UNITEXT – COLECȚIA FNT

Martin Esslin – TEATRUL ABSURDULUI

Festivalul Național de Teatru este un eveniment finanțat de
Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național
împreună cu Primăria Generală a Capitalei
şi produs de Uniunea Teatrală din România – UNITER

EDITURĂ A UNITER

Coperta: **DAN STANCIU**

(foto: Nicu Cherciu. Imagine din spectacolul *Cântăreața chelă* de Eugène Ionesco, regia Tompa Gábor, Teatrul Național Cluj)

Redactor: **ELENA POPESCU**

© Martin Esslin, 1961, 1968, 1969, 1980, 2001

© pentru versiunea română, Alina Nelega, 2009

Traducerea s-a făcut după volumul Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc. New York, january 2004)

Colecția FNT

ISBN: 978-973-8129-43-6

Martin ESSLIN

TEATRUL ABSURDULUI

Versiune în limba română de **Alina Nelega**

Editura UNITEXT
Bucureşti, 2009

Martin Esslin s-a născut la Budapesta şi a fost educat în Austria. Studiază filosofia şi limba engleză la Universitatea din Viena şi absolvă Seminarul Reinhardt, binecunoscuta academie dramatică. În 1938 părăseşte Austria şi în 1940 începe să lucreze pentru BBC ca producător, scenarist şi redactor. În 1963 devine şeful departamentului de Teatru

Radiofonic al BBC, poziție pe care o deține până în 1977, când se retrage. La moartea lui, în 2002, era Profesor Emerit de Dramaturgie al Universității Stanford din Statele Unite.

Alte cărți de Martin Esslin:

Pinter, dramaturgul
Scurte cronici: eseuri despre teatrul modern
Meditații: eseuri despre Brecht, Beckett şi mass media

Anatomia dramei
Antonin Artaud
Brecht: cel mai mic dintre două rele
Domeniul dramei
Enciclopedia ilustrată a teatrului lumii (editor)

NOTA TRADUCĂTOAREI

S-au scurs cincizeci de ani de la apariția primei ediții a acestei cărți unice, despre autori dramatici şi despre o tendință în teatru generată strict de autori dramatici, într-un secol marcat de importante şi dominante direcții şi şcoli regizorale. Deşi lucrarea a intrat de mult în circuitul teatral mondial, mitizându-se, ea rămâne şi azi validă ca sursă de informare, dar şi ca referință critică şi didactică deosebit de importantă.

Actuala versiune în limba română nu a fost însă realizată după prima ediție, cea de acum aproape o jumătate de secol, ci după cea de-a treia ediție revizuită, Vintage Books, apărută postum, în anul 2004. De asemenea, am ajuns la decizia de a folosi termenul „teatrul absurdului", şi nu „teatrul absurd" – cum a fost deja preluat el în cultura română – după multe consultații cu critici de teatru, ziarişti şi traducători, nu neapărat din motive de practică a exprimării sau de fluiditate a traducerii, ci strict din rațiuni de corectitudine, poate chiar de hipercorectitudine.

Folosirea alternativă a titlurilor pieselor, uneori în original, alteori în traducere, respectă litera cărții lui Martin Esslin. La fel, în rarele cazuri de absență a unor referințe din notele de subsol, ele nu există nici în original. Atunci când citatele utilizate de Martin Esslin nu au putut fi identificate în limba română, opera respectivă traducându-se la noi din altă limbă (spre exemplu în piesele lui Beckett, acolo unde varianta engleză şi cea franceză diferă, unica traducere românească profesionistă publicată fiind făcută după varianta franceză, iar citatul lui Esslin după cea engleză), am retradus fragmentul după originalul în limba engleză. Am intervenit în textul original cu note de subsol, marcându-le ca atare, acolo unde am considerat că reamintirea unui context sau a unei informații prea puțin utilizate în exercițiul cultural românesc este necesară cititorului.

Am respectat ortografia citatelor preluate din traducerile mai vechi în limba română, spre exemplu la identificarea citatelor din Christian Morgenstern traduse de Nina Cassian sau a celor din Ionesco, traduse de Ion Pop sau Dan C. Mihăilescu, iar când am fost nevoită să traduc eu, din engleză, fragmente apărute în surse în limba franceză la care nu am avut acces din motive de conjunctură (cum ar fi citate provenind din colecția *Cahiers du Collège de Pataphysique,* cotidianul *L'Express* etc.), grafia este aceea oficială astăzi, deci cu â.

Datorez mulțumiri pentru lectura atentă şi semnalarea unor inadvertențe, ca şi pentru ajutorul acordat în identificarea unor surse ale textelor deja traduse în limba română, cronicarului de teatru şi traducătorului Mircea Sorin Rusu, ca şi d-nei profesoare Monica Rusu, pentru colaborarea la traducerea *limerick*-urilor din text. De asemenea, Andei Cadariu pentru revizuirea capitolelor *Semnificația Absurdului* şi *Eugène Ionesco. Teatrul* şi *Artiștii*, şi pentru ajutorul acordat la culegerea, împreună cu Ana-Gabriela Cadariu, a bibliografiei din ediția originală. La fel, pentru ajutorul în stabilirea citatelor şi surselor bibliografice în limba română, bibliotecarului Viorel Bleahu de la Biblioteca Județeană Mureş.

Alina Nelega
14 septembrie 2009
Tîrgu Mureş

MME MARTIN: Quelle est la morale?
LE POMPIER: C'est à vous de la trouver.

Ionesco, *La Cantatrice Chauve*

CUVÂNT ÎNAINTE DUPĂ PATRUZECI DE ANI

Această carte a apărut acum exact patruzeci de ani, în primăvara anului 1961, într-o vreme care, dacă te uiți azi înapoi, pare la fel de îndepărtată şi de diferită de zilele noastre ca şi – să zicem – anii 1860 sau 1760. Iar dacă ea a fost atât de solicitată încât acest lucru a făcut necesară retipărirea sa, natura şi funcția ei s-au schimbat inevitabil, odată cu trecerea timpului.

Am fost motivat în scrierea ei, la sfârşitul anilor '50, de nerăbdare, chiar furie împotriva acelor critici de teatru cărora, mi se părea mie, le scăpa importanța şi frumusețea unor piese care mă mişcaseră profund când am dat peste ele, aproape din întâmplare, în micile teatre de pe malul stâng al Senei, în Parisul de unde îmi trimiteam către BBC World Service reportajele despre plicticoasele conferințe ale NATO sau OEEC.[1]

Ceea ce a început atunci ca o polemică a ajuns istorie pe la începutul anilor '80, adusă la zi aşa cum se cuvine şi lărgită, devenind un manual de referință pentru un segment semnificativ al teatrului secolului XX. „Teatrul absurdului" face parte deja din limba vorbită. Ori de câte ori e vreun scandal prin parlamente, de la Washington la Luxemburg, citesc, oarecum jenat, cum ziarele titrează: „Teatrul absurdului în Senat".

Într-adevăr, dacă un titlu s-a transformat într-un clişeu folosit de redactorii ziarelor, el a devenit riscant. Am observat în scurtă vreme că mulți din cei care vorbeau despre această carte sau o criticau nu citiseră de fapt nimic mai mult decât titlul. Acest titlu părea că exprimă conținutul – aşa cum şi-l imaginau ei – şi deci erau gata să mă judece pentru ceea ce ei îşi imaginau că spuneam eu acolo. Cei care, fără a o fi citit, credeau că încercam să prezint o mişcare rigid definită sau o şcoală de dramaturgie, mă acuzau de a fi inclus – pe nedrept – câte un anume autor dramatic. Unii care intervievau autorii dramatici mai puneau şi ridicola

[1] *Organizația pentru Cooperare Economică în Europa* (n.tr.).

întrebare dacă aceştia se considerau membrii ai vreunui club sau şcoli absurde şi, primind răspunsuri negative, mă „demascau" triumfători ca autor al unor greşeli dezastruoase. Cu toate acestea, nu o dată, vreunul dintre cei în cauză, cum ar fi Ionesco, mă sunau spunându-mi: *„Esslin, dans la nouvelle édition tu as donné dix pages de plus à Beckett pourquoi seulement six a moi!?"*

De fapt, cei care au citit-o cu adevărat şi-au dat seama că încerc să mă feresc de definiții şi interpretări rigide. Când i-am trimis lui Beckett ciorna capitolului despre el, mi-a răspuns foarte elegant: „…îmi place cum dai drumul iepurilor şi pe urmă zici că nu merită să alergi după ei…", dar a fost de acord cu strategia mea de a evita orice interpretare rigidă a ceea ce aceste opere „însemnau cu adevărat".

Categoria sugerată de titlul cărții are doar intenția de a atrage atenția asupra unor trăsături pe care operele discutate le au în comun, diferite şi diverse aşa cum sunt acestea: mânuirea anumitor tehnici dramatice în prezentarea şi construcția personajelor, folosirea viselor şi halucinațiilor etc., de fapt elemente care provin din *Zeitgeist,* din atmosfera timpului, mai degrabă decât din considerații teoretice deliberate. Artiştii care îşi urmează intuiția nu sunt de obicei conştienți de ceea ce opera lor poate avea în comun cu abordarea generală sau atmosfera unei anumite perioade. E ca şi când ai întreba un olar paleolitic dacă se consideră sau nu parte a culturii magdalene.[2]

Ediția din 1980 apărea într-un moment când autorii dramatici despre care e vorba în carte erau spre sfârşitul perioadei lor de glorie. Aşa că a fost posibilă aducerea la zi, căci polemica se transformase deja în document istoric, iar cartea a devenit de referință.

Douăzeci de ani mai târziu, într-un nou secol, într-un alt mileniu, această carte se confruntă cu o altă lume: Beckett a murit în 1989, Ionesco în 1994, Adamov mult mai devreme, în 1970, Genet în 1986, Max Frisch în 1991, Dürenmatt în 1990; Harold Pinter şi-a serbat a şaptezecea aniversare în 2000[3], iar Vaclav Havel domiciliază în castelul

[2] Cultură materială de la sfârşitul paleoliticului superior (100000 – 10000 î.Ch.), caracterizată prin trecerea de la monocromie la policromie şi prelucrarea osului şi fildeşului, al cărei nume vine de la peştera „La Madeleine" din Franța. (n.tr.)

[3] Harold Pinter a murit în 24 decembrie 2008. (n.tr.)

lui din Praga, ca preşedinte al Republicii Cehe[4]. Literatura de specialitate scrisă pe marginea operei acestora – şi a altor autori dramatici de care această carte se ocupă – a devenit între timp atât de amplă, încât numai bibliografia ar depăşi cu mult textul lucrării.

Sper, deci, că ea poate câştiga un nou statut, nemaifiind azi o operă polemică sau o sursă de referinţă, astfel încât funcţia ei de bază să fi devenit – nădăjduiesc – aceea de a constitui un exemplu asupra felului în care o nouă tendinţă în curs de afirmare a fost recunoscută la timpul său, descrisă, discutată, localizată în cadrul unei tradiţii, într-o încercare de a o prezenta şi a o face înţeleasă de un public în mare măsură opac. Astfel, ea este ceea ce este: o bornă kilometrică pe lungul drum prin istorie al artei scrierii dramatice, pe acea autostradă în care se intersectează mai multe drumuri laterale, aducând concepte noi, convenţii şi tehnici care se reunesc în marele flux al traficului principal.

Dacă nu am operat schimbări în secţiunea de referiri critice, informaţia actualizată asupra principalelor subiecte este uşor de accesat în monumentala biografie a lui Samuel Beckett, *Damned to Fame* de James Knowlson (London, Bloomsbury, 1996), în strălucita ediţie completă a pieselor lui Ionesco, *Théâtre Complet* (Paris, Galimard, Ed. de la Pleiade, 1990), în *Genet* de Edmund White (London: Chatto&Windus, 1993) şi în Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter* (London: Faber & Faber, 1996), ca şi în cartea mea *Pinter the Playwright* (ed. a VI-a, London: Methuen 2000).

Habent sua fata libelli[5]*:* această carte, asemenea oricărui organism viu, a cunoscut suişuri şi coborâşuri şi multe schimbări de vânt, inclusiv traduceri în peste douăsprezece limbi. Faptul că ea îşi mai continuă drumul prin valurile vieţii, la patruzeci de ani după prima apariţie, este poate o confirmare, în ciuda îndoielilor pe care, din când în când, le-a simţit autorul, lansând-o la apă pe acest traseu riscant şi controversat.

Londra, martie 2001

MARTIN ESSLIN

---

[4] Mandatul lui Havel s-a încheiat în 2003. (n.tr.)

[5] *Cărţile îşi au destinul lor* (în lat.în orig.) Dictonul îi aparţine lui Terentianus Maurus (sec.II d.Ch.), din tratatul său despre prozodie, *De litteris, de syllabis, de metris,* versetul 1286. (n.tr.)

PREFAȚĂ (1961)

Aceasta este o carte despre o tendință în teatrul contemporan şi se referă la acel gen de dramaturgie asociată cu numele lui Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet şi o serie de alți scriitori de avangardă din Franța, Marea Britanie, Italia, Spania, Germania, Statele Unite şi din alte părți.

Cărțile despre teatru au tendința să fie efemere – în majoritatea librăriilor, rafturile cu autobiografiile marilor actori şi colecțiile *hit*-urilor de anul trecut au un aer vetust. N-aş fi scris niciodată această carte, dacă n-aş fi fost mânat de convingerea că subiectul are o importanță care tranversează lumea oarecum închisă a literaturii teatrale. Căci teatrul, în ciuda aparentei eclipse datorate răsăritului mediatic, are în continuare o uriaşă semnificație – în creştere tocmai datorită dezvoltării cinematografului şi televiziunii. Acestea sunt prea greoaie şi costisitoare pentru a se angaja în experimente şi inovații. Aşa că, oricât de restrâns ar fi teatrul şi publicul său, actorii şi autorii dramatici ai acestor *media* se antrenează şi capătă experiență tot pe scena vie – acolo unde materialul lor este şi testat. Avangarda teatrală de azi va influența probabil hotărâtor *mass media* de mâine. Iar *mass media,* la rândul lor, sunt factori de formare a unei părți importante din gândirea şi emoțiile celor din lumea occidentală.

Astfel, genul de teatru analizat în această carte nu se adresează nicidecum doar unui cerc restrâns de intelectuali. El ar putea fi sursa unui nou limbaj, a unor idei noi, a unor noi abordări şi a unei noi filosofii revitalizate care, într-un viitor nu prea îndepărtat, vor transforma modul de a gândi şi a simți al marelui public.

Mai mult, aprofundarea acestui tip de teatru, încă prost înțeles de anumiți critici, ar urma, cred, să arunce lumină şi asupra tendințelor

actuale ale gândirii în alte domenii – sau cel puțin să demonstreze cum o nouă convenție reflectă schimbările din ultima jumătate de secol în ştiință, filosofie şi psihologie. Teatrul, o artă mai vizitată decât poezia sau pictura abstractă, fără a fi totuşi, ca *mass media,* produsul colectiv al marilor corporații, este răscrucea prin care ajung la marele public direcțiile mai adânci de schimbare a gândirii.

S-a comentat faptul că teatrul absurdului reprezintă o direcție care s-a manifestat începând cu literatura mai esoterică a anului 1920 (Joyce, suprarealismul, Kafka) sau cu pictura din prima decadă a acestui secol (cubism, pictura abstractă). Acest lucru este categoric adevărat. Dar teatrul nu putea ieşi în fața publicului mai larg cu aceste inovații până când ele nu s-au infiltrat în conştiința culturală a timpului. Şi, aşa cum sper să arăt în această carte, teatrul poate să-şi aducă propria contribuție, foarte originală, la acest nou tip de artă.

Cartea de față este o încercare de a defini scriitura care a ajuns să fie numită „teatrul absurdului" şi de a prezenta opera câtorva din reprezentanții săi majori; de a furniza o analiză şi a elucida înțelesurile şi intențiile unora din cele mai importante piese. De asemenea, voi încerca să prezint câțiva scriitori mai puțin cunoscuți, care lucrează în acelaşi mod sau într-unul asemănător, să arăt că această direcție, uneori denigrată ca fiind o căutare a noului cu orice preț, combină o serie de modalități literare şi teatrale foarte vechi şi foarte respectabile. În sfârşit, voi încerca să explic semnificația acestui tip de teatru ca fiind una din cele mai reprezentative forme de expresie a condiției actuale a omului occidental.

S-a spus, pe drept cuvânt, că, dacă un critic vrea să înțeleagă cu adevărat ceva, trebuie ca el să fi iubit odată lucrul respectiv, chiar dacă numai pentru o clipă trecătoare. Această carte este scrisă din perspectiva unuia care a trăit experiențe memorabile privind şi citind opera dramaturgilor absurdului şi care este convins de importanța şi semnificația acestora, ca şi de faptul că în cadrul acestui gen de teatru s-au realizat unele din cele mai rafinate lucrări dramatice ale timpului nostru. Pe de altă parte, dacă tratarea singulară a acestui fenomen produce impresia că autorul cărții ar fi partizanul exclusiv al acestei scrieturi şi că nu i-ar plăcea altfel de teatru, asta se datorează pur şi simplu limitării deliberate a cărții de față la un singur subiect. Dar apariția unei scrieturi noi,

originale şi valoroase nu şterge, în opinia criticului, tot ce s-a produs înainte de ea şi nu anulează opera dramaturgilor importanți, fie ei trecuți, prezenți sau viitori, care practică o altă modalitate de a scrie.

În elaborarea acestei cărți am fost ajutat mult de unii din autorii pomeniți aici. Întîlnirile mele cu ei au constituit experiențe amuzante care, în sine, m-au răsplătit pentru efortul făcut. Am fost foarte plăcut impresionat şi le sunt profund recunoscător, respectiv d-lui Samuel Beckett, d-lui Arthur Adamov, d-lui şi d-nei Eugène Ionesco, lui Señor Fernando Arrabal, lui Señor Manuel de Pedrolo, d-lui N.F. Simpson şi d-lui Harold Pinter.

Îi sunt extrem de recunoscător şi d-lui Eric Bentley, care combină o mare erudiție cu un entuziasm pentru teatru care te inspiră. Fără încurajarea şi ajutorul lui, această carte nu ar fi fost scrisă. De asemenea, îi mulțumesc d-lui Dr. Herbert Blau, d-lui Edward Goldberger, d-lui Christopher Holme, lui Señor F.M. Lorda şi d-lui David Tutaev pentru că mi-au atras atenția asupra autorilor şi pieselor care intră în zona de interes a acestei cărți şi pentru că mi-au împrumutat cărți şi manuscrise valoroase. Mulțumirile mele se adresează la fel către Signora Connie Martellini Ricono, d-l Charles Ricono, d-ra Margery Withers, d-l David Schendler, d-ra Cecilia Gillie şi d-l Robin Scott, pentru că mi-au intermediat accesul la materiale şi informații de mare valoare şi la fel către d-ra Nancy Twist şi d-nii Grant şi Cutler, pentru realizarea bibliografiei.

De asemenea, soția mea m-a ajutat enorm, prin critica ei constructivă şi permanenta încurajare.

Londra, martie 1961
MARTIN ESSLIN

INTRODUCERE

Absurditatea absurdului

Pe 19 noiembrie 1957, un grup de actori îngrijorați se pregătea să dea ochi cu publicul. Actorii erau membrii trupei *San Francisco Actors' Workshop.* Publicul era format din o mie patru sute de deținuți de la penitenciarul San Quentin.[6] Nu se mai văzuse o piesă de teatru acolo din 1913, iar ultima actriță care apăruse în fața deținuților fusese Sarah Bernhard. Acum, după patruzeci şi patru de ani, piesa aleasă – mai ales fiindcă nici o femeie nu juca în ea – era *Aşteptându-l pe Godot,* a lui Samuel Beckett.

Nu-i de mirare că actorii şi regizorul Herbert Blau aveau temerile lor. Urmau să înfrunte unul din cele mai dure publicuri din lume, cu o piesă deosebit de obscură, foarte intelectuală, care mai că nu declanşase revolte într-o sumedenie de publicuri occidentale extrem de sofisticate. Herbert Blau a decis atunci să pregătească publicul din San Quentin pentru ceea ce avea să urmeze. Păşind pe scenă, în întunecata cantină din nordul închisorii, plină-ochi, el s-a adresat unei mări de chibrituri pâlpâind, aruncate peste umăr de către deținuții care-şi aprindeau țigările. Blau a comparat spectacolul cu o piesă de jazz „pe care trebuie s-o asculți până la capăt ca să te alegi cu ceva". La fel, spera el, fiecare

[6] Penitenciarul San Quentin este cea mai veche închisoare din California şi singurul loc din stat unde erau executați condamnații de sex masculin în camera de gazare, iar din 1996, prin injecție letală. Închisoarea are o anume reputație pentru că e pomenită într-o serie de cărți şi filme celebre. Acolo s-au ținut concerte faimoase (*Metallica, Johnny Cash*), penitenciarul fiind de asemenea subiectul câtorva documentare care au stârnit ecouri. (n.tr.)

spectator avea să găsească un înțeles în *Aşteptându-l pe Godot,* ceva care să conteze pentru el personal.

În sfârşit, cortina se deschide. Spectacolul începe. Ceea ce dezorientase publicurile sofisticate din Paris, Londra şi New York a fost însă de îndată înțeles de puşcăriaşi. După cum spune autorul articolului *Note ale unui spectator virgin,* apărut în ziarul închisorii, *San Quentin News:*

> „Trei haidamaci, cu muşchii la vedere...şi-au parcat tonele de bicepşi pe culoar şi au aşteptat să vină fetițele şi cioacele. Când s-au prins că n-o să vadă aşa ceva, s-au înfierbântat şi au decis cu voce tare să aştepte până se stinge lumina de tot în sală, ca să se tireze. N-au făcut decât o singură greşeală. Au ascultat şi au privit cu două minute mai mult decât trebuia – aşa că n-au mai plecat. Până la sfârşit. Când toți tremuram..."[7]

Sau cum scria editorialistul aceluiaşi ziar, sub titlul *Trupa din San Francisco lasă publicul de la San Quentin aşteptându-l pe Godot:*

> „Din clipa când a apărut în lumină decorul de purgatoriu, dar bine gândit al lui Robin Wagner şi până la ultima încleştare, iluzorie şi plină de aşteptări dintre cei doi vagabonzi-căutători, trupa din San Francisco a ținut publicul prizonier, fără să-l scape o clipă din mână. ...Cei care credeau că o primă piesă prezentată aici ar fi trebuit să fie una mai puțin controversată, şi-au văzut temerile spulberate cam la cinci minute după ce textul lui Beckett a început să se desfăşoare."[8]

Un reporter al ziarului *Chronicle* din San Francisco, prezent şi el acolo, nota faptul că deținuților piesa nu li s-a părut greu de înțeles. Unul dintre ei i-a spus: „Godot este societatea." Iar altul „Godot este afară."[9] Un profesor de la închisoare a fost citat ca spunând „Ei ştiu ce înseamnă să aştepți…şi ştiu că, dacă Godot ar veni într-adevăr, s-ar dovedi o mare dezamăgire."[10] Articolul de fond al ziarului închisorii arăta cât de clar au înțeles autorii sensul piesei:

> „Era o exprimare simbolică, pentru a se evita orice aluzie, a unui autor care se aştepta ca fiecare spectator să tragă propriile lui concluzii, să

[7] *San Quentin News,* San Quentin, Calif., 28 Noiembrie 1957
[8] Ibid.
[9] *Theatre Arts,* New York, iulie 1958
[10] Ibid.

> facă propriile greşeli. De fapt, piesa nu cerea nimic, nu îl silea pe spectator să tragă o concluzie morală, nu cultiva nici o speranță anume...Îl mai aşteptăm şi acum pe Godot, şi vom continua să îl aşteptăm. Când decorul devine prea sordid şi acțiunea prea lentă, vorbim urât unii cu altii si vrem să ne despărtim pentru totdeauna – dar de fapt nu există nici un loc unde ai putea merge.[11]

Se spune că Godot însuşi, la fel ca unele expresii şi personaje din piesă, a devenit de atunci parte a argoului şi mitologiei locale a închisorii San Quentin.

*
*

Oare de ce o piesă aparținând ezotericei avangarde a avut un impact atât de profund şi de imediat asupra unui public de deținuți? Pentru că i-a pus față în față cu o situație atât de asemănătoare cu a lor înşişi? Poate că da. Sau poate pentru că ei erau atât de nesofisticați încât au venit la teatru fără prejudecăți şi aşteptări, astfel încât au evitat capcana în care au căzut atâția critici consacrați, care au condamnat piesa pentru lipsa conflictului şi a dezvoltării lui, a caracterizării, *suspense*-ului sau pur şi simplu a bunului simț. Cu siguranță că deținuții din San Quentin nu puteau fi suspectați de păcatul snobismului intelectual – reproş care i s-a adus unei mari părți a publicului acestei piese – şi nici de a fi pretins că le place o piesă pe care n-o înțelegeau, numai ca să facă pe grozavii.

Felul în care a fost primit *Aşteptându-l pe Godot* la San Quentin şi marele succes în lumea largă al lui Ionesco, Adamov, Pinter ş.a., certifică faptul că aceste texte, adesea disprețuite ca mistificări sau pur şi simplu prostii, *au* ceva de spus şi *not* fi înțelese. Mare parte din lipsa de înțelegere cu care încă sunt întâmpinate piesele de tipul acesta de către critici sau cronicari, mare parte din uluirea pe care au produs-o şi pe care încă o stârnesc vine din faptul că sunt bazate pe o convenție scenică încă nouă şi în dezvoltare, care încă nu a atins gradul necesar de înțelegere şi care nici măcar nu a fost definită vreodată. Inevitabil, piesele scrise în tipul acesta de convenție, judecate după alte criterii, riscă să pară imposturi obraznice sau de-a dreptul injurioase. Dacă o piesă bună trebuie să aibă un *story* inteligent construit, acestea nu au nici un *story* sau

[11] *San Quentin News,* 28 noiembrie, 1957

conflict. Dacă o piesă bună este judecată după subtilitatea caracterizării şi motivațiilor, acestea sunt adesea lipsite de personaje şi aduc în fața publicului păpuşi aproape mecanice. Dacă o piesă bună trebuie să aibă o temă explicită, expusă clar şi rezolvată în final, de multe ori aceste piese nu au nici început, nici sfârşit. Dacă o piesă bună înseamnă să ții oglinda în fața realității şi să portretizezi manierele şi manierismele epocii în schițe pline de fine observații, aceste piese par adesea oglindiri ale visului sau ale vreunui coşmar. Dacă o piesă bună se bazează pe replici istețe şi dialog bine țintit, aceste piese conțin adesea bâlbâieli incoerente.

Dar piesele de care ne ocupăm aici au un scop foarte diferit de cel al pieselor convenționale şi deci uzează de metode foarte diferite. Ele pot fi judecate doar după criterii care țin de teatrul absurdului, iar scopul acestei cărți este să-l definească şi să-l facă inteligibil.

Trebuie să accentuăm, totuşi, că autorii dramatici a căror operă o vom discuta aici nu sunt parte a vreunei şcoli autoproclamate sau a vreunei mişcări asumate. Dimpotrivă, fiecare din cei în discuție are personalitatea sa, se consideră marginal şi singuratic, deconectat şi izolat în lumea sa interioară. Fiecare are o abordare personală față de subiecte şi forme; propriile rădăcini, resurse şi propria educație. Dacă, totuşi, în mod evident şi în ciuda lor înşişi, ei au foarte multe în comun, este pentru că opera lor oglindeşte şi reflectă la modul cel mai sensibil preocupările şi anxietățile, emoțiile şi modul de gândire ale contemporanilor lor din lumea occidentală.

Acest lucru nu înseamnă că opera lor este reprezentativă pentru mase. Ar fi prea simplist să ne închipuim că epocile culturale au tipare omogene. A noastră fiind, mai mult decât oricare alta, o epocă a tranziției, ea ne oferă un tablou uluitor de stratificat constând din credințe medievale susținute de un raționalism de secol XVIII şi de un marxism al mijlocului de secol XIX, dar zguduite neîncetat de erupțiile violente şi subite ale unui fanatism preistoric şi ale unor culte tribale primitive. Cu toate acestea, teatrul absurdului poate fi considerat o reflexie a ceea ce pare a fi cea mai autentică şi mai reprezentativă atitudine a epocii noastre.

Semnul distinctiv al acesteia este sentimentul că certitudinile şi convingerile fundamentale ale epocilor anterioare s-au risipit, că au fost experimentate şi găsite necorespunzătoare, că s-au descreditat ca fiind iluzii ieftine şi întrucâtva infantile. Declinul credinței religioase a fost mascat, până la sfârşitul celui de-al doilea război mondial, de religiile substitute ale credinței în progres, naționalism şi diferite alte aberații totalitariste. Toate acestea au fost dislocate de război. În 1942, Albert Camus se întreba calm de ce, dacă viața tot şi-a pierdut sensul, omul nu ar trebui să-şi caute scăparea în sinucidere. Într-una din cel mai originale căutări spirituale ale vremii noastre, *Mitul lui Sisif*, Camus încearcă să diagnosticheze situația ființei umane într-o lume de credințe dislocate:

> „O lume pe care o poți explica, chiar şi cu argumente discutabile, este o lume familiară. Dimpotrivă, într-o lume dintr-odată lipsită de iluzii şi de lumină, omul se simte un străin. Exilul lui e fără scăpare, de vreme ce-i lipsit de amintirea unei patrii pierdute sau de speranța într-un pământ al făgăduinței. Sentimentul absurdului nu-l decît divorțul acesta dintre om şi viața sa, dintre actor şi decorul său."[12]

„Absurd" are sensul original de „dizarmonic", în context muzical. De-aici şi definiția de dicționar: „în dizarmonie cu rațiunea sau bunul simț; nepotrivit, irațional, ilogic". În vorbirea curentă, „absurd" poate însemna pur şi simplu „ridicol", dar nu acesta este sensul în care Camus foloseşte cuvântul şi în care este el folosit, când vorbim despre teatrul absurdului. Într-un eseu despre Kafka, Ionesco definea astfel termenul „Absurd este ceea ce e lipsit de scop…retezat din rădăcinile sale religioase, metafizice şi transcedentale, omul este pierdut: toate acțiunile sale devin lipsite de sens, absurde, inutile."[13]

Acest sentiment de chin metafizic, datorat absurdității condiției umane este, în general vorbind, tema pieselor lui Beckett, Adamov, Ionescu, Genet şi ale celorlați scriitori despre care este vorba în această carte. Dar nu numai tematica defineşte ceea ce vom numi aici „treatrul

[12] Albert Camus, *Mitul lui Sisif,* traducere de Irina Mavrodin (Bucureşti: RAO, 2006), p. 115

[13] Eugène Ionesco, *'Dans les armes de la ville',* în *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault,* Paris, no. 20, Octombrie 1957

absurdului“. Căci un sentiment asemănător al inutilității vieții, al devalorizării idealurilor, purității şi sensului ei este de asemenea tema unei părți impotante a operei altor autori dramatici cum ar fi Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre şi însuşi Camus. Dar, dintr-un punct de vedere esențial, aceştia din urmă sunt diferiți de absurzi, căci ei prezintă sentimentul lipsei de rațiune a condiției umane, în forma unor raționamente extrem de lucide şi logic construite, pe când teatrul absurdului luptă să exprime sentimentul lipsei de sens a condiției umane şi inadecvarea perspectivei raționaliste, prin abandonarea asumată a instrumentelor raționale şi gândirii discursive. Pe când Sartre sau Camus exprimă noul conținut într-o veche convenție, teatrul absurdului merge un pas mai departe, încercând să obțină o unitate între noile premise şi forma în care acestea sunt exprimate. Într-un anume sens, *teatrul* lui Sartre şi Camus este mai puțin adecvat filosofiei lui Sartre şi Camus, ca expresie artistică, decât teatrul absurdului.

Când Camus susține că, în vremea noastră lipsită de iluzii, lumea a încetat să mai aibă vreun sens, o face în elegantul stil raționalist şi discusiv al unui moralist de secol XVIII, în piese şlefuite şi bine scrise. Când Sartre susține că existența precede esența şi că personalitatea umană poate fi redusă la simple posibilități şi libertatea de a alege din nou, în orice moment, el îşi prezintă ideile în piese cu personaje extrem de inteligent construite, care rămân consecvente până la capăt şi astfel reflectă vechiul truism că fiecare ființă umană are un miez esențial, neschimbat, imuabil – de fapt, un suflet nemuritor. Iar frazele frumoase, inteligența argumentelor ambilor scriitori, în ancheta lor implacabilă, demonstrează, totuşi, prin silogisme, convingerea tacită că discursul logic poate oferi soluții viabile, că analiza limbajului va duce la dezvăluirea conceptelor fundamentale, respectiv a ideilor lui Platon.

Aceasta este o contradicție internă pe care autorii dramatici ai absurdului încearcă s-o depăşească şi s-o rezolve, mai mult instinctiv şi intuitiv, decât printr-un efort conştient. Teatrul absurdului, în schimb, a renunțat să mai discute *despre* absurditatea condiției umane; pur şi simplu o *arată* în ființa ei, adică în imagini scenice concrete. Aceasta este diferența între abordarea filosofului şi cea a poetului; diferența, pentru a lua un exemplu dintr-un alt domeniu, între *ideea* de Dumnezeu în opera

lui Thomas D'Aquino sau Spinoza şi *intuiția* lui Dumnezeu în cele ale Sfântului Ioan al Crucii sau Meister Eckhart – diferența între teorie şi experiența practică.

Tocmai acest efort de a integra subiectul în forma sa de expresie este cel care separă teatrul absurdului de teatrul existențialist.

Trebuie, de asemenea, să distingem între acestea şi un alt curent important şi paralel în teatrul francez contemporan, preocupat de absurd în egală măsură ca şi de nesiguranța condiției umane, şi anume „avangarda poetică", teatrul autorilor dramatici ca Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux şi generația mai tânără, Georges Schehadé, Henri Pichette şi Jean Vauthier, ca să numim numai câțiva din reprezentanții săi mai importanți. Aceasta este o linie de demarcație şi mai greu de trasat, căci cele două abordări se suprapun în mare măsură. „Avangarda poetică" se bazează pe imaginar şi oniric la fel de mult ca teatrul absurdului; de asemenea disprețuieşte axiomele tradiționale ale unității de situație şi consecvenței personajelor sau chiar ale nevoii de conflict. Totuşi, „avangarda poetică" reprezintă o altă sensibilitate; e mai lirică şi mult mai puțin violentă şi grotescă. Chiar mai importantă este atitudinea foarte diferită față de limbaj: „avangarda poetică" uzează mult mai mult de vorbirea poetică „conştientă"; aspiră spre piese care sunt de fapt poeme, imagini compuse pe baza unei rețele de asociații verbale.

Teatrul absurdului, pe de altă parte, tinde spre o devalorizare radicală a limbajului, spre o poezie care urmează a se naşte din imaginile concrete şi obiectualizate în scenă. Limbajul joacă în continuare un rol important în această concepție, dar ceea ce *se întâmplă* pe scenă transcende şi adesea contrazice *cuvintele* vorbite de personaje. În *Scaunele* lui Ionesco, de exemplu, conținutul poetic al unei piese plină de forță nu constă în cuvintele banale care sunt pronunțate, ci în faptul că ele sunt adresate unor scaune goale, al căror număr creşte exponențial.

Teatrul absurdului face deci parte dintr-o mişcare „anti-literară" a timpului nostru, care şi-a găsit o formă de expresie în pictura abstractă, cu respingerea elementelor „literare" din tablouri. Sau în „nouveau roman" în Franța, care se bazează pe descrierea obiectelor şi respinge empatia şi antropomorfismul. Nu e o întâmplare că, asemenea acestor

mişcări şi altora care încearcă să găsească noi forme de expresie artistică, teatrul absurdului îşi are centrul în Paris. Dar aceasta nu înseamnă că teatrul absurdului este neapărat francez. El îşi are originile în vechi tendințe ale tradiției occidentale şi este bine reprezentat în Marea Britanie, Spania, Italia, Germania, Elveția, Europa de Est şi Statele Unite, la fel ca şi în Franța. Mai mult, înşişi practicienii de vârf care trăiesc în Paris şi scriu în limba franceză, nu sunt francezi.

Ca uzină a artei moderne, Parisul este un centru internațional, nu doar francez: el funcționează ca un adevărat magnet, atrăgând artişti de toate naționalitățile, în căutarea libertății de a lucra şi a trăi vieți neconformiste, fără a fi nevoiți să privească peste umăr pentru a vedea dacă şi-au şocat sau nu vecinii. Acesta este secretul Parisului, capitală a individualiştilor lumii: aici, într-o lume de cafenele şi mici hoteluri, e posibil să trăieşti uşor, fără a fi hărțuit.

De aceea artişti cosmopoliți de origine incertă, ca Apollinaire, spanioli ca Picasso sau Juan Gris, ruşi ca şi Kandinsky sau Chagall, români ca Tzara şi Brâncuşi, americani ca Gertrude Stein, Hemingway şi E. E. Cummings, un irlandez precum Joyce – şi mulți alții, din toate colțurile lumii, s-au putut întâlni în Paris ca să dea formă modernismului în artă şi literatură. Teatrul absurdului izvorăşte din aceeaşi tradiție şi se hrăneşte din aceleaşi rădăcini. Un irlandez, Samuel Beckett, un român, Eugène Ionesco, un rus de origine armeană, Arthur Adamov nu numai că au găsit în Paris atmosfera care le-a permis să experimenteze în deplină libertate, dar au găsit, de asemenea, posibilitatea de a fi produşi în teatru.

Standardele de montare şi producție ale teatrelor mici din Paris sunt adesea criticate ca fiind amatoriceşti şi de mântuială. Uneori chiar aşa şi este. Cu toate acestea, este de necontestat faptul că în nici un alt loc din lume nu există atâția oameni de teatru, profesionişti de prima mână, care au simțul aventurii şi sunt destul de inteligenți ca să lupte pentru piesele experimentale ale noilor autori dramatici şi să-i ajute să devină maeştri în tehnicile de scriere scenică. De la Lugné-Poë şi Copeau, de la Dullin şi Jean-Louis Barrault până la Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jaques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau şi o pleiadă de

atâția alții, numele lor sunt indisolubil legate de afirmarea marilor valori ale teatrului contemporan.

Un lucru la fel de important este că Parisul are un public extrem de inteligent, receptiv, care gândeşte şi este dornic şi capabil să perceapă noul. Aceasta nu înseamnă că primele producții ale unora din cele mai uluitoare manifestări de teatru al absurdului nu au produs demonstrații ostile sau, la început, nu s-au jucat cu săli goale. Contează însă că aceste scandaluri exprimau un interes şi o preocupare pasionate şi că până şi în cele mai goale săli existau entuziaşti destul de inteligenți ca să ducă vorba mai departe cu folos despre experimentele originale pe care le vizionaseră.

Dar în ciuda acestor condiții favorabile, datorate fertilului climat cultural parizian, succesul atât de rapid de care s-a bucurat teatrul absurdului rămâne unul dintre cele mai uluitoare aspecte ale acestui fenomen uluitor. Piese atât de ciudate şi indescifrabile, atât de clar lipsite de atracțiile tradiționale ale pieselor „bine scrise", au urcat în mai puțin de zece ani pe scenele lumii, din Finlanda până în Japonia şi din Norvegia până în Argentina – şi au stimulat o sumedenie de alți autori în acelaşi sens. Acest lucru în sine este extrem de impresionant şi probează în mod empiric importanța acestui gen de teatru.

Teatrul absurdului ca literatură, ca tehnică de scenă, ca manifestare a gândirii epocii sale trebuie studiat începând cu însăşi examinarea pieselor. Numai atunci pot fi ele văzute ca parte a unei vechi tradiții, adesea subterană, dar existentă încă din antichitate. Numai după ce mişcarea de azi a fost plasată în context istoric, se poate încerca o evaluare a semnificației şi importanței sale, ca şi a rolului pe care trebuie să-l joace în grila de gândire contemporană.

Un public condiționat de convențiile acceptate tinde să recepteze impactul experienței artistice printr-un filtru critic al orizontului de aşteptare şi referirilor critice. Acest lucru este un rezultat natural al educării gustului şi facultății sale de percepție. Grila valorică, admirabilă în sine, are însă rezultate tulburătoare atunci când este confruntată cu un discurs complet nou şi revoluționar – atunci se iscă o înfruntare pe viață şi pe moarte între impresiile nou receptate şi prejudecățile critice, care exclud clar posibilitatea ca asemenea impresii să fi putut fi simțite.

De-aici rezultă furtuna de frustrare şi indignare, cauzată întotdeauna de operele construite pe un nou tip de discurs.

Scopul acestei cărți este să asigure un cadru de referință care să pună în lumină operele din teatrul absurdului în propriul lor discurs, astfel încât importanța şi forța lor să fie pentru cititor la fel de relevante pe cât a fost *Aşteptându-l pe Godot* pentru deținuții de la San Quentin.

1. SAMUEL BECKETT

În căutarea sinelui

Ultima dorință a lui Murphy, eroul romanului omonim al lui Beckett, este ca urmaşii, respectiv executorii săi testamentari, să-i pună cenuşa într-o pungă de hârtie şi s-o ducă la „Abbey Theatre, Lr[14] Abbey Street, Dublin... în ceea ce marele şi bunul Lord Chesterfield numeşte casa necesară, acolo unde şi-a petrecut cele mai fericite ore din viaţă, cum intri, jos şi la dreapta...şi să se tragă apa peste ea, dacă se poate în timpul executării uneia din operaţiunile de rigoare."[15] Simbolic în adevăratul spirit ireverenţios al anti-teatrului, gestul ne face şi să înţelegem unde a avut autorul lui *Aşteptându-l pe Godot* primele contacte cu genul de dramaturgie împotriva căruia avea să reacţioneze, respingând ceea ce el numeşte „aberaţiile groteşti ale artei realiste – acele nemernice propoziţii de suprafaţă" şi „vulgaritatea de doi bani a unei literaturi de observaţie."[16]

Samuel Beckett s-a născut la Dublin în 1906, fiu al unui normator de construcţii. Ca şi Shaw, Wilde şi Yeats, el vine din clasa protestantă de mijloc şi, deşi mai târziu îşi pierde credinţa, este crescut „aproape ca un puritan", după cum el însuşi o declară.[17] S-a spus că preocuparea lui

---

[14] Lr – abreviere pentru Lower (din jos), ca opus lui Upper (din sus), referitor la Abbey Street. (n.tr.)

[15] Samuel Beckett, *Murphy* (New York: Grove Press, fără dată), p. 269

[16] Beckett, *Proust* (New York: Grove Press, fără dată), p. 57

[17] Beckett citat de Harold Hobson în 'Samuel Beckett, dramatist of the year', în *International Theatre Annual,* nr.I (London: John Calder 1956).

Beckett față de problema ființei şi identității de sine ar fi izvorât din inevitabila şi nesfârşita preocupare anglo-irlandeză de a găsi răspunsul la întrebarea „cine sunt eu?”. Dar, chiar dacă e posibil să găsim aici un grăunte de adevăr, suntem încă departe de a furniza o justificare a profundului chin existențial – cheia operei lui Beckett –, izvorând din straturile adânci ale personalității sale, foarte diferită de aparența ei socială.

La vârsta de paisprezece ani, Beckett a fost trimis ca intern la una din tradiționalele şcoli anglo-irlandeze fondată de Regele James I, unde şi Oscar Wilde fusese elev: Portora Royal School, în Enniskillen, comitatul Fermanagh. În mod tipic, Beckett – a cărui operă îl arată atât de torturat şi de sensibil ca ființă – se remarcă nu numai ca elev strălucit şi popular, dar şi ca excelent sportiv, jucând cu aplomb cricket şi rugby.

În 1923, Beckett părăseşte Portora şi intră la Trinity College, în Dublin, unde studiază franceza şi italiana, luându-şi licența în 1927. Aprecierea de care se bucură este atât de mare, încât este ales să reprezinte universitatea în schimbul tradițional de lectori cu faimoasa École Normale Supérieure din Paris. Prin urmare, după un stagiu scurt de profesor în Belfast, în toamna anului 1928 pleacă la Paris pentru un schimb de doi ani, ca *lecteur d'anglais* la École Normale.

Astfel începe viața sa pariziană. Aici îl întâlneşte pe James Joyce şi devine curând parte a anturajului său, scriind, la vârsta de douăzeci şi trei de ani, strălucitorul eseu introductiv al acelei bizare cărți numită *Exagminarea noastră asupra factificării pentru incaminarea Operei în lucru,*[18] conținând douăsprezece articole ale celor doisprezece apostoli ai Maestrului, în apărarea şi întru exegeza nenumitului încă *magnum opus*. Articolul lui Beckett, numit „Dante…Bruno. Vico…Joyce” culminează cu afirmarea plină de spirit a datoriei artistului de a exprima totalitatea şi complexitatea experienței sale, în ciuda unui public leneş, care cere texte uşor de înțeles:

> „Poftim expresie directă – pagină după pagină. Şi dacă nu o înțelegeți, doamnelor şi domnilor, este pentru că sunteți prea decăzuți pentru asta.

[18] Colecția de eseuri din 1929 se referă la "opera în lucru" *Finnegan's Wake* şi îi are ca autori, printre alții, alături de Beckett, pe Marcel Brion şi Williams Carlos Williams. (n.tr.)

> Nu sunteți mulțumiți decât dacă divorțul dintre formă şi conținut este atât de strict, încât puteți să-l înțelegeți pe unul, aproape fără a vă obosi s-o citiți pe cealaltă. Această smântânire pripită, această înfulecare a sărmanului caimac al sensului e posibilă datorită a ceea ce eu numesc un proces continuu de copioasă salivație intelectuală. Forma, care este un fenomen arbitrar şi independent, nu poate îndeplini o funcție mai înaltă decât aceea de a stimula terțiarul sau quatriarul reflex condiționat al înțelegerii care ne driblează."[19]

Acestea sunt principiile de credință pe care Beckett le-a practicat ca scriitor, cu o coerență fără compromisuri, aproape înspăimântătoare în claritatea ei. Într-o scrisoare către Harriet Shaw Weaver, datată 28 mai 1929[20], Joyce vorbeşte despre intenția sa de a publica eseul lui Beckett într-o revistă italiană. În aceeaşi scrisoare, menționează un picnic la țară, plănuit de Adrienne Monnier pentru a serba cea de-a douăzeci şi cincea aniversare a „Zilei lui Bloom"[21]. Era vorba de *Déjeuner Ulysses,* care a avut loc pe 27 iunie 1929 la Hôtel Léopold din Les Vaux-de-Cernay,

---

[19] Beckett, 'Dante…Bruno.Vico…Joyce' în *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (Paris: Shakespeare & Co., 1929), p.13

[20] *Letters of James Joyce,* ed. Stuart Gilbert (London: Faber & Faber, 1957) pp. 280-81

[21] "Ziua lui Bloom" sau Bloomsday se serbează pe 16 iunie şi vine de la Leopold Bloom, protagonistul romanului *Ulysses,* situat în timp ficțional în ziua de 16 iunie 1904, la Dublin. Este o aniversare anuală în onoarea lui James Joyce şi a romanului său. Celebrarea are loc mai ales la Dublin, dar şi în alte părți ale lumii (de exemplu în Philadelphia, SUA, la muzeul Rosenbach, unde se află manuscrisul romanului *Ulysses,* ca şi în Italia, Franța sau Ungaria). Ea constă în procesiuni cu costume, refacerea drumului lui Bloom în Dublin, cu opriri în locurile menționate în roman şi chiar lecturi maraton, de până la 36 de ore, ale romanului. Prima aniversare a avut loc în anul 1954. În 2004, la 100 de ani de la evenimentele ficționale descrise în roman, a avut loc la Dublin un festival de cinci luni (1 Aprilie – 31 august), iar în duminica de dinaintea celebrării, 10 000 de oameni au fost tratați gratuit pe O' Connell Street cu un mic dejun irlandez tradițional, constând din cârnați, şuncă friptă, pâine prăjită, fasole, caltaboşi şi sângerete. (n.tr.)

lângă Versailles. Din biografia lui Joyce scrisă de Richard Ellman aflăm că Beckett a fost unul dintre invitați – alături de Paul Valéry, Jules Romains, Léon-Paul Fargue, Philippe Soupault şi multe alte nume importante – şi că pe drumul de întoarcere acesta a stârnit furia lui Paul Valéry şi Adrienne Monnier insistând ca Joyce să oprească autobuzul ca să mai bea un pahar prin barurile de pe marginea drumului.

În timpul primei sale şederi în Paris, Beckett s-a făcut remarcat şi ca poet, câştigând chiar un premiu literar: zece lire pentru cel mai bun poem pe tema timpului, într-un concurs inițiat de Nancy Cunard, având-o în juriu pe ea şi pe Richard Aldington. Poemul lui Beckett, intitulat provocator „Whoroscope“[22], îl prezintă pe Descartes meditând asupra timpului, a ouălor de găină şi a evansescenței. Mica broşură, publicată la Paris de către Hours Press, într-un tiraj de o sută de exemplare semnate, a cinci şilingi bucata şi două sute nesemnate, a un şiling bucata, a devenit o piesă de colecție, împreună cu micuța etichetă care îl informează pe cititor despre premiul obținut şi că acesta este „debutul editorial în volum de autor, al domnului Samuel Beckett”.

Pentru noul său prieten, James Joyce, Beckett s-a încumetat să traducă pasajul „Anna Livia Plurabelle” în franceză. Dar această întreprindere îndrăzneață, în care îl mai ajuta şi Alfred Péron, a fost abandonată în 1930 (traducerea avea să fie terminată ulterior de Joyce, Soupault şi alți câțiva), când Beckett s-a întors la Dublin să-şi ia în primire postul de asistent la catedra de limbi romanice de la Trinity College.

Astfel, la vârsta de douăzeci şi patru de ani, Beckett părea lansat pe orbita sigură şi strălucitoare a unei cariere universitare şi literare. Îşi dă masteratul, iar în 1931 apare studiul său despre Proust, comandat de un editor londonez, dar scris la Paris. Lucrarea este o interpretare pătrunzătoare a operei lui Proust ca cercetare asupra timpului, dar anticipează de asemenea multe din temele abordate de Beckett pe parcursul operei sale viitoare, ca de exemplu imposibilitatea de a poseda obiectul iubirii şi iluzia prieteniei: „...dacă dragostea e o funcție a tristeței omeneşti,

[22] Licență ironică intraductibilă, bazată pe cuvântul *horoscope* (horoscop), a cărui pronunțare nu se schimbă prin adăugarea lui w, în schimb capătă conotații sarcastice prin asocierea cu *whore* (târfă). (n.tr.)

prietenia e o funcție a laşităţii sale; şi dacă nici una nu se poate realiza din cauza necomunicării (izolării) a tot ce nu este *cosa mentale,* eşecul de a poseda are măcar noblețea tragicului, în timp ce încercarea de a comunica acolo unde nu este posibilă nici o comunicare, e doar o maimuțăreală vulgară sau oribil de comică, asemenea nebuniei care duce conversații cu mobilierul”[23] Aşa că, pentru un artist, „singura dezvoltare spirituală posibilă este în sentimentul profunzimii. Tendința artistică nu este expansivă, ci de a se retrage în sine. Iar arta este apoteoza solitudinii. Nu există comunicare, pentru că nu există vehicul de comunicare.”[24] Deşi aceste idei expun gândirea lui Proust, astăzi Beckett subliniază că a scris studiul la comandă, şi nu dintr-o afinitate profundă cu Proust, astfel încât el îşi exprimă aici multe din sentimentele şi gândurile proprii.

Unuia care simțea că obişnuința şi rutina erau un cancer al timpului, socializarea – o biată iluzie, iar viața artistului, în mod necesar, singuratică, moara zilnică a muncii unui lector universitar trebuie să i se fi părut de nesuportat. Patru semestre la Trinity College i-au fost de-ajuns. A renunțat la carieră, eliberându-se de rutină şi obligații sociale. Ca şi Belaqua, eroul volumului său de povestiri *More Pricks Than Kicks*[25] care, deşi indolent prin natură, „şi-a învigorat egotismul aflat în ultima lui fază...prin credința că cel mai bun lucru pe care îl are de făcut este să se mute mereu din loc în loc”,[26] Beckett intră într-o perioadă de *Wanderjahre.*[27] Scriind poezii şi povestiri, trăind din expediente, se mută din Dublin la Paris şi călătoreşte în Franța şi Germania. În mod sigur, nu e o coincidență faptul că atâtea din personajele lui Beckett aveau să fie vagabonzi şi hoinari şi că toți sunt singuri.

More Pricks than Kicks se petrece în Dublin; următorul volum, o culegere subțirică de poeme, *Echo's Bones and Other Precipitates*[28]

---

[23] *Proust,* p.46

[24] ibid., p.47

[25] În traducere literală titlul ar suna *Mai multe înțepături decât lovituri.* (n.tr.)

[26] Beckett, *More Pricks than Kicks* (London: Chatto & Windus, 1934), p.43

[27] Aluzie la romanul binecunoscut al lui Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre (Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister,* 1821), precedat de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1796). (n.tr.)

[28] *Oasele lui Echo şi alte sedimente* (n.tr)

(1935) ajunge de la Dublin (barjele Guiness de lângă podul O'Connell), la Paris (barul american din Rue Mouffetard) şi Londra („marele, bătrânul British Museum", Ken Wood şi Tower Bridge). Şederea lui Beckett în Londra îşi lasă şi ea amprenta pe primul său roman, *Murphy* (1938): „Sfârşitul lumii", la marginile cartierului Chelsea, zona din jurul pieței Caledonia şi Pentonville; Gower Street.

De câte ori trecea prin Paris, Beckett mergea să-l vadă pe Joyce. După cum spune Richard Ellmann:

> „Beckett era dependent de tăcere, la fel şi Joyce; duceau conversații care constau cel mai adesea în tăceri direcționate către celălalt, saturate: la Beckett, de tristețea lumii, la Joyce – mai ales – de tristețea sinelui. Odată, Joyce stătea în poziția sa obişnuită, picior peste picior, cu degetul mare al piciorului de deasupra sprijinit de talpa celuilalt; Beckett, de asemenea înalt şi subțire, stătea şi el la fel. Deodată, Joyce pune o întrebare de genul: «Cum a putut un idealist ca Hume să scrie o istorie?»la care Beckett răspunde: «O istorie a reprezentărilor.»"[29]

Beckett îi citea lui Joyce pasaje din cartea lui Fritz Mauthner, *Critica limbajului,* una dintre primele lucrări care pune în lumină imposibilitatea limbajului de a descoperi şi comunica adevăruri metafizice. Dar „deşi îi plăcea compania lui Beckett, Joyce îl ținea în acelaşi timp la distanță. Odată i-a zis direct: «În afară de familia mea nu iubesc pe nimeni», pe un ton care sugera de fapt «Şi nici după familie nu mă prea omor».“[30] De câteva ori Joyce, a cărui vedere scădea tot mai mult, i-a dictat lui Beckett pasaje din *Finnegan's Wake.* Din pricina asta s-ar putea să se fi bătut atâta moneda pe faptul că Beckett ar fi fost secretarul personal al lui Joyce, poziție pe care cel dintâi nu a avut-o niciodată. Dacă cineva a fost secretarul lui Joyce, acesta era Paul Léon.

Richard Ellmann ne spune şi cum nefericita fiică a lui Joyce, Lucia, s-a îndrăgostit nebuneşte de Beckett. Acesta o scotea uneori la teatru şi restaurant pe fata deja hipersensibilă şi nevrotică. „Pe măsură ce o părăsea autocontrolul, ea făcea tot mai puține eforturi ca să ascundă pasiunea pe care o simțea pentru el şi până la urmă sentimentele ei au

[29] Richard Ellmann, *James Joyce* (New York and London: Oxford University Press, 1959), p.661

[30] ibid.

devenit atât de vizibile încât Beckett i-a spus direct şi fără menajamente că îi vizita în primul rând ca să-l vadă pe tatăl ei. Şi-a dat seama că fusese crud şi mai târziu avea să-i mărturisească lui Peggy Guggenheim că era mort pe dinăuntru şi nu avea sentimente omeneşti, aşa că nu avea cum să se îndrăgostească de Lucia."[31]

Peggy Guggenheim, patroană a artelor şi faimoasă colecționară de tablouri, era ea însăşi, câțiva ani mai târziu, „îngrozitor de îndrăgostită" de Beckett, după cum scrie în memoriile sale. Ea îl descrie ca fiind un tânăr fascinant, dar bolnav de o apatie care îl ține adesea în pat până după-amiaza târziu şi cu care era greu de conversat fiindcă „nu era prea vioi şi era nevoie de ore întregi şi multă băutură ca să se încălzească până când, în sfârşit, se dezvăluia."[32] Asemenea lui Belaqua, uneori ar fi vrut „să mă întorc în întuneric, cu căița pe cap, pentru totdeauna"[33]. Beckett, spune Peggy Guggenheim, „avea amintiri îngrozitoare despre viața intrauterină. Suferea constant din această cauză şi avea crize cumplite de sufocare. Zicea adesea că într-o zi vom avea şi noi o viață împreună, dar dacă-l presam să ia vreo decizie, retracta întotdeauna cele spuse."[34]

Murphy, publicat în 1938 cu ajutorul lui Herbert Read, se construieşte întrucâtva în jurul unei situații analoage între protagonist şi prietena lui, Celia, care se tot străduieşte să-l facă să se angajeze undeva ca să se poată căsători, dar el se eschivează mereu.

În prima piesă a lui Beckett, *Eleutheria* (scrisă în franceză imediat după război, dar până acum nepublicată şi nejucată), este vorba de asemenea de eforturile unui tânăr de a se desprinde de obligațiile sale familiale şi sociale. *Eleutheria* are trei acte. Scena e împărțită în două, pe mijloc. În dreapta, protagonistul stă în pat, apatic şi pasiv. În stânga, prietenii şi familia îi discută cazul, fără să i se adreseze vreo clipă în mod direct. Treptat, acțiunea se mută de la dreapta spre stânga şi, într-un

[31] ibid., p.662

[32] Peggy Guggenhein, *Confessions of an Art Addict* (London: André Deutsch, 1960), p.50

[33] *More Pricks than Kiks,* p.32

[34] Peggy Guggenheim, op.cit. p.50

sfâşit, protagonistul găseşte energia să se elibereze din cătuşe şi să se separe de societate.

Murphy şi *Eleutheria* reflectă căutarile autorului, libertatea şi dreptul de a-şi trăi propria viață. De fapt, Beckett ajunge să îşi găsească definitiv o casă: Parisul. În 1937 achiziționează un apartament la ultimul etaj al unui bloc din Montparnasse, care avea să devină sediul lui în timpul războiului şi după aceea.

Cam pe-atunci trăieşte şi o întâmplare pe care parc-ar fi scris-o el însuşi: e înjunghiat în plină stradă, în Paris, de un personaj suburban care-l acostase să-i ceară bani – şi ajunge în spital, cu un plămân perforat. Mai târziu, vindecat, Beckett se duce să-şi viziteze atacatorul în închisoare. Îl întreabă de ce l-a înjunghiat şi apaşul îi răspunde *„Je ne sais pas, Monsieur."* Ar putea la fel de bine să fie vocea pe care o auzim în *Aştep-tându-l pe Godot* şi *Molloy.*

Când vine războiul, în septembrie 1939, Beckett e în Irlanda, vizitându-şi mama văduvă. Se întoarce imediat la Paris. Luase de mult decizia de a se opune regimului național-socialist din Germania, îngrozit de brutalitatea şi antisemitismul acestuia. Acum că războiul izbucnise, se contrazicea cu Joyce, căruia conflagrația i se părea lipsită de sens şi inutilă. Beckett însă susținea că era foarte bine justificată. Fiind cetățean al Republicii Irlanda, şi deci neutru, reuşeşte să rămână în Paris în timpul ocupației naziste. Intră în Rezistența franceză şi duce o viață nesigură ca membru al unei grupări subterane.

În august 1942, întorcându-se acasă, un mesaj îl informează despre arestarea unor membri ai grupului. Părăseşte imediat Parisul şi ajunge în zona neocupată, unde găseşte adăpost şi lucrează ca agricultor în casa unui țăran din Vaucluse, lângă Avignon. (În *Aşteptându-l pe Godot*, varianta franceză, acest lucru se menționează atunci când Vladimir susține că Estragon trebuie să cunoască regiunea Vaucluse, în timp ce Estragon neagă că ar fi fost vreodată oriunde altundeva decât este în acel moment, în Merdecluse. În versiunea engleză, Vaucluse devine „the Mâcon country", iar Merdecluse „the Cackon country".)

Ca să se mențină în formă, în timp ce lucra la ferma din Vaucluse, Beckett începe să scrie un roman, *Watt.* E vorba despre un tip singuratic şi excentric, care îşi găseşte adăpost ca servitor într-o regiune condusă

de un stăpân misterios, capricios şi de neabordat, Dl. Knott, având câteva din însuşirile ulterior atribuite tot atât de misteriosului domn Godot.

După eliberare, în 1945, Beckett revine pentru scurtă vreme la Paris, după care pleacă din nou în Irlanda, unde se înrolează voluntar în Crucea Roşie. Se reîntoarce în Franța în toamna anului 1945 şi lucrează un timp ca interpret şi intendent al unui spital de ambulanță, la Saint-Lô. Iarna se întoarce în sfârşit la Paris, în vechiul său apartament pe care-l găseşte neschimbat.

Această revenire acasă marchează începutul celei mai productive perioade din viața lui Beckett. Cuprins de un impuls creativ puternic şi susținut, în cei cinci ani care aveau să urmeze scrie un şir de opere importante: piesele *Eleutheria, Aşteptându-l pe Godot* şi *Sfârşit de partidă,* romanele *Molloy, Malone moare, Nenumitul* şi *Mercier şi Camier,* ca şi povestirile şi fragmentele de proză publicate sub titlul *Nuvele şi texte pentru nimic.* Toate aceste opere, din care câteva stau la baza reputației lui Beckett ca unul dim cei mai importanți scriitori ai vremii, care şi-a influențat epoca, au fost scrise în limba franceză.

Acesta este un fenomen curios. Mulți scriitori au devenit faimoşi scriind în altă limbă decât a lor, dar de obicei au fost siliți de împrejurări să se exprime într-o limbă străină: exilul, nevoia de a rupe legăturile cu țara lor natală din motive politice sau ideologice sau dorința de a atinge o audiență globală. Toate acestea pot induce unui român sau olandez, ca cetățean al unei comunități lingvistice mici, dorința de a scrie în franceză sau engleză. Dar Beckett nu era, cu siguranță, în acest sens, un exilat – iar limba lui maternă este *lingua franca* secolului XX. A ales să-şi scrie capodoperele în franceză, fiindcă simțea că are nevoie de disciplina pe care i-o impunea folosirea unei limbi învățate. După cum i-a răspuns unui student care scria o lucrare despre opera lui şi care l-a întrebat de ce folosea franceza: *„Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style”*[35] Cu alte cuvinte, dacă, în limba sa, un scriitor poate fi tentat să se lase în voia virtuozităților gratuite ale stilului de dragul stilului, folosirea unei alte limbi poate să-l forțeze să-şi reprime ingeniozitatea pe

[35] Niklaus Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache* (Zürich: Juris Verlag, 1957), p.32

care-ar irosi-o în înfloriturí stilistice, atingând astfel o mare claritate şi economie a expresiei.

Când regizorul american Herbert Blau i-a spus lui Beckett că scria în franceză ca să scape de o anume parte a sa, acesta a răspuns că da, erau anumite lucruri la el însuşi care nu-i plăceau, iar franceza avea tocmai efectul potrivit de „slăbiciune". Era o slăbiciune pe care o alesese, aşa cum Bartleby al lui Melville „prefera să nu trăiască".[36] E posibil ca Beckett să fi vrut să evite tendinţele aluzive şi de evocare, intrinseci limbii engleze. Totuşi, faptul că în propriile lui traduceri, engleza redă perfect înţelesul şi intenţia autorului, arată că ceea ce acesta preferă în franceză nu este doar o calitate de suprafaţă, ci chiar autodisciplinarea şi provocările pe care aceasta le ridică în faţa forţei expresivităţii lui.

Opere ca a lui Beckett, care izvorăsc din straturile cele mai profunde ale minţii şi din cele mai întunecate fântâni ale neliniştii, ar fi distruse de cea mai mică urmă de verbozitate sau fluenţă; ele trebuie să fie rezultatul unei lupte dureroase cu mijloacele de expresie. După cum arată Claude Mauriac în eseul lui despre Beckett, „când vorbim, ne lăsăm purtaţi de logica limbii şi articulării. Astfel, autorul care-şi încearcă puterile cu inefabilul trebuie să-şi folosească toată isteţimea ca să nu spună ceea ce cuvintele îl silesc să spună împotriva voinţei sale, ci în loc de asta să exprime ceea ce ele, prin însăşi natura lor, sunt făcute să ascundă: nesiguranţa, contradictoriul, negânditul."[37] Pericolul de a te lăsa dus de logica limbii este categoric mai mare în limba ta maternă, cu înţelesurile şi asocierile inconştient acceptate. Într-o limbă străină, Beckett se asigură că scrisul rămâne o bătălie continuă, o luptă corp la corp cu însuşi spiritul limbii. De aceea, consideră că piesele radiofonice şi micile texte ocazionale pe care le-a scris în engleză sunt o relaxare, o vacanţă în lupta sa constantă cu înţelesurile şi limba. În consecinţă, le consideră şi mai puţin importante. Pentru că au venit prea uşor.

---

[36] Scrisoare de la Herbert Blau către membrii trupei *San Francisco Actors' Workshop,* datată Londra, 28 octombrie 1959.

[37] Claude Mauriac, *La Littérature Contemporaine* (Paris: Albin, Michel, 1958), p.83

Traducerea franceză a lui *Murphy,* publicată în 1947, nu a prea atras atenția, dar publicarea în 1951 a lui *Molloy* a stârnit valuri. Triumful real al lui Beckett s-a produs, totuşi, când *Aşteptându-l pe Godot,* publicat în volum în 1952, este jucat în 5 ianuarie 1953 la micul Théâtre de Babylone, acum dispărut, pe Boulevard Raspail. Roger Blin, întotdeauna în prim-planul avangardei teatrale franceze, regizează şi joacă el însuşi rolul lui Pozzo. Şi, contrar tuturor aşteptărilor, această stranie farsă tragică, în care nu se întâmplă nimic şi care a fost disprețuită ca fiind nondramatică de atâția directori de teatre, devine unul din cele mai mari succese ale teatrului postbelic. S-a jucat de patru sute de ori la Théâtre de Babylone şi a fost apoi preluată de un alt teatru parizian. S-a tradus în peste douăzeci de limbi şi a fost produsă în Suedia, Elveția, Finlanda, Italia, Norvegia, Danemarca, Olanda, Spania, Belgia, Turcia, Iugoslavia, Brazilia, Mexic, Argentina, Israel, Cehoslovacia, Polonia, Japonia, Germania de Vest, Marea Britanie, Statele Unite, ajungând chiar şi în Dublin, la cinci ani după producția pariziană originală. În acest răstimp, piesa a fost vizionată de peste un milion de spectatori – o primire cu adevărat uluitoare pentru un text atât de enigmatic, de exasperant, de complex şi lipsit de compromisuri în nonconformismul său, sfidând orice gen cunoscut de construcție dramatică.

Nu este cazul să urmărim aici în detaliu bizara poveste a piesei *Aşteptându-l pe Godot.* E destul să spunem că piesa s-a bucurat de prețuirea multor autori dramatici consacrați, de la Jean Anouilh (care afirma despre producția de la Théâtre de Babylone că ar fi la fel de importantă ca

[illegible] piesă de Pirandello regizată la Paris de Pitoeff în 1923), Thornton Wilder, Tennessee Williams şi William Saroyan (care spunea: "De acum înainte, pentru mine şi pentru alții, va fi mai uşor să scriem liber teatru"); că ea ajunge la Londra în august 1955, într-o producție cu care Beckett nu a fost de acord, dar care s-a bucurat de un asemenea succes încât a fost transferată de la Arts Theatre Club în West End unde s-a jucat mult timp; că a aterizat în Statele Unite la Miami Playhouse pe 3 ianuarie 1956 unde, cu Bert Lahr şi Tom Ewell în rolurile vagabonzilor, a fost vândută ca „ un hit comic transoceanic”, dezamăgindu-şi crunt publicul, dar că a ajuns, într-un final, pe Broadway, cu Bert Lahr, dar fără Tom Ewell şi a fost foarte bine primită de critici.

A doua piesă a lui Beckett, *Endgame (Sfârşit de partidă),* s-a jucat în coupé cu pantomima *Act Without Words I (Piesă fără cuvinte I),* interpretată de Deryk Mendel pe muzica lui John Beckett, vărul lui Beckett. Premiera în limba engleză a avut loc împreună cu piesa scurtă *Ultima bandă a lui Krapp,* scrisă de Beckett în engleză şi care s-a jucat apoi la Paris, în chiar în traducerea autorului – şi apoi la New York.

Ultima bandă a lui Krapp a fost regizată de Donald McWhinnie, celebrul producător de teatru radiofonic, care a reuşit să-l convingă pe Beckett să scrie două piese special pentru programul III al BBC: *All That Fall* (difuzată în premieră pe 13 ianuarie 1957) şi *Embers* (28 octombrie 1959). Atât este de fină granița dintre opera dramatică a lui Beckett şi romanele lui ulterioare, scrise sub formă de monoloage dramatice, încât extrase din acestea au fost de asemenea difuzate de programul III al BBC: *Molloy* (10 decembrie 1957); un fragment din *From an Abandoned Work* (14 decembrie 1957); *Malone Dies* (18 iunie 1958) şi *The Unnamable* (19 ianuarie 1959).

În romanul *Comment C'Est* (1961), Beckett atinge un nou nivel al austerității – un univers mitic populat de creaturi singuratice care se târăsc pe burtă prin noroi, întâlnind din când în când câte un individ similar pentru un episod scurt de încercări groteşti de a comunica, apoi reluându-şi, la nesfârşit, târâşul. *Happy Days (O, ce zile frumoase!)*[38] vine dintr-o lume la fel de sumbră, la fel şi *Play,* jucată în premieră în traducere germană la Ulm pe 14 iunie 1963, urmată de producții în engleza originală la New York, pe 4 ianuarie 1964 şi la Teatrul Național din Londra, pe 7 aprilie 1964.

Piesuța miniaturală *Come and Go* (produsă în variantă germană pe 14 ianuarie 1966 în sala Studio a Teatrului Schiller din Berlinul de Vest) reprezintă încă un pas pe drumul conciziei, ajungând aproape la minimalism.

[38] A fost jucată mai întâi sub direcția lui Alan Schneider la Teatrul Cherry Lane din New York, pe 17 septembrie 1961, cu Ruth White în rolul principal; apoi la Royal Court, în regia lui George Devine, pe 1 noiembrie 1962 şi de trupa teatrului Odéon, cu Madeleine Renaud în rolul lui Winnie, la Festivalul de la Veneția în octombrie 1963, înainte de a începe o stagiune plină de succes chiar la Odéon.

Beckett, care a fost întotdeauna fascinat de aspectele tehnice ale noilor *mass media,* a continuat să scrie pentru radio, cu accent special pe fuziunea dintre text şi muzică. *Words and Music (Cuvinte şi muzică),* având o importantă contribuție a compozitorului John Beckett, a fost difuzată în premieră de programul III al BBC pe 13 noiembrie 1962. *Cascando* (scrisă în franceză), pe muzica lui Marcel Mihailovici, compozitor român, s-a jucat pentru prima dată la radio în franceză pe 16 octombrie 1963, apoi a fost difuzată în germană la Stuttgart pe 16 octombrie 1963 şi în engleză, tot de programul III al BBC, pe 28 octombrie 1964.

Prima incursiune a lui Beckett în cinematografie se întâmplă când Grove Press din New York începe un proiect de film constând din trei scenarii de Beckett, Ionesco şi Pinter. Din cele trei filme scurte, doar al lui Beckett s-a materializat până acum. A fost regizat în 1965 de Alan Schneider şi a avut premiera la Bienala de la Veneția în același an, în august. În rolul principal, şi ultimul său rol important înainte de a muri, era Buster Keaton, marele actor al filmului mut, pe care Beckett îl admirase întotdeauna.

Piesa de televiziune *Eh Joe,* scrisă în 1965 şi jucată de atunci în Germania şi la BBC (cu Jack McGowran, unul din actorii preferați ai lui Beckett, în rolul titular), dovedeşte că mai exista un mediu în care Beckett îşi putea fructifica la maximum mijloacele de expresie, rămânând, totuşi, foarte simplu.

Intrând în decada a şaptea a vieții, tendința lui Beckett spre concizie extremă, concentrarea pe o imagine unică, dar complexă şi poliedrică, devine tot mai pronunțată în textele dramatice pentru scenă, dar şi în cele pentru televiziune. Şi, fiindcă lua parte tot mai activ la procesul efectiv al montării textului, uneori fiind etichetat în mod deschis ca regizorul acestuia, el a devenit capabil să controleze mai direct partea vizuală a operei sale astfel încât, de fapt, a putut fi considerat nu numai poet dramatic, dar şi creatorul unor imagini tridimensionale, în mişcare.

Imaginea dominantă în *Not I* (o piesă scurtă jucată în premieră la Lincoln Center, New York, în Septembrie 1972) e o gură suspendată la mijlocul scenei, înconjurată de întuneric total, din care țâşneşte vocea unei bătrâne amestecând cuvinte de-a valma, într-un şuvoi rapid, în timp

ce o siluetă misterioasă într-o mantie arabă, Auditorul, ascultă într-o margine a scenei şi face din când în când un gest tăcut, disprețuitor. În *Footfalls* (premiera la Royal Court în mai 1976) ochii publicului se concentrează pe o fâşie de lumină pe podea, peste care trec într-un du-te-vino paşii unei bătrâne, în timp ce se aude vocea ei, dar şi a mamei ei, care însă rămâne invizibilă. La fel, în *That Time* (premiera tot la Royal Court, mai 1976), publicul vede capul unui bătrân pletos, cu barbă, suspendat în întuneric; el îşi ascultă vocea care vine de deasupra scenei, din trei direcții: stânga, dreapta şi centru –, declamând trei episoade din viața sa trecută.

Pentru un poet devenit pictor de imagini în mişcare, televiziunea oferea în plus avantajul că imaginea putea fi fixată, odată pentru totdeauna, pe casetă video. Aici, chiar mai mult decât în textele sale de scenă, cuvintele devin, aşa cum spunea chiar el „ceea ce farmacistul numeşte excipienți", materia relativ lipsită de importanță din jurul elementului activ, imaginea. *Ghost Trio* (BBC Tv, aprilie 1977) şi *...but the clouds…* (de asemenea BBC Tv, 17 aprilie 1977) sunt imagini pline de forță ale pierderii, vinovăției şi regretului după viața deja iremediabil trăită.

Până şi în anii celebrității sale mondiale – în 1969 i se decernează Premiul Nobel pentru Literatură – Samuel Beckett rămâne la fel de ascuns, la fel de neclintit ca întotdeauna, apărându-şi intimitatea. Nu vorbeşte la radio, nu apare la telelviziune, nu dă interviuri în ziare şi refuză să-şi comenteze opera.

Căsătorit cu Suzanne Dumesnil, cu care a lucrat în mişcarea de rezistență franceză şi în anii războiului, el îşi împarte timpul între apartamentul său din Montparnasse şi o micuță cabană de lângă Paris, la Ussy-sur-Marne. Îi place să-şi regizeze piesele în Germania, mai ales în Berlin, unde are o relație specială cu Teatrul Schiller unde a realizat *Endgame* (1967), *Krapp's Last Tape* (1969), *Waiting for Godot* (1975) şi *Play* (1978), spectacole care trebuie considerate variante definitive ale acestor piese.

*

Când Alan Schneider, care avea să regizeze prima producție americană a lui *Aşteptându-l pe Godot,* l-a întrebat pe Beckett cine sau ce era Godot, i s-a răspuns „Dacă știam, aș fi spus-o în piesă”.[39]

Iată o avertizare salutară pentru cei care se apropie de piesele lui Beckett cu intenția de a descoperi *cheia* înțelegerii lor, de a demonstra în termeni exacți şi bine definiți *ce mesaj au acestea.* O asemenea întreprindere poate fi justificată, eventual, în abordarea unui autor cu o concepție sau filosofie morală explicită, pe care o translează în termenii concreți ai conflictului şi personajelor. Dar chiar şi într-un asemenea caz, se poate întâmpla ca produsul final, dacă se dovedeşte a fi o operă autentică a imaginației creatoare, să depăşească intențiile originale ale autorului şi să apară mult mai bogată, mai complexă şi mai deschisă spre o mulțime de alte posibile interpretări. Căci, aşa cum însuşi Beckett arată în eseul lui despre Joyce şi a sa *Work in Progress,* forma, structura şi emoția în artă nu pot fi separate de conținut, de substanța sa conceptuală; pur şi simplu fiindcă o operă de artă, ca întreg, *este* înțelesul său, ce se spune în ea este indisolubil legat de *modul* în care acest lucru este spus şi nu poate fi spus în nici un alt fel. Bibliotecile sunt pline de încercările de a reduce o piesă ca *Hamlet* la câteva replici scurte şi simple, dar cu toate acestea varianta originală rămâne cea mai clară şi mai concisă formă a înțelesului şi mesajului său, tocmai fiindcă ambiguitățile şi inefabilul sunt elementele esențiale ale impactului ei total.

Aceste afirmații se aplică mai mult sau mai puțin la toate operele literare artistice, dar mai ales în cazul celor care se centrează pe transmiterea unui sentiment al misterului, uluirii şi neliniştii în fața condiției umane şi al disperării şi incapacității de a găsi un sens al existenței. În *Waiting for Godot,* sentimentul de nesiguranță pe care textul îl produce, fluxul şi refluxul acestuia – de la speranța de a fi descoperit identitatea lui Godot, la repetatele dezamăgiri – este el însuşi esența piesei. Orice încercare de a ajunge la o interpretare clară şi sigură prin stabilirea identității lui Godot prin analiză critică ar fi la fel de prostească precum încer-

[39] Alan Schneider, ' Waiting for Beckett', *Chelsea Review,* New York, Autumn 1958.

carea de a răzui pânza unui Rembrandt pentru a descoperi ce se ascunde dincolo de clar-obscurul tabloului.

Este totuşi firesc să se simtă nevoia unei explicaţii care, la drept vorbind, ar dezvălui înţelesul ascuns şi ar traduce într-un limbaj de zi-cu-zi asemenea piese, scrise într-un stil atât de neobişnuit şi enigmatic. Sursa acestei erori stă în părerea greşită că aceste piese pot fi cumva reduse la convenţiile „teatrului normal", având un conflict care poate fi rezumat în formă narativă. Există sentimentul că, dacă cineva ar putea descoperi o anume cheie, aceste piese ar putea fi silite să-şi dezvăluie secretul şi să scoată la iveală conflictul de tip convenţional, bine ascuns în ele. Asemenea încercări sunt sortite eşecului. Piesele lui Beckett sunt şi mai lipsite de conflict decât ale altor autori din teatrului absurd. În locul unei dezvoltări liniare, ele ne prezintă intuiţia autorului asupra condiţiei umane, printr-o metodă fundamental polifonică; ele îşi pun publicul în faţa unei structuri organizate de formulări şi imagini care se întrepătrund şi care trebuie înţelese în totalitatea lor, mai degrabă ca teme diferite într-o simfonie, căpătând înţeles prin simultaneitatea interacţiunii lor.

Dar dacă atunci când ne apropiem de piesele lui Beckett trebuie să fim atenţi să nu cădem în capcana încercării de a găsi o explicaţie simplistă a înţelesului lor, aceasta nu înseamnă că nu le putem supune unei cercetări atente, izolând seturi de imagini şi teme şi încercând să discernem structura de bază. Rezultatele unei asemenea examinări ar trebui să facă mai uşoară încercarea de a urmări intenţiile autorului şi, chiar dacă nu aflăm *răspunsuri* la întrebările sale, putem măcar să vedem care sunt aceste *întrebări.*

*

Waiting for Godot nu spune o poveste, ci explorează o situaţie statică. „Nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni, e oribil." Pe un drum de ţară, lângă un copac, doi vagabonzi bătrâni, Vladimir şi Estragon, aşteaptă. Aceasta este situaţia care deschide actul I. La sfârşitul actului I suntem informaţi că Dl. Godot, cu care ei cred că au întâlnire, nu poate veni azi, dar cu siguranţă va fi acolo mâine. Actul II repetă exact aceeaşi grilă. Acelaşi băiat vine şi aduce acelaşi mesaj. Actul I se termină astfel:

„ESTRAGON: Atunci, mergem?
VLADIMIR: Să mergem.
Nu se clintesc.”[40]

Actul II se termină cu acelaşi dialog, dar replicile sunt inversate între personaje.

Succesiunea întâmplărilor şi replicile sunt diferite în fiecare act. De fiecare dată, cei doi vagabonzi se întâlnesc cu o altă pereche de personaje, Pozzo şi Lucky, stăpân şi sclav, în circumstanțe diferite; în fiecare act Vladimir şi Estragon vor să se sinucidă şi nu reuşesc, din motive diferite; dar aceste variații servesc doar pentru a pune accentul pe similaritatea esențială a situației – *plus ça change, plus c'est la même chose.*

Vladimir şi Estragon – care îşi spun unul altuia Didi şi Gogo, deşi băiatul-mesager i se adresează lui Vladimir cu Domnule Albert şi Estragon, când e întrebat cum îl cheamă, răspunde fără nici o ezitare

Catullus – sunt evident inspirați de cuplurile de comici flecari din *music hall.* Dialogul lor încrucişat are calitatea specifică, repetitivitatea şi ritmul succesiunii rapide a sporovăielii comice.

