

TEATRUL NAȚIONAL „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI



PREMIERĂ PE ȚARĂ

MACBETT

de **Eugène Ionesco**



Stagiunea 1999-2000

Director general

ION COJAR

Director artistic

GELU COLCEAG



EUGÈNE IONESCO

• Se naște la 26 nov. 1909 (13 nov., după calendarul ortodox), la Slatina. Este fiul lui Eugen Ionescu (n. 1881, Iași), profesor de desen industrial, subdirector la o școală de arte și meserii din București, apoi avocat (cu doctorat la Paris, în 1915), subprefect etc., și al Terezei (Thérèse) Ipcar (1880-1936), evreică sefardă (despre a cărei genealogie v. Mihai Sorin Rădulescu, în *Adevărul literar și artistic*, 14 sept. 1999).

• 1911-1917 Familia Ionescu se instalează la Paris, unde tatăl își pregătește doctoratul, însă în paralel cu o viață boemă, neglijându-și mariajul. La 11 febr. 1911 se naște Marilina, sora dramaturgului, iar în 1913 se va naște Mircea, care va muri la 18 luni, de meningită. În 1916, când Germania declară război României, tatăl scriitorului se întoarce la București și devine inspector la Siguranță. 1916 este și anul divorțului de Tereza Ipcar. La vârsta de 7 ani, scriitorul rămâne singur cu mama sa, într-o stare de sărăcie și mizerie care, firește, îi va marca definitiv sensibilitatea. În 1917, tatăl Ionescu se căsătorește cu Elena Buruiană, căreia îi ascunde paternitatea celor doi copii, iar din 1917 în 1920 este inspector general (la prefectură) în guvernul Marghiloman.

• 1918 Tereza și copiii se stabilesc la hotelul Nivernais, str. Blomet, în arondismentul XV: Eugen studiază la școala comunală de pe aceeași stradă, însă explozia unei bombe în apropierea casei o determină pe Tereza să-și mute copiii la țară. Între 1917-1919, Eugen și Marilina locuiesc în Mayenne, la Chapelle-Athenaise, lângă Laval, perioadă pentru care viitorul dramaturg va păstra o imagine paradisiacă, de supremă fericire (și inocență) pierdută.

• 1922 Eugen învață la școala de pe str. Dupleix, locuind împreună cu bunicii într-un apartament întunecos, strâmt și igrasios, pe Rue de l'Avre, nu departe de „mătușa Sabina” (Sabine Peytavi de Faugères, dentista care va deveni megalomana Adelaida din *Setea și foamea*, primul episod). În luna mai, pleacă la București. Va trebui să învețe românește. Locuiește împreună cu sora, la familia tatălui, unde viața alături de mama vitregă nu e nicidecum o plăcere, iar certurile cu tatăl capătă proporții de coșmar.

• 1926-1928 La 17 ani, după certuri sistematice cu tatăl (imaginea acestuia, dincolo de memorialistica scriitorului, este negru prezentată mai ales în *Victimele datoriei* și *Călătorie în lumea morților*) Eugen revine la domiciliul matern, dar va dispune de o cameră a lui și la una dintre surorile tatălui, Marilina Mărescu, învățătoare. Obține o bursă în urma intervenției tatălui său pe lângă Tzigara Samurcaș, iar în 1928 își ia bacalaureatul. La colegiul „Sf. Sava” descoperă suprealismul (Breton, Soupault, Aragon, Crevel),

NOTE ȘI COMENTARII

Cortina se ridică asupra unui lucru care a început de multă vreme și se lasă pentru că trebuie să plecăm. Însă, în spatele cortinei, el continuă indefinit.

Orice operă este agresivă; noul, asta e: insolentă. Nu există viață, nu există mișcare în artă fără agresiune, fără nou. Da, agresiunea este noul.

Am totuși impresia că istoria, așa cum este, adică teribilă, tragică, inadmisibilă, e un soi de farsă pe care Dumnezeu o joacă oamenilor.

Nu comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență: violent comic, violent dramatic. Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului. Dacă, pe de altă parte, actorii mă jenau pentru că mi se păreau prea firești, e poate pentru că și ei erau sau voiau să fie prea firești: renunțând să fie astfel, ei vor redeveni poate așa într-un alt mod. Trebuie să nu se teamă că nu vor fi naturali.

Ca să te smulgi din cotidian, din obișnuință, din lenea mehtală care ne ascunde straniețatea lumii, trebuie o virginitate nouă a spiritului. Fără o nouă conștientizare, purificată, a realității existențiale, nu există teatru, nu există nici artă; e nevoie de realizarea unui soi de dislocare a realului, care trebuie să premerge reintegrării sale.

Pentru atingerea acestui scop, se poate folosi uneori un procedeu: să joci împotriva textului. Pe un text nebunesc, absurd, comic, poate fi grefată o înscenare, o interpretare gravă, solemnă, cere-monioasă. Dimpotrivă, pentru a evita ridicolul lacrimilor facile, al falsei sensibilități, se poate grefa



pe un text dramatic o interpretare clovnescă, se poate sublinia, prin farsă, sensul tragic al unei piese. Lumina face ca umbra să se întunece, umbra accentuează lumina. N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă vreo ieșire. Spun „deznădăjduitor”, dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță.

Eu, unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască testoașă, să o transformăm într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cântec, într-un soldat cu platoșă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru, însă e locul unde se îndrăznește cel mai puțin.

Nu vreau să am alte limite decât cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atât mai bine: să integrăm circul! Autorul poate fi acuzat că e arbitrar: însă imaginația nu e arbitrară, ci revelatoare. Fără garanția unei libertăți totale, autorul nu reușește să fie el însuși, nu reușește să spună altceva decât ceea ce este deja formulat: mi-am propus, în ce mă privește, să nu recunosc alte legi decât cele ale imaginației mele; și întrucât imagi-

poezia lui Tristan Tzara. În 1928 debutează cu poezie în *Bilete de papagal*.

- 1929 Devine student la Litere și Filosofie. Raporturi tensionate cu Mihail Dragomirescu, pe care îl înfruntă sistematic în public. Își face faimă de copil teribil, insurgent, nonconformist și contestatar. O cunoaște pe Rodica Burileanu, studentă la Drept, fiica lui Mihail Burileanu, directorul cotidianului *Ordinea*, și nepoata unor personalități precum Tilică Burileanu de la Banca Națională, Ștefan Burileanu, profesor la Politehnica timișoreană, Dumitru Burileanu, profesor de greacă la Universitatea București ș.a.

- 1930 Primele articole în *Fapta*, *Viața literară* și *Zodiac*.

- 1931-1935 Debutează editorial (la Cercul Analelor Române din Craiova) cu placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*, în linia lui Francis Jammes și Maeterlinck. Îi descoperă pe Faulkner și Proust (despre care va și conferenția), dar mai ales pe Șestov (care îi produce revelația spiritualității ortodoxe) și Schopenhauer. Citește Spengler, Plotin, Keyserling, dar și I. L. Caragiale și Ion Creangă. Colaborări la *Azi*, *Axa*, *Critica*, *Floarea de foc*, *Ideea românească*, *Vremea*, *Viața literară*, *România literară*, *Zodiac*. În 1932 tipărește ediția a doua a *Elegiilor*, la București. În 1933 colaborează la *Rampa* și *Facla*, iar în 1934 apare *Nu*, scandalosa culegere de articole despre Camil Petrescu, Arghezi și Ion Barbu, volum discutat intens în epocă (între alții de Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, P. Comarnescu, F. Aderca, O. Șuluțiu, I. I. Cantacuzino, Traian Herseni, E. Lovinescu, G. Călinescu) și premiat de Fundațiile Regale (premiul pentru scriitorii tineri needitați) pe baza unui raport redactat de Mircea Vulcănescu, juriul fiind prezidat de Tudor Vianu (membri: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Șerban Cioculescu, Romulus Dianu, Ion I. Cantacuzino, P. Comarnescu).

- 1936-1939 La 8 iulie se căsătorește cu Rodica Burileanu. O vreme este profesor la Cernavodă, trei zile pe săptămână, apoi la seminarul ortodox din Curtea de Argeș. În oct. moare Tereza Ipcar. Este detașat la Ministerul Educației, la Serviciul de relații externe. Publică în *Facla*, *Universul literar*, *Rampa* ș.a. În 1938 obține o bursă pentru doctorat în Franța, de la Institutul Francez din București. (Teza ar fi trebuit să abordeze tema morții și a păcatului în poezia franceză post Baudelaire, dar nu a fost încheiată - și, de fapt, nici serios începută - niciodată). Din Paris, trimite articole la *Viața Românească* a lui Mihail Ralea (despre Cocteau, Emmanuel Mounier, Jean Giraudoux) și începe să frecventeze grupul de la revista *Esprit*, cu o anume influență în „existențialismul creștin” detectat în opera sa.

- 1940-1947 Interval la fel de important pentru atitudinea (esențial) politică a lui Eugen Ionescu, precum cel de la 1934-1937, în spetă pentru oroarea structurală a scriitorului față de „rinocerizare”, față de orice formă de extremism. Considerat de Mircea Vulcănescu (în referatul pentru premiarea volumului *Nu*) drept „un fiu spiritual al lui Mircea Eliade”, autorul *Rinocerilor* era citit la 1934 în consonanță cu alt eseu premiat atunci de Fundațiile Regale: *Pe culmile dis-*



1956, Paris

perării, de Emil Cioran. „Acelasi scepticism radical - scria Mircea Vulcănescu - în care trebuie să răsune probabil ceva din condițiile de formație ale actualei generații de sub treizeci și cinci de ani, de vreme ce-l regăsim, sub diverse forme, la toți protagoniștii ei - scepticism făcut din constatarea lucidă a relativității valorilor, dar în același timp din sentimentul tragic, persistent dincolo de negațiile inteligentei, al necesității unor valori absolute recunoscute ca uman inaccesibile”. Format în spiritul autenticității (mai mult sau mai puțin gidiene), al experientialismului insurgent și absolutist al generației '27, Ionescu rămâne (ca și Mihail Sebastian) în afara

fascinației totalitare care a răscolit toate straturile „trăirismului” interbelic. Spirit democratic, ludic-relativist, antifascist și antistalinist deopotrivă, pe scurt: antidogmatic, el se apropie, totuși, de unele cercuri ale stângii politice, mai cu seamă datorită relațiilor cu Mihail Ralea și Tudor Vianu. În iunie 1940, Rodica Ionescu revine la București; soțul o urmează în august. Cu toate că era mobilizat, ține lectii la Colegiul Sf. Sava. În mai 1942 revine în Franța și - din iunie - lucrează ca atașat de presă și, mai apoi, până la 1 oct. 1945, secretar cultural II al reprezentanței României pe lângă guvernul de la Vichy (v. *Manuscriptum*, nr. 1-2/1998, p. 206 ș.u.). În octombrie 1943 ca și în noiembrie 1945 semnează în *La Roumanie Libre*, „organ al Frontului Național Român” din Franța, considerată astăzi „publicație cominternistă”. În martie 1946 își reia în *Viața Românească* seria **Scrisorilor din Paris**, colaborând și la *Cahiers France-Roumanie*. 1947 și 1948 aveau să fie anii ruperii de orice iluzie privind „umanismul socialist”, ca și anii unei susținute vocații de intermediere între cultura română și cea franceză (traduce Urmuz, Pavel Dan, traduce - împreună cu Ilarie Voronca - din Arghezi și Blaga ș.a.). În 1944, la 26 aug., se naște Marie-France Ionesco, fiica scriitorului.

- 1948 În oct. sau nov. moare Eugen Ionescu-tatăl. Fiul reia eboșele **Cântăreței chele** (inițial, **Englezește fără profesor**: „această piesetă, spune Ion Vartic, prefătează în absolut întreaga istorie europeană a teatrului absurdului. E, aici, o mare șansă a teatrului românesc, care își adjudecă astfel o prioritate reală”) și prin intermediul Monicăi Lovinescu (Marie Saine-Côme) ajunge la regizorul Nicolas Bataille.

- 1950 La 11 mai, Nicolas Bataille pune în scenă la Théâtre des Noctambules **Cântăreța cheală**. Eșec total, în ciuda aprecierilor formulate de André Breton și Philippe Soupault. Eugen Ionescu primește cetățenia franceză, se împrietenește cu Breton, Bunuel, Adamov și Maurice de Gandillac și scrie **Lecția, Jacques sau supunerea și Formule de politete**. La 4 august, joacă, în regia lui Bataille, rolul Stepan Trofimovici din **Demonii** lui Dostoievski.

- 1951 20 febr.: premiera **Lecției**, la Théâtre de Poche, în regia lui Marcel Cuvelier. Scrie **Scaunele, Salonul auto și Viitorul e în ouă**. Devine membru al Colegiului de Patafizică, „transcendent Satrape”



1983, Rodica, Marie-France și Eugène Ionesco

nația are legi, aceasta e o nouă dovadă că în cele din urmă ea nu e arbitrară.

Însă teatrul moare din lipsă de îndrăzneală: se pare că nu ne mai dăm seama că lumea pe care o inventăm nu poate fi falsă. Nu poate fi falsă decât dacă vrem să fabricăm adevăr, dacă imităm adevărul și, prin aceasta, facem un fals adevăr. Am conștiința că sunt adevărat atunci când inventez și când imaginez. Nimic nu e mai evident și mai „logic” decât construcția imaginativă. Aș putea chiar spune că lumea e cea care mi se pare irațională, care devine irațională și scapă rațiunii mele. În spiritul meu regăsesc legile cărora încerc s-o readaptiez și s-o supun în permanență. Dar și această problemă depășește scopul nostru. Când un autor scrie o operă, o piesă de teatru, de pildă, el are - am spus-o - impresia, limpede sau nelămurită, că duce o luptă, că, dacă el însuși are ceva de spus, este pentru că ceilalți n-au spus bine acest lucru, și că vrea să spună ceva nou. Altfel, de ce ar scrie? A spune ceea ce are de spus, a-și impune universul, tocmai aceasta e lupta. Un copac, ca să crească trebuie să învingă obstacolul materiei. Pentru un autor, această materie este ceea ce a fost deja făcut, ceea ce a fost deja spus. Sau, mai degrabă, nu pentru ori împotriva a ceva scrie el, ci în ciuda acestui ceva.

În acest sens fiecare artist este, după puterile lui, mai mult sau mai puțin revoluționar.

Martorul (adică poetul) povesteste cum apare lumea în fața conștiinței sale. Însă orice mărturie este un fel de re-creație, sau de creație, deoarece totul e subiectiv. Noi știm și că subiectivitățile se întâlnesc. Obiectivitatea e deci un consens al subiectivităților. Astfel încât, nu e prea riscant să spun că visăm cu toții în colectiv, aceeași realitate, deoarece ea nu este ceea ce ne închipuim noi că este.

Nu trebuie să cedăm amortelii sentimentalismului. E nevoie de o anumită cruzime, un anumit sarcasm față de tine însuși. Lucrul cel mai dificil e să nu te înduioșezi de tine însuși și nici de personajele tale - iubindu-le în același timp. Trebuie să le vezi cu o luciditate, nu răutăcioasă, ci ironică.

