recrudescență a nevoii de spiritualitate, din păcate în formele violente ale intoleranței și radicalizării, sunt o dovadă a faptului că dramaturgii teatrului absurdului nu au greșit când au afirmat atât de tranșant că omul singur sau însingurat în univers, incapabil de a comunica sau a se comunica, nu poate supraviețui. Putem spune că și opera lui Eugene Ionesco sondează aceste căutări ale omului modern aflat în derivă, dând singurele răspunsuri care îi sunt îngăduite unui artist, respectiv interogațiile.

În ultima parte a lucrării ne-am apropiat de câteva spectacole montate după piesele dramaturgului, și am încercat să urmărim aspecte precum teatralitatea și contemporaneitatea acestora. Ni se pare, totuși, simplificatoare ideea că un dramaturg devine automat contemporan cu publicul său odată ce este montat pe scenă, chiar dacă am sfârșit prin a o accepta drept premisă a analizei. Într-un sens restrâns este adevărat, pentru că teatrul este cea mai efemeră formă artistică, spectacolul trăind doar atât cât se află în contact cu publicul său, și nu poate fi reprodus intact niciodată, dar contemporaneitatea este un concept care vizează comuniunea spirituală cu acel public, forța de a transmite idei și mesaje simțite la fel de actuale ca atunci când au fost scrise. Pentru o explicație mai exactă, *Lecția* a fost decodată inițial ca o parabolă a nazismului, dar, chiar dacă acum această metaforă nu mai este atât de stringentă, de actuală, textul rămâne la fel de “contemporan” nouă pentru că ne regăsim prin alte probleme ale momentului așa cum ar fi lipsa valorilor sau reperelor morale clare, impostura culturală și nu numai etc. Considerăm că acest



lucru este posibil datorită faptului că textul tratează o problematică la fel de acută mereu, cea a manifestării puterii de orice fel, și atunci fiecare epocă își va alege formula care o caracterizează mai bine. Este astfel încă o dovadă că teatrul absurdului nu este o modă, un capriciu artistic al unei generații, așa cum, din păcate, preconiza chiar primul lui teoretician, Martin Esslin, dar este și la fel de adevărat că el nu va rezista decât dacă surprinde un adevăr etern uman, care transcende realul, fără a îl nega, așa cum afirma același critic: “Nu vorbim despre contradicția dintre realist și nerealist, obiectiv și subiectiv, ci despre viziune poetică, adevăr poetic și realitate imaginară pe de o parte și scrisul arid, mecanic, fără viață, nepoetic, pe de altă parte. O piesă cu teză, scrisă de un uriaș poet ca Brecht, este la fel de adevărată ca explorarea coșmarurilor proprii din *Scaunele* lui Ionesco. Și, paradoxal, o piesă de Brecht în care adevărul poetului se dovedește mai puternic decât teza poate fi mai puțin eficientă politic decât o piesă în care Ionesco atacă absurditățile bunelor maniere și conversațiilor burgheze.”<sup>2</sup> Susținem întru totul această opinie a autorului, care anula într-o bună măsură, disputa din epocă dintre Eugene Ionesco și criticul britanic Kenneth Tynan despre supremația teatrului epic, social sau a celui poetic, alegoric sau al absurdului. Ierarhizările dintr-o astfel de perspectivă nu sunt posibile, ci doar din cea a valorii intrinsece a operei, iar aici se ajunge tot ca urmare a descoperii unui adevăr interior fundamental, care va face întotdeauna posibilă diferențierea între o capodoperă de Picasso, de exemplu, și desenul unui individ oarecare. Am dezbătut pe larg, în ultimul capitol, tribulațiile afirmării teatrului lui Eugene Ionesco ce s-au datorat în bună măsură tocmai neputinței publicului de a se racorda la acest adevăr, pe care îl avea în subconștient, dar nu îl formulase niciodată. Arta, și teatrul în special, își face încă o dată datoria de a oglindi realitatea nu așa cum apare, ci așa cum este cu adevărat.