„ESTRAGON: Din moment ce sîntem preveniți.
VLADIMIR: Putem să avem răbdare.
ESTRAGON: Ştim la ce ne putem aştepta.
VLADIMIR: N-avem de ce să ne îngrijorăm.
ESTRAGON: N-avem decît să aşteptăm.
VLADIMIR: Sîntem obişnuiți.”[41]

Iar paralela cu *music hall*-ul şi circul este şi mai explicită ceva mai sus:

„VLADIMIR: Frumoasă seară.
ESTRAGON: De neuitat.
VLADIMIR: Şi încă nu s-a sfîrşit.
ESTRAGON: S-ar zice că nu.
VLADIMIR: Abia începe.

[40] Samuel Beckett, *Aşteptîndu-l pe Godot,* traducere de Gellu Naum (Bucureşti: Univers şi T.N. „I.L. Caragiale“, 1970), p.52
[41] op.cit, p. 35-36

ESTRAGON: E teribil.
VLADIMIR: Te-ai crede la spectacol.
ESTRAGON: La circ.
VLADIMIR: La music-hall.
ESTRAGON: La circ."[42]

După cum o cere tradiția *music-hall*-ului sau a circului, şi aici există un element frust de umor fizic: Estragon îşi pierde pantalonii, se joacă un gag prescurtat cu trei pălării care se pun, se scot şi se schimbă într-o succesiune de o aparent infinită confuzie şi o mulțime de căderi în fund. Autorul unei lucrări profunde despre Beckett, Niklaus Gessner, face o listă de nu mai puțin de patruzeci şi cinci de didascalii, indicând pierderea poziției bipede (simbolizând demnitatea umană), de către unul din personaje.[43]

Ca toate cuplurile comice, Vladimir şi Estragon au personalități complementare. Vladimir este tipul mai practic, iar Estragon pretinde că a fost poet. Estragon descoperă că, pe măsură ce îşi mănâncă morcovul, acesta îi place tot mai puțin, pe când Vladimir reacționează fix invers – îi plac lucrurile, pe măsură ce se obişnuieşte cu ele. Estragon e volatil, Vladimir e insistent. Estragon visează, Vladimir nici nu vrea să audă de vise, lui Vladimir îi pute gura, lui Estragon îi put picioarele. Vladimir îşi aminteşte de trecut, Estragon uită imediat ce lucrurile se întâmplă. Lui Estragon îi place să spună bancuri, pe Vladimir bancurile îl deranjează. Vladimir este cel care susține cu voce tare că îl aşteaptă pe Godot şi că speră ca venirea lui să schimbe situația, pe când Estragon rămâne sceptic pe tot parcursul piesei şi uneori uită până şi numele lui Godot. Vladimir este cel care conduce conversația cu băiatul-mesager al lui Godot şi lui îi sunt adresate mesajele acestuia. Estragon e cel mai slab dintre ei: în fiecare noapte e bătut măr de străini misterioşi. Din când în când, Vladimir devine protectorul lui, îi cântă cântece de leagăn şi îl înveleşte cu haina lui. Temperamentele opuse sunt cauza hârâielii lor nesfârşite şi se sugerează uneori că cei doi ar trebui să se despartă. Cu toate acestea,

[42] ibid, p.32
[43] Gessner, op.cit., p.37

fiind naturi complementare, ei sunt dependenți unul de altul şi trebuie să rămână împreună.

Complementare sunt şi naturile lui Pozzo şi Lucky, dar relația lor se desfăşoară la un nivel mult mai primitiv: Pozzo este stăpânul sadic, Lucky – sclavul supus. În primul act, Pozzo e bogat, puternic şi sigur pe el, reprezentând omul monden, în tot optimismul lui miop şi facil, ca şi în sentimentul lui iluzoriu de putere şi permanență. Nu numai că Lucky îi duce bagajul cel greu, până şi biciul cu care Pozzo îl bate, dar mai şi dansează şi chiar gândeşte pentru el, sau măcar făcuse asta în tinerețe. De fapt, Lucky l-a învățat pe Pozzo toate valorile înalte ale vieții: „frumusețea, grația, marile adevăruri”[44] Pozzo şi Lucky reprezintă relația dintre corp şi minte, partea materială şi cea spirituală a omului, intelectul subordonat poftelor trupului. Acum că Lucky nu mai are atâta putere, Pozzo se plânge că acesta i-a provocat suferințe insuportabile. De aceea vrea să scape de el şi să-l vândă la târg. Dar în actul II, când apar din nou, sunt tot legați unul de celălalt. Pozzo a orbit, Lucky e mut. Şi în timp ce Pozzo îl conduce pe Lucky pe un drum fără nici un țel precis, Vladimir îl convinge pe Estragon să-l aştepte pe Godot.

S-a consumat multă perspicacitate încercând să se stabilească măcar o etimologie a numelui lui Godot, ceea ce ar fi arătat intențiile conştiente sau subconştiente ale lui Beckett de a-l face ținta căutărilor lui Vladimir şi Estragon. S-a sugerat că Godot ar fi o formulă diminutivă a cuvântului „God”, analogă celei de tipul Pierre-Pierrot, Charles-Charlot, asociindu-l cu „omul mic” al lui Charlie Chaplin, numit Charlot în Franța şi al cărui melon e purtat de toate cele patru personaje ale piesei. S-a observat de asemenea că titlul *En Attendant Godot* pare să facă aluzie la cartea lui Simone Weil, *Attente de Dieu,* ceea ce ar aduce o indicație în plus la ideea că Godot înseamnă God. Cu toate acestea, numele Godot poate conține o aluzie literară şi mai obscură. Aşa cum arăta Eric Bentley, există un personaj al lui Balzac, despre care se vorbeşte mult dar care nu apare niciodată şi care se numeşte Godeau.[45] Piesa la care se face referire este comedia lui Balzac *Le Faiseur,* mai cunoscută sub titlul de *Mer-*

[44] Beckett, op.cit., p.30 (citare aproximativă, datorită formei traducerii)
[45] Eric Bentley, *What is Theatre?* (Boston: Beacon Press, 1956), p.158

cadet. Mercadet este un speculant la bursă care dă vina pentru dificultățile lui financiare pe fostul lui partener, Godeau, care, cu ani în urmă, a fugit cu întregul lor capital: *„Je porte le poids du crime de Godeau!”* Pe de altă parte, Mercadet îşi ameţeşte în permanență numeroşii creditori cu speranța reîntoarcerii lui Godeau şi a recuperării fondurilor delapidate. *„Tout le monde a son Godeau, un faux Christophe Colomb! Après tout Godeau...je crois qu'il m'a déjà rapporté plus d'argent qu'il ne m'en a pris!”* În *Mercadet,* turnura pe care o ia conflictul este o ultimă şi disperată speculație bazată pe apariția unui Godeau contrafăcut. Dar frauda este descoperită. Mercadet este falit. În acest moment se anunță sosirea adevăratului Godeau care se întoarce din India cu o avere uriaşă. Piesa se termină cu Mercadet exclamând *„J'ai montré tant de fois Godeau que j'ai bien le droit de le voir. Allons voir Godeau!”*[46]

Asemănările sar prea tare în ochi ca să fie o simplă coincidență. În piesa lui Beckett, ca şi la Balzac, sosirea lui Godot e evenimentul aştept-
tat cu nerăbdare, care va schimba în mod miraculos întreaga situație, iar Beckett, ca şi Joyce, este mare amator de aluzii literare subtile şi obscure.

Dar, fie că Godot sugerează intervenția unui agent supranatural, fie că joacă rolul mitic al unei ființe umane a cărei sosire va schimba situația, fie că vorbim despre o combinație a ambelor posibilități, natura sa exactă are o importanță secundară. Subiectul piesei nu este Godot, ci aşteptarea, actul aşteptării, un aspect esențial şi caracteristic al condiției umane. De-a lungul vieții aşteptăm mereu câte ceva, iar Godot reprezintă pur şi simplu obiectul aşteptării noastre – un eveniment, un lucru, o persoană, moartea. Mai mult, în timpul acestei aşteptări avem experiența curgerii *timpului* în cea mai pură, mai clară formă. Dacă suntem activi, tindem să uităm de trecerea timpului, ne *petrecem* timpul, dar dacă aşteptăm pur şi simplu, în mod pasiv, ne trezim față în față cu timpul însuşi. Aşa cum arată chiar Beckett, în analiza pe care i-o face lui Proust, „Nu poți scăpa de ore şi de zile. Nici de mâine, nici de ieri, căci ieri ne-a deformat sau noi am deformat ziua de ieri...ieri nu e o bornă kilometrică de care am trecut, ci o bornă zilnică pe drumul bătut al anilor şi ireme-

[46] Honoré de Balzac, *Oeuvres Complètes* (Paris 1866), XIX.

diabil parte din noi, în noi, grea şi periculoasă. Nu tânjim pur şi simplu după ziua de ieri, suntem alții, nu mai suntem cei care eram înainte de catastrofa zilei care a trecut."[47] În curgerea timpului ne confruntăm cu problema fundamentală a ființei, aceea a naturii sinelui, care, fiind subiectul unei schimbări constante în timp, e într-un flux constant şi deci, în afara înțelegerii noastre – „personalitatea, a cărei permanentă realitate poate fi înțeleasă numai ca ipoteză retrospectivă. Individul este locul unui proces constant de decantare, vâscos, palid şi monocrom, scurgându-se către vasul ce conține fluidul timpului trecut, agitat şi felurit colorat de fenomenele orelor din el."[48]

Fiind supuşi acestui proces al timpului care curge prin noi şi de aceea ne schimbă, nu suntem, în nici un moment al vieții, identici cu noi înşine. De aceea"suntem dezamăgiți de nulitatea a ceea ce ne place să numim realizările noastre. Dar ce este o realizare? Identificarea subiectului cu obiectul dorinței sale. Dar subiectul a murit – poate de mai multe ori în drumul său."[49]

Dacă Godot este obiectul dorinței lui Vladimir şi Estragon, el pare în mod natural şi constant, de neatins. Este semnificativ faptul că băiatul care joacă rolul de mesager nu-i recunoaşte pe cei doi, de la o zi la alta. În versiunea franceză se afirmă în mod explicit că băiatul care apare în actul II e acelaşi cu cel din actul I; cu toate acestea el neagă că i-ar fi văzut vreodată pe cei doi şi insistă că e prima oară că joacă rolul de mesager al lui Godot. În timp ce băiatul pleacă, Vladimir încearcă să-i stimuleze memoria: „Spune, eşti sigur că m-ai văzut? N-o să-mi spui mîine că nu m-ai văzut niciodată?"[50]

Băiatul nu răspunde şi noi ştim că nu-l va recunoaşte nici data viitoare. Putem oare fi sigur că oamenii pe care-i întâlnim azi sunt aceeaşi cu cei de ieri? Când Pozzo şi Lucky apar prima dată, nici Vladimir nici Estragon nu par să-I recunoască, ba Estragon chiar îl ia pe Pozzo drept Godot. Dar după ce aceştia pleacă, Vladimir spune că

[47] *Proust,* pp. 2-3
[48] *Proust,* pp. 4-5
[49] ibid., p.13
[50] Beckett, op.cit., p.88

s-au schimbat de ultima dată când i-a văzut. Estragon susține însă că nu-I cunoaşte.

„VLADIMIR: Ba da, îi cunoşti.

ESTRAGON: Ba nu.
VLADIMIR: îți spun eu că-i cunoaştem. Tu uiți tot. *(Scurtă pauză.)* Doar dacă n-or fi aceiaşi.
ESTRAGON: Ca dovadă, nici ei nu ne-au recunoscut.
VLADIMIR: Asta nu înseamnă nimic. Şi-apoi, pe noi nu ne recunoaşte niciodată nimeni."[51]

În actul II, când Pozzo şi Lucky apar din nou, deformați cu cruzime de acțiunea Timpului, Vladimir şi Estragon se îndoiesc din nou de faptul că sunt aceiaşi oameni pe care i-au întâlnit cu o zi mai devreme. Nici Pozzo nu şi-i aminteşte: „Nu-mi amintesc să fi întîlnit pe cineva ieri. Dar mîine n-o să-mi amintesc că am întîlnit pe cineva astăzi."[52]

A aştepta înseamnă să suferi acțiunea timpului, care înseamnă schimbare constantă. Şi totuşi, fiindcă în realitate nu se întâmplă nimic, schimbarea însăşi e o iluzie. Acțiunea neîncetată a timpului se învinge pe sine, fără scop şi este deci nulă şi neavenită. Cu cât lucrurile se schimbă mai mult, cu atât sunt ele mai neschimbate. Aceasta e îngrozitoarea stabilitate a lumii. „Lacrimile lumii sînt imuabile. Pentru fiecare om care începe să plîngă, un altul, undeva, se opreşte din plîns."[53] O zi e ca şi cealaltă, iar când murim, am putea la fel de bine să nici nu fi existat. După cum exclamă Pozzo, în marele lui moment de explozie finală:

> „Tot n-ai terminat să mă otrăveşti cu poveştile dumitale de timp? E o nebunie! Cînd! Cînd! într-o bună zi, nu-ți ajunge? într-o bună zi, ca toate zilele, el a amuțit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să surzim, într-o bună zi ne-am născut, intr-o bună zi o să murim, în aceeaşi bună zi, în aceeaşi clipă, nu-ți ajunge? Ele nasc călare pe-un mormînt, ziua străluceşte o clipă, apoi se face iar noapte.."[54]

[51] idem., p.47
[52] ibid., p.85
[53] ibid., p.30
[54] ibid., p.86-7

Iar Vladimir, ceva mai jos, e de acord: „La marginea mormântului şi o naştere dificilă. Şi jos în groapă, alene, groparul îşi pregăteşte forcepsul.”[55]

Cu toate acestea, Vladimir şi Estragon continuă să spere: îl aşteaptă pe Godot, a cărui venire va pune capăt scurgerii timpului. „Poate că în seara asta o să ne culcăm la el, la căldurică, la loc uscat, cu burta plină, pe paie. Merită să aşteptăm. Nu?”[56] Acest pasaj, omis în varianta engleză, sugerează destul de clar pacea, odihna după oboseala aşteptării, sentimentul de a fi ajuns în refugiul pe care Godot îl reprezintă pentru cei doi vagabonzi. Ei speră că vor fi salvaţi din evanescența şi iluzia timpului şi că-şi vor găsi pacea şi stabilitatea în afara lui. Atunci nu vor mai fi vagabonzi, hoinari fără adăpost, ci vor fi ajuns acasă.

Vladimir şi Estragon îl aşteaptă pe Godot, deşi întâlnirea cu el nu este nicidecum sigură. Estragon nu îşi aminteşte deloc de el. Vladimir nu e tocmai sigur ce l-au rugat pe Godot să facă pentru ei:

„VLADIMIR: Ei bine... Nimic precis.
ESTRAGON: Un fel de rugăminte.
VLADIMIR: Chiar aşa.
ESTRAGON: O cerere vagă.
VLADIMIR: Dacă vrei tu.
ESTRAGON: Şi el ce ți-a răspuns?
VLADIMIR: Că o să vadă.
ESTRAGON: Că nu poate să promită nimic.
VLADIMIR: Că trebuie să se mai gîndească.“[57]

Când Beckett este întrebat despre tema din *Aşteptându-l pe Godot,* el se referă adesea la un pasaj din Sfântul Augustin: „E o propoziție minunată în Sfântul Augustin. Aş vrea să mi-o amintesc în latină. E şi mai frumoasă în latină decât în engleză: «Nu dispera, căci unul din hoți a fost mântuit. Nu spera, căci unul din hoți a fost afurisit.»” Şi, uneori, Beckett mai adaugă „Mă interesează forma ideilor, chiar dacă nu cred în

[55] Pasajul nu există în varianta română citată, traducerea fiind din limba franceză.
[56] Beckett, op.cit., p.17
[57] ibid., p. 15

ele...Propoziția aceea are o formă minunată. Forma e cea care contează."[58]

Tema celor doi hoți de pe cruce – cât de nesigură e speranța în salvare şi cât de întâmplătoare mântuirea – transpare într-adevăr în toată piesa. Vladimir o afirmă încă de la început: „Unul din tâlhari a fost salvat. *(Pauză.)* E un procent cinstit."[59] Ceva mai târziu, dezvoltă subiectul: „Cum se face că, dintre cei patru evanghelişti, unul singur prezintă faptele aşa? Erau, totuşi, toți patru acolo – în fine – erau pe-aproape. Şi numai unul singur vorbeşte despre un tîlhar salvat."[60] Şansele sunt egale, dar fiindcă numai unul din cei patru vorbeşte despre întâmplare, sorții se reduc considerabil. După cum arată Vladimir, e curios faptul că toată lumea tinde să-l creadă pe acel unul: „Nu se cunoaşte decît versiunea asta." Estragon, care a fost sceptic mereu, comentează: „Oamenii sînt nişte tîmpiți."[61]

Forma acestei idei este cea care îl fascinează pe Beckett. Dintre toți răufăcătorii lumii, dintre milioanele şi milioanele de criminali care au fost executați de-a lungul istoriei, doi, doar doi au avut şansa de a primi mântuirea în momentul morții într-o manieră atât de unică şi eficientă. Unul a făcut o remarcă ostilă şi a fost damnat. Celălalt a contrazis această remarcă şi a fost mântuit. Cât de uşor ar fi putut fi invers! La urma urmelor, nu era vorba despre judecăți bine gândite, ci de exclamații întâmplătoare, rostite într-un moment de mare suferință şi durere. După cum spune Pozzo despre Lucky „Ține seama că s-ar fi putut să fiu eu în locul lui şi el într-al meu. Dacă soarta n-ar fi fost împotrivă. Fiecăruia ce i se cuvine."[62] La fel, pantofii ni se pot potrivi într-o zi şi în cealaltă, nu: cizmele lui Estragon îl strâng în actul I şi i se potrivesc în mod miraculos, în actul II.

Însuşi Godot e imprevizibil în bunătatea şi pedepsele pe care le împarte. Băiatul-mesager păzeşte caprele şi Godot îl tratează bine. Dar îl bate pe fratele băiatului, care păzeşte oile. „Şi de ce nu te bate pe tine?"

[58] Beckett, citat de Harold Hobson, op.cit., şi de Alan Schneider, op.cit.
[59] Beckett, op.cit, p.7
[60] ibid., p.10
[61] ibid.
[62] ibid., p.29

întreabă Vladimir. „Nu ştiu, domnule” – *„Je ne sais pas, Monsieur”*– răspunde băiatul, folosind cuvintele apaşului care-l înjunghiase pe Beckett. Aluzia la Cain şi Abel e evidentă: şi acolo doar unul s-a bucurat de binecuvântarea lui Dumnezeu, fără nici o explicație rațională – doar că Godot îl bate pe păstorul de oi şi îl protejează pe cel de capre. Şi aici Godot reacționează invers decât Fiul Omului, la Judecata de Apoi: „Şi el va pune oile la dreapta sa, dar caprele la stânga.” Dar dacă bunătatea lui Godot se revarsă la întâmplare, venirea lui nu e prilej de bucurie; ea poate să însemne şi damnare. Când Estragon, în actul I, crede că se apropie Godot, primul lui gând este „Sînt blestemat” Şi, pe când Vladimir exclamă triumfător „E Godot! Sîntem salvați! Să-i ieşim înainte!”, Estragon fuge urlând: „Sînt blestemat pe vecie!”[63]

Revărsarea întâmplătoare a binecuvântării, care transcende înțelegerea omenească, împarte omenirea în cei care vor fi mântuiți şi cei care vor fi salvați. Când, în actul II, Pozzo şi Lucky se reîntorc şi cei doi vagabonzi încearcă să-i identifice, Estragon strigă „Abel! Abel!” şi Pozzo răspunde imediat. Dar când Estragon strigă „Cain! Cain!”, Pozzo răspunde din nou. „E toată omenirea aici.”[64] trage concluzia Estragon.

Există până şi sugestia că meseria lui Pozzo are legătură cu încercarea disperată de a atrage acele cincizeci la sută şanse de de a fi salvat. În actul I, Pozzo e în drum spre târg, să-l vândă pe Lucky. Varianta franceză specifică şi că e vorba despre *„marché de Saint-Sauveur”* – târgul Sfântului Mântuitor – acolo îl duce el pe Lucky. Oare Pozzo încearcă să-l vândă pe Lucky pentru a se izbăvi pe sine? Oare încearcă redirecționarea acelui procent de cincizeci la sută al şanselor de izbăvire ale lui Lucky (care ar fi putut la fel de bine să fie chiar el) către Pozzo? Cu siguranță se plânge că Lucky îi provoacă o mare suferință, că până şi prezența lui îl ucide – poate fiindcă prezența acestuia îi aminteşte lui Pozzo că Lucky s-ar putea să fie cel care va fi mântuit. Când Lucky ne oferă faimoasa demonstrație a gândirii sale, care este firul subțire al sensului care pare să se întrevadă în pasajul introductiv al sălbaticei, schizofrenicei lui „salate de cuvinte”? Din nou, acesta pare să aibă legă-

[63] ibid., pp. 69-70
[64] ibid., pp. 79-80

tură cu faptul că mântuirea este întâmplătoare: „Dată fiind existența așa cum țîşneşte din recentele lucrări publice ale lui Poingon şi Wattmann ale unui Dumnezeu, personal cua cua cua cua cu barbă albă cuacua în afara timpului întinderii care din înălțimea divinei sale apatii, a divinei sale atambii a divinei sale afazii, ne iubeşte cu cîteva excepții, nu se ştie de ce...eu...cei care sînt nu se ştie de ce dar avem timp în zbucium în focuri ale căror focuri flăcările măcar să dureze un pic şi cine se poate îndoi..”[65] Avem aici din nou un Dumnezeu personal, cu apatia lui divină, lipsa de cuvinte (afazie) şi lipsa capacității de a se înspăimânta sau de a se mira (atambie), care ne iubeşte mult – cu câteva excepții care vor fi aruncați în chinurile iadului. Cu alte cuvinte, un Dumnezeu care nu comunică cu noi, nu poate simți nimic pentru noi şi ne condamnă din motive neştiute.

Când Pozzo şi Lucky reapar în ziua următoare, Pozzo orb şi Lucky mut, nu se mai spune nimic despre târg. Pozzo n-a reuşit să-l vândă pe Lucky; orbirea lui în credința că ar fi putut influența astfel acordarea binecuvântării a devenit evidentă într-o formă concretă, fizică.

Faptul că *Aşteptându-l pe Godot* are legătură cu speranța în mântuire prin acordarea binecuvântării pare un lucru clar stabilit de mărturiile lui Beckett, dar şi din forma textului însuşi. Dar înseamnă oare acest lucru că vorbim despre o piesă creştină sau poate chiar religioasă? Au existat o sumedenie de interpretări ingenioase în acest sens. Aşteptarea lui Vladimir şi Estragon e explicată ca semnificând credința şi speranța lor neclintite, pe când bunătatea lui Vladimir față de prietenul lui şi dependența reciprocă a celor doi vagabonzi au fost văzute ca simboluri ale iubirii creştineşti. Dar aceste interpretări religioase par să treacă cu vederea o sumedenie de trăsături esențiale ale piesei: accentuarea constantă a nesiguranței întâlnirii cu Godot, iresponsabilitatea şi irațonalitatea lui Godot şi demonstrarea repetată a inutilității speranțelor investite în el. Actul aşteptării lui Godot este prezentat ca fundamental *absurd*. Desigur, poate fi un caz de *„Credere quia absurdum est”,* deşi ar putea mai degrabă fi luat ca o demonstrație a propoziției *„Absurdum est credere.”*

[65] ibid., p.41

Există un anume relief al piesei care te face să crezi că există o soluție mai bună pentru ca cei doi vagabonzi să iasă din impas şi pe care ambii o consideră preferabilă aşteptării lui Godot – şi anume, sinuciderea. „Trebuia să mă gîndesc la asta acum o veşnicie, pe la 1900... Mînă în mînă, ne-am fi aruncat amîndoi din vîrful Turnului Eiffel, printre primii. Arătam bine pe-atunci. Acum e prea tîrziu. Nu ne-ar mai lăsa nici să ne urcăm măcar."[66] Sinuciderea rămâne soluția favorită, de neatins datorită propriei lor incompetențe şi lipsei mijloacelor practice pentru a o face. Tocmai dezamăgirea lor din pricina propriului eşec în a se sinucide este raționalizată de Vladimir şi Estragon prin aşteptarea sau pretinsa aşteptare a lui Godot. „Sînt curios să ştiu ce-o să ne spună el. Asta nu ne angajează cu nimic."[67] Estragon, mult mai puțin convins de promisiunile lui Godot decât Vladimir, e dornic să se asigure că nu sunt legați de Godot.

„ESTRAGON *(mestecă, înghite):* Întreb dacă sîntem legați.
VLADIMIR: Legați?
ESTRAGON: Legați.
VLADIMIR: Cum legați?
ESTRAGON: De mîini şi de picioare.
VLADIMIR: Legați de ce? De cine?
ESTRAGON: De omul tău.
VLADIMIR: De Godot? Legați de Godot? Ce idee! Nici gînd! *(Scurtă pauză.)* Nu încă."[68]

Când, ceva mai târziu, Vladimir cade într-un fel de automulțumire referitor la aşteptarea lor – „Sîntem la întîlnire şi-atît. Nu sîntem sfinți, dar sîntem la întîlnire. Cîți oameni pot să spună asemenea lucruri?" – Estragon i-o spulberă prompt, replicându-i „Nenumărați." Iar Vladimir e gata să accepte că aşteptarea lor vine dintr-un reflex irațional. „Ce e sigur, e că timpul trece greu în asemenea condiții şi că ne sileşte să-l umplem cu fapte care, cum să spun, care la prima vedere pot apărea

[66] Samuel Beckett, *Aşteptîndu-l pe Godot,* traducere de Gellu Naum (Bucureşti: Univers şi T.N. „I.L. Caragiale", 1970), p.7
[67] ibid., p.15
[68] ibid., p.18

raționale, dar cu care sîntem obişnuiți. O să zici că toate astea n-au alt rost decît să ne împiedice prăbuşirea rațiunii. Se înțelege că-i aşa. Dar oare nu rătăceşte ea de-pe-acum în bezna permanentă a marilor adîncimi?”[69]

În favoarea interpretării creştine, se poate spune că Vladimir şi Estragon, cei care îl aşteaptă pe Godot, sunt prezentați ca fiind clar superiori lui Pozzo şi Lucky, care nu au nici o întâlnire, nici o țintă şi sunt absolut egocentrici, total cufundați în relația lor sado-masochistă. Oare nu credința îi înalță pe cei doi vagabonzi pe un plan superior?

Este evident că, de fapt, Pozzo este naiv-încrezător şi egotist. „Par eu omul pe care-l face cineva să sufere?”[70] se umflă el în pene. Până şi atunci când descrie, însuflețit şi plin de melancolie, apusul soarelui şi căderea bruscă a nopții, ştim că de fapt nu crede că noaptea va cădea vreodată şi asupra lui – se dă pur şi simplu în spectacol şi nu îl preocupă înțelesul a ceea ce declamă, doar efectele asupra publicului. De aceea e luat total prin surprindere când noaptea cade într-adevăr asupra lui, iar el orbeşte. Aşijderea Lucky, acceptându-l pe Pozzo ca stăpân şi învățându-l preceptele sale, pare a fi naiv de convins de puterea rațiunii, frumuseții şi adevărului. Estragon şi Vladimir le sunt *clar* superiori lui Pozzo şi Lucky – nu numai fiindcă se agață de credința lor în Godot, dar şi fiindcă sunt mai puțin naivi. Ei nu cred în acțiune, bogăție sau rațiune. Ei ştiu că tot ce facem în viață este egal cu zero, față de trecerea lipsită de sens a timpului, care este el însuşi o iluzie. Ei sunt conştienți că sinuciderea ar fi cea mai bună soluție. Le sunt astfel superiori lui Pozzo şi Lucky pentru că sunt mai puțin egotişti şi au mai puține iluzii. De fapt, aşa cum arată un psiholog de orientare jungiană, Eva Metman, într-un studiu remarcabil al pieselor lui Beckett, „funcția lui Godot pare să fie de a-i ține pe cei care depind de el, inconştienți.”[71] În această lumină, speranța sau mai degrabă obiceiul de a spera că Godot va veni, este ultima iluzie care îi împiedică pe Vladimir şi Estragon să se confrunte

[69] ibid., p.76

[70] ibid., p.32

[71] Eva Metman, 'Reflections on Samule Beckett's plays', în *Journal of Analytical Psychology,* London, January 1960, p.51

cu condiția umană şi cu ei înşişi, în lumina puternică a conştiinței pe deplin treze. Aşa cum observă Dr. Metman, exact în momentul în care, spre finalul piesei, Vladimir e pe cale să-şi dea seama că visează şi că trebuie să se trezească şi să se confrunte cu lumea, aşa cum este ea, apare din nou mesagerul lui Godot, îi reaprinde speranța şi îl aruncă din nou în pasivitatea iluziei.

Pentru o clipă, Vladimir e conştient pe deplin de oroarea condiției umane: „Aerul e plin de plânsetele noastre…dar obiceiurile te mortifică." Îl priveşte pe Estragon care doarme şi reflectează: „Şi la mine se uită cineva, şi despre mine cineva spune: doarme, nu ştie nimic, lăsați-l să doarmă...nu mai pot continua aşa!"[72] Rutina aşteptării lui Godot a devenit un obicei care ne împiedică să atingem dureroasa, dar roditoarea trezire a conştiinței, în deplina realitate a ființei.

Şi din nou găsim comentariul lui Beckett asupra acestui aspect din *Aşteptându-l pe Godot*, în eseul lui despre Proust:„Obiceiul este balastul care îl ține pe câine înlanțuit de voma sa. A respira e un obicei. Viața e un obicei. Sau, mai degrabă, viața e o succesiune de obiceiuri, fiindcă individul e o succesiune de indivizi...Obiceiul este deci termenul generic pentru nenumăratele tratate încheiate între subiecții nenumărați din care este constituit individul şi nenumăratele corelative obiective ale acestor subiecți. Perioadele de tranziție care separă adaptările consecutive... reprezintă zonele primejdioase din viața individului, periculoase, precare, dureroase, misterioase şi fertile când, pentru un moment, *plictiseala de a trăi* e înlocuită de *suferința de a fi.*"[73] „Suferința de a fi: iată jocul liber al oricărei facultăți. Pentru că pernicioasa devoțiune pentru obiceiuri ne paralizează atenția şi droghează acele slujnice ale percepției a căror cooperare nu e absolut esențială."[74]

Distracțiile cu care îşi petrec timpul Vladimir şi Estragon au drept scop, aşa cum se spune în mod repetat, să-i oprească să gândească.

---

[72] Pasajul nu există în varianta română, iar ultimele cuvinte sunt replica lui Estragon, în versiunea Naum, din limba franceză. Esslin citează alternativ, din varianta franceză şi engleză. (n.tr.)

[73] *Proust,* p.8 (sublinierile îi aparțin lui Martin Esslin)

[74] ibid., p.9

„VLADIMIR: Nu mai e nici o primejdie să gîndim.
ESTRAGON: Atunci de ce ne văietăm?
VLADIMIR: Să gîndeşti, nu e cel mai rău lucru.
ESTRAGON: Sigur, sigur, dar e ceva.
VLADIMIR: Cum e ceva?
ESTRAGON: Aşa, aşa, să ne punem întrebări.”[75]

Vladimir şi Estragon vorbesc fără întrerupere. De ce? Aluzia pe care o fac este probabil cel mai liric, cel mai perfect frazat pasaj din piesă:

„VLADIMIR: E-adevărat, sîntem nesecătuiți.
ESTRAGON: Asta ca să nu gîndim.
VLADIMIR: Avem scuze.
ESTRAGON: Ca să nu auzim.
VLADIMIR: Avem motive.
ESTRAGON: Toate vocile moarte.
VLADIMIR: Vocile moarte au zgomot de aripi.
ESTRAGON: De frunze.
VLADIMIR: De nisip.
ESTRAGON: De frunze.
Tăcere.
VLADIMIR: Şi vorbesc toate în acelaşi timp.
ESTRAGON: Fiecare pentru sine.
Tăcere.
VLADIMIR: Mai degrabă şoptesc.
ESTRAGON: Murmură.
VLADIMIR: Vîjîie.
ESTRAGON: Murmură.
Tăcere.
VLADIMIR: Ce-or fi spunînd?
ESTRAGON: Vorbesc de viața lor.
VLADIMIR: Nu le e de-ajuns c-au trăit.
ESTRAGON: Trebuie să mai şi vorbească despre asta.
VLADIMIR: Nu le e de-ajuns că sînt moarte.
ESTRAGON: Atîta nu-i de-ajuns.

[75] *Aşteptîndu-l pe Godot,* p.60

Tăcere.
VLADIMIR: Parc-ar fi un foşnet de pene:
ESTRAGON: De frunze.
VLADIMIR: De cenuşă.
ESTRAGON: De frunze.
Lungă tăcere." [76]

Acest pasaj, în care schimbul de replici al actorilor irlandezi de *music-hall* se transformă în mod miraculos în poezie, conține cheia unei mari părți a operei lui Beckett. Desigur că aceste voci ale trecutului, care freamătă, murmură, sunt cele pe care le auzim în romanele trilogiei sale; sunt vocile care explorează misterele ființării şi ale sinelui, atingând limitelele chinului şi suferinței. Vladimir şi Estragon încearcă să scape de ele. Lunga tăcere care urmează e întreruptă de Vladimir, „adânc neliniştit", cu strigătul „Zi ceva!...Spune orice!" după care cei doi recad în aşteptarea lui Godot.

Speranța mântuirii poate fi doar o eschivare de la suferința şi chinul care izvorăsc din confruntarea cu realitatea condiției umane. Într-adevăr, există aici o paralelă uimitoare între filosofia existențialistă a lui Jean-Paul Sartre şi intuiția creatoare a lui Beckett, care nu a exprimat niciodată, în mod conştient, opinii existențialiste. Dacă pentru Beckett, ca şi pentru Sartre, omul are datoria de a se confrunta cu condiția sa, ca o recunoaştere a faptului că la rădăcina ființei noastre este nimicul, libertatea şi nevoia de a ne re-crea pe noi înşine într-o succesiune de alegeri, atunci Godot ar putea foarte bine deveni o imagine a ceea ce Sartre numeşte „credința rea": „Actul primar al relei-credințe este acela de a evita ceea ce nu se poate evita, de a evita ceea ce eşti." [77]

Chiar dacă aceste paralele ne iluminează, nu trebuie să mergem atât de departe încât să încercăm să identificăm în viziunea lui Beckett vreo direcție filosofică. O piesă atât de bogată în sensuri ca *Aşteptându-l pe Godot* este ea însăşi cea care deschide o multitudine de perspective atât de diferite. Este deschisă la interpretări filosofice, religioase şi psiho-

[76] ibid., pp. 58-59
[77] Jean-Paul Sartre, *Ființa şi neantul: eseu de ontologie fenomenologică,* traducere de Adriana Neacşu (Piteşti:Paralela 45, 2004), p. 123

logice, dar mai mult decât orice este un poem despre timp, evanescență şi misterul existenței, despre paradoxul schimbării şi stabilității, al necesității şi absurdității. Exprimă ceea ce Watt simte în legătură cu locuința d-lui Knott: „…nu s-a schimbat nimic în casa Dlui Knott, pentru că n-a rămas nimic şi nimic n-a venit, nici nu s-a dus, pentru că totul era o venire şi o plecare."[78] Privind *Aşteptându-l pe Godot* ne simțim ca Watt contemplând organizarea lumii d-lui Knott: „Dar nu simțise absurditatea acelor lucruri, pe de o parte, şi nici necesitatea celorlalte, pe de cealaltă parte (căci rareori sentimentul de absurditate nu este urmat de acela de necesitate), dar simți absurditatea acelor lucruri a căror necesitate tocmai o simțise (căci rareori sentimentul de necesitate nu este urmat de acela de absurditate)."[79]

Dacă *Aşteptându-l pe Godot* ne prezintă doi protagonişti care-şi petrec timpul depănând jocuri sporadice şi fără sfârşit, a doua piesă a lui Beckett, se ocupă de un „sfârşit de partidă" *(Endgame),* de jocul final din ora morții.

Aşteptându-l pe Godot se petrece pe un drum deschis, înfricoşător de gol, pe când *Sfârşit de partidă* – într-un interior claustrofobic. *Aşteptându-l pe Godot* constă în două mişcări simetrice care se echiibrează reciproc, *Sfârşit de partidă* are doar un act care arată epuizarea unui mecanism care ajunge să se oprească. Dar şi *Sfârşit de partidă,* ca şi *Aşteptându-l pe Godot,* îşi grupează personajele în perechi simetrice.

Într-o cameră goală, cu două ferestre mici, un bătrân orb, Hamm, stă într-un scaun. Hamm e paralizat şi nu mai poate sta în picioare. Servitorul său, Clov, nu poate şedea. În două urne care stau lângă perete se află părinții lipsiți de picioare ai lui Hamm, Nagg şi Nell. Lumea din afară e moartă. Cei patru sunt – sau cred ei că sunt – supraviețuitorii unei catastrofe uriaşe care a ucis tot ce trăia pe pământ.

Hamm şi Clov (ham – ca în cuvântul englez pentru actor cabotin şi clov de la claun? Sau poate hammer – ciocan şi clov – cui în franceză?) seamănă întrucâtva cu Pozzo şi Lucky. Hamm e stăpânul, Clov servitorul. Hamm e egoist, senzual, dominator. Clov îl urăşte pe Hamm şi

[78] Beckett, *Watt* (Paris: Olympia Press, 1958), pp.144-5
[79] ibid., p. 146

vrea să plece, dar trebuie să-i execute ordinele. „Fă asta, fă aia, şi fac. Nu refuz niciodată. De ce?”[80] Va avea Clov puterea să-l părăsească pe Hamm? Aceasta este sursa tensiunii dramatice a piesei. Dacă pleacă, Hamm trebuie să moară, Clov fiind singurul care mai poate să-l hrănească. Dar şi Clov trebuie să moară, căci n-a mai rămas nimeni în lume, iar cămara lui Hamm este ultima resursă de hrană. Dacă Clov trebuie să-şi mobilizeze voința de a pleca, nu numai că îl va ucide pe Hamm, dar se va şi sinucide. Va reuşi atunci acolo unde Vladimir şi Estragon au dat greş atât de des.

Hamm îşi imaginează despre el că e scriitor – sau, mai degrabă, că istoriseşte o poveste din care compune în fiecare zi un fragment. E o poveste despre o catastrofă care a provocat moartea unei mulțimi de oameni. În această zi anume, povestea a ajuns la episodul în care un tată îi cere lui Hamm nişte pâine pentru copilul său muritor de foame. Până la urmă, tatăl îl imploră pe Hamm să-i ia copilul, dacă acesta va mai fi în viață când el ajunge acasă. Clov ar putea foarte bine să fie acel copil. I-a fost adus lui Hamm pe când era prea mic să-şi amintească ceva. Hamm i-a fost ca un tată sau, cum zice chiar el: „Dacă nu eram eu, nu aveai tată...dacă nu era Hamm, nu aveai casă.”[81] Situația din *Sfârşit de partidă* este inversă aceleia din *Ulysses* a lui Joyce, unde un tată găseşte un substitut pentru fiul său pierdut. Aici, un fiu vitreg încearcă să-şi părăsească tatăl vitreg.

Clov a încercat să-l părăsească pe Hamm încă de când s-a născut sau, după cum spune el „De când am fost fătat.”[82] Hamm e apăsat de povara unei vinovății uriaşe. Ar fi putut să salveze o sumedenie de oameni care i-au cerut ajutorul. „Locul ăsta geamăt de ei.”[83] Una din vecinele lui, bătrâna mamă Pegg, care era „osoasă odată, ca o floare de câmp” şi poate iubita lui Hamm, a fost omorâtă datorită cruzimii lui: „Când bătrâna mamă Pegg te-a rugat să-i dai nişte ulei de lampă şi tu i-ai spus să se ducă la dracu'…ştii de ce-a murit, bătrâna mamă Pegg? De întuneric.”[84]

[80] Beckett, *Endgame* (New York: Grove Press, 1958), p. 43
[81] ibid., p.38
[82] Beckett, *Endgame* (New York: Grove Press, 1958), p.14
[83] ibid., p.68
[84] ibid., p.75

Acum se termină şi proviziile din locuința lui Hamm: dulciurile, făina pentru papul părinților, chiar şi analgezicele lui Hamm. Lumea se prăbuşeşte. „Ceva trebuie să se întâmple.”[85]

Hamm e infantil; se distrează cu un câine de jucărie cu trei picioare şi se autocompătimeşte. Clov joacă rolul ochilor lui. La intervale regulate i se cere să cerceteze lumea dinafară prin cele două ferestruici din partea de sus a peretelui. Fereastra din partea dreaptă dă spre câmp, cea din partea stângă, spre mare. Dar până şi fluxul şi refluxul s-au oprit.

Hamm e dezordonat. Clov e un fanatic al ordinii.

Părinții lui Hamm, în lăzile lor de gunoi, sunt nişte imbecili sentimentali groteşti. Şi-au pierdut picioarele într-un accident, pe când pedalau pe tandemul lor spre Sedan, în Ardeni. Îşi amintesc ziua când s-au dus cu barca pe Lacul Como, a doua zi de după ce s-au logodit, într-o după-amiază de aprilie (cf. scenei de dragoste dintr-o barcă pe un lac, din *Ultima bandă a lui Krapp*), iar Nagg, în tonurile unui *raconteur* edwardian[86] repovesteşte istorioara care a amuzat-o pe mireasa lui de-atunci şi pe care o repetă mereu, *ad nauseam*.

Hamm îşi urăşte părinții. Nell îl îndeamnă în secret pe Clov să-l părăsească pe Hamm. Nagg, care a fost trezit ca să asculte povestea lui Hamm, îl ceartă: „Pe cine trezeai din somn când erai copil şi-ți era teamă de întuneric? Pe maică-ta? Nu. Pe mine.“ Dar de îndată ne dăm seama cât era de egoist şi nepăsător la aceste chemări: „Te lăsam să plângi. Pe urmă ne-am dus mai departe, ca să nu te mai auzim şi să putem dormi liniştiți...sper să trăiesc ziua când vei avea nevoie cu adevărat să te ascult, da, sper să trăiesc până atunci să te aud cum mă strigi ca atunci când erai copil şi erai speriat, în întuneric, iar eu eram singura ta speranță”[87]

Pe măsură ce i se apropie sfârşitul, Hamm îşi imaginează ce-o să se întâmple când Clov îl va părăsi. El confirmă previziunea lui Nagg: „Am să fiu acolo, în adăpostul ăla vechi, singur, față în față cu tăcerea şi...

---

[85] ibid., p.13

[86] Caracteristic perioadei lui Edward VII al Angliei: opulent şi marcat de un sentiment autosuficient de siguranță materială. (n.tr.)

[87] ibid., p.56

nemişcarea...îmi voi fi chemat tatăl, îmi voi fi chemat fiul”[88], ceea ce indică faptul că într-adevăr îl consideră pe Clov fiul său.

Pentru ultima dată, Clov se uită pe fereastră cu telescopul şi vede ceva neobişnuit. „Un băieţel... micuţ!” Dar nu e foarte clar dacă a văzut cu adevărat acest semn straniu al vieţii care continuă, „un poteţial procreator”.[89] Într-un fel, aceasta este schimbarea de situaţie. Hamm spune „E sfârşitul. Clov, am ajuns la sfârşit. Nu mai am nevoie de tine.[90] Poate nu crede că acesta va fi în stare să plece şi să-l lase, dar Clov s-a hotărât, în sfârşit: „Deschid uşa celulei şi ies. Sunt aşa de aplecat, încât, dacă deschid ochii, îmi văd doar picioarele şi, între picioare, o dâră de praf negru. Îmi spun că pământul s-a stins, deşi nu l-am văzut niciodată aprins...E uşor să pleci...Când am să cad, voi plânge după fericire.”[91] Şi pe măsură ce orbul Hamm se complace într-un monolog final al amintirilor şi autocompătimirii, Clov apare, îmbrăcat de plecare, cu pălărie de panama, pardesiu de tweed şi o pelerină pe braţ – şi ascultă nemişcat discursul lui Hamm. Când cortina cade, el e tot acolo. Dacă va pleca sau nu, aceasta rămâne o întrebare deschisă.

Tabloul final din *Sfârşit de partidă* seamănă în mod curios cu finalul unei piese prea puţin cunoscute, dar plină de semnificaţii, apărută în traducere engleză în 1915, a strălucitului autor dramatic şi om de teatru Nikolai Evreinov: *Teatrul sufletului.*[92] Această piesă într-un act este o monodramă care are loc *în interiorul unei fiinţe umane* şi arată părţile constitutive ale eului său, sinele său emoţional şi sinele său raţional, în conflict unul cu celălalt. Omul, Ivanov, stă într-o cafenea şi se gândeşte dacă să fugă cu o cântăreaţă de şantan sau să se întoarcă la soţia sa. Eul său emoţional îl îndeamnă să plece, cel raţional încearcă să-l convingă de avantajele morale şi materiale ale şederii cu soţia sa. Pe când ajung să se bată, un glonte străpunge inima care bătea în fundal. Ivanov s-a împuşcat. Sinele raţional şi cel emoţional cad la pământ moarte. O a

[88] ibid., p.69
[89] ibid., p.78
[90] ibid., p.79
[91] ibid., p.81
[92] Nikolai Evreinov, *The Theatre of the Soul, Monodrama,* traducerea M. Potapenko şi C. St John (Londra, 1915)

treia siluetă, care dormise în fundal, se ridică. E îmbrăcat în haine de călătorie şi duce o valijoară. E partea nemuritoare a lui Ivanov, care acum trebuie să plece.

Chiar dacă e puțin probabil ca Beckett să fi ştiut de această veche şi de mult uitată piesă rusească, paralelele sunt remarcabile. Monodrama lui Evreinov e o construcție pur rațională, menită să prezinte unui public de cabaret cel mai nou curent în psihologia vremii. Piesa lui Beckett izvorăşte din profunzimi autentice. Şi totuşi, sugestia că *Sfârşit de partidă* este de asemenea o monodramă poate fi argumentată. Spațiul închis cu cele două ferestre prin care Clov observă lumea dinafară, tomberoanele în care stau cei doi părinți, reprimați şi disprețuiți şi peste care Clov trebuie să pună capacul atunci când ei devin insuportabili, Hamm – orb şi emoțional, Clov – care joacă rolul simțurilor sale – toate acestea pot reprezenta aspecte ale unei singure personalități, amintiri reprimate în subconstient, sinele emoțional si cel rational. Este oare Clov intelectul, menit să servească emoțiile, instinctele şi apetitul şi încercând să se elibereze de asemenea stăpâni tiranici şi dezordonați, dar cu toate acestea condamnat să moară când legătura sa cu partea animală a personalității este retezată? Moartea lumii exterioare reprezintă oare dispariția treptată a legăturilor cu realitatea, în procesul îmbătrânirii şi al morții? Este oare *Sfârşit de partidă* o monodramă descriind disoluția personalității în ora de dinaintea morții?

Ar fi o greşeală să presupunem că aceste întrebări au un răspuns bine definit. Cu siguranță că *Sfârşit de partidă* nu a fost proiectată ca o alegorie de acest fel. Dar există indicații ale unui element de monodramă: Hamm descrie o amintire care ne evocă straniu însăşi situația din *Sfârşit de partidă:* „Am cunoscut odată un nebun care credea că venise sfârşitul lumii. Era pictor – gravor… obişnuiam să merg să-l văd la azil. Îl luam de mână şi-l târam la fereastră. Uite! Acolo! Tot porumbul ăla care se înalță! Şi acolo! Uite! O adevărată flotă de heringi! Toată frumusețea asta!...Se smulgea şi se retrăgea din nou în colțul lui. Îngrozit. Nu văzuse decât cenuşă. El era singurul care fusese cruțat. Uitat…se pare că nu era… un caz chiar atât de… atât de ieşit din comun.”[93] Propria lume a

[93] *Endgame,* p.44

lui Hamm aduce cu delirul pictorului nebun. Mai mult, care este semnificația tabloului menționat în didascalii? „Atârnat lângă uşă, cu fața la perete, un tablou.”[94] Oare tabloul acela e o amintire? Povestea e oare un moment de luciditate al conştiinței însuşi acelui pictor la ale cărui ultime ore suntem martori, de dincolo de scena minții sale?

Piesele lui Beckett pot fi interpretate pe mai multe planuri. *Sfârşit de partidă* poate fi o monodramă, pe un anumit plan, şi o piesă alegorică despre moartea unui om bogat, pe alt plan. Dar realitatea psihologică specifică a personajelor lui Beckett a fost adesea remarcată. Pozzo şi Lucky au fost interpretați ca trupul şi mintea; Vladimir şi Estragon, atât de complementari, ca şi când ar fi două jumătăți ale aceleiaşi personalități, conştientul şi subconştientul. Fiecare din cele trei perechi Pozzo-Lucky; Vladimir-Estragon; Hamm-Clov este legată printr-o relație de interdependență reciprocă, vrând să se despartă, războindu-se unul cu altul şi totuşi, dependenți unul de celălalt. „Nec tecum, nec sine te.”[95] Aceasta este o situație frecventă printre oameni, în cuplurile căsătorite, de exemplu – dar este şi o imagine a interrelaționării elementelor într-o personalitate, mai ales dacă personalitatea este conflictuală.

În prima piesă a lui Beckett, *Eleutheria,* situația de bază era, la prima vedere, analoagă relației dintre Clov şi Hamm. Tânărul protagonist al piesei vrea să-şi părăsească familia – la sfârşit, el reuşeşte să scape. În *Sfârşit de partidă* situația a fost, oricum, aprofundată spre o semnificație cu adevărat universală, concentrată şi infinit îmbogățită prin eliberarea de orice element de decor naturalist sau conflict exterior. E un triumf al procesului contragerii, pe care Beckett îl descrie, în eseul său despre Proust, ca fiind esența tendinței artistice. În loc să exploreze pur şi simplu la suprafață, *Sfârşit de partidă* e ca o lance care străpunge miezul ființei, de aceea ea există pe o multitudine de planuri, revelând altele noi, pe măsură ce e studiată mai atent. Ceea ce poate părea la prima vedere ca obscur sau lipsit de definiție se recunoaşte ceva mai târziu ca fiind însăşi marca densității textului, uriaşa concentrare care izvorăşte

[94] ibid., p.1

[95] Nici cu tine, nici fără tine. (în lat. în orig., n.tr.)

dintr-o imaginație cu adevărat creatoare, complet diferită de una care imită pur şi simplu.

Trebuie să accentuez cât se poate de clar aceste afirmații, mai ales în raport cu încercarea de a interpreta o piesă ca *Sfârşit de partidă* ca pe un simplu exercițiu autobiografic, conştient sau subconştient. Într-un articol extrem de ingenios,[96] Lionel Abel dezvoltă ideea că personajele Hamm şi Pozzo îl au ca model pe maestrul literar al lui Beckett, James Joyce, pe când Clov şi Lucky l-ar reprezenta pe însuşi Beckett. *Sfârşit de partidă* ar deveni astfel o alegorie a relației între un Joyce dominator, aproape orb şi discipolul lui iubitor, care se simte strivit de preaputernica influență literară a maestrului. La nivel superficial, asemănările sunt surprinzătoare: Hamm ne este arătat ca lucrând la o poveste interminabilă, pe Lucky îl vedem prezentând un model intrinsec de gândire logică, ceea ce, susține dl. Abel, este de fapt o parodie a stilului lui Joyce. La o privire mai atentă însă, această teorie devine imposibil de susținut, şi nu pentru că n-ar putea să existe un oarecare adevăr în ea (orice scriitor foloseşte, vrând-nevrând, în opera sa, elemente din propria experiență), ci fiindcă, departe de a ilumina întregul conținut al unei piese ca *Sfârşit de partidă,* o asemenea interpretare o reduce la trivial. Dacă *Sfârşit de partidă* nu ar fi altceva decât o relatare deghizată a relațiilor literare sau chiar umane între doi indivizi, ea nu ar putea produce impactul pe care l-a avut asupra publicului pe deplin neştiutor al acestor circumstanțe particulare şi foarte personale. Totuşi, piesa are fără îndoială un impact direct şi foarte profund, care poate veni doar din faptul că atinge o coardă adâncă în mintea multor ființe umane. E puțin probabil că o asemenea relație ar putea fi trezită doar de problematica relație dintre un maestru literar şi elevul său, căci foarte puțini spectatori s-ar simți implicați în mod direct. Desigur, o asemenea piesă, prezentând în mod deschis sau voalat conflictul dintre Joyce şi Beckett, ar putea trezi curiozitatea publicului care e întotdeauna dornic să afle detalii autobiografice. Dar acest lucru este exact ceea ce *nu se întâmplă* în *Sfârşit de partidă.* Dacă totuşi piesa trezeşte emoții profunde în public, acest lucru poate fi atribuit doar faptului că

[96] Lionel Abel, 'Joyce the father, Beckett the son', *The New Leader,* New York, 14 December 1959.

acest public resimte un conflict de o natură mult mai universală. Odată ce înțelegem acest lucru, devine clar că, deşi e fascinant să discutăm despre asemenea elemente autobiografice, riscăm să uităm de problema centrală a înțelegerii multiplelor straturi ale piesei, care pot rămâne astfel suspendate.

De fapt, asemănările nu sunt nici pe departe chiar atât de uimitoare: discursul lui Lucky în *Aşteptându-l pe Godot* e orice altceva decât o parodie a stilului lui Joyce. Dacă e totuşi o parodie, ea se raportează la jargonul filosofic şi la aşa-zisul limbaj ştiințific în doi peri – deci exact opusul a ceea ce Joyce şi Beckett îşi propun să realizeze prin scrisul lor. Pozzo, pe de altă parte, care ar fi Joyce, e complet antiartistic în prima lui înfățişare şi devine reflexiv şi melancolic numai după ce orbeşte. Şi dacă Pozzo e Joyce, care ar fi semnificația muțeniei lui Lucky, simultană cu orbirea celui dintâi? În romanul la care lucrează Hamm în *Sfârşit de partidă*, el îşi propune precizie ştiințifică – şi se sugerează clar că nu e o operă de artă, ci un vehicul slab deghizat prin care Hamm îşi exprimă sentimentul de vinovăție pentru felul în care s-a purtat în timpul catastrofei, când a refuzat să-şi salveze vecinii. Clov, pe de cealaltă parte, nu e deloc interesat de „opera în dezvoltare" a lui Hamm, astfel încât acesta trebuie să-şi mituiască tatăl senil ca să-l asculte citind: o situație imposibil de imaginat între Joyce şi Beckett.

Experiența de viață exprimată în piesele lui Beckett este de o natură fundamentală, mult mai profundă decât simpla autobiografie. Acestea sunt revelații ale modului în care resimte el temporalitatea şi evanescența; ale sentimentului dificultății tragice a devenirii propriului sine de-a lungul timpului, în reconstrucția şi deteriorarea care survin odată cu trecerea; ale imposibilității comunicării între oameni, ale căutării nesfâşite a realității într-o lume nesigură în care granița dintre vis şi realitate se modifică mereu; ale naturii tragice a tuturor relațiilor de dragoste şi ale autoamăgirii prieteniei (despre care Beckett vorbeşte în eseul despre Proust) – şi aşa mai departe. În *Sfârşit de partidă* suntem cu siguranță puşi în fața unui puternic sentiment al morții, al lipsei de speranță şi al unei apăsări de plumb, resimțite în stările de adâncă depresie, când lumea dinafară moare pentru omul care este victima acestui proces, dar

înăuntrul minții lui continuă cearta nesfârşită între părțile personalității sale, devenite entități autonome.

Aceasta nu înseamnă că Beckett ne dă o descriere clinică a stărilor psihopatologice. Intuiția sa creatoare explorează elementele experienței şi ne arată în ce măsură toate ființele umane poartă în ele, în straturile profunde ale personalității lor, germenii unei asemenea depresii şi dezintegrări. Dacă prizonierii de la Saint Quentin au reacționat la *Aşteptându-l pe Godot,* acest lucru s-a întâmplat numai fiindcă au fost puşi față în față cu *propria lor experiență* a timpului, aşteptării, speranței şi disperării şi pentru că au recunoscut adevărul despre *propriile lor relații umane* în interdependența sado-masochistă dintre Pozzo şi Lucky şi în hârâiala relației de dragoste şi ură dintre Vladimir şi Estragon. Asfel se explică şi succesul pieselor lui Beckett: confruntarea cu proiecțiile concrete ale celor mai profunde frici şi anxietăți, resimțite vag, la nivel semiconştient, constituie un proces de catharsis şi eliberare analog efectului terapeutic de confruntare cu conținuturile subconştiente ale minții, în psihanaliză. Acesta este momentul descătuşării din obiceiurile care mortifică, prin înfruntarea suferinței de a exista, stadiu pe care Vladimir aproape că îl atinge în *Aşteptându-l pe Godot*. Această eliberare este probabil ceea ce i s-ar fi întâmplat lui Clov, dacă ar fi avut curajul să rupă legătura cu Hamm şi să se aventureze în lumea de afară care, la urma urmelor, poate că nu era chiar aşa de moartă pe cât părea din interiorul limitelor claustrofobice ale tărâmului lui Hamm. La acest lucru pare de altfel să se facă aluzie în straniul episod al băiețelului pe care Clov îl observă în ultima etapă din *Sfârşit de partidă*. Este el care un simbol al vieții dincolo de circuitul închis al retragerii din realitate?

Este semnificativ că în versiunea franceză originală, acest episod este mai detailat decât în cea engleză, mai târzie. Din nou Beckett pare să simtă ca a fost prea explicit. Şi, din punct de vedere artistic, are desigur dreptate – în teatrul lui, sugestia clarobscură e mult mai puternică decât simbolul deschis. Dar comparația dintre cele două versiuni este cu toate acestea iluminantă. În varianta engleză, după ce Clov se arată surprins, spune doar:

„CLOV *(îngrozit):* Arată ca un băiețel!
HAMM *(sarcastic):* Un…băiețel!

CLOV: Mă duc să văd. *(Coboară, ia telescopul, merge spre uşă, se întoarce).* Iau şi cangea cu mine. *(Caută cangea, o vede, o ia, se repede spre uşă)*

HAMM: Nu!

(Clov se opreşte)

CLOV: Nu? Un posibil procreator?

HAMM: Dacă el există, o să moară acolo sau o să vină încoace. Şi dacă nu…*(Pauză)"* [97]

În versiunea franceză originală, Hamm este mult mai interesat de băiețel, iar atitudinea sa se schimbă de la ostilitate deschisă, la resemnare.

„CLOV *(uitîndu-se):* Cineva! E cineva!

HAMM: Ei bine, du-te să-1 extermini. *(Clov coboară de pe scăriță.)* Cineva! *(Vibrînd.)* Fă-ți datoria! *(Clov se precipită spre uşă.)* Nu, nu e nevoie. *(Clov se opreşte.)* La ce distanță?

Clov se reîntoarce la scărița, urcă pe ea, orientează luneta.

CLOV: Şaptezeci... şi patru de metri.

HAMM: Apropiindu-se? Depărtîndu-se?

CLOV *(uitîndu-se în continuare):* Nemişcat.

HAMM: Sexul?

CLOV: Ce importanță are? *(Deschide geamul, se apleacă în afară. O pauză. Se ridică, lasă luneta jos, se întoarce înspre Hamm. Cu spaimă.)* S-ar zice că-i un puşti.

HAMM: Ocupația?

CLOV: Ce?

HAMM *(cu violență):* Ce face?

CLOV *(acelaşi joc):* Nu ştiu ce face. Ce făceau puştii. *(Potriveşte din nou luneta. O pauză. O lasă-n jos, se întoarce spre Hamm.)* Parcă ar sta pe jos sprijinit de ceva.

HAMM: Cu piatra ridicată. *(O pauză.)* începi să vezi mai bine. Se uită desigur la casă, cu ochii unui Moise muribund.

CLOV: Nu.

HAMM: La ce se uită?

[97] *Endgame,* p.78

CLOV *(cu violență):* Nu ştiu la ce se uită. *(Potriveşte luneta. O pauză. Se întoarce spre Hamm.)* La buricul lui. Mă rog, pe acolo pe undeva. *(O pauză.)* Da' ce-i cu tot interogatoriul ăsta?
HAMM: Poate că-i mort."[98]

După acest pasaj, textul francez şi varianta engleză coincid din nou: Clov vrea să-l atace pe noul venit cu cangea, Hamm îl opreşte şi, după un scurt moment de îndoială asupra adevărului celor spuse de Clov, îşi dă seama că a venit momentul schimbării de situație: „E sfârşitul, Clov, am ajuns la sfârşit. Nu mai am nevoie de tine."[99]

Varianta mai lungă, mai elaborată a acestui episod arată clar simbolismul religios sau cvasireligios al băieţelului; referirile la Moise şi la piatra ridicată par să facă aluzie la faptul că prima ființă umană, primul semn de viață descoperit în lumea dinafară de la marea catastrofă încoace, de când a murit pământul, nu va muri, ca Moise, înainte de a vedea Pământul Sfânt ci, precum Christos după reînviere, s-a născut întru o nouă viață, ca un copil în fața unei pietre ridicate spre a fi aruncate. Mai mult, ca Buddha, copilul îşi contemplă buricul. Astfel, apariția lui e un semn pentru Hamm că a sosit momentul despărțirii, că a venit timpul pentru ultima etapă a partidei.[100]

E posibil ca reperarea acestui băieţel – fără îndoială un punct culminant al piesei – să reprezinte salvarea din iluzie şi evanescența timpului prin recunoaşterea şi acceptarea unei realități mai înalte: băieţelul îşi contemplă buricul, respectiv îşi fixează atenția pe marele gol al nirvanei, al nimicului, despre care Democrit Abderitul spunea, într-unul din citatele preferate ale lui Beckett: „Nimic nu e mai real decât nimicul"[101]

[98] Samuel Beckett, *Sfârşit de partidă*, trad. de Ştefana Pop, Biblioteca Apostrof 2000, pp. 85-86

[99] Endgame, p.79

[100] Pandant al termenului francez, în limba engleză, *end game* nu este, după cum ar sugera sintagma „Sfârşit de partidă", pur şi simplu finalul partidei de şah, ci există ca şi termen uzual şi este folosit adesea pentru ultima fază a oricărui joc, dar mai ales pentru finalul partidelor de şah, când aproape toate piesele au fost luate şi se joacă lent, calculat şi decisiv. (n.tr.)

[101] Beckett, *Malone Dies,* în *Molly/Malone Dies/The Unnamable* (London: John Calder, 1959) p.193

Există un moment de iluminare cu puțin înainte ca el însuşi să moară, în care Murphy, după ce a jucat o *partidă de şah,* are experiența unei senzații stranii: „…şi Murphy a început să vadă nimicul, acea lipsă de culoare care e o delicatesă atât de rară după ce te naşti, ea fiind absența nu a lui *percipere*, ci a lui *percipi.* Celelalte simțuri şi-au găsit şi ele pacea, ca o plăcere neaşteptată. Nu pacea amorțită a propriei suspendări, ci pacea pozitivă, care vine atunci când acele câteva lucruri se lasă în voia – sau poate se adugă pur şi simplu - Nimicului, cel care, în râsul homeric al răutăciosului Abderit, este mai real decât toate. Timpul nu s-a oprit, asta ar fi însemnat să ceară prea mult, doar roțile în rotunjumea lor sacadată, pe când Murphy cu capul printre armate (i.e. de şahişti) a continuat să se îmbibe, prin toate ieşirile din spate ale sufletului său ofilit, de cel care nu cunoaşte accidente, de Unul-şi-Numai-Unul, atât de convenabil numit Nimic.”[102]

Claustrat de lume, după ce a ucis restul omenirii prin simțul lui de proprietate asupra lucrurilor materiale, Hamm cel orb, senzual, egocentric moare oare când Clov, partea rațională a sinelui, percepe realitatea adevărată a iluzoriei lumi materiale, mântuirea şi învierea, eliberarea de roțile timpului care stă în unire cu „cel care nu cunoaşte accidente, de Unul-şi-Numai-Unul, atât de convenabil numit Nimic”? Sau descoperirea băiețelului este doar un simbol al apropierii morții – unirea cu nimicnicia, într-un mod diferit, mai concret? Sau poate reapariția vieții în lumea dinafară indică sfârşitul perioadei de întrerupere a legăturilor cu lumea, faptul că a trecut criza şi că o personalitate dezintegrată e pe

cale să-şi găsească drumul înapoi către a se reintegra, indică deci, întoarcerea solemnă către realitatea nemiloasă – la Hamm şi acceptarea neîndurătoare a libertății – la Clov “, după cum afirmă dr. Metman, analista jungiană?

Nu e nevoie să urmărim şi mai departe aceste alternative – a decide în favoarea vreuneia ar însemna să împietăm asupra coexistenței lor stimulatoare şi asupra unor alte posibile implicații. Există, totuşi, un comentariu care aruncă lumină asupra părerilor lui Beckett despre interacțiunea dintre nevoile materiale şi un sentiment de nelinişte şi inutilitate în

[102] *Murphy,* p.246

scurta pantomimă *Piesă fără cuvinte I,* jucată la prima montare, împreună cu *Sfârşit de partidă.* Scena este un deşert prin care un om este „aruncat înapoi". Fluierături misterioase îi atrag atenția în direcții diferite. Numeroase obiecte, mai mult sau mai puțin dorite, mai ales o carafă cu apă, îi sunt fluturate pe sub nas. Încearcă să ajungă la apă. Atârnă prea sus. Câteva cuburi, menite să-i uşureze accesul, descind în zbor. Dar oricât de ingenios le suprapune el, apa e întotdeauna prea sus. Într-un sfârşit, se scufundă în nemişcare totală. Fluierul sună din nou, dar el nu-i mai dă atenție. Apa îi este fluturată prin față, dar el nu se mişcă. E spulberat până şi palmierul sub umbra căruia stătuse până atunci. Rămâne imobil, privindu-şi mâinile.[103]

Regăsim aici, din nou, omul aruncat în scena vieții, care ascultă la început chemarea nenumăratelor impulsuri, acordând atenție urmăririi unor obiective iluzorii, direcționat de fluierături venind de nicăieri, dar găsindu-şi pacea numai când şi-a învățat lecția şi refuză satisfacțiile materiale care-i sunt fluturate prin fața ochilor. Urmărirea scopurilor care se retrag pentru totdeauna pe măsură ce sunt atinse – inevitabil astfel datorită acțiunii timpului care ne schimbă în procesul obținerii a ceea ce poftim – se potoleşte numai când recunoaştem nimicnicia ca unică realitate. Fluierul care răsună de nicăieri aminteşte de fluierul cu care Hamm îl Cheamă pe Clov să-l slujească în nevoile lui materiale. Iar poziția finală, imobilă din *Piesă fără cuvinte I* aminteşte de postura băiețelului din versiunea originală a piesei *Sfârşit de partidă.*

Activitățile lui Pozzo şi Lucky, conducătorul şi cel condus, mereu pe drum, din loc în loc, asteptarea lui Estragon si Vladimir, a căror atenție este mereu îndreptată spre promisiunea unei veniri, poziția defensivă a lui Hamm, care şi-a construit un adăpost ca să-şi apere averea de lume, toate sunt aspecte ale acelei preocupări inutile cu diverse obiective şi ținte iluzorii. Mişcarea înseamnă dezordine. După cum spune Clov, „Iubesc ordinea. Asta e ceea ce visez eu. O lume complet tăcută şi, totuşi, fiecare lucru la ultimul lui loc, sub ultimul său strat de praf"[104]

[103] Beckett, *Act Without Words I, în Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* (New York: Grove Press, 1960)

[104] *Endgame,* p.57

Aşteptându-l pe Godot şi *Sfârşit de partidă,* piesele pe care Beckett le scrie în franceză, sunt formulări dramatice ale însăşi situației umane. Le lipsesc şi personajele şi conflictul în sensul convențional, pentru că atacă subiecte la nivelul cărora nu există nici conflict, nici personaje. Personajele presupun că natura umană, diversitatea personalității şi individualității e reală şi contează; conflictul există numai pe baza presupunerii că evenimentele şi timpul au semnificație. Tocmai aceste presupuneri sunt puse sub semnul întrebării în cele două piese. Hamm şi Clov, Pozzo şi Lucky, Vladimir şi Estragon, Nagg şi Nell nu sunt personaje, ci întruparea atitudinilor umane fundamentale, semănând mai degrabă cu personificarea virtuților şi viciilor în misterele medievale sau acele *autos sacramentales* spaniole. Şi ceea ce se întâmplă în piesele acestea nu sunt *întâmplări* cu început şi sfârşit bine definite, ci tipuri de situații care se repetă la nesfârşit. De aceea structura actului I din *Aşteptându-l pe Godot* se repetă cu variații în actul II, de aceea nu-l vedem pe Clov părăsindu-l pe Hamm la sfârşitul piesei *Sfârşit de partidă,* ci îi lăsăm pe cei doi înghețați, în poziția şahistă de *pat*. Ambele piese repetă formula vechiului cântec german pe care-l intonează Vladimir la începutul actului II din *Aşteptându-l pe Godot,* despre câinele care a intrat în bucătărie, a furat nişte pâine, a fost omorât de bucătar, îngropat de tovarăşii săi, câini, care i-au pus pe mormânt o piatră unde au scris povestea câinelui care a intrat în bucătărie, a furat nişte pâine – şi tot aşa, *ad infinitum*. În *Aşteptându-l pe Godot* şi *Sfârşit de partidă,* Beckett este preocupat de cercetarea unor profunzimi unde nu mai apar individualitatea şi întâmplările bine definite, ci numai formule fundamentale.

În piesele pe care le-a scris pentru radio şi scenă în engleză, el nu merge chiar atât de departe şi apar nu numai personaje individualizate, ci chiar şi întâmplări, reflectând aceleaşi formule, dar reflectându-le în viața unor anumite ființe umane. *Ultima bandă a lui Krapp* vorbeşte despre curgerea timpului şi instabilitatea sinelui, *Toți cei căzuți* şi *Cenuşă* – despre aşteptare, vinovăție şi inutilitatea investirii speranțelor în lucruri sau în ființe umane.

Toți cei căzuți (titlul este luat din psalmul 145: „Dumnezeu i-a înălțat pe toți cei căzuți şi i-a ridicat pe toți cei pe care-i încovoiase “) ne prezintă o bătrână irlandeză, Maddy Rooney, foarte grasă, foarte bolnavă,

care de-abia se mişcă, în drum spre gara din Boghill de unde să-l ia pe soțul ei orb, Dan Rooney, care trebuie să vină cu trenul de 12.30. Drumul ei este lent, ca-ntr-un coşmar. Se întâlneşte cu diverşi oameni cu care vrea să intre în legătură, dar eşuează. „Îi înstrăinez pe toți.”[105] Dna Rooney a pierdut o fiică, Minnie, cu peste patruzeci de ani în urmă. Când ajunge la gară, trenul întârzie în mod misterios. Când acesta ajunge, se spune că a avut o lungă oprire în câmp deschis. Dan şi Maddy Rooney pornesc spre casă. Pe când copiii îşi bat joc de ei, Dan Rooney întreabă „Ți-ai dorit vreodată să omori un copil?...Să guşti apusul tânăr al unui mugur fraged?“ şi recunoaşte că adesea, iarna, e tentat să-l atace pe băiatul care-l conduce acasă de la gară. Când aproape că au ajuns, acelaşi băiețel fuge după ei, restituind un obiect pe care dl. Rooney se pare că l-a lăsat în compartimentul de tren. E o minge de copil. Băiețelul ştie si de ce s-a oprit trenul pe linie: un copil a căzut din tren şi a fost ucis pe

sine. Oare Dan Rooney a împins un copil din tren? Oare impulsul de a distruge vieți tinere l-a copleşit în timpul călătoriei sale? Şi oare ura sa față de copii are vreo legătură cu faptul că Maddy nu are copii? Oare Maddy Rooney reprezintă forța vieții şi a procreării, iar Dan – pulsiunea morții care vede copilul doar ca pe-un apus tânăr care poate fi gustat fraged? Oare citatul biblic din titlu susține părerea lui Dan Rooney? „Dumnezeu i-a înălțat pe toți cei căzuți…” oare copilul care a fost ucis şi mântuit de existență a fost salvat de la necazurile vieții şi bătrâneții şi astfel înălțat de către Dumnezeu? Când textul psalmului este menționat ca subiect al predicii de duminica viitoare, Maddy şi Dan izbucnesc într-un „râs sălbatic”.[106] *Toți cei căzuți* atinge multe din registrele folosite în *Aşteptându-l pe Godot* şi *Sfârşit de partidă,* dar într-un mod mai lejer şi mai puțin aprofundat.

În *Ultima bandă a lui Krapp,* o piesă într-un act care a fost jucată cu mare succes pe scenele din Paris, Londra şi New York, Beckett foloseşte un magnetofon pentru a demonstra evanescența personalității umane. Krapp e un om foarte bătrân care, de-a lungul vieții sale adulte, a înregistrat anual pe bandă o relatare a impresiilor şi întâmplărilor anului care

[105] Beckett, *All That Fall,* în *Krapp's Last Tape,* p.53
[106] ibid., p.74

trecuse. Îl vedem bătrân, decrepit – o epavă, (e scriitor, dar s-au vândut doar şaptesprezece bucăți din cărțile lui în anul respectiv, „unsprezece en gros, la librăriile cu circulație liberă de peste mări") ascultându-şi vocea înregistrată cu treizeci de ani mai înainte. Dar pentru el, vocea lui a devenit vocea unui străin. Trebuie chiar să-şi facă rost de un dicționar ca să caute cuvintele mai elaborate pe care sinele său anterior le folosea. Când banda ajunge la un moment de revelație care părea atunci un miracol şi pe care voia să-l salveze „pentru ziua când opera mea va fi terminată", nu are răbdare să-l asculte şi dă banda înainte. Singurul moment care îi atrage atenția în mod vizibil este descrierea unei scene de dragoste, într-o barcă, pe un lac. După ce ascultă relatarea sinelui său de treizeci şi nouă de ani, Krapp cel de şaizeci şi nouă de ani începe să înregistreze fişa contabilă a anului care a trecut. „Nimic de spus, nici un scheunat." Singurul lui moment de fericire: „Desfătându-se cu depănarea de cuvinte. *(Savurând)* Depănare! Cel mai fericit moment din ultimele cinci sute de mii."[107] Există amintiri ale unei scene de dragoste cu o babornițâ. Dar apoi Krapp se întoarce la vechea bandă. Din nou auzim vocea sinelui anterior descriind scena de dragoste de pe lac. Vechea bandă se termină cu o concluzie: „Poate că cei mai buni ani s-au dus. Când mai aveam o şansă de fericire. Dar nu i-aş vrea înapoi. Nu cu focul din mine acum. Nu, nu i-aş vrea înapoi."[108] Cortina cade pe un Krapp bătrân, care priveşte nemişcat înaintea lui, cu banda mergând în tăcere.

Prin formula extrem de inteligentă a bibliotecii personale autobiografice cu înregistrări anuale, Beckett a găsit expresia concretă a problemei veşnicei schimbări a sinelui pe care o descrisese deja în eseul despre Proust. În *Ultima bandă a lui Krapp*, sinele dintr-un moment temporal este confruntat cu încarnarea lui anterioară pe care o găseşte deosebit de stranie. Care este, în acest caz, identitatea dintre Krapp cel de-atunci şi cel de-acum? În ce sens sunt ei aceiaşi? Şi dacă acest lucru e vizibil după treizeci de ani, desigur că e doar o diferență cantitativă dacă perioada se reduce la un an, o lună, o oră. La un moment dat, Beckett plănuia să scrie o piesă lungă, cu trei Krapp-i: Krapp cu soția lui,

[107] Beckett, *Krapp's Last Tape,* în op.cit., p.25
[108] ibid., p.28

Krapp cu soția şi copilul lui, Krapp singur: alte variații ale identității sinelui. Dar apoi abandonează proiectul.

Piesa radiofonică *Cenuşă* aminteşte de *Ultima bandă a lui Krapp* prin faptul că şi aici protagonistul meditează asupra trecutului. Pe fundalul valurilor mării, Henry îşi aminteşte de Ameree, de tatăl său care s-a înecat în mare chiar în acel loc şi care era un tip sportiv şi îşi disprețuia fiul ca pe o scursoare. Henry pare că doreşte să intre în legătură cu tatăl lui, dar acesta „nu mai răspunde."[109] Soția lui Henry, Ada, deşi probabil moartă şi ea, răspunde însă. Ei îşi amintesc cum făceau dragoste pe malul mării, lecțiile de călărie şi de muzică ale fiicei lor, dar apoi Ada dispare, iar Henry este din nou singur cu gândurile sale care se învârt în jurul unei scene la care se pare că a fost martor într-o noapte, copil fiind, între doi bărbați, Bolton şi Holloway. Holloway era doctor, medicul lor de familie, pe care Bolton (tatăl lui Henry?) îl implora să-l ajute într-o problemă medicală a cărei natură rămâne incertă. În noaptea de iarnă de afară, cu focul murind – fără flacără, cenuşa luminând în vatră – Henry rămâne singur, doar cu gândurile însingurării sale: „Sâmbătă… nimic. Duminică… duminică nimic cât e ziua de lungă… nimic, cât e ziua de lungă… nici un sunet"[110]

Henry se aseamănă cu protagoniştii romanelor de mai târziu ale lui Beckett, în rememorarea amintirilor sub forma unor „istorii" şi în nevoia sa compulsivă de a vorbi. După cum îi spune şi soția lui - sau amintirea soției lui: „Ar trebui să te duci la doctor să vezi ce-i cu vorbitul ăsta, e tot mai rău, cum crezi că se simte Addie? ...ştii ce mi-a spus odată, când era micuță de tot, zice mami de ce tot vorbeşte tata întruna? Te-a auzit în baie, iar eu n-am ştiut ce să-i răspund." La care Henry replica „Doar ți-am spui să-i zici că mă rog. Urlu rugăciuni la Dumnezeu şi la toți sfinții lui."[111]

Nevoia compulsivă de a vorbi, de a-şi spune singur poveşti, e firul care străbate romanele marii trilogii a lui Beckett şi de asemenea subiectul piesei sale radiofonice, *Cascando.* Sunt două voci aici: „Deschiză-

[109] Beckett, *Embers,* în *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces,* p.115
[110] ibid., p.121
[111] ibid., p.111

torul" şi „Vocea" pe care acesta o tot deschide şi închide. „Ei spun" se confesează Deschizătorul, „că e a lui, că e propria lui voce, că e în capul lui." Vocea – pe care o auzim şi care se presupune că e în capul Deschizătorului – relatează cu întreruperi şi gâfâituri că e în căutarea unui tip de negăsit, numit – în varianta engleză – Woburn. Se sugerează că, odată Woburn găsit, suferința va lua sfârşit: „...gata cu poveştile... somn..." Piesa se termină fără nici o concluzie. Ca şi în *Sfârşit de partidă* sau în *Aşteptându-l pe Godot* suntem lăsați în fără să ştim dacă, în final, mântuirea, încetarea suferinței prin trezirea conştiinței a fost – sau dacă poate fi vreodată – obținută. În *Cascando,* murmurul vocilor, al conştiinței verbale, silită pentru totdeauna să umple pustiul cu vorbe, adică să-şi spună sieşi poveşti, e acompaniat de valuri ale conştiinței non-verbale, de fluxul emoțiilor exprimate prin muzică. În acelaşi mod, în piesa radiofonică *Words and Music,* avem un stăpân tiranic, Croak[112], care le ordonă celor doi servitori ai săi, *Words şi Music,* să umple timpul cu improvizații cum ar fi Lenea, Vârsta şi Dragostea. Mereu nesatisfăcut, Croak îşi pălmuieşte sălbatic servitorii şi le cere tot mai mult. E evidentă asemănarea dintre Croak şi *Deschizătorul din Cascando.* La fel, şi Dorul de Pace a Conştiinței, care străbate din improvizația finală a lui Words:

> Apoi puțin mai jos
> Pe drumuri prin gunoaie
> Către locul unde
> În întuneric nu cerşeşte nimeni
> Nici nu se spun cuvinte
>
> Nici minciuni nu-s nici nevoi
> Ceva mai jos pe drum
> De unde arunci o privire
> La roata aia de fântână.

În filmul scurt, intitulat laconic *Film,* pe care Beckett l-a scris pentru Grove Press, el pune în formă vizuală aceeaşi fugă de autopercepere. Manuscrisul filmului se deschide cu următoarea declarație *„Esse est per-*

[112] Numele s-ar traduce prin Cel care cobeşte, dar el poate însemna şi "croncănit", în ambiguitatea tipică lui Beckett, dar şi sprijinită, ca atare, de conotațiile poetice ale limbii engleze. (n.tr.)

cipi. Toate percepțiile către exterior suprimate, fie ele animale, umane, divine, şi tot rămâne autopercepția ființei. Căutarea non-ființării în fuga de percepția către exterior, eşuând în imposibilitatea de a scăpa de autopercepție." Beckett, dornic ca de obicei să desființeze orice pretenție filosofardă, se grăbeşte să aduge: „Nici o valoare de adevăr nu este conținută în cele de mai sus, acestea vizând doar un scop structural şi dramatic." Dar fie ea dramatică sau structurală, fuga de autopercepție, în încercarea de a obține nimicnicia pozitivă a non-ființării, *este* o temă importantă a întregii opere beckettiene. În *Film,* ea este concretizată ca fuga protagonistului de un urmăritor, care se dovedeşte a fi până la urmă nimeni altul decât el însuşi.

