

Note:

1. Ioana Boroianu, **Conceptul de unitate frazeologică. Tip de unități frazeologice (I)**, în LR, 1974, vol 1, p. 246.
2. Mioara Avram, **Locuțiunile, (în) Gramatica pentru toți**, ed. Humanitas, București, p. 32-36, Teodor Hristea, cordonator, **Sinteze de limba română**, București 1984, p. 140-141.
3. Gheorghe Colțun, **Aspecte ale frazeologiei limbii române**, Chisinau, 1977 p. 16 și următoarele.
4. Iorgu Iordan, **Stilistica limbii române**, Buc, 1975 p. 113-114, G.I. Tohăneanu, **Sinonimia dincolo de cuvânt (în) Studii de limbă și stil**, Timisoara, 1973, p. 95-135, Gavril Istrate **Vocabularul operei lui Sadoveanu (în) Limba română literară**, ed. Minerva 1970, p. 356-363, Stefan Munteanu **Limba română artistică**, Ed. Științifică și Enciclopedică 1981, p. 141-170.
5. Predoslovie (la, Ioan Leric, Dumitru Mihăeșcu. **Glosar Sadovenian**, ed. Multimedia, Arad, 2000, p. 15.
6. Idem, Ibidem.

REPERE TEORETICE ȘI PROBLEME GENERALE ALE RECEPTĂRII LUI EUGEN IONESCU ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ

Gheorghe MOCUȚA

Grup Școlar „Ion Creangă” Curtici

Abstract

This chapter is part of a much larger work designed to point out how Eugen Ionescu's literary creation is received and interpreted by Romanian critics. Critics' embrace or loathing of absurd theatre has proved to be quite the interesting phenomenon, especially due to this opposition of critical dogmas in the 6th and 7th decades. Ionescu's skill and worth as a playwright are barely recognized and this fact is sadly accepted as such. Chapter I deals with general theoretical reference points of understanding and perceiving theatre, placing the work face to face with its audience.

Opera și publicul

Discutarea terminologiei în domeniul receptării unei opere dramatice se impune de la sine. Literatura comparată uzează de termeni ca “influență”, care e tot mai puțin potrivit¹, “relații”, “raporturi” (Al. Dima) sau “relații literare”. Există trei tipuri de manifestări ale raporturilor internaționale între literaturi, determinate de metoda comparată:

1. relațiile directe; 2. paralelisme; înrudirile spirituale (când nu se presupun relații) și 3. raporturi de independență, adică structuri originale ale diferitelor literaturi.²

Al Ciorănescu preferă să abordeze metoda comparată prin “relații de contact”, “relații de interferență” și “relații de circulație”. Ca și Paul van Tieghem, el presupune, pornind de la procesul complex de transmitere al operei, trei ipostaze ale autorului: el poate fi studiat ca “emițător” (“atunci când are funcția de model sau izvor”), ca “receptor” (“când opera sa resimte influența sau repercusiunile acțiunii exercitate de model”) și ca “agent de transmitere” (“dacă autorul face doar legătura între izvor și imitator”)³.

¹ Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română*, București, Editura Minerva, 1971, p. 8

² Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura Enciclopedică Română, București, 1972, p. 203

³ Al. Ciorănescu, *Principii de literatură comparată*, Editura Cartea Românească, București, 1997

Unii cercetători studiază numai domeniul relațiilor directe: M. F. Guyard, Jean-Marie Carré, Paul Hazard și Fernand Baldensperger.

Pentru Martin Esslin, unul din argumentele majore ale valorii operei dramatice este aderența publicului. Trebuie făcută, totuși, deosebirea între succesul la public, în cazul teatrului, în primul rând prin spectacol - care este o receptare mai intensă, mai directă, fără să fie întotdeauna cea mai fidelă, datorită viziunii regizorale și interpretării actoricești - și, în al doilea rând, prin text, prin lectură, cea mai fidelă receptare, fără să aibă același impact ca o reprezentație teatrală.

Adevăratul spectator merge la teatru după ce a citit textul (piesa). Surpriza unui spectacol nu vine numai din partea autorului piesei, ci mai ales din partea regizorului care o pune în scenă, oferind o interpretare în limita și uneori peste limita indicațiilor făcute de autor. De aceea, criticii îi revine rolul de călăuză în informarea publicului asupra intențiilor ascunse ale operei.