---

<sup>2</sup> Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, editura Unitext, București, 2009, p. 378

Un alt aspect care ne-a preocupat este felul în care piesele lui Eugene Ionesco s-au regăsit, în diferite montări, în cele două spații culturale care îi sunt matrice spirituală, cel românesc și cel francez. Faptul că cele două spectacole după *Cântăreața cheală* (montat inițial în 1950, în Theatre des Noctambules în regia lui Nicolas Bataille) și *Lecția* (montat în 1951 în Theatre de Poche, în regia lui Marcel Cuvelier) s-au jucat neîntrerupt timp de atâtea decenii din 1957 și până astăzi, pe scena micului teatru parizian Theatre de la Huchette, în viziunile regizorale inițiale, care au rămas de altfel neschimbate, este mai mult decât un simplu record teatral sau omagiu adus unui dramaturg.

Am încercat să explorăm teatralitatea, sau felul în care comunică prin conceptele specifice spectacologiei – scenografie, viziune regizorală, jocul actorilor etc. – câtorva spectacole pe care le-am considerat reprezentative. Primele, cele de care aminteam, vor avea întotdeauna un ascendent pentru că au fost realizate cu participarea lui Eugene Ionesco, iar acordul său reprezintă mai mult decât un simplu gir al valorii. Totuși, este dreptul fiecărei generații să se recunoască în diferite spectacole, astfel încât nu se poate face cu adevărat o ierarhie de altcineva decât de singura instanță cu puteri depline, cea a publicului. Este dificil de găsit un ton adecvat, pentru spectacole de asemenea factură, și acest obstacol a fost simțit chiar de la început când, jucate ca o comedie, pentru că așa păreau, nu funcționau pe scenă, pentru ca soluția salvatoare, de multe ori acceptată și astăzi, a fost să se joace “împotriva piesei”, ca pe o ceremonie, ca pe un ritual tragic și solemn. Astfel piesa și-a dezvăluit potențialul comic, și am insistat pe aceste observații, pentru că sunt de multe ori adevărate pentru orice spectacol ionescian. Din spațiul teatral francez am mai discutat un spectacol *Cântăreața cheală*, mult mai actual, prezent la București în ediția din 2009 a Festivalului Național de Teatru, aparținând companiei Les Intempestifs din Besancon, în regia lui Jean Luc Lagarce. Calitățile teatrale

incontestabile i-au fost subliniate atât prin ochii unui public avizat cât și a celui mai puțin sau deloc, care formează receptarea reală a fenomenului teatral.

În ceea ce privește realizările autohtone, aprecierile laudative sunt la fel de numeroase și trebuie subliniat că spectacole după Eugene Ionesco sunt aproape omniprezente în teatrele din întreaga țară, ceea ce este singurul și cel mai important argument că teatrul absurdului își păstrează intacte virtuțile. Cu toate acestea nu pot fi neglijate obstacolele ce nu țin de partea artistică, ci mai mult de cea administrativă, care au fost, din păcate, dintotdeauna o realitate a teatrului românesc. Chiar dacă există montări deosebite peste tot, așa cum aminteam, dintre care am vorbit despre una ieșeană, (*Cântăreața cheală* în regia lui Radu-Alexandru Nica la Teatrul Național din Iași) și una montată la Teatrul Municipal din Turda (*Omul cu valizele*, regia Alexandru Dabija), ne-am concentrat pe producțiile teatrelor bucureștene. Montările unor renumiți regizori precum Victor Ioan Frunză la Teatrul de Comedie (*Cântăreața cheală* și *Lecția*) sau Horațiu Mălăele, care este și actor, la Teatrul Național “I.L. Caragiale”, București, (*Lecția*), au fost momente de reală bucurie estetică pentru public. De altfel, există multe lucrări care fac acest demers, atât de important și util în lupta cu efemeritatea unui spectacol teatral, ce trăiește doar câteva ore, acela de a strânge dovezi ale montărilor ionesciene pe scenele românești.

Am subliniat felul în care s-au explorat temele deja recognoscibile, precum lupta pentru putere sau imposibilitatea comunicării reale într-o lume dezumanizată de mecanizare și osificare, dar și alte aspecte specifice momentului contemporan, așa cum sunt lupta cu kitsch-ul, căutarea măștilor adevărate care se ascund sub cea artificială, teatrală etc. Considerăm, totodată, că este foarte important pentru fenomenul receptării teatrale să se combine viziunea formală, oficială și specializată, cu cea, poate mai superficială și incorectă, dar spontană și reală, a spectatorului obișnuit.