Cu toate acestea, eliberarea de conştiință, de nevoia de a-şi spune sieşi povestea vieții, pare imposibilă. Căci adevărata eliberare ar însemna *a şti* că nu mai ai conştiință. Odată cu moartea, încetează şi conştiința, aşa că nu vom şti niciodată că am încetat să existăm. De aceea, ultimul moment conştient al muribundului poate fi imaginat ca o suspendare pentru totdeauna într-un purgatoriu al unei eterne inconştiențe a finisului. Aceasta este situația dramatizată de Beckett în *Play.* Din urne gri, funerare, se ițesc capetele a două femei şi al unui bărbat. La semnalul unei raze de lumină care le declanşează şi le curmă discursul (aşa cum Deschizătorul din *Cascando* deschide şi închide vocea), ei declamă fragmente disparate din ceea ce se vrea în mod evident a fi o poveste trivială a unei farse franțuzeşti de alcov, care a ieşit prost, ducând la un final tragic: sinuciderea celor trei. Şi iată, avem trei personaje moarte, soțul, soția şi amanta, inconştiente unul de prezența celorlalte, doar vag conştiente de faptul că sunt moarte, repetând la nesfârşit conținutul ultimului lor moment conştient. Cum poate fi prinsă în scenă însăşi Eternitatea, în plasa unui text de nici o jumătate de oră? Beckett a îndrăznit să obțină imposibilul, prin declamarea întregului text din *Play* de două ori, în întregime, identic, singura deosebire fiind că vorbele se spun mai repede şi mai încet ca intensitate sonoră. Când ajungem la repriza a treia, piesa dispare din ochii noştri, dar rămânem conştienți că ea va continua, tot mai accelerat, tot mai şoptit, pentru totdeauna. Spusă de trei personaje în fragmente fără nici o legătură unele cu altele, povestea nu e uşor de înțeles prima oară – de-aici mecanismul repetării întregului text oferă

publicului încă o dată şansa de a pune cap la cap mica melodramă. Astfel, folosirea repetiției combină în mod strălucit soluția celor două probleme atât de diferite cu care s-a confruntat autorul unei structuri dramatice atât de intrinseci.

În *Happy Days (O, ce zile frumoase!),* scrisă înainte de *Play,* Beckett (fascinat de posibilitățile dramatice ale unui personaj imobilizat şi silit să-şi canalizeze expresivitatea doar în cuvintele care-i ies din gură) portretizează condiția umană în imaginea unei femei vesele, plinuțe, Winnie, care se scufundă încet într-o movilă de pământ. În primul act, Winnie e îngropată până la talie, cu brațele libere, în actul al doilea, numai capul i se mai vede. Soțul ei, Willie, se poate mişca, dar este atât de preocupat de ziarul lui încât de-abia o observă pe Winnie. Ataşamentul lui Winnie față de puținele ei bunuri, veselia şi optimismul ei sunt sursele ironiei ascuțite a piesei. Pe de o parte, faptul că Winnie e aşa de veselă în situația ei oribilă şi lipsită de speranță, e tragic – dar pe de altă parte, e amuzant. Într-un sens, veselia ei e prostie curată, iar autorul pare să țintească spre un comentariu pesimist asupra vieții – dar într-un alt sens, veselia ei în fața morții şi a nimicniciei exprimă curajul şi noblețea umană, ducând la un fel de catharsis. Viața lui Winnie constă din zile frumoase, fiindcă ea refuză să cadă în depresie.

În piesuța-miniatură *Come and Go (Du-te-vino)* este vorba din nou de tema refuzului de a ne confrunta cu situația existenței noastre, în timp ce suntem gata să bârfim despre cea a semenilor noştri. Vedem trei personaje feminine numite Flo, Vi şi Ru. Fiecare dintre ele pleacă lăsându-le pe celelalte două să vorbească despre un dezastru iminent al celei plecate (moartea ei?). După epuizarea tuturor permutărilor posibile, cele trei personaje se regăsesc din nou în fața publicului, în tăcere.

Aceeaşi economie şi concizie este caracteristică şi primei piese pentru televiziune a lui Beckett, *Eh, Joe.* Vedem şi aici un om mai în vârstă, singuratic, şezând pe pat într-o cameră goală. Nu vorbeşte niciodată, doar ascultă din ce în ce mai înspăimântat vocea unei femei care-i reproşează că inima lui crudă a împins-o la sinucidere. Odată cu vocea care zumzăie, camera se apropie necruțător de fața lui Joe, până când în final rămân doar ochii într-un uriaş *close-up.* Apoi – întuneric. Aceasta este o temă de care Beckett s-a mai ocupat şi înainte: regretul iubirii

neîmpărtăşite, al iubirii refuzate în trecut. Ceea ce uluieşte este însă măiestria cu care se descurcă în acest nou *medium*. Această piesă de televiziune nu ar fi putut fi realizată cu alte mijloace. Concentrarea pe un singur *close-up* – pe un ecran de televizor însă, el va rămâne întotdeauna la scară umană. Combinația dintre un personaj vizibil, care tace, şi unul invizibil, care vorbeşte, exploatează, de asemenea, natura dual a televiziunii, capacitatea ei de a proiecta o imagine a lumii de dinafară, combinată cu capacitatea unică a radioului de a evoca un univers interior, un peisaj interior al psihologiei umane.

În *Eh, Joe*, vocea pe care o aude personajul are timbrul unei voci de femeie, dar, fiind în propriul lui cap, este şi zumzetul conştiinței sale, a nevoii compulsive de a-şi spune lui însuşi propria sa poveste. Căci a fi în viață înseamnă a fi conştient de tine însuți, a fi conştient înseamnă a-ți auzi propriile gânduri, acel neabătut, nesfârşit flux de cuvinte. Ca ființă umană suferind de această nevoie compulsivă, Beckett respinge limba – ca poet, fundamental silit să lucreze cu limba, o iubeşte. Aceasta este sursa atitudinii sale ambivalente față de limbă: uneori aceasta i se pare un instrument divin, alteori un bâzâit fără rost.

În piesele radiofonice *Cenuşă* şi *Toți cei căzuți,* această vorbire compulsivă se amestecă într-un fundal de sunete naturale – sunetul mării în *Cenuşă* – sunetul drumului în *Toți cei căzuți*. Astfel, sunetele articulate – limba – sunt puse oarecum pe acelaşi plan cu sunetele nearticulate ale naturii. Într-o lume care şi-a pierdut înțelesul, limba devine şi ea un murmur lipsit de sens. După cum spune, la un moment dat, Molloy:

> „…cuvintele ce le-auzeam, şi le auzeam foarte bine, avînd auzul destul de fin, le auzeam prima oară, şi chiar a doua oară, şi adesea mergînd pînă la a treia oară, ca pe nişte sunete pure, libere de orice semnificație, şi ăsta-i probabil unul din motivele pentru care să conversez îmi era nespus de penibil. Şi cuvintele pe care le pronunțam eu însumi şi care-ntotdeauna păreau că se leagă de-un efort de inteligență, îmi făceau adesea impresia unui bîzîit de insecte. De-aici faptul că eram atît de puțin comunicativ, greutatea pe care-o aveam să înțeleg nu numai ceea ce alții îmi spuneau, ci şi ceea ce eu le spuneam lor. E-adevărat, cu multă răbdare pînă la urmă ne înțelegeam, dar pe ce temă, vă întreb, şi cu ce rezul-

> tat. De asemeni la freamătul naturii, şi la cel născut de mîna omului, reacționam, cred, în felul meu şi nu rîvneam să trag învățăminte. “[113]

Când auzim cum folosesc limba personajele lui Beckett (şi deci Beckett-însuşi), ne simtim ca Gelia când îi vorbea lui Murphy: „...împroşcată cu vorbe care înnoiau de îndată ce răsunau, fiecare cuvânt şters de cuvântul următor, înainte de a avea timp să aibă vreun sens; aşa că la sfârşit ea nu ştia ce fusese spus. Era ca o muzică dificilă pe care o auzi pentru prima dată.”[114] De altfel, dialogul în piesele lui Beckett este adesea construit pe principiul că fiecare linie şterge ce s-a spus în linia anterioară. În lucrarea lui despre Beckett, *Die Unzulänglichkeit der Sprache (Inadecvarea limbii),* Niklaus Gessner alcătuieşte o listă întreagă de pasaje din *Aşteptându-l pe Godot,* în care afirmațiile unuia din personaje sunt treptat calificate, atenuate şi minate de rezerve, până când sunt complet retrase. Într-un univers lipsit de sens, a face declarații pozitive e întotdeauna o nesăbuință. „A nu vrea să spui, a nu şti să spui ce vrei să spui, a nu fi în stare să spui ceea ce crezi că vrei să spui – şi să nu te opreşti niciodată sau rareori din spus – iată un lucru pe care să-l ții minte, chiar în focul compoziției”[115] afirmă Molloy, rezumând atitudinea majorității personajelor lui Beckett.

Dacă piesele lui Beckett exprimă dificultatea de a găsi un sens într-o lume în veşnică schimbare, felul în care el foloseşte limba e o dovadă a limitelor acesteia şi ca mijloc de comunicare, dar şi ca vehicul de exprimare a unor formulări valide, ca instrument al gândirii. Când Gessner îi ridică problema contradicției dintre scrierile sale şi convingerea evidentă că limba nu poate transmite înțelesuri, Beckett îi răspunde: *„Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots, on n'a rien d'autre”.* Dar, de fapt, felul în care foloseşte el mijloacele dramatice arată că a încercat să găsească modalități de expresie dincolo de limbă. Pe scenă – ca dovadă cele două

---

[113] Beckett, Samuel, *Molloy,* în *Molloy/Nuvele texte de neființă/Cum e/Mercier şi Camier,* traducerea Gabriela şi Constantin Abăluță (Bucureşti: Editura Univers, 1990), pp.74 -75

[114] Murphy, p.40

[115] Molloy, p.28

minipiese – ne putem lipsi de cuvinte sau cel puțin putem revela realitatea de dincolo de cuvinte, ca atunci când acțiunile personajelor le contrazic expresia verbală. „Să mergem", spun cei doi vagabonzi la sfârşitul fiecărui act din *Aşteptându-l pe Godot,* dar didascaliile ne informează că „nu se mişcă nici unul." Pe scenă, limba poate fi pusă în relație contrapunctică cu acțiunea, rezultatul fiind revelarea celei dintâi. De aici importanța pantomimei, a gag-ului şi a tăcerii în piesele lui Beckett: Krapp mâncând banane, căderile clovneşti ale lui Vladimir şi Estragon, numărul de varieteu cu pălăria lui Lucky, imobilitatea lui Clov la finalul *Sfârşitului de partidă,* care aruncă îndoieli asupra dorinței sale verbalizate de a pleca. Felul în care Beckett foloseşte scena e o încercare de a reduce distanța dintre limitările limbii şi intuiția existenței: acel simț al ființării pe care caută să-l exprime, în ciuda puternicului său sentiment că el nu poate fi exprimat în cuvinte. Concretețea şi natura tridimensională a scenei pot folosi la a adăuga noi resurse limbii ca instrument de gândire şi explorare a existenței.

Întreaga operă a lui Beckett e o încercare de a numi nenumitul: „Trebuie să vorbesc, orice ar însemna acest lucru. Neavând nimic de spus, nici un cuvânt în afară de cuvintele altora, trebuie să vorbesc…trebuie să beau oceanul, deci iată oceanul."[116]

Limba însăşi, în piesele lui Beckett, serveşte la a exprima criza, dezintegrarea limbii. Acolo unde nu există certitudine, nu pot exista înțelesuri definite – iar imposibilitatea de a atinge vreodată certitudinile este una din temele principale ale pieselor lui Beckett. Promisiunile lui Godot sunt vagi şi nesigure. În *Sfârşit de partidă,* un „ceva" necunoscut îşi urmează drumul, iar când Hamm întreabă nerăbdător „Doar nu am început să... să... însemnăm ceva?" Clov pur şi simplu râde: „Să însemnăm ceva! Tu şi cu mine să însemnăm ceva!"[117]

Niklaus Gessner a alcătuit un tabel cu zece moduri diferite de a dezintegra limba, în *Aşteptându-l pe Godot.* Ele se întind de la simple neînțelegeri şi vorbe cu dublu înțeles, la monoloage (ca semne ale inca-

[116] Beckett, The Unnamable, în *Molloy/Malone Dies/The Unnamable,* p.316
[117] *Endgame,* pp.32-3

pacității de a comunica), clişee, repetiții ale sinonimelor, neputința de a găsi cuvântul potrivit şi „stilul telegrafic" (pierderea structurii gramaticale, comunicarea prin comenzi răstite), până la amestecătura de nonsensuri haotice a lui Lucky şi renunțarea la semne de punctuație cum ar fi semnul întrebării, ca o indicație că limba şi-a pierdut funcția de mijloc de comunicare, că întrebările au devenit afirmații care nu cer cu adevărat un răspuns.

Dar mai importantă decât orice semn formal al dezintegrării limbii şi înțelesului în piesele lui Beckett este natura însăşi a dialogului. Pentru că nu există un schimb cu adevărat dialectic al gândurilor, acesta se rupe din când în când, fie prin pierderea înțelesului unor cuvinte (întrebat dacă e nefericit, băiatul-mesager al lui Godot răspunde „Nu ştiu, domnule") fie prin inabilitatea personajelor de a-şi aminti ceea ce tocmai s-a spus (Estragon: „Ori uit imediat, ori nu mai uit niciodată"[118]). Într-o lume fără scop, care şi-a pierdut finalitatea, dialogul, ca orice altă acțiune, devine doar un joc pentru trecerea timpului, după cum arată Hamm în *Sfârşit de partidă*: "…bla-bla-bla, cuvinte, ca şi copilul singur care se preface că e doi, trei copii, ca să fie împreună şi să şoptească …clipă după clipă, lipăind în întuneric."[119] Timpul însuşi e cel care seacă limba de înțelesuri. În *Ultima bandă a lui Krapp,* rafinatele profesiuni de credință idealiste din anii cei mai buni au devenit, pentru Krapp cel bătrân, simple sunete goale. În loc de a stabili o punte de comunicare prietenoasă, încercările d-nei Rooney din *Toți cei căzuți* nu fac decât să o înstrăineze şi mai mult de ei. Şi în *Cenuşă*, meditațiile bătrânului sunt echivalate cu valurile care se loves c de țărm.

Dar dacă felul în care foloseşte Beckett limba o depreciază ca vehicul al gândirii conceptuale sau ca instrument al comunicării unor răspunsuri de-a gata la problemele condiției umane, continua sa folosire a limbajului vorbit trebuie privită, paradoxal, ca o încercare din partea sa de a comunica necomunicatul. O asemenea întreprindere poate fi un paradox, dar cu toate acestea are sens: îi atacă pe cei care se mulțumesc să creadă că prin identificarea unei probleme au şi rezolvat-o, că lumea poate fi

[118] *Waiting for Godot,* p.61
[119] *Endgame,* p.70

stăpânită prin clasificări exacte şi formule. O asemenea mulțumire măruntă e baza unui proces continuu de frustrare. Recunoaşterea iluzoriului şi absurdității soluțiilor de-a gata şi a înțelesurilor prefabricate, departe de a duce la disperare, e punctul de plecare a unui nou tip de conştiință, care ne confruntă cu misterul şi teroarea condiției umane, în euforia unei nou-găsite libertăți: „Căci a nu şti nimic, nu e nimic, a nu vrea să ştii, aşijderea, dar a fi dincolo de cunoaştere – atunci pacea se instalează în sufletul căutătorului nepăsător."[120]

Întreaga operă a lui Beckett poate fi văzută ca o căutare a realității care se ascunde dincolo de simpla gândire rațională în termeni conceptuali. Poate că el a devalorizat limba ca instrument de comunicare a adevărurilor înalte, dar s-a arătat un maestru al limbajului artistic. *„Que voulez-vous, Monsieur? C'est les mots, on n'a rien d'autre"* Dorind să îmbunătățească materia primă, el a modelat cuvintele într-un instrument superb, ca să-şi atingă scopul. În teatru, el a adăugat o nouă dimensiune limbajului: acțiunea contrapunctică, nu explicită, ci având un impact direct asupra publicului, concretă, cu multe fețe. În teatru, sau cel puțin în teatrul lui Beckett, e posibil să scurtcircuitezi etapa gândirii conceptuale, aşa cum pictorul abstracte scurtcircuitează etapa recunoaşterii obiectelor naturale.

Imaginile vizuale, ceea ce de fapt vedem şi ne apare în vise şi amintiri drept conştiința nonverbală a emoției pure (după Schopenhauer, unul din filosofii favoriți ai lui Beckett, exprimată aproape perfect în arta nonverbală a muzicii) sunt componenții vitali ai conştiinței noastre treze, în aceeaşi măsură ca şi cuvintele care curg într-un suvoi nesfârşit prin mintea noastră şi care pot fi înțelese ca un fel de poveste infinită pe care ne-o spunem noi, despre noi înşine. Hamm scriindu-şi povestea în *Sfârşit de partidă,* Krapp ascultând înregistrările povestirilor din trecut, la fel protagoniştii marii trilogii – toți exemplifică aceste aspecte ale misterului sinelui. În ultima fază a operei sale dramatice, Beckett se concentrează tot mai mult pe căutarea de sine. Oare cuvintele care curg prin noi şi care uneori erup în şuvoaie logoreice (ca izbucnirile lui Henry în *Cenuşă,* când a fost nevoit să se retragă în baie, iar fiicei sale i s-a spus

[120] *Molloy*, op.cit., p.64

că tatăl ei se roagă), sunt oare aceste cuvinte, această poveste, eul nostru adevărat? În *Not I (Nu Eu),* Beckett atacă şi această problemă. Cuvintele ies din gura pe care o vedem suspendată în întuneric, sus pe scenă, ca un punct mic în mişcare. De unde vin aceste cuvinte, aceste gânduri? Ele nu fac parte din sumbra materialitate şi totuşi vin dintr-un organ foarte material, foarte carnal: gura. Glasul unei femei de şaptezeci de ani vorbeşte despre momentul când, târziu în viaţă, în aprilie, pe un câmp, a fost posedată de o voce care a început să împroaşte din gura ei – după o întreagă viaţă de tăcere. De cinci ori în timpul piesei, glasul e tentat să spună „EU", dar de fiecare dată se corectează: „Nu, EA!"…Glasul nu se percepe pe sine ca fiind identic cu vocea, cu sinele, cu EU-l. La fel, în *Footfalls* (*Sunet de paşi*), femeia care bate străzile, în sus şi-n jos, înainte şi înapoi, la nesfârşit, insistând că paşii trebuie auziţi – ca o dovadă materială a existenţei sale, o dovadă dincolo de simplele cuvinte imateriale – spune o poveste. E povestea unei fete care, întrebată ce s-a întâmplat în timpul unei slujbe în biserică, răspunde că nu ştie ce s-a întâmplat, fiindcă *nu era acolo.* Şi din nou sinele, fără îndoială prezent material, nu era *cu adevărat* acolo, pentru că sinele e un mister, ne scapă mereu, este şi nu este acolo. În *That Time,* ca şi în *Ultima bandă a lui Krapp,* evanescenţa sinelui este exemplificată de nepermanenţa personalităţii umane de-a lungul timpului: în fiecare punct în timp, sinele nostru este o entitate diferită şi totuşi distinctă: cele trei voci care trec prin mintea bătrânului – pe patul de moarte? – sunt segmente întrepătrunse ale amintirii diferitelor euri, prezente în conştiinţa sa într-unul şi acelaşi timp. Şi în cele două piese târzii de televiziune, amintirile se amestecă cu vinovăţia şi părerile de rău: bătrânul din *Ghost Trio* – care la început trebuia să se numească *Tryst (Rendez-vous)* – ascultă o bandă cu Trio nr. 5 pentru pian de Beethoven şi aşteaptă să vină cineva care nu mai vine. Când totuşi cineva e afară, e vorba despre un băieţel (o reminiscenţă poate a băieţelului din *Sfârşit de partidă*) care-l priveşte o clipă pe bătrân şi apoi pleacă, pe hol în jos. Este el fiul nenăscut, fructul unei iubiri neconsumate? Sau poate mai vechiul, scufundatul şi regretatul sine al bătrânului însuşi? În „…*but the clouds*…", un bătrân foarte asemănător (interpretat în producţia BBC sub supravegherea lui Beckett de acelaşi actor, Ronald Pickup) traversează un cerc de lumină încolo şi încoace (o

imagine, fără îndoială, a rutinei zilnice a trezirii de dimineață şi mersului la culcare, seara, a luminii şi întunericului, a zilei şi nopții) şi e bântuit de imaginea unei fețe de femeie şi de sintagma „doar nori trecând”, luată din *Turnul* lui W.B. Yeats.

„Moartea prietenilor sau moartea
fiecărui ochi strălucitor
care-a tăiat o clipă răsuflarea –
doar nori trecând
în zenitul care păleşte;
sau poate strigătul adormit al vreunei păsări
Printre umbrele adâncindu-se.”

Aceste piese de televiziune sunt foarte scurte; ele sunt fără îndoială încercări de a cuprinde totalitatea emoției în forma sa cea mai concentrată. Căci dacă sinele este mereu evanescent, dedublat în cel care percepe şi cel perceput, în povestitor şi ascultătorul poveştii – şi, de asemenea, dacă el se schimbă mereu în timp, de la un moment la altul, atunci singura experiență autentică ce poate fi comunicată este experiența unui singur moment în plenitudinea intensității sale emoționale, în totalitatea sa existențială.

Şi acesta, la urma urmelor, este ceea ce încearcă arta să surprindă. Acest moment este ținta şi scopul artei lui Samuel Beckett.

2. ARTHUR ADAMOV

Curabilul şi incurabilul

Arthur Adamov, autorul unora din cele mai puternice texte din teatrul absurdului, şi-a respins mai târziu toate piesele care puteau fi clasificate astfel. Procesul care l-a dus spre acest gen de teatru, ca şi cel care l-a îndepărtat din nou de el, sunt cu precădere interesante într-o cercetare de natura celei de față. Adamov, care nu era numai un autor dramatic remarcabil, ci şi un gânditor de excepție, ne-a lăsat o cazuistică foarte documentată a preocupărilor şi obsesiilor care l-au făcut să scrie piese descriind o lume de coşmar, lipsită de sens şi brutală, a considerațiilor teoretice care l-au dus spre formularea unei estetici a absurdului şi, finalmente, a procesului de revenire treptată la un teatru bazat pe realitate şi cu un scop social bine definit. Cum s-a putut întâmpla ca un autor dramatic care, în anii '40, respingea cu atâta forță naturalismul, încât până şi folosirea numelui unui oraş ce putea fi găsit pe hartă i se părea ceva „nespus de vulgar", să fi scris în 1960 o dramă istorică „în mărime naturală", situată clar în spațiu şi timp, despre Comuna din Paris?

Arthur Adamov, născut în 1908 în Kislowodsk, în Caucaz, fiul unui proprietar de sonde înstărit, de origine armeană, părăseşte Rusia la vârsta de patru ani. Părinții îşi puteau permite să călătorească şi, ca atâția alți copii ai familiilor ruseşti bogate, Adamov a fost crescut în Franța, ceea ce explică excelenta stăpânire a stilului literar francez. Prima carte pe care a citit-o a fost *Eugénie Grandet* a lui Balzac, la vârsta de şapte ani. Când izbucneşte primul război mondial, familia Adamov se găseşte la Freudenstadt, o stațiune în Pădurea Neagră. Cetățeni ai unui stat inamic, ei scapă de închisoare doar datorită intervenției speciale a ducelui de

Würtenberg, o bună cunoştinţă a tatălui lui Adamov, şi li se dă permisiunea specială de a pleca în Elveţia, unde se stabilesc la Geneva.

Adamov a făcut şcoala primară în Elveţia şi mai târziu în Germania, la Mainz. În 1924, la vârsta de şaisprezece ani, pleacă la Paris şi este atras de cercul surrealist. Scrie poezie suprarealistă, editează un periodic avangardist, *Discontinuité,* devine prietenul lui Paul Eluard şi duce viaţa unui adevărat nonconformist parizian.

Treptat, nu mai scrie – sau nu mai publică ce scrie. După o vreme însă, el însuşi avea să radiografieze serioasa criză psihologică şi spirituală prin care trecuse într-o cărticică, *L'Aveu (Mărturisirea),* ce poate sta alături de cele mai terifiante şi nemiloase documente ale autorevelării din întreaga literatură universală. Prima parte a acestei capodopere dostoievskiene, datată *„Paris, 1938",* se deschide cu o extraordinară declaraţie a neliniştii metafizice care constituie baza literaturii existenţialiste şi a absurdului:

> „Ce e acolo? Ştiu în primul rând că sunt. Dar cine sunt? Tot ceea ce ştiu despre mine este că sufăr. Şi sufăr pentru că la însăşi originea eului meu se află o separare, o mutilare. Sunt mutilat. De cine am fost despărţit – asta nu ştiu. Dar sunt despărţit."

Într-o notă de subsol, Adamov adaugă „Mai demult el se numea Dumnezeu. Astăzi – nu mai are nici un nume." [121]

Un adânc sentiment de alienare, senzaţia că timpul îl împovărează „cu enorma lui masă lichidă, cu toată puterea lui întunecată"[122], un sentiment profund al pasivităţii – acestea sunt câteva din simptomele bolii sale spirituale.

> „Totul mi se întâmplă ca şi când aş fi doar una din existenţele particulare ale unei uriaşe fiinţe centrale de neînţeles…Uneori, acest grandios întreg de viaţă mi se pare de o frumuseţe atât de intensă, încât mă aruncă în extaz. Dar cel mai adesea mi se pare o bestie monstruoasă care mă pătrunde şi mă depăşeşte şi care e peste tot, înăuntrul meu şi în afara mea…Iar teroarea mă cuprinde şi mă învăluie tot mai puternic, pe măsură ce trec clipele…Singura mea cale de ieşire este să scriu, să-i fac şi

[121] Arthur Adamov, *L'Aveu* (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), p.19
[122] ibid., p.23

pe ceilalți conştienți de asta, ca să nu simt totul de unul singur, să scap de o parte, oricât de mică, din această povară."[123]

Autorul acestei halucinante confesiuni caută scăpare în vise şi în rugăciune –în vise care sunt „marea şi tăcuta mişcare a sufletului în noapte"[124] – în rugăciune, care este „nevoia disperată a omului, scufundat în timp, de a căuta adăpost în singura entitate care l-ar putea salva, proiecția în afara sinelui său a ceea ce în sinele său îl înfrățeşte cu eternitatea".[125] Şi totuşi, la cine să te rogi acolo? „Numele lui Dumnezeu nu ar mai trebui să iasă din gura omului. Cuvântul care s-a degradat prin folosire prea îndelungată nu mai înseamnă nimic…A folosi cuvântul Dumnezeu e mai mult decât puturoşenie, e refuzul de a gândi, un fel de scurtătură, o stenogramă hidoasă..."[126] Astfel, criza credinței devine şi o criză a limbajului. „Cuvintele îmbătrânitelor noastre vocabulare sunt ca nişte oameni foarte bolnavi. Unele s-ar putea să supraviețuiască, altele sunt incurabile."[127]

În următoarea secțiune a *Mărturisirii,* datată *„Paris 1939"* (publicată în engleză cu titlul „Nesfârşita umilință"[128]), Adamov dă o descriere directă, nemiloasă, a bolii sale, a dorinței de a fi umilit de cele mai josnice prostituate, a „incapacității de a duce la bun sfârşit actul posesiunii carnale"[129]. Pe deplin conştient de natura nevrozei sale – căci era versat în psihologie modernă şi chiar a tradus în franceză[130] una din cărțile lui Jung – Adamov era de asemenea conştient de valoarea nevrozei, care „oferă victimei o luciditate supranaturală, inaccesibilă aşa-numitului om normal"[131] şi care poate astfel să-i confere vizunea care-i „permite, prin singularitatea bolii sale, accesul la marile legi generale exprimând cea

[123] ibid., pp. 25-26
[124] ibid., p.28
[125] ibid., p.42
[126] ibid., p.45
[127] ibid.
[128] Adamov, "The endless humiliation", traducerea Richard Howard, *Evergreen Review,* New York, II, 8, 1959, pp. 64-95
[129] *L'Aveu,* p. 69; "The endless humiliation", op.cit., p.75
[130] Carl Gustav Jung, *Le Moi et l'Inconscient,* trad. Adamov (Paris, 1938)
[131] *L'Aveu,* p. 37; "The endless humiliation", op.cit., p.67

mai nobilă înțelegere a lumii. Şi, din moment ce particularul este întotdeauna o expresie simbolică a universalului, rezultă că universalul este cel mai bine simbolizat de extrema particularitate, astfel încât nevroza, care exagerează particularitatea de viziune a unui om, defineşte cu atât mai complet semnificația sa universală"[132].

După ce ne dă o descriere brutal de detailată a nevrozei lui, cu obsesiile, ritualurile şi automatismele ei, descriere care este ea însăşi un simptom al masochismului, prin violența autoumilirii, Adamov se întoarce la diagnosticarea epocii sale, într-un fragment pe care îl intitulează *Le temps de l'ignominie.* El defineşte ignominia ca ceva ce nu poate fi numit, *nenumitul,* iar misiunea poetului este nu numai de a spune fiecărui lucru pe nume, dar şi de a „denunța… conceptele degenerate, abstracțiile uscate care au uzurpat…rămăşițele moarte ale vechilor nume sacre."[133] Degradarea limbajului vorbit în timpurile noastre devine expresia celei mai adânci maladii. Ceea ce s-a pierdut este sentimentul sacrului, „insondabila înțelepciune a miturilor şi riturilor lumii vechi şi moarte."[134]

Dispariția sensului lumii este legată clar de degradarea limbajului şi ambele, la rândul lor, de pierderea credinței, de dispariția riturilor şi miturilor sacre. Dar poate că această degradare şi disperare sunt paşi necesari spre o reînnoire: „Poate că limbajul trist şi gol pe care-l turuie omenirea asta flască, va avea ecou, în toată grozăvia lui, în toată absurditatea lui fără margini, în inima unui om solitar care a rămas treaz şi atunci poate că acel om, dându-şi seama brusc că nu înțelege, va începe să înțeleagă."[135] De aceea, singura misiune care i-a mai rămas omului este să rupă de pe el toată pielea aceea moartă, până când „se trezeşte el însuşi la ora marii goliciuni."[136]

În acest document al autorevelării brutale, Adamov conturează o întreagă filosofie a absurdului, cu mult înainte de a începe să-şi scrie prima piesă.

---

[132] *L'Aveu,* p. 58; "The endless humiliation", op.cit., p.67
[133] *L'Aveu,* p. 106
[134] ibid., p.110
[135] ibid., p.114
[136] ibid., p.115

În paginile din *L'Aveu,* îl putem urmări prin anii războiului – încă în Paris, în mai şi iunie 1940, în Cassis în iulie, în Marsilia în August, apoi, între decembrie 1940 – noiembrie 1941 în lagărul de concentrare din Argelès, unde trece într-o stupoare deprimantă; din 1942 la Marsilia la sfârşitul lui 1941, reîntors la Paris în ultima lună a lui 1942. Ultima parte din *L'Aveu* şi prefaţa sunt datate 1943.

Citind această carte uimitoare, suntem martorii unei minţi care-şi construieşte fundamentele propriei mântuiri prin autoexaminare şi o nemiloasă recunoaştere a stării sale de criză maximă. În articolele pe care le scrie pentru revista de scurtă apariţie *L'Heure Nouvelle,* al cărei editor devine imediat după sfârşitul războiului în Europa, Adamov se întoarce la aceleaşi teme, dar deja într-un spirit mult mai detaşat, în postura unui gânditor chemat, într-un moment istoric foarte important, să conceapă un program de acţiune pentru un nou început, acela al unei epoci noi.

E vorba despre un program caracterizat de absenţa totală a oricărei iluzii şi soluţii facile: „Suntem acuzaţi de pesimism, ca şi când pesimismul ar fi doar una dintre numeroasele atitudini posibile, ca şi când omul ar fi capabil să aleagă între două alternative: optimismul şi pesimismul."[137] Un asemenea program ar fi, în mod necesar, distructiv, căci respinge orice tip de dogmă. El insistă asupra datoriei artistului, care nu este de a selecta un singur aspect al lumii, fie el „religios, psihologic, ştiinţific sau social – ci să evoce, dincolo de acestea, umbra întregului în care toate se reunesc."[138] Şi din nou această căutare a întregului, a realităţii care zace sub uluitoarea multiplicitate de aparenţe, e văzută ca o căutare a sacrului: „Criza vremii noastre este esenţial o criză religioasă. E o problemă de viaţă şi de moarte." – şi totuşi, conceptul de Dumnezeu a murit. Suntem în pragul unei ere a feţelor impersonale ale absolutului, de-aici renaşterea unor credinţe ca taoismul şi budismul. Acesta este impasul tragic în care omul modern se găseşte pe sine: „Din orice punct ar porni, orice cale ar urma, omul modern ajunge la aceeaşi concluzie: dincolo de aparenţele vizibile, viaţa ascunde un înţeles etern inaccesibil

[137] Adamov, *'Une fin et un comencement',* în *L'Heure Nouvelle,* no. II (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), p.17

[138] Adamov, *'Assignation'* în *L'Heure Nouvelle,* nr. I, p.3

[139] ibid., notă de subsol la p.6

pătrunderii spiritului care caută să-l descopere, prins în dilema de a fi conştient că e imposibil să-l găsească, dar la fel de imposibilă e şi renunțarea la această căutare lipsită de speranță."[140] Adamov arată că

aceasta nu este, la drept vorbind, o filosofie a absurdului, deoarece presupune totuşi convingerea că lumea are un înțeles, deşi acesta este în mod necesar în afara conştiinței umane. Tragică este conştiința că s-ar putea să existe un sens care nu va fi niciodată găsit. Iar convingerea că lumea este pe deplin absurdă ar fi văduvită de acest element tragic.

În sfera socială şi politică, Adamov găseşte o soluție în comunism. Dar felul în care el susține cauza comunistă este foarte personal. Nu găseşte în comunism nici un element sacru sau supranatural. Ideologia respectivă se mărgineşte la omenesc şi rămâne deschisă întrebarea „dacă ceva care se mărgineşte la sfera umană poate ajunge vreodată să obțină altceva decât subumanul."[141] Dar dacă-i aşa, de ce să mai susții comunismul?

> „Dacă ne orientăm totuşi spre comunism, o facem pur şi simplu pentru că într-o zi – când va părea destul de aproape realizarea celui mai înalt țel al său, victoria asupra tuturor contradicțiilor care împiedică schimbul de bunuri între oameni – acesta se va confrunta, inevitabil, cu marele «nu» al naturii lucrurilor, cel pe care credea că, în lupta sa, îl poate ignora. Odată ce obstacolele materiale sunt depăşite, când omul nu va mai fi capabil să se autoamăgească în ce priveşte natura nefericirii sale, atunci se va stârni o nelinişte cu atât mai puternică şi cu atât mai mai fructuoasă, căci va fi total lipsită de orice i-ar putea împiedica expri-
>
> marea. E de la sine înțeles că o speranță atât de absolut negativă nu ni se pare să facă necesară aderarea la ceva care, pentru a fi complet, trebuie să se manifeste în acțiune."[142]

Aceasta era poziția lui Adamov în 1946. Mai târziu, ca o consecință a ascensiunii Generalului de Gaulle după evenimentele din mai 1958, el alege să susțină activ extrema stângă.[143] Cu toate acestea, în 1960,

---

[140] *'Le refus'* în *L'Heure Nouvelle,* no. II, notă de subsol la p.6

[141] 'Une fin et un comencement', op.cit., p.16

[142] ibid.

[143] Criza din mai 1958 marchează venirea la putere a Generalului de Gaulle în contextul insurecțional al creării unui Comitet al Salvării Publice de către

întrebat dacă şi-a schimbat atitudinea din 1946, Adamov confirmă că subscrie la ceea ce scrisese cu paisprezece ani mai devreme.

Dar Adamov începe să scrie teatru numai spre finalul celui de-al doilea război mondial. La vremea ceea citea Strindberg şi, influenţat de piesele lui, respectiv de *Visul,* începe să descopere materialul dramatic peste tot în jurul lui, în „cele mai obişnuite întâmplări zilnice, mai ales pe stradă. Ceea ce m-a şocat mai ales au fost cozile trecătorilor, singurătatea lor în mulțime, diversitatea terifiantă a conversațiilor articulate la care îmi făcea plăcere să trag cu urechea şi să ascult frânturi care, coroborate cu alte frânturi păreau să crească într-o entitate compozită a cărei fragmentaritate devenea ea însăşi o garanție a adevărului ei simbolic."[144] Într-o zi este martorul unei scene care îl confruntă, fulgerător, cu realitatea dramatică pe care voia s-o exprime: un cerşetor orb pe lângă care treceau două fete drăguțe fredonând un refren dintr-un cântec popular: „Aveam ochii închişi, era minunat!" Aceasta i-a dat ideea de a arăta „pe scenă, cât mai crud şi cât mai vizual posibil, singurătatea omului, absența comunicării."[145]

La Parodie, prima piesă a lui Adamov, fructifică această idee. Într-o succesiune de scene rapid schițate, sunt prezentați doi bărbați îndrăgostiți lulea de aceeaşi fată prostuță şi comună, Lili. Unul din ei, „funcționarul", e un tip energic, activ şi mereu optimist, pe când celălalt, „N", e pasiv, neajutorat şi depresiv. Funcționarul care, după o întâlnire întâmplătoare a rămas cu ideea complet greşită că ar avea un *randez-vous* cu Lili, nu-şi pierde niciodată speranța şi apare tot timpul la întâlniri imaginare. N, pe de cealaltă parte, îşi petrece vremea tolănit în stradă, aşteptând ca Lili să apară întâmplător. În final, atitudinea săltăreață, optimistă a funcționarului şi pasivitatea abjectă a lui N duc la exact acelaşi rezultat: la nimic. Lili nici măcar nu-i deosebeşte pe cei doi pretendenți rivali. Funcționarul aterizează în închisoare, unde continuă să facă planuri pentru viitor şi

Generalul Massu, la 13 mai. Considerat drept omul providențial, singurul care putea pune capăt crizei, de Gaulle formează un alt guvern, impune o nouă constituție şi stabileşte un regim semi-prezidențial, iar în octombrie declară "pacea bravilor" şi recunoaşte independența Algeriei. (n.tr.)

[144] Adamov, *Théatre II* (Paris: Gallimard, 1955), *'Note préliminaire',* p.8

[145] ibid.

speră în continuare să-şi menţină poziţia, deşi între timp a orbit. N este călcat de o maşină şi aruncat la benă de gunoieri. Lili e înconjurată de bărbaţi oarecum de succes: un ziarist de care pare îndrăgostită şi care o face să-l aştepte la întâlniri şi editorul ziarului acestuia care o tratează ca pe o întreţinută. Editorul îşi dă de asemenea locul – când şi după cum – cere acţiunea – unui anume număr de persoane cu autoritate: patronul unui restaurant, directorul unei firme pentru care funcţionarul lucrează ca vânzător, recepţionerul unui hotel unde acesta nu găseşte cameră. Pe când N şi funcţionarul sunt văzuţi ca atare, din propria lor perspectivă, ziaristul şi editorul sunt văzuţi total din exterior, ca „ceilalţi oameni" care, inexplicabil, par capabili să gestioneze uman situaţia şi cărora nimic rău nu li se întâmplă niciodată. Alte două cupluri identice şi interşanjabile acţionează ca un fel de cor, ca mulţimea lipsită de chip care ne înconjoară. Ei îmbătrânesc pe măsură ce acţiunea înaintează, dar rămân în tot acest timp la fel de anonimi şi interşanjabili.

Se ţine cont permanent de timp: personajele întreabă mereu cât e ceasul, fără a primi vreodată un răspuns. Un ceas fără minutare e un element care se repetă în decor. Acţiunea timpului este de asemenea ilustrată de restrângerea treptată a spaţiului. O sală de dans care apare la început, revine în scena II - dar acum decorul a devenit mult mai înghesuit.

La un moment dat, N apare cu o prostituată pe care o imploră să-l umilească. Aşa cum însuşi Adamov arată, *La Parodie* i-a servit ca să-şi motiveze propria atitudine: „Chiar dacă sunt ca N, nu voi fi mai pedepsit decât e funcţionarul."[146] Activismul vivace este la fel de lipsit de sens ca şi apatia plângăreaţă şi auto-umilirea.

La Parodie e o încercare de împăcare cu nevroza, de a concretiza stările psihice şi a le face vizibile. După cum o defineşte Adamov în introducerea la prima ediţie, reprezentarea unei piese de acest gen înseamnă „proiecţia într-o lume de senzaţii care vin din stări mentale şi din imagini care constituie tocmai substanţa ei ascunsă. O piesă de teatru trebuie să fie punctul de intersecţie dintre lumea vizibilă şi cea invizibilă sau, cu alte cuvinte, expunerea, manifestarea conţinuturilor ascunse, latente, care formează coaja ce înveleşte miezul dramatic."[147]

[146] Ibid., p.9

[147] Adamov, *La Parodie, L'Invasion* (Paris: Charlot, 1950), p.22

În respingerea categorică a individualității în favoarea tipologiei schematice, aducând cu drama expresionistă germană, *La Parodie* reprezintă o revoltă împotriva complexităților teatrului psihologic. E o reîntoarcere deliberată la primitivism. Adamov nu vrea să reprezinte lumea, el vrea s-o parodieze. „Când judec lumea din jurul meu, îi reproşez adesea că nu e nimic altceva decât o parodie. Dar boala pe care o recunosc – e oare ea altceva decât tot o parodie?”[148] Parodia e directă, crudă şi ultrasimplificată. *La Parodie* eludează în mod deliberat toate subtilitățile conflictului, caracterizării sau limbajului. Acesta este un teatru al gestului: N care zace în drum, funcționarul care se agită de colo până colo, cuplurile interşanjabile, parcurgând etapele existenței umane, fără a deveni indivizi recognoscibili.

Dar Adamov a simțit că, parodiind lumea în felul acesta simplu, ajunge într-un drum înfundat. De aceea, în următoarea piesă, *L'Invasion,* face primii paşi spre zugrăvirea unor personaje reale în relații umane adevărate. Indivizii izolați din *La Parodie* sunt înlocuiți de o familie. E o familie compusă încă din indivizi singuratici, incapabili să comunice. Totuşi, ei sunt legați puternic, în mod curios, de loialitatea față de un personaj principal – mort.

Acesta, respectiv scriitorul Jean, a lăsat o cantitate uriaşă de hârtii nedescifrate lui Pierre, prietenul şi discipolul său, soțului surorii sale, Agnes. Apartamentul unde trăiesc împreună cu mama lui Pierre e într-o dezordine totală, exprimând dezordinea care domneşte în mintea personajelor. Misiunea de a descifra rămăşițele literare ale lui Jean este imposibilă. Scrierile lui sunt ilizibile, până şi literele au pălit, iar executorul literar e în pericol constant de a înveninta. Mai mult, chiar dacă ar reuşi să descifreze măcar o bucățică de hârtie, sau o singură propoziție, acestea tot ar mai trebui plasate în contextul larg al uriaşului maldăr de pagini dezordonate.

Un alt discipol al lui Jean, Tradel, încearcă să fie de folos, dar străduania lui e suspectă tocmai fiindcă vrea să citească ceea ce Jean a scris. Dezordinea din camera unde se petrece acțiunea e similară dezordinii din țară: imigranții se strecoară peste frontiere, structura socială se

[148] *L'Aveu,* p.85; 'The endless humiliation' op.cit., p.85

dezintegrează. În actul doi, haosul din camera acum aglomerată cu mobilier, a crescut şi mai mult. Pierre constată că e şi mai dificil să înțeleagă sensul manuscrisului. Un bărbat care caută pe cineva din vecini intră şi începe o conversație cu soția lui. El este „primul venit” și cel cu care va fugi Agnes. În actul trei, acest bărbat nici nu se mai gândeşte să plece din cameră, iar Pierre vrea să se retragă în chilia lui de sub scări, ca să lucreze liniştit. La un moment dat, Agnes îl părăseşte, plecând cu „primul venit”. În actul patru, camera a fost curățată, hârtiile sunt aşezate în grămezi ordonate. Ordinea a revenit şi în țară. Pierre a hotărât să se lase de meserie. Începe să rupă manuscrisele. Agnes reapare şi vrea să împrumute maşina de scris. Iubitul ei e bolnav, ea e incapabilă să-i administreze afacerile. Pierre, care a coborât din nou în camera sa de lucru e găsit acolo, mort, de către Tradel.

L'Invasion e o piesă despre căutarea disperată a sensului, despre explorarea după un mesaj care să aibă înțeles, într-o grămadă de hârtii indescifrabile, dar şi despre ordinea şi dezordinea în societate, ca şi în familie. Agnes aproape că pare întruparea dezordinii. Oare Pierre, căsătorindu-se cu ea, nu s-a căsătorit în acelaşi timp cu fratele ei mort şi cu manuscrisele lui confuze? Când ea pleacă, ordinea revine, iar dezordinea şi falimentul intră în casa omului a cărui amantă devenise Agnes. Şi totuşi, când Pierre abandonează munca la manuscrise, el moare. O pierde pe Agnes în favoarea primului venit fiindcă se retrage tot mai mult din sfera contactului uman. Dezordinea pe care Agnes o produce reprezintă de asemenea natura tulburătoare a realității şi relațiilor cu cu alte ființe umane; cu care Pierre este incapabil să țină pasul. El se retrage din razele acțiunii celorlalți fiindcă pentru el comunicarea este tot mai dificilă. Limbajul se dezintegrează în fața ochilor săi. „De ce se spune «se mai întâmplă», cine este cel care se întâmplă şi ce vrea de la mine? De ce se spune «pe pământ» şi nu «la» sau «peste»? Am pierdut prea mult gândindu-mă la toate astea. Nu vreau înțelesul cuvintelor, ci volumul lor şi corpul lor dinamic. Nu mai caut nimic… am să aştept în linişte, nemişcat.”[149]

[149] *Théatre I* Adamov, (Paris:Galimard, 1953), p.86.

Pierre o imploră pe mama lui, care îi aduce de mâncare în chilie, să nu-i mai vorbească niciodată: un semn de retragere totală.

Doar când abandonează această atitudine de retragere, când decide că vrea să ducă o viață ca a tuturor celorlalți, abia atunci își dă seama că Agnes l-a părăsit. „A plecat prea târziu sau prea devreme. Dacă ar fi avut încă puțină răbdare, am mai fi putut-o lua de la început" spune el şi se întoarce în chilie – ca să moară, ratând-o cu puțin pe Agnes care vine „să ia cu împrumut maşina de scris", dar care în mod clar imploră să fie luată înapoi. Dar mama lui Pierre nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă şi nu îl cheamă pe Pierre să vină sus.

Aici tragedia se transformă în neînțelegere. Dacă mama lui Pierre nu ar fi luat atât de literal cererea lui Agnes, ci ar fi înțeles solicitarea ei simbolică de a fi luată înapoi şi de a participa în viața familiei, poate că Pierre nu ar fi murit respins şi neiubit. Adamov a fost convins că a descoperit un nou şi important mecanism dramatic: dialogul indirect, referirea indirectă a personajelor la subiectul în discuție, deoarece acestea nu au suficient curaj pentru a-şi exprima în mod deschis sentimentele şi astfel se expun la neînțelegeri tragice. Abia mai târziu şi-a dat seama că reinventase doar o tehnică deja folosită de alți autori dramatici – şi mai ales de Cehov.

L'Invasion e o piesă halucinantă, de care André Gide a fost profund impresionat, considerând că tema ei era personalitatea unui mare scriitor mort şi modul în care, treptat, influența şi puterea lui pălesc. Este, categoric, o stranie lipsă de înțelegere din partea unui venerabil om de litere, atribuind concepțiile generației sale unei opere dintr-o epocă nouă. Unui critic contemporan, cea mai surprinzătoare trăsătură a *Invaziei* i se poate părea tocmai irealitatea eroului mort, faptul că multlăudatul mesaj e de fapt lipsit de sens: absurd.

Jean Vilar, marele regizor francez care a pus în scenă adaptarea lui Adamov după *Moartea lui Danton* de Büchner, la Festivalul de la Avignon din 1948, vede *Invazia* cu ochi contemporani. El apreciază renunțarea la „dantelăria dialogului şi intriga ornamentată, restituind dramei puritatea nediluată"[150] a simbolurilor scenice clare şi simple,

150 *La Parodie, L'Invasion,* p.16

comparând acest tip de teatru cu acela al lui Claudel, „care îşi împrumută efectele din alcoolurile credinţei şi grandilocvenţă“[151] – şi optează clar pentru teatrul lui Adamov.

Aprecierile lui Gide şi Vilar, împreună cu alte comentarii ale unor distinse figuri literare şi teatrale ca Rene Char, Jacques Prevert şi Roger Blin sunt conţinute de micul volum în care, în primăvara anului 1950, Adamov îşi publică cele două piese, după ce eşuează în încercarea de a le vedea pe scenă. Publicarea lor duce însă la efectul dorit: pe 14 noiembrie 1950, *Invazia,* în regia lui Jean Vilar are premiera la Studio des Champs-Elysées. Cu trei zile mai devreme, a treia piesă a lui Adamov, *La Grande et la Petite Manoevre (Marea şi mica manevră)* fusese prezentată la Théâtre des Noctambules, regizată de un alt remarcabil pionier al avangardei teatrale franceze, Jean-Marie Serreau, cu Roger Blin în rolul principal.

Adamov însuşi explică titlul piesei referindu-se la mica manevră a dezordinii sociale descrisă în aceasta, în contrast cu marea manevră a însăşi condiţiei umane, care o învăluie şi o minimalizează pe cea dintâi[152], cuvântul „manevră” având, în acest context, sens dublu: psihologic şi militar.[153]

La Grande et la Petite Manoevre combină tema vieţilor paralele din *La Parodie* cu cea a dezordinilor sociale şi politice din fundalul *Invaziei.* Lupta activă, autosacrificiul conducătorului revoluţionar este prezentat ca fiind la fel de futil ca pasivitatea celui care, victimă torturată de forţe psihologice ascunse, este silit să execute ordinele urlate ale unor supraveghetori invizibili, durându-l spre pierderea treptată a tuturor membrelor. Acţiunea are loc într-o ţară oprimată de o dictatură brutală. Personajul activ, *le militant,* duce o luptă victorioasă împotriva forţelor statului poliţienesc; în final el se prăbuşeşte în timp ce ţine un discurs în care admite că revoluţionarii au fost siliţi să folosească teroarea brutală pentru a obţine victoria. Mai mult, *le militant* a provocat moartea

[151] Op.cit.

[152] Adamov citat de Carlos Lynes jr. în 'Adamov or *"le sens littéral"* in the theatre' în *Yale French Studies* nr. 14, Iarna 1954-1955

[153] Acela de "aplicaţie militară" (n.tr.)

propriului său copil, fiindcă dezordinea pe care el însuşi a produs-o l-a împiedicat pe medic să ajungă la patul bolnavului. Din nou, activistul nu obține mai mult decât personajul pasiv, *le mutilé,* care, schilod, fără brațe, într-un scaun cu rotile, e aruncat în stradă de femeia pe care o adora, pentru a fi strivit în mulțime.

Le mutilé – care trebuie să asculte ordinele vocilor care-l silesc să-şi pună mâinile în maşina care i le va reteza, să păşească în fața automobilului care-l va călca – este categoric personajul principal al piesei şi reprezintă convingerile autorului. Mutilările lui, ca şi morțile lui N şi Pierre în piesele anterioare sunt rezultatul direct şi expresia inabilității sale de a realiza un contact uman, a incapacității sale de a iubi. El însuşi spune că, dacă ar putea trăi cu o femeie şi ar avea un copil cu ea, vocile supraveghetorilor lui şi-ar pierde din puterea pe care o au asupra lui.[154] Accidentele în care îşi pierde membru după membru urmează îndeobşte după eşecurile lui repetate de a câştiga afecțiunea Ernei, femeia pe care o iubeşte, care din când în când pare că ține la el, alteori însă bănuim că îl spionează doar, la cererea amantului ei, agent al poliției secrete.

Adamov însuşi a interpretat piesa, la baza căreia stă un anume coşmar deosebit de viu şi înspăimântător, ca o încercare de a se justifica pentru eşecul de a lua parte mai activ în lupta politică a stângii. Observatorului dinafară, acest lucru i se poate părea o explicație incompletă a conținutului complex al piesei. Dar aceasta nu numai că susține (după cum avea să creadă însuşi Adamov, ceva mai târziu) că eforturile revoluționare de a elimina teroarea politică sunt zadarnice, fiindcă orice putere este fundamental un exercițiu al forței brute, dar şi arată foarte explicit, că există o similitudine esențială între omul activ, luptător pentru dreptate şi omul pasiv – sclav al forțelor irației ale propriului subconştient. Imperativul categoric care îl forțează pe *militant* să-şi rişte viața, să-şi abandoneze soția înfricoşată, tremurând şi, în cele din urmă, să provoace moartea copilului său bolnav este reprezentat ca venind, fundamental, din aceeaşi incapacitate de a iubi ca şi comenzile implacabile şi autodistructive ale subconştientului care-l silesc pe *mutilat* să se

[154] *Théâtre I,* p.107

autodistrugă, masochist. Impulsurile agresive ale *militantului* nu sunt decât reversul agresivității *mutilatului* împotriva lui însuşi.

Însăşi ambivalența interpretărilor posibile este o indicație a forței acestui text. *La Grande et la Petite Manoeuvre* fiind un proiect dramatic al unei experiențe intense şi turmentate a dilemelor umane fundamentale. Piesa ne arată, de asemenea, un Adamov pe deplin stăpân pe tehnicile dramatice necesare pentru a-şi pune în practică ideile. Nu numai că acțiunea se mişcă înainte, într-o succesiune de scene contrapunctice, care urmează una după alta ca fluxul montajului cinematografic, dar avem de-a face cu ilustrarea perfectă a concepției lui Adamov că teatrul trebuie să traducă idei şi realități psihologice în imagini simple şi concrete, astfel încât „manifestarea…conținutului să coincidă literal, concret, corporal cu însuşi conținutul."[155] Aceasta duce la o schimbare a accentului dinspre cuvânt, spre acțiunea vizibilă. Cuvântul încetează să mai fie principalul vehicul al poeziei, aşa cum este el în teatrul lui Claudel, pe care Vilar îl contrapune operei lui Adamov. După cum însuşi Adamov defineşte această schimbare „Tocmai în această creştere a gestualității care-şi cere drepturile…văd eu naşterea unei dimensiuni căreia cuvântul, în sine, este incapabil să-i facă față, dar în schimb, când el este purtat de ritmul acțiunii trupului, care a devenit autonomă, cea mai obişnuită, mai comună vorbire de zi cu zi va recăpăta o forță pe care încă o mai putem numi poezie, dar pe care mie îmi ajunge s-o numesc eficientă funcțional"[156] În *La Grande et la Petite Manoeuvre* transmutarea conținutului în expresie vizibilă, literalmente în afara lui, este pe deplin realizată.

Lui Adamov i se părea că instrumentul pe care îl perfecționase putea fi folosit după placul inimii. Singurul neajuns era doar îngustimea câmpului de aplicabilitate: există relativ puține situații umane care pot fi exprimate în termeni atât de simpli şi generali. Totuşi, chiar dacă următoarea lui piesă, *Le Sens de la Marche (Sensul mersului)* conține multe din elementele şi temele celor de dinaintea ei, Adamov reuşeşte din nou să găsească o nouă formă de expresie pentru preocuparea lui

[155] *La Parodie, L'Invasion,* p.22
[156] ibid., p.23

fundamentală, introducând un nou element care indică progresul pe care l-a făcut, în stăpânirea propriilor sale obsesii. În *Le Sens de la Marche,* pentru prima oară, personajul principal refuză să se supună şi contraatacă. Chiar dacă această acțiune nu este, poate, direcționată împotriva adevăratului răspunzător de problemele sale, ea este, oricum, o acțiune. Personajul principal, Henri, fiul unui tată tiranic, trece printr-un număr de episoade în care se confruntă cu figura tatălui, într-o întreagă serie de întrupări: ofițerul-comandant al cazărmii unde îşi satisface stagiul militar, conducătorul unui ordin religios cu a cărui fiică este logodit un timp, directorul şcolii unde e profesor. Se supune tuturor acestora, dar când se întoarce acasă şi îl găseşte pe maseurul tatălui său mort instalat ca tiran domestic şi amant al surorii sale, îl strangulează. Aşa cum arată Adamov, ideea de pornire a fost că „în viața asta ale cărei origini înseşi sunt înspăimântătoare, în care aceleaşi situații se repetă în mod fatal, tot ceea ce putem face este să distrugem, chiar dacă prea târziu, ceea ce considerăm, în mod eronat, a fi obstacolul real, dar care este, de fapt, ultimul de acest fel dintr-o întreagă serie malefică."[157] Această idee este foarte originală şi este realizată cu multă imaginație. Apar şi unele teme recurente din piesele anterioare, cum ar fi revoluționarii, din nou sortiți eşecului, incapacitatea personajului de a iubi şi figura surorii.

Adamov a fost nemulțumit de *Le Sens de la Marche* şi a lăsat-o deoparte o vreme, căci tot dintr-un vis s-a născut, de data aceasta nu numai ideea unei piese, ci o întreagă piesă, aproape terminată, *Le Professeur Taranne,* care s-a dovedit a fi un punct de răscruce în cariera lui Adamov.

Profesorul din titlu este acuzat de conduită indecentă pe plajă. El neagă acuzația, arătând că e un distins savant care a fost chiar invitat să predea în străinătate, în Belgia. Dar cu cât îşi susține mai mult inocența, cu atât se contrazice mai mult, iar vinovăția sa devine tot mai probabilă. O doamnă care intră în sediul poliției pare să-l recunoască – i se adresează cu „domnule profesor"– dar îl confundă cu profesorul Menard, cu care Taranne aduce, la prima vedere. Următoarea scenă are loc la hotelul unde stă Taranne. El este din nou acuzat: de data aceasta că a

[157] *Théâtre II,* p.II

lăsat gunoi într-o cabină de pe plajă. El protestează, nu s-a dezbrăcat deloc în cabină – şi astfel confirmă suspiciunile anterioare. Polițiştii scot un carnețel care fusese găsit de cineva. Taranne îl recunoaşte de îndată, deşi Taranne susține că l-a folosit în întregime. Profesorului i se aduce un pergament: e planul sufrageriei unui transoceanic, cu locul său rezervat la masa de onoare. Jeanne, o rudă sau o secretară, îi aduce o scrisoare care tocmai a venit din Belgia, din partea rectorului unei universități. Asta confirmă cele spuse de Taranne, dar de fapt scrisoarea conține un refuz furios de a-l mai invita şi altă dată. Conferințele lui sunt plagiate ale celor susținute de celebrul profesor Menard. Taranne rămâne singur. Atârnă pe perete planul sufrageriei transatlanticului: e o bucată de hârtie perfect albă. Încet, profesorul începe să se dezbrace – este însuşi actul de conduită indecentă pentru care fusese acuzat la început. Este coşmarul unui om care încearcă să se agațe de propria lui identitate, nemaifiind în stare să găsească o dovadă clară a acesteia.

În visul pe care autorul îl transcrie exact aşa cum l-a visat, fără nici o încercare „de a-i da vreun înțeles general sau de a dovedi ceva”[158], tot ce i se întâmplă lui Taranne i s-a întâmplat şi lui Adamov, singura diferență fiind că, în loc să strige „Eu sunt profesorul Taranne” el exclamă „Eu sunt autorul piesei *La Parodie!”*[159]

Adamov consideră *Profesorul Taranne* ca fiind o etapă extrem de importantă în cariera lui de autor dramatic. În transcrierea unui vis propriu-zis el este, la drept vorbind, silit să depăşească un prag decisiv. Pentru prima oară într-o piesă numeşte un loc anume, un loc care există în lumea reală. Taranne susține că a predat în străinătate, *în Belgia* şi primeşte o scrisoare pe care o recunoaşte ca venind de-acolo, fiindcă are un timbru cu Leul Belgian. „Acest lucru poate părea un fleac, dar era oricum pentru prima oară că ieşeam din tărâmul poetic al țării nimănui şi îndrăzneam să spun lucrurilor pe nume.”[160]

Şi, într-adevăr, din partea chinuitului autor al *Mărturisirii* – care se simte părăsit şi suferă de singurătate, după cum singur se descrie în

[158] ibid., p.12
[159] ibid., p.12
[160] ibid., p.13

cartea cu pricina – a stabili o legătură, oricât de firavă, cu realitatea lumii din afara coşmarurilor lui – chiar dacă această legătură apare doar sub forma numelui unei țări (reale) pe care l-a auzit într-un vis – este un imens pas înainte. Desigur, în *Mărturisirea* Adamov însuşi descrie scene reale din viața sa. Dar e o mare diferență între *expunerea* deliberat umilitoare a propriei suferințe (reminiscență a conduitei indecente a lui Taranne) şi capacitatea de a te confrunta cu lumea reală. În procesul scrierii, în timp ce creezi, lucrând şi cu imaginația, acest lucru presupune abilitatea de a te confrunta şi a stăpâni o realitate din afara ta.

După cum arată şi Maurice Regnaut într-un eseu pătrunzător despre Adamov[161], *Le Professeur Taranne* marchează un stadiu important în dezvoltarea dramaturgului. În piesele anterioare, pentru a exprima sentimentul absurdității şi futilității vieții, Adamov proiectează cele două atitudini de bază, contradictorii, care în final se soldează cu acelaşi rezultat – respectiv cu nimic – în cupluri de personaje: funcționarul şi N, Pierre şi serviabila sa mamă, militantul şi mutilatul, Henri şi revoluționarii. Dar visul pe care se bazează Profesorul Taranne îi arată, pentru prima oară, modul în care atitudinile de autoafirmare şi autodistrugere pot fuziona într-un singur personaj: prin însuşi actul de a pretinde că are valoare ca cetățean şi a-şi declara realizările ca savant, revendicările lui Taranne devin frauduloase. Şi nu este nicidecum clar dacă piesa doreşte să demaşte un escroc sau să arate cum un inocent se confruntă cu o conspirație monstruoasă de situații pusă la cale tocmai pentru a-i distruge pretențiile. De fapt, fiindcă Adamov se identifică cu Taranne, cea din urmă perspectivă este mai probabilă – la urma urmelor, în visul lui Adamov striga: „Eu sunt autorul piesei *La Parodie!*", ceea ce fără îndoială că este – şi totuşi revendicarea lui a fost contestată de o succesiune de confruntări de coşmar. Desigur, dacă tot ce înseamnă activitate e futil şi absurd, atunci revendicarea de a fi scris o piesă sau de a fi predat în Belgia este, la o examinare mai atentă, o revendicare a nimicului: moartea şi uitarea se vor aşterne peste toate realizările noastre. Astfel, în

[161] Maurice Regnaut, *'Arthur Adamov et le sense du fétichisme', Cahiers de la companie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* Paris, nos. 22-3, mai 1958.

Profesorul Taranne, personajul principal este în acelaşi timp un savant activ şi un escroc, un cetățean respectabil şi un exhibiționist, un model de perfecțiune, muncitor şi optimist, dar şi un pesimist trândav şi autodistructiv. El deschide drumul lui Adamov către crearea personajelor ambivalente, tridimensionale, care iau locul expresiilor schematice ale forțelor psihologice clar definite.

Pe când primele două piese i-au luat câțiva ani, în 1951 Adamov scrie *Profesorul Taranne* în două zile – iată cât de departe ajunge autorul în stăpânirea nevrozei sale, transformând-o într-un efort creator.

După ce termină *Le Sens de la Marche,* din scrierea căreia se oprise ca să-şi noteze visul cu profesorul Taranne, Adamov se reîntoarce la un subiect care-l preocupase mai înainte: dezordinea vremurilor, prefacerile sociale şi persecuțiile. În *Tous Contre Tous* ne găsim din nou într-o țară inundată de refugiați străini: aceştia sunt uşor de identificat fiindcă toți şchiopătează. Nevasta personajului principal, Jean Rist, fuge cu unul din ei, iar cel dintâi devine un demagog vituperând împotriva lor. Ajunge la putere pentru scurt timp, dar când roata norocului politic se întoarce şi persecutorii devin persecutați, scapă de arestare începând să şchioapete şi pretinzând că şi el face parte dintre refugiați. Trăieşte obscur, ținut în viață de dragostea unei fete refugiate. Când o altă revoltă duce din nou la persecutarea refugiaților, el ar putea să scape de la moarte declarându-şi adevărata identitate, dar astfel ar pierde dragostea fetei. Refuză deci s-o facă şi se îndreaptă către moarte.

În Jean Rist, persecutor şi victimă, Adamov topeşte iarăşi două tendințe opuse în acelaşi personaj, dar nu simultan, ca în profesorul Taranne, ci consecutiv, în suişurile şi coborâşurile timpului, şi de aceea mai puțin reuşit. Finalul, cu autosacrificiul de dragul iubirii, a fost şi el criticat ca fiind o cădere într-o eroică sentimentală a unei convenții dramatice total diferite, romantice. Un lucru poate nedrept: refuzul lui Jean Rist de a se salva poate fi şi el interpretat ca un act de resemnare, de sinucidere în fața unui destin absurd, circular. Scăderea piesei (din perspectiva lui Adamov însuşi) este că ea eşuează tocmai în redarea autentică a problemei de care se ocupă. În mod evident, e vorba de problema evreiască sau cel puțin de problema generală a persecuției rasiale. Totuşi, prin faptul că nu-şi situează personajele într-un context social, într-un

anume moment istoric, într-un anumit loc geografic, autorul îşi sapă singur groapa: nu poate reda fundalul care ar explica dreptatea şi nedreptatea despre care vrea să vorbească: de ce au luat refugiații slujbele locuitorilor țării cu pricina? Oare locuitorii vor să-i marginalizeze pe bună dreptate din rost? Adamov recunoaşte el însuşi aceste neajunsuri. Pe de cealaltă parte, spune tot el, voia să arate cum ambele părți sunt blamabile într-un asemenea conflict, totuşi admite că a făcut multe personaje „bune" în partea victimelor, pur şi simplu fiindcă ei suferă nevinovați. Dar, adaugă el acestea au fost impuse „de limitările datorate locului vag, personajelor schematice, simbolismului situațiilor – căci nu simțeam că că am forța de a trata un conflict social şi de a-l vedea, pur şi simplu, detaşat de de lumea arhetipală."[162]

În *Profesorul Taranne,* autorul are curajul de a lăsa să se întrevadă o sclipire a lumii reale, chiar dacă piesa se bazează pe un vis. Apoi însă, el decide să se întoarcă în lumea visului, prin două piese cu teme foarte asemănătoare: *Comme Nous Avons Eté* (publicată în Nouvelle Revue Française în martie 1953) şi *Les Retrouvailles* (nedatată, dar scrisă în 1952). Ambele piese vorbesc despre regresia unui adult spre copilărie, tocmai când e pe punctul de a se căsători. În *Comme Nous Avons Eté,* personajul A trage un pui de somn în camera lui, înainte de a merge să se însoare. Două femei, mama şi mătuşa, intră căutând un băiețel care, cred ele, trebuie să se fi rătăcit prin casă. A nu le cunoaşte, dar pe măsură ce piesa se derulează, el însuşi se transformă în băiețelul pe care-l căutau cele două. În *Les Retrouvailles,* Edgar e pe punctul de a pleca din Montpellier, unde studiază dreptul, pentru a se întoarce acasă, undeva lângă granița cu Belgia, când se întâlneşte cu două doamne, una mai în vârstă, alta tânără, care îl conving să se mute în casa celei dintâi şi să se logodească cu cea de-a doua. El îşi neglijează noua logodnică, iar ea e ucisă într-un accident feroviar. După ce se întoarce acasă, află că fosta logodnică, cea care îl aşteptase să se întoarcă, a fost de asemenea ucisă într-un accident de tren. Mama lui îl bagă în cărucior şi îl scoate din scenă.

162 *Théâtre II,* p.14

Acestea sunt piese-vis, cu implicații psihologice evidente: ambele atacă figura mamei care încearcă să-şi împiedice fiul să stabilească o relație adultă cu o altă femeie. Adamov repudiază complet piesa *Comme Nous Avons Été*, nici măcar nu i-acordă un loc în ediția completă a pieselor sale (deşi a permis publicarea unei traduceri engleze ști în 1957).[163] *Les Retrouvailles,* tehnic vorbind foarte bizară, deoarece induce atmosfera de vis prin schimbări treptate ale scenei şi prin reduplicarea celor două perechi de personaje mamă-logodnică, a fost publicată în ediția completă a pieselor lui Adamov. Dar în prefață, autorul o respinge piesa ca fiind un vis construit, şi nu unul pe care l-ar fi avut el însuşi. Totuşi, declară că „*Les Retrouvailles* a fost foarte importantă pentru mine, căci, terminând piesa, recitind-o şi analizând-o, am înțeles că a venit timpul să pun punct exploatării stării de vis şi vechiului conflict de familie. Sau, în termeni mai generali, cred că, datorită acestei piese am terminat cu tot ceea ce, după ce m-a făcut să devin scriitor, a ajuns să mă împiedice să scriu."[164]

Cu alte cuvinte, Adamov atinge un nivel la care se simte capabil să scrie o piesă care, deşi încă exprimă viziunea sa asupra condiției umane, ar putea popula scena nu cu o emanație a propriului psihic, ci cu personaje care există ca atare, ca ființe umane obiective, privite dinafară. Piesa respectivă este *Le Ping-pong,* una din capodoperele teatrului absurd.

Le Ping-pong prezintă povestea a doi bărbați: Victor – care, în momentul când piesa debutează, este student la medicină – şi Arthur, student la *belle-arte.* Ei se întîlnesc la cafeneaua d-nei Durant, la automatul de jocuri mecanice. Automatul îi fascinează ca posibilitate de a intra într-o afacere, căci observă cum funcționarul companiei de jocuri mecanice vine să colecteze monezile dinăuntru. De asemenea, automatul ridică probleme tehnice, căci nu este perfect, dar defectele pot fi eliminate. El le provoacă şi instinctul poetic: maşina are o poezie proprie, lumini care clipesc şi, într-un anume sens, e chiar o operă de artă. Astfel, Victor şi Arthur sugerează o îmbunătățire a automatului. Pătrund în sediul firmei care îl controlează şi, treptat, acesta începe să le domine

[163] Adamov, *As We Were,* trad. Richard Howard, *Evergreen Review,* I, 4, 1957

[164] *Théâtre II,*
p.15

viețile, controlându-le la rândul lui visele şi emoțiile. Dacă se îndrăgostesc, aleasa e fata care lucrează la sediul firmei. Dacă se ceartă, subiectele sunt fie automatul, fie fata. Dacă se tem de cineva, acela este seful firmei. Interesul lor social e dictat de relevanta dinamicii politice şi sociale față de creşterea sau descreşterea interesului pentru automatele de jocuri mecanice.

Şi astfel, îmbătrânesc. În ultima scenă, vedem doi moşi care joacă ping-pong, un joc la fel de infantil şi futil ca şi preocuparea lor de o viață pentru o jucărie. Victor se prăbuşeşte şi moare, Arthur rămâne singur.

Le Ping-pong, ca şi prima piesă a lui Adamov, *La Parodie,* vorbeşte despre inutilitatea oricărei întreprinderi umane. Dar pe când *La Parodie* declară pur şi simplu că, orice ai face, tot ajungi să mori, *Le Ping-pong* aduce argumente puternice şi bine susținute – şi de asemenea arată cât de mult din acțiunile umane este fără rost – *şi de ce*. Pierzându-se pe sine pentru *un obiect,* un automat care le promite putere, bani şi influență asupra femeii pe care o doresc, Victor şi Arthur îşi consumă viețile în urmărirea inutilă a unor umbre. Făcând dintr-un automat un scop al vieții lor, un scop în sine, ei pervertesc toate valorile autentice ale propriei vieți: instinctul creator, capacitatea de a iubi, sentimentul că fac parte dintr-o comunitate. *Le Ping-pong* creează o imagine plină de forță a alienării omului prin adorarea unei ținte false, fie ea zeificarea unui automat, o ambiție sau o ideologie.

În *Le Ping-pong,* automatul de jocuri mecanice e mai mult decât o maşină, este piesa centrală a unei organizații şi a unui sistem de gândire. În momentul în care ținta – îmbunătățirea automatului – devine un ideal, el se întrupează într-o organizație care luptă pentru putere, cu propriile intrigi şi politici, propriile tactici şi stragiii. Devine deci o problemă de viață şi de moarte pentru toți cei care îl servesc. O parte din personajele piesei sunt ucise în serviciul organizației sau în luptele interne pentru putere. Totul este condus cu cea mai adâncă fervoare, seriozitate şi intensitate. Dar despre ce este vorba? Despre un joc infantil, un automat de jocuri mecanice – despre un nimic. Sunt oare majoritatea obiectivelor cărora oamenii le sunt devotați întreaga viață, în lumea reală – a afacerilor, politicii, artei sau științei – fundamental deosebite de obsesia care-i domină pe Victor şi pe Arthur? Forța şi frumusețea piesei constau în fap-

tul că aceasta pune, în mod explicit, exact această întrebare. Adamov reuşeşte în dificila sarcină de a sugera, prin intermediul automatului de jocuri, imaginea convingătoare a obiectivelor *întregului* comportament uman. O face cu ajutorul intensităţii poetice: de exemplu atunci când personajele vorbesc despre sistemul absurd creat, el le investeşte cu o convingere şi concentrare obsesive, care sună extrem de adevărat.

Elementele de realitate şi fantazare sunt precis dozate; timpul şi locul sunt suficient de reale pentru a convinge, deşi lumea unde are loc acțiunea pare ermetic închisă pentru orice altceva în afara sferei de preocupări a personajelor. Acest lucru nu se datorează unei lipse de realism din partea autorului, ci izvorăşte direct din obsesia personajelor, ea fiind cea care le limitează efectiv la un segment al lumii reale, astfel încât întreaga realitate este văzută prin perspectiva lor îngustă.

În *Ping-pong,* personajele sunt în întregime realizate. Ele nu mai sunt manevrate de forțe în afara controlului lor, nu mai acționează ca nişte somnambuli, ci au un element de libertate în asumarea propriei vieți: practic suntem martorii deciziei lui Victor şi Arthur de a-şi dedica viața automatului de jocuri mecanice. Şi, deşi Victor este tipul practic, iar Arthur e poet, ei nu mai sunt simple personificări de însuşiri complementare.

Poate cea mai originală trăsătură a piesei este felul în care, între acțiune şi dialog se stabileşte o relație dialectică de contradicție internă. La o simplă lectură, textul poate părea absolut de neînțeles. Discursurile despre îmbunătățirile aduse construcției automatului pot părea platitudini fără sens. Înțelesul piesei apare exact când actorul articulează aceste replici fără sens cu o convingere demnă de cele mai înalte culmi ale poeziei. *Ping-pong* este o piesă care trebuie jucată mai degrabă *împotriva* textului, decât mergând cu el. Această tehnică este analoagă cu dialogul indirect pe care Adamov crezuse că l-a descoperit scriind *Invazia,* dar şi-a dat seama ulterior că o mai făcuse Cehov înaintea lui; aici însă el se ridică la un cu totul alt nivel. Cehov foloseşte dialogul indirect în situații în care personajele sunt prea jenate să-şi exprime gândurile cu adevărat şi-atunci se ascund după subiecte nesemnificative. Aici, personajele cred în afirmațiile lor absurde cu o asemenea putere, încât le exprimă cu fervoarea unor viziuni profetice. La Cehov, senti-

mentele reale sunt înăbuşite de politeţuri fără sens – în *Ping-pong,* ideile absurde sunt proclamate ca şi când ar fi adevăruri eterne.

Adamov face o relatare interesantă a genezei acestui text. A scris mai întâi scena finală cu cei doi bătrâni jucând ping-pong, înainte de a se decide care va fi subiectul piesei. Ştia doar că voia să arate, încă o dată, cum – în final – toate întreprinderile omeneşti se reduc la aceeaşi lipsă de sens, depănând senil timpul rămas până când moartea reduce totul la absurditatea finală. Dar, spune Adamov „această metodă specială de lucru m-a salvat în mod paradoxal. Odată ce am fost sigur că voi putea, ca de obicei, să exprim identitatea destinului uman...m-am trezit liber să fac personajele să joace, să creez situaţii..."[165] Odată ce se decide să situeze un automat de jocuri în mijlocul acţiunii, el se vede silit să specifice un timp (prezentul) şi un loc (un oraş foarte asemănător cu Parisul) al întregii acţiuni.

Dar *Ping-pong* ţine totuşi de teatrul absurdului: ne arată omul angajat în strădanii fără rost, într-o inutilă frenezie care se va sfârşi inevitabil în senilitate şi moarte. Automatul de jocuri mecanice are fascinanta ambiguitate a unui simbol. El poate reprezenta capitalismul şi marile afaceri, dar în acelaşi timp şi orice altă ideologie politică sau religioasă care îşi secretă propria organizaţie şi propriul aparat al puterii, solicitând, celor care aderă, loialitate şi devotament necondiţionat.

Totuşi, pe când lucra la piesă, Adamov se depărta de ideea unui teatru preocupat de asemenea probleme general-umane. El însuşi critică *Le Ping-pong* din două motive: ultima scenă care, fiind scrisă înainte de restul piesei, anticipează problematica şi inhibă stilul şi natura schematică a firmei care rămâne „incomplet detaşată de alegorie. De fapt, dinamica socială care, în decursul anilor modifică organizarea internă a firmei nu este cu adevărat prezentată, aşa că, pe de o parte, nu se simte suficient de mult starea societăţii şi, pe de altă parte, nici trecerea timpului. Dacă am mers atât de departe încât să mă ocup de «maşina care merge cu fise», trebuia să analizez şi roţile marii maşini sociale în acelaşi detaliu ca şi bilele şi cuiele automatului de jocuri mecanice. Aceasta este analiza pe care mă străduiesc s-o duc la bun sfârşit într-o piesă nouă,

165 ibid.

situată şi mai clar decât *Le Ping-pong,* într-un timp şi într-un context specific."[166] Acest text, la care Adamov lucra la începutul lui 1955, când şi-a scris introducerea la al doilea volum de piese, este *Paolo Paoli,* pe care îl termină anul următor şi care este jucat de strălucita trupă tânără a lui Roger Planchon, la Lyon, în mai 1957. Pentru Adamov, textul marchează renunțarea la teatrul absurdului şi întoarcerea către o altă mişcare, la fel de importantă a scenei moderne: teatrul epic brechtian. Scriitorul ajunge să-l considere pe Brecht cel mai important autor dramatic contemporan şi să-l aşeze lângă Shakespeare, Cehov şi Büchner, dramaturgi ai literaturii universale pe care-i admira profund. Eliberându-se de compulsii şi obsesii, Adamov s-a simțit liber să urmeze modele situate în afara experienței sale. (Tradusese şi adaptase anterior piese de Büchner şi Cehov.)

Paolo Paoli e o dramă epică, descriind cauzele sociale şi politice ale izbucnirii primului război mondial şi analizând relația dintre societatea bazată pe profit şi forțele distructive pe care aceasta le-a stârnit. Acțiunea se petrece între 1900 şi 1914. Fiecare dintre cele douăsprezece scene este precedată de o prezentare a situației sociale din perioada respectivă: citate din ziarele vremii sunt proiectate pe un ecran, acompaniate de muzica la modă.

Personajele sunt alese foarte ingenios şi reprezintă un mic univers al forțelor politice, religioase, naționale şi sociale implicate în izbucnirea primului război mondial. Inteligența lui Adamov ca dramaturg e probată de uimitoarea perspicacitate cu care condensează toate acestea – şi o face foarte convingător – într-o distribuție de numai şapte personaje.

Paolo Paoli este un vânzător de fluturi rari; Florent Hulot-Vasseur, un colecționar de fluturi şi clientul lui Paolo, care importă şi prelucrează pene de struț. El mai devine şi amantul soției de origine germană a lui Paolo, Stella. Un abate şi nevasta unui căpitan reprezintă clericalismul şi naționalismul şovin. Un muncitor şi sindicalist, Robert Marpeaux şi soția lui, Rose, completează distribuția.

Rolul jucat de automatul din *Le Ping-pong* este preluat în *Paolo Paoli* de obiecte de lux, nu mai puțin absurde: fluturii şi penele de struț.