În felul acesta, publicul “învață să înțeleagă” raporturile dintre literatură și societate și poate fi antrenat în critica “tehnicilor de comunicare”.⁴

Marile teatre de astăzi nu se mai află în fața unui public dornic de instrucție, cum s-a întâmplat cu teatrul boulevardier. Un rol al criticii ar fi atunci și monitorizarea, în funcție de anumite împrejurări specifice primei impresii în desfășurarea receptării artistice, a unui public din ce în ce mai circumspect. Fiindcă - ne arată T. Vianu - prima impresie este “categorică și dogmatică”, pentru că ea reprezintă reacția instinctivă și organică a omului în fața artei.⁵ Este cunoscut faptul că în receptarea artistică, pe lângă elementele artistice, un rol important îl au cele extraartistice. Aceste sunt - după T. Vianu - de trei feluri: sentimente obiective, reactive și dispoziționale. Primele două categorii de sentimente le încercăm în toate ocaziile vieții sociale. În ce privește pe cele dispoziționale, ele “colorează starea generală a eului nostru ca urmare a participării noastre la aspectul evocat din viață sau natură”.⁶ Le-am amintit pentru că Vianu consideră că acestea sunt specifice unor curente ale artei moderne. Este, fără îndoială, și cazul dramaturgiei absurdului sau al anti-teatrului.

Există și o heteronomie a receptării artistice. În fenomenul de preluare a unor valori există opere de artă care fac carieră în rândul publicului nu prin valoarea lor, ci printr-un complex de inferioritate pe care îl transmit unor gusturi neformate. Este cazul snobismului⁷, care în rândul publicului teatrelor poate avea un caracter mai larg datorită posibilității de reprezentare scenică a pieselor.

Primele reprezentații ale pieselor ionesciene în România vor constitui adevărate repere suspectate de critică; pe de o parte, datorită interpretării regizorale, iar, pe de altă parte, datorită unui anumit specific al receptării teatrului ionescian, condiționată de apropierea dramaturgului francez de opera lui Caragiale.

Cât privește aspectul ideologic, el fost ocolit cu prudență de critică ori ignorat prin consens. Starea culturii române în anii comunismului, comparată cu o “Siberie a spiritului” și prinsă în chingile dogmatismului materialist-științific, presupune anumite explicații și nuanțări. Subiectele incomode erau trecute la index prin legi și decrete sau prin procese și înscenări publice în care oamenii muncii, manipulați de activiști, le puneau la stâlpul infamiei, hotărând care aspecte ale realității puteau fi promovate de scriitori. Subiectele tabu, precum cele legate de aspectul religios sau de istoria mai recentă, și care nu trebuiau să-i supere pe ideologii de la Răsărit, erau sever supravegheate. Fără îndoială că opera lui Ionescu - atât de evident implicată, prin mesajul ei, în transmiterea și formarea unei reacții antitotalitare, de orice natură ar fi -, a fost mereu supravegheată și cenzurată, în ciuda succesului ei în străinătate și în ciuda originii autorului ei, născut la Slatina în 1912 dintr-un tată român și o mamă evreică.

Un adevărat spectacol-discuție a fost prilejuit de montarea unui moment Caragiale-Ionescu constând din cinci schițe dramatizate plus *Cântăreața cheală*, în direcția de scenă a lui Valeriu

⁴ Martin Esslin, *Au delà de l'Absurde*, Buchet-Chantel, Paris, 1970, p. 10

⁵ T. Vianu, *Estetica*, EPL, București, 1968, p.307

⁶ Idem, *ibidem*, p. 314

⁷ Idem, *ibidem*, p. 359

Moisescu, la Teatrul Mic. Evenimentul poate fi supus metodei “relațiilor de interferență”, propusă de Al. Ciorănescu: citirea textelor, descoperirea unor constante și diferențe semnificative, urmate de studierea rezonanței, a reacției a doi sau mai mulți autori care tratează aceeași problemă.⁸ Spectacolul propus de Valeriu Moisescu deschide noi orizonturi ale receptării, provocând spiritele conformiste și relevând filiația Caragiale-Ionescu.