Încercând o concluzie, putem afirma că ne-am apropiat de teatrul lui Eugene Ionesco din perspectiva autorului și valorii literare a operei, și din cea a spectatorului de teatru care, poate dornic de distracție, relaxare, a fost pus în fața unor probleme de conștiință și receptare a realității deosebit de spinoase. Însă, indiferent de perspectivă, rezultatul a fost întâlnirea cu un univers debusolant chiar și azi, după ce putem spune că s-a clasicizat.

Eugene Ionesco este un pilon de susținere al teatrului absurdului, formulă pe care nu și-a ales-o conștient ci în urma unor căutări spirituale personale intense. Că acesta este adevărul stă mărturie activitatea literară de critic, pe care o desfășoară în țară, înainte de a se autoexila în Franța, și care culminează cu opera *Nu*, document al unei revolte adolescente dar și al unor meditații profunde pe tema posibilității de a surprinde adevărul într-o operă, ca autor sau ca cititor. Acest spirit lucid se va regăsi, cu dificultate la început, dar mereu cu conștiința importanței a ceea ce avea de afirmat, în teatrul absurdului. Această formulă, pe care i-o datorăm lui Martin Esslin, are meritul de a surprinde esența unui teatru care luptă cu logica formală, superficială, a unei realități în care nu se mai regăsește, și care descoperă astfel că toate rigorile genului trebuie dinamitate, ceea ce va și face apoi cu o adevărată voluptate. Putem accepta că sentimentul vine din conștientizarea singurătății condiției umane și a spaimei de neant, dar cauzele sunt atât de numeroase, atât individuale, la nivelul fiecărui creator, cât și generale, încât nu pot fi cuantificate pe deplin. Eugene Ionesco alege calea ironiei și a râsului ale cărui valențe nu sunt cele cathartice, purificatoare, ci mai degrabă, generatoare de tragi-comedie, așa cum făcuse și ilustrul său înaintaș român, I.L. Caragiale, iar una din principalele sale teme a fost tragedia limbajului sau degradarea sa ca urmare a golirii de conținut. Am încercat să trecem prin toate aceste aspecte, convinși că teatrul absurdului, în general, și cel al lui Eugene Ionesco, în special, este la fel de acut și neliniștitor și azi așa cum fusese și acum câteva decenii, tocmai pentru că nimic nu se poate

schimba fundamental în ecuația condiției umane, și trebuie doar să găsim acele interogații personale care ne permit să ajungem la propriile soluții cu ajutorul cărora să ne raportăm la noi înșine și la ceilalți. Dacă limbajul teatral, și nu numai, a găsit în urma experienței ionesciene o nouă cristalizare, nu este menirea noastră să spunem, dar cu siguranță putem să afirmăm că și-a mai explorat și depășit o limită. La fel putem spune despre imaginile profunde și poetice pe care le-a clasicizat, dar folosirea repetată a acestui termen arată că deja teatrul trebuie să caute mai departe.

“A fi sau a nu fi ionescian”, este o interogație la care trebuie să revenim, periodic, cu toții pentru că dezvăluie preocuparea pentru cât de mult ne-am îndepărtat de adevăr și de sinceritatea exprimării lui.

## **Bibliografie (cărți și reviste):**

1. Arieșan, Claudiu T., *Hermeneutica umorului simpatetic. Repere pentru o comicologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
2. Aristotel, *Poetica*, Editura IRI, București, 1998
3. *Arta teatrului*, studii teoretice și antologie de texte de Michaela Tonitza-Iordache și George Banu, Editura Nemira, București, 2004
4. Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura Polirom, București, 2000
5. Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, București, 1982
6. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971
7. Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Editura Teora, București, 2000
8. Banu, George, *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*, Editura Nemira, București, 2011
9. Banu, George, *Roșu și aur. Teatrul spectatorului*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993
10. Banu, George, *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, Editura Paralela 45, București, 2003
11. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Editura Unitext, Polirom, Iași, 2005
12. Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Editura Minerva, București, 1976
13. Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, București, 2011
14. Bălănescu, Sorina, *Dramaturgia cehoviană – simbol și teatralitate*, Editura Junimea, Iași, 1983
15. Băleanu, Andrei, *Realism și metaforă în teatru*, Editura Meridiane, București, 1965