166 ibid., p.17

Şi totuşi, acestea, prin natura lor comercială şi imediată, au o realitate mult mai pregnantă. După cum arată una din proiecțiile din ziare din introducerea primei scene, penele de struț şi produsele făcute din ele ocupau locul patru în exporturile Franței din 1900. Adamov arată cu iscusință ramificările cu bătaie lungă, politice şi sociale, ale comerțului cu aceste articole absurde: afacerea lui Paolo e bazată pe faptul că tatăl lui, un mărunt funcționar civil corsican, a lucrat pe Insula Diavolului. Aceasta i-a permis tânărului să folosească deținuții ca pe nişte vânători de fluturi prost plătiți, cu jumătate de normă. Marpeaux, tânărul muncitor care făcea închisoare pentru un furt mărunt, scapă pe continent şi fuge în Venezuela, fiind în întregime la cheremul lui Paolo, existența lui depinzând de banii pe care-i primeşte prinzând fluturi. După tulburările din China, vânătoarea de fluturi devine mai dificilă, iar prețul specimenelor rare chinezeşti urcă. Abatele, al cărui frate e misionar în China, îi procură lui Paolo aceste bunuri prețioase. Şi astfel, din câteva tuşe, Adamov arată legătura dintre obiectele unui comerț aparent absurd, sistemul penal al societății franceze, politica externă şi maşinațiile bisericii. Acelaşi lucru e valabil şi în ce priveşte penele de struț ale lui Hulot-Vasseur şi Războiul Bur, iar pe măsură ce conflictul se dezvoltă, tulburările laburiste şi sindicale din fabrica acestuia, ca şi lupta lui cu concurența germană, sunt explicitate în cercul îngust al piesei.

Ca şi în *Ping-pong,* personajele sunt obsedate de goana după bani şi putere, reprezentată de articolele absurde pe care tot ei le comercializează. Paolo se îmbogățeşte, cel puțin pentru o vreme, din fleacuri confecționate din aripi de fluturi: scrumiere, tăvițe de ceai, chiar şi iconițe, care înfloresc în perioada clericalismului şi decad când acesta păleşte, iar concurența germană îşi scoate capul hidos. Îşi pierde soția, când o face să lucreze pălării şi să depindă de penele de struț ale lui Hulot-Vasseur, a cărui amantă ea devine. Stella, femeia de origine germană, întrupează absurditatea naționalismului european: părăseşte Franța când sentimentele anti-germane erau în toi din pricina Marocului, urâtă findcă era nemțoaică, dar întorcându-se în Germania în ajunul Primului Război Mondial, e persecutată, fiind soția unui francez.

Singurele personaje care nu au această obsesie sunt Marpeaux şi soția lui, Rose (deşi aceasta devine, pentru scurt timp, amanta lui Paolo). Când

Marpeaux se întoarce, ilegal, din Venezuela, Paolo sugerează ca, până când îi vine grațierea, să meargă să vâneze fluturi în Maroc. (Criza din Maroc crescuse prețurile.) Desigur, Marocul a devenit foarte periculos din cauza luptelor dintre francezi și indigeni - și aici avem și morala piesei: articolul care pare obiectul comerțului este absurd, doar fluturi, dar ceea ce este cumpărat, *de fapt,* este omul însuşi, care trebuie să-şi vândă sănătatea şi siguranța personală, umblând după aceştia. Obiectul final al comerțului este deci omul, care devine el însuşi o marfă. (Aceasta este de asemenea esența dramatizării excelente a lui Adamov după romanul lui Gogol, *Suflete moarte.*) Mai mult, marfa se cumpără şi se vinde foarte serios: comerțul duce la război.

Marpeaux, victima sistemului social îşi dă seama care e de fapt miza. După ce primeşte grațierea (războiul dintre Franța şi Germania pare iminent din cauza Marocului, iar cei care se înrolau erau amnistiați), se întoarce în Franța şi se alătură partidului socialist. Lucrând în fabrica lui Hulot-Vasseur, el se opune sindicatelor catolice „galbene" conduse de abate şi distribuie pamflete pacifiste soldaților din cazărmi. Pentru a scăpa de el, abatele îl denunță pentru activitate subversivă. În timp ce primele trupe mărşăluiesc spre front, Rose îi spune lui Paolo că Marpeaux a fost arestat, ceea ce duce la o schimbare întrucâtva neconvingătoare a sentimentelor lui Paolo care, în monologul din finalul piesei se jură că pe mai departe îşi va folosi banii ca să-i ajute pe cei flămânzi şi nevoiaşi, în loc să alimenteze ticălosul ciclu al schimbului, respectiv vânzarea şi cumpărarea de articole nefolositoare.

Paolo Paoli e o piesă foarte inteligentă, de o excelentă execuție dramatică, nu foarte originală însă ca dezbatere politică. (Ultimul monolog al lui Paolo nu prea are sens nici din punctul de vedere al economiei marxiste: banii folosiți pentru hrana victimelor persecuției Dreptei nu sunt în nici un caz retraşi din ciclul schimbului de marfă capitalist.) Cu toate acestea, piesa e un tur de forță care ne arată un Adamov perfect stăpân pe materialul său dramatic, pe care îl prelucrează cu o remarcabilă energie a invenției, construcției şi conciziei.

Întrebarea care se ridică este dacă acest exemplu special de pledoarie didactică plină de forță egalează tulburătoarea poezie a visului din mult mai puțin inteligent structuratele *La Parodie, La Grande et la Petite Ma-*

noevre sau *Le Professeur Taranne.* Oare cadrul social explicit din *Paolo Paoli,* cu toată virtuozitatea mânuirii sale, egalează în profunzime sau în putere de convingere imaginile mai vagi, mai generale dar mult mai cuprinzătoare din *Le Ping-pong?*

*

Fără îndoială că, pentru Adamov, trecerea de la *La Parodie* la *Paolo Paoli* a reprezentat o eliberare treptată de tortura nevrozei şi adânca suferinţă personală, eliberare realizată prin forţa creatoare a artistului. Ar fi greu de găsit, în întreaga istorie a literaturii, un exemplu mai triumfător al puterii vindecătoare a creativităţii proceselor de sublimare. E fascinant să priveşti cum se ridică treptat barierele care îl ţin pe acest autor departe de realităţile vieţii, să-l priveşti cum capătă încrederea de care are nevoie ca să-şi transforme coşmarele care-l macină în material dramatic pe care-l modelează şi-l stăpâneşte. Piesele lui timpurii sunt, la drept vorbind, emanaţii ale subconştientului său, proiectate pe scenă ca transcrieri fidele ale unor fantezii înspăimântătoare. *Paolo Paoli* este o piesă gândită raţional şi controlată conştient. Totuşi, se poate argumenta că acest câştig în raţionalitate şi control reprezintă o pierdere a rafinatei frenezii, a halucinantei puteri a nevrozei care dădea pieselor sale timpurii impactul magnetic, poetic. Mai mult, concentrându-şi atacul pe frontul politic şi social, Adamov îşi umbreşte propria perspectivă.

Dacă în *La Grande et la Petite Manoevre,* lupta futilă a revoluţionarilor reprezenta mica manevră, iar absurditatea atotcuprinzătoare a condiţiei umane minimaliza lupta socială, adică marea manevră, în schimb în *Paolo Paoli* mica manevră capătă proporţii uriaşe, iar marea manevră de-abia dacă se mai distinge în fundal. „Toţi ştim”spune liderul revoluţionar din piesa anterioară, „că moartea e în jurul nostru. Dar dacă nu avem curajul să ne distanţăm de această idee, ne vom sustrage cerinţelor viitorului şi toate sacrificiile noastre vor fi fost în van.”[167] Acesta este argumentul pe care-l ilustrează *Paolo Paoli.* În piesa anterioară, Adamov ne oferă propriul lui comentariu amar-ironic: exact în clipa

167 *Théâtre I,* p.136

când liderul revoluționar rosteşte aceste cuvinte îndrăznețe, vocea îl lasă, ritmul vorbirii se încetineşte şi el se prăbuşeşte.

Adamov era un gânditor prea iscusit ca să nu fie conştient de consecințele acestei din urmă poziții. După ce, într-o fază anterioară, se concentrase pe absurditatea condiției umane, mai târziu avea să susțină că „teatrul trebuie să arate, simultan dar bine diferențiat, aspectul curabil, dar şi incurabil al lucrurilor. Aspectul incurabil, ştim cu toții, este inevitabilul morții. Aspectul curabil este cel social."[168]

Tocmai pentru că reuşeşte să păstreze echilibrul extrem de delicat dintre aspectul curabil şi cel incurabil al condiției umane, *Le Ping-pong* trebuie considerată cea mai realizată dintre piesele lui Adamov. Automatul de jocuri reprezintă toate obiectivele iluzorii, materiale şi ideologice, a căror atingere presupune ambiție, căutarea sinelui şi nevoia de a-i domina pe ceilalți. Nu e nevoie să fim victimele unor asemenea scopuri iluzorii, aşa că *există* o lecție socială în piesă. Şi totuşi, absurditatea oricărei întreprinderi omeneşti în fața morții nu e niciodată pe deplin uitată şi e adusă în final în fața ochilor noştri printr-o imagine grăitoare şi irezistibilă. *Paolo Paoli,* pe de altă parte, e tarată nu numai de introducerea unor teorii economice şi sociale simplificatoare, dar mai ales de prezența unui personaj în întregime pozitiv şi deci mai puțin uman, Marpeaux, şi de chiar mai puțin credibila convertire a personajului negativ, Paolo, pentru a avea un punct culminant şi o soluție. Acest nobil personaj şi această nobilă acțiune sunt evident rezultate ale pledoariei autorului pentru aspectele curabile ale lucrurilor şi duc la subminarea părții incurabile a situației omeneşti. Eforturile lui Marpeaux, ca ultim resort, sunt la fel de futile ca cele ale funcționarului din *La Parodie,* căci e arestat, iar războiul izbucneşte în ciuda lui. Cu toate acestea, autorul trebuie să transforme totul într-un eşec nobil, datorat răutății ieşite din comun a duşmanilor personali sau condițiilor sociale într-un anumit moment istoric dat. Şi acesta este punctul în care aberația patetică pătrunde într-un teatru politic tendențios. Brecht, care era pe deplin conştient de acest pericol, evită capcane similare lipsindu-se, în cele mai reuşite piese

[168] *Qui êtes-vous, Arthur Adamov?* în *Cité Panorama* (caiet de sală de la Théâtre de la Cité din Planchon), Villeurbanne, nr. 9/1960

ale lui *(Mutter Courage, Galileo)* de toate personaje pozitive, astfel încât mesajul pozitiv poate izvorî prin deducție, mai degrabă decât din demonstrația concretă – dar având un efect care tinde să fie de teatru negativ asupra publicului, concentrat pe aspectele incurabile ale lucrurilor.

Din anumite puncte de vedere, *Paolo Paoli* conține o promisiune importantă: arată cum anumite elemente ale absurdului pot să se combine cu acelea ale pieselor convenționale bine scrise, pentru a produce o viziune ofertantă a celor două tradiții diferite. În simplitatea construcției sale, curajul caracterizării, folosirea fluturilor şi a penelor de struț ca simboluri care sunt în acelaşi timp perfect valide în lumea realităților economice, *Paolo Paoli* conține câteva lecții folositoare pentru dezvoltarea ulterioară a unui teatru care combină elemente de stil epic didactic şi de teatru al absurdului.

Nici respingerea de către Adamov a stilului nonrealist nu este atât de drastică pe cât ar vrea el. Este desigur semnificativ faptul că în toamna anului 1958, simțindu-se dator să ia parte la campania împotriva noii constituții gaulliste, lui Adamov i se pare mai simplu să recurgă la tehnicile alegorice, decât să-şi spună părerea în formele dramei realiste didactice. Din cele trei mici piese reprezentând contribuția lui la volumul *Théâtre de Societé*[169], două sunt alegorice şi numai una e realistă – şi un eşec, după cum singur o recunoaşte.

Cea mai ambițioasă din aceste schițe, *Intimité,* foloseşte concepte colective personificate ca acelea pe care le găsim în misterele medievale: De Gaulle e caricaturizat ca fiind Cauza Reîncarnată, socialiştii ca lachei stupizi şi servili ai Cauzei, tinerii la modă printre colonişti algerieni, ca fiind nişte brute ticăloase etichetate drept Elita. Cauza Reîncarnată e protejată de o gardă de corp formată din indivizi puternici şi brutali, numiți Efectele Cauzei. Într-un monolog scurt, *La Complainte du Ridicule,* ridicolul personificat se plânge că a pierdut puterea de a ucide pe care o avea în Franța, în vremuri mai fericite. Aceste două mici piese, deşi efemere bucăți scrise la comandă, au efect şi forță satirică. A treia, *Je ne suis*

[169] *Théâtre de Societé, Scènes d'Actualité* (Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1958)

pas Francais, nu reuşeşte să atingă nici măcar acest nivel; arată cum paraşutiştii francezi în Alger au silit populația musulmană să demonstreze pentru Franța în mai 1958, dar rămâne neconvingătoare în ciuda – sau poate tocmai din pricina – acestei tehnici documentaristice. Scopul politic este atât de evident încât, cu cât subiectul este prezentat mai realist, cu atât efectul de realitate scade.

Realism şi fantezie sunt combinate în piesa radiofonică *En Fiacre* (1959), prin tehnica prezentării unui eveniment real, de o autenticitate confirmată, implicând personaje alienate mintal: trei bătrâne doamne care, pierzându-şi casa în care locuiau, îşi petrec nopțile în birje trase de cai pe care le închiriază ca să le plimbe pe străzile Parisului. Incidentul, prezentat pe baza unui caz psihiatric, s-a întâmplat ca atare în februarie 1902, dar pare să fie luat din lumea viselor lui Adamov, zugrăvită în piesele lui timpurii. Una din cele trei surori cade dintr-o birjă şi moare. A fost împinsă oare de celelalte două? Şi cum ajung aceste trei femei să hoinărească în noapte, fără casă? Se pare că, după ce tatăl lor a murit, ele află că în casa lor era sediul unui lanț de bordeluri. Se sugerează şi că sora moartă, cea mai tânără din cele trei, ar fi ştiut de secret, ar fi fost implicată în ceea ce se petrecea în bordelurile cu pricina, că avusese un iubit şi că uneori plătea birjarii acelor trasee nocturne în altă monedă decât banul. Dar, de fapt, se sugerează şi că acestea pot fi doar fanteziile unor babe nebune. *En Fiacre* e strict documentară dar, bazată pe un caz documentat, nu încearcă să explice prea mult, ci prezintă doar ceea ce fusese constatat, lăsând motivele acțiunii la fel de puțin explicitate ca şi soluția ei. Pe când tehnica este naturalistă, tema este nebunia, fantazarea, visurile, teama irațională şi gelozia. Străzile Parisului noaptea, bietele victime ale nevrozei expuse insultelor birjarilor – iată o lume nu atât de îndepărtată celei din *L'Aveu.*

În *Le Printemps '71* (1961), o frescă amplă a Comunei din Paris în douăzeci şi şase de scene, nouă interludii şi un epilog, Adamov ajunge în sfârşit să zugrăvească realitatea istorică pe scară mare. Înăbuşirea tragică a guvernului revoluționar parizian e arătată într-un mozaic de scene minuțioase, cu zeci de personaje. Dar nici aici Adamov nu se poate abține să folosească elementul alegoric grotesc: cele nouă inteludii, pe care le numeşte *guignols* (păpuşerii), țintesc spre morala acțiunii prezen-

tând țopăiala grotească a unor personaje istorice şi alegorice: Bismarck, Thiers, Comuna însăşi, Banca Franței, şezând în propriile seifuri, Adunarea Națională, o bătrână adormită tricotând ciorapi ş.a.m.d. Acestea sunt caricaturile lui Daumier reînviate şi, în timp ce acțiunea realistă impresionantă la drept vorbind, ne apare oarecum împrăştiată, aceste scene de desene animate sunt concise, spirituale şi ne vorbesc cu o forță uimitoare.

Următoarea piesă importantă a lui Adamov, *Sainte Europe* (1966), este un imens desen animat politic în care Charles de Gaulle se confundă cu împăratul Charlemagne. Este o încercare de a îmbina realismul politic cu lumea fantastică a coşmarului politic. Personal, mă îndoiesc profund că ea reuşeşte să fie o piesă de teatru.

Ultimii ani ai vieții lui Adamov au fost foarte grei din pricina unei boli grave, punctată de reprize de alcoolism. Ultimele sale piese arată o scădere evidentă a energiei, amestecă elemente ale nevrozei cu preocupările lui politice şi propagandistice. *La Politique des Restes* (scrisă în 1961 şi 1962; prima oară jucată în 1967) se ocupă de problema rasială în Statele Unite, *M. Le Modéré* (1967) arată futilitatea unei atitudini moderate în politică. *Off Limits* (1968) este un alt atac amar la adresa stilului de viață american, pe când *Si l'Été Revenait* (1969) e situată într-o Suedie cu o burghezie foarte înstărită şi explorează sentimentul vinei într-o familie din clasa de mijloc.

Pe 15 martie 1970, Arthur Adamov moare ca urmare a unei supradoze de barbiturice, fiind vorba probabil de o sinucidere.

*

Traseul lui Adamov, de la individul chinuit, profund nevrotic, care bântuia pe străzi provocând prostituatele să-l umilească şi să-l lovească, până la militantul extrem de respectat al stângii, este unul dintre cele mai fascinante şi mai bine documentate cazuri din istoria literaturii europene. (O a doua parte a fost adăugată *Mărturisirii,* republicată în 1969 sub titlul *Je...Ils...,* pe când un alt volum autobiografic, *L'Homme et l'Enfant* apăruse deja în 1968.) Piesele sale timpurii, absurde, i-au exorcizat nevroza, astfel încât el reuşeşte să se adapteze lumii din jurul său. În *Le Ping-pong* şi *Paolo Paoli,* el reuşeşte sinteza ideală între implicarea

politică şi cea poetică. În piesele tendenţioase de mai târziu, în mod ironic, nevoia de a se angaja într-un partizanat politic îl exclude din lumea reală: ajunge să dramatizeze pur şi simplu clişee ale miturilor stângii totalitariste, iar fanatismul politic care îl subjugă poate fi considerat doar un alt aspect, mult mai puţin productiv, al aceleiaşi nevroze. Diferenţa rezidă în faptul că, pe când piesele care-i reflectă nevroza izvorăsc dintr-un suflet chinuit şi astfel transmit o bună cunoaştere a condiţiei umane, fanatismul dramelor sale politice reflectă pur şi simplu truismele preambalate ale unei maşinării politice. În piesele sale din ultimii ani, pradă unor profunde suferinţe fizice şi psihice, se mai întâmplă ca vechea sa nevroză să se manifeste, dar deja forţa lui creatoare fusese erodată.

Adamov a fost un personaj fascinant: uscăţiv, brunet, cu ochi enormi, pătrunzători, pe o faţă saturnină, nebărbierită, veşnic prost îmbrăcat, era boemul parizian arhetipal şi personajul *poète maudit.* De o uriaşă erudiţie, cu lecturi serioase de psihologie şi psihopatologie, traducător al lui Jung, Rilke, Dostoievski *(Crimă şi pedeapsă),* Strindberg *(Tatăl),* Gogol, Büchner, Gorki şi Cehov, autor al unei excelente monografii a lui Strindberg, editor al unei antologii despre Comuna din Paris. A fost prieten cu Artaud şi a jucat un rol important în externarea acestuia din spitalul de boli mintale. A fost un om plin de farmec, implicat şi pasionat. Piesele lui nu sunt egale ca valoare, dar cu siguranţă că cele mai reuşite vor supravieţui timpului.

3. EUGÈNE IONESCO

Teatru şi antiteatru

Traseul parcus de Arthur Adamov ridică în mod clar problema alternativei dintre teatru – ca instrument de exprimare a obsesiilor, coşmarurilor şi anxietăţii individului – şi teatru – ca instrument de ideologie politică şi acţiune socială colectivă. Adamov şi-a dat singur şi emfatic răspunsul la această dilemă. Eugène Ionesco, pornind de la aceleaşi premise ca şi Adamov şi dezvoltându-se iniţial de-a lungul aceloraşi jaloane, a ajuns, la fel de emfatic, la concluzii total opuse.

Căci Ionesco, oricât de obscur şi enigmatic ar părea în piesele lui, ne-a demonstrat că poate fi extrem de lucid şi strălucit de convingător în expunerea propriilor idei, când e provocat şi nevoit să se apere de atacuri ca cel lansat împotriva lui în vara anului 1958 de Kenneth Tynan, criticul de teatru al ziarului londonez *Observer*. Făcând cronica unor reluări ale *Scaunelor* şi *Lecţiei* la teatrul Royal Court, Tynan îşi avertizează cititorii de pericolul ca Ionesco să devină un Mesia al duşmanilor realismului în teatru. „În sfîrşit, el era avocatul *antiteatrului:* se opunea deschis realismului şi, în mod tacit, realităţii înseşi. Declara că cuvintele nu au sens, că comunicarea între oameni era imposibilă."[170] Tynan e de acord că Ionesco ne prezintă o viziune personală validă, dar „ Primejdia începe atunci cînd ea e înfăţişată ca fiind exemplară, ca singurul acces cu putinţă spre teatrul viitorului – acea lume jalnică din care vor fi excluse pentru

[170] Tynan, Kenneth, *Ionesco: om al destinului?* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), p. 110

totdeauna ereziile umaniste ale credinței în logică şi ale credinței în om."[171] Ionesco se îndepărta de realism, de „personaje şi incidente vizibil înrădăcinate în viață", de piese ca cele ale lui Gorki, Cehov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, O'Casey, Osborne şi Sartre.[172]

Atacul lui Tynan deschide una din cele mai interesante discuții publice asupra acestui subiect. Ionesco răspunde că, în mod sigur, nu se vede pe sine ca un Mesia:

> "...n-am nici o înclinație pentru mesii, pe de o parte, iar pe de altă parte nu cred că vocația artistului şi a dramaturgului e orientată spre mesianism. Am clara impresie că d. Tynan e cel aflat în căutare de mesii. Aducerea unui mesaj pentru oameni, voința de a dirija cursul lumii sau de a o salva e treaba întemeietorilor de religii, a moraliştilor sau a oamenilor politici... Un dramaturg se mărgineşte să scrie piese, în care nu poate oferi decît o mărturie, nu un mesaj didactic... o operă de artă care n-ar fi decât ideologică şi nimic altceva ar fi inutilă, tautologică, inferioară doctrinei de la care s-ar reclama şi care şi-ar fi aflat o mai bună expresie în limbajul demonstrației şi al discursului. O piesă ideologică nu-i nimic altceva decît popularizarea unei ideologii."[173]

Ionesco protestează şi împotriva acuzației de a fi un anti-realist deliberat, care susține imposibilitatea comunicării prin limbaj: „faptul de a scrie şi de a prezenta piese de teatru este incompatibil cu o atare concepție. Eu pretind doar că e greu să te faci înțeles, şi nu absolut imposibil."[174] După o împunsătură la adresa lui Sartre (ca autor de melodrame politice), Osborne, Miller, Brecht et al., ca „noii „autori de bulevard", reprezentând „un conformism de stânga, care e tot atît de jalnic ca şi cel de dreapta", Ionesco îşi afirmă convingerea că societatea în sine este o barieră între oameni, căci adevărata comunitate umană e mai vastă decât societatea. „Nici o societate n-a putut desființa tristețea omenească, nici un sistem politic nu ne poate elibera de durerea de a trăi, de teama de a

---

[171] loc.cit.

[172] ibid., p.109

[173] Ionesco, Eugène, *Rolul dramaturgului,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), pp. 111-112

[174] ibid.

muri, de setea noastră de absolut. Condiția umană e cea care guvernează condiția socială, nu invers." De-aici nevoia de a sparge limbajul societății, rupând-o cu clişeele şi formulele limbajului impersonal al lozincilor sociale." De aceea, ideologiile, cu limbajele lor fosilizate, trebuie mereu re-examinate, iar „limbajul înțepenit al „revoluțiilor" instalate trebuie să fie fără răgaz dezgheţat pentru a se regăsi izvorul viu, adevărul originar."

> „Ca să descopăr problema fundamentală comună tuturor oamenilor, trebuie să mă întreb care e problema *mea* fundamentală, care e frica mea cea mai greu de dezrădăcinat. Atunci voi descoperi care sînt temerile şi problemele fiecăruia. Iată adevăratul mare drum, cel care se scufundă în propriul meu întuneric, în întunericul *nostru* pe care aş vrea să-1 aduc la lumina zilei.... O operă de artă este expresia unei realități incomunicabile pe care încerci s-o comunici, şi care, uneori, poate fi comunicată. Acesta e paradoxul şi adevărul ei."[175]

Articolul lui Ionesco a provocat un răspuns amplu şi nuanțat, care arăta clar că el şi cu Tynan au atins o problemă vitală. Au existat unii care l-au felicitat pe Ionesco pentru a fi scris „una din cele mai strălucite repudieri a teoriei actuale a 'realismului social'", adăugând totuşi că „dacă d. Ionesco ar pune câte ceva din această înțelepciune şi clarviziune în piesele sale, ar putea deveni un mare autor dramatic" (H.F. Garten, critic şi expert în drama contemporană germană). Dar au fost şi alții care, fiind de acord cu Kenneth Tynan, credeau că repudierea oricărei politici era în sine o ideologie politică (John Berger, critic de artă marxist). George Devine, directorul artistic al teatrului Royal Court îl susține pe Ionesco, dar accentuează că Arthur Miller, John Osborne şi Brecht nu sunt ni- cidecum preocupați exclusiv de scopuri sociale. „Cadrul acestor piese este social în mod asumat, dar miezul lor este uman", pe când Philip Tonybee subliniază că el îl consideră pe Ionesco frivol şi că, orice-ar spune acesta, Arthur Miller rămâne un mare dramaturg.

În acelaşi număr al ziarului *Observer,* Tynan însuşi ridică mânuşa aruncată de Ionesco. El se agață de afirmația că expresia artistică poate fi independentă de – şi într-o oarecare măsură superioară oricărei ideologii şi nevoi a „lumii reale". „ Arta şi ideologia se influențează una pe

175 ibid., pp.114-5

alta; adevărul este că ele țâşnesc dintr-un izvor comun. Una şi alta se sprijină pe experiența umană pentru a-i explica pe oameni lor înşişi. Ele sunt surori, nu mamă şi fiică."[176] Accentul pe care-l pune Ionesco pe introspecție, pe explorarea anxietăților sale personale, crede Tynan, deschide uşa subiectivismului, ceea ce ar duce la imposibilitatea de a emite judecăți de valoare obiective asupra lor, şi deci la imposibilitatea de a le supune actului critic. „ Cu voia sau fără voia d-lui Ionesco, orice operă teatrală vrednică de atenție afirmă ceva. Ea este o afirmație, formulată la persoana întîi singular, la adresa persoanei întîi plural; iar aceasta trebuie să-şi rezerve dreptul de a nu fi de acord. … Dacă un om îmi spune nişte lucruri pe care le cred mincinoase, trebuie oare să mă abțin de la orice altă reacție decât un compliment pentru *brio*-ul cu care m-a mințit?"[177]

Controversa se extinde şi în numărul următor al ziarului, reunind distinse contribuții din partea lui Orson Welles (mai ales asupra rolului criticului şi standardelor critice), Lindsay Anderson, tânărului dramaturg Keith Johnstone şi altora. A doua ripostă a lui Ionesco nu a fost, totuşi, publicată în ziar. A apărut mai târziu în *Cahiers des Saisons*[178] şi într-un volum propriu de eseuri. Aici, Ionesco atacă substratul polemicii: problema formei şi a conținutului.

„D. Tynan îmi reproşează că sînt într-o aşa măsură sedus de mijloacele de exprimare a „realității obiective" (dar ce este realitatea obiectivă ? – asta e o altă întrebare), încît uit însăşi realitatea obiectivă în folosul mijloacelor de exprimare luate drept țel. Cu alte cuvinte, cred că înțeleg că sînt acuzat de formalism." Dar Ionesco susține că istoria artei, a literaturii, este fundamental istoria formelor de expresie. „ A aborda problema literaturii prin studiul expresiei sale (şi e ceea ce trebuie să facă, după părerea mea, criticul) înseamnă a aborda de asemenea fondul

[176] Tynan, Kenneth, *Ionesco şi fantoma,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), p.116

[177] ibid., p.117

[178] Ionesco, Eugène *Când sufletul nu e în palmă,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), pp. 122-9

ei, a-i atinge esența.” Astfel, atacul lui Ionesco împotriva formelor fosilizate ale limbajului, el însuşi o încercare de a revitaliza forme moarte, îi apare acestuia ca având cu realitatea obiectivă o legătură la fel de profundă ca orice fel de realism social. „ A reînnoi limbajul înseamnă a reînnoi concepția, viziunea despre lume. Revoluția înseamnă schimbarea mentalității.” Cum orice expresie creatoare autentică este o încercare de a spune lucruri noi în forme noi, aceasta nu poate, prin definiție, să servească pur şi simplu la reafirmarea ideologiilor deja existente. Forma şi structura, care trebuie să-şi urmeze propriile legi interne de consecvență şi coeziune, sunt la fel de importante ca şi conținutul conceptual. „Eu nu cred că între creație şi cunoaştere există contradicție, căci structurile spiritului oglindesc, probabil, structurile universale.”

Un templu sau o catedrală, deşi nonfigurative, relevă legi fundamentale de.structură, iar valoarea lor ca opere.de artă constă tocmai în acest lucru, iar nu în scopul lor utilitar. Experimentul formal în artă devine astfel un proces de explorare a realității, mai valid şi mai folositor (deoarece are drept scop înțelegerea lumii înconjurătoare) decât operele superficiale care sunt imediat înțelese de către mase. Deja de la începutul secolului (XX, n.tr.) a existat o insurgență a unor asemenea explorări creative, care ne-au transformat modul de înțelegere a lumii, manifestându-se cu precădere în muzică şi pictură. „ În literatură şi mai ales în teatru această mişcare pare a se fi oprit, poate din 1925 încoace. Aş vrea să pot spera că sînt considerat drept unul dintre modeştii meşteşugari care-o continuă. Am încercat, de pildă, să exteriorizez angoasa ...personajelor mele în obiecte, să fac să vorbească decorurile, să vizualizez acțiunea scenică, să ofer imagini concrete ale spaimei, sau ale regretului, ale remuşcării, ale înstrăinării, să mă joc cu cuvintele.... Am încercat deci să amplific limbajul teatral.... E un fapt condamnabil ?”

Experimentul formal, susține Ionesco, are o mai mare legătură cu realitatea decât realismul social, aşa cum îl văzuse el expus într-o expoziție de pictură sovietică, pe care tocmai o vizitase. Picturile banale, figurative, ale artiştilor sovietici erau pe placul filistinilor capitalişti locali şi, mai mult decât atât, „pictorii realist-socialişti erau formali şi academici tocmai fiindcă nu acordaseră destulă atenție mijloacelor formale

de expresie şi astfel le era imposibil să atingă profunzimea.” În tablourile unui pictor precum Masson, pe de cealaltă parte, exista şi adevăr, şi viață:

> „Deoarece Masson, meşteşugar, lăsase în pace realitatea umană, deoarece n-o depistase, negîndindu-se decît la „acțiunea de a picta", realitatea omenească şi tragicul ei se dezvăluiseră, tocmai din această cauză, în chip liber. Tocmai ceea ce d. Tynan numeşte antirealitate devenise real, un incomunicabil care se comunică; şi tocmai acolo, în spatele aparentului refuz al oricărui adevăr omenesc concret şi moral, stătea ascunsă şi inima sa vie, în vreme ce, la ceilalți, la antiformalişti, nu existau decît nişte forme uscate, goale, moarte – nu aveau sufletul în palmă.”[179]

Polemica Ionesco-Tynan, strălucit condusă de ambele părți, arată că Eugène Ionesco nu e nicidecum doar autorul unor piese hilare şi lipsite de sens, aşa cum adesea presa îl prezintă, ci un artist serios, dedicat cercetării pasionate a realității condiției umane, pe deplin conştient de sarcina pe care şi-a asumat-o şi dotat cu o extraordinară forță intelectuală.

Ionesco s-a născut la Slatina, în România, pe 26 noiembrie 1912. Mama lui, Thérèse Icard, era franțuzoaică şi, la scurtă vreme după ce copilul se naşte, familia pleacă să trăiască la Paris. Franceza e prima lui limbă – învață bine româneşte doar la vârsta de treisprezece ani, când se întoarce în România. Primele sale impresii şi amintiri se leagă de Paris:

> „Locuiam, pe cînd eram un țînc, aproape de piața Vaugirard. Îmi aduc aminte – e-atît de mult de-atunci ! – strada rău luminată, într-o seară de toamnă sau de iarnă : mama mă ținea de mînă, îmi era frică, una din acele frici de copil; mergeam după cumpărături pentru cină. Pe trotuare se agitau siluete întunecate, oameni ce se grăbeau: umbre fantomatice, halucinante. Cînd această imagine a străzii retrăieşte în memorie, cînd mă gîndesc că aproape toți aceşti oameni sunt astăzi morți, totul îmi pare umbră, evanescență. Într-adevăr sunt cuprins de amețeală, de nelinişte.“[180]

Evanescență, anxietate – şi teatrul:

---

[179] Ionesco, Eugène *Când scriu...*, în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), pp. 167-8

[180] Ionesco, Eugène *Experiența teatrului*, în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), p.49

„…îmi mai aduc aminte că, în copilărie, mama nu putea să mă smulgă de la teatrul de marionete din grădina Luxembourg. Eram acolo, puteam să rămîn acolo, vrăjit, zile întregi. Nu rîdeam totuşi. Spectacolul marionetelor mă ţinea pe loc, ca stupefiat, prin vederea acestor păpuşi care vorbeau, care se mişcau, se ciomăgeau. Era însuşi spectacolul lumii, care, neobişnuit, neverosimil, dar mai adevărat decît adevărul, mi se înfăţişa sub o formă nesfîrşit de simplificată şi caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul şi brutalul adevăr... ”[181]

După câțiva ani la *école comunale* din Paris, băiatul este trimis la țară, ca urmare a unei grave anemii. El descrie cum a ajuns în satul La Chapelle-Anthenaise, neavând încă nouă ani, împreună cu sora sa, cu un an mai mică, urmând a locui cu țăranii din sat. „Lumina care scădea, oboseala mea, lumina misterioasă a satului, viziunea imaginară a lungilor coridoare negre ale "castelului" [aşa credea el despre turla bisericii din sat]; şi gândul că trebuia să mă despart de mama, n-am mai putut rezista…m-am agăţat, plângând, de fustele ei. ”[182]

Revizitând satul La Chapelle-Anthenaise în pragul războiului, în 1939, Ionesco îşi aminteşte fragmente din momentele când juca „teatru” cu ceilalți copii de-acolo, de şcoala din sat şi de ceilalți copii cu care locuia la fermă, de coşmaruri şi apariții bizare „ca siluetele lui Brueghel sau Bosch: nasuri mari, corpuri deformate, zâmbete oribile, picioare de lemn. Mai târziu, în România, eram încă destul de copil ca să mai am coşmaruri de felul ăsta. Dar acum, fantomele neliniştii mele arătau altfel: erau mai degrabă bidimensionale, triste mai degrabă decât hidoase, cu ochi enormi. S-ar crede că erau o combinație între gotic şi bizantin. ”[183]

Îşi aminteşte cum visa la vremea ceea să devină sfânt dar, citind cărțile religioase pe care le găsea în sat, a aflat că e rău să cauți gloria. Aşa că a abandonat ideea de sfințenie. Ceva mai târziu, citind viețile lui

---

[181] Ionesco, Eugène *Experiența teatrului,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contra-note,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), p.49

[182] Ionesco, *'Printemps, 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal' Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault,* Paris nr. 29, februarie 1960, p.104

[183] ibid.

Turenne şi Condé, se hotărăşte să devină un mare războinic. La vârsta de treisprezece ani, înapoi în Paris, scrie prima piesă, o dramă patriotică.

Familia se întoarce în România; Ionesco întâlneşte o lume mai primitivă, mai brutală: „... de îndată ce am sosit în a doua mea țară, am putut vedea un bărbat destul de tînăr, mare şi puternic, aruncîndu-se cu înverşunare asupra unui bătrîn, cu lovituri de picior şi de pumni....Nu am alte imagini despre lume în afara celor ce exprimă evanescența şi duritatea, îngîmfarea şi mînia, neantul sau ura hidoasă, inutilă. Aşa a continuat să-mi apară existența. Totul n-a făcut decît să confirme ceea ce văzusem, ceea ce înțelesesem în copilăria mea: furii zadarnice şi sordide, țipete brusc înăbuşite de tăcere, umbre pierind, pentru totdeauna, în noapte...”[184]

În România, Ionesco merge la şcoală şi ajunge student la franceză al Universității din Bucureşti. Scrie primele poezii, influențat de Maeterlinck şi Francis Jammes. Se aventurează şi pe tărâmul criticii literare, publicând un atac vituperant la adresa a trei scriitori români la modă: poeții Tudor Arghezi şi Ion Barbu, dar şi a romancierului Camil Petrescu, acuzându-i de provincialism îngust şi lipsa originalității. Dar după câteva zile publică un al doilea pamflet, lăudându-i la extrem pe aceiaşi, ca fiind figuri uriaşe, universale ale literaturii române. În sfârşit, publică ambele articole unul lângă celălalt, sub titlul *NU!*, pentru a demonstra identitatea contrariilor şi posibilitatea de a avea păreri opuse asupra aceluiaşi subiect.

Terminându-şi studiile, Ionesco devine profesor de franceză la un liceu bucureştean. În 1936 se căsătoreşte cu Rodica Burileanu, o femeie micuță, cu trăsături exotice, nu neapărat neobişnuite în Europa de Est, a cărei frumusețe orientală a dat naştere zvonurilor total nefondate că soția lui Ionesco ar fi chinezoaică. În 1938, Ionesco obține o bursă guvernamentală de cercetare, care îi dă posibilitatea să călătorească în Franța pentru a lucra la teza lui despre „tema păcatului şi a morții în poezia franceză de după Baudelaire.“ Se reîntoarce în Franța, dar se spune că nu a scris nici măcar un rând din această mare operă.

184 *Când scriu...,* op.cit.

În primăvara anului 1939 revizitează La Chapelle-Anthenaise, în căutarea copilăriei sale, scriindu-şi amintirile în jurnal. "Scriu, scriu, scriu. Toată viața am scris; n-am fost niciodată în stare să fac altceva.[185]

„Pe cine interesează oare toate astea? Oare tristetea, disperarea mea sunt comunicabile? Cu siguranță că nu pot avea vreo semnificație pentru nimeni altcineva. Nimeni nu mă cunoaşte. Nu sunt nimeni. Dacă aş fi scriitor, o figură publică, poate ar trezi vreun interes. Şi totuşi, sunt ca şi ceilalți. Oricine s-ar putea recunoaşte în mine."[186]

La izbucnirea războiului, Ionesco era la Marsilia. Apoi se întoarce la Paris şi lucrează în departamentul de producție al unei edituri. În 1944 se naşte fiica lui, Marie-France. Când se termină războiul, Ionesco are aproape treizeci şi trei de ani. Nimic nu părea să prezică faptul că nu peste multă vreme avea să devină un faimos autor dramatic. De fapt, teatrul îi displăcea profund. „Citeam opere literare, eseuri, mergeam ia cinema cu plăcere. Ascultam din cînd în cînd muzică, vizitam galeriile de artă, dar nu mă duceam, ca să zic aşa, niciodată la teatru."[187]

De ce îi displăcea teatrul? Îl iubise în copilărie, dar nu-i mai plăcuse de-atunci, căci „cîştigînd spirit critic, am luat cunoştință de sforile, de marile sfori ale teatrului". Jocul actorilor îl făcea să se simtă penibil. „A merge la un spectacol însemna pentru mine a mă duce să văd cum nişte oameni, aparent serioşi, se dau în spectacol." Cu toate acestea, lui Ionesco îi plăcea literatura, era convins că adevărul ficțiunii era superior celui al realității. Nici jocul actorilor de cinema nu-i displăcea. Dar „ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne şi oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo oarecum două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, săracită, golită, limitată, a acestor oameni vii, de fiecare zi, mişcîndu-se şi vorbind pe scenă, şi realitatea imaginației, amîndouă față în față, nesuprapunîndu-se, ireductibile una la cealaltă: două universuri antagoniste nereuşind să se unifice, să se contopească."[188]

---

[185] *Printemps 1939,* op.cit., p. 98

[186] ibid., p.103

[187] *Experiența teatrului,* op.cit., p. 45

[188] ibid., p.46

În ciuda acestui fapt, Ionesco scrie o piesă, aproape împotriva voinței sale. S-a întâmplat cam aşa: în 1948, el decide că trebuie să învețe limba engleză şi, deci, cumpără un curs de engleză. Cercetarea ştiințifică a stabilit, prin analiză textuală atentă, publicată ulterior în augustele pagini ale revistei *Cahiers du Collège de Pataphysique,* că textul în chestiune era *L'Anglais sans Peine,* după metoda *Assimil.*[189] Ionesco însuşi descrie ce s-a întâmplat apoi:

> „M-am pus pe treabă. Conştiincios, copiai, ca să le învăț pe dinafară, frazele scoase din manualul meu. Recitindu-le cu băgare de seamă, învățai deci nu engleza, ci nişte adevăruri surprinzătoare: că sunt şapte zile într-o săptămînă, de exemplu, ceea ce de altfel ştiam; sau că podeaua se află jos şi tavanul sus, lucru pe care iarăşi îl ştiam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem şi care-mi apărea, dintr-o dată, pe cât de uimitor, pe atît de indiscutabil de adevărat..”[190]

Pe măsură ce lecția devine mai complexă, sunt introduse două personaje: Dl. Şi D-na Smith:

> „Spre marea mea minunare, D-na Smtih aducea la cunoştință soțului ei că aveau mai mulți copii, că locuiau în împrejurimile Londrei, că se numeau Smith, că D. Smith era funcționar, că aveau o servitoare, Mary, şi ea englezoaică... îmi îngădui să vă atrag atenția asupra caracterului neîndoielnic, perfect axiomatic, al afirmațiilor D-ne Smith, ca şi asupra demersului cu totul cartezian al autorului manualului meu de engleză, căci ceea ce era remarcabil aici era înaintarea superior metodică a căutării adevărului. La lecția a cincea, prietenii familiei Smith, familia Martin, soseau; conversația se angaja între cei patru şi, pe axiomele elementare, se clădeau nişte adevăruri mai complexe: „satul e mai liniştit decât marele oraş”[191]

Iată o situație comică, deja în formă dialogată: două cupluri căsătorite se informează reciproc, solemn, asupra unor lucruri care trebuie să le fi

---

[189] Lutembi, *'Contribution à une étude des sources de La Cantatrice Chauve', Cahiers du Collège de Pataphysique,* nr. 8-9, 1953

[190] Ionesco, *Tragedia limbajului,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), p.187

[191] ibid., p.188

fost evidente dintotdeauna. Dar pe urmă „s-a petrecut un fenomen ciudat, nu ştiu cum: textul s-a transformat sub ochii mei, pe nesimțite, împotriva voinței mele. Propozițiile cu totul simple şi luminoase pe care le înscrisesem, cu sîrguință, pe caietul meu de scolar, lăsate acolo, se decantară după o bucată de vreme, se mişcară singure, se corupseră, se denaturară."[192] Clişeele şi truismele manualului de conversație, care avuseseră odată sens, deşi acum deveniseră goale şi înțepenite, au făcut loc unor pseudo-truisme şi toate acestea s-au dezintegrat în fragmente dezarticulate de cuvinte.

> „Scriind această piesă (căci aceasta devenise un soi de piesă sau o anti-piesă, adică o adevărată parodie de piesă, o comedie a comediei), eram cuprins de o veritabilă indispoziție, de amețeală, de greață. Din cînd în cînd, eram obligat să mă întrerup şi, întrebîndu-mă ce diavol mă forța să continuu să scriu, mă duceam să mă întind pe canapea, cu teama că o voi vedea scufundîndu-se în neant; şi pe mine odată cu ea."[193]

Iată cum s-a născut prima piesă a lui Ionesco. La început voia să-i spună *Englezeşte fără profesor,* apoi *Ora de engleză,* dar până la urmă ea s-a numit *Cântăreața cheală (La Cantatrice Chauve).*

Ionesco şi-a citit piesa unui grup de prieteni, care au găsit-o amuzantă, deşi el credea că scrisese un text foarte serios, o "tragedie a limbajului". Una din prietenele lui, Monique Saint-Côme, care traducea romane din limba română şi, pe-atunci, la sfârşitul anului 1949, lucra cu un grup de actori avangardişti conduşi de regizorul Nicolas Bataille, i-a cerut să-i împrumute manuscrisul.

Lui Nicolas Bataille, care avea douăzeci şi trei de ani, i-a plăcut piesa şi a dorit să-l întâlnească pe autor. Ionesco s-a dus la micul Theâtre de Poche. Nicolas Bataille descrie astfel întâlnirea lor:

> „...tradiția îmi cere să spun care a fost prima mea impresie despre el. Păi bine, ca s-o respect, o să spun doar că mi s-a părut că-l văd pe Mr. Pickwick. I-am spus că am vrea să-i montăm piesa. Replica lui a fost *'Pas possible!'* Încercase deja, fără succes, printre alții la Jean-Louis Barrault şi la…Comedia Franceză!"[194]

---

[192] ibid., p.189

[193] ibid., pp. 190-1

[194] Nicolas Bataille, *'La bataille de La Cantatrice',* în *Cahiers des Saisons,* no.15

La început, regizorul a încercat să monteze piesa într-un sălbatic stil parodic. Dar n-a funcționat. Până la urmă, toți cei implicați şi-au dat seama că, pentru a obține efectul dorit, textul trebuie jucat cu maximă seriozitate, ca o piesă de Ibsen sau Sardou. De fapt, rugându-l pe Jacques Noël să-i facă decorul, Bataille nu i-a dat piesa ca s-o citească. I-a spus pur şi simplu să-i facă sufrageria din *Hedda Gabler.* Un alt model pe care spectacolul l-a urmat a fost concepția englezului ca personaj al lui Jules Verne, ai cărui englezi au o anume etichetă şi *sang-froid,* în siluetele țepene, cu favoriți, minunat surprinşi de ilustratorii originali ai edițiilor Herzel.

Titlul piesei a fost găsit în timpul repetițiilor; în lunga şi fără sens anecdotă intitulată „Guturaiul", pe care o spune Pompierul, există o referire la o anume *institutrice blonde,* o învățătoare blondă. În timpul unui şnur, Henri-Jacques Huet, care juca Pompierul, face o greşeală şi spune în loc, *cantatrice chauve.* Ionesco, fiind de față, îşi dă imediat seama că acesta era un titlu mult mai bun decât *L'Heure Anglaise* sau chiar *Big Ben Follies* (la care se gândise o vreme). Şi astfel, piesa a devenit *Cântăreața cheală.* La sfârşitul scenei 10 s-a introdus o scurtă referire la *cantatrice chauve,* când Pompierul, pe punctul de a pleca, creează un moment general penibil întrebând despre cântăreața cheală şi, după o tăcere dureroasă primeşte răspunsul că se piaptănă la fel.

O altă schimbare importantă apărută în timpul repetițiilor, priveşte finalul piesei. Inițial, Ionesco intenționase ca, după cearta finală între cele două cupluri, scena să rămână goală un moment, apoi nişte figuranți amplasați în public să înceapă să huiduie şi să protesteze, lucru care ar fi dus la apariția pe scenă a directorului teatrului, împreună cu poliția. Polițiştii ar fi „mitraliat" publicul, în timp ce directorul şi sergentul de poliție şi-ar fi strâns mâinile, felicitându-se. Dar această variantă ar fi presupus un număr adițional de actori şi, în consecință, ar fi crescut costurile de producție. Aşa că, drept alternativă, Ionesco plănuia ca servitoarea să apară în mijlocul scandalului şi să anunțe: *„Autorul!"* După care ar fi apărut autorul, actorii s-ar fi dat la o parte aplaudând respectuos, pe când el, apropiindu-se de rampă cu paşi uşori ar fi ridicat brusc pumnii şi ar fi strigat către public: *„Ticăloşilor! Pun eu mâna pe voi!"* Dar, relatează Ionesco, acest final a fost considerat „prea polemic" şi cum nici un alt

sfârşit nu a putut fi găsit, s-a hotărât că nu va exista nici un sfârşit şi că totul o va lua de la început.

La Cantatrice Chauve, vândută ca anti-piesă, s-a jucat mai întâi la Théâtre des Noctambules, pe 11 mai 1950. A fost primită cu răceală. Numai Jacques Lemarchand – la vremea ceea critic la *Combat* – şi autorul dramatic Armand Salacrou au scris bine despre ea. Nu prea erau bani pentru publicitate, aşa că actorii s-au transformat ei înşişi în oameni-sandviş şi au colindat străzile cu pancartele, timp de o oră înainte de reprezentație. Dar teatrul a rămas aproape gol. Nu o singură dată, când erau mai puțin de trei spectatori în sală, li s-au dat banii înapoi şi actorii au fost trimişi acasă. După aproximativ şase săptămâni, s-au dat bătuți.

Pentru Ionesco, prima întâlnire cu teatrul viu a devenit un punct de răscruce: nu numai că a fost uluit să audă publicul râzând la ceea ce el credea că este un spectacol tragic al vieții umane redusă la automatism datorită convențiilor burgheze şi fosilizării limbajului, dar a fost şi profund mişcat văzând creațiile imaginației sale devenite vii pe scenă:

> „Nu putem să nu cedăm dorinței de a face să apară pe scenă nişte personaje vii, în acelaşi timp reale şi inventate. Nu putem rezista acestei nevoi de a le face să vorbească, să trăiască în fața noastră. A încarna fantasmele, a le da viață, este o aventură minunată, de neînlocuit, în aşa măsură încît mi s-a întâmplat mie însumi să fiu înmărmurit văzînd cum se mişcă dintr-o dată, la repetiția primei mele piese, nişte personaje ieşite din mine. Faptul m-a înspăimântat. Cu ce drept am făcut asta? Era oare îngăduit?... Era ceva aproape diavolesc."[195]

Deodată Ionesco îşi dă seama că destinul său este să scrie pentru teatru. El care, văzând cum actorii încearcă să se identifice cu personajele lor, se simțea atât penibil încât ajungea să considere încercările lor drept indecente (aşa cum Brecht o făcuse înaintea lui), dar care fusese la fel de scârbit şi de jocul brechtian, care „făcea din actor un simplu pion într-un joc de şah" şi îl dezumaniza, acum îşi dă seama ce îl făcea să se simtă nelalocul lui:

195 *Experiența teatrului,* op.cit., p. 53

„...dacă teatrul nu era decît o îngroşare jalnică a nuanţelor, care mă jena, e pentru că nu era decît o îngroşare insuficientă. Ceea ce era prea îngroşat nu era destul de îngroşat, ceea ce era prea puţin nuanţat, era prea nuanţat. Dacă, aşadar, valoarea teatrului consta în îngroşarea efectelor, trebuia ca ele să fie îngroşate şi mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l restitui cadrului său propriu, limitelor sale fireşti. Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute şi mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon.... Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violenţă: violent comic, violent dramatic."[196]

Pentru a atinge acest punct, argumentează mai târziu Ionesco, teatrul trebuie să recurgă la adevărate tactici de şoc: însăşi realitatea, conştiinţa spectatorului, felul său obişnuit de a gândi trebuie răsturnate, dislocate, întoarse pe dos, astfel încât el să ajungă deodată faţă în faţă cu o nouă percepţie a realităţii. Astfel Ionesco, critic înverşunat al lui Brecht, postulează un efect de alienare mult mai radical, mult mai fundamental. Ceea ce i se părea deplasat la modul brechtian de interpretare actoricească era tocmai faptul că „părea un amestec imposibil de adevăr şi minciună", că, de fapt, nu ducea alienarea destul de departe, nu abandona de tot simularea realităţii.

La Cantatrice Chauve (The Bald Prima Donna în Marea Britanie şi *The Bald Soprano* în Statele Unite) a fost atât de mult jucată şi publicată, încât e inutil să-i relatăm conţinutul în amănunt. Unele părţi au devenit deja proverbiale: ceasul care, din spirit de contradicţie, indică totdeauna opusul orei exacte sau scena clasică a recunoaşterii cuplului care, după un şir de deducţii logice, spre marea lor surpriză ajung la concluzia că, din moment ce se pare că locuiesc pe aceeaşi stradă, în aceeaşi casă, la acelaşi etaj şi în aceeaşi cameră, ba mai şi dorm în acelaşi pat, trebuie că sunt căsătoriţi. (Se pare că această scenă are la bază un episod real, când

[196] ibid., p.54

[197] *Observer,* 14 iulie 1958

Ionesco şi soţia lui au intrat în acelaşi vagon de metrou pe uşi diferite şi au trecut printr-o adevărată scenă de pantomimă până când s-au recunoscut.)[197]

Nu există nici un dubiu privind înţelesul şi intenţia piesei. Ionesco însuşi a explicat foarte convingător lucrul acesta, adăugând că nu are nici o idee când se apucă de scris o piesă, dar că are o mulţime după ce o termină.[198] Textul este, de fapt, un tablou tragicomic al vieţii într-un timp în care „nu putem evita să ne mai întrebăm ce căutăm aici, pe pământ, şi cum, avînd sentimentul adînc al propriului nostru destin, putem îndura strivitoarea greutate a lumii materiale...Cînd nici răutatea nu te mai stimulează, cînd toată lumea e bună, ce-o să facem cu bunătatea noastră, cu ne-răutatea noastră, cu ne-lăcomia noastră, cu neutralitatea noastră absolută? Oamenilor din *Cântăreaţa cheală* nu le e foame, nu au dorinţe conştiente, sînt plictisiţi de moarte. O simt doar vag, de-aceea explozia finală, care e destul de lipsită de sens, căci şi personajele şi situaţia sunt statice şi interşanjabile şi totul se termină acolo unde începuse."[199]

Piesa atacă ceea ce Ionesco numeşte „mica burghezie universală... personificarea ideilor şi sloganurilor acceptate, conformismul ubicuu." Ceea ce el deplânge este uniformizarea individului, acceptarea de către mase a lozincilor, a ideilor prefabricate, ceea ce transformă tot mai mult societăţile umane în automate controlate de la centru. „Cei din familiile Smith şi Martin nu mai ştiu să vorbească, pentru că nu mai ştiu să gîndească, nu mai ştiu să gîndească pentru că *nu mai ştiu să se emoţioneze, nu mai au pasiuni,* nu mai ştiu să existe, pot „deveni" oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decît ceilalţi, lumea impersonalului, pot fi schimbaţi între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith şi nu se va băga de seamă."[200]

Trăim într-o lume care şi-a pierdut dimensiunea metafizică şi, deci, tot misterul. Dar pentru a readuce acest sentiment al misterului trebuie să resimţim oroarea platitudinii: „A simţi absurditatea platitudinii şi a limbajului, falsitatea acestuia, înseamnă să o fi depăşit deja. Dar pentru

---

[198] *Experienţa teatrului,* op.cit., p. 61

[199] Ionesco, 'The World of Ionesco', în *International Theatre Annual,* Londra nr. 2, 1957

[200] *Tragedia limbajului,* op.cit. p.191

asta trebuie mai întâi să ne scufundăm de tot în ea. Neobişnuitul în stare pură este comic, dar nimic nu mi se pare mai surprinzător decât banalul – suprarealul e aici, la îndemână, în conversațiile noastre de fiecare zi.”[201] Redescoperindu-şi pasiunea din copilărie pentru teatru, Ionesco a îndrăznit chiar să devină el însuşi actor. Acceptă oferta regizorului *Cântăreței chele,* Nicolas Bataille şi a cunocutului teoretician de teatru şi regizor, Akakia Viala, să joace rolul lui Stepan Trofimovici într-o adaptare a *Demonilor* lui Dostoievski, făcută de Bataille şi Viala. El, care considerase întotdeauna că efortul actorului trebuie să fie uriaş, aproape absurd sau poate ca un fel de sfințenie, învață acum ce înseamnă „să te îmbraci cu o altă ființă umană, când ți-e destul de greu să te porți pe tine însuți, să-l înțelegi cu ajutorul regizorului, atunci când nu te poți înțelege nici măcar pe tine.”[202]

Lui Ionesco nu-i plăcea personajul pe care se angajase să-l joace „pentru că era un altul şi, lăsîndu-mă locuit de el, aveam într-adevăr impresia că eram "posedat" sau "deposedat", că mă pierdeam pe mine, că renunțam la personalitatea mea, care nu neapărat îmi place, dar mă obişnuisem deja cu ea.”[203] Şi totuşi, după mai multe încercări de a dezerta, abținându-se numai din sentimentul că avea o datorie morală, vine şi momentul când descoperă că, tocmai fiindcă se pierduse în personajul lui Stepan Trofimovici, se regăsise pe sine într-un nou fel. „Am învățat că fiecare din noi este toți ceilalți, că singurătatea mea nu era adevărată şi că actorul poate, mai bine ca orice, să înțeleagă oamenii, înțelegându-se pe sine. Învățând să interpretez, am învățat, într-un anume fel, să accept că eu sunt ceilalți, că ceilalți sunt eu şi că toate singurătățile se identifică.”[204]

Posedații, piesa care i-a oferit lui Ionesco posibilitatea de a avea o privire din interior asupra jocului actorului, s-a jucat la Théâtre des Noc-

[201] Ionesco, 'Le point du départ', în *Cahiers des Quatre Saisons,* Paris, no. I, august 1955

[202] Ionesco, prefață la *Les Possédés,* adaptare după Dostoievski de Akakia Viala şi Nicolas Bataille (Paris: Editions Emile-Paul, 1959)

[203] ibid.

[204] ibid.

tambules până pe 18 februarie 1951. Două zile mai târziu, a doua sa piesă, scrisă în iunie 1950, avea premiera la micul Théâtre de Poche. Aceasta era *La Leçon (Lecția)*. Aşa cum arată Jacques Lemarchand, după *Cântăreața chelă* – o piesă în care nu apare nici o cântăreață, ba chiar nici o persoană cheală – unii se aşteptau ca nici în *Lecția* să nu fie vorba de vreo lecție. Spre surpriza lor, piesa constă în reproducerea, timp de o oră, a unei lecții, una neobişnuită fără îndoială, dar oricum o lecție: un profesor în vârstă dă lecții particulare unei eleve obtuze: o lecție de geografie, artimetică, gramatică şi alte subiecte – pe scurt, după cum spune Lemarchand, „aproape o reproducere fidelă a unei lecții date de Mareşalul Foch[205] la *école de guerre.*" [206]

În *Lecția,* ca şi în *Cântăreața chelă,* este vorba despre limbaj – şi nu numai în lunga dizertație asupra grupului lingvistic neospaniol, care include un număr impresionant de limbi reale şi imaginare, aceleaşi în mare, dar care se disting între ele prin mici diferențe imperceptibile urechii, dar cu toate acestea foarte reale. Astfel, cuvântul *grandmère* din franceză se pronunță *grand-mère* în spaniolă, sardanapali sau română şi totuşi există o uriaşă, dar subtilă diferență între aceste limbi. În sensul că, dacă cineva spune „bunică" şi altul „bunică", ei par să spună acelaşi lucru, dar de fapt vorbesc despre două persoane aflate la o distanță uriaşă! Astfel, după cum punctează doct Profesorul, dacă un italian spune „țara mea" asta înseamnă Italia, dar când un oriental spune „țara mea", el vrea să spună Orientul, acelaşi cuvânt semnificând lucruri complet diferite. Aceasta este o demonstrație a imposibilității fundamentale de a

[205] Mareşalul **Ferdinand Foch** (1851-1829) – faimos ofițer francez, obiect al unui adevărat cult pentru inteligența sa remarcabilă şi geniul său strategic. Predă la Academia Militară, având reputația de a fi cel mai original gânditor al generației sale. Comandant suprem al forțelor Aliate, este cel care primeşte capitularea Germaniei în 1918 şi încearcă să se asigure, prin negocierea condițiilor păcii, că statul german nu va mai prezenta nici o amenințare pentru Franța ca urmare a acestui tratat umilitor. Eşuează, dar vizionar, afirmă că tratatul de la Versailles nu este o pace, ci un „armistițiu pe douăzeci de ani". (n.tr.)

[206] Jacques Lemarchand, în prefața la volumul Ionesco, *Théâtre I* (Paris: Gallimard, 1954)

comunica, respectiv folosind cuvinte care nu pot transmite înțelesuri fiindcă lasă nerostite asocierile personale pe care le poartă, pentru fiecare vorbitor în parte. Acesta este unul dintre motivele pentru care profesorul pare să nu ajungă să se înțeleagă cu eleva lui. Mințile lor funcționează pe coordonate paralele şi nu se vor întâlni niciodată. Eleva ştie să adune, dar nu reuşeşte să înțeleagă scăderea, deşi poate înmulți cifre astronomice într-o clipită, explicându-i profesorului că a învățat pe dinafară toate înmulțirile posibile. Şi totuşi, spune ea, ştie să numere doar până la şaisprezece.

Dar *Lecția* e mai mult decât demonstrarea greutății de a comunica prin limbaj. Aici vorbirea este şi un instrument de putere. Pe măsură ce piesa înaintează, eleva care fusese entuziastă, vioaie şi alertă e treptat secată de energie, pe când profesorul, timid şi emoționat la început, câştigă treptat în siguranță şi putere de dominare. E clar că profesorul îşi trage forța din rolul lui de „atribuitor", respectiv unul care atribuie înțelesuri arbitrare cuvintelor. Deoarece cuvintele trebuie să aibă înțelesul pe care el decide să li-l dea, eleva ajunge sub dominația lui care îşi are expresia concretă, scenică, în viol şi crimă. Menajera, care la rândul ei îl domină pe profesor ca figură maternă, malignă, e imună când el o atacă folosind acelaşi cuțit – pur şi simplu fiindcă nu e eleva lui. Tot ea este cea care trage concluzia finală: „aritmetica duce la filologie, filologia duce la crimă..."[207]

Discomfortul elevei devine vizibil când aceasta cadă pradă unei violente dureri de măsea, „uriaşul, finalul simptom" cum spune menajera. Într-un fel, această durere de măsea indică pierderea de către elevă a puterii de a vorbi, pierderea darului limbajului, dar anunță şi victoria realității fizice asupra celei mentale. Progresiv, toate părțile corpului încep s-o doară până când, într-un act de supunere fizică totală, îi permite profesorului să-i înfigă cuțitul în inimă, acceptând propoziția lui finală: „Cuțitul ucide."

[207] *Lecția,* traducere de Vlad Russo şi Vlad Zografi, în Eugène Ionesco, *Teatru I* (Bucureşti: Humanitas 2003), p. 122

[208] ibid., p.120

Conotația sexuală a acestui punct culminant al piesei este indicată în mod deschis. Eleva cade pe scaun *„cu picioarele foarte depărtate, spînzurînd de o parte şi de alta a scaunului; Profesorul se află în picioare „în fața ei, cu spatele la public.”*[208] Ucigaș și victimă strigă „Aaah!” în același moment. În montarea lui Marcel Cuvelier, repetarea ritmică a cuvântului couteau de către cei doi era orgasmică, fără nici o ambiguitate.

Pierre-Aimé Touchard susține că *Lecția* exprimă în formă caricaturală spiritul de dominare care face parte din relația profesor-elev şi că profesorul o ucide pe fată pentru că durerea de măsea o împiedică să mai dea ascultare instrucțiunilor lui. Aceasta, după interpretarea ingenioasă a lui Touchard, e la rândul său simbolul tuturor formelor de dictatură. Când dictatorii simt că dominarea poporului slăbeşte, vor să-i anihileze pe revoltați, dar în felul acesta își sabotează propria putere. Această interpretare este intrucâtva raționalistă, deşi poate fi argumentată de faptul că, în finalul piesei, servitoarea îi înmânează profesorului o brasardă cu zvastică. Implicarea politică a dominării este desigur prezentă în *Lecția,* dar este doar un aspect, probabil minor, al înțelesului major al piesei, care vizează natura sexuală a puterii de orice fel şi relația dintre limbaj şi putere ca bază a legăturilor umane. Profesorul îşi domină eleva, dar este la rândul său dominat de servitoare, care, chiar dacă îl dezaprobă, îl tratează ca o mamă iubitoare, răsfățându-şi copilul obraznic prin camuflarea celor mai deşănțate năzbâtii. Piesa vrea să spună, desigur, că elevii *întotdeauna* suferă de dureri de măsele, iar profesorii întotdeauna îi violează şi îi ucid. Crima la care suntem martori este a patruzecea pe ziua respectivă. Iar piesa se încheie cu sosirea celei de-a patruzeci şi una victime.

Este vorba deci despre autoritate, arătată aici în natura sa sexuală, sadică. Ceea ce spune Ionesco este că, până şi în spatele unui exercițiu de autoritate aparent atât de lipsit de pericol cum este relația profesor-elev, sunt prezente violența şi dominarea, agresivitatea şi posesia, cruzimea şi dorința sexuală, toate cele care construiesc orice manifestare a puterii. Tehnica teatrului non-literar, care permite autorului şi regizorului să trateze textul unei piese ca pe un bun de unică folosință, îi dă lui Ionesco posibilitatea de a scoate la iveală acest conținut ascuns. Pe când

limbajul rămâne pe planul întrebărilor şi răspunsurilor, al informației date şi primite, *acțiunea* devine din ce în ce mai violentă, senzuală şi brutală. Tot ceea ce fundamental rămâne din cunoştințele elaborate, din informație (în forma ei parodică) şi aparatul conceptual este faptul că profesorul vrea să domine şi să posede elevul. Ionesco a subintitulat piesa „o dramă comică". Ea este într-adevăr foarte comică, dar în acelaşi timp este neagră şi pesimistă.

Jacques, ou La Soumission (Jaques or Obedience în traducerea britanică, *Jacques, or The Submission* în cea americană) pe care Ionesco o termină după *Lecția,* în vara anului 1950, are o temă foarte asemănătoare: individul terifiat, împins în conformism de societate şi convențiile sociale, care operează prin instinctul sexual. Jacques refuză la început să pronunțe cuvintele care ar confirma acceptarea standardelor familiei sale, ai cărei membrii se numesc toți Jacques, astfel revelând renunțarea la individualitatea lor, în acelaşi fel în care familia lui Bobby Watson simbolizează conformismul existenței mic-burgheze, în *Cântăreața chelă.* O vreme, Jacques rezistă presiunii familiei sale; refuză să accepte să pronunțe cuvintele fatale şi clamează „O, cuvinte, cîte crime săvîrşite în numele vostru!"[209] dar când sora lui, Jacqueline îi arată că e *"chronométrable",* adică probabil subiect al trecerii timpului, al legii ceasornicului, el se prăbuşeşte şi finalmente articulează credo-ul familiei: „Îmi plac cartofii cu slănină." (Tradus în ediția britanică 'I love potatoes in their jackets', iar în cea americană 'I adore hashed brown potatoes', ceea ce înseamnă pur şi simplu 'I adore potatoes fried in bits of lard' aşa cum apare în urmarea piesei, *Viitorul e în ouă,* unde bucățelele de slănină joacă un anume rol şi l-au făcut pe traducătorul Derek Prouse să adopte sintagma 'potatoes with bacon'.)

Acceptarea *credo*-ului burghez de către fostul boem, fiul răzvrătit, este, după tradiția franceză, semnalul de întemeiere a unei familii şi căsătorie. Jacques este deci împerecheat cu fiica familiei Robert, pe nume Roberta, o fată cu două nasuri. Încă o dată Jacques se revoltă: două nasuri nu sunt de ajuns pentru el, are nevoie de o soție cu trei nasuri, in-

[209] *Jacques,* traducerea Vlad Russo şi Vlad Zografi, în Eugène Ionesco, *Teatru II* (Bucureşti: Humanitas 2003), p. 11

diferent de cheltuielile mai mari pentru procurarea de batiste pe care le implică acestea. Deşi Roberte cea cu două nasuri era singura lor fiică, familia Robert găseşte o cale de scăpare: a doua lor fiică unică, Roberta II, care are trei nasuri. Dar nici măcar ea nu este pe placul spiritului individualist al lui Jacques: nu e destul de urâtă. El nu o poate iubi: „eu n-am ce face, aşa m-am născut... Am făcut tot ce-am putut!... *(Pauză.)* Sînt ce sînt...”[210] Şi totuşi, lăsat singur cu Roberta, finalmente cedează. Roberta îl câştigă cu un monolog despre un vis în care mici porci de Guinea cresc din mama lor pe fundul unei căditze – şi deodată el îi mărturiseşte dorința lui secretă de a fi altfel decât ceilalți. Conversația se îndreaptă către imagini ale focului (cam ca în poezia îndrăzneață a servitoarei din *Cântăreața cheală)* şi înapoi la felul în care Roberta se descrie pe ea însăşi, în termeni ai umezelii. Jacques strigă *"Cha-a-armant!"* şi asta duce către faimosul fragment în care cei doi îndrăgostiți conversează într-o succesiune de sintagme conținând silaba *chat,* cu implicațiile evident erotice în franceză – de la *cha-peau,* la *cha-touille* şi *cha-pitre* până când Roberta proclamă că de-atunci înainte toate conceptele, fără excepție, se vor numi *chat.*[211] Jacques şi Roberta se îmbrățişează, familia intră şi dansează un dans obscen în jurul lor, Jacques şi Roberta se aşază amândoi pe vine, lumina scade, iar scena se umple de zgomote animalice. Didascalia insistă că *„Toate acestea trebuie să provoace spectatorilor un sentiment penibil, neplăcut, ruşine”*[212]

De fapt, Jacques cedează de două ori. O dată conformismului burghez al familiei sale şi a doua oară, de data aceasta definitiv, tentației irezistibile a impulsului sexual. Cea de-a doua cedare este cea decisivă. E înrobirea omului de către instinctul sexual care-l forțează în matricea de oțel a conformismului burghez.

Acest aspect este întărit de o piesă ulterioară, care reia povestea: *L'Avenir est dans Les Oeufs, ou Il faut de tout pour faire un monde (Viitorul e în ouă* sau *Mare e grădina Domnului![213]),* scrisă în 1951 şi

[210] ibid., p.31

[211] În varianta română, în traducerea citată, cuvântul folosit e „păsărică”, având desigur aceleaşi conotații. (n.tr.)

[212] op.cit., p. 43

[213] loc.cit.

care începe cu o orgie de *chat*-uri şi se încheie cu Roberta clocind la nesfârşit coşuri întregi de ouă destinate să devină în viitor împărați, polițişti, marxişti, beţivi şi aşa mai departe, toți urmând a fi transformați în carne de cârnați, carne de tun şi omlete. „Trăiască producția! Trăiască rasa albă!" este strigătul din finalul piesei.

Oroarea proliferării – invazia scenei de mase crescânde de oameni sau lucruri – care apare în *Viitorul e în ouă* e una din cele mai caracteristice imagini pe care le găsim în piesele lui Ionesco. Ea exprimă groaza individului confruntat cu împovărătoarea sarcină de a ține pasul cu lumea, singurătatea lui în fața dimensiunii şi duratei monstruoase a acesteia. Aceasta este şi tema piesei *Scaunele,* scrisă cam în acelaşi timp cu partea a doua din *Jacques* (aprilie-iunie 1951), adesea considerată cea mai bună dintre piesele lui Ionesco.

Într-un tărâm circular, sau pe o insulă, spațiul foarte asemănător cu al lui Beckett din *Endgame*, trăieşte un cuplu de bătrâni, bărbat şi femeie, în vârstă de 94 şi, respectiv 95 de ani. Bărbatul lucrează ca portar, deşi e greu de imaginat cum ar putea s-o facă într-un turn singuratic, pe o insulă. Cuplul aşteaptă vizita unei mulțimi de personalități distinse care au fost invitate să asculte mesajul: rodul experienței acumulate pe parcursul lungii sale vieți, mesaj pe care bătrânul vrea să-l transmită posterității. Nefiind un bun vorbitor, el angajează un profesionist care să-i țină discursul. Oaspeții sosesc: nu îi vedem, nici nu îi auzim, dar cei doi bătrâni umplu scena cu un număr tot mai mare de scaune pe care le copleşesc cu politeți. Mulțimea devine tot mai numeroasă, iar cei doi se mişcă tot mai greu printre scaune; într-un sfârşit apare însuşi împăratul – iar scena este pregătită ca să-l primească pe orator. Acesta vine – şi este un personaj în carne şi oase. Fericit că mesajul lui va fi transmis, bătrânul se aruncă împreună cu soția lui, în mare. Oratorul încearcă să vorbească în fața mulțimii de scaune, dar e surdo-mut şi nu poate decât să scoată un sunet nearticulat, gâjâit. Scrie ceva pe o tablă: e un amestec de litere fără nici un sens.

Forța şi intensitatea situației sunt la fel de mari ca şi eficiența sa ca teatru. Simularea unei mulțimi de personaje invizibile este un tur de forță pentru actori care, dacă reuşesc să-l ducă la bun sfârşit, au toate şansele să realizeze un spectacol impresionant şi extrem de scenic. O piesă ca

Scaunele e o imagine poetică vie: complexă, ambiguă, multidimensională. Frumusețea şi profunzimea ei, ca simbolistică şi mitologie, transcende orice fel de interpretare. Desigur că *Scaunele* conține tema incomunicabilității unei experiențe de o viață, desigur că pune în scenă futilitatea şi eşecul existenței umane, suportabilă numai prin auto-amăgire şi admirația fără discernământ a unei neveste senile; desigur că satirizează lipsa de conținut a conversației politicoase, schimbul mecanic de platitudini care se spun în vânt. Există şi un element puternic al propriei tragedii a autorului în piesă: rândurile de scaune seamănă cu un teatru; oratorul profesionist care urmează să transmită mesajul, îmbrăcat într-un costumul romantic de la jumătatea secolului XIX este artistul-interpret, care îşi interpune personalitatea între aceea a autorului dramatic şi a publicului. Dar mesajul este lipsit de sens, publicul e format din rânduri de scaune goale: cu siguranță aceasta este imaginea puternică a însăşi absurdității situației artistului, a autorului dramatic, a lui însuşi.

Toate aceste teme se întrepătrund în *Scaunele*. Dar însuşi Ionesco i-a definit aspectele de bază: „Subiectul piesei" îi scrie el primului regizor al piesei, Sylvain Dhomme, „nu este mesajul, nici eşecurile vieții, nici dezastrul moral al cuplului de bătrâni, ci înseşi scaunele, respectiv absența oamenilor, absența împăratului, absența lui Dumnezeu, absența materiei, irealitatea lumii, golul metafizic. Tema piesei este *nimicul*… elementele invizibile trebuie să fie tot mai clar prezente, tot mai reale (pentru a face ca irealitatea să fie reală, trebuie să faci ca realitatea să devină ireală), până când se atinge punctul dorit: inadmisibilul, inacceptabilul pentru rațiune, când elementele ireale vorbesc şi se mişcă…iar *nimicul* poate fi auzit şi devine concret…"[214]

Scaunele a fost a treia piesă montată a lui Ionesco, dar acest lucru nu s-a întâmplat fără mari probleme. Lui Sylvain Dhomme şi celor doi actori, Tsilla Chelton şi Paul Chevalier, le-au trebui trei luni pentru a găsi stilul de joc adecvat piesei: un amestec de naturalism extrem al detaliului şi o cu totul neobişnuită concepție generală a spectacolului. Nici unul din teatrele consacrate din Paris nu a vrut să-şi asume riscul acestei

[214] Scrisoare de la Ionesco către Sylvain Dhomme, citată de F. Towarnicki în *'Des Chaises vides…à Broadway' în Spectacles,* Paris no.2, iulie 1958

producții, aşa că până la urmă înşişi actorii au închiriat sala veche, nefolosită a Teatrului Lancry, unde premiera a avut loc, la 22 aprilie 1952. Din punct de vedere financiar, spectacolul a fost un dezastru. Prea adesea scaunele goale de pe scenă au avut ca pandant scaune goale în sală – şi au fost seri când s-au vândut doar cinci sau şase bilete. Majoritatea criticilor au desființat piesa, dar pe de cealaltă parte ea s-a bucurat de câteva susțineri importante. O apărare a *Scaunelor* a fost publicată în revista *Arts* şi semnată de Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau şi alții. În finalul ultimei reprezentații, poetul şi autorul dramatic Audiberti a fost auzit, în sala aproape goală, strigând din toată inima „Bravo!".

Patru ani mai târziu, când Jacques Mauclair reface *Scaunele* cu aceeaşi actriță, Tsilla Chelton, în rolul bătrânei, climatul de opinie se schimbase, iar spectacolul, la teatrul Studio din Champs-Elysées a fost un succes. Marii critici conservatori ca J.-J. Gautier de la *Figaro* erau tot împotriva lui Ionesco, dar însuşi Jean Anouilh l-a apărat, numind piesa o capodoperă şi adăugând: „cred că [piesa, n.n.] e mai bună ca Strindberg, căci are propriul ei umor negru, *à la Molière,* într-un fel extrem de comic uneori, pentru că e oribil şi ridicol, intens şi mereu adevărat şi pentru că – excepție făcând o mică tentă învechit avagardistă în final – e clasică."[215]

Ionesco subintitulează *Scaunele* „o farsă tragică", iar *Jacques sau Supunerea,* „o comedie naturalistă". Iar următoarea piesă, *Victimes du Devoir (Victimele datoriei),* şi-o numeşte „pseudo-dramă". Aceasta are

[215] J. Anouilh, *Du chapitre des Chaises, Figaro,* Paris 23 aprilie 1956

[216] **Piese-problemă sau drame-problemă:** gen de piese care s-a dezvoltat în secolul XIX şi care vorbeşte despre probleme sociale controversate, într-o manieră realistă, pentru a expune defectele sociale şi a stimula discutarea lor de către public. Astfel, Alexandre Dumas-fiul şi Émile Augier adaptează formula populară a piesei bine scrise a lui Eugène Scribe, unor subiecte serioase, creând piese oarecum simpliste, didactice, pe subiecte de genul: prostituție, etica afacerilor, copii nelegitimi şi emanciparea femeilor. Drama-problemă ajunge la maturitate şi relevanță maximă în opera lui Ibsen care expune ipocrizia, lăcomia şi corupția societății. În *Nora,* zugrăveşte o femeie

poate mai puțin succes decât textele de dinainte, dar este cu siguranță o profesiune de credință.

Victimele datoriei este o piesă pentru autorii dramatici, un argument pentru și împotriva dramelor-problemă:[216] „Toate piesele care au fost scrise, din antichitate pînă în zilele noastre, n-au fost niciodată decît polițiste. Teatrul n-a fost niciodată decît realist şi polițist. Orice piesă e o anchetă dusă la bun sfîrşit. Există o enigmă, care ne e dezvăluită în ultima scenă."[217] Până şi tragedia franceză clasică, spune Choubert, personajul principal din *Victimele datoriei,* poate fi redusă la o rafinată piesă polițistă.

Choubert este un mic-burghez care îşi petrece seara liniştit cu soția lui, care cârpeşte ciorapi. De îndată sunt puse la încercare părerile lui despre teatru. Apare un detectiv. Acesta îi caută pur şi simplu pe vecinii lor, care sunt plecați. El vrea să afle dacă cel care locuise înainte în apartamentul lui Choubert îşi scria numele Mallot cu „t" sau Mallod, cu „d". Cei doi îl invită pe dectiv în casă – pare un tânăr aşa de drăguț. Dar înainte de a-şi da bine seama, Choubert e victima metodei de gradul trei. Nu l-a cunoscut niciodată pe Mallot sau Mallod, dar i se ordonă să se cufunde în propriul subconştient: răspunsul la întrebare pur şi simplu *trebuie* să fie acolo. Dectectivul se transformă astfel în psihiatru, iar suprapunerea dintre piesa polițistă şi drama psihologică este prin urmare demonstrată.

Pe măsură ce Choubert se cufundă tot mai adânc în străfundurile subconştientului său, soția sa, Madeleine, se transformă şi ea: întâi într-o seducătoare, apoi într-o bătrână şi, în final, în amanta detectivului. Choubert sondează asemenea adâncimi, încât trece de barierele sunetului şi luminii – şi pur şi simplu dispare. Când revine la suprafață, s-a transformat în copil, iar Madeleine e acum mama lui, detectivul devenind tatăl lui. Situația se schimbă din nou: Choubert conduce scena, jucând chiar

[217] încercând să scape de condiția ei infantilă de soție burgheză, în *Strigoii* atacă ideea că până şi căsătoriile lipsite de dragoste sunt sacre; *Rața sălbatică* arată consecințele idealismului egotist, iar *Un duşman al poporului* dezvăluie moralitatea şubredă a unor respectabili provinciali. (n.tr.)

[217] Victimele datoriei, traducerea Marcel Aderca, în Eugen Ionescu, *Cîntăreața cheală* (Bucureşti: Ed. Minerva, 1970), pp. 199-200

drama căutării sale, iar Madeleine şi detectivul sunt publicul lui. Dar el nu vede decât o gaură uriaşă. Se fac încercări de a-l aduce la suprafață – căci s-a scufundat prea adânc – şi deodată urcă tot mai sus, mai sus decât Mont Blanc-ul şi e în pericol de a nu mai putea atinge vreodată pământul. Apar personaje noi: o doamnă care sta într-un colț tăcută, dar căreia ceilalți i se adresează politicos din când în când cu „N'est-ce pas, Madame?" şi un bărbos, Nicolas d'Eu (a nu se confunda cu Nicolas Deux, ultimul țar al Rusiei), reorientând conversația către teatru, în timp ce Choubert îşi continuă nefericita căutare a lui Mallot.