Acolo unde nu există umor, nu există omenie; unde nu există umor (această libertate luată, această desprindere de sine) există lagărul de concentrare. Dar omul e mai ales animalul creator. Am scris teatru, probabil, după ce am încercat să scriu altceva, pentru că la un moment dat voi fi simțit că teatrul era arta supremă, cea



1978, cu câțelul său, Zed

precum Boris Vian, Raymond Queneau, Prévert, Marcel Duchamp și Michel Leiris. Colegiul (al cărui membru Eugen Ionescu va fi până în 1973) a fost înființat de Emmanuel Paillet și Maurice Sallet, (specialist în Jarry) în 1948.

- 1952 22 apr.: **Scaunele**, premieră, la Teatrul Lancry, regia Sylvain Dhomme. Scrie **Victimele datoriei**.

- 1953 Febr.: premiera cu **Victimele datoriei**, Théâtre du Quartier latin, regia Jacques Mauclair. Din această perioadă datează primele traduceri din teatrul lui I. L. Caragiale, ca și din schițe (la Huchette, Jacques Polier) pune în scenă șapte scheciuri, între care o adaptare după **Căldură mare**; volumul de **Théâtre** I. L. Caragiale (**Une nuit orageuse**, **M'sieu Léonida face à la réaction** și **Une lettre perdue**) avea să apară abia în 1994, în traducerea Monicăi Lovinescu și a lui Eugène Ionesco, ed. L'Arche. Scrie **Amedeu** și **Noul locatar**, se ceartă cu Adamov și răspunde criticilor aduse **Cântăreței chele**.

- 1954 An decisiv: la Gallimard apare vol. I din **Teatrul ionescian**. La 14 apr. premiera cu **Amedeu**, la Théâtre de Babylone, regia Jean-Marie Serreau. Personal, un an dificil „împărțit între erotism și remușcare”.

- 1955 10 oct.: premiera cu **Jacques sau supunerea**, la Huchette, în regia lui Robert Postec. În Finlanda i se joacă **Noul locatar**. Călătorie la Londra.

- 1956 „Teatrul meu este un teatru al deriziunii. Nu că o societate sau alta mi s-ar părea derizorie, ci omul însuși este ca atare”. Dar și: „una peste alta, sunt de partea clasicismului”, declară autorul într-un chestionar publicat în *Bref*, 15 febr. La 20 febr., premiera cu **Improvizație la Alma**, Studio des Champs-Élysées, în regia lui Maurice Jacquemont (formă insolită de răspuns la criticile formulate de Roland Barthes, Bernard Dort și Jean-Jacques Gautier de la *Figaro* care se declaraseră de partea esteticii brechtienne). Călătorie la Madrid.

- 1957 La Teatrul Huchette sunt reluate **Lecția** și **Cântăreța cheală**: succesul este atât de mare, încât spectacolele se joacă stagiune de stagiune, și în prezent, după 44 de ani. La 23 iun., premiera cu **Viitorul e în ouă**, regia Jean-Luc Magneron, la Théâtre de la Cité Universitaire. La 19 sept., premiera franceză a **Noului locatar**, la Théâtre d'Aujourd'hui, în regia lui Robert Postec. Într-un sejur la Londra, scrie **Ucișă fără simbrie**.

- 1958 An important pentru autor, devenit deja un nume de referință în Franța, dar și în Anglia. La Gallimard, al doilea volum din seria de **Teatru**, iar la Londra - primul volum, în traducerea lui Donald Watson. Controversă cu Kenneth Tynan (v. **Note și contra-note**), care-l tratează drept autor de „divertisment”, departe de marele teatru al unor Cehov, Arthur Miller și Brecht. Scrie **Rinocerii**. Călătorie în Italia, la invitația Institutului francez din Roma și Florența.

- 1959 27 febr., premiera cu **Ucișă fără simbrie**, la Teatrul Récamier, în regia lui José Quaglio. La 6 nov., **Rinocerii**, la Schauspielhaus din Düsseldorf.

- 1960 Premiera **Rinocerilor** în Franța, la Odéon, 22 ian., regia

Jean-Louis Barrault, scenografia Jacques Noël, reprezentatie contând ca o consacrare. În aprilie, la Royal Court din Londra, Laurence Olivier și Jean Plowright joacă în **Rinocerii** în regia lui Orson Welles. Călătorie în Brazilia și la New York.

• 1962 Scie **Delir în doi** (pusă în scenă de Antoine Bourseiller la Studio des Champs Elysée), publică **La Photo du colonel**, definitivează **Regele moare** (premiera la 15 dec., regia Jacques Mauclair, la Teatrul Alianței Franceze) și **Pietonul aerului** (premiera la Düseldorf, 15 dec., la Schauspielhaus, regia Karl-Heinz Stroux). Apare volumul **Note și contranote**, important pentru edificarea publicului în ce privește concepția despre teatru a scriitorului.

• 1964 Scie **Setea și foamea** (premiera la Düseldorf) în vreme ce **Rinocerii** se joacă la Teatrul de Comedie din București (prima reprezentatie ionesciană în România!).

N-am nici cea mai mică îndoială cu privire la viitorul teatrului lui Eugène Ionesco. Pe măsură ce trece timpul, opera lui se clasicizează în sensul cel mai nobil al termenului. Și dacă el a detestat să-și lege arta de pictura moravurilor și pasiunilor unei epoci, s-a situat în însăși inima vulnerabilă a actualității și prin aceasta își depășește veacul.

Unul dintre personajele care va da mărturie în timp despre frământatul secol 20 este fără îndoială Béranger, anti-eroul generos prin fire și sceptic prin inteligență, obosit și totuși tenace, cu întoarceri înspăimântate spre zonele secrete ale existenței și aventuri pline de îndrăzneală spre ceea ce este lumină într-o viață de om.

Cum am putea să nu fim alături de Béranger în războiul lui împotriva puterii, în nomenclatura căreia intră toate funcțiile, dar niciodată omul?

Cine nu împărtășește stupoarea și revolta lui Béranger împotriva acelora care provoacă, întrețin și justifică abrutizările conștiinței, aliniindu-se rinocerilor?

E posibil să nu fim, întocmai lui Béranger, cutremurați de imaginea unui cataclism nuclear, generat de iresponsabilitatea forțelor care alimentează diviziunile lumii contemporane?

Și oare cine nu se identifică deplin cu Béranger în lupta lui corp la corp cu ucigașii fără simbrie?

Realitatea este că puține alte personaje ale dramaturgiei universale întruchipează cu aceeași forță obsesive și nostalgiile umanității de astăzi, puține alte personaje ne vorbesc mai convingător despre foamea și setea ei.

Radu BELIGAN

Eugen Ionescu participă la Congresul de teatru de la Tokio. Călătorie la Copenhaga. Scie **Lacuna**.



Anii '60, în biroul său

care permite materializarea cea mai complexă a profunde noastre nevoi de a crea lumi.

Nu. Reacțiile publicului n-au avut influență asupra mea. Publicul e cel care a sfârșit prin a se obișnui cu mine; el mă urmează.

Cred că o parte a criticii e răspunzătoare de ceea ce se numește criza teatrului și de teatrul de proastă calitate. Ei sunt rutina și fanatismul: rutină și fanatism reacționare, rutină și fanatism de avangardă, rutină și fanatism „revoluționare”.

Duhul seriozității clădește închisorile, duhul seriozității este inchi-zitor, duhul seriozității e didactic, duhul seriozității e plictisitor, duhul seriozității face războaiele, duhul seriozității ucide. Știu prea bine că nu trăim o epocă de mare artă. Spiritele sunt înguste. Dar ce cauți la teatru, dacă nu vii aici să „joci”?

Muzica are avantajul de a fi putut să scape cel mai mult dirijismelor regimurilor, dictaturilor politice, ea le-a scăpat tiranilor. Și pentru pictură viața a fost mai ușoară: făcând portretul cutărui rege, cutărui cardinal, cutărui doamne



1977, cu familia la casa de la țară

de la curte, pictorul putea să facă pictură, independent de subiect. Teatrul a fost mult mai puțin liber, în mult mai mare măsură prizonier al timpului său, mult mai supravegheat de către puterea în funcțiune.

Nu există teatru fără o taină ce se dezvăluie; nu există artă fără metafizică, nu există social fără un fundal extrasocial.

Ceea ce, personal, mă obsedează,



1963, împreună cu Jean-Louis Barrault (în centru) la o repetiție a piesei *Pietonul aerului*

(Din acest moment, cronologia vieții și operei Ionesciene devine un șir interminabil de reprezentații pe toate scenele lumii, de traduceri în zeci de limbi, participări la festivaluri, conferințe, colocvii. Spicuim cu greu, dintr-un traseu covârșitor al notorietății.)

• 1965 La București se pun în scenă **Cântăreața cheală, Scaunele și Regele moare**.

• 1966 Jean-Louis Barrault reia **Delir în doi** la teatrul Odéon. La Gallimard apare vol. IV din seria de **Teatru**. La Teatrul Athénée, Jacques Mauclair reia **Regele moare**, adevărat triumf.

• 1967 **Journal en miettes**.

• 1968 **Présent passé. Passé présent**. La București sunt puse în scenă **Uciagaș fără**

simbrie și Victimele datoriei.

• 1969 Eugen Ionescu publică **Découvertes**, la Geneva, ed. Skira, cu ilustrații personale. Primește medalia orașului Monaco, la 8 mai, iar în decembrie Marele Premiul național de teatru.

• 1970 La 22 ian. este ales membru al Academiei franceze. Discursul de recepție al noului academician și răspunsul lui Jean Delay au loc la 23 febr. 1971. La 11 sept., premiera cu **Jocul de-a măcelul**, la Teatrul Montparnasse, regia Jorge Lavelli. Premiera absolută avusese loc la Düsseldorf, Schauspielhaus, 24 ian., în regia aceluiași Karl-Heinz Stroux. Dramaturgul expune pictură la galeriile Iolas din Geneva, călătorește în Brazilia, Argentina, Uruguay, Columbia, Chile și primește, la Viena, Marele premii de literatură europeană.

• 1971 4 ian., la Köln, televiziunea prezintă filmul **La Vase**, realizat de Heinz von Cramer și interpretat de Ionesco. Călătorii în Austria, Iugoslavia și S.U.A.

• 1972 27 ian., **Macbett** la Teatrul Rive-Gauche, regia Jacques Mauclair. Ionesco deschide Festivalul Internațional de la Salzburg.

„Diversitatea și contradicțiile criticii cu privire la una și aceeași operă m-au uimit întotdeauna. Desigur, această diversitate este adesea facil explicată: animozitate ori simpatie personală, incompreensiune sau, uneori, critică hipersemnificativă, orientări ideologice diferite, antagonice. Și totuși, faptul rămâne derutant. Să luăm, de pildă, ultima mea piesă, **Macbett**: la Paris înregistrează un succes mediu, în S.U.A. și în Polonia un triumf, la Berlin și Viena e prost primită, la Londra - așa și așa. La München - excelent. Bineînțeles, regia și actorii au un rol esențial în spectacolele respective, dar nu-i asta singura explicație. De la țară la țară, de la oraș la oraș, oamenii se regăsesc unde nu vor, ori nu acceptă



Anii '80, Paris

să se regăsească. În Est sunt, în genere, foarte bine primit. Sugestiile mele răspund întrebărilor spectatorilor."

(În Magazine littéraire, nr.81)

„Ideea de a face o piesă după **Macbeth** mi-a fost dată de lectura foarte frumoasei cărți a lui Jan Kott - **Shakespeare, contemporanul nostru**. După Kott, tot ceea ce voia să arate Shakespeare este că puterea absolută corupe absolut, că orice putere este criminală. Și, vorbind de **Macbeth** în această perspectivă, Kott se gândește la Stalin. (...) Evident, ca și în celelalte piese ale mele, există o latură de deriziune. Fără îndoială, la Shakespeare, în ansamblul teatrului său, există multă bufonerie. Însă el a luat personajul **Macbeth** foarte în serios. Or, dacă te uiți bine, el este un personaj derizoriu. Așa cum l-am tratat, **Macbeth** este inspirat, în aceeași măsură, și de eroul shakespearian, și de Père Ubu. Piesa mea este un amestec de Shakespeare și Jarry. Drept consecință, **Macbeth** a fost foarte rău primit de câțiva critici din intelighenția, care l-au considerat reacționar (...) În fond, ceea ce nu trebuie în piesele mele este să părăsești insolitul în profitul pateticului. Trebuie evitat pateticul; trebuie să biruie deriziunea, ironia. Chiar dacă ai o conștiință, o viziune apocaliptică a istoriei, în spatele ei există ideea că lumea nu e decât o farsă. Trebuie dedramatizat. E tocmai ce deosebește **Macbeth** de **Ciuma** lui Camus. În ciuda sentimentului meu apocaliptic al istoriei, cred că nu mi-am abandonat niciodată umorul”.

(Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy)

„- Pentru prima dată ați pornit de la o operă existentă și de la o „idee”, nu?

- Într-adevăr, am făcut ceea ce se cheamă o adaptare, de altfel foarte liberă, plecând de la o constatare. Am avut poftă să scriu o piesă „despre nebunia puterii”. În primul rând mi-am amintit de ceea ce criticul Jan Kott a scris pe această temă privitor la **Macbeth**.

- Considerați, ca și el, că orice putere este nocivă pentru oricine ar detine-o?

- Nu-i numai teza mea. E și a lui Shakespeare, deși **Macbeth**, în speță, s-a dovedit, istoric vorbind, un reg de destul de bun...



1971, împreună cu Rodica Ionesco, după discursul de recepție la Academia Franceză

1978, Cerisy-la-Salle

ceea ce mă interesează profund, ceea ce mă angajează este problema condiției umane în ansamblul ei, social și extrasocial. Extrasocialul e locul unde omul e profund singur. În fața morții, de pildă. Acolo nu mai există societate. Și de asemenea, atunci când mă trezesc, de exemplu, față de mine însumi și față de lume, și devin sau redevin conștient dintr-o dată că sunt, că exist, că există ceva care mă înconjoară, soiuri de

- ...iar Henric al V-lea, ori Lear, sunt relativ „salvați” de autor!
- Da, însă numai în măsura în care își pierde tronul. Convingerea mea e că există două feluri de ambiții: cea de-a te exprima, a artistului...
- Inocență?
- ...Aproape, și dorința de a-l domina pe ceilalți, totdeauna criminală, paranoică. Ea se ivește de la nivelul consilierului municipal și, în lipsa controlului, adică a opoziției ori a presei, orice om politic se transformă într-un monstru. Prin părțile noastre, omorul a încetat să mai fie regula accederii la putere, dar în alte locuri este folosit în continuare, și apoi să nu uităm că există și echivalentele sale moderne. Toți guvernarii merită băgați în aceeași oală.
- Nu vedeți nici o deosebire între președintele Pompidou și Mao?
- Dacă președintele Pompidou și-ar exercita puterea în aceleași condiții ca Mao, n-ar exista deosebiri.
- Piesa Dumneavoastră nu spune cui ar fi ideal să i se încredințeze puterea. Aveți vreo idee?
- Cel mai puțin rău ar fi s-o încredințăm celor care într-adevăr n-o doresc, înțelepților lui Platon ori moștenitorilor pe linie monarhică, întrucât aceștia nu trebuie s-o cucerească.
- Ați afirmat cândva că ordinatoarele ar face mai puțin rău.
- În fond, de ce nu? Ar fi o posibilitate. Am testa oamenii spre a ne asigura că sunt ambițioși... Recunosc că ipoteza nu prea stă în picioare. Nu ideile mă interesează în primul rând. Nu asta contează, la urma urmei. Iată-l, bunăoară pe Pirandello: datorită psihanalizei, ideile lui despre personalitate, nebunie etc. s-au demodat complet, și totuși autorul rămâne prin structurile teatrale pe care le-a inventat. Dacă piesa mea va fi jucată peste douăzeci de ani, într-o lume pacificată, nu ideile o vor fi făcut să reziste, ci particularitatea construcției sale.
- Deci nu trebuie să căutăm un tâlc în faptul că regele Dumneavoastră îi vindecă pe bolnavi, de pildă.
- Lucrul ăsta reamintește convingerea de pe-atunci, potrivit căreia regele, trimisul lui Dumnezeu pe pământ, la fel ca și preotul, chiar dacă e un monstru, este investit cu un har ce-l depășește persoana. De fapt, am crezut că scena respectivă va constitui un punct forte în desfășurarea piesei.