Claude Pichois și André M. Rousseau⁹ propun un alt criteriu decât cel cantitativ, al succesului; cel calitativ al influenței.¹⁰

În timp ce în alte literaturi europene se vorbește de un “batalion al absurdului”¹¹, cum se explică rezistența dramaturgiei românești contemporane la o astfel de influență? Dacă scriitorul englez J. Saunders, în *Vai, sărmanul Freud*, nu face decât un omagiu mărturisit lui Ionescu, dacă scriitorul polonez S. Mrozek exploatează temele avangardei, cu toate că se declară anti-Beckett și anti-Ionescu, dacă cehul V. Havel, în piesa *Sărbătoare în aer liber* (1964), și maghiarul J. Orkény, în *Familia Toth* (1966), exploatează și ei moștenirea lui Ionescu¹², atunci cum se explică rezistența dramaturgiei noastre actuale la teatrul ionescian dacă nu prin faptul că literatura noastră a format ea însăși niște precursori ai teatrului absurdului: Caragiale¹³ și George Ciprian¹⁴? Acestei explicații i se adaugă imediat climatul tabuizant și “originalitatea” ideologiei românești discreționare, care, spre deosebire de alte ideologii din lagărul socialist, era mai violentă și mai odioasă.

În domeniul teatrului său, Caragiale nu a avut epigoni. În măsură în care se poate vorbi de influența lui Caragiale (de puține ori directă) asupra lui Ionescu, dacă acest lucru ar fi demonstrat, Ionescu ar fi primul “epigon” al lui Caragiale. Influența lui Caragiale constituie un punct litigios în receptarea lui Ionescu în critică, așa cum se va vedea în această lucrare.¹⁵

Dar influența unui scriitor asupra altuia nu l-a făcut întotdeauna pe acesta din urmă epigonul celui dintâi. Influența nu este întotdeauna una exercitată, de care s-a făcut uz: ea poate fi și asimilată fără ca acest fapt să dăuneze originalității operei. În acest caz spunem că influența este creatoare. O astfel de influență-catalizator¹⁶ ar putea exista în cazul dramaturgiei ionesciene, în sensul că teatrul caragialian, deși a putut provoca sau accelera o reacție, nu înseamnă că a intrat și în rezultatele și, deci, esența acestui teatru.

O observație riguroasă a făcut și Fernand Baldensperger când atrăgea atenția că un “inițiator” nu poate crea o “proles sine mater”, creația sa seamănă totdeauna cu a altcuiva, dar “se poate întâmpla ca afinitățile să nu fie nici vizibile, nici măcar înrudite”...¹⁷ Se invocă și părerea lui Goethe după care un geniu n-ar merge departe dacă și-ar datora totul sieși. Revenind la semnificația succesului și a reputației unei opere, ar fi interesant de semnalat părerea lui Baldensperger, opusă celei a lui Cattulle Mendès, după care un succes nu dovedește nimic, “nici măcar contrariul”. Cunoscutul comparatist arăta că un succes dovedește întotdeauna ceva: “că la un moment dat s-au întâlnit potriviri între o operă și un grup”.¹⁸

Am arătat în ce fel un foarte mare succes nu poate avea numai cauze estetice. Dar și módele există, chiar dacă mor tinere. Toate acestea dau de înțeles că rolul criticii nu e numai de a situa, de a clasa operele, fiindcă astfel ele vor fi abandonate prematur: “Operele pe care le admiră toată lumea

⁸ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 102-103

⁹ Claude Pichois și André M. Rousseau, *La littérature comparée*, Librairie A. Colin, Paris, 1967, p. 73

¹⁰ Vezi și Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, EPL, București, 1966, pp. 104-105

¹¹ Michel Corvin, *Le théâtre nouveau à l'étranger*, PUF, Paris, 1969, p. 42

¹² Idem, *ibidem*, p. 54-55, passim

¹³ Vezi în acest sens I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974, p. 320

¹⁴ Michel Corvin, *op. cit.*, p. 35

¹⁵ Alexandra Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco*, Editura Saeculum, I.D., 1998, cap. *Precursori români: Caragiale și Urmuz*

¹⁶ Claude Pichois și A. M. Rousseau, *op. cit.*, p. 80

¹⁷ F. Baldensperger, *Literatura – creație, succes, durată*, Editura Univers, București, 1974, p. 129

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 203

sunt acelea pe care nu le cercetează nimeni”¹⁹, spunea Anatole France, după cum nici repetarea unui nume (reputația) nu înseamnă trăinicia operei de care este legat.