Nicolas e avocatul unui nou teatru, la zi, „Vom abandona principiul identității şi al unității caracterelor, în folosul mişcării, al unei psihologii dinamice. (...) Cît despre acțiune şi cauzalitate, să nu mai vorbim. (...) S-a zis cu drama şi cu tragedia: tragicul devine comic, comicul e tragic, şi viața devine veselă." Acestea sunt, desigur, bine cunoscutele vederi ale lui Ionesco însuşi, uşor parodiate, iar Nicolas mărturiseşte că de fapt el nu vrea să scrie – la urma urmelor „îl avem pe Ionescu şi pe Ionescu, ajunge!"[219]

Între timp, detectivul îl hrăneşte pe Choubert cu bucăți mari de pâine ca să-i astupe găurile din memorie. Nicolas d'Eu se revoltă brusc împotriva detectivului, care se cutremură înfricoşat şi cerşeşte milă, dar e fără milă înjunghiat de Nicolas. Moare strigând şi el „Trăiască rasa albă!" Madeleine, care în tot acest timp a adus cafele, umplând scena cu ceşti, le reaminteşte că încă nu l-au găsit pe Mallot. Aşa că Nicolas îşi asumă rolul detectivului şi începe să-l hrănească şi el cu pâine pe Choubert, care protestează: el, ca şi detectivul, nu-şi face decât datoria, fiind o victimă a datoriei la fel de mult ca şi Choubert, ca şi Madeleine. Toți sunt victime ale datoriei. Ce datorie? Se pare că aceea de a găsi o soluție la ghicitoarea cu care începe piesa. Fiind personaje într-o piesă, ei trebuie să găsească o soluție cu orice preț; trebuie să găsească răspunsul la întrebarea dacă Mallot se scrie cu „t" sau cu „d". Căci ne aflăm pe tărâmul pseudo-dramei.

[218] op.cit., pp.246-247

[219] ibid. p.251

Victimele datoriei e una din piesele preferate al lui Ionesco. Ea vorbeşte despre lucruri care-i sunt aproape, despre misiunea esențială şi limitările teatrului. Polițistul-psihiatru vrea să spună că misterele existenței pot fi soluționate. „Rămîn, întrucît mă privește, aristotelic logic, credincios față de mine însumi, credincios datoriei mele, respectuos față de şefii mei...Nu cred în absurd, totul e coerent, totul devine inteligibil... mulțumită străduniilor gîndirii omeneşti şi ştiinței."[220] Dar oricât ar coborî Choubert în subconştient, nu poate găsi nici o soluție acolo, doar o prăpastie a nimicului. Departe de a conține soluția ascunsă a ghicitorii reprezentată de condiția umană, subconştientul se deschide către un puț fără fund, către vidul absolut.

După cum arată Serge Doubrovsky, psihanaliza freudiană se confruntă aici cu ontologia şi psihologia lui Sartre. Intenționat sau nu – probabil că nu –, Ionesco ilustrează aici propoziția lui Sartre că omul este „propriul său neant"[221], că este „o ființă prin care neantul vine la lucruri"[222] şi că, „producându-se ea însăşi ca imanență, conştiința aneantizează nimicul care o face să existe pentru ea însăşi ca transcendență."[223]

Omul este nimicul, fiindcă are libertatea alegerii şi de aceea el se defineşte în procesul alegerii, fiind mai degrabă o permanentă potențialitate, decât o ființă propriu-zisă. Nu există în lume atâta pâine pe care detectivul, mai apoi Nicolas d'Eu s-o poată înfunda în gura lui Choubert încât, aşa cum spune Doubrovsky, să poată umple golul din conştiința lui Choubert sau „să dea gândului o existență concretă"[224]

Dar, ca să-l citățm din nou pe Doubrovsky, dacă „conştiința e nimicul, atunci personalitatea, caracterul, dispar pentru totdeauna."[225] Dacă omul poate să aleagă din nou în fiecare clipă a existenței sale, dispare ideea platonică de caracter ca esență finală, ireductibilă a individului. După

[220] ibid.p.247

[221] Jean-Paul Sartre, *Ființa şi neantul: eseu de ontologie fenomenologică,* traducere de Adriana Neacşu (Piteşti: Paralela 45, 2004), p. 64

[222] ibid.

[223] ibid., p.79

[224] S. Doubrovsky, 'Le rire d'Eugène Ionesco', în *Nouvelle Revue Française,* februarie 1960.

[225] loc.cit.

cum spune Nicolas d'Eu în *Victimele datoriei,* „Nu sîntem noi înşine...Nu există personalitate. Nu se află în noi decît forțe contradictorii sau non-contradictorii... Caracterele îşi pierd forma în informul devenirii. Fiecare personaj e mai puțin el însuşi decît altul."[226]. Strălucit condusă, scena coborârii lui Choubert în adâncuri şi a zborului în empireu este o demonstrație a acestei ultime propoziții. Pe măsură ce atinge diferite niveluri de adâncime sau înălțime, sinele lui Choubert se transformă, rezultând o uimitoare varietate de euri diferite, nu neapărat având legătură unul cu altul. În acelaşi timp, personajul soției sale suferă şi el o serie de transformări, în sensul în care el, Choubert, o vede altfel, în funcție de nivelurile sinelui său, dar şi după cum devine *ea* o personalitate diferită, răspunzând schimbărilor personajului său; de exemplu, când el devine copil, ea se transformă în mama lui ş.a.m.d.

Articolul lui Doubrovski se bazează pe presupunerea că Ionesco ilustrează această psihologie sartriană şi parodiază psihanaliza lui Freud. S-ar putea, totuşi, ca Ionesco să-i parodieze şi pe Sartre, şi pe Freud. La urma urmelor, Nicolas d'Eu, cel care propune fluiditatea caracterului şi îl ucide pe detectivul freudian, se apucă el însuşi de căutarea lui Mallot şi continuă să-i îndese pâine pe gât lui Choubert. Cu alte cuvinte, cele două perspective sunt interşanjabile, iar Choubert, bietul omuleț, suferă la fel de mult datorită tiraniei uneia, ca şi datorită celeilalte. E întotdeauna periculos să-i iei pe Ionesco prea în serios. Pe de cealaltă parte, majoritatea scrierilor lui par să urmeze principiile dramei anti-psihologice, renunțând să dea soluții de-a gata la problemele pe care pretinde că le ridică şi abandonând conceptul sacru de personaj ca esență a personalității, adică tocmai ideea enunțată de Nicolas d'Eu. Dar pentru Ionesco, autorul lui *NU!,* acel eseu timpuriu al identității contrariilor, n-ar fi o problemă să creadă şi să parodieze acelaşi lucru, în acelaşi timp.

Victimele datoriei nu este, totuşi, o piesă despre teoria lui Ionesco despre teatru (prima dintr-o serie de asemenea eseuri, în tradiția *Improvizației de la Versailles* a lui Molière). Nu este numai o căutare psihologică şi filosofică sau însăşi parodia unei asemenea căutări, ci este, mai mult decât orice, un coşmar halucinant, expresia profundă a însăşi

[226] op.cit., p.246

experienței autorului privind absurditatea şi cruzimea existenței umane. Ca şi Kafka şi Beckett, Ionesco este preocupat mai ales de încercarea de a comunica propriul său sentiment al ființei, de a spune lumii ce simte, ce înseamnă pentru el a spune „Eu sunt" sau „Eu sunt viu." Acesta este punctul de plecare al operei sale:

> „La baza pieselor mele se află două stări fundamentale ale conştiinței…aceste două sentimente de bază sunt, pe de o parte, acela al evanescenței, şi pe de cealaltă parte, al greutății, al golului şi al unei supraprezențe; al transparenței ireale a lumii şi al opacității ei…senzația de evanescență duce la un sentiment de suferință, de amețeală. Dar totul poate deveni la fel de bine euforic – îngrijorarea se poate transforma în libertate… această stare a conştiinței e foarte rară, cu siguranță… sunt cel mai adesea sub influența a două sentimente diferite: uşurătatea se transformă în greutate, transparența în opacitate, lumea e tot mai grea, universul mă striveşte. O perdea, un zid de netrecut intervine între mine şi lume, între mine şi eu însumi. Materia umple totul, ia tot spațiul, anihilează sub greutatea ei toate libertățile…vorbirea se sfărâmă…"[227]

Proliferarea materiei – scaune, ouă, mobilier (în *Noul locatar*) sau, în acest caz, cănile de cafea ale lui Madeleine – este una din manifestările unei anume stări a conştiinței: grea, de plumb, fără speranță, depresivă. Proliferarea materiei exprimă „concretizarea solitudinii, victoria forțelor anti-spirituale."[228] Iar umorul este singura eliberare din acest chin.

Victimele datoriei a fost cu siguranță scrisă într-o perioadă depresivă a dezvoltării carierei lui Ionesco. Piesa a avut premiera în februarie 1953, în regia lui Jacques Mauclair, tânărul regizor care avea mai apoi să-i aducă lui Ionesco marele succes cu reluarea *Scaunelor.* Cele şapte piese scurte pe care Jacques Poliéri le-a prezentat în septembrie acelaşi an la micul Théâtre de la Huchette erau, pe de altă parte, luminoase, comice, euforice. Numai trei din acestea au fost publicate: *Le Salon de l'Automobile, La Jeune Fille à Marier* şi *Le Maître.* Celelalte patru – *Le Connaisez-Vous?, Le Rhume Onirique, La Nièce-Epouse* şi *Les Grandes*

---

[227] Ionesco, 'Le point du départ', în *Cahiers des Quatre Saisons,* Paris, no.I, august 1955

[228] ibid.

Chaleurs – o adaptare din română după Caragiale – par să se fi pierdut, manuscrisul nemaifiind de găsit.

Aceste piesuțe, mai degrabă schițe de cabaret, sunt totuşi foarte caracteristic ionesciene şi relevă tehnicile comice ale autorului. *Le Salon de l'Automobile*[229] are la bază confuzia dintre automobile şi fiinţele umane. Cumpărătorul pleacă într-o maşină nouă care e femelă şi cu care se hototăşte să se însoare. Sala de expoziţie se umple cu zgomotele de fermă ale maşinilor expuse. În *La Jeune Fille à Marier (O fată de măritat),* elementul comic este în mare parte surprinzător: o doamnă discută despre tânăra ei fiică proaspăt ieşită de pe băncile şcolii – se construieşte astfel aşteptarea unei tinere inocente. Când, la sfârşit, apare fiica, ea este „un bărbat de vreo treizeci de ani, viguros, viril, cu bogate mustăți negre şi costum gri."[230] Acelaşi principiu comic este folosit din nou în *Le Maître.* Un crainic radio şi un tânăr cuplu îşi exprimă speranțele arzătoare de a vedea în persoană pe *marele om.* (În engleză acesta a fost tradus ca *the leader,* dar nu se înțelege dacă personalitatea la care Ionesco se referă nu e la fel de bine o figură literară, mai degrabă numit *Le Maître* în Franța.) În tonuri de crescândă adorație, acțiunile acestuia sunt descrise ecstatic: sărută copii, îşi mănâncă supa, dă autografe, îşi dă pantalonii la călcat etc. Când acesta apare în sfârşit, vedem un corp fără cap.

În perioada sa timpurie, lui Ionesco îi plăcea să scrie piese scurte sau cel puțin piese într-un act, care puteau fi jucate fără întrerupere. I se părea că împărțirea în trei acte era destul de artificială. Piesa „se termină, apoi reîncepe, se termină iar şi iar începe…nu cred că trebuie să pui prea mult într-o piesă. Într-o piesă de trei acte cu siguranță sunt şi lucruri în plus. Teatrul are nevoie de o idee foarte simplă: o obsesie unică, o dezvoltare simplă, foarte clară, de la sine înțeleasă."[231] Primul său effort de a scrie o piesă în trei acte, *Amédée ou Comment s'en débarasser (Amedeu sau Cum să te debarasezi),* o comedie în trei acte, poate că are şi neajunsurile formei mai lungi, dar conține şi unele din cele mai halu-

[229] Ionesco, *Théâtre I* (Paris: Arcanes, 1953)

[230] Ionesco, Eugène, *O fată de măritat* în *Ucigaş fără simbrie, TEATRU, vol. II,* traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), p. 16

[231] Ionesco, interviu în *L'Express,* 28 ianuarie 1960.

cinante imagini create de autor. Piesa izvorăşte din starea lui cea mai neagră, din depresia lui cea mai adâncă şi prezintă, poate, cel mai puternic simbol al proliferării materiei şi înnăbuşirii spiritului.

Eroul piesei, Amédée Buccinioni, este, ca şi Ionesco, scriitor. De fapt, scrie chiar o piesă – o piesă despre un bătrân şi o bătrână, cam ca protagoniştii *Scaunelor.* Dar în cincisprezece ani, el a reuşit să scrie doar două replici:

AMEDEU *(la masă, reciteşte ce-a scris):* „Bătrâna către bătrân: Crezi c-o să meargă?" […] …„Bătrânul către bătrână…"[…] „…Nu, n-o să meargă de la sine!"[232]

Amedeu şi soția lui, Madeleine (ca în *Victimele datoriei*) trăiesc departe de lume. Nu şi-au părăsit apartamentul de cincisprezece ani, îşi primesc până şi proviziile într-un coşuleț pe care îl trag pe fereastră. Şi totuşi Madeleine comunică cu exteriorul datorită profesiei sale – lucrează, din sufragerie, la un panou de comandă de unde operează, în anumite momente ale zilei, un fel de centrală telefonică. Face legătura până şi la biroul prezidențial, comunică noile reguli de circulație celor interesați ş.a.m.d. Cei doi nu se înțeleg deloc şi se ceartă constant. Madeleine e o ființă încăpățânată şi cicălitoare. Dar cea mai neagră umbră care pluteşte asupra căsătoriei lor este prezența în camera vecină a unui cadavru: corpul unui tânăr venit în vizită cu cincisprezece ani în urmă şi pe care Amedeu se spune – dar nu putem fi siguri de asta – că l-ar fi omorât într-o criză de gelozie. Dar poate cadavrul nu e nicidecum al iubitului soției. La un moment dat, Amedeu sugerează că s-ar putea să fi fost plecat în momentul când crima a fost comisă. Sau poate cadavrul este al unui copil din vecini care le fusese lăsat în grijă şi n-a mai venit nimeni după el. Dar de ce să fi murit copilul?

Corpul din camera alăturată o fi fost el mort, dar cu siguranță era şi foarte activ. Îi cresc unghiile şi barba, ochii îi lucesc straniu, verzui, iar cadavrul însuşi se face tot mai mare, căci suferă de „boala incurabilă a morților": *progresia geometrică.* Pe măsură ce acțiunea progresează,

[232] Ionesco, Eugène, *Amedeu sau Cum să te debarasezi* în *Ucigaş fără simbrie, TEATRU, vol. II,* traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), pp. 27-28

această creştere se accelerează, uşa camerei se trânteşte de perete şi în cameră intră o labă uriaşă. În apartament apar ciuperci care proliferează şi ele: imagini ale decăderii şi coruperii.

Cine sau ce este cadavrul care creşte neîncetat? O întoarcere în trecut aduce câteva răspunsuri posibile la această ghicitoare. Amedeu şi Madeleine ne apar ca o pereche proaspăt căsătorită. Amedeu e îndrăgostit, insistent, romantic; Madeleine e iritabilă, bosumflată, nu vrea să accepte declarațiile lui de dragoste, îi minimalizează romantismul. Imagistica dialogului e clar sexuală: situația este aceea a unui îndrăgostit lulea şi a unei fete care priveşte toate avansurile lui ca pe nişte acte de violare a intimității şi chiar de viol: „Ce voce stridentă ai! Mi-ai spart timpanele! Mă do-oaa-reee! Nu-mi mai sfâşia tenebrele! Sadicule! Saaadi-cule![233] Când eul mai tânăr al lui Amedeu aude vocea primăverii şi voci de copii, fantoma lui Madeleine aude numai „broaşte râioase, şerpi".[234] Scena ajunge într-un punct culminant cu pledoaria lui Amedeu pentru dragoste: „Ceea ce pare departe, poate fi aproape. Ce s-a ofilit – înverzeşte iar. Ce s-a separat se va reuni. Ce-a dispărut, o să revină",[235] dar pe când Amedeu visează la fericire în casa lor „de lumină, în casa senină", Madeleine insistă că aceasta e din „de fier şi de vină"[236] – cu alte cuvinte imaginea luminii, fericirii şi euforiei este contracarată de imaginea întunecată a depresiei şi opacității.

Această scenă de reîntoarcere în trecut arată clar că în camera alăturată se odihneşte cadavrul iubirii moarte a celor doi, victima incompatibilității lor sexuale. E un cadavru alcătuit din dezgust, vinovății şi regrete. Otrăveşte atmosfera cu ciupercile decăderii şi descompunerii – şi creşte de la o zi la alta, de la o oră la alta. Amedeu spune clar că ceea ce e putred la ei în casă e absența dragostei: „Madeleine, biată ființă îndurerată! (…) Dacă ne-am fi iubit, dacă ne-am fi iubit cu adevărat, toate astea n-ar mai fi avut nici o importanță."[237] Dar Madeleine a devenit

[233] ibid., p.60
[234] ibid., p. 61
[235] op.cit., p.62
[236] În originalul francez, cuvintele sunt *verre* şi *fer*.
[237] op.cit., p.63

dură, nesentimentală şi pragmatică: „Nu dragostea îi poate scăpa pe oameni de necazurile vieții”[238]

Amedeu trebuie să scape de cadavrul care tinde să dea pe-afară din casă. Cu un efort supraomenesc, el încearcă să împingă corpul fără sfârşit pe fereastră. În didascalii, Ionescu arată că acesta, tras peste pervaz, trebuie să dea impresia că „odată cu mortul tras către fereastră, chiar dacă nu i se vede capul încă – întreaga încăpere, cu tot cu personaje, este trasă către afară.”[239]

În al treilea act, Amedeu târâie corpul pe stradă, apropiindu-se de Sena. El întâlneşte tot felul de oameni şi, lângă un bar sau bordel, un soldat american. Amedeu îi explică străinului, cu care nu poate comunica totuşi, că scrie o piesă de teatru în care ține partea celor vii împotriva morților, o piesă împotriva nihilismului şi pentru un nou umanisn. El, Amedeu, este pentru implicare şi crede în progres. Pe măsură ce scena se aglomerează cu oameni, fete, soldați, polițişti, Amedeu continuă să-i asigure pe toți că e partizanul realismului social şi împotriva dezintegrării şi nihilismului. Între timp, cadavrul a ajuns un fel de balon, iar Amedeu pluteşte şi el deja în aer. Madeleine vrea ca el să se întoarcă, ciupercile înfloresc, dar Amedeu dispare în cer.

În *Amedeu* vedem alăturate cele două stări de bază ale spiritului ionescian şi ale experienței sale despre lume: apăsarea şi proliferarea materiei în primele două acte, uşurătatea şi evanescența în cel de-al treilea. Când Amedeu se descotoroseşte de cadavrul iubirii sale moarte, prezența ceea sufocantă se transformă în uşurătate şi îl ridică în aer. Piesa, subintitulată simplu „comedie în trei acte” este o comedie a eliberării, un vis al unui nou început care va şterge trecutul.

Ca şi în *Victimele datoriei,* atitudinea polemică împotriva realismului social se simte, ca temă secundară, de-a lungul întregului text. La un moment dat, Madeleine îi spune lui Amedeu că prezența cadavrului în camera alăturată falsifică percepția lui asupra realității, îl face să vadă lumea într-o lumină morbidă – de-aici imposibilitatea de a scrie o piesă socială. Dar, aşa cum arată evenimentele actului al treilea, evenimentele

[238] ibid., p.64

[239] ibid., p.71

vieții personale a scriitorului sunt mai importante decât intențiile lui sociale. Oricât de mult ar protesta el în numele progresului şi implicării, cadavrul iubirii moarte îl duce în sus, luându-l de pe picioare.

Amedeu conține unele din cele mai reușite imagini ale operei lui Ionesco. Ca simbol scenic al puterii uriașe și impactului imediat, cadavrul care creşte este sortit nemuririi. Claustrofobia lumii personale a cuplului, accentuată de ecourile vocilor din culise ale celorlalți chiriaşi; uşurarea când vine poştaşul să le aducă o scrisoare, dar din nou cumplita frică care-i face s-o refuze – acestea toate sunt zugrăvite cu cea mai strălucită concretețe. Piesa scade în actul al treilea, intenționat a fi mai degrabă asemenea goanei finale, frenetice a ultimei bobine dintr-o comedie mută, cu soldații şi polițiştii alergându-se prin scenă. Dar această intenție nu poate fi pe deplin realizată în teatru. Iar trecerea de la claustrofobie la deschidere şi relaxare e foarte greu de executat pe scenă.

În povestirea *Oriflamme*[240], care constituie o schiță preliminară a acestei piese, evenimentele ultimului act de-abia dacă ocupă o pagină, față de cele douăsprezece care relatează acțiunea primelor două părți. Ultimul paragraf al povestirii notează euforia plutirii finale mult mai clar decât versiunea dramatizată:

> „Îi mai auzeam încă pe americanii care credeau că fac un număr sportiv, salutându-mă cu un «Hello, boy!» Mi-am aruncat hainele, țigările – polițiştii le-au împărțit între ei. Pe urmă n-a mai fost decât Calea Lactee, o ploaie de stele (ca înstelatul stindard sfânt al Franței fluturând în vânt), pe care o traversam cu capul înainte, cu capul înainte."[241]

Amedeu e datată Cerisy-la Salle, august 1953. A fost jucată pentru prima oară la Théâtre de Babylone, pe 14 aprilie 1954, sub direcția lui Jean-Marie Serrau. La câteva săptămâni după terminarea piesei, Ionesco scrie o alta, pe care o termină în trei zile (14-16 septembrie 1953), în care imaginea materiei care proliferează e zugrăvită cu şi mai multă forță. Această piesă într-un act este *Le Nouveau Locataire (Noul locatar)*. Acțiunea constă în umplerea unei camere goale cu mobilier de către noul chiriaş, un domn blând, între două vârste, care la început nu

[240] Ionesco, *Oriflamme,* în *Nouvelle Revue Française,* februarie 1954

[241] ibid.

pare preocupat de bunurile lumeşti şi căruia îi ia timp să se decidă unde să-şi plaseze primele elemente de mobilier – dar care, la sfârşit, e literalmente îngropat în nesfîrşitul fluviu de mobilier, la început adus de doi muncitori, dar pe urmă revărsându-se singur. Aflăm că circulaţia s-a oprit şi că toate străzile Parisului sunt blocate de mobilierul care a umplut până şi albia Senei.

Noul locatar e un spectacol de o simplitate cutremurătoare. Dialogul (între locatar şi cicălitoarea, lacoma portăreasă sau între locatar şi muncitori) are un rol secundar. În primul rând, aceasta e o piesă a obiectelor care se mişcă şi covârşesc omul, sufocându-l într-un ocean de materie inertă. La început întrucâtva surprinzătoare, devenind apoi implacabilă, o imagine poetică unică se construieşte în faţa ochilor noştri, Iată o demonstraţie a posibilităţilor teatrului pur: conceptele de personaj, conflict sau construcţia intrigii au fost abandonate – şi totuşi *Noul locatar* rămâne teatru: are suspans, emoţie şi forţă poetică. Ce semnificaţie are acest text? Oare camera goală, care se umple cu mobilier – la început mai încet, apoi tot mai repede, este o imagine a vieţii omului, la început goală, dar apoi din ce în ce mai încărcată cu amintiri şi experienţe mai noi sau care se repetă? Ori piesa este pur şi simplu o traducere scenică a claustrofobiei – a sentimentului de strivire de către materia grea, terorizantă, ca stările de depresie covârşitoare de care suferă Ionesco?

Noul locatar a fost jucat pentru prima oară în 1955, de o companie suedeză, în Finlanda. A fost prezentat la Arts Theatre în Londra, în noiembrie 1956 şi a ajuns la Paris numai în septembrie 1957. Cu toate acestea şi în ciuda opreliştilor, în ciuda dezastrelor financiare ale primelor producţii ale pieselor sale, cariera lui Ionesco era într-o ascensiune constantă. Spre sfârşitul anului 1954, primul volum de piese îi este publicat de Gallimard, editor francez de primă mână, în deciziile căruia Raymond Queneau juca un rol important. Poet şi romancier, el fusese extrem de impresionat de primele eforturi ale lui Ionesco, vizibil influenţat de experimentele personale ale lui Queneau cu limbajul. Dintre cele şase piese publicate, doar una nu fusese produsă la momentul publicării: *Jacques sau Supunerea.* Scăparea a fost reparată în luna octombrie a anului următor, 1955, când Robert Postec prezintă *Jacques* şi o altă piesă de Ionesco, *Tabloul,* la Théâtre de la Huchette.

TEATRUL ABSURDULUI

Spre deosebire de *Jacques,* care a fost un succes, *Tabloul* n-a plăcut, iar Ionesco a scos-o din al doilea volum de piese. Dar piesa a apărut în *Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique,* publicație a distinsu-

lui grup de urmași demni de Jarry și de al său Dr. Faustroll, în care Ionesco deținea înaltul rang de Satrap Transcendent (ca și René Clair, Raymond Queneau, Jacques Prévert şi mulți alți faimoşi patafizicieni). A fost de asemenea transmisă, în traducerea lui Donald Watson, pe programul trei al BBC (11 şi 15 martie 1957) şi a fost apoi publicată în volumul IV de *Teatru* ionescian.

Tabloul e o piesă ciudată. Se deschide cu scena cumpărării unui tablou de la un pictor, de către un domn gras şi înstărit. Se tocmesc la preț: pictorul îi cere clientului să privească tabloul înainte de a-l cumpăra, dar domnul cel gras vrea întâi să pună la punct detaliile. Pictorul cere la început cinci sute de mii de franci, dar trebuie să scadă constant prețul şi până la urmă se mulțumeşte cu patru sute de franci. Abia apoi vicleanul om de afaceri aruncă o privire spre tablou, care reprezintă o regină şi îl critică atât de sălbatic pe artist, încât acesta îl imploră să ia tabloul fără nici un ban. În final, el ajunge să-l plătească pe domnul cel gras pentru că îi depozitează tabloul.

Sora cea bătrână şi urâtă a domnului gras se amestecă în negocieri şi este brutal tratată de fratele ei. Dar, de îndată ce pictorul iese, situația se schimbă brusc. Sora, Alice, devine tiranul, iar domnul cel gras e redus la postura unui şcolar înfricoşat. Lăsat singur, domnul cel gras, privat de afecțiune şi frumusețe, se autostimulează până când ajunge frenetic

entuziasmat de tablou. După cum spune Ionescu, într-o didascalie: „Actorul poate fi oricât de erotic îi permite cenzura sau cât suportă spectatorii”[242]. Când reapare sora lui, revine şi vechiul lui eu dominant. O amenință cu un pistol şi, în cele din urmă, o împuşcă. Dar în loc să moară, ea se transformă, devenind la fel de frumoasă ca şi tabloul. O urâtă din vecini vrea şi ea să se transforme. E împuşcată la rândul ei şi devine o frumoasă prințesă. Pictorul se întoarce, admiră abilitatea patronului său de a crea frumusețe prin violență, e şi el împuşcat şi devine

[242] Ionesco, Eugène, *Tabloul* în *Ucigaş fără simbrie, TEATRU*, vol. II , traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), p. 167

un Făt-frumos. Împuşcături trase în aer transformă locul într-un palat fermecat. Singurul rămas urât este domnul cel gras care invită publicul să-l împuşte.

Ionesco numeşte *Tabloul* o „păpuşărie” – o piesă de bâlci. El atribuie căderea piesei din 1955 faptului că prima parte, târguiala cu pictorul, a fost jucată realist, ca o critică a exploatării capitaliste a artistului. „De fapt, această piesă de bâlci trebuie jucată de clovni de circ în cel mai exagerat şi idiot mod posibil… Răsturnarea de situații trebuie să se întâmple brusc, violent, crud, fără pregătire… Doar prin simplificare extremă… înțelesul acestei farse poate să fie scos la iveală, iar el să devină acceptabil tocmai prin inacceptabilul şi idioțenia lui.”[243] Subiectul piesei, după cum spune aceeaşi indicație, este „metamorfoza tratată… parodic, pentru a deghiza, în ruşine, semnificația ei serioasă”[244]

Ar fi o imprudență să încercăm să atribuim tot felul de sensuri acestui text de spectacol intenționat „idiot”. El pare să țintească la cercul vicios al comercialismului brutal al afaceristului filistin, pe de o parte şi, pe de cealaltă parte, la presupusa transcendență a acestei lumi, prin opusul ei, lumea „frumuseții”, răscumpărată prin „artă”. Dar cei meschini sunt încarcerați în propria lor meschinărie: după ce au ucis urâțenia din ei, după ce au înlocuit-o cu ceea ce consideră a fi exact opusul său, aceştia intră într-o lume de *kitsch* ieftin, de operetă, cu prințese şi feți-frumoşi demni de cele mai primitive fantezii erotice. Sfârşitul piesei, cu domnul care roagă publicul să-l împuşte, este încă o variantă de final la care Ionesco renunță, aşa cum, în *Cântăreața cheală,* renunțase la mitralierea de pe scenă a publicului filistin. Aici, dimpotrivă, filistinul de pe scenă vrea să fie împuşcat de ne-filistinii din sală. Dar piesa însăşi demonstrează futilitatea acestui lucru. Uciderea, violența nu pot duce cu adevărat la o transformare; speranța de a schimba lumea sau sensibiliza oamenii prin violență e zadarnică şi absurdă, iar transformările sunt la fel de stupide ca şi situația originală.

---

[243] Ionesco, *Le Tableau în Dossiers Acénonètes du Collège de Pataphysique,* no. I, 1958, p.5

[244] ibid.

Cu toate acestea, piesa testează posibilitățile teatrului. După cum Ionesco însuşi spunea:

> „...eu, unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, să o transformăm într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cîntec, într-un soldat în platoşă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru, însă e locul unde se îndrăzneşte cel mai puțin.
> Nu vreau să am alte limite decît cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atît 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 reuşeşte să fie el însuşi, nu reuşeşte să spună altceva decît ceea ce este deja formulat: mi-am propus, în ce mă priveşte, să nu recunosc alte legi decît cele ale imaginației mele; şi întrucît imaginația are legi, aceasta e o nouă dovadă că în cele din urmă ea nu e arbitrară."[245]

Aceste două interpretări ale *Tabloului* – una din perspectiva criticii sensibilității mic-burgheze, cealaltă din cea a experimentării în teatru a unei transformări a scenelor ca în circ – nu se contrazic. Tot teatrul lui Ionesco are în el aceste două mari trăsături, care merg mână-n mână: libertate completă a imaginației şi un element polemic extrem de puternic. Chiar prima lui piesă, *Cântăreața cheală,* era o anti-piesă şi, deci, era critică nu numai la adresa teatrului existent, dar şi față de un anume tip de societate moartă. Acelaşi spirit plin de forță, bătăios se manifestă în întreaga operă ionesciană, dar ar fi total greşit să-l considerăm pur şi simplu un clovn sau un scriitor satiric. Piesele lui Ionesco sunt un amestec complex de poezie, feerie, coşmar, pe de o parte – şi critică socială şi culturală, pe de altă parte. În ciuda faptului că el respinge şi detestă orice tip de teatru didactic pe față („Eu nu instruiesc, ci depun mărturie; nu explic, încerc să mă explic."[246]), este convins că orice scriere cu adevărat nouă şi experimentală trebuie să conțină un element polemic. „Omul de avangardă este opozantul față de un sistem actual... o creație artistică este, prin chiar noutatea ei, agresivă, spontan agresivă;

---

[245] *Discurs despre avangardă,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti:Humanitas,1992), p.72

[246] *Alte pagini de jurnal,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti:Humanitas, 1992), p.246

ea merge împotriva publicului, contra marii părți a publicului, ea indignează prin îndrăzneala ei, care este ea însăşi o indignare."[247]

Cea mai polemică piesă a lui Ionesco, cel mai direct atac împotriva criticilor lui este *L'Impromptu de l'Alma, ou Le Caméléon du Berger,* datată Paris, 1955 şi jucată pentru prima oară la Teatrul Studio din Champs-Elysées în februarie 1956. Prin însuşi titlu, Ionesco îşi proclamă credința că avangarda e pur şi simplu o reînnoire a tradiției – se face aluzie clar la *Improvizația de la Versailles* a lui Molière şi la *Improvizația de la Paris* a lui Giraudoux. Ca şi Molière, Ionesco se pune pe sine în scenă în decursul actului de scriere a piesei – respectiv dormind, cu un pix în mână. E vizitat de trei doctori faimoşi, numiți Bartolomeu I, Bartolomeu II şi Bartolomeu III, îmbrăcați în halate ca şi doctorii plini de morgă din *Bolnavul închipuit* al lui Molière. Primului dintre aceştia, Ionesco îi spune că este în curs de a scrie o piesă numită *Cameleonul Păstorului,* bazată pe o întâmplare adevărată: „Mai demult, am văzut odată într-un mare oraş de provincie, pe la trei după-amiază, un tînăr păstor care strîngea în brațe un cameleon... M-am hotărît să fac din asta o farsă tragică."[248] Dar acesta este desigur doar un pretext, punctul de plecare al piesei pe care o scrie. În realitate, spune Ionesco, în piesă va fi vorba despre felul cum vede el scrierea dramatică: „Dacă vrei, eu pot fi totuşi ciobanul, teatrul fiind cameleonul, de vreme ce am îmbrățişat cariera teatrală, iar teatrul se schimbă tot timpul – teatrul fiind viața!"[249]

Cerându-i-se să le facă o lectură din ce a scris, Ionesco începe să citească exact ce văzuse publicul până atunci: un efect-oglindă, ingenios şi extrem de tipic pentru el, imediat repetat la intrarea lui Bartolomeu II, care şi el repetă replicile spuse de primul; când intră cel de-al treilea, şi acesta repetă replicile spuse de cei doi dinaintea lui, îi cere lui Ionesco să-i citească piesa, iar acesta reîncepe cu acelaşi pasaj de deschidere. O nouă bătaie la uşă şi se pare că asistăm la un cerc vicios care se va derula la infinit. Dar de data aceasta persoana care bate la uşă nu este lăsată

[247] *Discurs despre avangardă,* op.cit. pp 68-71

[248] Ionesco, Eugène, *Improvizație la Alma sau Cameleonul păstorului* în *Ucigaş fără simbrie, TEATRU, vol. II,* traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), p. 181

[249] ibid.p. 182

înăuntru şi începe discuția. Cei trei doctori sunt urmaşi ai unei combinații semi-existențialiste, semi-brechtiene de teorie a dramei, care a descoperit principiile aristotelice înaintea lui Aristotel, cu aluzii la Adamov, la Sartre şi, desigur, mai presus decât orice, la oaia neagră preferată a lui Ionesco: Brecht.

Ionesco este luat în râs şi minimalizat, dar apare menajera şi-l salvează (ea era cea care bătuse tot acest timp la uşă); ea reprezintă bunul simț şi demistificarea. Ionesco îşi reia postura şi se lansează într-o profesiune de credință ca dramaturg. El îi condamnă pe cei trei ca pe nişte misiți de truisme în jargoane extravagante, pe când

> „Critica trebuie să fie descriptivă şi nu normativă. (...) Critica, dacă are, oricum, dreptul de judecată, nu trebuie să judece decît conform legilor înseşi ale expresiei artistice, conform propriei mitologii a operei, pătrunzînd în universul acesteia. Chimia n-are ce să caute în muzică. Biologia nu se poate judeca prin criteriile picturii sau ale arhitecturii, după cum astronomia scapă economiei politice şi sociologiei. (...) În ce mă priveşte, eu cred sincer în sărăcia săracilor, o deplîng, ea există şi poate să devină materie teatrală; dar cred de asemenea şi în angoasele, în marile necazuri pe care le pot avea cei bogați. Numai că *nu* în sărăcia celor săraci şi în melancolia celor bogați îmi caut eu substanța dramatică. Pentru mine, teatrul este proiecția scenică a lumii dinlăuntru: din visurile mele, din neliniştile mele, din dorințele mele obscure, din contradicțiile mele interioare îmi rezerv dreptul de a extrage această substanță teatrală. Şi cum nu sînt singur pe lume, cum fiecare dintre noi, în adîncul ființei sale, este în acelaşi timp şi toți ceilalți, asta înseamnă că visele, dorințele, neliniştile şi obsesiile mele nu-mi aparțin exclusiv mie. Ele fac parte dintr-o moştenire ancestrală, dintr-o zestre foarte adînc ascunsă şi care constituie domeniul întregii umanități.”[250]

În acest punct, atitudinea lui Ionesco devine tot mai pontificală. Începe să citeze surse autorizate germane şi americane şi, într-un sfârşit, este întrebat dacă realmente se ia pe sine în serios. Ruşinat, recunoaşte că a căzut în propria lui capcană şi el însuşi e în pericol de a deveni didactic. Se scuză spunând că, în acest caz, e vorba despre o excepție, nu despre regulă, o înțepătură la piesa lui Brecht, *Excepția şi regula.*

---

[250] ibid., p.219

Improvizație la Alma ne aruncă din nou în toiul controversei despre teatrul didactic, politic, în care polemica londoneză cu Kenneth Tynan, deşi strălucită, nu rămâne, totuşi, un episod central. Principalul atac împotriva lui Ionesco a fost lansat de niște critici care l-au ridicat la început în slăvi, ca pe un maestru al noii avangarde, în paginile unor periodice ca *Les Temps Modernes* şi influentul *Théâtre Populaire.* Nu este o coincidență faptul că, în numărul din 1 Martie 1956 al celui din urmă, în care apărea o ştire destul de chinuită a spectacolului *coupé* de la Studio des Champs Elysées cu *Improvizație la Alma* şi reluarea *Scaunelor,* apărea şi un eseu al lui Adamov despre „Teatru, bani şi politică", în care acesta mărturisea lumii întregi greşeala pe care o făcuse omițând tematica socială din piesele sale jucate până la ora respectivă şi clama renaşterea unui teatru istoric, sociologic. Nu e de mirare atunci că în cronica lui la *Scaunele* în ciuda faptului că laudă regia şi interpretarea actorilor, Maurice Regnaut se întreba „De ce atunci, totuşi, ne simțim „înşelați"? Pentru că am fost provocați să fim interesați de ceva care nu ne priveşte deloc. Această piesă are o realitate obiectivă numai în măsura în care postulatul confesiunii lirice este adevărat. Mai mult decât Ionesco însuşi, avem nevoie să credem că „ne regăsim în ceilalți". Dar vechea mistificare nu mai poate ascunde lipsa de conținut a acestui tip de teatru. Nu mai lipseşte decât să-l pui pe note – iată visul artistic cel mai de deplin al micului-burghez, aşa cum îl definea Gorki: omul care se preferă pe sine."[251]

Astfel, în dispută au intrat teatrul istoric, sociologic, epic, pe de o parte, şi teatrul liric, poetic, al lumii interioare, teatrul visului, al stărilor, al ființei, pe de altă parte. Vom reveni, într-un alt capitol, la aceste două puncte de vedere care stau la baza teatrului contemporan. Trebuie să notăm aici că despărțirea finală dintre concepția lui Ionesco, pe de o parte, şi pe de altă parte a lui Brecht şi a proaspăt convertitului său discipol, Adamov, coincide cu debuşeul lui Ionesco în lumea acceptării şi succesului. Era, în ochii oponenților lui, un semn clar că burghezia l-a recunoscut, în sfârşit, pe cel care îi exprima cel mai bine punctul de vedere decadent.

---

[251] *Théâtre Populaire,* Paris nr. 17, martie 1956, p.77

TEATRUL ABSURDULUI

Nu numai în Franța, dar şi în alte țări, piesele lui Ionesco se joacă din ce în ce mai mult. Vor mai fi scandaluri, ca cel din Bruxelles – când spectatorii *Lecției* şi-au cerut banii înapoi, iar actorul care juca personajul principal a fost nevoit să fugă pe uşa din spate – dar şi succese surprinzătoare, ca în Iugoslavia şi Polonia, unde *Scaunele* au fost jucate cu bătrânul cuplu în salopete muncitoreşti. La şase ani după prima cădere dezastruoasă a *Cântăreței chele,* Ionesco era încă prezent.

Acceptarea sa ca dramaturg l-a implicat pe Ionesco în câteva întâmplări ciudate, scoase parcă din propriile lui piese. În mai 1957, câteva ziare londoneze anunțau că „ducele şi ducesa de Windsor împreună cu alți zece oaspeți au fost prezenți la un remarcabil spectacol de teatru, jucat de curând în casa din Paris a unui milionar argentinian, M. Anchorena."[252] şi că piesa jucată era scrisă de Ionesco, iar muzica special compusă de Pierre Boulez. Câteva zile mai târziu, ziarele londoneze speculau posibilitatea ca această piesă, *Impromptu pour la Duchesse de Windsor,* să fie jucată în Anglia, dar, după cum afirma *Daily Mail,* „Asta o să-i cam dea dureri de cap" Lordului Şambelan. În *Evening News* a aceleiaşi zile, 31 mai 1957, se spunea chiar că ducesa de Windsor ar fi refuzat să acorde permisiunea ca piesa să se joace în Londra. Totuşi, conform aceluiaşi *Daily Mail,* Ionesco ar fi comentat că ducesa de Windsor ar fi părut „destul de amuzată".

De fapt, acest al doilea *Impromptu* al lui Ionesco este o mică, dar foarte spirituală şi absolut inofensivă glumă făcută la o petrecere: o scenetă în care „doamna casei" discută cu autorul şi cu o actriță despre ce-ar putea face ca să-i amuze pe ducele şi ducesa de Windsor. Acest lucru duce la o discuție despre opera lui Ionesco şi despre tema lui preferată: identitatea dintre comedie şi tragedie. Când „doamna casei" îl roagă pe Ionesco să nu le prezinte „o piesă tristă, una din dramele acelea moderne care îi fac pe oameni să plângă, ca ale lui Beckett sau Sofocle", el răspunde „Uneori, Doamnă, comediile îi fac pe oameni să plângă mai rău ca dramele... comediile pe care le scriu eu. Când vreau să scriu tragedii, îi fac să râdă, când scriu comedii, îi fac să plângă".[253] Mai există

---

[252] Sam, White, 'Paris Newsletter', *Evening Standard,* London, 24 mai 1957

[253] Ionesco, *Impromptu pour la Duchesse de Windsor,* ms., pp. 6-7

în text şi o foarte amuzantă istorie a Angliei văzută de un francez şi o tipică succesiune de neînțelegeri semantice asupra băuturilor tari: când i se oferă un pahar de whisky de către amfitrioană, autorul susține că e gin, în timp ce actrița care îl gustă spune că e bénédictine[254]. Când autorul, politicos, se hotărăşte să spună că este vorba de whisky, ceilalți, tot din politețe, acceptă fiecare câte o interpretare diferită de a lor, mărind confuzia. Discuția asupra lucrurilor care i-ar putea amuza pe înalții musafiri ajunge într-un punct mort, iar piesa se încheie cu scuzele gazdei. Aşa cum notează *Evening Standard,* Mme Marcel Achard, soția cunoscutului autor dramatic, remarca după spectacol: „Numai Ionesco putea aborda un subiect atât de delicat". Salvador Dali, un alt musafir privilegiat, a zis numai :„A fost foarte emoționant."

Scrierea acestui flecuşteț nu l-a distras prea mult pe Ionesco de la urmărirea unor obiective mai ambițioase și cu altă miză artistică. În noiembrie 1955, *Nouvelle Revue Française* îi publicase o povestire care avea să devină apoi una din piesele lui cele mai importante. (Cinci sunt în total piesele lui Ionesco elaborate pe baza unor schițe scrise sub formă de povestiri: *Une Victime du Devoir,* publicată în revista *Medium,* care avea să devină *Victimele datoriei; Oriflamme,* în *Nouvelle Revue Française* – februarie 1954 care a devenit *Amedéé; Rhinocéros,* în *Les Lettres Nouvelles* – septembrie 1957; *La Photo du Colonel,* în *Nouvelle Revue Française* – noiembrie 1955 şi *Le Piéton de L'Air* în *Nouvelle Revue Française* – februarie 1961.) Această povestire se numea *La Photo du Colonel* şi pe baza ei Ionesco scrie, pe când era la Londra, în august 1957, *Tueur Sans Gages – Ucigaş fără simbrie.*

Ucigaş fără simbrie este a doua piesă în trei acte a lui Ionesco şi nu numai cea mai ambițioasă de până atunci, dar probabil şi cea mai rafinată. Bérenger, eroul ei, este un personaj gen Chaplin: un tip mic, simplu stângaci, dar uman. În deschiderea piesei, el este purtat într-un tur al unui nou cartier, tocmai de către creatorul său, arhitectul municipal. E vorba despre un minunat district al oraşului, bine proiectat, cu grădini

---

[254] Lichior de plante produs după o rețetă provenind de la călugării benedictini. (n.tr.)

[255] Ionesco, Eugène, *Ucigaş fără simbrie, TEATRU, vol. II,* traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), p. 243

plăcute şi chiar un mic heleşteu. Mai mult, explică arhitectul, în proiect se prevede lumină solară permanentă: oricât de mult ar ploua în celelalte părți ale oraşului, în momentul în care treci granițele acelei *cité radieuse,* intri într-o primăvară veşnică.

Bérenger nu şi-a dat seama până atunci că poate exista o asemenea perfecțiune a *design*-ului şi proiectării moderne, astfel încât, ajungând din întâmplare în această lume nouă, este profund mişcat. Dar de ce, întreabă el, sunt oare pustii străzile acestui minunat cartier? E cutremurat să afle că locuitorii şi-au părăsit casele ori s-au încuiat înăuntru, căci un misterios ucigaş bântuie acest loc al fericirii şi îşi atrage victimele promițându-le că le arată fotografia colonelului. Arhitectul, care recunoaşte că îndeplineşte şi cumulează funcțiile de comisar de poliție şi doctor, nu poate înțelege oroarea cu care primeşte Bérenger această veste. La urma urmelor, lumea e plină de nefericire. Există în permanență copii sugrumați, bătrâni înfometați, văduve îngrozite, orfani, inundații, bunzi, erori judiciare, case care se prăbuşesc peste locatari... munți care se fac fărîme... şi masacre, inundații şi cîini striviți de maşini...Aşa mai cîştigă şi ziariştii o pîine."[255] Bérenger e stupefiat. Iar când soseşte vestea că printre ultimele victime e şi Mlle Dany, tânăra secretară a arhitectului, pe care Bérenger o întâlnise şi de care se îndrăgostise, el se hotărăşte să-l găsească pe ucigaş.

Actul al II-lea începe în cămăruța mizerabilă a lui Bérenger, aşteptat în tăcere de Edouard, un vizitator. Afară auzim vocile locuitorilor blocului flecărind: mici fragmente absurde, un profesor care dă o lecție de istorie plină de nonsensuri; un expert în randament care calculează cât s-ar putea economisi dacă angajații nu s-ar mai duce la toaletă de cinci ori pe zi şi s-ar concentra asupra acestei funcții naturale o singură dată pe lună, timp de patru ore şi jumătate; bătrâni vorbind de timpuri trecute – o întreagă simfonie grotescă de vorbărie măruntă, care pare să preia şi să amplifice vocile şi amintesc de scena aterizării din *Amedeu.* Bérenger se întoarce, îi spune lui Edouard vestea groaznică despre ucigaş şi este uluit să afle că el ştia de fapt, ca toată lumea, despre existența acestuia

[255] Ionesco, Eugène, *Ucigaş fără simbrie, TEATRU, vol. II,* traducere şi note Dan C. Mihăilescu (Bucureşti: Editura Univers, 1995), p. 243

şi că se obişnuiseră cu gândul că un asemenea om se plimbă în libertate printre ei. Servieta lui Edouard se deschide şi vedem că în ea se află uneltele ucigaşului: mărunțișurile pe care pretinde că le vinde, teancuri de fotografii ale colonelului, chiar şi actul lui de identitate. Edouard spune că trebuie să fi luat servieta din greşeală, dar în mod ciudat are în buzunar jurnalul ucigaşului şi chiar o hartă cu locurile fostelor şi viitoarelor crime. Bérenger vrea să meargă la poliție – Edouard nu prea are chef, dar până la urmă se duc, însă Edouard lasă servieta la Bérenger.

În stradă, nimerim în plin miting: o femeie monstruoasă, la *mère Pipe,* identificată ca păzitoarea gâştelor publice şi semănând izbitor cu portăreasa lui Bérenger, ține un discurs compus din clişee totalitare. În lumea de după victorie, totul se va schimba, cel puțin cu numele, chiar dacă substanța lucrurilor va rămâne aceeaşi. Tirania se va numi libertate, ocupația militară se va numi eliberare. Un beţiv îi întrerupe discursul – el reprezintă punctul de vedere opus (şi ionescian). Revoluția reală, spune el, ca şi Ionesco în ultimul său răspuns către Tynan, nu e făcută de politicieni, ci de artişti şi gânditori ca Einstein, Breton, Kandinski, Picasso – care schimbă felul de a vedea şi gândi al omenirii. Ca în teatrul de păpuşi, beţivul este lovit şi cade. Bérenger descoperă că servieta s-a pierdut. Într-o secvență de coşmar, el încearcă să smulgă servietele similare din mâinile trecătorilor şi vrea să convingă poliția să găsească ucigaşul, dar poliția afre lucruri mai importante de făcut. Trebuie să dirijeze circulația.

Bérenger e singur. Merge la întâmplare, iar decorul se schimbă pe măsură ce el parcurge străzile goale. Brusc se trezeşte față în față cu un „om scund, neras, slab, cu o pălărie ruptă pe cap, o haină de ploaie veche. E chior...”[256] şi rânjeşte. Ştie că acesta este ucigaşul. Într-un lung monolog (de vreo zece pagini, în ediția franceză), Bérenger încearcă să-l convingă pe ucigaş, în mod clar un idiot degenerat, să renunțe la meseria lui lipsită de sens. Foloseşte toate argumentele posibile ale discursului filantropic, îndemnând la bunătate sufletească: patriotismul, interesul personal, răspunderea socială, spiritul creştin, rațiunea, inutilitatea oricărei acțiuni, chiar şi a crimei. Ucigaşul nu rosteşte nici un cuvânt,

[256] op.cit., p.277

doar chicoteşte idiot. În final, Bérenger scoate două pistoale şi încearcă să-l omoare, dar nu poate. Lasă armele şi se supune în tăcere sub cuțitul ridicat al ucigaşului.

Într-o didascalie, Ionesco subliniază intenția acestei scene care este, după cum spune el, „un scurt act în sine”. Mónologul trebuie prezentat „patetic şi naiv, destul de ridicol. Jocul său trebuie să fie deopotrivă grotesc şi sincer, derizoriu şi patetic. Elocvența lui trebuie să sublinieze argumentele întristător de inutile şi perimate pe care le debitează.”[257] Ucigaşul care, sugerează Ionesco tot într-o didascalie, nu trebuie să fie văzut, doar rânjetul i se aude din umbră, reprezintă inevitabilul morții, absurditatea însăşi a existenței umane. Această prezență ucigaşă stă la pândă în spatele oricărei stări de bucurie şi fericire, transformându-le în acel noiembrie ploios, cenuşiu şi rece al vieții noastre de fiecare zi.

În actul întâi, Bérenger descrie pe larg senzația pe care aceea *cité radieuse* o exprimă: căldura care pe vremuri îi umplea sufletul, sentimentul de nespusă euforie şi uşurătate a ființei: „Păşeam, alergam, strigam: Exist, exist...”[258] Apoi, deodată, un sentiment al vidului îi invadează sufletul, ca în clipele unei despărțiri tragice, „totul a redevenit cenuşiu, sau palid, sau neutru.”[259] Aceasta este starea emoțională a celui de-al doilea act, în simfonia vocilor care trăncănesc în curte şi, mai târziu, în oribila adunare politică, în traficul dirijat de polițişti. Este realitatea, acceptată de toți ceilalți, că viața este futilă în fața morții inevitabile, iar acest lucru schimbă euforia în depresie. Moartea este fotografia colonelului, care exercită o asemenea fascinație fatală asupra victimelor. Nici un argument moral sau material nu poate trece peste prosteasca, idioata futilitate a condiției umane.

Încă o dată, întreaga piesă se dezvoltă pe coordonatele unei imagini poetice unice, dar de data aceasta forța ei este susținută şi adâncită pe măsură ce acțiunea se desfăşoară şi, în contrast cu declinul tensiunii din actul al treilea din *Amedeu,* scena finală din *Ucigaş fără simbrie* este un tur de forță atât de inteligent încât duce la un punct culminant chiar mai

[257] ibid., p. 278

[258] ibid., p.232

[259] ibid., p.233

puternic decât imaginea poetică din primul act, a acelei uimitoare *cité radieuse.*

Este interesant cum ultimul monolog, cu toată strălucirea lui, nu are nici un corespondent în povestirea care constituie punctul de plecare al piesei. În povestire, protagonistul îşi dă pur şi simplu seama că „nici un cuvânt, prietenos sau autoritar, nu l-ar fi putut convinge; toate promisiunile de fericire, toată dragostea din lume nu l-ar fi putut atinge, nici ironia nu l-ar fi putut face să se ruşineze, frumuseţea să cedeze, toţi înţelepţii lumii nu l-ar fi putut face să înţeleagă deşertăciunea crimei, dar nici a milei.” Translarea acestui scurt paragraf într-un monolog dramatic care-ţi taie respiraţia arată imensa forţă a talentului lui Ionesco.

Mai există un element care, deşi nu e prezent în povestirea din 1955, ocupă un loc important în piesa din 1957: mitingul politic şi argumentele despre adevărata revoluţie. Acest lucru se datorează interesului lui Ionesco faţă de polemica dusă cu criticii săi de stânga. Se poate susţine că introducerea acestui element antipolitic – dar tocmai de aceea politic în sine – distrage atenţia de la imaginea principală a piesei. La urma urmelor, acea *cité radieuse* din scena de început e un argument mai puternic al aceleiaşi poziţii. Este o imagine a lumii în care toate problemele sociale s-au rezolvat, toate iritările au fost eliminate şi totuşi, chiar şi acolo, prezenţa morţii face ca viaţă să fie tot futilă şi absurdă. Pe de cealaltă parte, scenele de mulţime, cu tumultul şi agitaţia lor de coşmar, sunt extensii legitime ale proliferării şi apăsării diagnosticate de Bérenger în sentimentul său de depresie.

Ucigaş fără simbrie a fost montată cu un succes considerabil la Théâtre Récamier, în februarie 1959. Când ajunge la New York, în aprilie 1960, e mai puţin înţeleasă şi spectacolele se opresc după câteva reprezentaţii. Lui Bruce Atkinson i s-a părut că actul al treilea era „scriitură proastă de teatru”, pentru că ultima scenă e statică şi deci „de nesuportat, nervos şi estetic”[260] Până la urmă, scena este exact cum îşi propune să fie: de nesuportat. Căci, în ciuda umorului amar, de farsă tragică, ideea despre teatru a lui Ionesco nu este una de divertisment. Amestecul de farsă şi tragism aduce în faţa publicului o modalitate cu

[260] *New York Times,* 3 aprilie 1960

totul nouă de scriitură dramatică şi nu e de mirare că lui Bruce Atkinson piesa i s-a părut „o bramburească de glumițe răutăcioase”. Dar dacă intri în discursul ei, *Ucigaş fără simbrie* este o piesă de o puritate clasică, inclusiv a limbajului – cel puțin în originalul francez.

Ucigaş fără simbrie nu se bazează numai pe o idee generală strălucită, ci mai mult, este presărată cu fericite alegeri ale detaliilor: acea *cité radieuse,* de exemplu, are lumină solară inclusă atât de perfect, încât pentru plantele care au nevoie de ploaie au fost construite sere speciale. Arhitectul care face turul cartierului cu Bérenger, îşi continuă totuşi munca de birou cu ajutorul unui telefon pe care şi-l tot scoate din buzunar. Secretara lui, Mlle Dany, nu poate suporta rutina şi se hotărăşte să-şi dea demisia. Acesta este motivul omorârii ei – ucigaşul nu atacă funcționari municipali şi, alegând liberatea, ea alege moartea. Dar arhitectul ridică doar din umeri la mania generală a victimelor care se întorc mereu la locul crimei. Printre uneltele ucigaşului din servieta lui Edouard există o cutie în care se află o altă cutie, în care este o altă cutie şi tot aşa, *ad infinitum.* În mulțime, la mitingul politic, un tip scund întreabă cum se ajunge la Dunăre, deşi se află în Paris şi este deci, de fapt, parizian. Toată această bogăție a invenției contribuie la crearea lumii specific ionesciene de coşmar, umor de tip Chaplin şi galeşă tandrețe. *Ucigaş fără simbrie* este una din cele mai importante piese din teatrul absurdului.

Încă înainte de premiera piesei *Ucigaş fără simbrie,* Ionesco dezvăluie faptul că a scris încă o piesă lungă, *Rhinocéros.* Pe 25 noiembrie 1958, are loc o lectură publică a actului al treilea, la Vieux-Colombier, după ce autorul spune publicului că „o piesă trebuie să fie jucată, nu citită. Dacă aş fi fost în locul vostru, nu veneam.” În primăvara următoare, piesa este publicată (dar în *Cahiers du Collège de Pataphysique*[261] Ionesco susține că editura a greşit titlul, numind piesa *Les Rhinocéros,* în loc de *Rhinocéros* pur şi simplu). Pe 20 august 1959, piesa, deja tradusă în engleză de Derek Prouse, are premiera radiofonică pe programul trei al BBC; urmează în 6 noiembrie premiera pe scenă la Düsseldorf; pe 25 ianuarie 1960 piesa are premiera franceză la Odéonul

[261] *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 7,* 1959

parizian, regizată de Jean-Louis Barrault, care joacă şi rolul principal, iar pe 28 aprilie în acelaşi an, este lansată la teatrul Royal Court din Londra, pusă în scenă de Orson Welles, cu Sir Laurence Olivier în rolul lui Bérenger. Recunoaşterea internațională a lui Ionesco drept figură importantă a teatrului mondial începe, fără nici o îndoială, cu *Rinocerii.*

Rinocerii îl are tot pe Bérenger ca erou – inexplicabil, dacă presupunem că acesta a fost ucis la sfârşitul piesei *Ucigaş fără simbrie,* o presupunere care nu este, totuşi o certitudine, căci, la urma urmelor, povestirea *Fotografia Colonelului* este narată la persoana I singular, ceea ce poate indica faptul că personajul trăieşte ca să-şi spună povestea – iar în piesă cortina este trasă înainte ca lovitura fatală să cadă. Dar aceste speculații patafizice sunt inutile, dacă e să comparăm personajul Bérenger din cele două piese, căci există diferențe subtile, dar care pot fi, totuşi, decelate.

Bérenger din *Rinocerii* este mai puțin sumbru, dar mai difuz, mai poetic, deşi mai puțin idealist decât cel din *Ucigaş fără simbrie.* Dacă acesta din umră trăieşte la Paris, celălalt locuieşte într-un mic oraş de provincie. Pe scurt, ei nu sunt neapărat aceeaşi persoană – sau e posibil ca personajul din *Rinocerii* să fie un Bérenger mai tânăr, într-o fază anterioară a carierei sale.

Bérenger din *Rinocerii* lucrează, ca odinioară Ionesco însuşi, în sectorul de producție al unei edituri de tratate de legislație. Este îndrăgostit de o colegă, Mlle Daisy (numele aduce aminte în mod curios de prima dragoste a lui Bérenger, Dany) şi are un prieten pe nume Jean. Într-o duminică dimineață se trezesc în mod curios implicați într-un incident în care sunt observați – sau se crede că sunt observați – unul, poate chiar doi rinoceri, alergând pe strada principală din oraş. Treptat, apar tot mai mulți rinoceri. Ei sunt de fapt locuitori ai oraşului, infestați de o boală misterioasă, rinocerita, care nu numai că-i transformă în animale, dar chiar îi face să dorească să se schimbe în aceste pachiderme puternice, agresive şi nesimțite. La sfârşit, doar Bérenger şi Daisy rămân oameni în tot oraşul, pentru ca în final nici măcar Daisy să nu mai poată rezista tentației de a face ceea părea firesc pentru toți ceilalți. Bérenger rămâne singur – ultimul om – şi proclamă sfidător că nu va capitula niciodată.

TEATRUL ABSURDULUI

S-a spus că *Rinocerii* exprimă sentimentele lui Ionesco înainte de a părăsi România, în 1938, când tot mai mulți din prietenii lui aderau la mişcarea fascistă a Gărzii de Fier. Aşa cum el însuşi spunea

> „Ca de obicei, m-am întors la obsesiile mele personale. Mi-am amintit cum, în decursul vieții, am fost adesea şocat de ceea ce numim curente de opinie, de evoluția lor rapidă, contagioasă, ca unei adevărate epidemii. Oamenii îşi permit să se lase brusc invadați de o nouă religie, o nouă doctrină, de fanatism... În asemenea momente suntem martorii unor veritabile mutații mentale. Nu ştiu dacă ați observat, dar când oamenii nu mai sunt de aceeaşi părere cu tine, când nu te mai poți face înțeles, ai impresia că te confrunți cu ninşte monştri – de exemplu, cu rinoceri. Au amestecul acela de candoare şi ferocitate. Te-ar putea ucide cu conştiința împăcată. Iar istoria ne arată că, în ultimul sfert de veac, oamenii care se transformă astfel nu numai că seamănă cu rinocerii, dar se prefac cu adevărat în rinoceri."[262]

În timp ce piesa se juca la Düsseldorf Schauspielhaus, publicul a recunoscut imediat argumentele personajelor care simțeau că trebuie să urmeze curentul general, aşa cum ei înşişi le-au auzit sau le-au folosit, pe vremea când oamenii din Germania nu au putut rezista ademenirii lui Hitler. Unele din personajele piesei optează pentru existența sub formă de pachiderm pentru că admiră forța brută şi simplitatea care izvorăsc din suprimarea slăbiciunii sentimentelor umane; alții fac acest lucru încercând să recupereze umanitatea din rinoceri prin învățarea modului lor de gândire – alții încă, şi mai ales Daisy, pur şi simplu nu pot suporta să fie diferiți de marea majoritate. Rinocerita nu este numai boala totalitariştilor Drepter ca şi ar Stangii, ca reprezintă, de asemenea, şi tentația conformismului. *Rinocerii* este o piesă deşteaptă. Abundă în tuşe delicate şi – spre deosebire de majoritatea pieselor lui Ionesco – pare uşor de înțeles. Ziatul londonez *Times* a publicat cronica *Rinocerilor* sub titlul 'Ionesco Play all Easily Comprehensible" (Piesă de Ionesco uşor de înțeles de toată lumea).[263]

Cu toate acestea, este ea oare chiar atât de uşor de înțeles? După cum arăta Bernard Francueil, într-un articol ingenios din *Cahiers du Collège*

---

[262] Ionesco, interviu cu Claude Sarraute, în *Le Monde,* 17 ianuarie 1960.

[263] *The Times,* Londra, 29 aprilie 1960

de Pataphysique[264]*,* confesiunea de credință finală a lui Bérenger şi afirmațiile sale anterioare privitoare la superioritatea ființelor umane asupra rinocerilor, seamănă curios de mult cu lozincile de genul „Trăiască rasa albă!" din *Viitorul este în ouă* şi *Victimele datoriei.* Dacă examinăm cu atenție ultima discuție contradictorie lui Bérenger cu prietenul său Dudard, observăm că el îşi apără decizia de a rămâne uman, recurgând la aceleaşi sentimente *instinctive* pe care le condamnă la rinoceri şi, dându-şi seama de greşeala sa, se corectează înlocuind pur şi simplu instinctul cu intuiția. Mai mult, chiar la sfârşit, Bérenger regretă amarnic că pentru el pare imposibil să se schimbe într-un rinocer! Profesiunea sa de credință în umanitate din final este doar atitudinea vulpii pentru care strugurii sunt acri. Departe de a fi o luare eroică de poziție, declarația lui Bérenger este o farsă tragi-comică, iar sensul piesei nu este nicidecum atât de simplu pe cât cred unii critici. Textul transmite absurditatea sfidării, ca şi pe cea a conformismului, tragedia individualistului care nu poate intra în mulțimea fericită a oamenilor mai puțin sensibili, artistul simțindu-se ca un paria – motive şi teme care formează substanța operelor lui Kafka şi Thomas Mann. Într-un fel, situația lui Bérenger la sfârşitul *Rinocerilor* seamănă cu cea a unei alte victime a unei metamorfoze: Gregor Samsa, al lui Kafka. Samsa s-a metamorfozat într-un gândac, pe când restul omenirii rămânea normal; Bérenger a devenit ultimul om de pe pământ, dar poziția lui este aceeaşi cu a lui Samsa, căci acum normalitatea înseamnă să fii rinocer, iar umanitatea este o monstruozitate. În ultimul său discurs, Bérenger deplânge albeța şi lipsa de vlagă a pielii sale şi tânjeşte după grosimea şi culoarea verde-închis a armurii pachidermului. „Ei da, sînt un monstru. Un monstru!" strigă el, înainte de a se hotărî să ia poziție în numele umanității.

Dacă *Rinocerii* este un pamflet împotriva conformismului şi nesimțirii (ceea ce, desigur, este), piesa îl ironizează şi pe individualistul care face pur şi simplu caz de superioritatea sa ca ființă artistică şi sensibilă. Astfel, textul transcende didacticismul simplificator şi devine o declarație validă a îmbâcsirii fatale, a imposibiliității fundamentale de a evada şi a absurdului condiției umane. Numai jucată în cheia acestei

[264] *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossiers 10-11,* 1960.

ambivalențe a poziției finale a lui Bérenger, piesa îşi păstrează întregi toate nuanțele.

Bérenger mai apare şi în alte două piese: *Pietonul aerului* şi *Regele moare*. Aceasta din urmă, pe care Ionesco o scrie după *Pietonul aerului,* ajuge mai repede să fie montată, în direcția de scenă a lui Jaques Mauclair, la Paris, cu premiera în 15 decembrie 1962, pe când *Pietonul aerului* îi urmează la Odéon, regizat iarăşi de Jean-Louis Barrault, care îl joacă din nou pe Bérenger, la 8 februarie 1963.

În *Pietonul aerului* îl întâlnim din nou pe Bérenger, de data aceasta împreună cu soția şi fiica, într-o Anglie coborâtă din tablourile lui Douanier Rousseau, Chagall sau Utrillo. Reapar aici multe din clişeele despre Anglia folosite şi în *Cântăreața chealã.* Dar punctul culminant al piesei este când Bérenger, care între timp a învățat să zboare prin aer, plutind departe-departe, se reîntoarce şi dă peste un adevărat iad. Aici Bérenger este în mod clar artistul care pendulează între exaltare şi depresie şi alienează privitorii prin tristețea profundă a considerațiilor lui despre condiția umană.

Regele moare, o piesă la fel de neagră, marchează însă trecerea lui Ionesco spre un alt nivel de control al formei, aproape clasic. Acum Bérenger este rege, dar puterile îl lasă, regatul i se micşorează şi i se spune că va muri într-o oră şi jumătate. Întreaga piesă devine astfel un nesfârşit, prestabilit ritual al declinului şi morții Regelui Bérenger. Pe măsură ce-şi pierde puterile până şi asupra ultimului soldat, a servitorului şi a soției sale, lumea lui se dezintegrează, până şi mobila dispare. Astfel, în final, îl găsim singur, în spațiul gol, şezând pe tron. După care totul se aneantizează.

Cu *Setea şi Foamea,* Ionesco poate fi în sfârşit acceptat ca un clasic modern. Piesa a fost cerută de Comedia Franceză unde a şi avut premiera, pe 28 februarie 1966, cu Robert Hirsch în rolul principal. El ne prezintă un personaj tip Bérenger, numit acum Jean, care-şi părăseşte soția şi familia, căutând în zadar o romantică doamnă, cu care crede că are un *rendez-vous* şi, în final, privind o ceremonie ciudată într-un amestec de mănăstire, cazarmă şi închisoare, numită *La Bonne Auberge,* respectiv torturarea a două personaje în cuşti, Tripp şi Brechtoll, care reprezintă clar două concepții diferite asupra vieții şi teatrului (e evidentă

aluzia la Brecht, întotdeauna unul din caii favoriți de bătaie ai lui Ionesco). Chiar dacă funcționează pe scenă, *Setea şi Foamea* este oarecum incoerentă şi suferă de reminiscențele unui romantism amintind de o perioadă mult mai timpurie a teatrului. Este o ironie faptul că Ionesco a ajuns să fie oficial recunoscut în Franța cu o piesă care nu pare să fi avut mare succes şi nici nu este reprezentativă pentru lumea sa cu totul specială.

În piesele care urmează, Ionesco revine la un filon mai asumat parodic: *Jocul de-a măcelul* (1970) îşi trage titlul din cabina de bâlci care le oferă vizitatorilor plăcerea de a doborî un mare număr de siluete-manechin. Textul, inspirat într-o oarecare măsură de *Jurnal din anul ciumei,* al lui Defoe, prezintă o comunitate invadată de o boală misterioasă care ucide dintr-o dată, instantaneu, un mare număr de oameni, toți aflați în diferite situații ale vieții de zi cu zi. Politicianul care ține un discurs cade mort, îndrăgostitul făcând declarații, cade mort, toată lumea moare brusc. La început, spectacolul este alienant, dar pe măsură ce creşte numărul de personaje care moare într-o secvențialitate de scheci, succesiunea mecanică a morții devine caraghioasă, aşa că piesa poate fi descrisă ca un extrem de hilar dans al morții, o imagine de un puternic grotesc, dar plină de tragism în acelaşi timp.

Recurența mecanică a horror-ului este tema principală din *Macbett* (1972), de asemenea o parodie – sau poate o variație modernizată şi extinsă a *Macbeth*-ului shakespearian. Aici, viitoarea Lady Macbett este soția lui Duncan; ea îl provoacă pe Macbett să-i ucidă soțul şi astfel devine Lady Macbett. Ea este de asemenea una din vrăjitoarele care trezesc ambițiile lui Macbett şi Banco (grafia lui Ionesco). În final, ca şi la Shakespeare, Macbett este detronat la rândul său de Malco (varianta ionesciană a lui Malcom) care, până la urmă, încheie piesa cu un monolog luat din Shakespeare în care descrie răutatea personajului său şi ororile ce vor veni şi nu, ca în piesa originală, pentru a testa loialitatea lui Macduff, ci ca o declarație sinceră a intențiilor sale. Astfel, roata puterii se întoarce la nesfârşit – puterea corupând inexorabil.

Ce formidabilă harababură (1973), următoarea piesă lungă a lui Ionesco, se bazează pe romanul lui, *Însinguratul* (1973) şi spune povestea unui om între două vârste, numit pur şi simplu Personajul care,

după ani de trudă într-un birou, devine independent primind o moştenire şi se retrage treptat din lume, în timp ce afară izbucnesc revoluţia şi războiul civil.

Omul cu valize (1975) prezintă un personaj la fel de alienat, numit pur şi simplu Primul Om, care duce două valize, – pe a treia şi-a pierdut-o – şi este în căutarea propriei identităţi. Acţiunea este fluidă, episodică şi are clar intenţia de a reprezenta o situaţie de vis: timpul şi locul sunt nedefinite şi se schimbă constant, Parisul devine Veneţia, iar trecutul devine prezent. Personajele şi-au pierdut orice individualitate, chiar şi cea a tipologiei lor, rămânând simple emanaţii ale preocupărilor subiective ale propriului eu derutat.

În *Omul cu valize,* ca şi în filmul *Vaza* (1971), în care Ionesco însuşi joacă personajul principal – omul care se retrage din lume şi, la sfârşit, se scufundă în nori şi se dizolvă – tema principală este cea a respingerii lumii, descrisă ca o creaţie de mântuială.

Este poate ironic că aceste sentimente sunt exprimate de Ionesco într-o perioadă în care lumea îl acceptase şi era considerat un scriitor consacrat. Producţia piesei lui la Comedia Franceză a fost urmată, în 1971, de primirea lui în cea mai înaltă instituţie literară a Franţei: Academia Franceză. Cu aceasta, micul emigrant român ajunsese în sfârşit undeva.

Înflorirea lui Ionesco în ipostaza de autor dramatic de renume mondial este un fenomen uimitor. A scris *Cântăreaţa cheală* la vârsta de treizeci şi şase de ani. Este un caz de îndelung inhibată forţă a expresiei, în căutarea formei proprii, care şi-a găsit brusc adevăratul mediu: dialogul. Dialogurile gata făcute ale abecedarului englez i-au revelat lui Ionesco adevărata vocaţie: teatrul care-i displăcuse până atunci, tocmai fiindcă principala sa convenţie se opunea propriilor sale percepţii şi intuiţii dramatice. El *scria* de-o viaţă, se confesează Ionesco în fragmentele publicate al jurnalului său din 1939[265], dar reflecţia şi notele pe care le face nu se ridică la mai mult decât o dare de seamă personală. Totuşi, în acelaşi fragment din jurnalul lui, cochetează cu ideea unui scheci dramatic: o femeie vorbind cu un bărbat dinafara scenei şi jucând ceva

[265] *'Printemps 1939'*, loc.cit.p.98

foarte emoțional, în fragmente de clişee şi repetiții ale aceloraşi stereotipii, fără ca cititorul (sau spectatorul) să ştie de fapt despre ce este vorba. Această idee arată că, de fapt, mintea lui Ionesco funcționa pe coordonatele scrierilor sale dramatice din următorii zece ani, înainte ca metoda Assimil să-i declanşeze valențele latente de dramaturg.

Ionesco este un scriitor cu multă intuiție. El însuşi îşi descrie metoda de lucru zeflemisindu-se şi exagerând, dar cu toate acestea convingător, astfel:

> „E desigur greu să scrii o piesă; asta cere un efort fizic ieşit din comun. Trebuie să te ridici când eşti obosit şi să te aşezi exact când te-ai obişnuit cu gândul că stai în picioare. Trebuie să iei creionul – care e greu, hârtia, pe care n-o găseşti nicăieri, trebuie să te aşezi la o masă care adesea se prăbuşeşte sub greutatea coatelor tale... Pe de altă parte, este totuşi relativ uşor, să compui o piesă fără s-o scrii. E simplu să ți-o imaginezi, s-o visezi, întins pe canapea, între vis şi trezie. Trebuie doar să-ți dai drumul, fără să mişti, fără să te controlezi. Apare un personaj, nu se ştie de unde, iar el îi cheamă pe ceilalți. Primul personaj începe să vorbească, prima replică e spusă, prima notă a fost cântată, iar restul vine de la sine. Rămâi pasiv, asculți şi priveşti ce se întâmplă pe ecranul interior...”[266]

Pentru Ionesco spontaneitatea este un element important al creației. „Eu n-am idei înainte de a scrie o piesă. Le am după ce am scris piesa sau în timp ce nu o scriu. Eu cred că creația artistică este spontană. Ea este aşa pentru mine.”[267] Dar acest lucru nu înseamnă că, pentru el, scrisul este lipsit de sens sau de semnificație. Dimpotrivă, meandrele imaginației spontane sunt un proces cognitiv, o cercetare. „Fantezia este revelatoare, un mijloc de cunoaştere, tot ceea ce este imaginat este adevărat, nimic din ce n-a fost imaginat nu ne adevărat.”[268]

Tot ceea ce izvorăşte din imaginație exprimă o realitate psihologică: „...întrucît artistul surprinde direct realul, el este un veritabil filozof. Şi tocmai din amploarea, din profunzimea, din acuitatea viziunii sale cu adevărat filozofice, din filozofia lui vie, rezultă grandoarea sa.”[269]

---

[266] Prefață la *Demonii.*

[267] *Experiența teatrului,* loc.cit., p.61

[268] Ionesco, 'La démistification par l'humour noir' în *L'Avant-Scène,* Paris, 15 februarie 1959

[269] *Experiența teatrului,* loc.cit., p.63

TEATRUL ABSURDULUI

Spontaneitatea viziunii creative este ea însăşi un instrument de cercetare şi descoperire filosofică. Dar acest lucru nu suplineşte meşteşugul artistic; adevăratul artist îşi stăpâneşte mijloacele într-o asemenea măsură încât le poate aplica fără să reflecteze conştient asupra lor, exact aşa cum balerinul talentat stăpâneşte atât de bine tehnica dansului, încât se poate concentra asupra muzicii şi sentimentelor personajelor pe care le interpretează. Departe de a neglija cerințele formale ale scrierii dramatice, Ionesco este un meşteşugar plin de măiestrie clasică. El crede că „scopul avangardei trebuie să fie a redescoperi – şi nu a inventa – formele permanente şi idealurile uitate ale teatrului, în puritatea lor. Trebuie să spargem clişeele şi să ne eliberăm de „tradiționalismul" îngust; trebuie să redescoperim tradiția vie, singulară."[270]

Iată de ce Ionesco este preocupat de izolarea elementelor „pure" ale teatrului; descoperind şi dezgolind mecanismele acțiunii, chiar dacă ele sunt lipsite de sens. De aceea, deşi nu-i place Labiche, e fascinat de Feydeau şi a fost uluit să găsească asemănări între piesele lui şi farsele lui Feydeau, „nu în tematica lor, ci în ritm. În organizarea unei piese ca *Puricele în ureche,* de exemplu, există un tip de accelerarea a mişcării, o gradare, un fel de nebunie. În ea, se poate descoperi esența teatrului sau cel puțin esența comicului...Căci, dacă Feydeau ne place, nu ne place pentru ideile lui (căci nu are), nici pentru personajele lui (prostuțe), ci pentru nebunia, aparent regulatul mecanism care, totuşi, se dezmembrează prin însăşi progresia şi accelerarea lui."[271]

Comparând clasicismul lui, încercarea de a redescoperi „mecanismul teatrului în starea cea mai pură" cu principiul accelerării din farsele lui Feydeau, Ionescu spune: „În *Lecția,* spre exemplu, nu există poveste, dar există totuşi progresie. Încerc să provoc o gradare printr-o condensare progresivă a stărilor, a unui sentiment, a unei situații, a unei nelinişti. Textul e doar un pretext pentru jocul distribuției, începând dinspre comic spre o înălțare progresivă. Textul este doar un element de recuzită, un pretext al acestei intensificări."[272] De la *Cântăreața cheală* la

[270] 'The world of Ionesco'

[271] *Interviu în L'Express,* 28 ianuarie 1960

[272] ibid.

Rinocerii, condensarea şi gradarea acţiunii reprezintă principiul formal de bază al pieselor lui Ionesco, în contrast cu ale lui Beckett şi Adamov (până la despărţirea lui de teatrul absurdului), care au o formă circulară, reîntorcându-se la situaţia iniţială sau echivalentul ei, la punctul zero din care acţiunea anterioară e văzută ca fiind futilă, astfel încât n-ar fi fost nici o problemă dacă nimic nu s-ar fi întâmplat. E drept, *Cântăreaţa cheală* şi *Lecţia* se termină cum au început – cuplul Martin (sau, în producţia pariziană, cuplul Smith) reluând acelaşi dialog pe care l-am auzit la începutul piesei şi, respectiv, cu o nouă elevă care vine pentru o nouă lecţie. Dar, în cazul *Cântăreţei chele,* Ionesco îşi schimbă intenţia originală de a agresa publicul, ca punct culminant al haosului final. În *Lecţia,* ştim că a patruzeci şi una elevă va fi ucisă în acelaşi mod furios ca şi a patruzecea – şi că vom avea un alt punct culminant, inevitabil şi poate chiar mai frenetic. Aceasta este, de fapt, structura dramatică a majorităţii pieselor lui Ionesco: găsim aceeaşi accelerăţie şi acumulare în obscena frenezie finală din *Jacques,* ca şi în multiplicarea crescândă a mobilei din *Noul chiriaş,* în camera din ce în ce mai aglomerată din *Scaunele* şi în numărul tot mai mare de transformări din *Rinocerii.*

Dar intensificarea, acumularea şi progresia nu trebuie totuşi confundate cu încercarea povestitorului de a construi acţiunea spre un punct culminant, susţine Ionesco. În naraţiune, acesta duce la soluţia finală a problemei. Iar Ionesco detestă „piesa raţională, construită ca un silogism, ale cărei scene finale constituie concluzia logică a scenelor introductive, privite ca nişte premise."[273] Ionesco respinge astfel piesa bine scrisă, care spune o poveste:

> „Nu scriu teatru pentru a povesti o întîmplare. Teatrul nu poate fi epic..., deoarece e dramatic. Pentru mine, o piesă de teatru nu constă în descrierea desfăşurării acestei întîmplări: ar însemna să fac un roman sau un film.
>
> O piesă de teatru este o construcţie, alcătuită dintr-o serie de stări de conştiinţă sau de situaţii, care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfîrşi într-o încîlceală de nesuportat."[274]

[273] Ionesco, 'Théâtre et anti-théâtre' în *Cahiers des Saisons* nr.2, octombrie 1955

[274] Ionesco, 'Alte pagini de jurnal', în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Ed. Humanitas, Bucureşti 1992, p.247

TEATRUL ABSURDULUI

Construcției elegante, logice a piesei bine scrise, Ionesco îi opune nevoia de intensitate, de gradare a tensiunilor psihologice. În acest scop, crede Ionesco, autorul nu trebuie să se împiedice de reguli sau inhibiții:

> „Totul e îngăduit în teatru: să încarnezi personaje, dar şi să materializezi nelinişti, prezențe lăuntrice. Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însufleţeşti decorurile, să concretizezi simbolurile. Aşa cum cuvîntul este continuat prin gest, prin joc, prin pantomimă, care, în momentul cînd cuvîntul devine insuficient, i se substituie, elementele scenice materiale pot să-1 amplifice la rîndul lor."[275]

Limba este deci redusă la o funcție relativ minoră. După Ionesco, teatrul nu poate spera să provoace acele forme de expresie în care limbajul este în întregime autonom, ca de exemplu discursul filosofic sau limbajul descriptiv al poeziei sau filosofiei. Pentru acestea, susține el, limbajul teatrului e prea închis în cercul limbii ca dialog, „cuvîntul de luptă, de conflict."[276] În teatru, cuvântul nu este un scop în sine, ci doar unul din multele elemente; autorul poate să-l trateze liber, poate face ca acțiunea să contrazică textul sau poate lăsa ca limbajul personajelor să se dezintegreze de tot. Şi aceasta este, de asemenea, o tehnică în sprijinul structurii de intensificare ce susține teatrul ionescian. Cuvântul poate deveni material teatral „ducîndu-1 la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură ; verbul însuşi trebuie întins pînă la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile."[277]

Structura pieselor lui Ionesco este una a intensificării, accelerării, acumulării, proliferării până la paroxism, când tensiunea psihologică devine de nesuportat: structura orgasmului. Ea trebuie urmată de o liniştire care urmează eliberării tensiunilor şi înlocuieşte sentimentul de seninătate. Această eliberare ia forma râsului. De aceea piesele lui Ionesco sunt comice.