16. Bergson, Henri, *Teoria râsului*, Editura Institutul European, Iași, 1992
17. Borie, Monique, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, Editura Unitext, Polirom, Iași, 2007
18. Brădățeanu, Virgil, *Comedia în dramaturgia românească*, Editura Minerva, București, 1970
19. Brădățeanu, Virgil, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982
20. Brădățeanu, Virgil, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, Editura Cartea Românească, București, 1977
21. Brădescu, Faust, *Lumea stranie a lui Eugen Ionescu. Încercare de explicare a unui teatru care se impune fără a se defini*, Editura Majadahonda, București, 2000
22. Brook, Peter, *Spațiul gol*, Editura Unitext, București, 1997
23. Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, Editura Nemira, București, 1997
24. Camus, Albert, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, Editura RAO, București, 2014
25. Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, Editura Facla, Timișoara, 1983
26. Cazimir, Ștefan, *Caragiale. Universul comic*, Editura pentru Literatură, București, 1967
27. Cazimir, Ștefan, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988
28. Călin, Vera, *Metamorfozele măștilor comice*, Editura pentru Literatură, București, 1966
29. Călin, Vera, *Omisiunea elocventă*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973
30. Călinescu, Alexandru, *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii*, Editura Institutul European, Iași, 2000

31. Călinescu, Matei, *Eugene Ionesco: teme identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006
32. Călinescu, George, *Principii de estetică*, Editura Gramar, București, 1992
33. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
34. Cehov, Anton Pavlovici, *Teatru*, Editura Univers, București, 1970
35. Ceuca, Justin, *Evoluția formelor dramatice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
36. Ceuca, Justin, *Aventura comediei românești: 1780-2009*, Editura Cartea cărții de știință, Cluj-Napoca, 2013
37. Cioran, Emil, *Singurătate și destin*, Editura Humanitas, București, 1991
38. Cioran, Emil, *Ispita de a exista*, Editura Humanitas, București, 1992
39. Cîntec, Oltița, *hermeneutici teatrale*, Editura Niculescu, București, 2010
40. Cocora, Ion, *Privitor ca la teatru*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975
41. Coe, Richard N., *Ionesco*, Barnes & Noble Inc., New York, 1965
42. Coman, Mihai, (coord.), *Manual de jurnalism*, Editura Polirom, Iași, 2009
43. Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, București, 1999
44. Constantinescu, Ioan, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974
45. Cristea, Mircea, *Teatrul experimental contemporan*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996
46. Crișan, Sorin, *Teatru, viață și vis. Doctrine regizorale. Secolul XX.*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004
47. Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română și expresionismul*, Editura Minerva, București, 1978
48. Cubleşan, Constantin, *Teatrul: istorie și actualitate*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979



49. Cubleșan, Constantin, *Teatrul – între civic și etic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
50. Cubleșan, Constantin, *Eugen Ionescu pe scenele teatrelor din România*, în revista *Apostrof*, revistă a Uniunii Scriitorilor, anul XXII, 2011, nr. 12
51. Defays, Jean-Marc, *Comicul: principii, procedee, desfășurare*, Editura Institutul European, Iași, 2000
52. Deleanu, Horia, *Teatru – Antiteatru – Teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972
53. Deleanu, Horia, *Nemurirea teatrului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
54. Diaconescu, Romulus, *Spații teatrale*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1979
55. Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983
56. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, Colecția Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1973
57. Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995
58. Drimba, Ovidiu, *Teatrul de la origini și până azi*, Editura Albatros, București, 1973
59. Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996
60. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura Univers, București, 1982
61. Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996
62. Eco, Umberto, *Apocaliptici și integrați, Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, Editura Polirom, Iași, 2008
63. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
64. Mircea Eliade, *Împotriva deznădejdii*, Editura Humanitas, București, 1992