Pentru Baldensperger, succesul literar în străinătate “este un lucru capricios și surprinzător”²⁰, în timp ce pentru T. Vianu este un semn al interesului permanent al viitorimii.²¹ Străinătatea, spunea el, este “o posteritate contemporană”.

Amintim, fiindcă ne ocupăm de receptarea în critica literară a unui scriitor important, că Vianu vedea în critica artistică forma cea mai completă și mai înaltă a receptării, iar ca etapă a receptării, critica este “cea din urmă și aceea care le înglobează pe toate”.²²

Dar destinul operelor literare nu poate fi dezvăluit numai în sensul receptării lor, demonstrat în cazul teatrului ionescian prin reprezentarea scenică și printr-un număr de traduceri. Există și elemente străine de valorile cu care operează estetica. Datele sociologiei oferă în ultimul timp, fundamentate pe baze moderne, tot mai multe căi de cercetare ale receptării: difuzarea, circulația capodoperelor, ecoul în rândul consumatorilor și al specialiștilor.

Astfel, un precept al sociologiei literaturii așa cum o concepe Robert Escarpit este următorul: “A ști ce este o carte înseamnă mai întâi a ști cum a fost ea citită”²³, iar sociologia teatrului, după Jean Duvignaud, preconizează unificarea cercetării sociologiei cu estetica, în condițiile artei dramatice moderne inseparabilă “de dezvoltarea unei tehnici a difuziunii gândirii care face din discursul scris, atâta cât tiparul poate generaliza difuziunea, condiția necesară a creației”.²⁴

În condițiile de astăzi ale operei, sociologia nu mai poate respecta maxima lui Buffon după care stilul este omul, fiindcă stilul “este și societatea”. Oricare ar fi geniul creator al unui autor, acesta poate eventual contesta, dar nu poate ignora exigențele gustului ambiant. Este și cazul lui Ionescu, în piesele *Tabloul* și *Improvizație la Alma sau Cameleonul ciobanului*.

Mai există și o anumită înstrăinare a operei cauzată de faptul că nu întotdeauna publicul din străinătate - neavând un acces direct la opera artistică - cere ceea ce autorul a vrut să exprime.

În cazul lui Ionescu, publicul de specialitate va întâmpina nu numai cu circumspecție opera dramaturgului, dar și cu anumite rezerve ideologice inculcate de educația materialistă și de mitul “omului nou”, pe de o parte, și de nerecunoașterea, pe de altă parte, a unei opere cu un statut “străin”, diferit de realitatea literaturii noastre contemporane.

În eseu politologic *Dialectica puterii*²⁵, M. Nițescu prezintă trăsăturile “omului nou” în viziunea partidului comunist: un luptător plin de abnegație, optimist și entuziast, mândru de cuceririle revoluționare ale socialismului biruitor; el crede orbește în cuvântul partidului și are o înaltă conștiință partinică, este ateu și urăște capitalismul, nu se plânge de nimic, ziua muncește iar noaptea studiază documentele de partid, în tot ce face el nu se abate de la linia partidului; e gata să-și denunțe părinții, frații și prietenii. Într-un cuvânt, conchide criticul, “omul nou ar trebui să fie total anulat ca personalitate, un exemplar anonim într-o turmă imensă”. În mod firesc observăm că “omul nou” ilustrează o anumită față a lui Béranger, prototipul ființei dezumanizate din piesa *Rinocerii*.

De aceea, în prima parte a contactului cu opera dramaturgului a existat o receptarea latentă. Mai târziu, într-o a doua fază, își face loc în publicistică o tendință de reabilitare sau, mai precis, de revalorificare a volumelor uitate de critica românească: *Elegii pentru ființe mici*²⁶ și *Nu*²⁷.