„N-am înțeles niciodată, în ce mă priveşte, deosebirea care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai

---

[275] *Experiența teatrului,* loc.cit., p. 57

[276] ibid., p.56

[277] loc.cit.

deznădăjduitor decît tragicul. Comicul nu oferă vreo ieşire. Spun „deznădăjduitor", dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță."[278] Dar acesta este tocmai efectul eliberator al râsului:

> „Umorul ne face conştienți, ne eliberează lucizi de tragic sau de condiția întâmplătoare a omului...nu este vorba numai de spiritul critic... dar... umorul este singura posibilitate pe care o avem de a ne detaşa noi înşine de propria noastră condiție tragicomică, de boala de viață, deşi numai odată ce am depăşit-o, asimilat-o şi am luat cunoştință de ea. A fi conştient de ceea ce te înspăimântă şi a râde de acest lucru înseamnă să stăpâneşti înspăimântătorul... Logica se dezvăluie în lipsa de logică a absurdului de care am devenit conştienți. Singur râsul nu respectă tabuuri, singur râsul inhibă crearea noilor anti-tabu-uri tabuizante, doar comicul este capabil să ne dea puterea de a îndura tragicul acestei existențe. Adevărata natură a lucrurilor, adevărul însuşi, poate fi dezvăluit doar de fantezia noastră, mai adevărată decât orice realitate."[279]

Chiar dacă Ionesco insistă iar şi iar pe funcția congnitivă, de cercetare a teatrului său, trebuie să nu uităm totuşi *ce fel de* cunoaştere vrea el să comunice. Criticii uluiți, confruntați pentru prima oară cu o piesă cum ar fi *Scaunele* sau *Ucigaş fără simbrie,* s-ar putea întreba ce încearcă să demonstreze piesele acestea; la urma urmelor, *ştim* că oamenilor le e greu să-şi comunice experiențele personale, ştim că moartea este inevitabilă. Odată ce publicul realizează unde bate autorul, piesa ar trebui să se încheie. Dar Ionesco nu încearcă să comunice o *morală* formulată conceptual, ci propria lui experiență, *ce simți* în situația respectivă. Teatrul său este îndreptat tocmai împotriva acestei prejudecăți eronate, anume că că roadele experienței umane pot fi transmise în pachete de pilule prefabricate şi exact formulate. De aici toată critica şi satira sa, dezlănțuite împotriva acestei erori raționaliste a celor care cred că numai prin cuvânt şi doar prin cuvântul divorțat de experiență, aceasta din urmă poate fi transmisă de la o persoană la alta. Acest lucru chiar dacă ar fi posibil, poate fi îndeplinit doar printr-un act creator

[278] ibid., p.55

[279] *La démistification par l'humour noir*

al artistului, al poetului care poate transmite ceva din propria experiență făcând o altă ființă *să simtă* ceea ce poetul însuşi a simțit.

Nici un tip de descriere clinică nu poate transmite sentimentul de, să spunem, îndrăgostire. Unui tânăr s-ar putea să i se fi spus, s-ar putea ca el să creadă că ştie cum va fi, dar când are cu adevărat experiența aceasta, îşi va da seama că ştiința intelectuală nu înseamnă într-adevăr a şti, în adevăratul sens al cuvântului. O poezie, pe de cealaltă parte – sau o bucată muzicală – pot transmite, oricât de limitat ar fi acest lucru, realitatea sentimentului şi experienței respective. În acelaşi mod, într-o piesă ca *Ucigaş fără simbrie,* Ionesco nu încearcă, aşa cum cred unii, să ne spună timp de trei acte lungi că moartea este inevitabilă, ci *să simțim odată cu el* cum e să te iei la trântă cu această experiență umană fundamentală; sentimentul concret că până la urmă trebuie să ne confruntăm cu adevărul crud al lipsei oricărui argument, oricărei raționalizări care ar putea elimina implacabilul final al vieții. Când Bérenger, la sfârşit, se supune sub cuțitul ucigaşului, a câştigat lupta, recunoscând faptul că trebuie să ne confruntăm cu moartea fără a o eluda, a o înfrumuseța sau raționaliza – şi acest lucru este echivalent cu o experiență mistică. E adevărat că celelalte personaje din piesă, arhitectul sau Edouard, acceptă şi ei prezența ucigaşului ca fiind inevitabilă. Diferența este că ei o fac fără a gândi prea mult, lipsiți de imaginație, superficiali şi frivoli – ei nu au înțeles ce înseamnă să ai cu adevărat experiența prezenței morții şi, eşuând s-o facă, ei nu sunt încă pe deplin vii. A trezi publicul, a aprofunda conştientizarea condiției umane, a-l face să simtă ce simte Bérenger – acesta este scopul real al piesei lui Ionesco.

Într-o poezie nu ne aşteptăm să găsim informații noi, iar un poem despre inevitabilitatea morții, care te mişcă, nu este respins de critici pentru că nu-ți spune nimic nou. Teatrul lui Ionesco este un teatru poetic, un teatru preocupat de a comunica cele mai dificile lucruri: experiențe ale stărilor ființei. Căci cuvântul, constând mai ales din simboluri congelate, prefabricate, tinde să ascundă experiența personală, mai degrabă decât să o releve. Când A spune „m-am îndrăgostit", B va înțelege doar ceea ce el a simțit sau se aşteaptă să simtă, lucru care poate fi în întregime diferit în substanță şi intensitate, aşa că, în loc ca A să-i fi comunicat lui B sentimentul lui (al lui A, n.n.) de ființare, acesta n-a făcut

decât să declanşeze modul de a simți al lui B. Nu a avut loc nici o comunicare reală. Ambii rămân închişi, ca mai înainte, în propria lor experiență. De aceea Ionesco vorbeşte de opera lui ca de o încercare de a comunica incomunicabilul.

Dar dacă limba, fiind conceptuală şi deci schematică şi generalizatoare, s-a fosilizat în clişee impersonale şi mai degrabă împiedică decât să instrumenteze comunicarea autentică, pătrunderea în conştiința altei ființe umane prin modul de a simți şi a vedea al poetului trebuie încercată la un nivel mult mai primar, la nivelul preverbal sau chiar subverbal al experienței umane elementare. Aceasta este ceea ce se atinge prin folosirea imaginilor şi simbolismului în poezia lirică, în combinație cu elemente ca ritmul, intonația şi asocierea de cuvinte. În teatrul lui, Ionesco încearcă această abordare prin folosirea situațiilor umane de bază care să evoce o reacție directă, aproape fizică, aşa cum se întâmplă în teatrul de păpuşi, când Punch îl loveşte pe polițist, în circ, când clovnii cad de pe scaune sau în filmul mut, când personajele se bat cu torturi de frişcă. Toate acestea trezesc în public o reacție directă, viscerală. Iar prin combinarea unor imagini care trezesc asemenea emoții, în structuri din ce în ce mai complicate, Ionesco ajunge să facă din teatru un instrument pentru transmiterea unor situații umane şi experiențe mult mai complexe.

Poate că nu întotdeauna cu la fel de mult succes, dar în texte ca *Lecția, Scaunele, Jacques,* primele două acte din *Amedeu, Noul chiriaş* şi *Victimele datoriei,* Ionesco reuşeşte să-şi aducă pe scenă propriile experiențe şi să le transmită publicului. E posibil ca, în general, asemenea stări de spirit fundamentale, dar polivalente şi complexe să se preteze mai degrabă la redarea într-un act sau chiar în scheciuri. Dar o piesă lungă ca *Ucigaş fără simbrie* arată că e totuşi posibil ca imaginile acestea fundamentale ale experienței să se întrețească într-o structură mai complexă. Pe când *Rinocerii,* care exemplifică şi ea abilitatea lui Ionesco de a lucra într-o formă mai lungă, e poate prea pamfletară, prea apropiată de o piesă cu teză, pentru a servi ca argument în acest context.

Firește că teatrul tradițional a fost întotdeauna un instrument de comunicare a experiențelor fundamentale ale umanității. Dar el a fost adesea subordonat altor funcții, ca simpla relatare a unei poveşti sau discutarea unor idei. Ionesco încearcă să izoleze acest unic element – pe

care-l priveşte ca pe cel care constituie suprema realizare a teatrului şi în care el depăşeşte toate celelalte forme de exprimare artistică – şi să restaureze un teatru *pur,* un teatru teatral.

Inventivitatea mijloacelor ionesciene în vederea atingerii acestui scop este de-a dreptul uluitoare. Doar în *Cântăreața chelă,* prima şi, din multe puncte de vedere, cea mai simplă piesă a sa, Alain Bosquet a izolat nu mai puțin de treizeci şi şase de „rețete ale comicului”[280] – de la negarea acțiunii (în scene în care nu se întâmplă nimic), pierderea identității personajelor, inducerea în eroare cu ajutorul titlului, surpriza mecanică, repetiția, pseudo-exotismul, pseudo-logica, abolirea secvențialității cronologice, proliferarea dublului (o întreagă familie care se numeşte Bobby Watson), pierderea memoriei, surpriza melodramatică (fata în casă care spune „eu sunt Sherlock Holmes”), coexistența explicațiilor opuse ale aceluiasi lucru, discontinuitatea dialogului, trezirea de false aşteptări – până la tehnici pur stilistice cum ar fi elişeul, truismul, onomatopeea, proverbele suprarealiste, folosirea tip nonsens a limbilor străine şi totala pierdere a sensului, degenerarea limbajului în asonanță şi structuri sonore.

Pe listă ar mai putea fi adăugate încă multe alte tehnici, caracteristice pieselor mai târzii ale lui Ionesco, mai ales animația şi proliferarea obiectelor, pierderea omogenității şi individualității personajelor, care-şi schimbă natura în fața ochilor noştri, diferitele efecte-oglindă, prin care piesa însăşi devine un subiect de discuție în piesă, folosirea dialogului din culise pentru a sugera izolarea individului într-o mare de vorbărie irelevantă, anularea diferenței între obiectele însuflețite şi neînsuflețite, contradicția între descrierea şi înfățişarea personajelor (tânăra fată care e de fapt un domn cu mustață, în *O fată de măritat,* geniul care nu are cap, în *Le Maître*), folosirea metamorfozei pe scenă, în *Tabloul* şi *Rinocerii* şi încă multe altele.

Care sunt atunci situațiile şi experiențele fundamentale pe care Ionesco vrea să le comunice prin folosirea acestei pleiade de invenții comice şi tragicomice? Teatrul lui are două teme fundamentale, adesea

[280] Alain Bosquet, 'Le théâtre d'Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique', în *Combat,* Paris 17 februarie 1955.

coexistând în aceeaşi piesă. Prima, de o importanță secundară, este protestul împotriva mortificării civilizației mecanice, burgheze contemporane, pierderii valorilor reale, *simțite* şi degradării vieții, rezultate de aici. Ionesco atacă o lume care şi-a pierdut dimensiunea metafizică, în care nu se mai simte nici un mister, nici o mirare în fața propriei lor vieți. Dincolo de batjocura violentă a limbajului fosilizat, există însă o pledoarie pentru revenirea la o concepție poetică asupra vieții:

> „Cînd mă trezesc, într-o dimineață binecuvîntată, atît din somnul meu nocturn, cit şi din somnul mental al obişnuinței, şi cînd devin dintr-o dată conştient de existența mea şi de prezența universală, cînd totul îmi pare ciudat şi în acelaşi timp familiar, atunci cînd mirarea de a fi mă invadează, acest sentiment, această intuiție aparține oricărui om, oricărui timp. Această stare de spirit o putem regăsi exprimată aproape cu aceleaşi cuvinte la poeți, mistici, filozofi, care o resimt exact aşa cum o resimt eu..."[281]

Chiar dacă Ionesco desființează brutal un mod de viață care a surghiunit misterul din viața omului, aceasta nu înseamnă că echivalează conştientizarea deplină a implicărilor existenței umane cu o stare de euforie. Dimpotrivă, intuiția ființării pe care el încearcă s-o comunice este una a disperării. Principalele teme care apar în piesele lui sunt cele ale însingurării şi izolării individului, a dificultății de comunicare cu ceilalți, cedarea în fața presiunilor exterioare, a conformismului mecanic al societății, ca şi lipsa de rezistență, la fel de degradantă, la presiunile interioare ale propriei personalități: sexualitatea şi sentimentul ulterior de vină, neliniştea care vine din lipsa de certitudine asupra identității proprii, dar şi din certitudinea morții.

Dacă structura pieselor lui Beckett se bazează pe cupluri de personalități interdependente, complementare, în teatrul lui Adamov pe personaje contrastante, extrovert-introverte, la Ionesco cel mai adesea se regăseşte cuplul căsătorit, familia: dl. şi d-na Smith, Amedeu şi Madeleine, Choubert şi Madeleine a lui, cei doi bătrâni din *Scaunele,* familia Jacques din *Jacques* şi *Viitorul e în ouă,* profesorul şi fata lui în casă (care îi este soție şi mamă în acelaşi timp) din *Lecția,* Domnul cel gras şi Alice, sora lui, în *Tabloul.* În această structură de bază, femeia

[281] *Experiența teatrului,* op.cit., p.58

joacă de obicei rolul unui suporter care-şi admiră, dar îşi şi cicăleşte bărbatul. În piesele de mai târziu, Bérenger e un tip singuratic şi izolat, însă de fiecare dată îndrăgostit de o tânără ideală, înțelegătoare, care-şi câştigă singură existența, Dany-Daisy, combinând grația cu frumusețea şi un anume *savoir-faire.*

Chiar dacă sunt izolate şi însingurate, într-un sens metafizic, personajele lui Ionesco nu sunt în nici un caz vagabonzii lui Beckett sau Adamov, iar acest lucru contribuie într-un anume fel la disperarea şi absurditatea lor, căci ele sunt singure în ciuda apartenenței la ceea ce ar trebui să fie o comunitate organică. Dar, după cum vedem în *Jacques,* familia este agentul de presiune al societății întru conformitate, şi nici măcar iubitoarea şi dulcea Daisy din *Rinocerii* nu-i rezistă.

Totuşi, prezența prietenilor şi a relațiilor de familie luminează oarecum disperarea lumii ionesciene. Ar fi o greşeală să considerăm atitudinea lui ca în întregime pesimistă. Ionesco vrea să dea valoare şi autenticitate existenței, prin confruntarea omului cu realitatea crudă a condiției sale. Dar acesta este şi un mod de eliberare. „A ataca absurditatea (condiției umane) este un mod de a declara posibilitatea non-absurdului... căci altfel unde am găsi un punct de referință?... În budismul Zen nu există învățare directă, doar cercetarea constantă spre o deschidere, o revelație. Nimic nu mă face mai pesimist decât obligația de a nu fi pesimist. Simt că fiecare mesaj de disperare este o atestare a unei situații din care fiecare trebuie să-şi găsească singur scăparea”[282]

Această atestare a situației disperate, capacitatea pe care i-o conferă spectatorului de a o înfrunta cu ochii deschişi, constituie ea însăşi un catharsis, o eliberare. Oare Oedip şi Lear nu se confruntă şi ei cu disperarea şi absurditatea condiției lor umane? Şi totuşi, tragediile lor sunt experiențe eliberatoare.

Ionesco însuşi s-a opus în permanență ideii că el, ca autor avangardist, se situează în afara curentului principal al tradiției. A susținut mereu că avagarda e doar o redescoperire a unor zone pierdute ale tradiției. Şi astfel, chiar dacă recunoaşte că îl găseşte pe Corneille plicticos, pe Schiller de nesuportat, pe Marivaux futil, pe Musset subțire, pe

[282] Ionesco, citat de Towarnicki în *'Des Chaises vides à Broadway'*

Vigny de nejucat, pe Hugo ridicol, pe Labiche necomic, pe Dumas-fiul ridicol de patetic, pe Oscar Wilde facil, pe Ibsen greoi, pe Strindberg lipsit de meşteşug, pe Pirandello demodat, pe Giraudox şi Cocteau superficiali, se vede pe sine ca parte a tradiției, alături de Sofocle şi Eschil, Shakespeare, Kleist şi Büchner, tocmai fiindcă aceşti autori sunt preocupați de condiția umană în toată absurditatea ei brutală.

Numai timpul ne poate spune dacă Ionesco va deveni într-adevăr parte a acestei tradiții a giganților. Dar, în mod sigur, întreaga lui operă lui este o încercare cu adevărat eroică de a sparge barierele comunicării umane.

4. JEAN GENET

Labirintul de oglinzi

În cea mai personală din cărțile sale, autobiografica *Journal du Voleur (Jurnalul unui hoț),* Jean Genet povesteşte întâlnirea lui cu Stilitano, proxenetul sârb, înalt, frumos şi ciung, hoț şi traficant de droguri, care avea să fie unul din eroii tinereții sale, pierdut într-un labirint de oglinzi, la bâlci. Era unul din acele labirinturi construite în parte din oglinzi, în parte din panouri de sticlă transparentă, aranjate în aşa fel încât mulțimea de afară putea vedea cât de caraghioşi erau cei care încercau să-şi găsească drumul spre ieşire. Astfel, Genet l-a văzut pe Stilitano prins în capcană, ca un animal. Nu-l putea auzi, dar îl vedea cum înjură gros, sub privirile mulțimii de gură-cască de afară, care se spărgeau de râs:

> „Stilitano era singur. Toată lumea ieşise de acolo, în afară de el. În mod bizar, universul s-a acoperit cu un voal. Umbra, care brusc a acoperit lucrurile şi oamenii, era umbra singurătății mele în fața acestei disperări, pentru că, nemaiputând să urle, să se lovească de geamuri, resemnându-se să fie distracția unor gură-cască, Stilitano se lăsase pe vine, arătând în felul acesta că refuza să meargă mai departe."[283]

Această imagine exprimă esența teatrului lui Genet, imaginea omului prins într-un labirint de oglinzi, în capcana propriilor sale reflexii deformate, încercând să găsească un mod de a intra în legătură cu ceilalți, pe care-i vede în jur, dar de care e despărțit de bariere invizibile de sticlă. (Genet foloseşte de altfel, chiar el, oglinzi – în libretul baletului său,

[283] Jean Genet, *Jurnalul unui hoț,* traducere de Claudiu Soare (Târgovişte: Editura Pandora, 2002), p. 249

Adam Miroir.) În piesele sale este vorba despre propriile sentimente de neputință şi însingurare în fața disperării şi abandonului celui inexorabil prins în labirintul de oglinzi al condiției umane, în capcana nesfârşitei progresii a imaginilor care nu sunt altceva decât propria lui reflexie deformată – minciuni care acoperă minciuni, fantezii generând alte fantezii, coşmaruri hrănite de coşmarurile din coşmaruri.

În lunga linie de *poètes maudits* care străbate ca un fir roşu întreaga literatură franceză, de la Villon şi Sade la Verlaine, Rimbaud şi Lautréamont, Jean Genet este cu siguranță unul dintre cei mai remarcabili. „Se pare că pe planeta Uranus" scrie el, „atmosfera este atât de grea încât... sălbăticiunile se târăsc strivite de greutatea atmosferei. Cu aceşti umiliți mereu târându-se aş vrea să mă amestec. Dacă metempsihoza îmi acordă un nou sălaş, aleg această planetă blestemată, să o locuiesc împreună cu ocnaşii de teapa mea."[284]

Jean Genet s-a născut în data de 19 decembrie 1910, la Paris. A fost abandonat de mama lui şi crescut de nişte țărani în Morvan, în nordul Masivului Central. Când împlineşte 21 de ani, i se dă certificatul de naştere. Află astfel că pe mama lui o chema Gabrielle Genet şi că se născuse în Rue d'Assas, în spatele grădinilor Luxembourg. Caută casa şi găseşte acolo doar o maternitate.

În studiul său monumental despre Genet, cu siguranță una din cele mai uimitoare cărți ale vremii noastre, Jean-Paul Sartre descrie cum, la vârsta de zece ani, micuțul, până atunci considerat religios şi docil, a fost acuzat de a fi furat – şi cum, fiind considerat hoț, acesta s-a decis *să devină hoț.* Pentru Sartre, aceasta a fost marea alegere existențială a lui Genet. Dar Genet însuşi prezintă lucrurile într-o lumină mai puțin filosofică: „Nu m-am hotărât să fiu hoț într-o perioadă anume a existenței mele. Lenea şi reveria ducându-mă la casa de corecție din Mettray, unde trebuia să rămân până la „două'şunu", am evadat şi m-am înrolat pentru cinci ani, ca să pun mâna pe o primă de înrolare. După câteva zile am dezertat, luând cu mine nişte valize aparținând unor ofițeri negri. O vreme am trăit din furat, dar prostituția convenea mai mult nonşalanței mele. Aveam douăzeci de ani."[285]

[284] op.cit., p.43

[285] ibid., p.44

Dar în punctele esențiale ale alegerilor lui existențiale, Genet este de acord cu Sartre. „Părăsit de familie, mi se părea deja firesc să agravez toate acestea prin dragostea față de băieți şi față de furt, iar furtul prin crimă sau plăcerea pe care crima mi-o producea. În felul acesta am refuzat cu hotărâre o lume care mă refuzase."[286]

Între 1930 şi 1940, Genet duce viața unui vagabond şi delincvent. După ce petrece o vreme în cartierul Bario Chino din Barcelona, printre proxeneți şi cerşetori, se întoarce în țară şi face pentru prima dată cunoştință cu închisorile franceze, după care pleacă în Italia. Prin Roma, Napoli şi Brindisi, ajunge în Albania. Refuzându-i-se intrarea în Corfu, trece în Iugoslavia, Austria şi Cehoslovacia. În Polonia, este arestat încercând să folosească bancnote false şi este expulzat. Se simte nelalocul lui în Germania lui Hitler: „Chiar şi pe Unter den Linden aveam sentimentul că mă plimb printr-o tabără organizată de banditi. E un popor de hoți, simțeam cu în mine însumi. Dacă fur aici nu duc la bun sfârşit nici o faptă ieşită din comun, care să mă poată împlini; mă supun ordinii obişnuite. Nu o distrug."[287] Se grăbeşte deci să plece spre o altă țară, în care codul moral convențional era încă respectat şi în care un proscris se putea liniştit simți în afara ordinii prestabilite. Ajunge la Antwerp unde rămâne un timp, înainte să revină în Franța.

În timpul ocupației naziste, Genet nu face decât să intre şi să iasă din închisoare. Ea este cea care l-a făcut poet. După cum îi povesteşte lui Sartre, odată, cercetat sub arest, i s-a dat din greşeală o zeghe de deținut şi a fost întemnițat cu alți arestați care, încă nejudecați, erau în hainele lor obişnuite. Este astfel ridiculizat şi disprețuit. Printre aceşti arestați era unul care „îi scria poezii soră-sii, poezii idioate în care se victimiza şi care erau foarte admirate. Până la urmă...am zis şi eu că pot scrie poezii, cel puțin la fel de bune. Am fost provocat şi am scris *Condamnat la moarte*"[288] – o lungă elegie solemnă, dedicată memoriei lui Maurice Pilorge, executat pentru uciderea prietenului său la închisoarea Saint-Brieuc, pe 17 martie 1939.

---

[286] ibid., p.81

[287] ibid., pp. 114-115

[288] Satre, *Saint Genet, Comédien et Martyr* (Paris: Galimard, 1952), p. 397

Poemul are o calitate stranie, de incantație ritualică. Are splendoarea întunecată a unui act religios, ca şi când versurile ar fi o formulă magică prin care mortul poate fi reînviat. Aceeaşi calitate este prezentă în cele patru lungi poeme în proză (căci sunt mai degrabă poeme în proză decât romane, aşa cum sunt ele îndeobşte considerate), pe care Genet le-a scris între 1940 şi 1948: *Notre-Dame-des-Fleurs* (datat 1942, închisoarea din Fresnes), *Miracle de la Rose* (datat 1943, închisorile La Santé şi Tourelles), *Pompes Funèbres* şi *Querelles de Brest.* Toate aceste cărți au forma unor povestiri dintr-o lume a proscrişilor homosexuali. Cu toate acestea, nu sunt romane căci, aşa cum îi spune Genet lui Sartre, „nici unul din personajele mele nu ia vreodat o hotărâre de unul singur”[289]; cu alte cuvinte, personajele sunt doar emanații ale fanteziei creatorului lor. Aceste cărți sunt de fapt nişte fantezii erotice ale unui deținut, vise cu ochii deschişi ale unui proscris însingurat, hotărât să trăiască aşa cum societatea i-o cere. Nu e de mirare că găsim în ele un amestec de stranie frumusețe lirică şi nebănuit sordid. Genet însuşi scrie în *Journal du Voleur:*

> „Dacă sunt acuzat că mă folosesc de accesorii cum ar fi baraca de bâlci, închisorile, florile, prăzile-sacrilegiu, gările, frontierele, opiumul, marinarii, porturile, pisoarele, înmormântările, camera de bordel, spre a scoate din toate acestea melodrame mediocre şi spre a confunda poezia cu un pitoresc facil, ce să răspund? Am declarat cât de mult îi iubesc pe cei fără lege, fără nici o altă frumusețe, doar cea a trupului. Accesoriile enumerate sunt impregnate de violența bărbaților, de brutalitatea lor.”[290]

Proza narativă a lui Genet, erotică, scabroasă, scatologică, este în acelaşi timp deosebit de poetică, având o implicită atmosferă religioasă – o lume cu susul în jos, în care explorarea abjecției are loc cu o sfântă devoțiune. În eseul său, intitulat chiar din acest motiv, *Saint-Genet,* Sartre merge atât de departe încât face o comparație între Sfânta Tereza din Avila şi Genet, ajungând la concluzia că, dacă sfințenia constă în a duce umilința până la totala acceptare a păcătoşeniei condiției umane,

---

289 ibid., p.421

290 Jean Genet, *Jurnalul unui hoț,* traducere de Claudiu Soare (Târgovişte: Editura Pandora, 2002), p. 250

până la anularea oricărei mândrii în fața absolutului, atunci Genet e mai îndreptățit la sfințenie decât însăşi Sf. Tereza.

Oricum ar fi, notându-şi fanteziile erotice, transferându-şi visele cu ochii deschişi în propoziții scrise, cu propriul lor ritm, culoare, dar şi conformându-se cerințelor inerente ale meşteşugului artistic obiectiv, Genet învață să-şi stăpânească lumea interioară. După cum spune Sartre:

> „Infectându-ne cu răul din el, Genet îl scoate din sine. Fiecare din cărțile lui este o criză catharctică a posesiunii, o psihodramă; de parcă fiecare carte o reproduce pur şi simplu pe cea de dinaintea ei, aşa cum fiecare nouă dragoste a lui nu face decât să le repete pe cele de dinainte. Dar cu fiecare carte, omul acesta posedat devine tot mai mult stăpânul propriului demon. Zece ani de literatură sunt echivalentului unei cure de psihanaliză."[291]

Este interesant că în acest proces al stăpânirii treptate a proprilor obsesii, Genet trece de la poezie la proză şi, finalmente, la scriere dramatică.

Această progresie este de fapt o evoluție de la cea mai subiectivă formă de scriitură, la cea mai obiectivă. Deja scriindu-şi *Jurnalul...*, prin 1937, Genet era capabil să spună: „Am scris cărți în ultimii cinci ani, dar acum am terminat-o cu asta. Scriind, am găsit ceea ce căutam..."[292] De atunci Genet n-a mai scris narațiuni în proză. Dar a continuat să scrie piese de teatru. Şi numai în aceste piese a fost capabil să se elibereze de temele pur autobiografice, de lumea închisorii şi a proscrişilor homosexuali.

Totuşi, prima piesă a lui Genet, *Haute Surveillance (De veghe)* este încă ancorată în acea lume. Este o piesă lungă, într-un act, care se petrece într-o celulă de închisoare. „Deținutului, închisoarea îi acordă acelaşi sentiment de securitate pe care îl dăruieşte un palat regal invitatului unui rege. (...) Rigoarea regulamentelor, îngustimea, precizia lor, sunt de aceeaşi esență ca şi eticheta unei curți regale, aidoma politeții exagerate şi tiranice al cărei obiect este acolo invitatul."[293]

---

[291] *Saint Genet*, p. 501

[292] Pasajul (*Journal du Voleur* p. 47) lipseşte din traducerea română citată, singura publicată de altfel. (n.tr.)

[293] *Jurnalul unui hoț,* pp. 81-2

Pentru Genet, există o ordine rigidă a ierarhiei deținuților. În *De veghe,* ocupantul celei mai înalte trepte a scării nu se zăreşte. El este Boule-de Neige (Bulgăre-de-Nea), un criminal condamnat, un negru. Ocupanții celulei în care are loc acțiunea se scaldă în gloria împărtăşită a idolului lor. Ei sunt trei la număr: Yeux-Verts (Ochi-Verzi), de asemenea un criminal, dar de un rang inferior lui Bulgăre-de-Nea, care a ucis ca să jefuiască, pe când Ochi-Verzi a omorât pur şi simplu o prostituată, pierzându-şi controlul. Lefranc e hoț, iar Maurice, care are doar şaptesprezece ani, e delincvent juvenil. (În ediția franceză a piesei, Ochi-Verzi e descris ca fiind „foarte frumos", Maurice ca „scund, arătos", iar Lefranc ca „înalt, frumos". Aceste indicații, foarte caracteristice pentru Genet, sunt omise cu pudoare din ediția americană.)

În *De veghe,* intriga se axează pe relația dintre cei trei deținuți. Maurice îl adoră pe Ochi-Verzi, care ştie că va fi condamnat pentru crimă şi probabil va fi executat. Lefranc, care îi scria scrisori soției lui Ochi-Verzi, acesta fiind analfabet, e gelos pe Maurice. În scrisorile destinate soției lui Ochi-Verzi, Lefranc încearcă s-o seducă, nu neapărat fiindcă ar dori-o pentru el, ci mai mult ca să-i distrugă relația cu soțul ei. Aflând, Ochi-Verzi propune ca, fie Maurice, fie Lefranc, s-o ucidă după ce sunt eliberați, respectiv peste câteva zile. Care dintre cei doi va avea oare curajul să devină un criminal de dragul idolului lor şi să rişte ghilotina, aşa cum face acesta? Dar aproape imediat Ochi-Verzi cedează: mărturiseşte cum a ucis o prostituată într-un acces de furie sadică pe care nu şi l-a putut controla. Când gardianul îi aduce în dar nişte țigări de la criminalul autentic, Bulgăre-de-Nea, Ochi-Verzi i-o lasă moştenire pe soția sa, gardianului. Tânărul Maurice este foarte dezamăgit de comportarea idolului său. Pentru a demonstra că şi el este un adevărat criminal, Lefranc, pe care Maurice îl provoacă spunându-i că nu va fi niciodată unul („Nu eşti de-al nostru. N-o să fii niciodată. Chiar dacă ai omorât un om."[294]), îl ucide pe băiat cu sânge rece. Dar Ochi-Verzi refuză în continuare să-l considere pe Lefranc drept un ucigaş autentic. „Eu n-am ales crima" spune el. „Ea m-a ales pe mine." Pe de altă parte, Lefranc argumentează:

[294] Genet, *Deahwatch,* în *The Maids/Deathwatch,* (New York: Grove Pres, 1954), p.128

„Nefericirea mea vine de undeva din adânc. Vine din mine însumi.” Dar Ochi-Verzi tot nu vrea să aibă de-a face cu el. Piesa se termină cu Lefranc care îşi dă, în sfârşit seama: „Chiar sunt foarte singur!”

Astfel, prima piesă a lui Genet este, în mare, o dramatizare a genului de povestire pe care autorul o spune în narațiunile sale lirice despre viețile criminalilor şi deținuților. La suprafață, piesa pare o poveste din închisoare, stilizată şi oarecum înnobilată – ar putea fi un scenariu de film hollywoodian, doar că este total şi asumat imorală. Totuşi, intenția autorului este departe de naturalismul pur şi simplu. Didascaliile de la începutul piesei sună cam aşa: „Întreaga piesă se desfăşoară ca-ntr-un vis...Mişcările actorilor trebuie să fie ori foarte greoaie, ori extrem şi imposibil de rapide, fulgerătoare.”[295] Cu alte cuvinte, Genet vrea să ne atragă atenția că piesa nu reprezintă fapte, ci este un vis cu ochii deschişi, fantezia unui deținut, produsul unei imaginații înfierbântate.

Dar, cu tot modul ciudat, invertit şi cu-susul-în-jos de a trata subiectul acestei fantezii, ea seamănă în mod curios cu povestirile lui Thomas Mann şi ale lui Kafka. Lefranc este proscrisul care vrea să emuleze frumusețea autentică, instinctivă şi intuitivă a apartenenței la aceeaşi comunitate a unor ființe necomplicate, care nu fac altceva decât să fie ele însele, fără nici un efort. Dar chiar când, prin maximă străduință, îşi depăşeşte slăbiciunea şi duce la bun sfârşit actul care îl va face egalul lor, ei îl resping. Nu poate face nimic pentru a fi acceptat. Ochi-Verzi este analfabet, iar nefericirea l-a ales. Lefranc ştie să scrie şi să citească: îşi alege singur nefericirea. Trezia lui este cea care îl aruncă după gratii – prin faptul că este conştient de el însuşi, este prins între reflexiile propriei imagini, rătăcit în labirintul de oglinzi.

A doua piesă a lui Genet, *Les Bonnes (Cameristele),* de fapt prima care a fost reprezentată scenic, ne poartă şi mai adânc în labirintul de oglinzi. Pentru prima dată Genet iese, cel puțin în exterioritatea formei, din limitele strâmte ale lumii deținuților.

Cameristele începe într-un dormitor stil Ludovic al XV-lea, în care o doamnă elegantă este îmbrăcată de camerista ei, pe care o numeşte Claire. Doamna este arogantă, camerista – servilă. Cele două se înțeapă

[295] ibid., pp.103-104

una pe alta până când, la un moment dat, camerista o plesneşte pe Doamnă. Brusc sună un ceas deşteptător şi într-o clipă scena se transformă: Doamna nu e deloc o doamnă, ci una din cameristele care juca rolul unei doamne în absența adevăratei stăpâne a casei. Iar cea pe care aceasta o numise Claire nu este Claire, ci Solange, iar Claire jucase tocmai rolul Doamnei, tratându-şi tovarăşa aşa cum ea, la rândul ei, era tratată de adevărata Doamnă.

De câte ori Doamna este plecată, cele două cameriste înscenează fantezia servituții şi a revoltei finale împotriva ei, fiecare jucând-o pe rând. Căci, printr-un amestec de afecțiune, dragoste erotică şi ură adâncă, sunt legate de Doamna – mai tânără şi mai frumoasă decât ele. Tocmai au provocat, prin scrisori anonime, arestarea Domnului, iubitul Doamnei. Telefonul sună – Domnul a fost scos pe cauțiune. Cameristele sunt înspăimântate. Acum se va afla totul despre denunțuri. Hotărăsc s-o ucidă pe Doamna când se întoarce acasă, turnându-i otravă în tizană. Doamna soseşte, ele nu-i spun nimic despre eliberarea Domnului şi, tocmai când ea e pe punctul de a-şi bea ceaiul otrăvit, observă că receptorul telefonului e scos din furcă. Uneia din cameriste îi scapă vestea eliberării Domnului. Doamna nu-şi mai bea ceaiul, se grăbeşte să se întâlnească cu Domnul. Cameristele sunt lăsate singure şi îşi reiau jocul de-a Doamna şi camerista. Claire joacă din nou Doamna şi cere să i se dea ceaiul. Nu e prima oară că Solange eşuează în încercarea ei de a o ucide pe Doamna. Acum însă Claire îşi va demonstra curajul. Bea otrava şi moare, în rolul Doamnei.

Cele două cameriste sunt legate prin dragoste şi ură, una fiind imaginea în oglindă a celeilalte şi invers. Aşa cum Claire o şi spune: „M-am săturat să-mi tot văd imaginea aruncată înapoi din oglindă, de parc-ar puți.[296] În acelaşi timp, jucând rolul Doamnei, Claire vede întreaga rasă a servitorilor ca fiind o imagine deformată a clasei superioare: „Fețele voastre speriate, vinovate, coatele voastre zbârcite, hainele voastre demodate, trupurile consumate, bune de aruncat! Voi sunteți oglinzile noastre strâmbe, dejecțiile noastre pline de ură, ruşinea noastră, rebuturile!”[297] Astfel, ceea ce ele detestă să vadă una în alta este tocmai

[296] *The Maids*, p.61

[297] ibid., p.86

reflexia distorsionată a lumii plină de certitudini a stăpânilor lor, pe care îi adoră, maimuțăresc şi îi urăsc în acelaşi timp.

Dar labirintul de oglinzi al lui Genet este şi mai întortocheat. Când Louis Jouvet s-a încumetat, în 1947, să regizeze *Cameristele,* Genet a insistat la început ca cele trei personaje-femei din distribuție să fie jucate de bărbați. Aşa cum scria în primul său roman, *Notre-Dame-des-Fleurs:* „Dacă vreodată mi se va monta vreo piesă cu femei, voi insista ca rolurile să fie jucate de băieți şi voi spune acest lucru publicului printr-un afiş pus într-o parte a decorului, vizibil pe toată durata spectacolului."[298] Deci, de fapt, cameristele şi Doamna lor sunt tineri bărbați. După cum arată Sartre în strălucita analiză pe care o face *Cameristelor,* piesa reproduce aproape exact situația din *De veghe.* Domnul, maestrul-criminal absent, îi corespunde lui Bulgăre-de-Nea, eroul ucigaş absent. Doamna, a cărei frumusețe şi bogăție reflectă gloria Domnului, e un fel de Ochi-Verzi, iar celе două cameriste reprezintă figurile mai mici, Maurice şi Lefranc, care iubesc şi urăsc propria lor neputință în comparație cu gloria eroului lor. Aşa cum Lefranc îl ucide pe Maurice ca să se dovedească egalul lui Ochi-Verzi, Claire înfruntă moartea bravând şi silind-o pe Solange să-i servească ceaiul otrăvit. Şi cu aceasta am revenit în visul deținutului, în fantezia proscrisului care face eforturi zadarnice pentru a ajunge într-o lume a acceptării şi apartenenței.

Însă Doamna şi iubitul ei, Domnul, stăpânii cameristelor, nu reprezintă doar un ordin mai înalt în ierarhia deținuților, aşa cum se întâmplă cu Bulgăre-de-Nea şi Ochi-Verzi în *De veghe.* Ei sunt şi o imagine a societății respectabile, a lumii închise a *Celor Corecți,* din care copilul găsit, orfanul Genet s-a simțit exclus şi respins ca o monstruozitate. Revolta cameristelor împotriva stăpânilor nu este un gest social sau o acțiune revoluționară, ci are o nuanță de nostalgie şi dor, asemenea revoltei îngerului căzut, Satan, împotriva luminii din care a fost pe veci izgonit. De aceea, revolta nu-şi găseşte expresia în protest, ci în ritual. Fiecare cameristă în parte joacă rolul Doamnei, exprimându-şi dorința de *a fi* Doamna – şi fiecare, la rândul ei, joacă rolul celeilalte, trecând de la adorație şi servilism, la abuz şi violență – revărsându-şi întreaga ură şi

[298] Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs,* în *Oeuvres Complètes,* vol.II (Paris: Gallimard, 1951) p.119

invidie a proscrisului care se vede pe sine ca pe un iubit respins. Acest ritual, aşa cum o demonstrează Sartre, este un fel de Liturghie Neagră: dorința de a-l ucide pe cel iubit şi invidiat, ascunsă şi mereu repetată într-un ceremonial, printr-o acțiune stereotipă. Un asemenea ritual este o adevărată încarnare a frustrării, iar acțiunea, care nu va fi niciodată dusă la îndeplinire în lumea adevărată, se repetă iar şi iar, ca un simplu joc. Şi nici măcar acest ritual nu atinge vreodată un punct culminant. Doamna se întoarce întotdeauna mai repede. După cum arată Sartre, acest eşec este, la drept vorbind, inconştient încastrat în ritual. Jocul este astfel jucat încât timpul pierdut în pregătirile preliminare este întotdeauna prea lung pentru ca să se poată ajunge vreodată într-un punct culminant.

Ritualul împlinirii dorințelor este un act pe de-a-ntregul absurd – zădărnicia lui reflectându-se, ca într-o oglindă, în dorința de a aduce la îndeplinire ceva care nu va putea niciodată să umple golul dintre vis şi realitate, în magia analogă a primitivului incapabil să se confrunte cu lumea reală, rece, implacabilă, dură. Un asemenea ritual aparține nevrozei şi obsesiilor compulsive. El este o expresie a recluziunii.

Conceptul de act ritual, repetiția magică a unei acțiuni lipsită de realitate este cheia înțelegerii teatrului lui Genet. El însuşi descrie uniunea ideală între ritual şi teatru, într-o scrisoare adresată editorului său, Pauvert, care va servi apoi ca prefață a *Cameristelor*.

> „Pe o scenă aproape ca a noastră, pe o platformă, se reconstituie sfârşitul unei mese. Plecând din acest punct, pe care nici măcar nu-l mai regăsim azi, cel mai modern teatru şi-a găsit expresia, zi de zi, de-a lungul a două mii de ani, în sacrificiul liturghiei. Punctul de pornire dispare sub abundența de ornamente şi simboluri...Un spectacol care nu se adresează sufletului meu e zadarnic...Fără îndoială că una dintre funcțiile artei este înlocuirea credinței religioase cu eficientul ingredient al frumuseții. Măcar această frumusețe are forța unui poem, adică a unei crime. Dar, să lăsăm asta...”[299]

Genet respinge teatrul ca distracție. El nu crede că în lumea noastră occidentală teatrul va putea avea vreodată efectul unei adevărate comu-

[299] Genet, scrisoare către Pauvert, în Genet *Les Bonnes – L'Atelier d'Alberto Giacometti* (Décines: L'Arbalette, 1958), pp.145-6

niuni, al unei legături reale între ființe umane. El își amintește că odată Sartre i-a spus că a resimțit acest tip de efect ca urmare a unui spectacol de teatru, dar că s-a întâmplat o singură dată: la un spectacol de Crăciun într-un lagăr de prizonieri de război, când nostalgia unei piese franțuzești a recreat dintr-o dată însăși Franța, ca țară de baștină și uniune mistică, dar nu pe scenă, ci în public. Însă, adaugă Genet,

> „Nu știu cum va fi fiind teatrul într-o lume socialistă. Mai degrabă aș putea spune cum ar arăta el la triburile Mau-Mau, căci în lumea occidentală, din ce în ce mai mult atinsă de moarte și întoarsă către ea, teatrul poate doar să se rafineze în «reflexia» unei comedii într-o comedie, reflexia unei reflexii, pe care o reprezentare ceremonioasă ar putea s-o distileze la maximum și s-o facă aproape invizibilă. Dacă ai ales să te contempli în deliciile morții, trebuie neapărat să ai în vedere și să-ți aranjezi simbolurile funerare. Sau să alegi viața și să descoperi Dușmanul.
>
> Pentru mine, Dușmanul nu va fi niciodată peste tot, niciodată nu voi avea o patrie, nici măcar una abstractă, interioară. Dacă ceva mă emoționează, e doar nostalgia a ceea ce era odată patria mea. Doar un teatru de umbre mă mai poate atinge."[300]

Teatrul lui Genet este, într-un sens foarte real, un Dans al Morții. Dacă moartea este mereu prezentă în teatrul lui Ionesco, în sensul în care sentimentul ființei este pătruns de teama de moarte, în teatrul lui Genet lumea ființelor există doar ca o amintire nostalgică a vieții, într-o lume a visului și fantazării. Deja de la prima pagină a studiului său monumental despre Genet, Sartre observă: „Genet este un om mort. Dacă pare să mai trăiască încă, o face doar în starea larvară pe care unii o atribuie morților din morminte. Toți eroii lui au murit, măcar o dată în viață."[301]

În jocul oglinzilor lui Genet, fiecare realitate aparentă este revelată ca aparență, ca iluzie, care la rândul ei este revelată ca parte a unui vis sau a unei iluzii și tot așa, *ad infinitum.* Este vorba aici de un procedeu care descoperă absurditatea fundamentală a ființei, nimicnicia sa. Punctul fix din care simțim că putem privi în siguranță lumea – făcut poate din aparențe înșelătoare, dar mereu reductibile la o ultimă realitate – este el însuși revelat ca fiind doar o reflexie într-o oglindă, și întreaga struc-

[300] ibid., p.147

[301] *Saint Genet*, p.9

tură se prăbuşeşte. Prima lovitură de teatru din *Cameristele* este un asemenea exemplu. Am văzut o mare doamnă îmbrăcată de camerista ei, Claire; obişnuiți cum suntem să urmărim expoziţiunea unei piese, memorăm aceste relații. Dar brusc, când sună ceasul deşteptător, punctul de referință fixat dispare, iar ce părea a fi Doamna este de fapt Claire, camerista, ce părea a fi Claire devine Solange, ceea ce părea a fi expoziţiunea unei piese convenționale este un joc ritual într-o piesă de teatru.

În limbajul tehnic al filosofiei existențialiste, Sartre punctează:

> „Acest moment, când luminile pâlpâie, când unitatea volatilă a ființei şi neființei este atinsă în semiîntuneric – această clipă perfectă şi perversă ne face să ne dăm seama, dinlăuntru, de atitudinea mentală a lui Genet atunci când visează: este momentul răului. Căci, pentru a se asigura că nu foloseşte niciodată *aşa cum se cuvine* aparența, Genet vrea ca fanteziile lui, după îndepărtarea a două sau trei straturi ale realității, să se releve în toată zădărnicia lor. În această piramidă a fanteziilor, cea din urmă distruge realitățile celor de dinaintea ei."[302]

Sau, după cum însuşi Genet spune, descriind ceea ce încearcă să facă în *Cameristele:*

> „Am încercat să stabilesc o *distanțare* care, permițând un ton declamator, ar conduce la teatru în teatru. Speram astfel să obțin şi o desființare a personajelor...şi să le înlocuiesc prin simboluri cât de străine posibil de ceea ce ar trebui să semnifice ele şi totuşi destul de ataşate de sens, pentru a stabili o unică legătură între autor şi public; pe scurt, pentru a face din personajele de pe scenă, doar metafore a ceea ce ar trebui ele să reprezinte."[303]

Astfel, personajele însele sunt doar în aparență personaje – ele sunt de fapt simboluri, reflexii în oglindă, visele din visare.

Când *Cameristele* a avut premiera la Athénée, în Paris, pe 17 aprilie 1947, în regia celui mai faimos dintre actorii francezi ai epocii, Louis Jouvet, s-ar fi părut că Genet a ajuns în sfârşit în lumea respectabilă. Proza sa circula deja în ediții private. De fapt, Jouvet a fost cel care i-a sugerat lui Genet să scrie o piesă. „Fiind comandată de un actor celebru, am scris piesa din vanitate, dar plictisit."[304] Strălucit regizată, într-un

---

[302] Satre, 'Introducere' la *The Maids/Deathwatch,* p.30

[303] Ibid.

[304] Genet, scrisoare către Pauvert, loc.cit., p.144

decor de o frumusețe care-ți tăia respirația, semnat de Christian Bérard, *Cameristele* se bucură de un succes considerabil. Dar Genet nu se reabilitase complet. În 1948 se confruntă cu închisoarea pe viață şi doar o petiție semnată de numeroşi scriitori importanți ai vremii, printre care Sartre şi Cocteau, îl înduplecă pe preşedintele republicii să-l grațieze.

Trebuie să presupunem că în această perioadă a fost produs şi primul film al lui Genet. *Un Chant d'Amour,* o peliculă mută, de o oră şi jumătate, reafirmă câteva din temele principale ale prozei lui Genet. Este atât de erotic, încât nu se prea poate bănui că va putea fi vreodată difuzat în rețeaua publică. Primul cadru din *Un Chant d'Amour* este fațada unei închisori, cu lungi şiruri de ferestre zăbrelite. Din două ferestre alăturate se întind două mâini, încercând să se atingă. Un paznic care vede scena, urcă să cerceteze. Prin vizorul fiecărei uşi, vede diverşi deținuți în cursul unor diferite practici auto-erotice. După ce dă de urma celor doi vinovați, un tip mai în vârstă şi un băiat (suntem martorii încercărilor lor de a intra în legătură şi ai fanteziilor lor voluptuoase), gardianul se năpusteşte într-una din celule şi îl bate cu brutalitate pe deținutul mai în vârstă, dar, în mod ironic, durerea nu face decât să intensifice plăcerea fanteziilor erotice ale acestuia. Din nou în curtea închisorii, învins, gardianul observă iarăşi cele două mâini întinzându-se din ferestre alăturate. Acum una din ele ține o ghirlandă de flori, ceea ce face de data aceasta contactul posibil. Vorbim aici de un întreg set de imagini patetice, foarte caracteristice erotismului homosexual: organe genitale care se transformă în buchete de trandafiri sau ghirlande de flori care unesc perechea sentimentală. Totuşi, vorbim şi despre un film remarcabil, bine făcut şi un document terifiant al nefericirii sexuale a deținuților.

Norocul lui Genet se schimbase în bine. Unul din cei mai importanți editori ai Franței începuse să publice o ediție monumentală a operelor lui; primul volum apare în 1951, uriaşul studiu introductiv al lui Sartre în 1952, un alt volum în 1953. Dar se pare că Genet încetase să mai scrie pentru teatru. De fapt, se spunea că se lepădase de teatru după experiența cu *Cameristele* şi *De veghe,* produse pentru prima oară la Théâtre des Mathurins în februarie 1949. În scrisoarea către Pauvert, referindu-se la *Cameristele,* scrie despre sila pentru teatru şi lumea sa: „Poetul care se aventurează într-acolo, găseste îndreptată spre el aroganta prostie a acto-

rilor şi oamenilor de teatru. Nu te poți aştepta la nimic de la o profesie care se face cu atât de puțină seriozitate şi respect. Punctul ei de plecare, rațiunea sa de a fi, este exhibiționismul."[305] Dar deja în 1956, Genet scrisese o altă piesă: *Le Balcon.*

Evenimentele din jurul premierei acesteia arată că, în anii care trecuseră, Genet nu ajunsese nicidecum la o opinie mai tolerantă față de actori şi oamenii de scenă. *Balconul* a avut premiera mondială pe 22 aprilie 1957, la Arts Theatre Club din Londra, deschis numai membrilor şi, deci, în afara cenzurii Lordului Şambelan. Cronicile ziarelor londoneze conțineau şi povestea exilării din teatru a autorului care obiectase violent împotriva felului în care piesele lui fuseseră produse. Peter Zadek, tânărul regizor englez care pusese în scenă *Cameristele* în 1952, la Londra, în limba franceză, regizând-o apoi şi în engleză, a fost acuzat de Genet că ar fi vulgarizat *Balconul*.

Autorul este citat spunând: „Piesa mea se întâmplă într-un bordel de mare clasă. Peter Zadek a pus în scenă un bordel meschin."[306] S-a citat de asemenea comentariul lui Bernard Frechtman, excelentul traducător american al lui Genet: „[scenele din bordel] trebuie prezentate cu solemnitatea unei liturghii într-o minunată catedrală. Dl. Zadek le-a transpus într-un bordel obişnuit."[307] După câteva zile, Peter Zadek prezintă propria lui versiune a conflictului, aducând argumente subtile şi generoase, într-un articol reverențios la adresa lui Genet ca artist: „Tocmai această incapacitate de a face compromisuri face din Genet unul din cei mai importanți poeți-dramaturgi ai secolului."[308] Zadek explică răbufnirea lui Genet ca pe o manifestare a preocupării sale pentru limita dintre vis şi realitate:

> „Întreaga viață a lui Genet pare să repete structura vizionarului care încearcă să inducă «propriile fantezii în realitatea lumii». Dar lumea şi-a crucificat întotdeauna vizionarii, iar St. Genet nu este o excepție... Pentru el, visul său perfect din *Balconul* era realitatea şi, într-un efort uriaş de

[305] Genet, scrisoare către Pauvert, loc.cit., p.142

[306] *News Chronicle,* Londra, 23 aprilie 1957.

[307] loc.cit.

[308] *New Statesman,* Londra, 4 mai 1957

a o face concretă, realitatea noastră, producția de pe scenă, cu actori vii, trebuia sacrificată."[309]

Conflictul iscat de producția londoneză a *Balconului* (de fapt, o încercare curajoasă într-un teatru mic, cu minime cheltuieli de producție) a fost însă mai mult decât un incident pitoresc în viața unui autor dramatic excentric. El pune în lumină esența întregii arte poetice a lui Genet: tensiunea adâncă, profundă, care vine din căutarea absolutului, a frumosul, a elementului sacru, într-un sistem de valori răsturnat, în care răul este cel mai bun lucru, iar frumosul înfloreşte pe un teren plin de excremente şi crime sordide. De aceea, pentru Genet nu este deloc paradoxală cererea ca fanteziile sale sexuale şi cele legate de putere să fie înscenate cu solemnitatea şi splendoarea exterioară a liturghiei într-o mare catedrală, insistând în acelaşi timp ca regizorul să facă un spectacol „vulgar, violent şi de prost gust"[310] şi asigurându-l că „dacă cineva spune că această producție este de bun gust, a eşuat lamentabil. Tarfele mele trebuie să arate ca cele mai mizerabile prostituate din lume."[311] A te ridica la înălțimea acestor solicitări este foarte greu, dacă nu imposibil.

La drept vorbind, deşi producția londoneză a *Balconului* avea multe greşeli, slăbiciuni şi multe pasaje importante erau tăiate, ea reuşise totuşi să facă piesa, în întregul ei, să treacă rampa, mult mai bine decât avea s-o facă premiera franceză a lui Peter Brook, din mai 1960, montată la Théâtre du Gymnase, infinit mai cizelată, cu un decor splendid şi o distribuție faimoasă. Ritmul mai lent, rezultat din respectarea fidelă a intențiilor autorului, a făcut ca spectacolul să treneze într-o asemenea măsură încât, după prima reprezentație, scena centrală şi esențială dintre revoluționari, deşi repetată şi inclusă la premieră, a fost tăiată (ca şi în producția newyorkeză din martie 1966), privând astfel punctul culminant final al piesei de un aspect esențial în înțelegerea întregului. Dar de fapt, la premiera parizianã, Genet a fost destul de precaut ca să plece în Grecia să-şi trateze reumatismul.

Balconul este un pas important în evoluția organică a viziunii lui Genet. Din nou, de la început, ni se trage covorul de sub picioare. Piesa

[309] ibid.

[310] Ibid.

[311] *Picture Post*, Londra, 11 mai 1957

debutează cu un episcop îmbrăcat de gală, care ține un discurs în termeni teologici foarte elevați. De-abia dacă ne-am obişnuit cu ideea că privim un preot, când ne dăm seama că nu suntem într-un palat episcopal, ci într-un bordel, iar omul pe care-l privim nu e un episcop, ci un instalator de la gaze, care o plătise pe patroana bordelului pentru satisfacția de a se desfăta cu fanteziile lui sexuale şi de putere. Bordelul Madamei Irma, Marele Balcon, este un palat al iluziilor – un labirint de oglinzi. Clienții ei se pot deda celor mai ascunse fantezii: judecătorul care condamnă o mică hoață, generalul care se simte iubit de iapa lui preferată, de asemenea o frumoasă fată, leprosul vindecat miraculos de Fecioara Maria în persoană, legionarul muribund alinat de o frumoasă arăboaică. Recuzita pentru toate aceste fantezii ale grandorii se găseşte la stabilimentul Madamei Irma, care nu este numai un labirint de oglinzi, în sensul metaforic, dar şi în cel literal (peste tot e plin de oglinzi, care multiplică posturile eroice ale personajelor) şi de asemenea un fel de teatru, cu Madama pe post de producător şi impresar.

Intriga piesei izvorăşte din situația în care se află țara unde se găseşte Marele Balcon – respectiv în plină revoluție. În prima scenă se aud mitraliere. Revoluționarii vor să distrugă structura stabilă a puterii, reprezentată de imaginea reginei acelei țări, castă şi îndepărtată, de episcopii, judecătorii şi generalii ei. Una din pensionarele stabilimentului Madamei Irma, o fată numită Chantal, se îndrăgosteşte de unul din liderii revoluției, un instalator pe care îl întâlneşte în timp ce acesta repară ceva la Marele Balcon. Asfel, ea însăşi devine unul din simbolurile revoluției, un fel de Ioana D'Arc. Lupta împotriva revoluției este dusă de Şeful Poliției, cel care deține supremația în teritoriu, reprezentând aparatul modern al dictaturii, care emană puterea totalitară şi teroristă. Dar Şeful Poliției ştie că puterea nu înseamnă numai tortură şi forță fizică, şi că trebuie fundamental să domini mințile oamenilor. Dovada unei asemenea dominări se găseşte doar în fanteziile lor secrete şi numai când la bordelul Madamei Irma se va cere uniforma Şefului Poliției, acesta se va simți în siguranță. Neliniştit, el întreabă mereu dacă cineva a solicitat genul acesta de fantezie. Totul este pregătit pentru acel moment, dar nimeni nu dorește încă acel vis.

TEATRUL ABSURDULUI

Ne întâlnim apoi cu revoluționarii, într-o scenă contrapunctică lumii Marelui Balcon, dar şi acolo puterea se bazează tot pe fantezii sexuale. Unii rebeli vor s-o transforme pe Chantal într-un fel de emblemă a revoluției, cu frumoasa fată conducându-i la atac, cântând marşuri care să le insufle bărbaților dorințe eroice. Roger, liderul lor, rezistă acestor cereri, dar în final trebuie să cedeze, protestând: „Nu te-am scos de-acolo, nu te-am furat ca să devii un fel de unicorn sau un vultur cu două capete.” Dar Chantal pleacă, totuşi.

Palatul regal este spulberat, regina şi curtenii săi, măturați. O delegație de la palat apare la Marele Balcon. Dacă poporul ar putea fi făcut să creadă că simbolurile ancestrale ale puterii sunt intacte, ei ar fi salvați. Oare Madama Irma ar putea să joace rolul Reginei, iar clienții ei, care jucaseră roluri de judecători, episcopi, generali – să-şi asume cu adevărat aceste calități? Madama şi clienții ei consimt. Solemni, aceştia apar la balcon şi se înclină în fața mulțimii. Chantal se repede spre ei şi este ucisă de un glonț. O întâmplare? Sau un glonț revoluționar care-o va transforma într-o figură mitică? Sau poate că episcopul vrea s-o sanctifice?

Revoluția a fost înfrântă. Dar „episcop”, „general” sau „judecător”, trebuind să-şi exercite puterea în lumea reală, tânjesc după fanteziile lor. Când încearcă să-şi asume cu adevărat aceste funcții, li se aminteşe brutal de către Şeful Poliției, cine deține cu adevărat puterea. Dar şi acesta tânjeşte după ziua când funcția lui va fi învestită cu onoarea de a fi centru al viselor erotice. El își construieşte un urias mauşoleu, sperând că lucrul acesta îl va aduce mai aproape de scopul său. Încearcă să impună un simbol al demnității sale, în speranța că va stârni imaginația oamenilor. Respinge tunica şi toporul călăului. Ideea lui cea mai nouă este că ar trebui să fie reprezentat de un falus gigantic.

În sfârşit, apare şi primul client care vrea să se îmbrace în uniforma Şefului Poliției. Este Roger, liderul revoluționarilor înfrânți. Neliniştită, Irma, acum Regină, împreună cu demnitarii ei, privesc scena printr-un sistem complicat de oglinzi şi periscoape, care făcuse anterior posibil ca madama bordelului să vadă tot ce se întâmpla în camere. Roger îşi joacă propria fantezie de putere şi tortură, exclamând în final „Dacă tot mă joc de-a Şeful Poliției, am dreptul să duc personajul ăsta la limita

destinului său – nu, la a mea – să-i amestec destinul cu al meu", după care scoate un cuțit şi se castrează. Şeful Poliției, mulțumit că imaginea lui a devenit parte a altarului fanteziei umane, se zideşte în propriul mormânt – sau în reprezentarea acestuia, din bordel. Se aud din nou răpăituri de mitraliere. O nouă revoluție este în plină desfăşurare. Madama Irma îşi concediază clienții, se dezbracă de veşmintele regale şi se pregăteşte să revină la vechiul ei rol de proprietăreasă a unei case a iluziilor.

În didascaliile din *De veghe,* Genet insistă ca piesa să fie jucată ca un vis. În *Balconul,* nu e nevoie de asemenea instrucțiuni. E foarte clar că piesa reprezintă o lume a fanteziilor despre o lume a fanteziilor: visul lui Genet despre esența puterii şi sexualității care, pentru el, au aceleaşi rădăcini, la fel ca dorința de a arăta adevărata natură a judecătorilor, polițiştilor şi episcopilor. Copilul proscris, repudiat de societate şi nerecunoscând nici unul din codurile sale, incapabil să înțeleagă motivațiile organelor aparatului coercitiv al statului, îşi țese propriile fantezii despre motivele celor care acționează ca nişte instrumente ale autorității. Proscrisul ajunge la concluzia că aceştia îşi exprimă propriile impulsuri sadice de dominare şi că folosesc teribilul simbolism de care se înconjoară, ritualul şi ceremonialul regal, armata şi biserica, pentru a-şi susține şi asigura dominația. Astfel, sexul, care pentru Genet se rezumă la dominare şi supunere, puterea statului, care se manifestă în dominarea deținutului de către tribunal şi polițişti, dar şi ceremonialul romantic, manifestarea mitului în sex ca şi în putere – toate acestea sunt fundamental unul şi acelaşi lucru.

Conştiința omului occidental de astăzi este pătrunsă de un sentiment de neajutorare față de complexitatea lumii moderne şi de neputința de a-şi face simțită influența asupra acestei maşinării încâlcite şi misterioase. O lume care funcționează misterios în afara controlului nostru conştient pare absurdă. Ea nu mai are nici un scop religios sau istoric, a încetat să mai aibă vreun sens. Deținutul care, fizic separat de lume, este literalmente privat de orice mijloace de a-şi face simțită prezența sau de a influența în vreun fel realitatea dinafară, trăieşte experiența condiției umane a timpul nostru, mai intens şi mai direct decât oricare dintre noi. El – sau un deținut cu sensibilitatea lui Genet şi forța lui de expresie –

poate deveni purtătorul gândurilor nespuse, al maladiei subconştiente de care suferă omul occidental.

Chiar dacă viziunea lui Genet din *Balconul* este răzbunătoare şi deformată de furia violentă a proscrisului la adresa societății, ea are totuşi partea sa de adevăr. Ar fi o greşeală să criticăm piesa fiindcă, analizând mecanismele societale pe care le prezintă, observăm că ele sunt false şi că biserica, legea şi forțele de ordine au alte funcții decât doar acelea care exprimă setea de putere a celor care dețin poziții cheie în ierarhiile acestora (deşi aceste motive au fără îndoială rolul lor în psihologia legiuitorilor, episcopilor şi generalilor). Pe Genet nu-l interesează această analiză. El nu face decât să proiecteze sentimentul de neputință al individului prins în mrejele societății, să dramatizeze furia adesea suprimată şi subconştientă a Eului singur şi înspăimântat de apăsarea anonimă şi nebuloasă a Celorlalți. Această neajutorare, această neputință este cea care caută o scăpare, înlocuind explicațiile cu mitologiile şi visarea, încercând să readucă un înțeles şi un scop în univers, dar inevitabil eşuând de fiecare dată. Realitatea este o țintă de neatins. Nimic din ce ar putea face individul nu poate avea sens într-o lume la marginea anihilării, din motive şi prin mijloace pe care omul nu le poate înțelege şi asupra cărora pare să nu aibă nici un control.

Revoluționarii din *Balconul* încearcă abolirea unui sistem de putere bazat pe imagini mitice. Dar în însuşi actul de a penetra dincolo de cercul de fier al mitului, spre realitatea de dincolo, ei trebuie să-şi construiască propria lor mitologie. Căci mersul societății este dirijat de fanteziile maselor. Chantal, care evadează din bordelul Madamei Irma – fiindcă nu mai poate suporta să se prostitueze îndeplinind fanteziile unor oameni mici şi impotenți care încearcă să-şi satisfacă setea de putere şi sex – este inevitabil transformată într-un obiect mitologic, o imagine sexuală menită să ademenească spre moarte carnea de tun a revoluției. Şi, după sacrificiul său în acest rol eroic, Chantal, ca o mitică Ioana d'Arc, este revendicată fără nici o greutate de un fals episcop, ca parte a propriei liturghii. (Este demn de notat faptul că Brecht, a cărui operă Genet este prea puțin probabil s-o fi cunoscut, foloseşte exact aceeaşi imagine. Martira sa revoluționară din *Sfânta Ioana a Mieilor* este canonizată de capitaliști imediat după moarte.)

capitaliști imediat după înfrângere.)

Într-un final, însuşi liderul revoluționarilor se confruntă cu adevărul motivațiilor sale. Realitatea la care voia să acceadă era realitatea puterii, a acelei puteri reprezentată de serviciile secrete şi de metodele teroriste ale statului modern totalitar. De aceea vrea el să-şi satisfacă frustrările, venind la bordel şi devenind Şeful Poliției. Dar, în acelaşi timp, se simte şi vinovat pentru ceea ce face şi este cuprins de furia răzbunării. Auto-castrarea lui, deghizat în Şeful Poliției este una ambivalentă; vrea să se pedepsească pentru dorința de putere şi în acelaşi timp e o pedepsire intermediată, adresată Şefului Poliției, printr-un act de magie analogă. Puterea şi virilitatea se suprapun în mintea lui Roger, ca şi în a lui Genet, Şeful Poliției alegându-şi, ca simbol heraldic, un falus gigantic, aşa că pedepsirea magică trebuie să fie un act de emasculare.

Deşi are doar două apariții scurte de-a lungul piesei, Roger este adevăratul personaj principal din *Balconul*. Rolul său este acelaşi cu al lui Lefranc în *De veghe* şi al lui Claire în *Cameristele*. Lefranc încearcă să fie acceptat şi să scape din izolare, prin comiterea unei crime. Eşuează şi recade într-o însingurare şi mai profundă. Claire, eşuând în încercarea de a o ucide pe Doamnă, se sinucide în timp ce o joacă pe Doamnă, exact la fel cum se autocastrează Roger, castrându-l, prin analogie, pe Şeful Poliției. Ca şi Claire, care vrea cu adevărat să ia locul Doamnei pe care o iubeşte, dar o şi urăşte, şi care îşi îndeplineşte dorința deghizându-se, dar se şi pedepseşte pentru aceasta, sinucigându-se, la fel şi Roger admite că îşi doreşte *să fie* Şeful Poliției, pedepsindu-l pe acesta în propria lui persoană. Dar nici Claire, nici Roger nu au acces la realitate. Claire nu poate deveni cu adevărat Doamna, nici nu o poate omorî în realitate. Roger nu poate ajunge la putere prin revoluție, nici nu îl poate ucide pe Şeful Poliției prin magie analogă. Dimpotrivă, acțiunea sa confirmă acceptarea rituală a figurii acestuia, în panteonul fanteziilor umane despre sex şi putere. În loc să spargă oglinda pentru a ajunge afară, Roger nu face decât să adauge alte oglinzi la cele care reflectă deja imaginile false ale oamenilor mici visând la puterea reală.

Această analiză a mitului şi visului este ea însăşi un mit şi un vis. Chiar mai mult decât în *De veghe* şi *Cameristele,* publicul nu se îndoieşte că evenimentele reprezentate nu trebuie luate ca fiind reale. În *Balconul* nu există personaje în adevăratul sens al cuvântului, doar ima-

Balconul nu există personaje în adevăratul sens al cuvântului, doar ima-

gini ale nevoilor şi instinctelor primare. Şi nici nu avem de-a face cu o intrigă în sensul strict al cuvântului. Piesa este formată dintr-o serie de ritualuri, urmate de rituala dezvăluire finală: clienții bordelului care-şi performează ritualurile, prezentarea rituală a unei noi ierarhii de putere, castrarea rituală a revoluționarului frustrat. Structura de intrigă la care autorul recurge pentru a lega aceste acte ceremoniale este cea mai mare scădere a piesei. De aceea, toți criticii au remarcat că partea finală e prea lungă şi impresionează mai puțin decât începutul piesei, căci personajele fanteziei, care ar trebui să-şi exercite acum puterea, nu fac nimic concret, discută doar meritele relative ale figurilor lor mitice şi pozează pentru presă, exhibându-se populației. În mod evident, Genet eşuează aici să iasă în realitatea din afară. Pe de altă parte, părțile de ceremonial sau ceremonial-în-răspăr ale piesei sunt superbe şi scenic (ca de exemplu folosirea triumfală a ciorapilor pentru ca imaginile de vis ale micilor oameni să pară gigantice), dar şi ca limbaj poetic.

Această inegalitate izvorăşte din dilema fundamentală a lui Genet. El luptă pentru un teatru ritualic, dar ritualul este repetarea regulată a evenimentelor mitice şi, astfel, foarte aproape de magia analogă. El încearcă să influențeze lumea reală fie prin re-înscenarea evenimentelor-cheie care au format lumea sau (ca în riturile de fertilitate) prin performarea exemplară a abundenței. Un teatru de ritual şi ceremonie, asemenea teatrului attic, presupune un corpus valid de credințe şi mituri. Iar acesta este tocmai ceea ce lipseşte din civilizația noastră. De aceea, în *Balconul,* Genet se confruntă cu nevoia unei structuri a intrigii care să vină cu o bază rațională pentru liturghia-în-răspăr şi ceremonialul batjocoritor. Şi, din păcate, nu reuşeşte să le integreze pe acestea din urmă.

Dar în *Les Nègres (Negrii),* el găseşte o soluție extrem de ingenioasă a problemei. Astfel, ne prezintă o piesă subintitulată clovnerie: un spectacol de clovni, cu întregul său ritual, care nici măcar nu are nevoie de structuri ale intrigii. Un grup de negri joacă, în fața publicului asumat ca atare, re-înscenarea rituală a sentimentelor şi resentimentelor lor. După cum accentuează Genet, într-o notă introductivă a piesei, dacă în public n-ar fi măcar o persoană albă, piesa şi-ar pierde sensul. „Şi dacă nici un alb nu acceptă? Atunci, la intrarea în teatru, să fie distribuite măşti albe, spectatorilor negri. Şi dacă negrii refuză măştile, să se folosească un

manechin."[312] Cu alte cuvinte, prezența, chiar simbolică, măcar a unui spectator alb, este indispensabilă acestui ritual specific.

Actorii negri care execută acest ritual sunt împărțiți în două tabere: cei care vor fi negri şi vor juca fantezia negrilor şi cei care reprezintă, grotesc şi vizibil mascați, albii. Publicul alb din sală este astfel confruntat cu o imagine grotescă în oglindă a lui însuşi, pe scenă. Actorii negri stau între cele două publicuri albe. Dar publicul de pe scenă e format din fantasmele imaginii negrilor despre omul alb, concretizate în ierarhia puterii într-o societate colonialistă: regina, arogantă şi disprețuitoare, guvernatorul ei, judecătorul ei, preotul ei misionar şi valetul ei, care joacă şi rolul artistului şi intelectualului care-şi împrumută serviciile ierarhiei puterii, deşi nu aparține strict acesteia. Este semnificativ că regina, judecătorul, episcopul şi generalul (guvernatorul e militar) sunt identici cu figurile ierarhiei puterii din *Balconul*.

În fața acestei imagini a stăpânirii străine, grupul de negri îşi performează fanteziile resentimentare. Partea centrală a ritualului este fantezia unei uciderи rituale a unei femei albe, imaginată elaborat şi tandru, în toate detaliile lugubre. Se presupune că această femeie albă se află în sicriul care stă în mijlocul scenei. Căci, aşa cum spune unul din negri, „trebuie să meritățm dezaprobarea lor [a albilor, n.n.] şi să-i facem să ne judece şi să ne condamne."[313] La început, negrul numit Village (Sat), care se presupune că ar fi comis crima, spune că victima e o babă pe care-au găsit-o beată şi neajutorată pe docuri şi pe care a strangulat-o. Mai târziu, când crima reală este recostruită cu drag, vicima devine o femeiuşcă plină de nuri, sedusă de sexualitatea superioară a musafirului ei negru, pe care-l invită în dormitor unde este violată şi strangulată. Ca o notă suplimentară de ironie, se pare că negrul Diouf care trebuie s-o joace pe femeia albă violată este, în viața particulară, preot. După uciderea rituală, acesta îşi ia locul pe scenă, între ceilalți „albi".

După ce negrii şi-au făcut numărul, jucând ura şi răzbunarea, dar şi sentimentul de vinovăție, se trece la faza următoare: fantezia eliberării finale. Regina şi curtea ei descind, ca şi când ar fi angajați într-o expediție de pedepsire în colonii. Sunt prinşi şi omorâți ruşinos de către negri,

[312] Genet, *The Blacks* (New York: Grove Press, 1960), p.11

[313] ibid., p.39

iar episcopul misionar este castrat. Mulțumind actorilor negri care i-au interpretat pe albi, Achibald, care joacă regizorul tehnic al piesei, rezumă semnificația ritualului: „Încă n-a sosit vremea să prezentăm publicului piese nobile. Suntem ceea ce ei vor să fim. Aşa vom fi deci, până la sfârşit, absurzi.”[314]

Spectacolul acestei reprezentări rituale a sentimentelor negrilor pentru albi a fost executat în maniera unei clovnerii groteşti, pentru a-l face suportabil publicului alb. În deschiderea ceremoniei, Archibald le spune spectatorilor: „Pentru ca să rămâneți confortabil aşezați în fotolii, în prezența dramei care deja se desfăşoară aici, pentru ca să fiți siguri că nu există nici un pericol ca viermele ei să infesteze prețioasele voastre vieți, vom avea decența – pe care de la voi am învățat-o – să facem comunicarea imposibilă. Vom mări distanța care ne separă – o distanță fundamentală – prin pompa noastră, manierele şi neobrăzarea noastră. Căci şi noi suntem actori.”[315] Astfel, piesa ia forma unei ceremonii rituale, mai degrabă decât să fie o discuție a problemei rasiale în colonialism. În ritual, sensul este exprimat prin repetarea acțiunilor simbolice. Participanții au sentimente de uluire, de participare misterioasă, mai degrabă decât de comunicare intelectuală. Diferența constă doar în faptul că publicul vede o parodie a unui ritual, în care amărăciunea care se doreşte a fi comunicată vine din clovnerie şi batjocură.

Şi totuşi, aceasta este doar o primă înşelătorie a labirintului de oglinzi. Pe măsură ce acțiunea se desfăşoară, publicul este conştient că în culise se întâmplă ceva mai real decât ritualul din scenă. Unul dintre personaje, Ville de Saint-Nazaire, care e trimis undeva cu un revolver, în scena de început, se întoarce spre finalul spectacolului şi raportează că trădătorul negru a fost judecat şi executat. Astfel, întregul spectacol elaborat pe scenă se dezvăluie ca fiind o diversiune pentru a abate atenția de la acțiunea reală de dincolo de scenă. Am văzut un ritual de ucidere a unei femei albe, dar în realitate era vorba despre procesul şi execuția unui negru – a unui trădător negru.

La intrarea lui Ville de Sainte-Nazaire care aduce ştirea morții acestuia, actorii care au interpretat curtea regală albă îşi scot măştile şi se

[314] ibid., p.237

[315] Ibid., p.22

Ibid., p.22

dezvăluie ca fiind negri. Dar după ce află vestea că a fost trimis în Africa un nou delegat revoluționar, în locul celui ucis, îşi repun măştile şi redevin opresorii albi, torturați şi executați.

Prin urmare, ritualul răzbunării era de fapt o altă diversiune grotească. Sau nu? Căci noi ştim că Ville de Saint-Nazare este şi el actor şi că nimic real nu se întâmplă în culise – că, de fapt, spectacolul de teatru este mai real decât pretinsa realitate a execuției şi revoluției. Intenționat sau nu, pretenția de acțiune politică dincolo de perdeaua de fum a spectacolului este o nouă reflexie în lanțul mirajului.

Mai mult, ştim prea bine că negrii de pe scenă reprezintă mai mult decât nişte negri pur şi simplu. Tot aşa cum cameristele din piesa omonimă, chiar dacă sunt jucate de femei, ar trebui să fie băieți jucând femei, reprezentând o lume a bărbaților, negrii din *Negrii*, chiar dacă sunt jucați de negri, nu sunt negri cu adevărat. După cum însuşi Genet spune, într-o notă introductivă, destul de încriptată: „Într-o seară, un actor m-a rugat să scriu o piesă pentru o distribuție în întregime de culoare. Dar ce este, de fapt, un negru? Mai întîi de toate, ce înseamnă culoarea lui?”[316] Negrii din piesă sunt imaginea proscrişilor societății, ei îl reprezintă, mai presus de orice, pe însuşi Genet care, considerat hoț la vârsta de zece ani, hotărăşte să fie „ceea ce ei vor să fim”. Sau, după cum spune Archibald, „Pe această scenă suntem ca deținuții condamnați, care se joacă de-a condamnarea.”[317] Negrii sunt deci tot deținuți care, privați de şansa de a lua parte la realitatea înconjurătoare, îşi visează visele de vinovăție şi răzbunare – inclusiv judecarea şi executarea trădătorilor.

„Noi – voi şi cu mine” spune Village, „dăm târcoale la marginea lumii, dincolo de granițele ei. Noi suntem umbra, miezul obscur al făpturilor luminii...” Când spune aceste cuvinte, Village vorbeşte şi despre dragostea lui pentru Virtue, prostituata neagră. Pentru o clipă, cuprins de dragoste, el atinge pragul realității:

> „Când te-am zărit, deodată, poate nu mai mult de-o clipă, aş fi fost în stare să resping tot ce nu erai tu şi să râd de fantasme. Dar umerii îmi sunt prea slabi. N-am putut să duc povara condamnării lumii. Şi-am început să te urăsc, atunci când tot ce erai tu nu făcea decât să-mi

[316] ibid., p.10

[317] ibid., p.47

Ibid, p.47

> stârnească dragostea, căci dragostea asta ar fi făcut de nesuportat disprețul celorlalți, iar disprețul lor mi-ar fi făcut dragostea de nesuportat. Adevărul e că te urăsc."[318]

Negându-li-se demnitatea umană, proscrişilor, negrilor, li se neagă emoțiile lumii reale. Şi totuşi, la sfârşitul piesei, când ritualul grotesc s-a terminat, Village şi Virtue rămân singuri pe scenă. Iar Village încearcă să învețe gesturile iubirii, oricât de greu ar fi acest lucru. Este prima rază de speranță în teatrul întunecat al lui Genet: două din personajele lui au găsit curajul de a sparge cercul vicios al visării şi de a stabili o legătură umană autentică, prin dragoste. Sau, poate, aceasta ar fi o interpretare mult prea optimistă? Sfârşitul fericit este oare tot o fantezie a împlinirii dorințelor şi, deci, falsă la rândul ei? Tabloul final al *Negrilor* prezintă întreaga distribuție, în picioare, în fundalul scenei, cu Virtue şi Village întorcându-le spatele spectatorilor şi mergând spre colegii lor actori în ritmurile unui menuet din *Don Giovanni*. Deci îndrăgostiții *au întors spatele* lumii iluziilor.

Negrii a fost scrisă în 1957 şi a fost jucată pentru prima oară de o trupă de actori negri, Les Griots, sub direcția lui Roger Blin, la Théâtre de Lutèce, pe 28 octombrie 1959. Strălucit interpretată, piesa se bucură de mare succes şi se joacă timp de câteva luni, deşi nedumereşte o mare parte a publicului şi a criticilor.