65. Elvin, B. *Teatrul și interogația tragică*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
66. Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, Editura pentru Literatură, București, 1977
67. Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, Editura Unitext, București, 2009
68. Faifer, Florin, *Dramaturgia între clipă și durată*, Editura Junimea, Iași, 1983
69. Faifer, Florin, *Dramaturgi români*, Editura “Universității Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009
70. Fanache, Vasile, *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
71. Freud, Sigmund, *Opere. Comicul și umorul*, vol 8, Editura Trei, București, 1999
72. Garaudy, Roger, *Despre un realism nețărmarit*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1968
73. Gasset, Jose Ortega y, *dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Editura Humanitas, București, 2000
74. Genoiu, George, *Subiecte teatrale*, Editura Meridiane, București, 1987
75. Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
76. Hamdan, Alexandra, *Ionescu înainte de Ionesco – portretul artistului tânăr*, Editura Saeculum I.O., București, 1998
77. Hartmann, Nicolai, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974
78. Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Editura Univers, București, 1977
79. Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002
80. Ichim, Florica, *Eugene Ionesco (Eugen Ionesco) pe scenă, în România*, Editura Cheiron, București, 2010
81. Ionescu, Eugen *Teatru*, vol. I-II, Editura Minerva, București, 1970
82. Ionesco, Eugene, *Note și contranote*, Editura Humanitas, București, 1992
83. Ionescu, Eugen, *Nu*, Editura Humanitas, București, 1991

84. Ionescu, Eugen, *Între viață și vis – convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Editura Humanitas, București, 1999
85. Ionescu, Eugen, *Jurnal în fărâme*, Editura Humanitas, București, 1992
86. Ionescu, Eugen, *Prezent trecut, trecut prezent*, Editura Humanitas, București, 1993
87. Ionescu, Eugen, *Căutarea intermitentă*, Editura Humanitas, București, 1994
88. Ionescu, Eugen, *Elegii pentru ființe mici*, Editura “Jurnalul Literar”, București, 1990
89. Ionesco, Marie-France, *Portretul scriitorului în secol*, Editura Humanitas, 2003
90. Ionescu, Gelu, *Anatomia unei negații*, Editura Minerva, București, 1990
91. Jakobson, Roman, *Lingvistica și poetica, în Probleme de stilistică*, Editura Științifică, București, 1964
92. Jankelevitch, Vladimir, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
93. Lefter, Ion Bogdan, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004
94. Lesovici, Mircea Doru, *Ironia*, Editura Institutul European, Iași, 1999
95. Liiceanu, Gabriel, *Tragicul*, Editura Humanitas, București, 1993
96. Lyotard, Jean Francois, *Condiția postmodernă*, Editura Idea design, Cluj-Napoca, 2003
97. Manea, Aureliu, *Energiile spectacolului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983
98. Manolache, Gheorghe, *Regula lui doi (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc)*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2004
99. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
100. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu, vol. II Proza, teatrul*, Editura Aula, București, 2002

101. Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987
102. Mașek, Victor Ernst, *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București, 1986
103. Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, Editura Polrom, Iași, 1997
104. Mazilu, Teodor, *Ipocrizia disperării*, Editura Cartea Românească, București, 1972
105. McQuail, Denis, *Comunicarea*, Editura Institutul European, Iași, 1999
106. Mihalache, Alina Gabriela, *Eugen Ionescu. Eugene Ionesco. De la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2016
107. Mîndra, V., *Jocul situațiilor dramatice*, Editura Eminescu, București, 1978
108. Mlodinow, Leonard, *Subliminal. Cum ne determină inconștientul comportamentul*, Editura Humanitas, București, 2013
109. Modola, Doina, *Eugen Ionescu și reteatralizarea teatrului românesc*, în *Teatrul azi*, nr. 6-7-8-9, 2002, București
110. Modreanu, Cristina, *Șah la regizor*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2003
111. Morar, Vasile, *Estetica. Interpretări și texte*, Editura Universității din București, București, 2003
112. Munteanu, Romul, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, Editura Pro Humanitate, București, 1997
113. Naghiu, Iosif, *Barca e plină*, Editura Cartea Românească, București, 1984
114. Otto, Rudolf, *Sacrul: despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Editura Humanitas, București, 2005
115. Pană-Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București, 2001
116. Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, Editura Meridiane, București, 1971