O altă problemă dezbătută de estetică și de sociologie este aceea a traducerii. Estetica traducerii recomandă rigoarea, fără a putea elabora un sistem științific de reguli. În mod normal,

¹⁹ Apud idem, *ibidem*, p. 242

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 286

²¹ T. Vianu, *Fragmente moderne*, ELU, București, 1972, p. 186

²² Idem, *Estetica*, EPL, București, 1968, p. 361

²³ Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris, 1968, p. 113

²⁴ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, PUF, Paris, 1965, p. 194

²⁵ M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Editura Humanitas, București, 1995

²⁶ *Cercul Analelor Române*, Craiova (1931) (tiraj: 100 ex.)

²⁷ *Vreamea*, București, 1934

traducerea este socotită din punct de vedere estetic o “trădare”. Dar se cunosc cazuri când traducerile au contribuit într-o măsură surprinzătoare la succesul și impunerea unei opere. De aceea, sociologia literaturii, fără să dea o cheie, sugerează rezolvarea iritantei probleme a traducerii prin admiterea unanimă că ea este o trădare, dar “întotdeauna o trădare creatoare”²⁸.

Cronica traducerilor pieselor ionesciene din limba franceză cuprinde următoarele etape:

- Eugen Ionescu, *Teatru*, ELU 1968, vol. I, II, ediție selectivă cu studiu introductiv de B. Elvin;

- Eugen Ionescu, *Teatru*, vol I, II, Editura Minerva, 1970 (prefață și antologie de Gelu Ionescu);

- Eugen Ionescu, *Jocul de-a măcelul*, Ed. Univers, 1973 (trad. de Marcel Adreca);

- Eugen Ionescu, *Teatru I* (Victimele datoriei), Editura Univers, 1999 (cuvânt înainte de Dan C. Mihăilescu).

Lor li se adaugă scrierile memorialistice publicate de Editura Humanitas:

Nu, 1991;

Note și contranote, 1992;

Război cu toată lumea (2 vol.), 1992;

Jurnal în fărâme, 1992;

Prezent trecut, trecut prezent, 1993;

Antidoturi, 1993;

Sub semnul întrebării, 1994;

Căutarea intermitentă, 1994;

Între viață și vis, Convorbiri cu Claude Bonnefoy, 1999.

S-ar putea spune că și viziunea interpretativă a diferitelor spectacole constituie tot o “trădare”, dar care poate primi același statut cu traducerea creatoare. Jean Duvignaud definea dramaturgia modernă drept “direcția de scenă, plus electricitatea”²⁹. Ignorarea autorului în viziunea scenică a piesei, a demonstrat-o și Eugen Ionescu, nu este binevenită. Dramaturgul și-a considerat opera drept un teatru cinematografic și a pus mare accent pe indicațiile din paranteze. De aceea, așa cum scria în *Notes et contrenotes*, autorul *Rinocerilor* se arăta surprins și mâhnit de succesul public al piesei sale în Statele Unite, datorat unei viziuni scenice bazate numai pe parodie și burlesc. “Eu nu fac literatură (...), eu fac teatru. Vreau să spun că textul meu nu este numai un dialog, ci înseamnă și indicații scenice”³⁰. Pe de altă parte, ar fi poate demn de menționat entuziasmul dramaturgului în fața actorilor români, cu ocazia turneului în Franța cu aceeași piesă, *Rinocerii*, când Eugen Ionescu nu numai că a lăudat jocul, probitatea artistică și intelectuală a trupei de teatru, dar a acceptat viziunea regizorului Lucian Giurchescu și a ținut să menționeze acest lucru, cu toate că acesta modificase o parte din indicațiile scenice.³¹

Din difuzarea opereii rezultă un anumit succes manifestat prin primirea și prețuirea criticii, primirea și adoptarea de către publicul literat, răspândirea în rândul marelui public.³²

Este interesant de observat cum succesul, chiar în anumite limite, provoacă în rândul specialiștilor și al amatorilor “împrumuturi de detaliu”³³.