În ciuda disprețului declarat pentru teatru ca loc de muncă şi pentru actori ca artişti, Genet continuă să scrie piese. În următoarea, *Les Paravents* (*Paravanele,* 1961), îşi prezintă comentariile acide asupra războiului din Alger. La prima vedere s-ar părea că Genet reproduce traseul lui Adamov, abandonând teatrul absurdului şi întorcându-se spre realismul politic. Dar nu este tocmai aşa, deşi *Paravanele* arată clar încotro se îndreaptă simpatiile politice ale lui Genet. De fapt, *Paravanele* rezumă şi reafirmă tema din *Negrii,* dar ceva mai puțin convingător. Piesa, care conține un mare număr de personaje, ni-i prezintă din nou pe cei mai săraci dintre săraci, respectiv țăranii algerieni, ca pe nişte proscrişi care luptă cu disperare împotriva puterii *Celor Corecți,* respectiv a autorităților. Dar dacă, în *Negrii,* acțiunea se concentrează în puternice imagini poetice, în *Paravanele* ea se dizolvă în imensitatea scenei

[318] ibid., p.44

Ibid., p.44

deschise, căci Genet insistă ca piesa să se joace în aer liber, pe o scenă cu patru nivele. Acțiunea are loc, adesea, pe mai multe nivele în acelaşi timp, în fața unei multitudini de paravane care trebuie să defileze pe scenă, pe roți silențioase de cauciuc. Indicațiile fundalului pentru fiecare scenă a piesei trebuie să fie scrise pe aceste paravane, în unele cazuri de actorii înşişi. Distribuția are aproape o sută de personaje, dar Genet specifică faptul că fiecare actor trebuie să interpreteze cinci sau şase roluri.

Punctul de focalizare al acestei uriaşe panorame este Saïd, cel mai sărac dintre arabi, atât de sărac încât nu-şi poate permite să se însoare decât cu cea mai urâtă fată din sat, Leila. Mama lui Saïd îşi domină fiul, dar şi acțiunea piesei; ea este, aşa cum sunt toate figurile materne la Genet, un personaj extrem de ambivalent. Saïd şi mama lui sunt implicați în revoltă; mama este ucisă şi apare la nivelul superior al scenei, împreună cu un întreg şir de alți morți, care privesc acțiunea ca figurile mascate ale albilor din *Negrii.* Viața în satul arab, cu cadiul, bordelul, piața, coloniştii şi polițiştii săi, este viu zugrăvită. Caricaturi groteşti ale soldaților francezi execută bufonerii crude şi obscene. Dar anticolonialismul piesei este mult depăşit de o puzderie de imagini de un erotism anal care nu apăruseră niciodată până acum atât de direct în opera dramatică a lui Genet, deşi erau prezențe constante în proza lui. Din acest motiv, dar şi pentru că este atât de risipită ca şi compoziție, *Paravanele* se bucură, se pare, de mai puțin succes decât piesele timpurii ale lui Genet. Ea nu poate fi reprezentată în Franța câtă vreme conflictul algerian nu s-a încheiat. Premiera mondială a avut loc, într-o variantă mult redusă, în Berlinul de Vest, în mai 1961.

Peter Brook, care a pornit stagiunea la al său Teatru al Cruzimii la începutul anului 1964, cu scopul precis de a antrena o trupă de actori pentru o producție a *Paravanelor,* a ajuns doar la faza experimentală – şi privată – a primelor douăsprezece scene, abia trecând de jumătatea piesei. Dar a fost o seară de neuitat. Scena în care algerienii ard livezile coloniştilor, pictând flăcări pe paravane, a atins un punct culminant de o intensitate frenetică. Era *action painting* devenit teatru. Dar dificultățile de cenzură şi mica probabilitate a succesului de public l-au făcut pe Brook să renunțe la proiect. Trupa pe care acesta o antrenase atinsese triumful în vara anului 1964 cu producția piesei lui Peter Weiss

triumful în vara anului 1964 cu producția piesei lui Peter Weiss,

Marat/Sade.[319] Istoria e plină de ironii delicioase: după terminarea războiului algerian şi zorii puterii gaulliste, *Paravanele* are premiera franceză la Teatrul Odéon, pe 21 aprilie 1966, în regia lui Roger Blin, cu Madeleine Renaud şi Jean-Louis Barrault în rolurile principale. Spectacolul a stârnit câteva demonstrații, dar în general a fost primit cu entuziasm de mare parte a publicului.

Se spune că *Paravanele* face parte dintr-un ciclu de şapte piese la care se crede că Genet lucra, dar până la sfârşitul anilor ’70 nici una dintre acestea nu a văzut lumina rampei.

În schimb, filmul *Mademoiselle,* regizat de Tony Richardson, cu Jeanne Moreau în rolul principal, este foarte caracteristic pentru vizunea lui Genet asupra realității. O micuță învățătoare spilcuită de la țară vede cum un muncitor străin arătos şi bine făcut (în scenariu el este polonez, dar în film devine italian) se comportă eroic cu ocazia unor calamități. Ea comite atunci o serie de acte criminale (dă foc unui grajd, otrăveşte o fântână, fisurează un baraj), doar pentru a-l vedea de fiecare dată pe frumosul străin intervenind în ajutorul victimelor. Neputând explica acest şir de dezastre, sătenii şovini sunt convinşi că străinul trebuie să fie cel care le provoacă. După o sălbatică noapte de dragoste cu bărbatul, tânăra cea spilcuită priveşte cu răceală cum acesta este linşat de mulțime. Îşi face bagajul şi pleacă elegantă spre noul ei post. Scenariul lui Genet este excepțional scris. Din păcate, transpunerea cinematografică este destul de neîndemânatică şi din această cauză devine parodică, uşor ridicolă.

De atunci încoace, cel puțin în ce priveşte piesele de teatru, Genet tace. La sfârşitul anilor ’60, el susține energic partidul Panterelor Negre din Statele Unite şi apare de câteva ori în public, în beneficiul acestora.

Viața lui este ascunsă, însingurată şi nomadă, el rătăcind practic fără bagaje sau alte bunuri, din hotel în hotel, apărând brusc pe un continent, apoi pe altul, rătăcitor prin lume.[320]

---

[319] *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizs zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade,* cu premiera la Berlin, în 1964.

[320] Pentru detalii despre modul de viață al lui Genet, vezi *Jean Genet in Tangiers* de Mohamed Choukri, Echo Press, New York, 1974.

de Mohamed Choukri, Echo Press, New York, 1974.

*

Scriind pentru teatru şi film, Genet ajunge acolo unde personajele lui (cu excepția, poate a lui Village si Virtue) nu reusesc să ajungă: sparge spirala vicioasă a visării şi fluziei şi, prin inscenarea fanteziilor sale – concrete, brutale şi deranjante – reuşeşte să aibă un impact asupra realității, chiar şi numai lăsând un public de *Corecți* profund mişcat şi dezgustat. După cum remarca Sartre, rezumând uimitoarea carieră a lui Genet, „Vrând să se abandoneze condiției de hoț şi depăşind orice limite, Genet se aruncă în vis; vrând să viseze până la atingerea nebuniei, el devine poet, vrând să ducă poezia până la triumful final al cuvântului, el devine om, iar umanitatea a devenit adevărul poetului, aşa cum poezia devenise adevărul hoțului."[321]

Dacă manifestările antisociale ale tânărului proscris erau încercări ale acestuia de a se răzbuna pe societate, de a distruge întregul ei mecanism în acte de o natură simbolică şi magie analogă, activitatea sa de scriitor este o continuare directă a acestui protest prin mijloace diferite, dar mai eficiente. Tot Sartre arată că

> „Dacă Genet, închis, aşa cum e el, în lumea fanteziilor sale, de către nemiloasa ordine a lucrurilor [ca un proscris care nu poate avea nici o influență asupra lumii reale], ar renunța la încercarea de a scandaliza, acționând ca un hoț? ... dacă s-ar folosi de imaginația sa pentru a crea o permanentă sursă de scandal? Dacă ar putea declanşa, prin visele sale de neputință şi tocmai datorită acestei neputințe, o energie infinită şi, în ciuda tuturor forțelor de poliție din lume, ar pune sub semnul întrebării întreaga noastră societate? Nu se cheamă că ar fi găsit, în acest caz, un punct de întâlnire între imaginație şi realitate, eficiență şi ineficiență, falsitate şi adevăr, între dreptul de a juca teatru şi acțiunea însăşi?"[322]

Confruntându-se cu societatea prin intermediul teatrului, mai mult decât cu cititorii solitari ai prozei sale, Genet se apropie semnificativ de ținta sa. Căci în teatru, un grup de oameni vii se constituie într-o unitate colectivă – publicul –, care se confruntă cu lumea secretă a viselor şi fanteziilor proscrisului. Ba mai mult, dându-şi seama de impactul pe care ceea ce vede îl are asupra lui, chiar dacă acest impact ia forma dez-

[321] *Saint Genet,* p.535

[322] ibid., p.288

[322] Ibid., p.388

gustului şi a ororii, spectatorul este silit să recunoască propria lui mizerie psihologică, amplificată monstruos acolo, în fața lui, pe scenă. Faptul că o mare parte din public a fost atrasă la teatru de zvonurile că spectacolul va fi scandalos sau pornografic, nu face decât să crească acest efect de şoc. Căci aici, perversitatea *Celor Corecți* îi va face să descopere că fanteziile lor nu sunt chiar atât de diferite de cele ale proscrisului care se spovedeşte.

Poate că teatrul lui Genet nu are intrigă, personaje, construcție, coerență sau adevăr social. Dar fără îndoială că adevărul psihologic nu-i lipseşte. Piesele lui nu sunt exerciții intelectuale (chiar dacă sunt inteligent construite), ci proiecțiile unei lumi mitologice personale, care se naşte în modurile pre-logice ale gândirii locuite de mit şi visare. De aici vine preponderența modelelor magice de acțiune în piesele lui: identificarea subiectului cu obiectul, a simbolului cu realitatea, a cuvântului cu conceptul, dar şi, adesea, divorțul semnificatului de semnificant, reificarea cuvântului (Genet îi spune lui Sartre că urăşte trandafirii, dar iubeşte cuvântul „trandafir"). În lumea gândirii pre-logice, a visului şi mitului, limba devine incantație în loc să comunice, cuvântul nu mai semnifică un concept, ci evocă magic lucrurile, devine formulă magică. Dorința şi iubirea se exprimă în voința de posesie prin identificarea cu şi încorporarea în obiectul iubit. Incantația, substituția magică şi identificarea sunt elementele esențiale ale ritualului. Folosirea limbii ca pe un descântec – reificarea cuvintelor – face din teatrul lui Genet un teatru poetic – în ciuda conținutului dur şi pe alocuri scabros – o adevărată transpunere a *Florilor Răului* ale lui Baudelaire, în imagini dramatice.

Teatrul lui Genet este un teatru de profund protest social. Totuşi, ca şi Ionesco şi Adamov înainte de convertirea la realism epic, el respinge hotărât implicarea şi polemica politică, tezismul sau propaganda. Ocupându-se de lumea fanteziilor proscrişilor, el explorează condiția umană, însingurarea, căutarea zadarnică a sensului şi realității.

Deşi teatrul lui Genet diferă din multe puncte de vedere, ca metodă şi abordare de al celorlalți autori dramatici analizați în această lucrare, el este purtătorul multor semne distinctive ale absurdului: abandonul conceptelor de personaj şi motivație; orientarea către stări şi situații

umane fundamentale, mai degrabă decât dezvoltarea unei intrigi narative

de la expoziţiune la deznodământ; devalorizarea limbajului ca mijloc de comunicare şi înţelegere; respingerea educaţiei prin teatru; confruntarea spectatorului cu faptele dure, cu o lume crudă şi cu izolarea individului. De aceea, *Balconul* şi *Negrii* pot fi considerate – cu siguranţă – iar *Cameristele* – cu o marjă semnificativă de probabilitate – exemple de teatru al absurdului.

5. HAROLD PINTER

Certitudini şi incertitudini

În generația mai recentă de autori dramatici care au mers pe urmele pionierilor absurdului, Harold Pinter, cu douăzeci şi patru de ani mai tânăr decât Beckett, are deja un statut important în teatrul contemporan. El provine dintr-o cu totul altă lume decât cea a exilaților din Armenia, România, Irlanda sau lumea subterană a crimei franceze, de unde vin cei care şi-au adus contribuția la noua abordare a teatrului. Totuşi şi el, în felul său, repetă istoria, căci se trage dintr-o familie de imigranți relativ recenți din Europa de Est.

Născut în 1930, Harold Pinter este fiul unui croitor evreu din Hackney, în estul Londrei. În adolescență publică poezii în mici reviste obscure, apoi studiază actoria la RADA (Royal Academy of Dramatic Art) şi CSD (Central School of Speech and Drama) şi începe o carieră scenică sub numele de afiş David Baron, străbătând Irlanda cu o trupă care juca Shakespeare şi petrecând câțiva ani chinuitori în teatre de provincie. Scrie apoi un roman, *The Dwarfs (Piticii),* pe care nu-l publică, după care, în 1957, începe să scrie piese de teatru. El însuşi povesteşte cum i-a împărtăşit ideea unei piese, unui prieten care lucra la Bristol University. Prietenului i-a plăcut atât de mult ideea, încât i-a scris lui Pinter, cerându-i piesa şi adăugând că, dacă era s-o producă universitatea, ea trebuia trimisă într-o săptămână. „Aşa că i-am scris înapoi şi i-am spus s-o lase baltă. După care m-am aşezat şi am scris-o în patru zile. Nu ştiu cum s-a întâmplat – dar s-a întâmplat.”[323]

323

Interviul lui Harold Pinter cu Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octombrie 1960

Această piesă într-un act, scrisă spontan şi în mare viteză, *The Room* (*Camera,* cu premiera la Bristol University în mai 1957), conține deja o mare parte din temele de bază, idiomul şi stilul foarte personal al pieselor de mai târziu şi de mai mare succes ale lui Pinter: acea stranie şi crudă precizie a felului în care reproduce inflexiunile şi aiureala irelevantă a vorbirii de zi cu zi; situațiile banale care ajung, treptat, amenințătoare, înfiorătoare şi misterioase; omisiunea intenționată a unei explicații sau motivații a acțiunii scenice. Camera, care este centrul şi imaginea poetică centrală a piesei, este unul din motivele recurente în opera lui Pinter. Aşa cum o spune chiar el, „Doi oameni într-o cameră... mă preocupă foarte mult această imagine: doi oameni într-o cameră. Cortina se ridică pe scenă, iar eu o văd ca pe o uriaşă întrebare: ce se va întâmpla cu aceşti doi oameni din cameră? O să deschidă cineva uşa ca să intre?”[324] Punctul de plecare al teatrului lui Pinter este astfel o întoarcere către un tip de drama elementară: suspansul creat de ingredientele de bază ale teatrului pur, preliterar: o scenă, doi oameni, o uşă, imaginea poetică a fricii nedefinite şi a aşteptării. Când a fost întrebat de un critic de ce le este teamă acestor oameni, Pinter a replicat: „Desigur, de ceea ce este în afara camerei. În afară e o întreagă lume care îi apasă şi asta îi sperie. Sunt sigur că vă sperie şi pe dumneavoastră, la fel ca şi pe mine.”[325]

În *The Room,* camera locuită de Rose (o bătrână cu puțină minte, al cărei soț, Bert, nu vorbeşte cu ea niciodată, deşi e îngrijit şi hrănit cu o copleşitoare dragoste maternă) se află într-o casă uriaşă, iar afară este iarnă şi noapte. Rose vede încăperea ca pe unicul ei refugiu, siguranța ei într-o lume ostilă. Această cameră, îşi spune ea, i se potriveşte. Nu i-ar plăcea să locuiască jos, la subsol, unde e rece şi umed. Camera devine astfel imaginea unei mici zone de lumină şi căldură pe care conştiința noastră, faptul că existăm, o deschide în oceanul de vastă nimicnicie din care ieşim treptat după ce ne naştem şi în care ne cufundăm din nou, când murim. Această mică pată de lumină şi căldură în întuneric, este totuşi un loc precar de refugiu, iar Rose se teme că va trebui să plece de acolo. Nu prea ştie cum arată camera ei, în planul general al casei. Când

[324] Interviul lui Harold Pinter cu Hallam Tennyson, BBC General Overseas Service, 7 august 1960

[325] Interviul cu Tynan.

îl întreabă pe Mr. Kidd (pe care-l ia drept proprietar, dar care s-ar putea să fie doar administrator) câte etaje are clădirea, până şi el este destul de evaziv în această privință: „Păi, să-ți spun drept, nu prea le număr eu acuma...”[326] Mr. Kidd e un bătrân cam senil, care nici măcar nu e sigur de familia lui: „Cred că maică-mea era evreică. Da, nu m-ar surprinde să aflu că era evreică”[327]

Soțul lui Rose şi Mr. Kidd ies, iar Rose rămâne singură. Uşa reprezintă pentru ea uriaşa amenințare a ieşirii în necunoscutul casei, cu număr incert de etaje, în iarna şi noaptea de afară. Iar când Rose deschide finalmente uşa să-şi ducă gunoiul afară, vedem doi oameni care stau în prag. Se produce un moment de groază, cu cea mai mare economie de mijloace. Şi chiar dacă străinii sunt un cuplu tânăr care-l caută pe proprietar, atmosfera terifiantă se susține. Ei vor o cameră de închiriat chiar în casa aceea, căci, rătăcind prin clădirea goală, au auzit o voce în subsolul întunecat, care le spunea că există o ofertă. De fapt, este vorba chiar de nr.7, camera lui Rose.

Străinii pleacă – Mr. Kidd se întoarce. Jos e un bărbat care vrea s-o vadă pe Rose. Stă întins pur şi simplu la subsol, e acolo de zile întregi, aşteptând ca soțul ei să plece. Mr. Kidd iese, Rose rămâne singură. Uşa devine din nou punctul în care se concentrează sentimentul de tăcută amenințare. Ea se deschide şi intră un negru orb. Îl cheamă Riley şi are un mesaj pentru Rose: „Taică-tău vrea să vii acasă. Hai acasă, Sal.”[328] Ştim că pe femeie o cheamă Rose, dar ea nu neagă că ar chema-o Sal. Spune doar: „Nu-mi zice aşa.”Bert, soțul lui Rose revine. El, care n-a vorbit deloc toată scena întâi, acum exclamă „M-am întors cu bine!” Din nou, se produce o adevărată lovitură de teatru cu cele mai simple mijloace. Bert vorbeşte despre amenințarea întunericului şi despre cum iubita lui camionetă l-a adus înapoi. Pe urmă, îl observă pe negru. Îi trage scaunul de sub fund şi îl bate cu bestialitate, până când acesta nu se mai mişcă. Rose îşi apasă ochii cu putere. A orbit.

---

[326] Pinter, *The Room,* în *The Birthday Party and Other Plays* (London:Methuen, 1960), p.102

[327] ibid., p.103

[328] ibid., p.110

[328] ibid., p.118

The Room nu ne prezintă numai principalele caracteristici ale unui stil deja format la Pinter, ci, prin scăderile ei, ne ajută şi să observăm cum a reuşit acesta să evite, treptat, entuziasmul şi spontaneitatea la prima mână. Un minus al piesei este, evident, alunecarea din atmosfera de groază maximă, construită cu elemente banale, într-un simbolism primar, în mister ieftin şi violență. Negrul orb care aduce mesaje de la tatăl care-şi cheamă fiica acasă, uciderea acestei parodii a simbolisticii morții de către bărbatul gelos şi orbirea finală a lui Rose – toate acestea sunt tehnici melodramatice nelalocul lor în teroarea subtil construită a scenelor de început. Căci, astfel, misterul devine o ieftină mistificare.

Cea de-a doua piesă într-un act a lui Pinter, *The Dumb Waiter (Chelnerul mut),* mai conține încă elemente ale acestei mistificări, dar deja mult mai inteligente şi mai subtile. În *The Dumb Waiter* (scrisă în 1957, jucată pentru prima oară la Hampstead Theatre Club, în Londra, pe 21 ianuarie 1960), avem din nou o cameră cu doi oameni şi o uşă care se deschide în necunoscut. Cei doi, aflați într-un subsol dubios, sunt nişte ucigaşi plătiți de către o organizație misterioasă, care umblă din loc în loc şi omoară la comanda celor care i-au angajat. Li se dă o adresă, o cheie şi li se spune să aştepte instrucțiuni. Mai devreme sau mai târziu, victima lor va sosi, o vor ucide şi apoi îşi vor vedea de drum. După aceea, ei nu ştiu niciodată ce se întâmplă cu corpul: „Cine curăță după noi? Aş fi curios să ştiu. Cine face curățenie? Poate nici nu fac curățenie, poate îi lasă pur şi simplu acolo, nu? Tu ce crezi?”[329]

Ben şi Gus, cei doi *killer*-i, sunt foarte nervoşi. Vor să-şi facă un ceai, sunt furioşi pentru că nu au chibrituri. Pe sub uşă, în mod misterios, cineva împinge un plic cu chibrituri. Dar nu au nici şilingul pe care trebuie să-l bage în contorul de gaz. În spatele camerei există însă un lift de alimente, un „chelner mut” – locul trebuie să fi fost odată bucătăria vreunui restaurant. Deodată, drăcia începe să se mişte şi de sus vine un bilețel cu o comandă: „Două fripturi la tavă cu cartofi prăjiți. Două creme la pahar. Două ceaiuri fără zahăr.” Ca să nu fie descoperiți, cei doi ucigaşi se grăbesc să răspundă comenzii. Se caută de mâncare prin buzunare şi trimit în sus un pachețel de ceai, o sticlă de lapte, un baton

[329] Pinter, *The Dumb Waiter,* în *The Birthday Party and Other Plays,* p.150

de ciocolată, o prăjitură cu cremă şi un pachet de chipsuri. Dar chelnerul mut revine, solicitând feluri de mâncare din ce în ce mai complicate, specialități greceşti şi chinezeşti. Cei doi descoperă lângă puțul liftului un tub prin care se poate vorbi, iar Ben stabileşte contactul cu puterile de sus. Aude astfel că „prăjitura cu cremă era veche, ciocolata era topită, iar biscuiții, moi."[330] Când Gus iese după un pahar cu apă, tubul vorbitor capătă din nou viață. Ben primeşte instrucțiunile finale de sus. Trebuie să-l ucidă pe primul om care intră în cameră. El este Gus. A fost dezbrăcat de haină, vestă, cravată, toc şi revolver. Gus este următoarea victimă.

The Dumb Waiter corespunde strălucit postulatlui ionescian al topirii complete a tragediei în farsa cea mai ilariantă. De asemenea, textul reuşeşte să transforme misteriosul ingredient supranatural, care rămâne la nivel sentimental în *The Room,* într-un element comic suplimentar: spectacolul puterilor cereşti, care îi bombardează pe cei doi ucigaşi solemni cu cereri de *„macaroni pastitsio, ormitha macarounada, chdr siu* şi germeni de fasole", este de un comic sălbatic. Şi totuşi, principalul element comic rezidă în excepționala vorbărie prin care cei doi îşi camuflează neliniştea crescândă. Aceste discuții, despre echipa care joacă în deplasare în duminica respectivă, despre cum e corect să spui: „aprinde radioul" sau „dă drumul la radio", bârfa despre ştirile meschine din ziarul de seară, sunt complet neverosimile, scandalos de comice şi înspăimântătoare în absurditatea lor.

Prima piesă lungă a lui Pinter, *The Birthday Party (Aniversarea),* combină personaje şi situații din *The Room* şi *The Dumb Waiter* şi omite, pentru prima dată, elementul melodramatic, supranatural, fără ca în felul acesta să piardă din mister sau din atmosfera de groază. Adăpostul cald şi sigur din *The Room* a devenit aici o pensiune sordidă la marginea mării, a cărei proprietară e o bătrână şleampătă, dar care este ca o mamă pentru clienții ei – Meg – având multe din trăsăturile lui Rose. Soțul lui Meg, Petey, este aproape la fel de tăcut ca soțul lui Rose, Bert, dar fără brutalitatea acestuia. El este un bătrân de treabă, iar slujba lui constă în aranjarea şezlongurilor pe faleză. Ben şi Gus, cei doi pistolari din *The Dumb Waiter,* reapar sub forma unei perechi de străini siniştri: un irlan-

[330] ibid

dez brutal şi tăcut şi un evreu, plin de falsă bonomie, emițând platitudini de înțelepciune lumească. Dar mai există şi pesonajul central, Stanley, un bărbat de aproape patruzeci de ani, indolent şi apatic, care a găsit un fel de refugiu în pensiunea lui Meg şi pe care de ani de zile nu l-a mai vizitat nimeni. Meg este aproape incestuos de mămoasă cu el. Despre trecutul lui ştim foarte puțin, în afară de istoria unui recital de pian pe care el l-ar fi dat la Lower Edmonton şi care ar fi fost un mare succes. Dar la următorul concert „m-au făcut praf. Praf m-au făcut. Totul era aranjat, organizat. La următorul concert. Era altundeva. Într-o iarnă. M-am dus acolo pregătit să cânt. Şi când am ajuns, sala era închisă, ferestrele – zăvorâte, nu era nimeni, nici măcar omul de serviciu. Au închis-o... repede s-au mai mişcat. Foarte repede. Aş vrea să ştiu cine-a făcut-o... e-n ordine, Jack, ajunge şi o aluzie."[331] Deşi Stanley visează să facă înconjurul pământului, este foarte clar că, de fapt, el se adăposteşte de lumea ostilă, în sălaşul sordid al lui Meg, de la marginea mării.

Apoi, aşa cum se întâmplă şi în celelalte două piese, uşa se deschide. Goldbeg şi McCann vor o cameră la pensiunea lui Meg. Ne dăm seama repede că i-au pus gând rău lui Stanley. Oare sunt trimişi de o organizație secretă pe care acesta a trădat-o? Sau poate sunt infirmieri care trebuie să-l ducă înapoi în ospiciul din care a scăpat? Ori chiar emisari ai altei lumi, ca negrul din *The Room?* Răspunsul nu-l vom afla niciodată. Îi vedem însă organizând o petrecere de ziua lui Stanley, deşi acesta susține că nu este ziua lui, şi apoi spălându-l pe creier într-un înspăimântător şi absurd anchetă încrucişată:

„GOLDBERG: Ai umplut de viermi scutecul în care te-ai născut.
McCANN: Dar de erezia albigensilor ce zici?
GOLDBERG: Cine-a stropit gardul viu în Melbourne?
McCANN: Şi ce spui de preasfântul Oliver Plunkett?
GOLBEG: Vorbeşte, Weber. De ce-a trecut găina drumul?
STANLEY: Fiindcă voia – fiindcă voia – fiindcă voia...
McCANN: Nu ştie!
GOLDBERG: De ce-a trecut găina drumul?
STANLEY: Fiindcă voia...

[331] Pinter, *The Birthday Party and Other Plays,* p.23

McCANN: Nu ştie. Nu ştie ce-a fost la-nceput.
GOLDBERG: Ce-a fost la-nceput?
McCANN: Oul sau găina? Ce-a fost la-nceput?
GOLDBERG ŞI McCANN: Ce-a fost la-nceput? Ce-a fost la-nceput? Ce-a fost la-nceput?"[332]

Petrecerea aniversară începe cu Meg care, opacă la ceea ce se întâmplă, o joacă grotesc pe frumoasa balului şi cu Goldberg, care pare să aibă mai multe nume, şi care o seduce pe blonda proastă din vecini, jucând leapşa pe dezbrăcate. Stanley, ai cărui ochelari i-au fost şterpeliți de McCann, devine tot mai isteric, încearcă s-o stranguleze pe Meg şi este dus sus de cei doi străini sinistri.

În actul III, Goldberg şi McCann se pregătesc să-l transporte pe Stanley cu o maşină uriaşă, neagră. Îmbrăcat cu un sacou negru şi pantaloni cu dungă, acesta are acum un guler curat, un melon, îşi duce în mână ochelarii sparți şi a devenit mut şi lipsit de expresie, ca o păpuşă. Când Meg apare în sufragerie, ea mai visează încă la petrecerea din seara de dinainte şi nu-şi dă seama de nimic.

The Birthday Party a fost interpretată ca o alegorie a presiunilor conformismului, iar Stanley, pianistul, ca artistul forțat de către emisarii lumii burgheze să devină respectabil şi să poarte pantaloni cu dungă. Şi totuşi, piesa poate fi văzută şi ca o alegorie a morții: omul smuls din casa pe care şi-a construit-o, de lângă căldura iubirii întrupată de amestecul de mămoşenie şi sexualitate al lui Meg, de către îngeri negri ai nimicniciei, care-l întreabă ce-a fost la început: oul sau găina? Dar, ca şi în *Aşteptându-l pe Godot,* genul acesta de interpretări trece pe lângă adevăr; căci piesa nu face altceva decât să cerceteze o situație care este, în sine, o imagine poetică validă, percepută de îndată ca fiind relevantă şi autentică. Ea vorbeşte pur şi simplu despre căutarea patetică a certitudinilor, despre temeri şi nelinişti secrete, despre terorismul lumii noastre, atât de des deghizat în falsă bonomie şi brutalitate bigotă, despre tragedia care se iscă din lipsa de înțelegere între oameni, la diferite niveluri ale conştientizării acesteia. Căldura şi dragostea lui Meg nu ajung niciodată la Stanley care o disprețuieşte pentru prostia şi mizeria

[332] ibid., pp.54-55

ei, iar pe de cealaltă parte soțul lui Meg, Petey, e aproape un imbecil care de-abia vorbeşte, aşa că dragostea şi afecțiunea lui rămân neexprimate.

Posibilitatea unei interpretări alegorice generale, în cazul unei piese ca *The Birthday Party,* ar presupune că aceasta să fi fost scrisă pentru a exprima o idee preconcepută. Pinter neagă cu înverşunare că ar lucra în acest fel: „Cred că e imposibil – şi categoric pentru mine aşa este – să scrii o piesă, pornind de la o idee abstractă... Eu încep să scriu de la imaginea unei situații şi de la două personaje – iar acestea rămân mereu destul reale pentru mine, căci dacă n-ar fi aşa, nu aş putea scrie piesa."[333]

Pentru Pinter, nu există nici o contradicție între tendința spre realism şi absurdul fundamental al situațiilor care-l inspiră. Ca şi lui Ionesco, viața în absurditatea ei i se pare caraghioasă – până la un punct. „Totul este caraghios – seriozitatea maximă este caraghioasă, până şi tragedia este caraghioasă. Şi cred că ceea ce încerc să fac în piesele mele este să ajung la această realitate recognoscibilă a absurdului din ceea ce facem, din felul cum ne purtăm şi cum vorbim."[334]

Totul este caraghios, până când oroarea condiției umane se ridică la suprafață: „Problema cu tragedia este că ea nu mai e de mult caraghioasă. E caraghioasă, după care încetează să mai fie aşa."[335] Viața este caraghioasă fiindcă este arbitrară, se bazează pe iluzie şi autoamăgire, ca visul lui Stanley de a face înconjurul lumii ca pianist, fiindcă el vine din impostura şi supraestimarea grotescă pe care fiecare dintre noi o avem despre noi înşine. Dar, în ziua de astăzi, totul este nesigur şi relativ. Nu există nici un punct fix; suntem înconjurați de necunoscut. Iar „faptul că ne învecinăm cu necunoscutul, ne duce la pasul următor şi asta se vede în piesele mele. Este vorba despre un fel de groază şi cred că aceasta merge mână în mână cu absurdul."[336]

Zona de necunoscut care ne înconjoară include motivația şi trecutul personajelor. Ceea ce Pinter respinge în „piesa bine scrisă", căutând un grad mai mare de realism în teatru, este tocmai faptul că aceasta dă prea

[333] Interviul lui Pinter cu Tynan.

[334] Interviul lui Pinter cu Tennyson.

[335] Ibid.

[336] Ibid.

multe informații despre trecutul şi motivația personajelor. În viața reală avem tot timpul de-a face cu oameni de ale căror istorii personale, relații de familie sau motivații psihologice habar nu avem. Ne interesează doar dacă ei sunt implicați într-o situație dramatică. Ne oprim fascinați de o ceartă în stradă, chiar dacă nu ştim cine şi de ce se ceartă acolo. Dar această respingere a motivării excesive a personajelor în teatru vine de mai departe decât căutarea realismului. E vorba despre problema *im-posibilității* cunoaşterii motivației reale a acțiunilor ființelor umane, al căror substrat psihologic complex este contradictoriu şi neverificabil. Una din preocupările majore ale lui Pinter este tocmai această greutate de a avea vreo certitudine. Într-o notiță din programul celor două piese ale sale într-un act, reprezentate la Teatrul Royal Court din Londra, în martie 1960, Pinter îşi exprimă astfel problema:

> „Dorința de a avea certitudini este de înțeles, dar ea nu poate fi satisfăcută întotdeauna. Nu există diferențe verificabile între real şi ireal, nici între adevăr şi minciună. Un lucru nu este neapărat adevărat sau fals, el poate fi în acelaşi timp fals şi adevărat. Este inexact, şi o prejudecată, să verifici ceea ce s-a întâmplat şi ceea ce tocmai se întâmplă, iar acest lucru ridică vreo câteva probleme. Un personaj care, pe scenă, nu prezintă argumente şi informații convingătoare despre trecutul său, comportarea sa actuală şi aspirațiile lui, nici nu ne dă o analiză cuprinzătoare a motivelor sale, este la fel de legitim şi demn de atenție ca şi unul care, în mod îngrijorător, face toate aceste lucruri. Cu cât experiența este mai acută, cu atât mai puțin articulată este exprimarea ei."[337]

Problema verificării în teatrul lui Pinter este legată îndeaproape de cea a folosirii limbii. Urechea lui, de o exactitate aproape clinică în redarea absurdității vorbirii obişnuite, îl ajută să transcrie conversația uzuală în toată repetitivitatea, incoerența şi lipsa ei de logică sau de gramatică. Dialogul, în piesele lui Pinter, este o listă a unei largi game de replici fără legătură şi întâmplătoare; el înregistrează efectul acțiunii întârziate care rezultă din diferențele în viteza de gândire a oamenilor: replica personajului mai încet la minte se adresează constant penultimei întrebări, în timp ce personajul mai isteț e întotdeauna cu două replici

[337] Notă din caietul de sală al pieselor *The Room* şi *The Dumb Waiter,* Royal

Court Theatre, London, martie 1960.

înaintea celuilalt. Mai sunt şi neînțelegerile care provin din incapacitatea de a asculta, din necunoaşterea cuvintelor polisilabice, folosite de personajele mai alfabetizate, pentru a-şi da aere, din cuvinte auzite greşit şi anticipări incorecte. În loc de a merge mai departe în mod logic, dialogul lui Pinter urmează o linie de gândire asociativă în care sunetul este mereu cu un pas în fața sensului. Totuşi, Pinter neagă că încearcă să demonstreze imposibilitatea omului de a comunica cu semenii săi. Astfel, el spune: „Simt că în loc de incapacitatea de a comunica, există o fugă deliberată de comunicare. Însăşi comunicarea între oameni este atât de înfricoşătoare, încât în loc să-i dăm curs, preferăm să vorbim aiurea, despre alte lucruri decât cele care ne definesc relația cu ceilalți."[338]

The Birthday Party a fost prima piesă a lui Pinter care a fost jucată de profesioniști, în Londra.(premiera a avut loc la Arts Theatre în Cambridge, pe 28 aprilie 1958, iar în mai spectacolul a fost transferat la Lyric Hammersmith). La început, piesa n-a convins, dar nici n-a fost o cădere. Pinter însuşi a regizat-o la Birmingham, în ianuarie 1959. Ea s-a bucurat de un strălucitor succes în interpretarea companiei Tavistock Players, la Tower Theatre, în Canonbury, Londra, în primăvara aceluiaşi an şi a fost vizionată de milioane de englezi ca excelent spectacol de televiziune, la începutul anului 1960.

Impactul unei piese atât de ciudate şi solicitante asupra ratingului televiziunii a fost de-a dreptul fascinant. Telespectatorii au fost exasperați de lipsa motivației ieftine şi evidente cu care se obişnuiseră în serialele de televiziune, dar ei au fost în acelaşi timp şi intrigați. Zile în şir, după transmiterea piesei, puteai auzi oameni vorbind despre ea, în autobuze şi prin localuri, ca despre o experiență extrem de tulburătoare şi deranjantă. În iulie 1960, *The Birthday Party* ajunge şi în Statele Unite, unde este pusă în scenă cu mult succes de Actors' Workshop din San Francisco.

După 1957, când începe să scrie teatru, mare parte din prolifica activitate de scritor a lui Pinter este dedicată radioului şi telelviziunii. În piesa radiofonică *A Slight Ache* (*O mică jenă,* premiera la BBC III, pe

[338] Interviul lui Pinter cu Tynan.

29 iulie 1959), Pinter foloseşte foarte inteligent limitările acestui medium. Din cele trei personaje ale piesei, doar două vorbesc. Cel de-al treilea rămâne în întregime mut şi astfel este învestit cu spaima de necunoscut. Un cuplu în vârstă, Edward şi Flora, sunt deranjați de prezența misterioasă a unui vânzător de chibrituri, la uşa din spate a casei lor. El stă acolo de săptămâni, cu tava lui cu chibrituri, fără să vândă nimic. Până la urmă, ei îl cheamă în casă. Dar orice îi spun, acesta rămâne tăcut. Stimulat parcă de absența încăpățânată a oricărei reacții, Edward începe să-i spună omului povestea vieții lui. Edward spune mereu că nu-i este frică, dar de fapt îi este şi iese în grădină să ia nişte aer. Acum e rândul Florei să i se adreseze tăcutului vizitator, turnându-i în cap un şuvoi de amintiri şi mărturisiri. Vorbeşte chiar şi despre sex, atrasă şi respinsă în acelaşi timp, de bătrânul vagabond. „O să te păstrez, bătrân oribil, şi o să-ți spun Barnabas". Ca şi Meg în *The Birthday Party,* atitudinea Florei față de bătrân este un amestec de sexualitate şi mămoşenie. Edward devine gelos şi violent. Din nou este rândul lui să vorbească cu Barnabas. Dar fiindcă tot nu reuşeşte să-i stârnească vreo reacție, devine tot mai personal, în timp ce-şi pierde tot mai mult energia, capitulând. Piesa se termină cu Flora instalându-l pe Barnabas în casă şi dându-l afară pe Edward: „Edward! Uite-ți tava!" Vagabondul şi soțul ei au schimbat locurile.

Există o curioasă afinitate între *A Slight Ache* şi Ucigaşul lui Ionesco, cel a cărui tăcere îl duce de asemenea pe inamicul său, Bérenger, pe culmile elocinței şi, apoi, la renunțarea finală. Aici, ca şi acolo, personajul tăcut joacă rolul de catalizator al proiecției sentimentelor celorlalți. Edward, exprimându-şi gândurile, se confruntă cu golul său interior şi capitulează, pe când Flora îşi exprimă sexualitatea încă vie şi astfel schimbă partenerii. Totuşi, fiindcă nu-l auzim pe tăcutul vânzător de chibrituri nici măcar chicotind, ca pe Ucigaşul lui Ionesco, el ar putea fi o emanație a imaginației celor doi bătrâni. Publicul piesei radiofonice nu va fi niciodată în stare să spună dacă el era sau nu real. Dar *A Slight Ache* a funcționat şi când a fost produsă pe scenă (Arts Theatre, Londra, 18 ianuarie 1961).

Elementul de mister este aproape în întregime absent în cea de-a

doua piesă radiofonică a lui Pinter, *A Night Out (O seară în oraş),* pre-

miera în martie 1960, la BBC III, versiunea televizată la ABC Television, aprilie 1960) şi în piesa de televiziune *Night School* (*Şcoala serală,* premiera la Associated Rediffusion TV, iulie 1960). În ambele texte, ca şi într-un număr de schițe scurte scrise cam în aceeaşi perioadă, Pinter se bazează în întregime pe mânuirea idiomului din viața adevărată, pentru a obține efectul de absurditate şi futilitate a condiției umane.

A Night Out arată aventurile unui funcționar frustrat, Albert Stokes, ținut lângă fusta mamei şi sufocat de o reminiscență posesivă, asemenea celei a lui Meg față de Stanley sau a Florei față de enigmaticul vânzător de chibrituri. Albert a fost invitat la o petrecere cu colegii de birou. Se smulge de lângă mama sa şi se duce la petrecere, unde un coleg rival îl face de râs, punând fetele să-l provoace. Acuzat de a se fi „încurcat" cu una din fete, se întoarce acasă şi, primit cu reproşuri de maică-sa, îşi pierde controlul, aruncă în ea cu ceva şi pleacă, convins că a omorât-o. O prostituată îl ia la ea, dar când şi aceasta îi reproşează că i-a lăsat scrum pe covor, el o înspăimântă cu o ieşire furibundă, după care fuge. Întorcându-se acasă dimineața, o găseşte pe maică-sa vie, dar oarecum cumințită de agresivitatea lui. Oare s-a eliberat cu adevărat în timpul nopții? Întrebarea rămâne fără răspuns.

A Night Out este doar aparent o piesă simpluță. De fapt, ea este extrem de subtil construită, sugerând, printr-o serie de repetiții, situația chinuitoare a lui Albert. Prostituata care îi face reproşuri lui Albert nu repetă numai situația cu mama lui, dar şi, făcându-i avansuri, situația penibilă de la petrecere. Astfel, scena cu prostituata arată dubla nefericire a lui Albert ca băiat al mămicii: incapacitatea de a-i rezista mamei sale, dar şi timiditatea față de sexul opus. Mergând în camera prostituatei, el fuge şi de mama lui şi de petrecere, dar se întâlneşte cu aceeaşi situație de care încercase să scape.

Piesa de televiziune *Night School* revine la o altă obsesie a lui Pinter: camera ca simbol al locului omului în lume. Walter, reîntors din închisoare, unde ispăşise o condamnare pentru falsificarea carnetelor de economii, îşi găseşte camera dată în chirie de către cele două mătuşi bătrâne ale sale. Oripilat, află că acolo stă Sally, o fată care pretinde că este învățătoare şi care iese mult seara, se pare că pentru a studia limbi

străine la şcoala serală. Dar, luându-şi nişte lucruri din cameră, Walter

îşi dă seama că fata lucrează de fapt într-un club de noapte. Deşi ar fi posibil ca el să se împrietenească cu Sally şi să-şi recâştige patul având o aventură sau chiar căsătorindu-se cu ea, Walter roagă un om de afaceri cam dubios, prieten al mătuşilor lui, să dea de urma clubului de noapte unde lucrează Sally. Solto, afaceristul, o găseşte pe fată, speră să aibă chiar el o relație cu ea şi, neglijent, îi spune că Walter l-a trimis s-o spioneze. Când Solto îi dă raportul lui Walter, îi ascunde însă faptul că a găsit-o pe fată. Dar Sally, care ştie că Walter vrea s-o dea de gol, pleacă. Vrând prea mult să-şi recâştige camera, Walter pierde şansa de a o avea pe fata care i-ar fi putut oferi un loc real în lume. *Night School* atinge de asemenea problema verificării şi identității: pentru a o impresiona pe Sally, Walter se preface că este un pistolar romantic – Sally însăşi pretinde că e învățătoare. Aceste minciuni îi împiedică pe cei doi să-şi construiască o relație adevărată.

Lupta pentru o cameră este de asemenea tema celei de-a doua piese lungi a lui Pinter, care îi aduce acestuia primul mare succes de public: *The Caretaker* (*Îngrijitorul casei,* premiera la Arts Theatre Club, Londra, aprilie 1960). Este o piesă în trei acte, cu trei personaje. Camera este o încăpere sordidă, locuită de Aston, un om de treabă, dar cam încet la minte, de vreo treizeci de ani. La începutul piesei vedem cum Aston are un musafir peste noapte, Davies, un vagabond bătrân pe care acesta l-a salvat dintr-o bătaie într-o cafenea unde cel dintâi lucrează. Davies nu şi-a pierdut numai locul în lume – rămânând fără adăpost – ci şi identitatea. El mărturiseşte că, deşi numele său real este Davies, ani de zile a folosit de fapt numele de Jenkins. Pentru a-şi demonstra identitatea, ar trebui să-şi găsească actele, pe care le-a lăsat unui tip, cu ani în urmă, în Sidcup, unde nu se poate întoarce fiindcă nu are pantofi ca lumea şi fiindcă vremea nu-i niciodată destul de bună.

Davies este vanitos, irascibil, alunecos şi plin de prejudecăți. Ar putea sta cu Aston şi fratele său mai mic, Mick, proprietarul clădirii, care visează s-o transforme într-un bloc de apartamente moderne. Lui Davies aproape că i se oferă slujba de îngrijitor. Dar el nu poate rezista tentației de a-i monta pe cei doi frați unul împotriva celuilalt, de a încerca să facă pe superiorul când Aston îi mărturiseşte, într-un acces de încredere, că

a fost la un moment dat supus unui tratament cu şocuri electrice, într-un

spital de boli mintale. Davies este astfel o personaificare a slăbiciunii umane. Nevoia de a avea un loc în lume este evidentă şi patetică, dar el nu este în stare să-şi disciplineze natura într-atât încât să-l obțină. După cum îi spune Mick, când în sfârşit îl dă afară: „Ce om ciudat mai eşti! Nu-i aşa? Eşti chiar ciudat. De când ai venit tu, în casa asta n-au fost decât necazuri. Pe bune, nimic din ce spui nu poate fi luat ca atare. Fiecare cuvânt de-al tău poate fi interpretat în o mie de feluri. Şi cea mai mare parte sunt minciuni. Până la urmă, eşti ca un animal sălbatic. Eşti o brută."[339]

În scena finală, Pinter dă măsura artei sale de autor dramatic: pledoaria lui Davies pentru încă o ultimă şansă este aproape tragică. După ce Davies a fost prezentat în toată abjecția lipsei sale totale de garanții, nemeritând mila care i se oferise de cei doi frați, expulzarea lui din camera sordidă care ar fi putut deveni lumea lui ia aproape proporțiile cosmice ale catastrofei alungării din Paradis. Miciuna, aroganța, incapacitatea lui Davies de a se impune ca superior sunt, până la urmă, păcatul originar al omenirii: *hybris*-ul, lipsa umilinței, orbirea față de propriile noastre greşeli.

The Caretaker atinge universalul şi tragedia fără trucurile misterului şi violenței pe care Pinter le foloseşte pentru a crea o atmosferă de teroare poetică în primele lui piese. Chiar şi mitul lui Davies, al călătoriei imposibile la Sidcup, rămâne între granițele realismului. El este doar o formă a automistificării şi escapismului grotesc. Oricine poate vedea

asta, dar Davies se iubeşte prea mult pe sine ca să-şi dea seama cum complacerea în apatie şi neputința de a se ajuta singur îi înşeală pe ceilalți, decât poate doar pe el însuşi.

Pinter ne dezvăluie faptul că inițial se gândise să recurgă la violență:

> „ Ideea originală... era... să închei piesa cu moartea violentă a vagabondului... Brusc mi-am dat seama că nu era nevoie de aşa ceva. Şi cred că în piesa asta... *am făcut* un mare progres, căci nu am nevoie de întoarceri de situație ca-n cabaret, de hebluri şi țipete în întuneric – cel puțin nu în măsura în care mi-a plăcut s-o fac până acum. Simt că pot trata o situație umană fără a recurge la genul acela de lucruri...văd piesa asta pur şi sim-

[339] Pinter, *The Caretaker* (London:Methuen, 1960), p.77

plu ca pe o anume situație, care privește trei oameni anume şi nu nişte simboluri ... întâmplătoare."[340]

O mare parte din piesa *The Caretaker* e foarte comică, iar faptul că s-a jucat atât de mult a fost atribuit în anumite reviste de specialitate amuzamentului spectatorilor la exactitatea ilariantă cu care Pinter redă limbajul clasei de jos. Într-o scrisoare către ziarul londonez *Sunday Times,* Pinter vorbeşte despre acest lucru şi îşi spune clar punctul de vedere asupra relației dintre tragedie şi farsă în piesă:

„Elementul absurd este, cred, una din trăsăturile ei [ale piesei, n.n.], dar nu am avut totuşi intenția să scriu o farsă comică. Dacă n-aş fi avut altceva de spus, n-aş fi scris-o deloc. Nu poți controla reacția publicului, acest lucru nu este de dorit, dar nici nu este uşor de analizat. Acolo unde comicul şi tragicul (în lipsa unui cuvânt mai bun) se întrepătrund, unii spectatori vor resimți comicul, şi nu celălalt element, pe care astfel îl elimină din existența lor... Dar atunci când se ajunge ca această voioşie lipsită de discernământ a spectatorilor să-i facă pe aceştia să se simtă superiori personajelor, orice participare este exclusă...în ce mă priveşte, *The Caretaker* e amuzantă până la un punct. Dincolo de acest punct, ea încetează să mai fie distractivă – şi acest punct este cauza din care am scris piesa."[341]

La drept vorbind, *The Caretaker* are pasaje de autentică poezie: marele discurs al lui Aston despre tratamentul prin şocuri electrice sau planul lui Mick de a-şi rearanja vechea casă, care transferă jargonul contemporan al reclamelor pentru diverse produse într-o lume imaginară a împlinirii tuturor dorințelor:

„Să ai un covor gros, din in, de culoarea fildeşului, o masă de... tec, cu furnir de afromosia, o servantă cu sertare negre, mate, scaune stil, tapisate, fotolii cafea-cu-lapte, din hesian, o canapeluță din lemn de mesteacăn umplută cu zegras, o măsuță de cafea cu tăblia rezistentă la căldură şi, de jur împrejur, lambriuri albe ca laptele..."[342]

[340] Pinter, interviu cu Tynan.

[341] *Sunday Times,* Londra, 14 august 1960

[342] *The Caretaker*, p.63

[343] ibid., p.25

Pinter este unul din primii poeți care au recunoscut potențialul plasticului laminat şi al ustensilelor electrice. Fratele lui Mick, Aston, este occidentalul tipic al mijlocului de secol XX, care le face în casă pe toate cu mâna lui, mecanic, lăcătuş şi chiar electrician, mereu reparând câte o priză. În felul său, şi el obține poezie din jargonul tehnic:

„DAVIES: Şi ce-i aia, adică - foarte exact..?
ASTON: Un pendular? Păi e cam totuna cu fierăstrăul vertical, dar trebuie fixat pe un mâner portabil.
DAVIES: Ah, da...'s foarte bune...
ASTON: Da, aşa e.
DAVIES: Şi ăla în coadă de vulpe?
ASTON: Păi, de fapt, am unul...
DAVIES: ...că şi alea-s foarte bune...
ASTON: Da...am şi lame de traforaj..." [343]

Râsul publicului în lunga perioadă în care s-a jucat *The Caretaker* nu era nicidecum doar un semn al superiorității spectatorului, ci şi un semn a recunoaşterii. Nu se întâmplă des să ne confruntăm pe scenă cu propriul nostru limbaj şi cu propriile noastre preocupări, chiar dacă acestea sunt exagerate şi stilizate pentru a scoate în evidență absurditatea satisfacției magice, primitive pe care aproape fiecare dintre noi o avem când reuşim să numim şi astfel să stăpânim numeroasele şi uluitoarele mecanisme şi mărunțişuri cu care ne-am înconjurat. Într-o lume tot mai lipsită de sens, vrem tot mai mult să ne specializăm într-un domeniu îngust şi irelevant. Încercând să-şi arate priceperea la ustensile electrice, Aston încearcă să aibă contact direct cu realitatea. Căderea lui nervoasă, care duce la tratamentul cu şocuri electrice, se datorează pierderii contactului cu realitatea şi cu ceilalți oameni. „Ei mă ascultau întotdeauna. Iar eu credeam...că ei înțelegeau ce le spuneam. Adică...obişnuiam să vorbesc cu ei. Vorbeam prea mult. Asta a fost greşeala mea."[344]

Pentru că avea halucinații şi vedea lucrurile cu o uimitoare claritate, a fost internat într-un spital de psihiatrie. Încercând să-şi păstreze luciditatea, apelează la mama lui, dar „ea a semnat formularele, vezi tu, ea şi-a dat acordul". Aston este poetul pe care societatea îl zdrobeşte sub

[344] ibid., p.57

greutatea inumană a formularelor legale şi birocrației. Fără halucinațiile lui, fără clarviziunea sa, el este redus la căutarea satisfacției într-un fel în care cei mai mulți cetățeni ai numeroasei noastre societăți obțin un minimum de poezie din viață, respectiv meşterind ceva prin propriile lor case: „...m-am hotărât să încerc să mă ocup de decorații interioare, aşa că am intrat aici, în camera asta, m-am apucat să strâng lemne, pentru un atelier, bucățele de toate felurile care, credeam eu, o să-mi fie vreodată de folos pentru apartament sau prin casă..."[345]

În piesa radiofonică *The Dwarfs* (*Piticii,* premiera BBC III, la 2 decembrie 1960), Pinter amplifică experiența lui Aston. Len, protagonistul piesei, suferă şi el de halucinații – se vede ca făcând parte dintr-o bandă de pitici pe care-i hrăneşte cu bucățele de carne de şobolan. Se teme de aceşti pitici, nu-i place să lucreze pentru ei şi totuşi, când halucinația dispare, el regretă că a pierdut căldura şi confortabila mizerie a acestei lumi sordide:

> „ M-au lăsat făr-un ban. Şi-acum toți se fac că trag la aghioase lângă foc, cu ochii deschişi, picior peste picior. E insuportabil. M-au lăsat baltă. Nici măcar un cârnăcior rânced, o bucățică de slănină, o frunză de varză, nici măcar o feliuță moale de salam, aşa cum îmi tăiau pe vremuri, când ziceam poveşti stând la soare...acuma e pustiu. E curat lună. Peste tot. Iarbă. Flori. Muguraşi."[346]

Len are doi prieteni care-i invadează camera, Pete şi Mark, fiecare încercând să-l stârnească împotriva celuilalt. Camerea lui Len, ca şi percepția sa asupra realității, se schimbă constant: „Camerele în care trăim... se deschid şi se închid... nu vezi? Îşi schimbă forma după cum vor ele. Nu m-aş plânge prea mult dacă asta ar ține măcar un pic. Dar nu – şi nu-mi dau seama care-s limitele, granițele pe care le consideram, până azi, normale."[347]

The Dwarfs, bazată pe romanul nepublicat al lui Pinter, e o piesă fără intrigă, un şir de variații pe tema realității şi închipuirii. Aşa cum îi spune Pete lui Len, „Asumarea unei experiențe de viață, dacă ea are vreo

[345] ibid., p.60

[346] Pinter, *The Dwarfs,* în *A Slight Ache and Other Plays* (London: Methuen, 1961), p.116

[347] ibid., p.97

valoare, trebuie desigur să se bazeze pe disociere. Asta e ceea ce-ți lipseşte. Habar n-ai să păstrezi distanța între ce simți şi ce crezi despre asta... Cum crezi că poți să-ți dai seama de ceva, dacă umbli toată ziua cu nasul între picioare?"[348] Dar Pete, cu toată pledoaria lui pentru realism, continuă prin a-i povesti lui Len propriul său coşmar despre oameni ale căror fețe se decojesc, într-o alertă din metrou.

Deşi foarte simplă şi fără nici un artificiu de compoziție, *The Dwarfs* este o piesă complexă şi dificilă. Este de asemenea o declarație personală a autorului. Lumea piticilor lui Len este cea a lui Aston sau a lui Stanley din *The Birthday Party.* Cei trei au în comun aceeaşi experiență: au fost goniți din lumea lor personală – sordidă, dar confortabilă – în care se puteau lăsa în voia viziunilor lor. Stanley este scos cu forța, în plină alegorie, Aston şi Len îşi pierd viziunile printr-un proces de însănătoşire care îi privează de o dimensiune importantă a vieții lor: aceea a fanteziei sau poeziei, capacitatea de a privi dincolo de scena lumii obişnuite, banale.

În *The Collection* (scrisă inițial pentru televiziune şi transmisă pentru prima oară de Associated Rediffusion TV pe 11 mai 1961, ulterior adaptată pentru scenă şi prezentată de Royal Shakespeare Company la Aldwych Theatre în Londra, la 18 iunie 1962), Pinter revine la problema verificării. Harry este un designer homosexual de materiale textile, care trăieşte cu Bill, un tânăr pe care l-a „descoperit" şi pe care şi l-a făcut prieten. James, de asemenea în industria de țesături, îl acuză pe Bill că ar fi seducă şi ar fi petrecut noaptea cu soția lui, Stella, când au călătorit împreună la Leeds, în nord, pentru a vedea ultima colecție de rochii de sezon. Oare povestea lui James o fi adevărată? Sau este invenția Stellei, pentru a-l face gelos pe soțul ei? Sau Bill vrea să scape din cercul magic în care Harry şi homosexualitatea îl țin blocat? Pinter însuşi nu poate şi nu vrea să dea un răspuns. Din scrima verbală a celor trei bărbați reiese, totuşi, că James, soțul, s-ar putea să aibă şi el tendințe homosexuale, căci e mult prea interesat de Bill pentru un bărbat a cărui soție a fost sedusă de acesta. Iar Harry, protectorul mai în vârstă al lui Bill, devine şi mai gelos pe el decât James, soțul înşelat. În varianta televizată, acțiunea se mută de la apartamentul lui James şi Stella la casa lui Bill şi Harry, dar

[348] ibid., p.99

în varianta scenică, cele două locații rămân vizibile pe scena împărțită în două şi pe tot parcursul piesei o putem vedea pe Stella şezând pe sofa, singură şi abandonată, mângâindu-şi pisica. Astfel, unul dintre lucrurile care apar clar în spectacol şi care şi-ar putea să fie trecute cu vederea la simpla citire a textului, este tragedia femeii într-o lume în care bărbații tind să fie mai interesați unul de altul decât de celălalt sex. Cu *The Collection,* Pinter demonstrează de asemenea că stăpâneşte limbajul mult peste abilitatea de a reda vorbirea claselor de jos: aici avem de-a face cu o lume a clasei de mijloc, undeva între comunitatea oamenilor de afaceri şi cea „artistică", iar Pinter reuşeşte cu măiestrie să obțină un efect la fel de uimitor ca şi cele din piesele mai timpurii, în care lucrează cu un idiom al unei părți total diferite a societății.

În piesa de televiziune *The Lover* (*Amantul,* premiera Associated Rediffusion, Londra, 28 martie 1963 şi produsă pe scenă, împreună cu o adaptare a piesei *Piticii,* la Arts Theatre, Londra, pe 18 septembrie 1963), suntem din nou într-o suburbie a clasei de mijloc. Richard şi Sarah sunt un cuplu care locuieşte la marginea oraşului, iar Richard face naveta zilnic la Londra. Plecând, îşi întreabă soția dacă îşi aşteaptă amantul în după amiaza ceea. Ea răspunde afirmativ, el o aprobă şi iese. Revenind seara, o întreabă ca din întâmplare dacă s-a simțit bine cu amantul, iar ea îi povesteşte, lejer, despre clipele petrecute cu acesta, după care Richard spune la fel de lejer că şi el frecventează o târfă. Ni se arată apoi pregătirea lui Sarah pentru o altă după-amiază când aşteaptă vizita amantului ei. Se schimbă într-o rochie strâmtă. Apare în sfârşit amantul – este soțul ei, de asemenea spilcuit. Acum ea îl numeşte Max. Deci, de fapt, cuplul îşi pune în practică fanteziile sexuale deghizându-se într-un seducător romantic şi sadic şi o târfă lascivă. Dar pe măsură ce piesa se derulează, ei se confruntă cu imposibilitatea de a-şi separa cele două euri şi la sfârşit se pare că personajele imaginare sunt pe punctul de a prelua de tot controlul.

În *Amantul,* tema realității şi fantezia împlinirii dorințelor este încă explicită şi cumva literală. În schimb, în cea de-a treia sa piesă lungă, *The Homecoming (Întoarcerea acasă),* Pinter reuşeşte să îmbine cele două niveluri într-un întreg uimitor de ambivalent. *The Homecoming*

(premiera Royal Shakespeare Company la Aldwych Theatre, Londra, 3

iunie 1965) a lăsat o mare parte din public perplexă. Cu toate acestea, cheia înțelegerii sale este destul de simplă: piesa prezintă o succesiune de evenimente realiste (sau cel puțin motivate realist), dar care ar putea fi în același timp fantezii sau dorințe dintr-un vis. La orice nivel, piesa are sens. Dar forța ei poetică rezidă tocmai în ambivalența sa. Max, un măcelar pensionat, trăieşte în nordul Londrei, cu doi fii: Lenny, spilcuit, alert şi, la începutul piesei, cu o ocupație incertă – şi Joey, musculos, lent, boxer. Cu ei mai locuieşte şi Sam, un unchi în vârstă, şofer de taxi, din cuvintele căruia deducem că bunica familiei, Jessie, acum moartă, ar fi fost la un moment dat încurcată cu un prieten de familie numit MacGregor. În casă apare brusc Ted, cel mai mare din fiii lui Max, cu soția lui, Ruth. Teddy a lipsit mult din Londra. A fost plecat în America, unde predă şi acum filosofie, la o universitate. Ruth este şi ea engle-

zoaică. Teddy şi ea s-au căsătorit înainte de plecarea în America, dar familia n-a avut încă ocazia de a o întâlni. Cuplul are acum trei fii, care au rămas în America. Ruth se încurcă cu Lenny şi Joey şi treptat aflăm că Lenny îşi câştigă traiul ca peşte. După un timp, el îi propune lui Ruth să se mute de tot la ei şi să devină prostituată. Rece, Ruth acceptă pro-

punerea. Teddy, soțul ei, este de asemenea de acord şi pleacă în America, la copii. Bătrânul Sam face un infarct povestind cum mama băieților a făcut dragoste o dată cu MacGregor pe bancheta din spate a maşinii lui. Iar Max, tată de familie, se târăşte în fața lui Ruth, cerşindu-i favorurile sexuale.

Propunerea pe care Lenny i-o face lui Ruth şi felul în care şi soțul ei o acceptă, plăcid, aminteşte de Richard şi acceptarea lejeră a aventurii soției lui cu un amant oarecare. Acestea sunt singurele elemente imposibile într-o cheie realistă a piesei. Însă dacă luăm în calcul refuzul repetat al lui Pinter de a construi o expoziționare a pieselor sale şi o motivație amănunțită a personajelor, putem găsi şi aici o explicație perfect verosimilă: este destul de evident, din ce se spune despre Ruth în piesă (pe vremuri poza goală), că înainte de a-l întâlni şi de a se căsători cu Ted ar fi putut fi prostituată. Dacă a fost incapabilă să se acomodeze unei vieți respectabile în America (fiind nimfomană, aşa cum reiese din com-

lui Teddy în Londra, a fost probabil o ultimă încercare de a-şi salva căsătoria, dar care, evident, a eşuat. Aşa că e posibil ca Teddy să se simtă chiar ușurat că scapă de soția lui. Iar dacă Jessie, mama lui Max și Sam, a fost de asemenea prostituată sau pe-aproape, lucru indicat de aluziile lui Sam, atunci şi Teddy, la fel ca restul familiei, este obişnuit cu o abordare relaxată şi în ton de afaceri a acestor tranzacții. În consecință, lipsa surprizei şi acceptarea calmă a noii situații apar, astfel, normale.

Dar cam atât despre nivelul realist al piesei. La nivel de fantezie şi împlinire a dorințelor, *The Homecoming* pare să reprezinte visul fiului de cucerire sexuală a mamei, în contextul înfrângerii tatălui. E destul de evident faptul că Max şi Teddy (fratele mai mic – adesea un substitut al tatălui) sunt ipostaze ale figurii paterne. Max reprezintă ipostaza mai penibilă a senectuții senile, Teddy – filosoful – pretențiile intelectuale superioare ale tatălui. Dar, dacă este aşa, atunci Ruth, soția lui Teddy, este un dublu al mamei. De-aici dorința fiului de a o avea şi uşurința de vis cu care aceasta se împlineşte. Iar implorările finale ale lui Max către Ruth completează visul oedipian al fiului: acum rolurile s-au inversat, acum fiii sunt posesorii mândri ai sexualității mamei, iar tatăl a ajuns să cerşească favoruri.

Dacă Richard în *The Lover* vrea să-şi trateze respectabila soție ca pe o târfă, el pune în lumină dihotomia dintre arhetipul feminin ca mamă şi ca prostituată. Jesse, mama din *The Homecoming* este acuzată de a se fi prostituat cu MacGregor. Cu alte cuvinte, fiii, tânjind după mama lor, visează s-o tranforme pe aceasta într-o târfă ale cărei favoruri sexuale nu trebuie decât solicitate. Căci dacă mama ar fi o târfă, cât de simplă ar fi spargerea tuturor tabu-urilor care o înconjoară!

Prin perspectiva pe care o oferă, *The Homecoming* lărgeşte posibilitățile de interpretare a unora din piesele timpurii ale lui Pinter. Astfel, în *The Birthday Party,* Stanley poate fi interpretat ca fiul care găseşte adăpost în dragostea unei figuri materne, extras brutal din acest mic paradis de către emisarii tatălui: cu siguranță Goldberg este o figură paternă, arătat şi el ca bucurându-se de nurii unei târfe sau femei uşoare, Lulu. Asemănarea între personajele din *The Caretaker* şi *The Homeco-*

Aston. *The Caretaker* poate fi privită astfel – printre multe alte interpretări – ca un vis al expulzării tatălui din casă. În *The Homecoming,* figura maternă apare de asemenea arătând motivul din care fiii îşi urăsc şi disprețuiesc tatăl în *The Caretaker*. Figura paterna câştiga partida în *The Birthday Party,* este aproape expulzată în finalul piesei *The Caretaker,* iar în *The Homecoming* înfrângerea este totală, umilirea triumfal detailată.

În schimb, piesa de televiziune *Tea Party* (transmisă de BBC în 1965) tratează un subiect mult mai convențional. Protagonistul este un bogat fabricant de obiecte sanitare, care s-a căsătorit cu o fată dintr-o familie aristocratică, față de care se simte inferior. Complexul de inferioritate față de soție îl face să o dorească pe secretara sa. La un ceai în biroul său, pe când soția și fratele ei se confruntă cu secretara și cu părinții proletari ai protagonistului, tensiunea devine prea mare pentru el şi acesta se scufundă în scaun, şocat, paralizat, orbit.

O altă piesă de televiziune, *The Basement,* transmisă de BBC la începutul anului 1967, a fost scrisă inițial pentru proiectul inițiat de Grove Press, în care Beckett şi-a scris scenariul numit *Film.* La început, textul s-a numit *The Compartment.* El se bazează pe asocierea liberă a imaginilor, în jurul conceptului preferat al lui Pinter: camera ca teritoriu de cucerit şi apărat. Proprietarul unei camere la subsol este vizitat de un vechi prieten. Acesta, de îndată ce i se oferă găzduire, aduce în casă o fată, care până atunci aştepta afară, în ploaie, şi o ia în pat cu el. Urmează o serie de imaginile luptei dintre cei doi bărbați, Law şi Stott, pentru favorurile fetei, Jane. Însăşi camera îşi schimbă aspectul şi mobilierul, după cum se schimbă stările de spirit în competiție. În final, Law pierde camera, dar rămâne cu fata. Acum el este cel care stă afară, în ploaia care toarnă, pe când Stott e înauntru, la confort şi căldurică. Sună soneria, iar acesta se ridică să-l lase pe vechiul său prieten în casă...şi întreaga poveste pare că o ia de la capăt, dar invers. Telespectatorii au fost deconcertați de dificultatea de a decide dacă acțiunea era reală sau imaginară. De fapt, intenția lui Pinter pare să fi fost crearea unei piese aproape abstracte, o permutare a posibilităților unei situații

arhetipale.

TEATRUL ABSURDULUI

Cele două piese scurte care urmează, *Landscape* (*Peisaj,* 1968) şi *Silence* (*Tăcere,* 1969), tratează mai pe larg tema imposibilității de a defini personalitatea umană. În *Landscape*, Beth și Duff, un cuplu de vârstă mijlocie, stau în bucătăria unei mari case de la țară unde probabil au lucrat ca valet/şofer şi fată în casă. Beth s-a retras de tot din lume. Ceea ce o auzim că spune se petrece doar în mintea ei, pe când Duff încearcă, fără succes, să comunice cu ea. Peisajul care dă titlul piesei este, în amintirea lui Beth, o scenă de dragoste cu un bărbat nenumit, la malul mării, pe care ea şi-o reaminteşte tandru şi delicat. Duff, pe de altă parte, este un tip brutal, rudimentar, al cărui limbaj este foarte dur şi care face aluzie la un adulter din trecut. Întrebarea pe care o pune piesa este: de ce s-a retras Beth, oare din pricina adulterului lui Duff? Sau pentru că ea era iubita angajatorului lor, acum absent, Dl. Sykes? Iubitul din amintirea lui Beth este acest domn Sykes? Sau era chiar Duff, acum transformat într-o brută vulgară? Probabil. Dar farmecul piesei constă tocmai în faptul că aceste întrebări rămân deschise. *Silence* este o variație pe aceleaşi teme, cu o fată şi cei doi iubiți ai ei reamintindu-şi trecutul – şi aici, multe întrebări rămân fără răspuns. Forma acestor texte este mult mai statică decât a celorlalte piese ale lui Pinter. Personajele rămân aşezate aproape tot timpul acțiunii, drama rezidă în întregime în limbaj, în evocarea stărilor.

În următoarea piesă lungă a lui Pinter, *Old Times* (*Pe vremuri,* 1971), ambiguitățile şi staza din *Landscape* şi *Silence* sunt exploatate şi mai mult, pentru obținerea unui efect de o mare frumusețe. Aici, un bărbat prins între două femei este parte a unei acțiuni enigmatice şi subtile care, până la urmă, se dovedeşte a ține de natura memoriei: Deeley este un intelectual de vârstă mijlocie (pretinde că este regizor de film sau televiziune), căsătorit cu Kate. În deschiderea piesei, cuplul discută despre vizita aşteptată a Annei, prietena lui Kate de acum douăzeci de ani, în Londra anilor 1940, prietenă pe care Kate n-a mai văzut-o de atunci. În timp ce suntem martorii discuției despre sosirea Annei, o şi vedem pe aceasta, stând nemişcată lângă fereastră. Oare este cu adevărat acolo? Sau poate e doar o emanație a fanteziei cuplului? Brusc, ea devine

prezentă şi se alătură conversaţiei. Se ajunge treptat la un duel verbal între Deeley şi Anna, având drept miză posesia şi dragostea pentru Kate.

Duelul este purtat evocând amintiri contradictorii din cei douăzeci de ani care au trecut. În final, îl vedem pe Deeley plângând, între cele două femei. Evident, ele au fost împreună cu soţii lesbiene cel puţin în mintea lui Deeley. Dar piesa pendulează între trei niveluri ale realităţii: ea poate reprezenta doar frica lui Deeley de ceea ce se va întâmpla la venirea Annei; poate, pe de altă parte, să arate scopul real al vizitei acesteia, şi atunci prezenţa ei misterioasă la fereastră în deschiderea acţiunii este doar un simbol teatral – sau e chiar posibil, la drept vorbind, ca Anna să fie cu adevărat acolo la ridicarea cortinei. În acest caz, vorbim de un ritual erotic, un *ménage à trois,* o fantezie ca în *The Lover.* Posibilitatea simultană a acestor trei opţiuni dă piesei, care este şi foarte amuzantă, impactul ei tulburător.

Duelul unor amintiri reale sau pretinse este de asemenea în centrul următoarei piese lungi a lui Pinter, *No Man's Land* (*Ţara nimănui,* 1974). Aici, situaţia din *The Caretaker* a fost transferată într-un mediu social mai elevat. Un scriitor faimos, Hirst, invită un intelectual ratat, Spooner, pe care l-a agăţat în Hampstead Heath[349], să bea un pahar cu el în casa lui cea mare şi elegantă. Spooner vede ocazia de a se muta la Hirst, care pare, la început, singur şi doritor de prieteni. Dar speranţele lui Spooner sunt ameninţate de apariţia a doi tineri inferiori social, Briggs şi Foster, care par servitori în casă, dar care se comportă ca temniceri ai stăpânului – sau ca nişte infirmiere – şi uneori îl tratează pe el ca pe un servitor. Piesa se sfârşeşte, ca şi *The Caretaker,* cu Spooner pe punctul de a fi expulzat din multdoritul său adăpost. Dar este clar şi că asistăm la un eveniment important în viaţa lui Hirst, a cărui încercare de a sparge cercul acestei ciudate convieţuiri este probabil cea din urmă, căci în scena finală, cei doi servitori joacă ceea ce identificăm a fi aproape o ceremonie de înmormântare, o *coda* la viaţa lui Hirst, intrarea lui în ţara nimănui, între viaţă şi moarte.

În *Betrayal* (*Trădare,* 1978), Pinter se întoarce la tema triunghiului erotic, din nou cu o femeie disputată de doi bărbaţi. E povestea unui adulter spusă de la coadă la cap, începând cu epuizarea unei relaţii şi continuând cu debutul ei şi dezvoltarea până la starea în care o găsim cu zece ani mai târziu. Întrebarea cu care se deschide această ingenioasă

[349] Parc public renumit în Londra. (n.tr.)

piesă este: pe cine a înşelat această soție? Pe soț sau pe amantul căruia femeia nu i-a spus că, de câțiva ani buni, soțul ştia de relația lor?

Trebuie să menționăm aici și munca lui Pinter în cinematografie. Ca scenarist de filme, el preferă să adapteze subiectele şi piesele altor autori şi să joace rolul meşteşugarului superprofesionist. Cu toate acestea, el îşi păstrează stilul propriu, îmbogățind filmele, mai ales pe cele regizate de Joseph Losey, un regizor a cărui sensibilitate este perfect de complementară cu stilul laconic, eliptic al lui Pinter, cu tăcerile şi pauzele acestuia. Losey regizează *The Servant* (după un roman de Robin Maugham, 1963) şi *The Accident* (după un roman de Nicholas Mosley, 1967). Pinter mai scrie scenariul şi pentru alte filme: *The Caretaker,* o transpunere fidelă a piesei pe ecran, regizată de Clive Donner, *The Pumpkin Eater* (după un roman de Penelope Mortimer), *The Quiller Memorandum* (după un polițier de Donald Hall), *The Go-Between* (după romanul lui L.P. Hartley, regizat de Joseph Losey) şi *The Last Tycoon* (după romanul lui Scott Fitzgerald). Un alt scenariu după cartea lui Aidan Higgins *Langrishe, Go Down* a fost adaptat de Pinter pentru televiziune, dar meşteşugita adaptare după marele roman proustian *În căutarea timpului pierdut* a rămas încă nefilmată, din motive financiare. A fost însă publicată, în 1978. Această ultimă adaptare arată uimitorul talent al lui Pinter de a traduce o narațiune complexă într-o serie de imagini vizuale pline de forță.

Cu toate acestea, Pinter rămâne, fundamental, om de teatru. El este poet, iar teatrul său este un teatru mai aproape de esența poeziei decât dramaturgia ornamentată, în versuri, a unora din contemporanii săi. Recunoscând influența lui Kafka şi Beckett, Pinter este, ca şi aceştia doi, preocupat de condiția limită a ființării. După cum afirmă şi Len, în *The Dwarfs:*

> „Chestia e – cine eşti tu? Nu de ce sau cum, nici măcar ce...eşti o sumă de mai multe reflexii. Dar câte...? Ale cui...? Din ele te alcătuieşti oare? Ce gunoaie lasă apa când se retrage? Ce se întâmplă cu ele? Şi când? Am văzut ce se-ntâmplă...gunoaiele se fărâmă şi sunt din nou luate de valuri. Nu văd unde merg, nu văd când – dar ce văd, ce-am văzut? Ce-am văzut, suma sau esența lor?”[350]

[350] ibid., p.111

Preocuparea față de problema sinelui îl desparte pe Harold Pinter de realiştii sociali ai generației sale, cu care are în comun talentul de a aduce vorbirea contemporană pe scenă. Când Kenneth Tynan i-a reproșat într-un interviu radiofonic că a scris o piesă lipsită de preocupări politice, arătând doar aspecte foarte limitate ale vieții personajelor, omițând orice aluzie la politică, idei şi chiar la viața sexuală, Pinter a replicat că pe el îl interesează personajele aflate „la limita extremă a vieții, acolo unde ei se găsesc mai degrabă singuri”[351], respectiv într-un moment când, reveniți în camera lor, se confruntă cu problemele fundamentale ale ființei.

Vedem personajele lui Pinter în decursul adaptării lor la lume, într-un moment când ele trebuie să-şi rezolve problema fundamentală a confruntării şi conviețuirii cu realitatea. Numai după ce s-au adaptat în felul acesta, vor deveni ei parte a societății şi vor fi capabili să ia parte la jocuri politice sau sexuale. Pinter respinge ideea că modul acesta de prezentare este nerealist. La urma urmelor, susține el, piesele lui se ocupă de o perioadă scurtă, dar importantă din viața personajelor lui, câteva zile sau, cum e cazul în *The Caretaker,* două săptămâni. „Ne interesează doar ce se întâmplă atunci, în acest moment aparte din viața acestor oameni. Nu avem nici un motiv să presupunem că într-un moment sau altul ei nu participau la întruniri politice... sau că nu au avut niciodată iubite”[352] sau că nu au fost preocupați de vreo ideologie anume.

Un paradox care intrigă în atitudinea lui Pinter este faptul că el se consideră un realist mai nemilos şi mai puțin înclinat spre compromisuri decât câmpionii „realismului social”. Cei ei sunt aceia care eludează realitatea tabloului lumii lor, dând de înțeles că au soluții la probleme care încă nu au fost rezolvate – şi care s-ar putea foarte bine să fie insolubile – sau că este posibil *să cunoşti* în detaliu motivația completă a unui personaj sau, încă şi mai mult, că o felie de realitate mai puțin esențială, mai puțin reală şi autentică decât viața, este preferabilă unui tip de teatru care se orientează spre aspecte fundamentale ale existenței. Dacă viața noastră de azi este fundamental absurdă, atunci orice reprezentare dramatică venind cu soluții clare şi producând iluzia că

[351]

352 Ibid.

TEATRUL ABSURDULUI

„totul are sens” conține vrând-nevrând un element simplificator care suprimă factorii esențiali, iar realitatea, astfel purgată şi simplificată, devine o amăgire. Pentru un dramaturg al absurdului cum este Harold Pinter, piesa politică, realistă pierde dreptul de a se numi astfel tocmai prin atenția pe care ea o acordă lucrurilor neesențiale, exagerându-le importanța ca şi când, dacă am atinge vreunul din aceste obiective limitate, am putea trăi fericiți pentru totdeauna. Şi, prin alegerea feliei greşite de viață, piesa realistă cade în aceeaşi capcană ca şi comedia de salon în care băiatul îşi primeşte fata – terminându-se exact în momentul în care încep problemele reale: căsătoria şi îmbătrânirea. După ce scriitorul realist a hotărât că a sosit momentul unei schimbări, mai rămân doar problemele de bază ale existenței umane: singurătatea, misterul de nepătruns al universului, moartea.

Pe de cealaltă parte, Pinter a fost indignat când un critic l-a tras la răspundere pentru că a folosit în piesa de televiziune *Night School* un personaj ale cărui antecedente sunt clar prezentate, spunând că un personaj cu marca „Pinter” trebuie să vină de nicăieri, şi nu din închisoare. Pinter consideră *Night School* un experiment într-un ton mai uşurel şi nu-i place ca alții să-i spună că o piesă marca „Pinter” *trebuie* să se ocupe exclusiv de fapte misterioase şi complet nemotivate.

Dintre toți dramaturgii absurdului, Harold Pinter reprezintă cea mai originală combinație de elemente tradiționale şi de avangardă. Lumea sa imaginară este aceea a unui poet crescut sub auspiciile lui Kafka, Joyce (a cărui piesă *Exiles* a şi regizat-o, adaptând-o genial) şi Beckett. Dar el îşi transferă această viziune în practica teatrală, folosind vervă şi istețimea maeştrilor comediei englezeşti, de la Congreve la Oscar Wilde şi Noël Coward. Acesta este rezultatul uceniciei lui Pinter, ca actor, în lumea teatrului englez de provincie: el este un profesionist serios al teatrului, fie că este actor, regizor sau dramaturg. În 1974, devine unul din asociații lui Peter Hall, ca regizor al Teatrului Național.

6. PARALELE ŞI PROZELIȚI

Prin însăşi natura sa, teatrul absurdului nu este şi nu poate fi o mişcare sau o şcoală literară, căci esența lui constă în expresia liberă şi descătuşată a fiecărui scriitor, conform viziunii sale personale. Şi totuşi, ampla reacție pozitivă pe care au stârnit-o aceste piese, la prima vedere derutante şi greoaie, arată nu numai cât de bine exprimă ele preocupările

epocii noastre, dar şi cât de mare este nevoia unei noi abordări în teatru. Întorcând spatele teatrului psihologic sau narativ, refuzând să se conformeze oricărei rețete de „piesă bine scrisă", autorii dramatici ai absurdului sunt, fiecare în felul său şi independent unii de alții, angajați în creionarea unei noi convenții dramatice. În această aventură a încercărilor, greşelilor şi experimentării neîncetate, cei cinci autori dramatici a căror operă a fost analizată până aici nu sunt nicidecum singuri. Numeroşi scriitori ai aceleiaşi generații experimentează în paralel – şi tot mai mulți tineri dramaturgi, încurajați de succesul pieselor lui Beckett, Ionesco sau Genet îşi dezvoltă stilul propriu, în aceeaşi zonă de căutări. O trecere a lor în revistă, fără pretenția că este exhaustivă, poate să prefigureze, în mare, un eventual traseu viitor al fenomenului.