117. Panțel-Cenușer, Gabriela, *Specific și creativitate în teatrul absurdului*, Editura Universității “Lucian Blaga”, Sibiu, 2002
118. Patapievici, Horia Roman, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării “Ce se pierde când ceva se câștigă?”*, Editura Humanitas, București, 2001
119. Pavel, Laura, *Ionesco. Antilumea unui sceptic*, Editura Paralela 45, București, 2002
120. Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Editura Enciclopedică, București, 1971
121. Petreu, Marta, *Ionescu în țara tatălui*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002
122. Popa, Constantin, *Teatrul absurdului. Între revelație filosofică și necesitate estetică*, Editura Junimea, Iași, 2005
123. Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975
124. Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc: 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura Unitext, București, 2004
125. Popescu, Marian, *Teatrul ca literatură*, Editura Eminescu, București, 1987
126. Popescu, Marian, *Chei pentru labirint*, Editura Cartea Românească, București, 1986
127. Popescu, Radu, *Cronici dramatice*, Editura Eminescu, București, 1974
128. Raicu, Lucian, *Critica – formă de viață*, Editura Cartea Românească, București, 1976
129. Raicu, Lucian, *Jurnal în fărâme cu Eugen Ionescu*, Editura Litera, București, 1993
130. Rădulescu, Mihail, *Stilistica spectacolului*, Editura Junimea, Iași, 1985
131. Râpeanu, Valeriu, *O antologie a dramaturgiei românești, 1944-1977*, Editura Eminescu, București, 1978

132. Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984
133. Rusu, Anca-Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Editura Timpul, Iași, 1999
134. Saiu, Octavian, *Beckett. Pur și simplu*, Editura Paideia, București, 2009
135. Saiu, Octavian, *Lecția, o meditație cu șapte teme*, Editura Nemira, București, 2016
136. de Saussure, Ferdinand, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, București, 1998
137. Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, Editura Eminescu, București, 1981
138. Săceanu, Amza, *privire spre teatru*, Editura Arc 2000, București, 2002
139. Schumacher, Claude, *The theatre of the absurd*, în *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Routledge, London, 1991
140. Simion, Eugen (coord.), *Dicționarul literaturii române*, vol. I-II, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2002
141. Solomon, Dumitru, *Teatru ca metaforă*, Editura Eminescu, București, 1976
142. Spiridon, Monica, *Melancholia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, Editura Polirom, Iași, 2000
143. Stancu, Valeriu P., *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Editura Universității “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006
144. Strauss, Claude Levi, *Antropologia și problemele lumii*, Editura Polirom, Iași, 2004
145. Surer, Paul, *Teatrul francez contemporan*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968
146. Șestov, Lev, *Începuturi și sfârșituri*, Editura Institutul European pentru Colaborare Cultural-Științifică, Iași, 1983
147. Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, Editura mașina de scris, București, 2005

148. Tatomirescu, Ion Pachie, *Dicționar literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației (concepte operaționale, disciplinare și interdisciplinare, la care se apelează frecvent în producerea și în anatomia textului)*, Editura Aethicus, Timișoara, 2003
149. Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972
150. Teodorescu, Leonida, *Podul fără felinar*, Editura Cartea Românească, București, 1974
151. Teodorescu, Leonida, *Excelsior – Teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1981
152. Tonitza-Iordache, Michaela, *Sentimentul timpului în teatrul occidental contemporan*, în volumul colectiv *Două sau șapte arte*, Editura Meridiane, București, 1970
153. Țăranu, Liviu, *Contribuție la o biografie. Eugen Ionescu în dosarele Securității*, în *Magazin istoric*, nr. 11, 12 (512, 513)/noiembrie, decembrie, 2009
154. Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iași, 1999
155. Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999
156. Vartic, Ion, *I.L. Caragiale – temă cu variațiuni*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988
157. Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura Științifică, București, 1968
158. Vișniec, Matei, *Paianjenul în rană*, Editura Cartea Românească, București, 1996
159. Vlad, Ion, *Aventura formelor. Geneza și metamorfozele “genurilor”*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1996
160. Vlad, Carmen, *Textul aisberg: teorie și analiză lingvistico-semiotică*, Editura Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, 2003