1978, Cerisy-la-Salle, Mircea și Cristinel Eliade împreună cu Rodica, Eugène și Marie-France Ionesco

*Așadar, considerați că ideea teatrală își este
suficientă siesi?
- Cred că da."*

*(Toți în aceeași oală. Interviu cu Eugène
Ionesco, Le Monde)*

- 1973 Premiul orașului Ierusalim. **Ce nemaipomenită harababură!** la Teatrul Modern, în regia lui Jacques Mauclair. Primește medalia orașului Vichy. În iulie apare romanul **Însinguratul**.
- 1975 Texas Tech, universitate texană, îi conferă o medalie. Devine *doctor honoris causa* al Universității din Tel-Aviv. **Omul cu valzele** este pusă în scenă de Jacques Mauclair (care joacă și rolul principal) la Teatrul Atelier.
- 1976 În august, la Festivalul de la Salzburg, primește medalia Max Reinhardt. Călătorii în Japonia, Thailanda, Hong Kong.
- 1977 Apare vol. **Antidoturi**, iar în febr. Lucian Pintilie montează la Théâtre de la Ville Jacques sau supunerea și Viitorul e în ouă.
- 1978 Respectabila decadă de la Cerisy-la-Salle (3-13 aug.) e dedicată operei ionesciene.
- 1979 Publică **Sub semnul întrebării** și este *visiting professor* la Santa Cruz, California.
- 1980 Conferențiază la Berkeley, San Francisco și Santa Barbara și participă la colocviul Ionescu de la Universitatea California de Sud, Los Angeles. La 22 sept. premiera **Călătoriei în lumea morților**, la Guggenheim Theater din New York, regia P. Berman.
- 1981 Apare cel de-al VII-lea volum din seria de **Teatru**, la Gallimard. Ionesco expune pictură la Saint-Gall, în Elveția, apoi la Köln. Conferențiază la Universitatea Albany, New York.
- 1982 Publică **Hugollada**, traducere din română de Dragomir Costineanu (textul datează din 1935-36), expune pictură în Elveția, călătorește în Germania și Brazilia, primește Ordinul de merit german.
- 1984 În febr. comă diabetică. Expune pictură la Berlin, Saint-Gall, Bologna, Freiburg, Paris, Zürich, călătorește în Austria, Germania, Italia, S.U.A. (conferențiază la Brown University, în Rhode Island).
- 1985 Primește medalia de onoare în Mayenne și la Flèche, ca și Premiul Internațional de artă contemporană de la Monte-Carlo. Este membru în juriul Bienalei de film de la Veneția. Expune pictură la Klagenfurt, Innsbruck, Salzburg, München, Glarus, Bielefeld, Köln. Primește premiul T. S. Eliot-Ingersoll, la Chicago, în prezența lui Mircea Eliade și Saul Bellow. Apare **Nu**, tradusă în franceză de Marie -France Ionesco, cu



1968, Geneva

lucruri, un fel de lume, și când totul îmi pare neobișnuit, de neînțeles, și când mă cotopește uimirea că sunt. Mă scufund în această uimire. Universul îmi pare atunci nesfârșit de ciudat, straniu și străin. În acel moment, îl contemplu, cu un amestec de angoasă și de euforie; la distanță de univers, ca și cum aș fi așezat la o anumită depărtare, în afara lui; privesc și văd imagini, filinte care se mișcă într-un timp fără timp, într-un spațiu fără spațiu, emițând sunete care sunt un fel de limbaj pe care nu-l mai înțeleg, pe care nu-l mai înregistrez.

Totul e limbaj în teatru: cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește exprimării, semnificării. Totul nu e decât limbaj. Un limbaj încercând să dezvăluie anistoria, poate chiar s-o integreze în istorie.

Pentru mine, e ca și cum actualitatea lumii ar fi în orice moment perfect inactuală. Ca și cum n-ar exista nimic; ca și cum fondul lucrurilor n-ar fi nimic, sau ca și cum ne-ar scăpa. O singură actu-



1965, toamna

*alitate, totuși: sfâșierea continuă a
vălului aparentei; distrugerea con-
tinuă a tot ce se construiește.*

Nimic nu rezistă, totul se duce.

*Dar eu nu fac decât să repet ceea
ce zicea regele Solomon: totul este*

*deșertăciune, totul se întoarce în
pulbere, totul nu-i decât umbră.*

*Nu văd alt adevăr. Maestrul meu e
regele Solomon.*

*Imediat ce ni se promite raiul pe
pământ, putem fi siguri că intrăm
în infern.*

*Comercialul, „realismul” ucide
teatrul, nu îl fac să trăiască: teatrul
lipsit de îndrăzneală, teatrul con-
fecționat de pe Broadway,
deopotrivă cu teatrul realist, cu
teze arhicunoscute, închis în tezele
lui, legat, este, în fond, un teatru
irealist: irealismul burghez, pe de o
parte, irealismul socialist pe de
alta - lată marile pericole ce
amenință teatrul și arta, puterile
imaginației, forța vie și creatoare a
spiritului uman.*

prefață de Eugen Simion și postfață de Ileana Gregori.

- 1987 În martie, Medalia orașului Paris; în oct., medaliile de aur la Saint Etienne și Saint-Chamond. Expune pictură la Basel și Bruxelles.

- 1988 La Gallimard, publică **La Quête intermittente**. Conferință la Stockholm. Participă la First New York Festival of the Arts.

- 1989 La 22 febr., din spital, denunță „genocidul cultural” care se petrece în România, disperarea cotidiană și „viața de coșmar”, degradarea mediului etc. Prezidează juriul Pen Club care îi oferă lui Vaclav Havel Premiul Libertății. În *Libération* din 23 dec., califică dispariția lui Ceaușescu drept dispariția însăși a comunismului (semnează declarații alături de Virgil Gheorghiu, E. M. Cioran și Virgil Tănase).

În dec. 1990, opera teatrală a lui Eugène Ionesco este tipărită în colecția Pléiade a editurii Gallimard, ediție de Emmanuel Jacquot, 1951 pag.

Pentru stagiunea 1989-1990, societatea franceză a autorilor a eliberat 95 de autorizații de reprezentare a pieselor ionesciene. Cele mai cerute texte au fost, în ordine, **Cântăreața cheală, Lecția, Regele moare, Macbett, Rinocerii, Scaunele și Delir în doi**. În mai 1990, primește premiul Molière de onoare.

- 1994 Eugène Ionesco moare, luni, 28 mart. Vineri, 1 apr., este înmormântat în cimitirul Montparnasse, după ceremonia religioasă (în cult ortodox) la biserica ortodoxă a Sfinților Arhangheli din Paris.

Eugène IONESCO

D. C. M.

Chiar anul 1990 a produs primele semne ionesciene „pe stil nou”: la ed. Echinox apărea antologia **Eu**, realizată de Mariana Vartic, cu un prolog la **Englezește fără profesor** de Gelu Ionescu și un epilog de Ion Vartic. Ed. Jurnalul literar retipărea **Elegii pentru flinte mici**, iar ed. Albatros **Le solitaire** (însinguratul) tradus de Rodica Chiriacescu. Din 1991 a intrat în scenă ed. Humanitas: reeditarea faimosului **Nu** avea să fie urmată, în 1992, de cele două volume de publicistică românească intitulate **Război cu toată lumea** (edite de Mariana Vartic și Aurel Sasu), de **Note și contranote** (trad. Ion Pop, 1992), **Jurnal în fărâme** (1992, tr. Irina Bădescu), **Antidoturi** (1993, tr. Marina Dimov), **Prezent trecut, trecut prezent** (1993, tr. Simona Cioculescu), **Căutarea intermitentă** (1994, tr. Barbu Cioculescu), **Sub semnul întrebării** (1994, tr. Natalia Cernăuteanu), **Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy** (1999, tr. Simona Cioculescu). Teatrul ionescian a fost tradus integral de Dan C. Mihăilescu, între 1994 și 1998, la ed. Univers, în cinci volume (**Victimele datoriei**, **Ucișag fără simbrie**, **Rinocerii**, **Setea și foamea**, **Călătorie în lumea morților**). În ce privește exegeza operei, sunt de semnalat **Anatomia unei negații**, de Gelu Ionescu (scrierile lui Eugen Ionescu în limba română, 1927-1940), ed. Minerva, 1991 (inițial, cartea apăruse la Heidelberg, în 1989, la Carl Winter - Universitätsverlag), **Journal en miettes cu Eugène Ionesco**, de Lucian Raicu (ed. Sitech, Craiova, 1996), **Ionescu înainte de Ionesco**, de Alexandra Hamdan (ed. Saeculum I.O., 1998), „convorbirile despre Eugen Ionescu” dintre William Kluback și Michael Finkenthal, traduse de Roxana Sorescu (**Clownul în agora**, ed. Universalia, 1998), precum și capitolul „Ionescu Eugen” semnat de Gelu Ionescu și Ion Vartic în **Dicționarul Scriitorilor Români**, II, D-L, coordonat de M. Zăciu, M. Papahagi și A. Sasu, ed. Fundației Culturale Române, 1998. Sigur, studii despre opera ionesciană au mai apărut în acest interval, în presă ori în culegeri de articole; dintre acestea se detasează capitolul Eugen Ionescu spre regăsirea „dimensiunii politice” din cartea lui Nicolae Florescu, **Întoarcerea proscrisilor**, ed. Jurnalul literar, 1998. La capitolul „contribuții documentare” este de avut în vedere „dosarul” Eugen Ionescu, alcătuit de Ion Vartic în Biblioteca Apostrof, an. IX, nr. 9 (100), 1998, unde Mircea Popa publică textul **Scipiri și teatru**, descoperit în arhiva Miron Grindea din Londra (text fixat de autori în anul 1946), pe care Ion Vartic îl consideră „schita primitivă a variantei românești” a **Cântăreței chele**. În sfârșit, din unghi genealogic remarcabile sunt contribuțiile lui Mihai Sorin Rădulescu din **Adevărul literar și artistic**, nr. 485/14 sept. 1999

Dragă Ionesco,

Pentru aniversarea ta ne-am strâns vreo trei duzini de prieteni ca să te sărbătorim cum se cuvine.

Am vorbit în neo-spaniolă, enigmatică limbă de pirați inventată acum patruzeci de ani de profesorul din **Lecția ta**. Ca să înțelegi, ar fi trebuit să auzi acest scul de accente greoaie dar strălucitoare, înșirat pe tulpină franțuzească: *volapük*-ul tuturor veneticilor. În cea mai mare parte, asistența era alcătuită din români, după cum și numele tău o indică. Nu lipsea de la întâlnire decât Mircea Eliade - prodigiosul autor al **Istoriei credințelor și idelor religioase** în trei volume și, măculiță! în numai 1600 de pagini de fericire permanentă. În legătură cu acest subiect, l-am auzit odată spunând că a fost numit profesor la Universitatea din Chicago... fără să fi fost primit la examenul de bacalaureat. Pe tot timpul vieții sale, îmbinând neliniștea cu teama, a trăit, ca într-un coșmar, cu încetinitorul, momentul în care autoritățile îl surprindeau fără diplomă sau fără acoperire. Coșmarul compatriotului tău îmi amintește unul din visele tale. Părinții tăi morți veneau din cimitir ca să te vadă. Tu le spuneai că ești un scriitor celebru. Tatălui tău nu-i venea să creadă. Ca să-l convingi, deschideai un sertar de la birou unde țineai câteva din cărțile tale. Dar când voiai să le scoți, nu mai găseai decât niște foi mototolite cu niște mângâlituri infantile și de necitit. Ca să spun adevărul, toată seara a domnit o euforie discretă și difuză. Ne venea să te îmbrățișăm de o mie de ori. Speranța aceasta care venise din Est ne cam amețise, poate. Iar acolo, ce harababură! Nu vei mai găsi microfoane instalate, ecrane închise și conștiințe zidite atunci când vei spune ce crezi despre Majestatea Lor, Tirania Roșii. Era un timp, nu foarte îndepărtat, când a critica acțiunile despotului din București, în frumoasa țară a Franței, era la fel de dificil pe cât de curajos, ca într-un basm cavaleresc. Cel care nu voia să tacă - după cum i-ar fi dictat interesul - așa cum tu nu tăceai, luând atitudine împotriva crimelor lui Ceaușescu și ale Tovarășei, se vedea etichetat cel puțin reacționar. Chiar știind că există persoane capabile de orice, ai continuat, predicând în deșert, să aperi victimele barbariei. Din fericire, azi poți să spui adevărul fără să te acuze cineva că ai fi vreun agent cripto-imperialist. Prietenii tăi cubanezi din exil nu se bucură încă de o asemenea libertate. Nenorocire celui care, asemenea unui poet de mai zilele trecute la televiziune, va profera un adevăr atât de percutant: „comunismul bufonului - caudillo din Cuba a determinat în țară mai multe decese decât cancerul”. La spânzurătoare!

Merg până la a spune că datorită atmosferei care domnea la masă, Cioran părea... ușor euforic. Nu l-am văzut niciodată

atât de surâzător... atât de viol. Și cu toate acestea a afirmat în mai multe rânduri: „N-am să mai scriu. M-am săturat să calomniez viața și să spun că nu are nici un sens”. I-a murmurat asta aproape zâmbind, cu ochii limpezi și scânteietori, lui Luce Moreau, care i-a răspuns imediat: „nu e calomnie, nu-i decât o bârfă”. Atunci, Gioran a comentat nostalgic: „Am solicitat o bursă guvernului spaniol. Eram pe punctul de a o obține când a izbucnit războiul civil.”

„România este o țară unde poți să ratezi foarte simplu. În Spania se știe ce înseamnă adevăratul eșec.”

Dacă în Spania poezii s-ar asculta altfel decât din politețe, aş cere să i se acorde în mod solemn, chiar dacă simbolic, în sfârșit, lui Gioran bursa solicitată cu un sfert de secol în urmă. Dar cei mai mulți paznici din cultură și teatru sunt atât de fanatici încât se încapățânează să creadă că lumea este împărțită în două: la stânga, bunli materialişti de mătase pură, la dreapta infamii anarho-liberali.

Apropo de fanatismul neo-stalinist, un prieten te-a înștiințat că numele tău, Eugène Ionesco, nu este menționat în nici o carte românească apărută sub vechiul regim. Ai fost „inexistent” pentru Cultură. La drept vorbind, este singura distincție pe care putea să ți-o acorde Ceaușescu fără să te dezonoreze.