Aceste împrumuturi, manifestate prin expresii, întorsături de frază, situații și imitații uneori extinse, se observă - trebuie să recunoaștem - și în legătură cu Eugen Ionescu, al cărui nume e legat de expresii curente ca: “teatrul absurdului”, “rinocerizare”, “rinocerită”, “ionescizare”, “a vorbi ca personajele lui Ionescu”; spunem despre o situație că este “à la Ionescu” sau demnă de eroii din *Cântăreața cheală*... Despre caracterul memorabil al unor piese și personaje (*Cântăreața cheală*,

²⁸ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 109-111, passim

²⁹ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 481

³⁰ Eugène Ionesco, *Notes et contrenotes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 183

³¹ Vezi „România liberă”, an XXIII, nr. 6412 (28.V.1965), p. 3

³² Succesul primei ediții a teatrului lui Eugen Ionescu în România a amplificat, la rândul său, difuzarea și s-a publicat a doua ediție: Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, II, EPLU, București, 1968; ediția a doua: Eugen Ionescu, *Teatru*, vol. I, II, Editura Minerva, București, 1970

³³ Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, EPL, București, 1966, p. 117-118

Lecția, Rinocerii, Jocul de-a măcelul), vorbește și un specialist în Ionesco, Soren Olsen, într-un interviu recent: “El a devenit un clasic, fiind citit în licee, la lecțiile de franceză. Textele lui, nu prea complicate aparent, sunt folosite pentru învățarea francezei, cum spuneam, deși înțelegerea lor, cu toate cuvintele simple, este dificilă. Ionesco este inclus în cursul de istorie a literaturii franceze. În schimb, el este jucat foarte adesea, traduceri există și oamenii vin cu plăcere să-i vadă piesele de teatru.”³⁴

Cum am mai văzut, influența poate fi, și din punctul de vedere estetic al operelor, “exercitată” și “asimilată”. Cea mai utilizată probă a influenței, dar nu și cea mai sigură, este desigur, compararea textelor. Însă, așa cum s-a observat, pot fi stabilite influențe fără să existe cea mai mică apropiere între pasaje. În această situație, clasificarea studiilor despre influențe are în vedere cinci aspecte ale operei literare “care sunt mai mult sau mai puțin transmisibile”, după Al. Ciorănescu:

1. tema, 2. forma sau modelul literar, 3. expresivitatea, figurile de stil, imaginile, 4. ideile și sentimentele, 5. rezonanța afectivă, tonalitatea distinctivă (Stimmung-ul).³⁵

Este și cazul filiației Caragiale - Urmuz - Ionescu, care a oferit discuții și exemplificări în critica românească, așa cum se va vedea în capitolele următoare.

Există și o influență tehnică. Se poate vorbi în cazul dramaturgului francez de anumite modele sau formule pe care le-a exercitat în cadrul aceluși “batalion al absurdului” sau de “regiunea lui Ionescu”, din care fac parte Jean Tardieu, Boris Vian, Günter Grass; F. Arrabal și W. Gombrowicz, fiind “franctirorii”.³⁶ Demn de remarcat ar fi, totuși, faptul că atât în influențele exercitate în Franța, cât și în influențele “radiante” din alte țări, teatrul absurdului și în special teatrul ionescian a impus o nouă specie dramatică: “farsa tragică”, deși subtilitățile pieselor variază (tragedie a limbajului, comedie naturalistă, paiațarie, pseudo-dramă etc.).

Rămâne adevărată numai în parte pentru scriitorul francez supoziția lui Paul van Tieghem după care “intermediarii”, adică scriitorii stabiliți pentru totdeauna sau numai temporar într-o altă țară, au făcut prea puțin pentru cunoașterea literaturii țării lor de baștină.

Ionescu a vorbit în scrierile sale cu caracter teoretic sau în amintiri despre teatrul lui Caragiale, despre opera lui Brâncuși, despre Ion Vinea, Urmuz, Ilarie Voronca și despre alte personalități ale culturii noastre pe care le-a cunoscut și admirat: T. Vianu, M. Ralea și alții. Mai mult, Eugen Ionescu a încercat să traducă în Franța, parțial, operele lui Urmuz³⁷ și Pavel Dan³⁸.

³⁴ Vezi „Observator cultural”, an I. Nr. 18 (2000), p. 12

³⁵ Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 96

³⁶ Geneviève Serreau, *Histoire du „nouveau théâtre”*, Gallimard, Paris, 1970, cap. *La relève de l'avant-garde*

³⁷ Vezi „România literară”, an XII, nr. 49 (1965), p. 20

³⁸ Vezi „Gazeta literară”, an XII, nr. 32 (1965), p.16