161. Vlad, Carmen, *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
162. Vodă Căpușan, Maria, *Marin Sorescu sau despre tânjirea spre cerc*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1993
163. Vodă Căpușan, Maria, *Pragmatica teatrului*, Editura Eminescu, București, 1987
164. Vodă Căpușan, Maria, *Dramatis personae*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
165. Vodă Căpușan, Maria, *Teatru și actualitate*, Editura Cartea Românească, București, 1984
166. Zamfirescu, G.M., *Mărturii în contemporaneitate*, Editura Minerva, București, 1974
167. Zamfirescu, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973
168. Zamfirescu, Ion, *Probleme de viață, teorie și istorie teatrală*, Editura Eminescu, București, 1974
169. Wellek, Rene, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967
170. Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia imaginii*, Editura Polirom, Iași, 2004

**Site-uri consultate:**

1. <http://www.evz.ro/cantareata-cheala-57-de-ani-451618.htm>
2. <http://www.theatre-huchette.com/en/un-peu-dhistoire-en/spectacle-ionesco-en/lhistoire-en/>
3. <http://reteualiterara.ning.com/profiles/blogs/nopti-pariziene-22-teatrul-huchette-din-paris-i-eugene-ionesco>
4. <http://www.curcubeu.com/cantareata-cheala-la-fnt-2009.html>



5. <https://glasuri.wordpress.com/tag/cantareata-cheala/>
6. <http://www.comedie.ro/spectacol/cantareata-cheala-si-lectia>
7. <http://ileanalucaciu.blogspot.ro/2010/03/teatrul-de-comedie-cantareata-cheala.html>
8. <http://www.mediafax.ro/cultura-media/lectia-lui-ionescu-in-regia-lui-horatiu-malaele-in-premiera-la-tnb-4346508>
9. <https://pieseteatru.wordpress.com/2010/01/28/lectia-o-piesa-de-teatru-delicioasa/>
10. <http://jurnalul.ro/stire-arte/lectia-fantasmagorica-a-lui-horatiu-malaele-508079.html>
11. <http://regizorcautpiesa.ro/spectacole/Omul-cu-valize-regia-Alexandru-Dabija-2643.html>
12. <http://m.ziarulevenimentul.ro/stiri/cultura/premiera-la-teatrul-national-iasi-a-cantareata-chealaa-in-regia-lui-radu-alexandru-nica--217247161.html>
13. <http://yorick.ro/apocalipsa-vesela-a-cantaretei-chele/>
14. <http://www.anuntulvideo.ro/filme/69313-eugen-ionesco-cantareata-cheala-200789-minute>

### **Clipuri video din spectacole:**

1. *Cântăreața cheală și Lecția* – Teatrul La Huchette, regia Nicolas Bataille și Marcel Cuvelier

<https://www.youtube.com/watch?v=zSQ4x9sdAWo>

<https://www.youtube.com/watch?v=rF2z4GTEug0#t=15.0318958>

<https://www.youtube.com/watch?v=Hzw6502v-SE>

<https://www.youtube.com/watch?v=DJ-MF26teJs>

2. *Cântăreața cheală* – Compania franceză Les Intempestifs, regia Jean-Luc Lagarce

<https://www.youtube.com/watch?v=9UzMQKujD2M>

<https://www.youtube.com/watch?v=akFgGaGGXhw>

<https://www.youtube.com/watch?v=RyCUe15I9qk>

<https://www.youtube.com/watch?v=MCumQXCRa7s>

<https://www.youtube.com/watch?v=rBmp4GnNBLA>

3. *Cântăreața cheală* și *Lecția* – Teatrul de comedie, București, regia Victor Ioan Frunză

<https://www.youtube.com/watch?v=OvIdgPwY7HU>

<https://www.youtube.com/watch?v=H1DGHQ2D3O4>

<https://www.youtube.com/watch?v=1CEhHliS8No>

<https://www.youtube.com/watch?v=14DPIFHof3o>

<https://www.youtube.com/watch?v=30QCOpW7vSQ>

4. *Lecția* – Teatrul Național “I.L. Caragiale”, București, regia Horațiu Mălăele

<https://www.youtube.com/watch?v=-0tFMqEVeCE>