În timpul ultimei mele călătorii la Moscova am văzut o pancartă pe care era scris în engleză: „Muncitori din toate țările... iertați-ne”. Oare îți vor cere iertare vreodată toți cenzorii aștia nerușinați care mișună încă prin teatrele subvenționate din Franța și Navarra și care ți se opun mereu cu atâta fiere? Îi numeai „ucigașii” înainte ca ei să fie numiți mari șefi, culturnicii teatrului.

Se poate presupune că în ziua aniversării tale te-ai rugat pentru prieteni și pentru dușmani. Dar dacă sufletul acestora din urmă are nevoie de cuvântările tale, stai liniștit, viitorul le este asigurat. Există oameni care schimbă culoarea cu dexteritatea unui cameleon. Vei fi surprins să afli câți spanioli de calitate, înveșmântați cu probitate candidă și în alb, au virat de la albastrul fascistoid la rozul puterii actuale. Vei vedea cu câtă îndrăzneală și cu ce voce emoționantă, cei care intonau imnul „prodigiosului sistem penitenciar sovietic” vor recita oda nesupunerii poezilor...

Ai suflat în lumânările de pe tort și ai declarat cu umor: „Mai avem încă multe de făcut în următorul deceniu”. Am vrea să-ți spunem serios cu toții că, într-adevăr, așteptăm mult de la talentul tău creator, de la geniul tău scânteietor, și de la independența ta neîncrezătoare. Să mai sărbătorești numeroase decenii, iată ce îți doresc și ce mă interesează cel mai mult.

Fernando ARRABAL
1990

TEATRUL LUI IONESCO ÎN ROMÂNIA

Rinocerii: 1964, Teatrul de Comedie București, regia Lucian Giurchescu; 1990, Teatrul de stat „V. I. Popa” Bârlad, regia Bogdan Ulmu.

Cântăreata cheală: 1965, Teatrul Mic, regia Valeriu Moisescu; 1967, I.A.T.C. București, regia Octavian Cotescu; 1967, I.A.T.C. Târgu-Mureș (secția maghiară), regia Geza Gergely; 1992, Teatrul Maghiar de Stat Cluj-Napoca, regia Tompa Gabor; 1992, U.A.T.C. București, regia Gelu Colceag; 1993, Teatrul „Sică Alexandrescu” Brașov, regia Gelu Colceag, Valeria Sitaru; 1994, Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, regia Louise Dănceanu.

Scaunele: 1965, Teatrul „C.I. Nottara” București, regia George Rafael; 1992, Teatrul Mic București, regia Dragoș Galgotiu; 1993, Teatrul „Sică Alexandrescu” Brașov, regia George Tudor; 1994, Teatrul de Stat „V. I. Popa” Bârlad, regia Dorin Mihăilescu.

Regele moare: 1965, Teatrul Național „I.L. Caragiale” București, regia Moni Ghelerter; 1969, Teatrul Național Timișoara, regia Mircea Marosin; 1991, Teatrul „C.I. Nottara” București, regia Dominic Dembinski.

Ucigaș fără simbrie: 1968, Teatrul de Comedie București, regia Lucian Giurchescu; 1997, Teatrul Național Craiova, regia Cristian Teodor Popescu.

Noul locatar: 1968, Teatrul de Stat Oradea (secția română), regia George Musceleanu.

Lacuna: 1968, Teatrul Național Cluj-Napoca, regia Janos Taub.

Victimele datoriei: 1968, Teatrul „L. S. Bulandra” București, regia Crin Teodorescu.

Imaginile sau imagini: 1982, Teatrul „Ion Creangă” București, regia Ion Lucian.

Jaques sau supunerea: 1990, U.A.T.C. București, regia Grigore Gonta; 1998, Teatrul Național Timișoara, regia Gheorghe Stana.

Delir în doi: 1990, Teatrul Național Timișoara, regia Horia Ionescu; 1991, Teatrul „Sică Alexandrescu” Brașov.

Ce nemaipomenită harababură: 1990, Teatrul „Ion Creangă” București, regia Grigore Gonta.

Lecția: 1991, Teatrul „Alexandru Davila” Pitești, regia Mihai Dobre; 1991, Teatrul Național Cluj-Napoca, regia Mihai Măniutiu; 1997, Teatrul „L. S. Bulandra” București, regia Vlad Massaci.

Jocul de-a măcelul: 1993, Teatrul „L. S. Bulandra”, regia Beatrice Bleont.

Improvizație la Alma: 1995, Teatrul „Ion Creangă” București, regia Cornel Todea.

UN COPIL CARE VEDE REGELE GOL

La început, e un omuleț care merge de-a lungul unui zid. Eugène Ionesco este transparent, încât de-abia îl vezi cu ochiul liber. De un cenușiu fin pe care l-am putea numi cenușiu-Cehov. Înaintează cu pași mici până la ușa teatrului. Ne amintește de privirea unui câine trist. Un câine liniștit, care se miră, care nu mai sfârșește a se mira. Iată marele cuvânt nepăsător: mirare.

Ce bizară e lumea asta! Și oamenii, prin urmare! Ionesco merge din surpriză în surpriză. Neliniștea străbate și neîncrederea câștigă. Nimic nu e sigur, nici măcar ce este evident. Trebuie să iei în calcul răutatea ființelor și, cu atât mai mult, pe cea a lucrurilor. Totul se descompune și se denaturează. Aparențele sunt înșelătoare. Suntem ca orbii care încearcă să înțeleagă ce se ascunde sub aceste forme incerte și mereu în schimbare. Ne imaginăm, visăm, credem că știm, nu știm nimic. La sfârșit, totul e magic.

Ce să faci în fața acestei furii, când caraghioase, când sângeroase? Să încerci să nu te iei în serios. Să nu fii păcălit, cel puțin de tine. Rămâne umorul și candoarea.

Copilăria în care să te retragi, fortăreață fragilă. Ionesco este un copil care vede regele gol și vinde secretul. Nu-i ușor să trăiești! Toate amenințările apar în inima frivolității. Ceilalți, cei mari, cei puternici au legi de neînțeles, ciudate și devastatoare. Cum să scapi de aceste legi?

Ce să răspunzi când ești singur, timid și dezarmat? Pe cine iei martor? Cum să te faci auzit de cei care nu vor să audă? Să încerci să-i tragi de mânecă pe cei importanți, să le atragi atenția, zadarnică încercare! Au alte griji. Ultima resursă: să iei o pană și o hârtie, să arunci sticle în mare. Toată viața sa, ca un naufragiat, Eugène Ionesco nu a încetat să o facă, vorbind despre el, despre alții, cu ironie și fără respect, asemeni cuiva care, izolat, încearcă să lege o conversație imposibilă. Primele sale piese, ca și celelalte, povestesc întâmplări simple ca bună-ziua, întâmplări de

familie, drame domestice, cu soții, soți, copii, pasiuni moarte, excluderi nejustificate, cupluri lașe, bătrâni uitați, egoisme înfruntate, disperări naive. Pe scurt, viața de zi cu zi, pe care ne-o facem derizorie, absurdă, contingentă. De unde și franchețea trăsăturilor grotești, dureroase, tandre sau feroce, care se înscriu pe fețele bărbaților și ale femeilor, prinși în capcana unui destin pe care nu-l pot stăpâni deloc.

S-a înțeles, o dată cu **Cântăreța cheală** s-a născut un autor realist. De un adevăr insuportabil, oferit fără ocolișuri, ca un pictor de duminică, de o acuitate extremă, care, cu un limbaj exploziv, restabilește în libertatea sa naturalețea jucătorului, veselie devastatoare, încă mai accentuată. A fost cu adevărat un scandal! Niciodată un creator n-a fost mai ocărat. Pentru dreapta, la debut, trecea drept un anarhist obscur, amator de mofturi.

Pentru stânga, celebritatea venită i-a adus imaginea unui mic burghez zgribulit și reacționar. Esențial este că Ionesco încurca. Inclasabil, el se mulțumea să se confeseze, glumeț, insolit, își arăta temerile, angoasele, cu o impudoare pașnică și fraternă. Și fără să tragă veodată prim-planuri cu cometa. Prea multă inocență!

Chiar și marile fabule ale maturității în care ne propune atâtea fresce vaste, bufonerii colective, contagioase și ucigătoare, care au ocupat secolul, ne trimit la aceste frisoane foarte intime, la această teroare a omului gol în fața oglinzii, în fața morții, în fața vieții, în fața acestui dublu inexplicabil.

Ca un puști care fluieră în întuneric ca să-și dea curaj, Ionesco se îndreaptă spre capătul drumului său plin de umbre și mistere, și dacă Dumnezeu îi va întinde mâna într-o zi, nu-i treaba noastră. Este vorba despre comunicarea unei ului și despre punerea unei întrebări. Ce dracu' a făcut omul pe galera asta? Restul e clovnerie sau literatură. Cine a spus: tragedia e substanța farsei?

Pierre MARCABRU



BEATRICE BLEONT

Născută 1961, București

Studii: 1976-1980 - Liceul de coregrafie București; 1990-1991 - Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, Facultatea de Teatru, secția Coregrafie; 1991-1996 - Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București, Facultatea de Teatru, secția Regie.

Spectacole realizate în România

1992 - **Nunta** de A.P. Cehov - Universitatea de Artă Teatrală „I.L.Caragiale”, Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Comediei - București; Nominalizări pentru cel mai bun spectacol la Festivalul de Teatru Scurt - Oradea și la Gala Tânărului actor - Costinești; Spectacol preluat de Televiziunea Română.

1992 - **Requiem** - Teatrul Național București - spectacol realizat în scopul strângerii de fonduri pentru Biserica Martirilor Revoluției din Decembrie 1989.

1993 - **Jocul de-a măcelul** de Eugène Ionesco - Teatrul Bulandra - premieră pe țară; Premiul UNITER pentru debut; Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatru-Imagine Satu-Mare; Premiul pentru cel mai bun spectacol - decernat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru - secția Română; Nominalizare pentru cel mai bun spectacol și cel mai bun regizor la Festivalul

International „Eugen Ionescu”, Chișinău.

1993 - **Văz enorm și simț monstruos**, texte I.L. Caragiale, Cercul Militar.

1993 - **La noi** - incinta Palatului Mogosoia, spectacol procesiune, bazat pe tradiții populare românești, comandat de Forumul Rețelelor culturale Europene.

1994 - **Nevestele vesele din Windsor** de W. Shakespeare - Teatrul Dramatic Brașov; Nominalizare UNITER pentru debut.

1994 - **Romeo și Julieta** de W. Shakespeare - Teatrul Național București; Premiul I de regie - Iași, Festivalul Tânărului Regizor.

1995 - **La Steaua...** - Spectacol realizat sub egida UNESCO.

1996 - **Opera de trei parale** de B. Brecht - Teatrul Odeon.

1997 - **Cerșetorul** de Reinhardt Johannes Sorge - Teatrul Național Timișoara.

1998 - **Ivan cel Groaznic** de Mihail Bulgakov - Teatrul Odeon; Nominalizare pentru cel mai bun spectacol - Festivalul Teatru-Imagine, Satu-Mare; 1998, 1999 Premiul Publicului - Festivalul Internațional de Teatru, Piatra Neamț.

Spectacole realizate în Ungaria (Festivalul Internațional de Teatru de la Zsambek).

Spectacolele create în cadrul acestui festival constituie o experiență unică, distribuțiile fiind alcătuite atât din actori români (nevorbitori de limbă maghiară), cât și din actori maghiari, textul spectacolelor fiind rostit în ambele limbi.

1995 - **Maestrul și Margareta** după M. Bulgakov; Dramatizare proprie după **Troienele și Orestia**.

1996 - **Impresii despre o dramă antică**.

1997 - **Nunta** de A. P. Cehov; **Răpirea Sabinelor** de Leonid Andreev.

1998 - **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare.

1999 - **Cocoșatul de la Notre Dame** dramatizare proprie după V. Hugo.

- Membru în juriul Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale”, ediția 1997.

- Director artistic la Festivalul Tânărului Regizor - Slobozia, edițiile 1996 și 1997.

- Nominalizată pentru „Femeia anului - 1998” de către revista „Avantaje”.

- Premiul „Alexandru Ioan Cuza” acordat unor personalități ale anului 1998.

TEATRUL NAȚIONAL „I.L.”

PREMIERĂ PE ȚARĂ

M A C B E T H

de EUGÈNE

în românește de Dan

Vrăjitoarele CECILIA BÂRBORA
ILEANA OLTEANU
Ordonanța MARIUS RIZEA
Un soldat ANDREI DUBAN
Un soldat rănit GABRIEL COSTEA
Vânzătorul de BOGDAN MUȘATESCU
răcoritoare
Comeseni

MIHAI NICULESCU
ALEXANDRU HASNAȘ
DRAGOȘ IONESCU
EMIL MUREȘAN
Vânătorul de fluturi VLAD IVANOV
DORU RANCEA
Ofițerii CECILIA BÂRBORA
ILEANA OLTEANU
Pas de trois RALUCA PETRA
GILIOLA BRĂILEANU - MOTOI
ADRIAN DRĂGUȘIN
Dirijorul GABRIEL COSTEA
Reporterul ANDREI DUBAN

Directie BEATRICE

Cost Doina L
De CONSTANTIN
Acce DAN

Macbett CL
Lady Duncan CEC
Banco MA
Duncan GEO
Doamna de companie ILE
Macol GEO
Ofițerul AND
Candor AL
Glamiss LVI

Bolnavii: Gabriel Costea, George Călin, Dragoș Ionescu, Ștefania Andronic, Luminița Erga, Doina Șa

Coordonator corp ansamblu Mihai Bunea, An

Luminile ZOLTAN TURI
Urmăriri DAN BUCHERU, GEORGE JIPA
Sonorizare NICOLAE BASOV

Coregrafie și ilustrație mu

Pregătire muzicală DO
Efecte sonore CRISTIAN TAR

Producător film MIRCEA KIRALY

Coordonator Sala Ma

Mulțumiri Doamnei MARIE-FRANCE IONESCO p

Editor coordonator

Secretar de redacție CLAUDIU CRISTESCU

Editor VIOLETA SCORA

Constantin Vânătoru (director economic), Cristina Popa (contabil șef), ing. Corneliu Ciolac (inginer șef), ing.
ing. Doina Iordachi (director producție), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie), Constantin Alexandr

Nicolae Băncilă (șef atelier croitorie bărbați), Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei), Viorel Pater (ș

Matei Florea (șef atelier cizmărie), Andrei Bathori (șef machiaj), Victoria Voinea (peruci-coafură), Eugen Mareș (coordonator

Nicolae Ma



VVT General Security

Tipar ©ARTPRIN

CARAGIALE" BUCUREȘTI

Stagiunea 1999 - 2000

B E T T

IONESCO

C. Mihăilescu

de scenă
BLEONT

ume
EVINTZA

cor
CIUBOTARIU

sorii
COMA

UDIU BLEONT
LIA BÂRBORA

RIUS BODOCHI

ORGE MOTOI

ANA OLTEANU

ORGE CĂLIN

REI FINȚI

XANDRU GEORGESCU

U CRĂCIUN

Dansatorii de tango LUMINIȚA ERGA

Soldații GEORGE CĂLIN

GEORGE CĂLIN

ANDREI DUBAN

GABRIEL COSTEA

DRAGOȘ IONESCU

Bolnav 1 ALEXANDRU HASNAȘ

Bolnav 2 LIVIU CRĂCIUN

Femeia disperată LUMINIȚA ERGA

Femeia cu cumpărături DOINA ȘANDRU

MIHAELA LAURA DUMITRU

Femeia cu andrele ȘTEFANIA ANDRONIC

Amantele LUMINIȚA ERGA

DOINA ȘANDRU

CRINA MATEI

GABRIELA BOBEȘ

MIHAELA LAURA DUMITRU

Amantii ȘTEFAN PETREA

TRAIAN TÂMPEANU

ALEXANDRU TUDORACHE

ndru, Mihaela Laura Dumitru, Ștefan Petrea, Traian Tâmpeanu, Alexandru Tudorache, Andrei Duban

atrenoare culturism și fitness Florina Roventă

ticală BEATRICE BLEONT

ORINA CRIȘAN RUSU

NOVEȚCHI, Studioul Yamaha

e GABRIEL IENCEK

mentu sprijinul acordat la realizarea spectacolului

LIVIU DORNEANU

DET, CARMEN MOCANU

Vetuța Gavrilă (șef serviciu energetic), ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic, șef producție - Sala Atelier),

u (șef atelier tapițerie), Vasile Mateiaș (șef atelier mecanic), Gheorghe Mihai (șef atelier pictură),

ef atelier sculptură - butaforie), Teodora Telea (șef atelier mode-flori), Ilie Preda (șef atelier boiangerie),

ehnic scenă), Virgil Manolea (șef mașinist), Ștefan Spiridon (șef electrician), Gabriel Enea, Petre Floroiu (mecanisme scenă),

rin (șef tapițerie scenă). Silviu Negulete (șef recuziter), Elena Gâțan (cabinieră șefă)

T®- BUCUREȘTI

Fotografii ȘTEFAN DADAY



TEATRUL NAȚIONAL „I.L. CARAGIALE” BUCUREȘTI



PREMIERĂ PE ȚARĂ

Stagiunea 1999 - 2000

M A C B E T T

de EUGÈNE IONESCO

în românește de Dan C. Mihăilescu

Vrăjitoarele CECILIA BĂRBORA
ILEANA OLTEANU
Ordonanța MARIUS RIZEA
Un soldat ANDREI DUBAN
Un soldat rănit GABRIEL COSTEA
Vânzătorul de
răcoritoare BOGDAN MUȘATESCU
Comesienii MIHAI NICULESCU
ALEXANDRU HASNAȘ
DRAGOȘ IONESCU
EMIL MUREȘAN
Vânătorul de fluturi VLAD IVANOV
DORU RANCEA
Ofițerii CECILIA BĂRBORA
ILEANA OLTEANU
Pas de trois RALUCA PETRA
GILIOLA BRĂILEANU - MOTOI
ADRIAN DRĂGUȘIN
Dirijorul GABRIEL COSTEA
Reporterul ANDREI DUBAN

Direcție de scenă
BEATRICE BLEONȚ

Costume
DOINA LEVINTZA
Decor
CONSTANTIN CIUBOTARIU
Accesorii
DAN COMA

Macbett CLAUDIU BLEONȚ
Lady Duncan CECILIA BĂRBORA
Banco MARIUS BODOCHI
Duncan GEORGE MOTOI
Doamna de companie ILEANA OLTEANU
Macol GEORGE CĂLIN
Ofițerul ANDREI FINȚI
Candor ALEXANDRU GEORGESCU
Glamiss LIVIU CRĂCIUN

Dansatorii de tango LUMINIȚA ERGA
GEORGE CĂLIN
Soldații GEORGE CĂLIN
ANDREI DUBAN
GABRIEL COSTEA
DRAGOȘ IONESCU
Bolnav 1 ALEXANDRU HASNAȘ
Bolnav 2 LIVIU CRĂCIUN
Femeia disperată LUMINIȚA ERGA
Femeia cu cumpărături DOINA ȘANDRU
MIHAELA LAURA DUMITRU
Femeia cu andrele ȘTEFANIA ANDRONIC
Amantele LUMINIȚA ERGA
DOINA ȘANDRU
CRINA MATEI
GABRIELA BOBEȘ
MIHAELA LAURA DUMITRU
Amantii ȘTEFAN PETREA
TRAIAN TÂMPEANU
ALEXANDRU TUDORACHE

Bolnavii: Gabriel Costea, George Călin, Dragoș Ionescu, Ștefania Andronic, Luminița Erga, Doina Șandru, Mihaela Laura Dumitru, Ștefan Petrea, Traian Tâmpăanu, Alexandru Tudorache, Andrei Duban

Coordonator corp ansamblu Mihai Bunea, Antrenoare culturism și fitness Florina Roventă

Luminile ZOLTAN TURI
Urmărit DAN BUCHERU, GEORGE JIPA
Sonorizare NICOLAE BASOV

Coregrafie și ilustrație muzicală BEATRICE BLEONȚ
Pregătire muzicală DORINA CRIȘAN RUSU
Efecte sonore CRISTIAN TARNOVEȚCHI, Studioul Yamaha

Asistenți regie CORINA CONSTANTINESCU, MIHAELA LAURA DUMITRU
Regia tehnică TRAIAN ZECHERU, LUȚU SCOBENIUC
Sufleor ANDI TUINEA
Videoproiecție ION GHEORGHIU, VIOREL PUPEZESCU, AL. STANCIU

Producător film MIRCEA KIRALY

Coordonator Sala Mare GABRIEL IENCEK

Realizator film VLAD RADU VAIDA

Mulțumiri Doamnei MARIE-FRANCE IONESCO pentru sprijinul acordat la realizarea spectacolului

Secretar de redacție CLAUDIU CRISTESCU

Editor coordonator LIVIU DORNEANU

Editor VIOLETA SCORADET, CARMEN MOCANU

Fotografie ȘTEFAN DADAY

Constantin Vânătoru (director economic), Cristina Popa (contabil șef), ing. Corneliu Ciolac (inginer șef), ing. Vetură Gavrilă (șef serviciu energetic), ing. Ionel Pascu (șef serviciu electronic, șef producție - Sala Atelier),
ing. Doina Iordachi (director producție), Nicolae Ioan (șef atelier tâmplărie), Constantin Alexandru (șef atelier tapiserie), Vasile Mateiaș (șef atelier mecanic), Gheorghe Mihai (șef atelier pictură),

Nicolae Băncilă (șef atelier croitorie bărbăți), Rodica Sandu (șef atelier croitorie femei), Violel Pater (șef atelier sculptură - butafonie), Teodora Țelea (șef atelier mode-fiori), Ilie Preda (șef atelier boiangerie),

Matei Florea (șef atelier cizmărie), Andrei Bathori (șef machiaj), Victoria Voinea (peruci-coafură), Eugen Mareș (coordonator tehnic scenă), Virgil Manolea (șef mașinist), Ștefan Spiridon (șef electrician), Gabriel Enea, Petre Floroiu (mecanisme scenă),

Nicolae Marin (șef tapiserie scenă), Silviu Negulete (șef recuziter), Elena Gâtan (cabinieră șefă)



VVT General Security

Tipar ©ARTPRINT®. BUCUREȘTI





CLAUDIU BLEONT

Studii: 1979-1983 - Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică.

Roluri la Teatrul Național București

Filoctet, *Filoctet* de Sofocle, regia Andreea Vulpe; Mercutio, *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, regia Beatrice Bleont; Adso von Melk, *Numele trandafirului* de Umberto Eco, regia Grigore Gonta; Reverend Hale, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, regia Felix Alexa; Trofimov, *Livada de vișini* de A. P. Cehov, regia Andrei Șerban; Nebunul Feste, *Noaptea regilor* de W. Shakespeare, regia Andrei Șerban; Pistetairos, *Păsările* de Aristofan, regia Nicky Wolcz; Ralph Clark, *Cine are nevoie de teatru* de Timberlake Wertenbaker, regia Andrei Șerban; Oreste, *Trilogia Antică* după Seneca, Sofocle, Euripide, regia Andrei Șerban; Pamphilus/Byrria, *Fata din Andros* de Terențiu, regia Grigore Gonta; Scipio, *Caligula* de Albert Camus, regia Horea Popescu; Billy Bibbit, *Zbor deasupra unui cuib de cuc* de Dale Wasserman, regia Horea Popescu; Sir Andrew, *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare, regia Anca Ovanetz Dorosenco; Tasso, *Torquato Tasso* de J. W. Goethe, regia Anca Ovanetz Dorosenco; Audia, regia Andrei Șerban; Ion Nebunul, *Năpasta* de I. L. Caragiale, regia Dana Dima; Fata lui Verde Împărat, *Harap Alb* de Răduclu Itcuș, regia Grigore Gonta; Studentul, *Goana după fluturi* de Bogdan Amaru, regia Grigore Gonta; Miroiu, *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian, regia Alexa Visarion; Catindatul, *D'ale carnavalului* de I. L. Caragiale, regia Sanda Manu; Nicolae

Ionescu, *Ionestii* de P. Pardău, regia Grigore Gonta.

Teatrul Național Timișoara (1996)

Poetul, *Cerșetorul* de Reinhard Johannes Sorge, regia Beatrice Bleont.

Teatrul Național Tg. Mureș (1999-2000):

Macbeth, *Macbeth* de W. Shakespeare, regia Stefan Iordănescu.

Teatrul Odeon (1996-1998)

Dr. Hinkfuss, *Astă seară se improvizează* de Luigi Pirandello, regia Alexa Visarion; Makie Sis, *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht, regia Beatrice Bleont.

Teatrul Bulandra București (1991):

Moritz Stiefel, *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, regia Liviu Ciulei.

Teatrul de Comedie București (1981-1982):

Kolea, *Turnul de fildeș* de Victor Rozov, regia Ion Cojar; Fugakawa, *Fantomele din Kitahama* de Kobo Abe, Regia Cătălina Buzoianu

Teatrul Tineretului Piatra Neamț (1998-1999)

Oscar Lenglumé, *Crima din strada Lourcine* de E. Labiche, regia Vlad Mugur.

Teatrul Valea Jiului Petroșani (1983-1990):

El, *Un bărbat și mai multe femei* de Leonid Zorin, regia Claudiu Bleont, Magda Catone; El, *Anonimul venețian* de Giuseppe Berto, regia Cătălin Naum; El, *Într-un parc, pe o bancă* de Alexandru Ghelman, regia Cătălin Naum.

Festivalul de teatru de la Zsámbeck - Ungaria (1995-1999)

Quasimodo, *Cocoșatul de la Notre Dame* după V. Hugo; Oberon, *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare; Ancus Marcius, *Răpirea sabinelor* de Leonid Andreev; Dîmba, *Nunta* de A. P. Cehov; Oreste, *Orestia* de Eschil; Woland, *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov - toate în regia lui Beatrice Bleont.

Filme (roluri principale)

Cortul, Regia Bogdan Cristian Drăgan; *Derengo*, regia Arpad Šopsici (Ungaria); *O vară de neuitat*, regia Lucian Pintilie; *Polul sud*, regia Radu Nicoară; *Autorul anonim*, regia Dan Pița; *Rochia albă de dantelă*, regia Dan Pița; *Flăcări pe comori*, regia Nicolae Mărgineanu; *Pas în doi*, regia Dan Pița, *Să mori rănit din dragoste de viață*, regia Mircea Veroiu; *Concurs*, regia Dan Pița.

Televiziune

Jacques, *Cum vă place* de W. Shakespeare, regia Olimpia Arghir.

Numeroase premii și nominalizări pentru roluri în teatru (A.T.M.; UNITER) și film.



CECILIA BÂRBORA MARIUS BODOCHI

Studii: 1988 - I.A.T.C. - clasa - Olga Tudorache, Florin Zamfirescu.

Activitate: 1988-1989 - Teatrul Tineretului - Piatra Neamț.

Din 1990 - Teatrul Național București.

Debut: - 1986 - Teatrul Național București.

Un anotimp fără nume de Sorana Coroamă Stanca, regia Sanda Manu.

Teatru

• 1989 - **Troilus și Cresida** - de W. Shakespeare, regia Ștefan Iordănescu. • - **Visul unei nopți de vară** de W. Shakespeare, regia Florin Zamfirescu. • 1991 - **Cine are nevoie de teatru** de Timberlake Wertenbaker, regia Andrei Șerban • 1992 - **Audiția** - regia Andrei Șerban • 1993 - **Livada de vișini** de A. P. Cehov, regia Andrei Șerban • 1994 - **Cruciada copiilor** de L. Blaga, regia Laurian Oniga. • 1995 - **Casa Bernardi Alba** de F.G. Lorca, regia Felix Alexa • 1995 - **Goana după fluturi** de Bogdan Amaru, regia Grigore Gontă • 1997 - **De partea cui ești** de R. Harwood, regia Radu Beligan • 1999 - **Generația de sacrificiu** de I. Valjan, regia Dinu Cernescu

Film

Debut - 1988 - **Iacob** - regia Mircea Daneliuc; premiu de debut A.C.I.N.; Festivalul filmului Berlin • 1991 - **A unsprezecea poruncă** - regia Mircea Daneliuc • 1992 - **Tusea și junghiul** - regia Mircea Daneliuc • 1994 - **Această lehamite** - regia Mircea Daneliuc • 1995 - **Senatorul melcilor** - regia Mircea Daneliuc, Festivalul filmului de la Cannes • 1996 - **Prea târziu** - regia Lucian Pintilie, Festivalul filmului de la Cannes • 1999 - **O gaură în gât** - regia M. Daneliuc, film întrerupt.

Acum un secol ar fi fost tot actor și ar fi jucat cu elan avântul generos și nobila înfrângere a marilor eroi romantici. Acum interpretează falimentul individului excepțional, tristețea meditativă a zbuciumaților eroi moderni. Într-un interviu, gen gazetăresc care mimează, mai mult sau mai puțin abil, sinceritatea, Marius Bodochi afirma: „Mă consider un actor instinctual, mai mult decât unul care gândește foarte mult”. Încă o dată percepția interioară oferă o imagine complet diferită de cea a spectatorului. Pe scenă, gândul lui Marius Bodochi este, întotdeauna și în mod vizibil, cu un pas înaintea gestului și al cuvântului, spectatorul devine coparticipant la trăirile personajului, coautor al proiectelor lui, complice în toate intențiile, bune sau rele. Dacă actorul izbutește această performanță din instinct, adică el joacă gândirea așa cum joacă moartea, printr-o sumă de gesturi și procedee, rezultate din imaginarea gândirii și nu din cunoașterea ei prin experiență directă, atunci trebuie să recunoaștem că, pe scenă, inteligența e mai spectaculoasă și mai convingătoare decât în viață. În același dialog actorul mărturisea că e un „tip coleric, uneori isteric”; pe scenă este însăși imaginea stăpânirii de sine, a calmului productiv, cel dat de cunoașterea și asumarea limitelor. Marius Bodochi pare a ști că nu teatrul este începutul și sfârșitul lumii, dar atâta timp cât se află pe scenă se comportă ca și cum aici ar fi statul major al tuturor luptelor pe viață și pe moarte.

Magdalena BOIANGIU



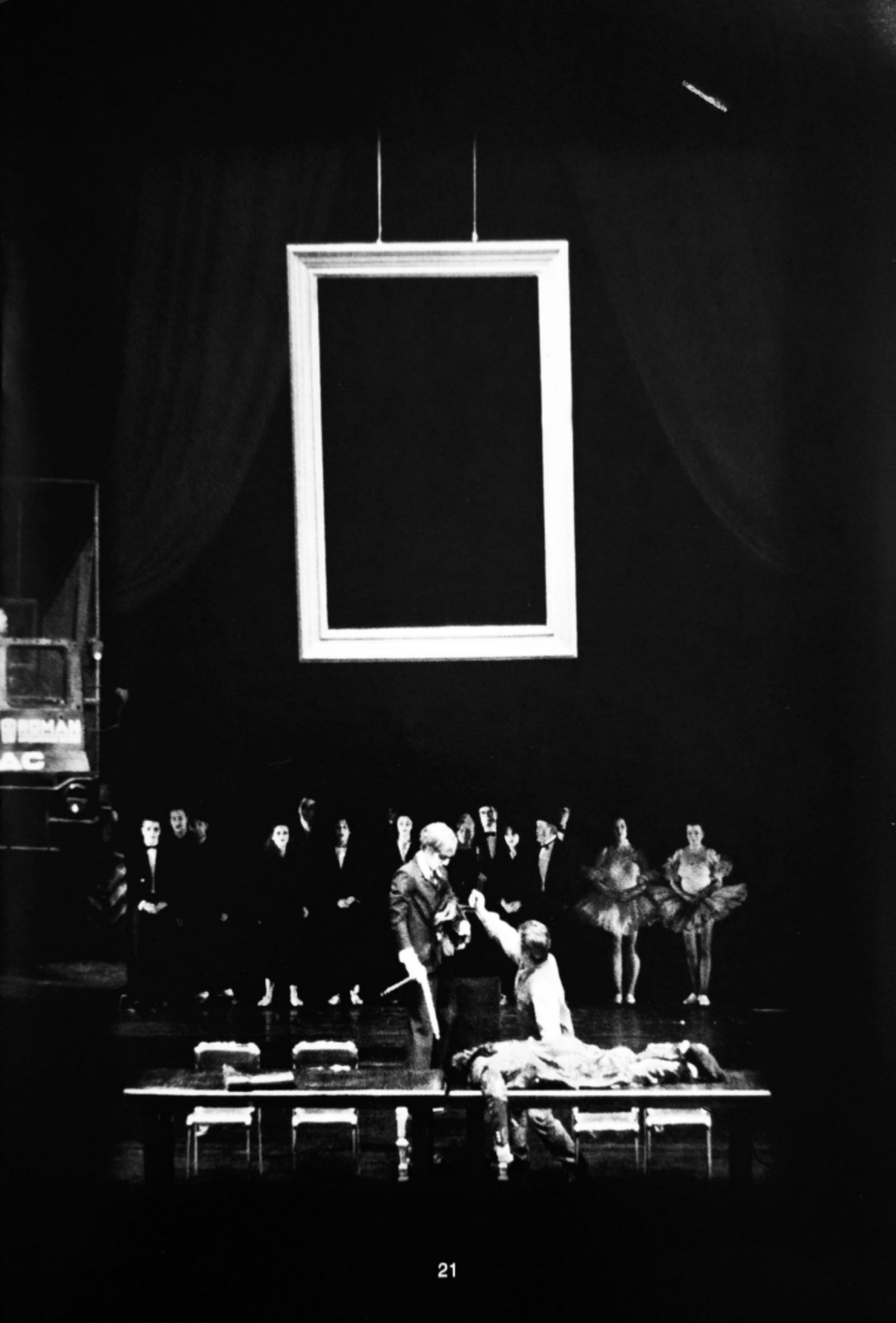
GEORGE MOTOI

La 3 octombrie 1958 George Motoi debuta pe scena unui teatru profesionist în *Viclenille lui Scapin* de Molière, în regia lui David Esrig. Cu parteneri deosebit de înzestrați - Florin Piersic, Leopoldina Bălănuță, Cosma Brașoveanu, Radu Voicescu. Era spectacolul de inaugurare a teatrului din Piatra Neamț, care în puțină vreme se va afirma cu performanțe artistice de notorietate. *O întâlnire norocoasă*, deci! După două-trei stagii un tânăr regizor de mare rafinament, Vlad Mugur, îl aduce la Cluj și îl distribuie în *Constructorul Solness* de Ibsen, *Ifigenia în Aulis* de Euripide, *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, *Caligula* de Albert Camus (unde realizează o

creație memorabilă). Numele actorului capătă rezonanță de vedetă. Printre alte vedete, atunci consacrate sau în devenire, ca Silvia Ghelan, Silvia Popovici, Melania Ursu, Valentino Dain etc. Altă *întâlnire norocoasă!* Joacă mult, joacă partituri grele, e distins cu premii de interpretare și întreprinde primele turnee în străinătate. Are și o primă încercare de „regie modernă”, cu *Lada* de Ion Sava, într-un spectacol din 1966.

Vine la Teatrul Național din București. *Întâlnire norocoasă* pentru orice artist! Joacă aici cu cei mai de seamă actori ai țării, e distribuit în spectacole radiofonice și de televiziune, i se încredințează roluri importante în film - *Serata*, *Trecătoarele iubiri*, *Lăpușneanu*, regia Malvina Urșianu, încă o *întâlnire norocoasă!* „Aceste norocoase întâlniri m-au definit în plan uman și artistic”, mărturisește într-un interviu recent. E mare lucru să poți spune asta după patruzeci de ani de la debut, recunoscând că pronia a fost generoasă și fastă. Da, dar și George Motoi a fost serios cu el însuși, cu talentul și rigorile profesiei. Jocul său are prestanță și expresivitate modernă, eleganță intelectuală, forță interioară. Joc cerebral, aș spune. Bătaia mai adâncă a gândului l-a făcut apt și pentru calitatea de animator și pedagog, fiind o vreme directorul teatrului din Brăila și înființând acolo o facultate de teatru, unde a pregătit ca dascăl o serie de absolvenți. Și *Norocul*, vasăzică, a avut parte de o fructuoasă întâlnire cu o *voință exemplară!*

Constantin PARASCHIVESCU



Rezumat istoric

Concepută în mai puțin de o lună, piesa lui este „o melodramă, mai mult sau mai puțin comică, plină de surprize. Și, bineînțeles, cu referiri la lumea de azi. Concluzia acestui text (dacă e vreuna!): toți dictatorii sunt paranoici, ca, de altfel, și toți ceilalți mânati de ambiții politice”.

În 1987 ne dezvăluie că ideologia deceniilor precedente l-a incitat să scrie *Macbeth*: „O multime de oameni erau de stânga sau comunisti. Au deschis, în sfârșit, ochii, dar mult după ce eu am scris *Macbeth*, iar Soljenitin a publicat *Arhipelagul Gulag* (1973). Nu știu însă dacă piesa mea, care îl parodiază pe Shakespeare și introduce elemente comice, a fost înțeleasă”. A merge pe urmele celui mai mare dramaturg englez oferă un avantaj: poți trata o temă esențială dintr-o perspectivă istorică și contemporană în același timp - deci atemporală - și să o metamorfozezi prin „extraordinar” și un simț al umorului aparte ca să seduci publicul de azi. Totuși, răsul care străbate această piesă se îngălbeneste când coșmarul care este realitatea - o realitate pe care n-a dezmințit-o nici Stalin, nici Machiavelli - trezește angoasa adormită a spectatorului.

Adaptare și transpunere

Pe lângă tirada finală a lui Macol, care reproduce parțial conversația lui Malcolm cu Macduff, Ionesco preia trama și motivele principale ale piesei lui Shakespeare: asasinarea lui Duncan și a lui Banco, apariția spectrului, uciderea lui Macbeth. Totuși, el le modifică de o manieră considerabilă, le pune într-o altă lumină și le expune deriziunii.

Printre numeroasele episoade suprimate figurează scena de deschidere consacrată vrăjitoarelor, misiva pe care Macbeth o adresează soției sale, banchetul dat în cinstea lui Duncan, monologul portarului, descoperirea asasinatului, fuga fiului regelui. Sunt, de asemenea, eliminate comentariile asupra semnelor nefaste apărute în noaptea crimei, motivele somnului „asasinat”, mașinațiile împotriva lui Banco, a doua vizită a lui Macbeth la vrăjitoare (actul IV, scena I), orbiul masacru al familiei lui Macduff, pregătirile de război ale nobililor scoțieni, somnambulismul lui Lady Macbeth și sosirea trupelor care îl

PUTEREA E TOTUL, ADICĂ NIMIC

„Da, Jan Kott, cu cartea sa despre Shakespeare, contemporanul nostru, mi-a dat ideea. Shakespeare e strămoșul acestui teatru numit al absurdului”, declara Eugène Ionescu în ianuarie 1972 (v. Claude Cezan, *Les paranoïaques de la politique*, în *Les Nouvelles littéraires*, 24 ian., 1972). Tot acolo, cita celebra replică (V, 5) din *Macbeth*-ul lui Shakespeare: „Te stinge dar, tu candelă de-o clipă! / Că viața-i doar o umbră călătoare, / Un biet actor, ce-n ora lui pe scenă / Se zbuciumă, și-apoi nu-l mai auzi. / E-un basm de furii și de nerozie / Băznit de-un prost și fără de nici o noimă” (trad. Ion Vineanu). În sfârșit, pe parcursul interviului și-a nuanțat opinia, situându-și piesa „între Shakespeare și Jarry, destul de aproape de *Ubu rege*”.

Macbeth și *Ubu* - cu asta am spus tot. Două paranteze cât lumea. Cât istoria. De-a lungul drumului dintre ele, puterea devine deriziune, viața se moare, totul e nimic, magia se schimbă în blestem, uzurparea e una cu zădărnicia. Ce este setea de putere, de nu este moarte, goană către extincție? Și ce altceva e moartea, de nu atotputernicia... nimicului? Pe jocul dintre totul și nimic, teatrul elisabethan i-a reunit pe Seneca și Machiavelli, în numele nebuniei criminale, al detronării sângeroase, într-un automatism implacabil, de marionete ghilotinate. Totul e permis, nimic nu are sens, totul e-n deșert, dar plin de farmec. Etica se evaporă ca o vrajă, esențial e triumful. Schimbarea perpetuă nu-i decât amăgire: ascuns neofitului și interzis virtuții sinucigaș, miezul rece al puterii ne înfierbântă viciile, ne scindează ființa, ne dă gustul haosului ca disciplină și ordine, al primejdiei ca stare paradisiacă, al ruperii limitelor ca împlinire. Patimă și premeditare, eros morbid, violență lucidă și euforie magică, ascensiunea ca sfârșit și căderea ca regenerare prin moarte - iată suma de contrarii armonizate în alchimia (cuceririi) puterii.

Lirismul pasional, atmosfera sumbră și crimele senzaționale ce populau teatrul din epoca lui Nero, paralel cu cinismul machiavellic (cultul ipocriziei și al travestiului, proteismul mercantil, ludicul ambiguu și amoral al râsului ca otravă) au infuzat Scenei shakespeariene un amestec cum nu se poate mai ispititor pentru modernitatea ionesciană. „Răul și angoasa mi-au inspirat - naiv, stângaci - operele, scria Ionescu în 1974. Răul a strivit bucuria, El mă înconjoară, uimindu-mă la fel ca lumina, dar cântărind mai greu decât ea. El apasă pe umerii mei. În piesele mele, n-am vrut să-l discut, ci să-l înfățișez. Faptul că e inexplicabil face ca orice demers, orice act al nostru să fie absurd. Asta simt eu, ca artist. Enigma existențială mi se părea de acceptat, misterul răului - nu. Răul e cu desăvârșire inacceptabil, întrucât a devenit lege și nu oamenii sunt răspunzători de acest lucru. E destul să privim o picătură de apă la microscop ca să

vedem cum celulele, ființele microscopice se află într-o luptă continuă, cum se distrug reciproc, cum se devoră unele pe altele (...) Este îndeajuns de năucitor și de tragic că suntem fixați între naștere și moarte; a fi obligați să ucidem și să ne lăsăm uciși este absolut inadmisibil" (**De ce scriu?** în *Antidoturi*, trad. Marina Dimov, ed. Humanitas, 1993, p. 270).

Iar în 1979: „Trebuie să acceptăm că, pentru moment, cea mai mare parte a lumii se compune din indivizi amputați, handicapați din punct de vedere spiritual, metafizic. Repet cu tărie că totul se datorează excesului de politică. Politica este, poate, diavolul. Ea este răul. Ea contribuie extrem de mult la intensificarea răului. **Cred că nu se poate înțelege nimic din istorie, mai ales din istoria actuală, fără demonologie**" (*Cultura și politica, în Sub semnul întrebării*, trad. Natalia Cernăuțeanu, ed. Humanitas, 1994, p. 46, subl. ns.)

Este chiar concluzia lui Eugène Ionescu în interviul din ianuarie 1972, citat la început, menit să prefăteze premiera lui *Macbett* (27 ian., 1972, la Théâtre de la Rive Gauche din Paris, fost teatrul Alianței Franceze, în regia lui Jacques Mauclair, costume de Jacques Noël). Concepută ca „o melodramă mai mult sau mai puțin comică”, esența piesei este identificarea ambiției politice cu setea de putere și crima potențială, apoi identificarea puterii cu dictatura și, firește, a dictaturii cu paranoia.

Noi, aici și acum, nu ne putem da seama ce va fi însemnat, în fapt, o atare concluzie („tout pouvoir est nocif”) căzând în centrul stângismului intelighenției franceze, acolo unde, cum bine s-a spus, există de când lumea convingerea că **Oreapta comite invariabil „crima împotriva umanității”, în vreme ce Stânga comite exclusiv „crime... pentru umanitate”!** Deja polemica angajată cu numai doi ani mai înainte, în *Jocul de-a măcelul*, desăvârșise faima de reacționar a dramaturgului: a vorbi despre moarte era, în ochii adversarilor lui Ionescu, o atitudine reacționară. A identifica (a asimila, a compara etc.) crimele politice indiferent de „culoarea” și de „direcția” lor într-o unică, omnipotentă și egal-distructivă energie demonic-malefică, așa ceva echivala cu blasfemia. În plus, să nu uităm că Jan Kott se adăuga panopliei ionesciene de foști comuniști dezamăgiți, dezmoșteniți și dumiriți, în fine, asupra „ispitei totalitare” comunizante (v. Panait Istrati, A. Koestler, M. Djilas, G. Orwell, Pierre Daix, ca să nu mai vorbim de Soljenițin, Raymond Aron și Jean-Francois Revel, frecvent citați de Ionescu). El făcuse, la rândul-i, procesul stalinismului, iar poziția sa polemică (noua lectură shakespeariană, a tragicului tradițional) se adapta perfect interogației morale ionesciene.

Macbett este o sfidare, notează Paul Vernois: „nu e vorba

covârșesc pe uzurpator. Ionescu îndepărtează astfel tot ceea ce nu servește deloc intenției sale, mai precis acțiunea, latura „western”, istorică, pe care Polanski a subliniat-o în filmul său. Indiferent la aspectul istoric al Angliei care îl fascinează pe elizabetani, el la Povestea deoparte, subliniindu-i nebunia ucigașă.

Dar păstrează discursul lui Macol, „libertador”-ul care, într-o clipită, proclamă Teroarea: „El bine, acum - că am puterea - am să vărs în lad laptele dulce al armoniei. Am să tulbur pacea universală, am să distrug orice înseamnă unitate pe acest pământ”. Pentru Ionescu, aceste fraze-cheie împrumutate de la Shakespeare sunt ecoul tuturor tiranilor și megalomaniilor pe care le-a cunoscut planeta, a tuturor machiavelismelor, a tuturor revoluțiilor transformate în Teroare. Această viziune pesimistă a istoriei se reflectă în tratarea caricaturală cu bună știință și reductoare a anumitor date: conflictele au întotdeauna la origine ispita câștigului, libido-ul dominandi, plăcerea sadică de a subjuga, de a umili și de a eviscera. Într-adevăr, războaiele ritmează și însângerează planeta. Ubu, Hitler, Stalin, Macbett și alți exterminatori practică epurarea și genocidul care îi debarasează de milioane de „trădători” și de „deseuri istorice”, adică de învinși. Candor o afirmă pe șleau: „Rațiunea învingătorului este întotdeauna cea mai bună”. Forța se erijează în drept, în lege cinică și abuzivă. Arhetipul tiranului domnește ca un adevărat stăpân al istoriei. Pentru Ionescu, „voința lui Hitler și a lui Stalin era de a impune o ordine perfectă, de a făuri națiunea cea mai puternică, deci de a construi. Dar, inconștient, ei doreau distrugerea. În secret, în străfunduri, în mod diabolic, dorința acestor oameni nu era de a pedepsi, de a produce suferința, de a aneantiza? La sfârșitul sfârșitului, inconștientul zămislește o mentalitate de vandali”.

Deschizător de drumuri, Ionescu ironizează concepția marxistă asupra istoriei. Înving, Candor își face autocritica asemenea celor care s-au aflat pe banca acuzatilor din procesele de la Moscova (de aceea dramaturgul presară discursul cu fraze autentice naive care capătă în acest context dimensiuni neașteptate):

„Dacă aș fi fost mai tare, aș fi fost suveranul vostru sfânt. Înving, nu

sunt decât un laș și un trădător. Să nu fi câștigat această bătălie! Istoria, în mersul ei, n-a vrut-o! Istoria are dreptate. Nu sunt decât un deșeu istoric. Cel puțin soarta mea e să servească de exemplu celorlalți și posterității. Să nu-i urmați decât pe cei mai tari (...). Logica evenimentelor este singura valabilă. Nu poate exista altă decât rațiunea istorică”.

Într-adevăr, Istoria se repetă neîncetat, asemănătoare cu ea însăși în eroare și eroare. Macbett și Banco reiterează revolta lui Glamiss și Candor, iar Macol vine pe urmele lui Macbett. Umanitatea nu poate ieși din impas. Învingătorii de azi vor fi învinșii de mâine, oamenii fiind paiațe absurde ubuești în mâinile unui destin care le contracarează ambițiile.

„Istoria e vicleană. Totul ne scapă. Nu suntem stăpânii a ceea ce s-a declanșat. Lucrurile se întorc împotriva voastră. Tot ceea ce se întâmplă este contrariul a ceea ce ați fi vrut să se întâmple. A domni, a domni, evenimentele domnesc peste om, și nu oamenii peste evenimente”.

Aspecte scenice și dramaturgice

Caraghios, piesa începe cu două personaje pseudo-istorice care seamănă destul de ciudat cu celebrii gemeni ai lui Lewis Carroll - Tweedledee și Tweedledum - și cu cei imaginați de de Hergé - Dupontii din seria cu Tintin. Incarnații ale principiului bergsonian după care efectul mecanic placat pe elementul viu face să izbucnească râsul, baronii Candor și Glamiss țin același gen de discurs, bazat pe cărți, împănate cu absurdități și clișee, susținut de o mânie ce atinge paroxismul. După o asemenea intrare în joc, Ionesco travestește tragedia shakespeariană. Uimește și produce explozia. Această nevoie de a deconcerta,



doar de reluarea sub forme de bufonerie a motivațiilor shakespeariene. Parodia solicită spiritului lui Jarry forța demistificării sistematice a rațiunilor prin care se exercită puterea. Deriziunea ionesciană lovea în plină figură idolii umflați de vanitate, denunțându-le ipocrizia” (*La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, 1991, p. 286).

Nu știu cum va tranșa Beatrice Bleont acest amestec ambiguu de tragism și clovnerie, în care - paradox tipic ionescian - viziunea sceptică se sprijină tocmai pe bufonadă și unde orice tinde să cadă în patetism este iute cenzurat de pigmentul absurd, sau de mici caligrafii picante. Pregnanta ei punere în scenă, acum câțiva ani, a *Jocului de-a măcelul* (un carnagiu absolut, patologic „militarizat” și cu accente dure la actualitatea românească) îi indică preferința pentru montarea maleficului în tiparele magiei percutante, ale spectaculosului macabru, și mai puțin pentru elementele care fac tristul deliciu al farsei tragice. Nu este mai puțin adevărat, însă, că disponibilitatea ludică a lui Claudiu Bleont și tipul său inconfundabil de impunere prin - tocmai - autoparodie ne încântă așteptarea.

În orice caz, cum pentru Ionesco gravitatea este tot o formă a umorului (și invers) morala fabulei e că puterea și istoria, în general, așa cum sunt ele - „adică teribile, tragice, inadmisibile” nu sunt decât „un soi de farsă pe care o joacă Dumnezeu oamenilor”.

Dan C. MIHĂILESCU





Cecilia Bârbora, Marius Bodochi, Ileana Olteanu



devenită o a doua natură, servește de minune artei spectacolului și înmulțește surprizele. Meduzat și amuzat, publicul descoperă vrăjitoare care dansează grațios, își deapănă sculul cu „formule magice” în latină, își smulg măștile și zdrențele.

Ionesco accentuează contrastele - respectând tehnica lui

Shakespeare - și îngroașă peste măsură efectele în tradiția inaugurată prin **Ubu rege**. Astfel, fără nici un fel de tranziție, scena încoronării se prelungește prin nedemnul discurs al noului suveran, tiran caricatural care, cu forța detaliului, enumeră atrocitățile pe care poporul său le va suporta, în timp ce pe fundal se zăresc ghilotinele. Decorul devine ecoul scenei care urmează înfrângerii lui Candor. Istoria se repetă, o tiranie se substituie alteia, mai execrabilă decât precedentă. Dacă Ionesco denunță răul, se distanțează prin deriziune. Nu este efectul întâmplării dacă înainte de dezno-dământ piesa cade în farsă, iar tabloul final se închide pe imaginea derizorie a unui vânător de fluturi care traversează scena.

Ionesco împrumută un număr de elemente de la Jarry, care, la rândul lui, le-a luat de la Shakespeare: **Ubu**, uzurpator ca și **Macbett**, se urcă pe tron cu complicitatea soției sale și-și elimină adversarii. Duncan poruncește decapitarea unui ofițer aducător de vești rele, tot așa cum **Ubu** trimite un nobil la spânzurătoare. **Macol**, care la sfârșitul piesei preia puterea, recită tirada preluată de la Shakespeare la fel ca **Ubu**.

În sfârșit, ca și Jarry, Ionesco mecanizează personajele, le face să funcționeze asemenea marionetelor, de unde comicul de factură „ubuescă” și dimensiunea tragică din momente ce existența se varsă în moarte - ceea ce autorul sublinia în Jurnalul său: „Noi suntem în viață ca să murim. (...) Nu putem face nimic. Nu putem face nimic. Nu putem face nimic. Dar ce-i cu postura asta de marionetă manevrată de sfori, cu ce drept își bate joc de mine?”

Macbett este Shakespeare devenit contemporanul nostru, antrenat în carnavalul Istoriei, cel al Marii Britanii de ieri și cel al lumii de azi. Dând viață amintirilor sale, reprezentând ravagiile produse de ambiție și dictaturi, Ionesco ne propune viziunea sa asupra lucrurilor. Existența este cu sigu-

rantă „o istorie absurdă și sângeroasă povestită de un idiot”, dar el o pune în scenă cu spirit și trecând vesel de la râsul galben la umorul negru.

Emmanuel JACQUART

MACBETH SAU ESENȚA

Shakespeare măsoară puterea monarhilor după numărul de capete tăiate. Dramele sale istorice pot fi analizate în moduri diferite. Cel mai radical e și cel mai simplu, pornind de la lista personajelor din scenă. Când am început să scriu, acum mai bine de un sfert de secol, **Shakespeare - contemporanul nostru**, am făcut câte o cruce în dreptul personajelor moarte în bătălii și câte un punct negru în dreptul celor asasinat sau decapitate. În **Richard III** cei uciși erau doisprezece, de două ori mai mulți decât cei morți în bătălii. Singurul care are parte de o moarte naturală este regele Eduard al IV-lea. Și nici în ceea ce-l privește nu am siguranța că nu a fost totuși ajutat. Conform acestei statistici este clar că moartea curentă la Shakespeare este prin decapitare. Se poate ca tocmai asta să fie, de fapt, moartea naturală.

Un alt mod de analiză a dramelor istorice ia în considerare sfârșitul lor.

„...Să-mi spăl de sânge mâna vinovată, / Veniți acum, cerniți, asemeni mie, / Să plângem jertfa asta timpurie.”

Aceste ultime versuri din **Richard II** sunt spuse de Bolingbroke, viitorul rege Henric al IV-lea. Se pregătește deja pentru încoronare. Locul este liber. Din ordinul său l-au asasinat pe Richard II.

„Să sune trâmbițele! Adio, amare deznădejdi!

Căci, să sperăm, de azi se-nstăpânește bucuria.”

Sunt cuvintele regelui Eduard din **Henric al VI-lea**. Dar previziunea are un gust destul de acru întrucât foarte repede va reveni pe tron Henric, întors din exil înainte de o nouă cădere. Va fi ucis din cauza **Marelui Mecanism**¹ de către

¹ Marele Mecanism este un termen introdus de Jan Kott în **Shakespeare - contemporanul nostru** pentru a defini principiul filosofiei istoriei lui Shakespeare, după care mecanismul puterii funcționează independent de voința indivizilor. Fiecare pas către putere este marcat de crime. Pentru a menține puterea se multiplică ororile. Apare un justițiar și se ia de la capăt un nou ciclu.

VARIAȚIUNI PE TEMA LUI MACBETH

Tragedia lui Shakespeare nu este pentru Ionesco un monument de bronz pe care să-l topească spre a-l turna într-o statuie mare. Autorul **Rinocerilor** procedează cu opera marelui Will mai mult ca un compozitor care improvizează pe marginea creației unui predecesor, păstrându-i fluxul identic și situațional, dar brodând, grav ori ironic, pe marginea lui, cu tușe de originală virtuozitate.

Shakespeare a surprins în **Macbeth** esența voinței de putere dobândită prin crimă și păstrată prin tiranie, Ionesco adaugă acestei pure esențe particularizări pe care i le oferă din belșug experiența istorică a secolului XX. Dramaturgul englez cunoștea cruzimea rece, lipsa de scrupule și frica ucigașă ale tiranului medieval care invoca dreptul divin. Demagogia era însă un apanaj al antichității greco-romane, pe care Shakespeare îl invocă magistral în tirada lui Antoniu din **Iuliu Cesar**. De altfel nici Richard al III-lea nu este străin de tehnici ale manipulării mulțimii, el care se lasă rugat de poporul instigat de Buckingham până să primească tronul ca un salvator.

În ultimele două secole însă intrigile de palat trebuie să se legitimeze tot mai mult prin girul popular, câștigat adesea prin demagogie. Cinicul recurs la propria voință, pe care dreptul divin era suficient ca să-l justifice, este înlocuit de un discurs ce vizează dobândirea bunăvoinței publice. Eminescu exprimase și el această metamorfoză:

„Locul hienei îl luă el vorbăreț,
Locul cruzimii veche, el lins și pizmătareț.”

În **Macbeth**-ul său, Ionesco introduce discursul demagogic pronunțat cu o nonșalanță unică a debitării locurilor comune. Relația puternicilor cu cei mulți, pe sacrificiul cărora își întemeiază dominația, este fundamental perversă; o spun cuvintele lui Duncan: „Începând de astăzi, vă veți întoarce la munca noastră plină de curaj pentru câștigarea pâinii zilnice (...) sub supravegherea stăpânilor și a celor răspunzători de voi, care vă iubesc în ciuda calităților voastre și vă stimează mulțumitor defectelor pe care le aveți” (s.n.). Ionesco a înțeles așadar mecanismul regimurilor totalitare al căror obiectiv este să-și asigure într-un fel sau altul complicitatea tuturor cetățenilor pentru a-i putea șantaja, căci nimic nu le înspăimântă mai mult decât posibilitatea de a se confrunta cu oameni nepătați și, de aceea, mult mai greu de manipulat. Cultivând paradoxul plin de semnificații, creatorul teatrului absurd urmărește în piesă și drumul invers: de la demagogie la cinism, într-o lume pe dos, în care „cei mai buni sunt mai răi decât cei răi”. Ironia la adresa lui Jan Kott, care constata, în **Shakespeare - contemporanul nostru**, că dramaturgul britanic își încheie dramele istorice cu triumful unei lumi noi, care la rândul ei se va degrada generând alte con-

flicte -, Ionesco destramă în final orice iluzie prin discursul învingătorului, Macol. Acesta nu se mai obosește să-și ascundă intențiile sub o frazeologie care să-l facă popular, ci anunță cinic:

„(...) țara mea o să vadă domnind mult mai multe vicii decât a văzut până acum. Va suferi mai mult și în mai multe feluri sub cârmuirea mea, decât a suferit până acum.”

Marele mecanism al istoriei, intuit de Shakespeare și divinizat de Marx, devine, în piesa lui Ionesco, precum și în practica regimurilor totalitare, alibiul celor mai josnice crime. Dramaturgul nu trebuie să caute paradisul și absurdul în imaginație; realitatea proceselor staliniste i le oferă din plin; iată-l pe învinsul care se autoacuză în numele necesității istorice și își justifică fapta prin rolul propedentic al răului: „Dar istoria, în mersul ei, n-a vrut să mă facă învingător. Iar

Claudiu Bleont, Marius Bodochi



istoria - din punct de vedere obiectiv - are dreptate. Nu sunt decât un rebut istoric. (...). Sunt vinovat. Totuși revolta noastră a fost necesară, și asta tocmai pentru a dovedi cât de criminal sunt eu.” După asemenea cuvinte, Candor va muri strigând: „Trăiască arhiducele!”, după cum victimele lui Stalin mureau slăvind-l.

Necesitatea istorică nu lasă loc omenescului, „Eroii” nu sunt individualități, ci produse ale sistemului. Banco seamănă până la confuzie cu Macbeth, iar tiradele lor sunt identice: „Când sunt obosit (...) sunt luat drept propria mea sosie. Câteodată lumea mă ia drept sosia lui Banco”. Cei doi sunt funcționari interschimbabili ai aparatului puterii și numai împrejurările îl propulsează în vârf pe Macbeth, și nu pe Banco.

Piesa lui Ionesco ne oferă astfel un **Macbeth** în lectura unui mare scriitor care n-a asistat la istoria veacului său fără să se implice.

Gloucester, viitorul Richard III. În sfârșit rănilor s-au închis și pacea se instaurează. Dumnezeu vrea ca ea să dăinuie.

Pe scara abruptă a istoriei regilor¹ doar prenumele se schimbă:

Henric după Richard, Richard după Henric. Uzurpatorul urcă aceeași scară pe care până acum urca cel Legitim pentru a executa Uzurpatorul.

„Astfel aducem mulțumire tuturor și fiecărui în parte / Că la a noastră-ncoronare la Scone, dorit-au să ia parte.”

Macbeth a fost ucis. Fiul lui Duncan, omorât de Macbeth, își anunță domnia:

„Ei bine, acum, - că am puterea - voi vărsa în iad laptele dulce al armoniei. Am să tulbur pacea universală. Voi distruge orice înseamnă unitate pe acest pământ”.

Așa se termină **Macbeth** recitat de Ionesco. Dar în această lectură radicală, cuvintele lui Shakespeare rămân neschimbate. Și, ca la Shakespeare, sunt spuse de fiul lui Duncan. Ionesco, cu aceeași uimitoare perfidie proprie autorului **Cântăreței chele**, doar le-a făcut să alunece din actul IV din **Macbeth** de Shakespeare la sfârșitul **Macbeth**-ului său personal. La Shakespeare, fiul lui Duncan își pune masca de criminal pentru o clipă. La Ionesco, această mască de groază este chiar chipul. Marele Mecanism se va repeta încă o dată. Fiul lui Duncan asasinat de Macbeth îl va depăși pe Macbeth însuși în înfrățirea crimelor.

În acest nou **Macbeth** numărul personajelor este redus de două dacă nu de trei ori: soția lui Duncan este soția lui Macbeth, amândouă sunt Prime-vrăjitoare, sau, mai curând, Vrăjitoarea Principală este, în același timp, și a lui Duncan și a lui Macbeth. Vocile lor sunt când răgușite și malefice, când învăluitoare și melodioase ca ale sirenelor. Ele apar, când în zdrente, când în brocart, dar la fel de goale, cu aceeași voracitate lubrifică și cu inimi la fel de viermănoase. În acest nou **Macbeth** totuși sunt intersanjabili, clone monstruoase: Banco în locul lui Macbeth, Macbeth și Banco în locul lui

¹ Scara istoriei - scara feudală este o scară uriasă pe care urcă neîncetat o cohortă de regi. Fiecare treaptă către vârf este însoțită de o crimă și trădare. Coroana se află pe ultima treaptă apoi urmează prăbușirea.

Duncan, Glamiss în locul lui Candor. **Macbett** de Ionesco ar putea fi cel mai crud teatru de marionete. Ionesco l-a stors pe Shakespeare de toate iluziile. Nu a mai rămas decât esența. Ca otetul. Băutură mortală.

Jan KOTT
1991

DINAMICA TEATRALĂ

„Ionesco nu a evoluat către noi modalități de expresie, ci utilizează cu mult mai multă rigoare efecte și procedee cunoscute (...). El are îndrăzneala de a risca folosirea unui paralelism, între două discursuri identice, ale lui Candor și Banco. Este vorba de două scene absolut «omotetice» cărora nu le-am aflat pereche decât în dialogurile dintre Jeanne și Jean, Lucienne și Pierre din **Jocul de-a măcelul**. Prin aceasta se urmărește sfidarea comodității bunului simț și a bunului gust, pentru a demonstra că diferența, schimbarea, înnoirea, orice formă de progres - nu există. Și că orice succesiune la putere este zadarnică, de vreme ce oamenii rămân sclavii eterni ai aceluiași erori și vicii. Însă cum acest adevăr este pe cât de greu de infuzat spectatorului, pe atâta de periculos ca formulare, Ionesco a recurs la procedee care subliniază evidența tocmai prin brutalitate, prin șoc. Când știi că o afirmație este la fel de absurdă ca și contrariul ei, ajungi, în fine, la un înțeles al lucrurilor. Autorul utilizează cu plăcere o atare relație surprinzătoare și o reiterează sistematic. Adevărul e că surpriza funcționează teribil. Spectatorul (iar cititorul, cu atât mai mult) rămâne stupefiat în fața lui Macbett și a lui Banco, așezați într-un moment de odihnă, cu sabia în mână, anunțând aceleași lucruri, în exact aceleași cuvinte, folosind aceleași glume și trecând prin exact aceleași stări (...). Astfel încât puterea nu pare susținută, esențial, decât de «automatismul» ei. Ea nu are nici un temei moral, este supusă anarhiei universale a răului și absurdului, o anarhie bazată pe perversitatea umană. Ionesco descoperă în Shakespeare imposibilitatea mântuirii prin politică. O imposibilitate întemeiată pe fragilitatea și absurdul condiției umane.”

Paul VERNOS
La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, 1973

Cecilia, Bărbora



Liviu Crăciun, Al. Georgescu



„STRĂMOȘII” LUI IONESCO

Săvârșirea în efigie a paricidului în **Fotografia colonelului** (simulacru histrionic al unui brutal gest proustian, înfăptuit asupra unui simulacru patern) pune într-o lumină stranie febra genealogică a lui Ionescu, prin care „absurdul” este captat de o logică a succesiunii, certe și necontrovertate, rămânând astfel prizonier într-o raționalitate a diacroniei, care îl condamnă la autonegație. Nu pentru că aceasta ar fi interzisă cuiva care neagă totul, ci doar pentru că, fie și într-o „logică” a absurdului, dacă nu în primul rând acolo, autonegarea nu ar putea reprezenta un gest auroral, o instanță întemeietoare, un paradox constitutiv. Jacques Lacan ar fi spus că cine a transgresat cu bună știință „legea Numelui Tatălui”, abolind astfel principiul „ordinii simbolicului” nu mai alege în mod liber (act propriu prin excelență „subiectului simbolic”), ci regresează, în chip involuntar, spre regimul „eului imaginar”, situat „dincoace” de „stadiul oglinzii”. Angoasa revendicării unor strămoși, culpabilitatea secretă a mistificării genealogice apropie „absurdul” lui Ionescu de majoritatea avangardelor care trăiesc complexul lipsei de legitimitate a bastardului. Și, fără îndoială, paricidul este un bastard și resimte mai acut aceasta dacă părăsește, nu neapărat din culpabilitate, orizontul care a mărginit teatrul abominabilei suprimări, rătăcind ca metec, parizian sau de orice alt fel.

O lege ironică a imposibilei substituții face ca în jurul leagănului micului Oedip, în legătură cu destinul căruia oracolul s-a pronunțat deja, adică dintotdeauna, să se adune spectrele, cât mai ilustre cu putință, a cât mai multor „tați”. Numai că, după cum spune Freud în eseul despre **Capul Meduzei**, multiplicarea simulacrelor falice (adică a șerpilor care figurează părul monstrului) nu calmează, ci duce la paroxism spaîma de castrare a imprudentului care a privit privirea, tot astfel proliferarea de simulacre paterne în jurul leagănului în care micul Oedip exersează deja glosolalia în vederea viitoare aboliri a „ordinii simbolice”, nu garantează întotdeauna o naștere fericită, ci prorocește uneori apariția unui avorton. Paricid, bastard cu mai mulți tați „simbolici” și paricid virtual al oricăruia dintre ei sau al tuturor deopotrivă. **Macbett** de Eugène Ionescu se conformează întru totul acestui „transcendental”, satisface pe deplin aceste „condiții de posibilitate”, cumulate într-un sofism originar care denunță toate fraudele heraldice ale bastardului ce revendică o iluzorie ascendență ilustră. Ionescu a fost sedus de subtilul anacronism formulat de Jan Kott în titlul cărții lui, potrivit căruia Shakespeare ar fi „contemporanul nostru”. Seducția a operat atât de profund încât interpretarea lui Ionescu a



George Călin

*„Îndărățul farsei se află un om înspăimântat, care are o viziune macabră asupra lumii. **Macbett** este o piesă ciudată și tristă. Mai mult: este o piesă a disperării. Patima puterii, hecatombele ce se succed, moartea care se află la câpătul a orice, iată ce povestește Ionescu prin tot acest joc al ridicolului și deriziunii.”*

Pierre MARCABRU
France-Soir, 3 febr. 1972

„În teatrul domnului Ionescu, femeia este când o burgheză gospodină și complice a poliției, când o revoluționară perfidă, unealta lui Satan, Evă ispititoare și corupătoare. Domnul Ionescu este anti-etatist. Este și anti-feminist. Întotdeauna, în piesele d-sale, se aude, într-un colț, suieratul de șarpe al Evei...”

Philippe SÉNART
La Revue des deux mondes



Andrei Duban, Bogdan Mușatescu



Cecilia Baldea



Claudiu Bleont



Ileana Olteanu



Gabriel Costea

dezvăluit, printr-o hermeneutică abuzivă, un revers nebănuț al ei, problematica ucronie conform căreia noi toți, dar mai ales unii, am fi descendenții lui Shakespeare. Doar printr-un astfel de sofism „contemporanul nostru” poate fi considerat „strămoșul acestui teatru zis al absurdului”. Anacronia lui Jan Kott sau ucronia lui Ionesco (formulată în 1972)? Ambele deopotrivă, în succesiunea lor cronologică și fără a fi gândite ca fața și reversul „benzii lui Moebius” sau ca termeni în raport de conversiune reciprocă.

În „proximitatea” lui Shakespeare s-ar afla „patafizicianul” Alfred Jarry, ceea ce justifică parodia sumbrei grandorii a tragediei elisabetane în registrul jovialității ironice, proprii farsei de Grand Guignol din ferocele și ludicul **Ubu rege**.

Această axă a poeziei lui Ionescu traversează o alta, valahă și balcanică, pe care metecul parizian o recuperează cu nostalgie. În „proximitate” tulburătoare cu Caragiale, evocat în numeroase pagini, se află Urmuz, căruia Ionescu i-a consacrat un eseu însoțind traducerile sale în limba franceză ale textelor **După furtună** și **Ismail și Turnavitu** (*Les lettres nouvelles*, XIII, 1965). Fiind „unul dintre premergătorii revoltei universale”, Urmuz profetizează „într-un adevărat limbaj supraréalist” descompunerea lumii „absurde” a modernității. Straniul pseudonim al lui Dimitrie Ionescu - Buzău este pentru Eugène Ionescu simulacru onomastic sub care „colonelul” de nenumit, bântuie, asemeni unui spectru „familiar”, paraginile discursului paricid, iluminate de „un frumos cer roșu, cer tragic” (*Macbett*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 23), în sunetul „fanfarelor derizoriu somptuoase” (*ibid.* p. 33). „Ce înseamnă această farsă”, suntem ispitiți să ne întrebăm îngânându-l pe Banco, flancat de vrăjitoare (p. 63)? În timp ce spectrul lui Ionescu, îngânând „glasul cumplit” al vrăjitoarei, „făptură demoniacă”, ar murmura celui mai ilustru dintre „strămoșii” săi: „Sunt foarte aproape și sunt departe” (p. 66). „Cine a avut ideea acestei farse sinistre?”, vom murmura la rândul-ne, în cea mai subtilă „punere în abis” a piesei, îngânând glasul lui Macbett, nu terorizat de spectrul lui Duncan, ci amuzat de „portretul” lui (p. 128), adică de „restul”, de „deșeuul fostei lui persoane... reziduuri, un automat” (p. 133), „doar un spectru”, pe care „propria moarte l-a dus la nebunie”, menindu-i să „revină” ca „strigoii (revenant) idiot” (p. 135). Un *heimlich*, ar spune Freud, care nu poate deveni *unheimlich*, în ciuda strădaniilor de „automat”, adică de „mecanism placat” pe neant; cu totul altfel, așadar, decât ne asigură „râsul” bergsonian al lui Banco VI, care este chiar „capul autorului acestei piese, râzând cu gura până la urechi” (p. 142). Adică metecul paricid și bastard ce pare a-și fi aflat, în sfârșit, locul, prerogativa „simbolică” a „Numelui Tatălui” și legitimitatea în cadrul „unei dinastii noi care va domni vreme de veacuri” (p. 142).

Cornel Mihai IONESCU

GELSOR

Grupul
GELSOR



AIR FRANCE

Rafinamentul cafelei francezești





Alte montări cu piesele sale *The World of Paul Slickey / Lumea lui Paul Slickey* (1959- *The Palace Theatre*), *The End of Me Old Cigar / Sfârșitul bătrânului meu trabuc* (1975 - *Greenwich Theatre*), *Watch It Come Down / Vezi să nu se dărâme* (1976 - *National Theatre*) și *Déjà vu* (1992 - *The Comedy Theatre*).

ADAPTĂRI *A Bond Honoured / O datorie împlinită*, după Lope de Vega (1966 - *National Theatre*), *Hedda Gabler*, după Ibsen (1972 - *The Royal Court*), *A Place Calling Itself Rome / Un loc ce-și zice Roma*, după Coriolanus de Shakespeare, *Portretul lui Dorian Gray*, după O. Wilde (1975 - *Greenwich Theatre*), și *Tatăl*, după Strindberg (1988 - *National Theatre*).

SCENARII TV *A Subject of Scandal and Concern / Un subiect de scandal și îngrijorare*, *Very Like a Whale / Foarte asemănător cu o balenă*, *You're Not Watching Me Mummy / Nu vezi ce fac, mămico*, *Try a Little Tenderness / Mai multă tandrețe*, *God Rot Tunbridge Wells / Dumnezeu a sleit fântânile din Tunbridge* și piesa autobiografică *A Better Person / O persoană superioară*.

SCENARII DE FILM A scris scenariul pentru filmul *Tom Jones* și a colaborat la realizarea scenariilor după *Look Back in Anger / Privește*

înapoi cu mânie, *The Entertainer / Cabotinul*, *Inadmissible Evidence / Dovezi inacceptabile*.

I-au apărut două **volum autobiografice** foarte apreciate, *A Better Class of Person / O persoană superioară* și *Almost a Gentleman / Aproape un gentleman*, și un **volum de eseuri și articole** *Damn You England / Afurisită de Anglie*.



Alexandru Georgescu
Ileana Stana Ionescu



Mircea Albulescu
Alexandru Georgescu

PREMII John Osborne a primit *The Evening Standard Drama Award / Premiul pentru dramaturgie* al ziarului *The Evening Standard* pentru *Cel mai promițător dramaturg al anului* cu piesa *Look Back in Anger / Privește înapoi cu mânie* și *Premiul pentru Cea mai bună piesă a anului* cu piesele *A Patriot for Me / Scumpul meu patriot* și *Hotel in Amsterdam / Hotel în Amsterdam*. A primit, de asemenea, *Premiul Tony pentru Cea mai bună piesă* cu *Luther* și *Premiul pentru întreaga activitate* acordat de *The Writer's Guild of Great Britain / Uniunea Scriitorilor din Marea Britanie*. În 1962 a fost distins cu premiul *Oscar* pentru scenariul filmului *Tom Jones*.



Mircea Albulescu



Alexandru Georgescu



Ileana Stana Ionescu



Teodora Mareș, Vlad Ivanov



Dorina Crișan Rusu, Marius Gâlea, Alice Caracostea, Vlad Ivanov