JEAN TARDIEU

Scriitorul a cărui operă reprezintă cel mai complex set de experimente în domeniu este fără îndoială Jean Tardieu (1903) care, mai în vârstă decât Beckett, Adamov, Genet şi Ionesco, era deja un poet cunoscut înainte de cel de-al doilea război mondial. Încercând să scrie piese în tinerețe, Tardieu renunță în favoarea unui stil auster de poezie lirică, in-

asemenea lui Jacques Prévert şi Raymond Queneau şi explorează limitele acestuia în teatru, lucrează în radio şi televiziune, conduce un atelier experimental numit *Club d'Essai* şi începe să scrie piese în 1947, cam în acelaşi timp cu Beckett, Adamov, Genet şi Ionesco – un exemplu curios al felului cum funcţionează *Zeitgeist*-ul.

Experimentele dramatice ale lui Tardieu sunt minimale şi au fost publicate în două volume: *Théâtre de Chambre* (*Teatru de cameră,* 1955) şi *Poèmes à Jouer* (*Poeme de jucat,* 1960). Multe dintre ele sunt scurte scheciuri de cabaret mai degrabă decât piese într-un act, dar registrul lor este mai amplu decât al oricărui alt dramaturg absurd, extinzându-se de la fantastic şi bizar la liric şi dincolo de acesta, în sfera unui teatru abstract, în care limbajul îşi pierde orice conţinut conceptual şi se transformă în muzică.

Cele mai timpurii schiţe din *Théâtre de Chambre* îl anticipează pe Ionesco. *Qui Est Là?,* datat 1947, deci chiar mai devreme decât *Cântăreaţa cheală,* începe cu exact aceeaşi situaţie: o familie formată din tată, mamă şi fiu, aşezaţi în jurul mesei, la cină. Tatăl îi interoghează pe membrii familiei în legătură cu activităţile lor zilnice, dar, ştiind răspunsurile dinainte, le şi dă, fără să mai aştepte ca cei întrebaţi să spună ceva:

> „Ce-ai făcut de dimineaţă? Am fost la şcoală. Şi tu? Am fost la piaţă. Ce-ai luat? Păi zarzavaturi, mai scumpe decât ieri şi nişte carne – mai ieftină. Una peste alta, am ieşit bine. Şi tu, ce ţi-a zis învăţătorul? Că mă descurc bine...”[353]

O femeie misterioasă apare şi îl avertizează pe tată despre iminenţa unui pericol. Cineva este la uşă. Tatăl o deschide. În prag stă un uriaş. Îl strangulează pe tată şi pleacă ducând cadavrul cu el. Femeia misterioasă o invită pe mamă să privească afară. Peste tot sunt cadavre, cât vezi cu ochii. Corpul tatălui se află printre ele. Fiul îl strigă, tatăl se ridică şi reintră în cameră. Soţia întreabă „Cine te-a ucis?”, iar tatăl replică „Nu era o fiinţă umană.” „Tu cine eşti” întreabă ea, la care mortul îi răspunde „Nu sunt om”. „Cine ai fost?” „Nimeni.”

Lecţia de învăţat din această piesuţă pare a fi nevoia de a căuta în noi o imagine umană care nu trăieşte încă, dar pe care o putem găsi într-o zi.

[353] Jean, Tardieu, *Théâtre de Chambre* (Paris: Gallimard, 1955), p.10

Cuvintele femeii misterioase, care încheie piesa – „Se vede lumină prin fereastră. Se apropie cineva. Să aşteptăm!”[354] – *Qui Est Là? (Cine-i acolo?)* sunt o încercare de a crea o imagine poetică a situației de la sfârșitul războiului: omul față în față cu ruina unei existențe burgheze, la fel de nemiloasă ca şi măcelul de pe câmpul de luptă sau din lagărele de concentrare, şi nevoia de a găsi un nou mod de viață, profund uman.

Dacă prima schiță de felul acesta a lui Tardieu reproduce situația de început şi, întrucâtva, mesajul *Cântăreței chele,* e şi mai curios faptul că a doua piesă a sa, *La Politesse Inutile (Politețea inutilă),* de asemenea datată 1947, se deschide cu o situație profesor-elev, ca şi *Lecția.* Dar aici asemănarea este superficială. Profesorul îşi ia rămas bun de la un tânăr care pleacă să-şi dea examenele. Îi induce faptul că nu atât ceea ce ştie contează, ci ceea ce *este* el. După ce elevul pleacă, apare un alt vizitator, un individ sinistru şi vulgar. El răspunde la politețea demodată a profesorului cu o nesimțire extravagantă şi, în final, îl plesneşte sălbatic. Profesorul se ridică de jos şi se adresează publicului:

> „Nu am să vă explic această poveste. Fără îndoială că toate s-au întâmplat departe de-aici, în abisurile unei amintiri urâte. De-acolo vin şi încerc să vă conving... Şşşşt! Cineva care doarme s-ar putea trezi să mă audă... mă întorc... mâine.”[355]

Acelaşi aer de vis – sau mai degrabă de coşmar – este caracteristic unui mare număr din schițele timpurii ale lui Tardieu. În *Le Meuble (Mobila),* un inventator încearcă să vândă cuiva din culise o piesă fabuloasă de mobilier care execută orice serviciu i se cere, inclusiv recită din Musset. Dar, treptat, mașinăria se defectează: în loc de Musset cântă porcării şi până la urmă scoate un revolver şi-l ucide pe cumpărător. Dacă această schiță ne aminteşte de Ionesco sau Adamov, în schimb *La Serrure (Gaura cheii)* aduce cu Genet. Într-un bordel, un client aşteaptă împlinirea viselor: să-şi vadă fata iubită printr-o imensă gaură a cheii. În extaz, clientul descrie ce vede în timp ce fata îşi scoate, treptat, toate obiectele de îmbrăcăminte. Dar şi după ce a rămas complet goală, ea continuă să se dezbrace: de obraji, de ochi şi de celelalte părți ale corpului, până când rămâne doar scheletul. Nemaiputându-se controla,

[354]

[355] ibid., p.14
[355] ibid., p.25

clientul se năpusteşte la uşă şi cade mort. Madama apare, zicând: „Cred... că domnul... e mulțumit.”

Un motiv similar apare în *Faust et Yorick*, text care tratează reprezentarea curgerii timpului, în maniera lui Thornton Wilder din *The Long Christmas Dinner (Lunga cină de Crăciun)*. Faust, un savant, îşi petrece viața căutând un exemplar de craniu mai evoluat, care va reprezenta următorul stagiu al dezvoltării umane. Îl vedem căsătorindu-se, pe fiica lui crescând şi devenind femeie, pe el îmbătrânind, neglijându-şi în tot acest timp familia, în căutarea craniului. Moare fără să-l fi găsit, căci craniul pe care-l căuta este chiar al lui.

În *Le Guichet (Ghişeul),* una din cele mai lungi bucăți din *Teatru de cameră,* suntem în lumea birocrației lui Kafka. Un om apare la un birou de informații, interesându-se de mersul trenurilor. Este supus imediat unui tir de întrebări privitoare la viața lui. În final, funcționarul din spatele tejghelei îi face horoscopul şi îl informează că la ieşirea din birou va fi ucis. Într-adevăr, de îndată ce pleacă, este accidentat şi ucis.

În toate aceste piese scurte, Tardieu cercetează posibilitatea reproducerii pe scenă a unei atmosfere de vis. În altele, este mai deschis experimental şi chiar didactic, încercând diverse posibilități ale mecanismelor de construcție scenică, de exemplu folosirea *aparté*-urilor (în *Oswald et Zenaïde, ou Les Apartés* [*Oswald şi Zenaida* sau *aparté*-urile], în care este vorba despre ce îşi spune un cuplu logodit şi ce cred ei de fapt) sau a monologagelor (*Il y Avait Foule au Manoir ou Les Monologues* [*Era multă lume la conac sau monologagele*], în care o scenă aglomerată este sugerată printr-o succesiune de monoloage care pot fi spuse de un singur actor) sau demonstrarea relativității limbii (*Ce Que Parler Veut Dire, ou Le Patois des Familles* [*Ce vrem să spunem când vorbim sau Țărăniile de familie*] – fiecare familie are limbajul ei privat) sau a manierelor (*Un Geste pour un Autre* [*Un gest pentru altul*] – în care un călător prin lume demonstrează cum cel mai absurd comportament este considerat, de către civilizații îndepărtate, ca fiind dovada unor maniere foarte elegante). Aceste schițe didactice, care iau forma unor conferințe

ilustrate, sunt cele mai puțin reușite dintre textele lui Tardieu, căci amintesc de procedeele banale ale micilor spectacole de revistă.

Cele mai interesante experimente ale lui Tardieu sunt însă cele în care acesta explorează posibilitatea unui teatru cu desăvârşire abstract.

Eux, Seuls Le Savent (Doar ei o știu), de exemplu, prezintă o acțiune extrem de dramatică, dar care rămâne în întregime neexplicată. Vedem personajele certându-se şi referindu-se la motive ascunse şi secrete vinovate, fără să înțelegem care sunt acestea sau măcar în ce relație se situează cele patru personaje implicate. „Doar ei o ştiu.” Prezentând o acțiune complet lipsită de motivație, dar care totuşi trezeşte atenția publicului, Tardieu demonstrează de fapt posibilitatea teatrului pur, fără intrigă.

Dar el merge şi mai departe. Două din micile piese din *Teatru de cameră* (*La Sonate et Trois Messieurs* [*Sonata şi trei domni*] şi *Conversation – Sinfonietta* [*Conversație – Sinfonietta*]) încearcă o aproximare muzicală a unui dialog. În *La Sonate* avem trei domni numiți A, B şi C, prinşi într-o conversație cu subiect nedefinit, dar care evocă un anume tip de imagine, tempo şi ritm care corespund ideii de sonată; prima parte *largo* (descrierea înceată, nostalgică a unei întinderi de apă); a doua parte *andante* (o discuție ceva mai animată – oare ce este ceea ce au văzut?) şi a treia parte *finale* (animație care duce la o cădere în moarte). *Conversation – Sinfonietta* repetă experimentul, de data aceasta cu şase voci (doi başi, două contralto, o soprană şi un tenor) sub bagheta unui dirijor. Din nou avem trei părți: *allegro ma non troppo, andante sostenuto şi scherzo vivace*. Textul constă din cele mai banale fragmente de conversație: „Bonjour, Madame! Bonjour, Monsieur!” sau „Mais oui, mais oui, mais oui, mais oui”, urmate de „Mais non, mais non, mais non, mais non!” sau din liste de mâncăruri pe placul vorbitorilor, urmate de indicații culinare.

După ce explorează posibilitățile de a construi echivalentul unei sinfoniette din elemente disparate ale limbajului, Tardieu face încă un pas mai departe. În cel de-al doilea volum al pieselor lui, găsim rezultatul acestei mişcări.

Les Amants du Métro (Iubiții din metrou), scrisă în 1931, este descrisă în subtitlu ca fiind „un balet comic, fără dans şi fără muzică”,

respectiv limbajul în mişcare trebuie să înlocuiască şi muzica, dar şi dansul.

TEATRUL ABSURDULUI

Prima scenă se întâmplă într-o stație de metrou. Conversația măruntă a celor care aşteaptă trenul are aceeaşi temă cu subiectul principal, respectiv întâlnirea celor doi iubiți. Doi domni adânciți în lectură se ciocnesc şi îşi spun unul altuia ce citesc: „Sfântul Paul!”, „Marchizul de Sade!” – în timp ce un student îi povesteşte prietenei sale istoria lui Leandru şi a iubitei lui, Hero. Cei doi iubiți înşişi ne sunt prezentați într-un fragment de dialog abstact, simulând un ritm de vals: „Un, deux, trois, amour”, „Un, deux, trois, Adour”, „Un, deux, trois, toujours” şi aşa mai departe. Mai târziu, când iubiții se ceartă, o fac ca şi când ar ciupi corzi cu nume de femei: „Emma! Eloa! Héloise! Diotima! Georgia! Hilda!” şi aşa mai departe.

În scena a doua, iubiții se află într-un vagon de metrou, separați de mulțimea pasagerilor, reprezentând anonimitatea şi ostilitatea masei sociale. Ca un alt Leandru, protagonistul trebuie să traverseze această mare de oameni-păpuşi. Dar când ajunge la iubita lui, şi ea a devenit una din manechinele anonime din mulțime. Numai când el o loveşte peste față, ea se trezeşte şi îşi recapătă individualitatea.

Experimentând posibilitățile limbajului, chiar aproape golit de orice conținut conceptual, *Les Amants du Métro* este un tur de forță fascinant: piesa arată bogăția de textură şi ritm ale limbii, ca şi posibilitatea folosirii dialogului dramatic într-o manieră pur poetică, distinctă de cea discursivă, înlocuind schimbul de idei sau informații dintre personaje cu imagini şi teme poetice care cresc şi se dezvoltă cu ajutorul unei noi logici asociative.

Aceeaşi idee este dusă mai departe de Tardieu în *L'A.B.C. de Notre Vie* (*Abc-ul vieții noastre*), scrisă în 1958 şi jucată pentru prima oară pe 30 mai 1959. Tardieu descrie piesa ca „un poem de teatru”, dar ea este construită strict ca o piesă de concert. Protagonistul are partea principală de solo – omul individual – subiectul poemului fiind o zi din viața lui, în mulțimea unui mare oraş, începând cu trezirea din vis, dimineața şi sfârşind cu întoarcerea la somn, seara. Partea corală constă în murmurul nedesluşit al mulțimii, din nou cu părți articulate ale ridicării şi căderii. Alte două personaje, Monsieur Mot şi Madame Parole (Domnul Cuvânt

mai degrabă nuanțe coloristice" decât concepte. Alte părți solo includ un cuplu de iubiți, un criminal, vocile unor femei care dorm. În mișcările acestui concert în cuvinte se întretes trei teme: iluzia individului care se crede unic, în murmurul masei căreia îi aparține, puterea dragostei de a scoate omul din timp şi a-l transforma într-un individ aparte şi, în final, recunoaşterea faptului că rădăcinile omului se află în umanitate, ca întreg: *„Humanité, tu est mon paysage."* Murmurul maselor devine unul din sunetele naturii, ca şi vântul în pădure, ca şi valurile mării.

Într-un alt „poem de teatru", *Rhythme à Trois Temps, ou Le Temple de Ségeste* (*Ritm în trei timpi sau Templul Segestei*), scris în 1958, Tardieu a încercat să reproducă sentimentele unui călător care vede pentru prima oară templul Segestei. Şase fete reprezintă cele şase coloane pe care le vede călătorul în timp ce se apropie, iar o voce din culise întrupează sentimentele sale. Fetele exprimă calmul şi imuabilitatea, călătorul extatic este rapsodic şi emoțional. Şi *L'A.B.C. de Notre Vie,* dar şi *Rhythme à Trois Temps* au fost acompaniate la prima producție de citate muzicale din opera lui Anton Webern.

Explorând şi mai departe limitele teatrului, Tardieu a încercat chiar să scrie o piesă scurtă în care nu apare nici un personaj: *Une Voix Sans Personne* (*O voce fără nimeni*). Scena reprezintă o cameră goală. O voce din culise evocă o cameră cândva familiară, iar lumina se schimbă pe scenă în concordanță cu starea de spirit evocată. Doar din când în când se aude vocea unei femei, ca o amintire din trecut. Acesta este un experiment ingenios şi interesant, dar nicidecum conclusiv – el arată doar că lumina şi decorul joacă un rol în crearea poeziei pe scenă. Dar acest lucru nu a avut niciodată nevoie de dovezi.

Tot în repertoriul micului Théâtre de la Huchette, în 1956, Tardieu îşi prezintă textul cel mai apropiat de ceea ce numim o piesă propriu-zisă: *Les Temps du Verbe, ou Le Pouvoir de la Parole* (*Timpurile verbului sau puterea vorbirii*), două acte în care el demonstrează că timpurile verbale ne guvernează existența în timp. Intriga, oarecum melodramatică, îl are în centru pe Robert, care şi-a pierdut soția într-un accident de automobil. S-a retras din prezent, trăieşte în trecut şi vorbeşte numai la trecut. Când

moarte, corpul său este al unui om care a murit demult. În timp ce ca-
davrul zace în scena goală, se revine la momentul de dinaintea

accidentului. Robert aude vocea soției şi fiicei lui, vorbind la timpul viitor. În acel moment, înainte ca să fie ucisă, ea mai avea încă un viitor,

dar. Trecut, prezent, viitor, care din ele este adevărat? Toate sunt egale
în timp. Toate dispar, dar totul rămâne – rămâne nedeterminat.

Volumul *Poèmes à Jouer* se termină cu primul efort dramatic al lui Tardieu, piesa în versuri, *Tonnerre Sans Orage, ou Les Dieux Inutiles* (*Tunete fără furtună sau zeii inutili*), datată 1944. Această piesă poetică, în mod explicit convențională, ar putea fi privită aproape ca o operă programatică pe temele furnizate de teatrul absurdului. Pe patul de moarte, Asia, mama titanului Prometeu, îi împărtăşeşte fiului său, Deucalion, secretul că zeii nu există. Ea însăşi a inventat această poveste, pentru a frâna ambiția lui Prometeu, pe vremea când el era tânăr. Dar departe de a-l face să se supună puterilor mai înalte, presupusa existență a zeilor îl aruncă pe Prometeu într-o luptă împotriva lor care va dura toată viața. Deucalion îi spune lui Prometeu ce a aflat, dar acesta, pe punctul de a porni un război care urmează să-i distrugă pe zei şi, odată cu ei, întreaga lume, nu mai poate opri cursul evenimentelor. Deucalion pleacă pe mare în necunoscut, „căutând în reflexia celor două abisuri o alianță cu noul meu zeu – nimicnicia", pe când Prometeu rămâne singur în spate:

„Ştiu, bine ştiu de-acuma
În noaptea pustiitoare care se lasă,
Ce zeu amenință mai presus de-orice,
Sunt eu, sunt însuşi Prometeu!"[357]

Opera experimentală a lui Tardieu trebuie privită în această lumină a recunoaşterii absurdității condiției umane într-o lume lipsită de zeități. Ea este o încercare de a găsi modalitățile de expresie adecvate pentru a reprezenta eforturile omului de a se situa pe sine într-un univers lipsit de sens. Fiind asumat experimentale, piesele lui Tardieu, deşi unele din ele conțin o poezie de mare rafinament, nu pot pretinde să fie judecate ca opere de artă în deplinul înțeles al cuvântului. Ele reprezintă explorări, materiale de cercetare din care se poate acumula o valoroasă experiență pentru crearea operelor de artă pe care Tardieu însuşi sau alții le-ar putea

356

357 Ibid., pp.240-41 Tardieu, *Théâtre II: Poèmes à Jouer* (Paris: Galimard, 1960), p.163

construi pe această bază furnizată de el. Acest lucru nu neagă realizările remarcabile ale lui Tardieu, dimpotrivă, le confirmă importanţa. Iata un dramaturg al autorilor dramatici, un pionier dedicat lărgirii vocabularului şi mijloacelor artei sale. Tardieu este singurul dintre autorii dramatici ai avangardei care poate pretinde că opera lui subîntinde întreaga gamă de expresie a acesteia: de la teatrul poetic al lui Schehadé sau anti-teatrul sardonic al lui Ionesco, până la lumea psihologică, de vis, a lui Adamov şi Genet. Dar prin însăşi asumarea conştientă, prin experimentarea deliberată, operei lui Tardieu îi lipseşte compusivitatea obsesivă şi, astfel, forţa hipnotică, iminenţa unora din capodoperele din teatrul absurdului.

BORIS VIAN

Dacă experimentele lui Tardieu urmează un curs paralel, dar independent de dezvoltarea direcţiei principale a noului teatru, singura piesă de Boris Vian (1920-1959) care se înscrie fără nici un dubiu în teatrul absurdului arată clar semnele influenţei directe a lui Ionesco, tovarăşul-satrap în Colegiul de patafizică. Aceasta, *Les Bâtisseurs d' Empire* (*Cei care făuresc imperii*) a fost pentru prima oară jucată la experimentalul Théâtre Récamier al lui Jean Vilar, pe 22 decembrie 1959, la şase luni după moartea tragică a autorului.

Boris Vian a fost una dintre cele mai remarcabile figuri ale Parisului postbelic. Inginer, trompetist de jazz, şansonetist, actor de film, romancier, umorist, critic de jazz, unul din marile personaje ale boemei existenţialiste din cafenelele de pe lângă Saint Germain-des-Prés, traducător al lui Raymond Chandler, Peter Cheney, James Cain, Nelson Algren, Strindberg şi al memoriilor generalului Omar N. Bradley, iconoclast şi pornograf condamnat, expert în science-fiction şi dramaturg, Boris Vian pare întruparea vie a timpului său: sardonic, răutăcios, inventator de mici mecanisme şi maşinării, duşman înverşunat al

ingrizii si, în acelasi timp, poet sensibil, artist preocupat de realitatea ultimă a condiției umane.

TEATRUL ABSURDULUI

În prima lui piesă, *L'Equarissage pour Tous* (*Ecarisajul pentru toți,* scrisă în 1946-7 şi jucată pentru prima oară în 1950), Vian este deja un maestru al umorului negru, amar, desi piesa, o farsă tragi-comică, se înscrie încă într-o formă tradițională, în ciuda faptului că Jean Cocteau salută acest debut comparându-l cu *Les Mamelles de Tirésias* (*Mamelele lui Tiresias*) a lui Appolinaire şi propria lui *Mariés de la Tour Eiffel* (*Căsătoriții turnului Eiffel*). Descrisă ca „un vodevil paramilitar într-un singur şi lung act", *L'Equarissage pour Tous* are loc în curtea unui hingher, la Arromanches, în ziua debarcării aliaților, pe 6 iunie 1944. În timp ce familia excentrică a hingherului îşi continuă viața liniştită, măcelărind câinii şi aranjând căsătoria uneia din fiicele lor cu un soldat german, locul este treptat invadat de personal militar de naționalități diferite, începând cu un paraşutist japonez şi sfârşind cu o femeie-soldat sovietică, rusoaică, în mod inexplicabil una din fiicele familiei. Mai există de asemenea numeroşi americani şi membri ai Forței de Eliberare Franceze. Procesul, de un comic burlesc, se încheie cu dărâmarea casei hingherului, pentru a fi glorios reconstruită în viitor. Dar deja toată familia a fost omorâtă, iar cortina cade în acordurile Marseillezei.

Atât de devreme după război, această piesă sardonică a provocat adevărate urlete de indignare din toate părțile, mai ales datorită portretizărilor ireverențioase ale membrilor Forței de Eliberare, deşi ei sunt prezentați ca nişte oportunişti care s-au înrolat în Rezistență exact în ziua Z şi îşi petrec timpul rechiziționând maşini. De fapt, piesa este o satiră, pe cât de nevinovată, pe atât de strălucită ca mostră de umor din cel mai negru posibil.

Cei care făuresc imperii are de asemenea nuanțe de umor, dar este o piesă de un cu totul alt specific: o imagine poetică a mortalității umane şi a fricii de moarte. În trei acte, ne este prezentată o familie care fuge de un zgomot misterios şi înspăimântător, mutându-se din ce în ce mai sus, în apartamente tot mai mici. În actul I, tatăl, mama, fiica, Zenobia şi fata lor în casă, Cruche, ne sunt prezentați mutându-se într-un apartament de două camere. În actul II ei sunt cu un etaj mai sus, într-un apartament cu o cameră. Fata în casă pleacă, iar fiica lor, care a coborât la sol,

nu se poate întoarce în casă; căci uşa se închide misterios. Au rămas doar tatăl şi mama. Lumea devine tot mai străină pentru ei. În actul III îl

vedem pe tată intrând într-o mansardă micuță, atât de speriat de zgomot încât baricadează uşa înainte ca soția lui să poată şi ea intra. Este singur. Dar nu poate scăpa de zgomot, de sunetul înfricoşător al apropierii morții. Şi-acum tatăl nu mai are unde să fugă. Astfel, el moare.[357]

În afară de personajele pomenite, care au roluri vorbite, mai există un personaj misterios, tăcut, numit *schmürz:* „acoperit de bandaje, îmbrăcat în zdrențe, cu un braț imobilizat, cu celălalt se sprijină într-un baston. Şchioapătă, sângerează şi e oribil la vedere."[358] Această figură tăcută pare să nu fie observată de către personaje. Totuşi, în mod constant, îl lovesc cu brutalitate.

Cu o structură simplă şi de o imbatabilă gradare, *Les Bâtisseurs d'Empire* este o declarație foarte personală şi plină de forță. Mândri cum suntem, convinşi că ne construim propria noastră lume, imperiul nostru pe pământ, de fapt fugim mereu de câte ceva şi, departe de a se lărgi, lumea noastră se micşorează. Pe măsură ce ne apropiem de moarte, devenim tot mai singuri, perspectiva noastră devine tot mai îngustă. Ne este tot mai greu să comunicăm cu generația mai tânără, iar zgomotul subteran al morții creşte tot mai mult.

Pân-aici – foarte clar. Dar ce reprezintă *schmürz*-ul? Este poate semnificativ faptul că Boris Vian şi-a semnat articolele din revistele populare cu pseudonimul Adolphe Schmürz. Nu există nici o îndoială că *Les Bâtisseurs d'Empire* dramatizează sentimentele lui Vian însuşi. El ştie că suferă de o boală gravă de inimă, consecința unui atac febril. A fost nevoit să-şi abandoneze trompeta: „Fiecare notă pe care o cânt la trompetă îmi scurtează viața cu o zi", spune el. Îşi vede propria viață apropiindu-se de sfârşit. Oare *schmürz*-ul reprezintă partea noastră muritoare, cea pe care o biciuim şi o maltratăm fără să ne dăm seama ce facem? Faptul că *schmürz*-ul cade şi moare tocmai înaintea protagonistului piesei, pare să spună că da. Pe de altă parte, după ce protagonistul moare, vedem alți schmürzi invadând scena. Sunt oare şi ei nişte mesageri ai morții, iar *schmürz*-ul protagonistului este propria lui moarte, aşteptându-l în tăcere, nesăbuit bicuită de acesta, atunci când el *nu este conştient* de propria sa mortalitate? Sau cuvântul *schmürz* derivă

[358] Boris Vian, *Les Bâtisseurs d'Empire* (Paris:L'Arche, 1959), p.8

din cuvântul german pentru suferiință, *Schmerz,* şi relevă doar prezența tăcută, permanentă a bolii de inimă a autorului?

Boris Vian a murit pe 23 iunie 1959, în timp ce privea montajul unui film bazat pe una din cărțile sale. Adaptarea fiind foarte controversată, el nu a fost invitat la vizionare, dar s-a furişat pur şi simplu înăuntru.

DINO BUZZATI

În *Les Bâtisseurs d'Empire,* fuga de moarte ia forma unei încercări de a merge tot mai sus. Aceeaşi imagine apare în direcție opusă într-o remaracabilă piesă de Dino Buzzati, eminent romancier şi ziarist italian din echipa ziarului *Corriere della Sera* din Milano.Textul, pentru prima oară montat la Piccolo Teatro din Milano în 1953, se numeşte *Un Caso Clinico* (*Un caz clinic*). Având două părți şi treisprezece scene, el prezintă moartea unui om de afaceri de vârstă mijlocie, Giovanni Corte. Ocupat, supraaglomerat, tiranizat dar şi cocoloşit ca cel care aduce pâinea în casă şi a cărui sănătate trebuie îngrijită, el este tulburat de halucinații: o voce feminină îl cheamă de departe, iar fantoma unei femei îi bântuie casa. Este convins să consulte un specialist faimos şi merge să-l vadă, într-un spital ultramodern. Înainte să-şi dea bine seama ce i se întâmplă, e internat şi pe punctul de a fi operat. Toată lumea îl asigură că spitalul este organizat eficient şi modern, că cei care nu sunt cu adevărat bolnavi, ci doar ținuți sub observație, se află la etajul superior, al şaptelea. Cei care se simt mai puțin bine sunt la şase, cei bolnavi, dar nu grav, la cinci, şi tot aşa, pe o scară descendentă, până la primul etaj: anticamera morții.

Buzzati arată descinderea protagonistului său, într-o succesiune terifiantă de scene. La început este mutat la etajul şase pentru a face loc cuiva care are nevoie de cameră mai mult decât el. Coborând mai mult, el mai speră totuşi că motivul este apropierea de anumite servicii medicale specializate, dar înainte de a-şi da seama pe deplin ce se întâmplă,

a ajuns atât de jos, încât nu mai există speranță de scăpare. Este aruncat printre proscriși la care s-a renunțat deja, cea mai joasă clasă a ființelor

umane: muribunzii. Mama lui Corte vine să-l ia acasă, dar este prea târziu.

Un Caso Clinico este o operă remarcabilă și originală, o piesă modernă de miracole, în tradiția *Everyman*. Ea ne arată moartea unui om bogat – iluziile lui că, într-un fel, el aparține unei clase privilegiate, scutită de ravagiile bolii – treptata pierdere a contactului cu realitatea şi, mai presus de orice, modul imperceptibil al căderii sale şi revelația ei bruscă. Prin spitalul cu ierarhia sa rigidă, Buzzati ne oferă o imagine tulburătoare a societății însăşi, a unei organizări impersonale care îl împinge pe individ către moarte, având grijă de el, oferindu-i servicii, dar într-un mod distant, guvernat de reguli, crud şi de neînțeles. Dacă *Les Bâtisseurs d'Empire* arată omul într-o fugă activă de moarte, *Un Caso Clinico* îl descrie copleşit treptat de bătrânețe şi boală, complet inconştient de ce i se întâmplă. În procesul treptat al morții, omul îşi pierde personalitatea. Privind haina de ploaie pe care o purtase odată, în deplinătatea puterilor sale, Corte spune: „Odată Corte, inginerul, a purtat haina asta frumoasă de ploaie...ți-aminteşti de el? Un tip activ, sigur pe el... ce sigur era pe el, ți-aminteşti?"[359]

Autor al unui remarcabil roman în stil kafkian, *Il Deserto dei Tartari* (*Deşertul tătarilor*) şi a mai multor povestiri în acelaşi stil, Dino Buzzati scrie, imediat după *Un Caso Clinico,* o a doua piesă, *Un Verme al Ministero* (*Un vierme la minister*), care însă aparține unei alte orientări teatrale. E vorba despre o satiră politică la adresa revoluției totalitare, cu reminiscențe din *1984* al lui Orwell, dar cu un final curios de mistic: o figură cristică apare exact în momentul când birocratul cu două fețe este pe punctul de a insulta Crucea, pentru a-şi demonstra sinceritatea față de dictatura atee.

EZIO D'ERRICO

Un alt scriitor italian care a adus o contribuție semnificativă la teatrul absurdului este Ezio d'Errico. Artist cu multe talente, d'Errico s-a remarcat ca şi pictor, autor de romane polițiste în stilul lui Simenon,

[359] Dino Buzzati, *Un Caso Clinico* (Milan: Mondadori, 1953), p.182

critic de artă, jurnalist, iar în 1948 a început să scrie piese de teatru. Cele peste douăzeci de piese scrise de-atunci sunt diferite, dar orientarea pe care acesta si-a definit-o treptat este către teatrul absurdului. Punctul de plecare este *Il Formicaio* (*Mușuroiul*), critică a lumii moderne care apare ca un loc grotesc, dezumanizat, unde eroul, Casimiro, sfârşeşte prin a-şi pierde nu numai personalitatea, ci şi darul vorbirii. *Tempo di Cavallette* (*Vremea lăcustelor*) arată o Italie postbelică asemănătoare unui sat distrus, locuit de oportunişti egoişti. Când Joe, italianul american vine să-şi împartă averea cu oamenii din locul său de baştină, este ucis de doi delincvenți juvenili. El reapare sub forma unei figuri cristice, dar locuitorii sunt omorâți într-un holocaust – de lăcuste sau de bombe atomice? – care incinerează ruinele satului. Supraviețuieşte doar un băiețel, speranța într-o lume nouă. *Tempo di Cavalette* a avut premiera la Darmstadt, în primăvara anului 1958, în limba germană.

Piesele experimentale ale lui d'Errico par să fi intimidat teatrele Italiei, căci cea mai importantă piesă absurdă a sa, *La Foresta* (*Pădurea*) a avut premiera în limba germană pe 19 septembrie 1959, la Kassel.

Pădurea din titlu constă în relicvele groteşti ale unei civilizații mecanice: stâlpi de telegraf rupți, o pompă stricată de benzină, piloni şi structuri de rezistență crescând dintr-o fundație de beton. Primăvara, „mugurii de beton ca un mucegai, un mucegai scârbos, se ridică, se stratifică şi invadează totul."[360] Locuitorii acestei păduri, din care nu există cale de ieşire, sunt suflete pierdute. Asemenea vagabonzilor din *Aşteptându-l pe Godot*, ei speră într-un miracol, o eliberare care nu se va întâmpla niciodată. Din când în când, auzim un tren în depărtare şi apare controlorul de bilete: o imagine a morții. Cei ale căror bilete au expirat trebuie să moară.

Printre aceste ruine umane se află un profesor în vârstă, un om de lume cu amanta lui, fostă prostituată, un podgorean care, într-un anume fel, reprezintă creştinătatea şi care se luptă să-şi păstreze credința, un general – a cărui familie a fost ucisă într-un raid aerian, pe când el conducea atacul pe front şi care şi-a pierdut disprețul militar față de moarte, văzând mormanul de ruine sub care ai lui au fost îngropați – şi un tânăr

[360] Ezio d'Errico, *La Foresta,* în *Il Dramma,* Turin, no.278, noiembrie 1959, p.9

poet care a pierdut contactul cu realitatea, silit fiind să-şi ia o slujbă derizorie pentru a-şi hrăni familia: acesta poartă conversații animate şi pline de suferință cu personaje ale căror replici iau forma improvizațiilor la saxofon şi vioară.

Principala acțiune a piesei se axează pe eforturile lui Margot, fosta prostituată (silită să facă această meserie după ce a fost prinsă de trupele inamice în timpul războiului), de a-l reabilita pe tânărul poet. Dar când îi oferă acestuia dragostea ei şi îl invită să plece împreună, el nu rezistă confruntării cu realitatea şi se sinucide. Margot se simte vinovată pentru sentimentele romantice pe care i le-a indus tânărului, regretă că nu l-a ademenit mai degrabă cu trupul ei – şi înnebuneşte. Podgoreanul îşi reafirmă credința că omul nu a fost abandonat de Dumnezeu, dar piesa se termină cu radioul care turuie idiot programul gimnasticii de dimineață şi cu Max, amantul lui Margot, executând mecanic mişcările respective.

Pădurea este o imagine poetică validă a unei civilizații industriale, iar personajele care o populează suferă toate de tarele acesteia: război, orgoliu imtelectual, suprimarea impulsului poetic datorată presiunilor comerciale, îndoiala religioasă şi toate ororile lagărului de concentrare. (Max a fost silit, sub tortură, să-şi trădeze prietenul, prietenul i-a lăsat moştenire o uriaşă avere, iar acum cel dintâi bântuie prin lume ca să scape de remuşcări. Margot, de asemenea, a fost torturată în timpul războiului.) Piesa este un strigăt pasionat al unui romantic împotriva mortificării sensibilității, a pierderii contactului cu natura înconjurătoare, provocată de o civilizație de oțel şi beton.

MANUEL DE PEDROLO

Lumea de vis a lui d'Errico, absurdă şi crudă cum este ea, are totuşi un simbolism poetic nostalgic, o moliciune care se învecinează adesea cu sentimentalismul. În opera unui alt autor latin, Manuel de Pedrolo (născut în 1918), ne aflăm în prezența unei inteligențe de o austeritate

acelor anglofoni care vorbesc franceză, spaniolă sau germană. Autor prolific de romane şi povestiri, Pedrolo a scris şi câteva piese, unele din ele în zona pe care o numim teatrul absurdului. După ce luptă în Războiul Civil din Spania, în tabăra perdanților, el lucrează ca învățător, agent de asigurări, traducător şi redactor la o editură. I s-au acordat foarte multe premii literare.

Piesa lui într-un act, *Cruma* (premiera la Barcelona pe 5 iulie 1957), este un studiu asupra izolării umane. „Cruma" este numele unei unități de măsură etrusce sau al unui instrument etrusc de măsură[361], iar piesa prezintă o încercare de a măsura condiția umană folosind standarde inoperabile şi lipsite de sens. Într-un coridor pustiu şi cu pereții goi, făcând parte dintr-un apartament mai mare, un om care pare la el acasă – numit „rezidentul" – este pe punctul de a măsura pereții. I se alătură un vizitator, care îl ajută să facă acest lucru, dar degeaba, căci ei descoperă că ruletele pe care le folosesc sunt goale, fără vreun marcaj sau vreo cifră.

Situația locatarului aflat în coridorul apartamentului său este la fel de misterioasă ca a celor doi vagabonzi aflați pe un drum, în *Aşteptându-l pe Godot*. Rezidentul nu este conştient de existența unei lumi în afara lui. El nu ştie cum au ajuns la el obiectele pe care le foloseşte. Vizitatorul observă că acesta are o scrumieră şi îl întreabă de unde. „Nu ştiu", replică rezidentul, „Cineva a adus-o şi acum e-aici." Vizitatorul îl avertizează: „Dacă n-ai grijă, obiectele au să-ți invadeze viața."[362] Vizitatorul este şi el inconştient de lumea dinafară, deşi, după cum îi aminteşte rezidentul, el trebuie să fi venit de-acolo.

În aceeaşi atmosferă de vis, cei doi ajung în contact cu alte personaje. Se aud voci care cheamă o femeie, Nagaio. Pe coridor trece o fată, dar de-abia dacă e observată de rezident şi vizitatorul său. Când acesta din urmă vrea să se spele pe mâini şi deschide uşa băii, de-acolo iese un străin pe care rezidentul îl ia drept vizitator, o neînțelegere care face comunicarea de-a dreptul imposibilă. Fereastra se deschide şi o vedem pe Nagaio, femeia pe care vocile o tot strigau, într-un apartament de cealaltă

[361] Vezi Pallottino, *The Etruscans* (Penguin Books, 1953), p.246

Manuel de Pedrolo, *Cruma*, în *Premi Joan Santamaria* 1957 (Barcelona: Editorial Nereida, 1958), p.14

parte a curții. Din nou, nici rezidentul nici vizitatorul nu pot comunica cu aceasta, dar străinul se împrieteneşte imediat cu ea şi îşi aranjează un randevu. Străinul nu are nici o problemă să intre în contact cu fata care traversează din nou coridorul. El decide astfel să lasă cu aceasta din urmă, şi nu cu Nagaio. Când fata dispare în spatele unei perdele care dă într-una din camere, el vrea s-o urmeze, dar perdeaua se transformă în uşă. Rezidentul deschide uşa şi îl lasă să intre la fată. Apoi rezidentul şi vizitatorul rămân singuri. Încearcă să înțeleagă ce s-a întâmplat şi ajung la concluzia că ființele ciudate care i-au deranjat nu există. Dar nici ei înşişi nu pot pretinde că există în realitate. Acestea fiind stabilite, se pot întoarce să-şi vadă de treabă. Cineva bate la uşă. Rezidentul merge să deschidă, iar cortina cade.

Această ciudată piesă scurtă pune problema realității „celorlalți" şi a posibilității de a intra în contact cu ei. Fiecare personaj reprezintă un nivel diferit al existenței. La un capăt al spectrului se află rezidentul: o ființă autentică, cercetându-şi propria lume, deci incapabil să relaționeze cu ceilalți, incapabil până şi să distingă un prieten de un duşman. La celălalt capăt al spectrului este fata, care există doar dacă ceilalți doresc acest lucru. Celelalte trei personaje reprezintă etape intermediare pe această scară. Cu cât mai profundă este realitatea interioară sau adevărul ființei umane, cu atât mai incapabilă este aceasta din urmă să stabilească un contact cu lumea dinafară, amăgitoare şi crudă. Şi totuşi, însingurarea interioară urmează a fi tulburată: în finalul piesei reîncepe tot ciclul invaziei lumii mundane, neautentice.

A doua piesă a lui de Pedrolo este mai ambițioasă: *Homes i No* (*Oameni şi Nu*, premiera la Barcelona, pe 19 decembrie 1958) şi este decrisă de însuşi autor ca find „o anchetă în două acte". Scena este împărțită în trei, prin două paravane având gratii de fier; în compartimentul din mijloc se află o ființă ciudată, inumană, numită Nu, care priveşte spre cei închişi în celula din stânga şi din dreapta sa. Nu adoarme, iar cele două cupluri, Fabi şi Selena într-o cuşcă, Bret şi Eliana în cealaltă, încearcă să treacă de Nu, temnicerul lor. Dar el se trezeşte la timp. Încercarea celor două cupluri umane de a scăpa de după gratiile care îi țin închişi

TEATRUL ABSURDULUI

În actul al doilea, cele două cupluri au copii: un fiu, Feda, într-una din cuşti, o fiică, Sorne, în cealaltă. Freda şi Sorne se iubesc şi se hotărăsc să fugă din custile care îi împiedică să fie împreună. Examinând celulele, îşi dau seama că la un capăt ele se termină într-o prăpastie fără fund. Părinții lor au fost atât de fascinați de Nu, încât nu au ajuns niciodată să-şi dea seama de existența ei. Totuşi, se pare că pe acolo nu se poate scăpa. Aşa că cei doi tineri se concentrează pe peretele din spate şi descoperă că nu este nicidecum aşa de solid pe cât părea, ci mai degrabă pare un fel de perdea. Să îndrăznească s-o rupă? Nu, temnicerul lor inuman pare foarte speriat şi îi roagă să nu facă asta, altfel se va sfârşi cu ei. Moartea? Nu, ceva mult mai rău. Tensiunea creşte, iar Feda decide să rupă perdeaua. Dincolo de ea este o altă cuşcă, ceea ce arată clar că şi Nu este prizonier la rândul său, într-o a treia celulă. Dincolo de noul rând de gratii stau alți trei temniceri, îmbrăcați în negru, tăcuți şi nemişcați. Nu, exclamă Freda, „este mai închis decât noi, fiindcă el ştia toate astea”[363]

Homes i No este într-adevăr o anchetă – o cercetare a problemei libertății. Omul este închis într-o infinitate de închisori recidivante. Când crede că a scăpat de un rând de gratii (închisoarea superstițiilor, a mitului sau a tiraniei, neputința de a stăpâni natura etc), se trezeşte în fața unora noi (chinul metafizic al condiției umane, moartea, relativitatea cunoaşterii umane ş.a.). Dar el continuă lupta de a scăpa din cele noi; trebuie să continue, chiar dacă ştim dinainte că după acestea vor urma altele la fel.

În simplitatea concepției sale şi datorită fuziunii complete a ideii filosofice cu reprezentarea sa concretă, scenică, *Homes i No* ocupă un loc important printre piesele de succes din teatrul absurdului.

FERNANDO ARRABAL

Un alt spaniol ale cărui piese pot revendica un asemenea loc este Fernando Arrabal, născut în Melilla (fostul Maroc spaniol), în 1932. Îşi termină studiile de drept la Madrid, dar trăieşte în Franța din 1954 şi scrie

363 De Pedrolo, *Homes i No,* în *Quaderns de Teatre A.D.B.,* Barcelona, no.2, 1960, p.24.

în limba franceză. Opera lui Arrabal îşi are filonul absurd nu, ca la Pedrolo, în disperarea filosofică de a demonstra secretele existenței, ci în faptul că personajele sale văd condiția umană cu ochii unei simplicități infantile. Ca şi copiii, ele sunt adesea crude, căci nu reuşesc să înțeleagă existența unei legi morale şi, ca şi copiii, suferă la rândul lor de cruzimea lumii, privită ca o boală de neînțeles.

Prima piesă a lui Arrabal, scrisă la vârsta de douăzeci de ani, sub influența ştirilor de pe frontul coreean, *Pique-nique en Campagne*[364] (titlul este un joc de cuvinte crud, ar trebui să însemne „picnic la țară", dar de fapt se referă la câmpul de luptă), arată deja această abordare. Această piesă scurtă, într-un act, ni-l prezintă pe soldatul Zapo, izolat într-o tranşee, în prima linie. Tatăl şi mama lui, prea simpli ca să înțeleagă întreaga cruzime a războiului, sosesc în vizită şi vor să-l ducă la un picnic duminical. Zapo ia un prizonier, pe soldatul inamic Zepo, pe care însă îl invită apoi să ia parte la picnic. Petrecerea începe vesel, dar brusc o rafală de mitralieră îi seceră pe toți.

Iată o comedie de tip Chaplin, fără mântuitorul final fericit: ea conține deja tulburătorul amestec de inocență şi cruzime, atât de caracteristic pentru Arrabal. Aceasta este şi atmosfera din *Oraison, o dramă mistică* într-un act, care deschide volumul I de Teatru de Arrabal, publicat în 1958. Un bărbat şi o femeie, Fidio şi Lilbé (observați gângureala numelor) stau lângă sicriul unui copil şi vorbesc despre felul în care, începând cu ziua respectivă, vor fi buni. Lilbé nu poate înțelege ce înseamnă să fii bun:

„LILBÉ: N-o să mai putem merge să ne distrăm, ca pân-acum, în cimitir?
FIDIO: De ce nu?
LILBÉ: Să scoatem ochii cadavrelor, ca-nainte?
FIDIO: Nu, asta nu.
LILBÉ: Să omorâm oameni?
FIDIO: Nu.
LILBÉ: Atunci îi lăsăm să trăiască?
FIDIO: Bine-nțeles.
LILBÉ: Cu-atât mai rău pentru ei."[365]

[364] Piesa a fost jucată în limba română cu titlul *Picnic pe câmpul de luptă* (n.tr.)
[365] Fernando Arrabal, *Théâtre,* (Paris: Julliard, 1958), pp.13-14

Pe măsură ce continuă această discuție despre natura bunătății, ne dăm seama că Fidio şi Lilbé stau lângă sicriul propriului copil, pe care l-au ucis. Discută naiv despre exemplul lui Isus şi ajung la concluzia că vor încerca să fie buni, deşi Lilbé prevede că se vor plictisi repede de asta.

În *Les Deux Bourreaux* (*Cei doi călăi*), avem o situație asemănătoare, dar aici moralitatea convențională este mai atacată şi mai plină de contradicții. O femeie, Françoise, vine împreună cu cei doi fii ai ei, Benoît şi Maurice, să îşi denunțe bărbatul celor doi călăi din titlu. El a comis o crimă necunoscută. Françoise, care îl urăşte, vrea să fie martoră la torturarea acestuia, în camera alăturată. Ea se bucură de suferința lui şi chiar se năpusteşte în cameră să-i pună sare şi oțet pe răni. Benoît, fiu ascultător al mamei sale, îi acceptă comportamentul, dar Maurice protestează. Maurice este astfel un fiu rău, care nu o ascultă pe mama lui şi o face să sufere. Tatăl moare din pricina torturii, iar Maurice o acuză pe mamă că i-a provocat moartea, dar în final este adus pe calea cea bună. O roagă să îl ierte pentru nesupunere, iar în final cortina cade pe imaginea mamei şi fiului care se îmbrățişează.

În *Fando et Lis,* o piesă în cinci scene, Fando o plimbă pe iubita lui, Lis, paralizată, într-un scaun cu rotile. Ei merg la Tar. Fando o iubeşte mult pe Lis şi cu toate acestea o resimte ca pe o povară. Totuşi, încearcă s-o distreze cântând la tobă singurul cântec pe care-l ştie, cântecul penei. Se întâlnesc cu trei domni cu umbrelă care se îndreaptă şi ei spre Tar, un loc care, asemenea lui Fando şi Lis, li se pare imposibil de atins.În loc de a ajunge la Tar, ei se întorc mereu în acelaşi loc. Fando e mândru de frumusețea lui Lis şi îi ridică fusta, invitându-i pe cei trei să-i sărute coapsele. Fando o iubeşte pe Lis, dar nu poate rezista tentației de a fi crud cu ea. În scena a patra aflăm că, pentru a se făli cu ea față de cei trei domni, a lăsat-o să zacă goală întreaga noapte, sub cerul liber. Acum ea e şi mai bolnavă decât înainte. Fando a pus-o în lanțuri şi a încătuşat-o, doar ca să vadă dacă ea se poate târî astfel. O bate. Ea cade şi sparge mica lui tobă. El este atât de furios, încât o bate până o lasă lată. Când cei trei domni apar din nou, o găsesc moartă. Ultima scenă ni-i prezintă

pe cei trei domni, nedumeriți, încercând să înțeleagă ce s-a întâmplat. Fando apare cu o floare şi un câine, căci i-a promis lui Lis că, atunci

când va muri, o să-i viziteze mormântul cu o floare şi un câine. Cei trei domni se hotărăsc să-l însoțească la cimitir. După care toți patru vor încerca să-şi reia drumul către Tar.

Într-un ciudat amestec de *commedia dell'arte* şi *grand guignol, Fando şi Lis* este o evocare poetică a ambivalenței dragostei, a iubirii pe care un copil poate s-o aibă pentru un câine, alintat şi chinuit în acelaşi timp. Proiectând emoțiile copilăriei în lumea adultă, Arrabal obține un efect în acelaşi timp tragicomic şi profund, căci iluminează un adevăr bine ascuns în spatele unor emoții adulte.

Le Cimetière des Voitures (*Cimitirul de maşini*), o piesă în două acte, încearcă nici mai mult nici mai puțin decât reconstituirea pasiunilor lui Cristos, văzute prin ochii de copil ai lui Arrabal şi amplasate într-un peisaj grotesc şi sordid. Scena este un cimitir de maşini vechi, dar care este administrat ca şi când ar fi un hotel de lux. Un valet, Milos, asigură serviciile: micul dejun la pat şi un sărut de la Dilla, prostituata, pentru fiecare domn, înainte ca acesta să adoarmă. Protagonistul, Emanou (respectiv Emanuel), un trompetist, este şeful unui trio care-l include, pe lângă el, pe Topé, clarinetistul şi pe Fodère, saxofonistul, un tip mut, modelat după Harpo Marx. Emanou, ca şi Fidio în *Oraison,* vrea să fie bun. De aceea le cântă în fiecare seară tovarăşilor săi din cimitirul de maşini, pentru ca aceştia să danseze, deşi cântatul la orice fel de instrumente muzicale este strict interzis de poliție. Pe tot parcursul piesei, doi neobosiți atleți, Tiossido şi o femeie mai în vârstă, Lasca, traversează scena într-un show sportiv grotesc. În actul doi, vedem că aceştia sunt agenți de poliție care îl urmăresc pe Emanou. Ei îl plătesc pe Topé să-şi trădeze maestrul pentru bani – el îl va identifica pe acesta sărutându-l. Când şi mutul Fodère este întrebat dacă îl cunoaşte pe Emanou, acesta se leapădă de el, negând puternic din cap. Emanou este bătut cu sălbăticie şi dus afară, muribund, legat de nişte mânere de bicicletă. Iar viața grotescă din cimitirul de maşini continuă.

Dorința lui Emanou de a fi bun este prezentată mai degrabă ca un vis, decât ca o convingere rațională. El îşi recită mecanic crezul: „Când eşti bun, simți o mare bucurie interioară, născută din pacea spiritului pe

care o cunoşti când te vezi asemenea imaginii ideale a Omului", dar spre sfârşitul piesei pare să fi uitat acest text şi, încercând să-l spună, iese

doar o bâlbâială totală. În acelaşi timp, el discută directă cu discipolii săi, dacă ar fi mai profitabil să se apuce de o altă profesie – ca de exemplu să fure sau să ucidă – şi hotărăşte să nu o facă, pur şi simplu fiindcă e prea dificil. Când Dilia îi spune că şi ea vrea să fie bună, Emanou răspunde „Dar deja eşti bună, îi laşi pe toți să se culce cu tine."[366]

Deşi paralelele între Emanou şi Cristos sunt evidente la limita blasfemiei (s-a născut în iesle, tatăl lui e dulgher, a plecat în lume la vârsta de treisprezece ani să cânte la trompetă), piesa izbuteşte să obțină un efect de inocență – căutarea binelui se face cu o totală dăruire într-un univers sordid şi lipsit de orice înțeles. Într-o asemenea lume, nu pot exista standarde etice inteligibile, iar căutarea binelui devine o aventură tragică în absurdul ei, la fel de absurdă ca şi alergările poliției în scopuri sportive.

Preocuparea lui Arrabal față de problema binelui – relația între dragoste şi cruzime, punerea standardelor etice sub semnul întrebării, din postura unui inocent gata să le accepte, dacă le-ar putea înțelege – aminteşte de atitudinea vagabonzilor lui Beckett în *Aşteptându-l pe Godot*. Arrabal, care afirmă că scriind îşi exprimă visele şi emoțiile proprii, recunoaşte totuşi admirația pe care o resimte pentru Beckett. Dar, deşi a tradus în spaniolă unele piese ale lui Adamov, neagă influența acestuia.

Arrabal este foarte interesat de construirea unui teatru abstract, care să elimine complet conținuturile umane. În *Orchestration Théâtrale* (*Orchestrații teatrale*, premiera în regia lui Jaques Poliéri, în toamna anului 1959), el încearcă să creeze un spectacol dramatic constând în întregime din mişcarea unor forme abstarcte tridimensionale, unele din ele fiind mecanisme, iar altele mişcate de dansatori. Lumea formală a acestor invenții este bazată pe tablourile lui Klee, Mondrian, Delaumay şi figurile mobile ale lui Alexandre Calder. Arrabal este convins că nepotrivirile mişcărilor mecanice reprezintă un mare potențial comic. Scenariul piesei, ulterior numit *Dieu Tenté par les Mathématiques* (*Dumnezeu tentat de matematici*), nu conține nici un fel de dialog, ci seamănă cu notațiile unui uriaş joc de şah (Arrabal este un pasionat jucător de

şah), ilustrat de diagrame fascinant colorate. Dar inscenarea unei aseme-

[366] ibid., p.152

nea concepții îndrăznețe cu mijoacele unei companii de avangardă s-a dovedit atât de dificilă, încât lipsa succesului la public nu este nicidecum o dovadă a imposibilității unui teatru mecanic, abstract.

Pe măsură ce se bucură de tot mai multă faimă şi devine mai sigur pe el, Arrabal produce, cu imaginația lui fertilă, un lung şir de piese în care apare cu regularitate un ritual inversat, un fel de liturghie neagră, iar această nevoie de blasfemie se alătură unor fantezii sadomasochiste extreme. În toată această operă, foarte teatrală, dar în general prea haotică, există totuşi o piesă care, prin economia construcției sale şi strălucita simplitate a concepției, se detaşează, în cele mai baroce detalii ale sale. Este vorba despre *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie* (1967), care a devenit cea mai jucată piesă a lui Arrabal şi poate accede la statutul unui text clasic. Titlul piesei vine dintr-un pasaj al scrierilor lui Artaud despre teatrul cruzimii, în care vorbeşte despre „cruzimea împăraților asirieni" care-şi trimiteau unii altora nasurile şi urechile tăiate ale duşmanilor lor. Piesa este, de asemenea, o variantă modernă a *Furtunii* lui Shakespeare. Arhictectul, respectiv tipul uman constuctiv, pozitiv, nepătat – este Calibanul acestei insule pustii: nu are darul vorbirii, pentru că nu are nevoie de el; păsările şi animalele – Cerul însuşi – îi îndeplinesc cele mai mici dorințe, el nu trebuie decât să le gândească. După o explozie uriaşă, apare Prospero-ul insulei, omul modern, pare-se supraviețuitorul unui accident aviatic – sau al unui holocaust atomic.

Este înnebunit după putere şi se imaginează ca împărat, deşi pare a nu fi nimic mai mult decât un biet funcționar din clasa de mijloc, din Madrid. Cu aroganța omului „civilizat", îl învață pe arhitect să vorbească, odată cu aerele şi pretențiile societății, iar consecința este că arhitectul îşi pierde puterile miraculoase. Dar şi Împăratul este chinuit de complexe de vinovăție, se consideră răspunzător pentru moartea mamei sale şi insistă ca arhitectul să-l condamne la moarte şi să-l mănânce. Acesta îl devorează şi se transformă el însuşi în Împărat care, acum gol, ca omul natural, locuieşte singur pe insulă – până când o altă explozie provoacă vizita unui alt om civilizat, care pare un fel de fost arhitect.

Iar ciclul istoric dintre natura inocentă şi cea coruptă, vinovată, a omului social, reîncepe.

TEATRUL ABSURDULUI

Arrabal îşi intitulează volumul de piese în care este publicat *L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie* folosind o noțiune prin care caracterizează tot mai mult tot ceea ce scrie: Théâtre Panique. Termenul combină sensul obişnuit de panică (respectiv frică, anxietate şi teroare), şi conotația originală de „aparținând zeului Pan". Arrabal accentuează astfel elementul de spontaneitate şi entuziasm, aspectul de celebrare a vieții *în întregimea* ei (Pan înseamnă „tot" în greaca veche), acceptarea acesteia în toată gloria şi oroarea ei. „Caut un teatru", spune Arrabal, „în care umorul şi poezia, panica şi iubirea să fie una. Ritualul teatral s-ar transforma atunci în *opera mundi,* ca în fanteziile lui Don Quijote, coşmarurile lui Alice, delirul lui K., de fapt ca toate visele umanoide care bântuie nopțile unui computer."

Iata un program ambitios, iar Arrabal a demonstrat că este în stare să-l pună în practică. Totuşi, prin ceea ce scrie în ultima vreme, el pare în mod deliberat pervers şi plin de sine. Piesele lui timpurii impresionau prin inocența copilărească a viziunii lor crude asupra lumii. Această calitate pare să lipsească mai ales în textele din ultima vreme.

MAX FRISCH

Max Frisch (născut în 1911) este un important dramaturg şi romancier de limbă germană. Piesa lui, *Biedermann und die Brandstifter* (*Biedermann şi incendiatorii*), produsă pentru prima oară în limba germană pe 29 martie 1958 la Zürich Schauspielhaus, este prima şi singura lui escapadă de până acum pe tărâmul umorului negru şi în teatrul absurdului. Frisch şi compatriotul lui, Friederich Dürrenmatt, categoric unul din cei mai importanți dramaturgi de limbă germană astăzi, şi-au creat un idiom dramatic propriu, un stil care datorează mult lui Bernard Shaw, Thornton Wilder şi Bertold Brecht şi care ar putea fi descris ca un teatru al fanteziei intelectuale, prefirând problemele contemporane într-o notă de tragicomedie deziluzionată. Comentariu sardonic asupra unui fenomen politic contemporan, *Biedermann und die Brandstifter* aparține aceste

tendințe, dar prin tratamentul parodic al subiectului și căutarea directă absurdului, piesa ține și de acesta din urmă. Subintitulată „o piesă di-

dactică fără nici o lecție", *Biedermann und die Brandstifter* povestește, în șase scene și un epilog, pilda unui burghez respectabil (Biedermann înseamnă exact acest lucru în germană), producător de loțiuni de păr, a cărui casă e invadată de un trio de personaje dubioase. Biedermann știe că în oraș au fost o serie de incendii provocate de persoane care au cerut adăpost în casele respective, pretinzând că nu au unde să stea. El bănuiește că musafirii lui sunt incendiatorii, dar chiar și atnci când deschid canistre de benzină în pod, chiar și când instalează fitile și detonatoare în fața ochilor lui, el tot crede că nu-i vor da foc casei și întregului oraș, dacă îi tratează amabil și îi invită la o cină specială cu gâscă și varză roșie. Așa cum unul din incendiatori rezumă situația, „Să fii jucăuș e pe locul trei la cele mai bune camuflaje; pe locul doi e sentimentalismul... dar cel mai bun din toate e tot adevărul cel pur și simplu. Și ce-i mai amuzant e că nimeni nu crede..."[367]

Biederman e un tip fără inimă și brutal. Și-a împins unul din foștii angajați la sinucidere, concediindu-l după ani lungi de serviciu fidel, dar el se vede pe sine ca un tip afabil, șarmant. Și care trebuie să dezamorseze situația. Doi dintre incendiatori, deși descriși ca victime ale sistemului social, sunt distructivi de dragul distrugerii și al sentimentului puterii pe care-l au când văd lucrurile din jur arzând. Al treilea este un intelectual care crede că slujește un principiu abstract. Când fitilul este pe punctul de a fi aprins, intelectualul îi trădează pe tovarășii săi, căci descoperă că aceștia nu sunt motivați de distrugerea rațională. Dar nici Biedermann nu ia în seamă avertismentul. Când incendiatorii descoperă că nu au chibrituri, acesta le oferă prietenos pe ale lui, ca să poată aprinde fitilul și să-i dea foc casei, soției, lui însuși și întregului oraș.

Civilizația care urmează a fi distrusă este una în care „majoritatea oamenilor cred nu în Dumnezeu, ci în brigada de pompieri".[368] Iar piesa este acompaniată de un cor burlesc, pseudo-antic, de pompieri care afirmă constant că sunt gata să intervină. În epilog, Biedermann și soția lui sunt în iad, dar în această epocă lipsită de metafizică, însuși Diavolul

[367] Max Frisch, *Biedermann und die Brandstifter* (Berlin și Frankfurt: Suhrkamp

[368] Max Frisch, *Biedermann und die Brandstifter* (Berlin şi Frankfurt, Suhrkamp, 1958), p.78.
[368] Ibid., p.20.

(unul dintre incendiatori) refuză să primească oameni ca ei. Şi fiindcă oraşul distrus a fost reconstruit, „mai frumos ca oricând”, se pare că viața poate merge înainte.

Biedermann und die Brandstifter este mai mult decât o satiră politică foarte elocventă. Există categoric elemente de acest gen: situația lui Biedermann, după cum remarcă Hans Bänziger, autorul unui excelent studiu al lui Frisch, se bazează pe situația Preşedintelui Beneš al Cehoslovaciei, care i-a primit pe comunişti în guvern, deşi ştia că urmau să distrugă țara.[369] Aceeaşi este şi situația intelectualității germane, care nu a crezut că Hitler era serios când vorbea de război şi cucerire, permițând astfel izbucnirea unei noi conflagrații mondiale. Şi aceeaşi este, într-un anume sens, şi situația lumii în epoca bombei cu hidrogen, când în podurile marilor puteri se află depozite cu materiale extrem de inflamabile şi explozive. Dar dincolo de acest aspect pur politic, piesa lui Frisch descrie starea mentală a familiei din *Cântăreața cheală* şi *Jaques* ale lui Ionesco, lumea moartă a rutinei şi bonomiei găunoase, în care distrugerea valorilor a atins un punct unde individul nu mai distinge între ceea ce trebuie păstrat de ceea ce trebuie distrus. Brigada de pompieri e pregătită, dar nu mai e nimeni în preajmă care să recunoască pericolul unui incendiu, aşa că măsurile de prevenire luate sunt inutile. Mai mult, într-o lume de rutină, o lume a consumului, distrugerea civilizației va fi resimțită doar ca un mod benefic de a curăța terenul pentru o nouă explozie demografică – astfel încât societatea să poată continua.

WOLFGANG HILDESHEIMER

Teatrul absurdului a dat peste un mediu propice în lumea germanofonă, unde prăbuşirea unei întregi civilizații, în lumina ascensiunii şi decăderii lui Hitler, a făcut ca lipsa de sens şi de legături din viața oamenilor să apară mai evidentă decât în alte părți. Autorii dramatici importanți ai absurdului s-au bucurat de mai mult succes în Germania decât oriunde

[369] Hans Bäzinger, *Frisch und Dürrenmatt* (Bern und Munich: Francke, 1960), p.100

altundeva până azi. Şi totuşi, în vidul lăsat de Hitler, a trebuit să treacă multă vreme până să se nască o nouă generație de dramaturgi.

Wolfgand Hildesheimer (născut în 1916), unul din primii scriitori germani care şi-a însuşit idiomul legat de teatrul absurdului, şi-a petrecut, în mod semnificativ anii războiului în afara Germaniei şi este încă şi azi cetățean israelian. La origine pictor, Hildesheimer şi-a început cariera de dramaturg cu o serie de piese radiofonice, pline de spirit şi fantezie: poveşti picareşti despre falsificatori, țări balcanice groteşti şi romantisme orientale. Pasul pe care la făcut dinspre aceste *policier*-uri intelectuale către teatrul absurdului pare, totuşi, firesc. Căci Hildesheimer priveşte teatrul absurdului, aşa cum excelent arată într-o conferință pe această temă, ca pe un teatru al parabolelor. Astfel,

> „povestea fiului risipitor este de asemenea o parabolă. Dar este o altfel de parabolă. Să analizăm puțin diferențele: povestea fiului rătăcitor este o parabolă deliberat construită pentru a transmite un mesaj indirect (respectiv, pentru a ne da posibilitatea să tragem o concluzie prin analogie), pe când piesa „absurdă" devine o parabolă a vieții tocmai prin absența intenționată a oricărui mesaj. Căci nici viața nu transmite mesaje."[370]

Volumul de piese al lui Hildesheimer care ilustrează această concepție despre teatrul absurdului are titlul *Spiele in denen es dunkel wird* (*Piese în care se face întuneric*)[371] Şi chiar aşa se şi întâmplă. Pe măsură ce se derulează fiecare dintre cele trei piese, se face tot mai întuneric. În *Pastorale oder Die Zeit für Kakao* (*Pastorală sau e vremea pentru cacao*), câteva personaje mai în vârstă se distrează într-un dialog sincopat pe temele afacerilor şi bursei, cu tonalități artistice şi poetice (un amestec caracteristic soceității vestgermane de azi). Pe măsură ce lumina scade, vara se transformă în toamnă, iar moartea îi ia pe preşedintele unei mari companii, un consul şi un inginer minier.

În *Landsschafi mit Figuren* (*Peisaj cu figuri*), vedem un artist care pictează un portret de grup al unor personaje la fel de goale şi pline de pretenții ca cele de mai sus, respectiv o mare doamnă de vârsta a treia,

[370] Wolfgang Hildesheimer, „Erlanger Rede über das absurde Theater", în

[371] Wolfgang Hildesheimer, „Erlanger Rede über das absurde Theater", în *Akzente*, Munich, no 6, 1960

Hildesheimer, *Spiele in denen es dunkel wird* (Pfullingen: Neske, 1958)

gigolo-ul ei şi un important magnat. Aici, personajele trec sub ochii noştri de la vârsta medie spre bătrâneţe, până când mor, sunt frumos împachetate în cutii şi vândute unui colecţionar – astfel încât ele devin propriile lor portrete. Pe măsură ce acest lucru se desfăşoară, un geamgiu înlocuieşte ferestrele studioului pictorului. Prin aceste noi ferestre lumina scade şi intră întunericul. Dar în finalul piesei, pictorul şi soţia lui sunt la fel de tineri ca la început şi, rămânând singuri, noile ferestre violete cad la pământ şi scena este din nou scăldată în lumină.

Geamgiul reapare în *Die Uhren* (*Ceasurile*), dar de această dată panourile de sticlă cu care înlocuieşte ferestrele unei camere locuite de un bărbat şi soţia lui sunt complet negre şi impenetrabile. Pe măsură ce operaţia continuă, cuplul prezintă scene din viaţa lor împreună: spre sfârşit, vine un comis-voiajor care vinde ceasuri de toate mărimile şi de toate tipurile. La căderea cortinei, cei doi sunt în interiorul ceasului, scoţând ticăituri specifice.

Chiar dacă departe de a se desprinde în totalitate de unele analogii destul de transparente şi chiar de anumite concluzii întrucâtva facile, aceste parabole dramatice rămân totuşi impresionante declaraţii poetice.

GÜNTER GRASS

Parabolele lui Hildesheimer sunt blânde şi elegante. Dar teatrul lui Günter Grass (născut în 1927) are o textură mult mai aspră. Şi Grass şi-a început cariera tot ca pictor. Piesele lui sunt asemenea pânzelor lui Bosch sau Goya: violente şi groteşti. În *Onkel, Onkel* (*Unchiule, unchiule*), îl întâlnim pe Bollin, un tânăr obsedat de crimă, dar care eşuează mereu pentru că potenţialelor sale victime nu le este frică de el. Fetiţa sub patul căreia se ascunde nu-l bagă-n seamă atunci când iese, iar apoi îl roagă s-o ajute cu careul de cuvinte încrusişate, pădurarul pe care-l prinde-n capcană în pădure continuă să predice unor copii de la oraş despre copaci şi metodele de orientare, vedeta de film pe care vrea s-o ucidă Bollin, în

cada de baie, îl înnebuneşte cu frivolitatea ei şi, în final, doi copii îi fură revolverul şi îl împuşcă *el pe el*.

În *Zweiundreisig Zähne* (*Treizeci şi doi de dinți*), facem cunoştință cu un învățător la fel de obsedat ca Bollin – căci pentru el spălatul pe dinți e mai presus de orice pasiune. *Hochwasser* (*Inundația*) arată o familie care fuge de apa care creşte, ajungând la etajul de sus al casei şi apoi pe acoperiş, unde se întâlnesc cu o pereche de şobolani filosofi. După ce apa se retrage, iar ei se întorc la viețile lor rutinate, ajung să regrete pierderea senzațiilor, emoțiilor şi fanteziilor corupte pe care le-au avut în timpul calamității.

Piesa scurtă *Noch zehn Minuten bis Buffalo* (*Zece minute până la Buffalo*) prezintă o veche locomotivă de jucărie mergând printr-un peisaj absurd, acompaniată de conversații pe teme nautice şi, desigur, nea-jungând niciodată la Buffalo.

Dar cea mai interesantă piesă a lui Günter Grass este *Die bösen Köche* (*Bucătarii cei răi*), o încercare ambițioasă de a transpune un subiect religios într-o tragicomedie poetică. Pe scenă apar pe rând o sumedenie de bucătari, în două partide rivale, întrecându-se să găsească o misterioasă rețetă de supă gri, constând în obişnuita supă de varză roşie, combinată cu un fel de cenuşă. Deținătorul acestui secret este numit Contele, deşi pe el îl cheamă, foarte obişnuit, Herbert Schymanski. Bucătarii încheie un târg cu Contele: dacă îi împărtăşesc secretul el se poate căsători cu Martha, sora medicală. Dar când vine vremea ca acesta să-şi țină partea lui de promisiune, se pare că el a uitat rețeta: „V-am mai spus, nu e o rețetă, ci o experiență, o acumulare vie, o continuă schimbare. Trebuie să înțelegeți că nici un bucătar n-a fost în stare să gătească de două ori aceeaşi supă... Ultimele luni... viața cu Martha... au făcut această experiență inutilă. Am uitat-o."[372] Incapabili să-şi țină promisiunea, Contele şi Martha se sinucid. Este destul de clar că piesa este o analogie a pasiunii christice. Martha îi spală picoarele Contelui, înainte ca acesta să moară şi există asocieri între hrana misterioasă şi sfânta împărtăşanie care, la urma urmelor, a fost instituită şi este simbolizată de o cină.

Günter Grass şi-a scris majoritatea pieselor înainte de 1957. De atunci încoace a obținut mari succese cu câteva romane groteşti şi exu-

berante, ca *Die Blechtrommel* (*Toba de tinichea,* 1959), *Hundejahre* (*Ani*

[372] Günter Grass, *Die bösen Köche,* în manuscris, p.101

de câine, 1963)[373] şi *Calcanul* (1977). Piesa lui *Die Plebejer proben den Aufstand* (*Plebea repetă răscoala. O tragedie germană,* 1966), tratează un episod convențional din viața lui Brecht folosind convenția dramatică brechtiană.

ROBERT PINGET

Un alt romancier notabil care şi-a început cariera ca pictor şi s-a aventurat, de asemenea, în zona absurdului este Robert Pinget (născut în 1919). Originar din Geneva, Pinget trăieşte azi la Paris. A studiat dreptul, dar pictează, o vreme a predat limba franceză în Anglia, devenind apoi una din figurile majore ale grupului noilor romancieri din jurul lui Alain Robbe-Grillet. Pinget este prieten apropiat al lui Samuel Beckett, iar piesa lui, *Lettre Morte* (*Scrisoarea moartă*) a fost jucată în coupé cu *Ultima bandă a lui Krapp,* la Théâtre Récamier, în primăvara anului 1960.

Lettre Morte preia tema romanului lui Pinget, *Le Fiston* (*Puştiul,* 1959), având forma unei scrisori adresate de un tată abandonat fiului său rătăcitor; tatăl nu ştie unde a plecat fiul său, aşa că nu poate trimite scrisoarea, ea rămânând astfel „moartă". *Le Fiston* încearcă să reproducă forma incoerentă, dezorganizată a unei epistole nesfârşite, la care se mai adaugă câte ceva pe zi ce trece; cartea nici măcar nu are paginile numerotate, alimentând astfel iluzia cititorului că e vorba despre o scrisoare reală, compusă de un bătrân senil. Piesa, în schimb, îl aduce în scenă pe bătrân, numit Monsieur Levert. E ca şi când autorul ar fi devenit atât de obsedat de realitatea acestei lungi scrisori, încât a vrut să-l vadă în carne şi oase pe autorul acesteia. Monsieur Levert ne este astfel prezentat în două situații: la bar, deschizându-şi inima barmanului şi la poştă, încercând să convingă funcționarul de la ghişeu să mai verifice o dată dacă nu cumva scrisoarea primită de la fiul lui s-o fi rătăcit. Dar barmanul şi funcționarul de la poştă sunt jucați de acelaşi actor, tejgheaua poştei şi a barului sunt aceleaşi, iar bătrânul aşteaptă fără nici o speranță, ca şi

373

Romanul face parte din trilogia *Danzig (Gdansk)*, care mai cuprinde *Toba de tinichea* şi *Pisica şi şoarecele*, ambele traduse în limba română. (n.tr.)

vagabonzii din *Aşteptându-l pe Godot.* El se macină întruna, încercând să găsească motivul pentru care fiul lui l-a părăsit, greşeala pe care a făcut-o şi care a dus la pierderea afecţiunii acestuia. Afară trece un convoi de înmormântare. Monsieur Levert îşi aşteaptă moartea. În această simfonie a melancoliei şi regretului, apar doi actori ai unei companii itinerante, care intră în bar, repetă şi interpretează fragmente dintr-o farsă sentimentală de alcov, pe care au jucat-o în seara respectivă. Piesa se numeşte *Fiul rătăcitor* şi este despre un tată care îi scrie scrisori nesfârşite fiului său, implorându-l să se întoarcă acasă. După care el *chiar* se întoarce. Aici, convenția desuetă a teatrului de bulevard, unde totul se întâmplă aşa cum ar trebui, este crud confruntată cu teatrul absurdului, unde nimic nu se întâmplă, iar replicile nu sunt bine plasate, ca mingile într-un joc de ping-pong, ci sunt repetitive şi lipsite de vreo finalitate, aşa cum se întâmplă în viața reală, devenind astfel la fel de absurde ca realitatea într-o lume lipsită de sens.

A doua încercare dramatică a lui Pinget este o piesă radiofonică scurtă, *La Manivelle* (*Flaşneta*), tradusă de Samuel Beckett cu titlul *Vechea melodie* şi produsă pe 23 august 1960 de BBC III), în care absurdul vorbirii curente este dus la paroxism: doi bătrâni, un flaşnetar şi prietenul lui, vorbesc despre trecut. Conversația se mută de la un subiect la altul şi fiecare din cei doi bătrâni mai povesteşte câte ceva din trecutul său, de îndată contrazis de celălalt, astfel încât amintirile fiecăruia ridică semne de întrebare. Căci trecuturile celor doi se anulează reciproc. Cu ce mai rămân atunci? Oare totul este doar o iluzie? În timp ce ei stau de vorbă în stradă, sunetele circulației moderne le îneacă aproape cuvintele. Până la urmă, totuşi, mânerul vechii flaşnete, care se înțepenise (de-aici titlul original în franceză), redevine funcțional, iar bătrâna melodie se înalță triumfătoare deasupra zgomotelor, simbolizând poate triumful vechilor amintiri, oricât de vagi şi nesigure ar fi ele.

Această scurtă piesă radiofonică, excelent tradusă de Beckett într-un idiom anglo-irlandez, creează, din fragmente care, în realitatea lor sunt incoerente până la punctul de a fi imbecile, o țesătură bizară de asocieri nostalgice şi frumusețe plină de lirism. Căci nu există nici o contradicție

ilogică, agramată şi eliptică. Transcriind realitatea cu o crudă exctitate, dramaturgul ajunge la limbajul dezintegrator al absurdului. Dialogul strict logic al unei piese rațional construite este, în schimb, nerealist şi foarte stilizat. Într-o lume care a devenit absurdă însă, transcrierea cu multă grijă a realității ajunge să creeze impresia că ea este extravagantă şi irațională.

Într-un volum apărut în 1961, Pinget publică alte trei piese, una lungă şi alte două într-un act: *Ici ou Ailleurs* (*Aici sau aiurea*), în trei acte, care este, ca şi *Lettre Morte,* îndeaproape legată de unul din romanele lui Pinget, *Clope au Dossier* (*Dosarul lui Clope*). Protagonistul, Clope, trăieşte într-o colibă pe peronul unei gări, îşi câştigă traiul ghicind în cărți şi este bântuit de ceva din trecutul lui. Un tânăr, Pierrot, care vrea să prindă un tren, se împrieteneşte cu Clope. Pare că se va muta cu el, dar într-o zi prinde un tren şi pleacă, totuşi. Rămâne imaginea şocantă a tipului sedentar şi contemplativ, care încearcă să construiască o relație durabilă în înghesuiala şi aglomerația de călători şi trenuri care vin şi pleacă.

În *Architruc,* prima din piesele scurte din volum, un rege plictisit, incompetent şi infantil şi ministrul său îşi petrec timpul cu jocuri inutile, cam ca şi vagabonzii din *Aşteptându-l pe Godot*. La sfârşit, moartea apare şi ia viața regelui. *L'Hypothèse,* cealaltă piesă într-un act din acelaşi volum, este mult mai interesantă şi mai originală. Mortin, singurul personaj din piesă, ne este prezentat în timp ce compune un discurs sau o conferință despre un manuscris găsit pe fundul unei fântâni, încercând să dezvolte o ipoteză asupra felului cum acesta a ajuns acolo – cum şi de ce şi-ar arunca un scriitor manuscrisul într-o fântână. Pe măsură ce ipoteza devine tot mai bizară şi mai ciudată, imaginea lui Mortin, care a fost proiectată de câteva ori pe un ecran în fundal, îi preia meditația şi ajunge să vorbească în locul lui. Mortin devine tot mai agitat şi în final pare că va ceda şi va arunca manuscrisul la care lucrează – aşa că, poate ipoteza îl priveşte chiar pe el şi propriul său manuscris...

În amplul roman *L'Inquisitoire* (*Rechizitoriul,* 1962), Pinget romancierul fuzionează cu dramaturgul Pinget. Sub forma unui şir de

NORMAN FREDERICK SIMPSON

Dacă piesele lui Pinter transpun realismul în fantezie poetică, cele ale lui Norman Frederick Simpson (născut în 1919) sunt nişte fantezii filosofice bine ancorate în realitate. N. F. Simpson, lector în domeniul educației adulților, trăieşte în Londra şi a ajuns cunoscut mai întâi după ce a câştigat unul din premiile ziarului *Observer,* în 1957, cu piesa *A Resounding Tinkle* (*Un clinchet răsunător,* jucat în premieră, într-o variantă mult prescurtată, la teatrul Royal Court, pe 1 decembrie 1957.) Deja opera lui Simpson este o fantezie extravagantă, în genul lui Lewis Carroll şi este comparată de însuşi autorul ei cu un sergent major recitând Jabberwocky[374] iar şi iar, la megafon, dar se bazează totuşi pe sistemul englez al orelor de curs. Dacă lumea lui Pinter este una a vagabonzilor şi tinerilor funcționari, a lui Simpson este categoric a clasei mijlocii suburbane. Familia Paradock[375] a comandat să li se aducă un elefant de la magazin, dar nu le place, fiindcă e cu câteva „numere" mai mare decât casa lor („E destul de mare pentru un hotel"), aşa că îl schimbă cu un şarpe („Nu-l mai poți întinde, dar n-o să ne luăm dintr-asta") – două tranzacții doar puțin mai absurde decât schimbul fără rost de mobilier practicat în aceste cercuri.

Paradocşii invită nişte actori comici să-i distreze la domiciliu – gest doar ceva mai extravagant decât acela de a-i privi la televizor. Fiul lor, Don, apare acasă, transformat în femeie („Ți-ai schimbat sexul") – dar la urma urmelor, în mica lume a suburbiilor, sexul nu este ceva chiar atât de important. Paradocşii şi musafirii lor, cei doi actori comici, se îmbată cu nectar şi ambrozie. Ascultă la radio o slujbă religioasă transmisă din „Biserica imperativului ipotetic din Brinkfall"[376], dar care este

[374] **Jabberwocky** este un poem absurd, scris de Lewis Carrol, inițial parte a romanului *Alice în Țara Oglinzilor* (1871). Este adesea considerat cel mai important poem-nonsens scris vreodată în limba engleză şi este folosit în şcoala primară pentru a învăța copiii cum se folosesc verbele şi substantivele. (n.tr.)

[375] "The Paradocks" – omofon cu „paradox" (n.tr.)

The Paradocks – omofon cu „paradox” (n.t.)

A Resounding Tinkle (versiunea prescurtată) în *The Hole and Other Plays and Sketches* (Londra, Faber& Faber, 1964), p.88

ținută de „o voce de o cultivată prostie anglicană”[377], care îşi îndeamnă ascultătorii să „facă muzică, apă, dragoste şi cotețe pentru iepuri”[378] şi să se roage:

> „Să râdem cu cei ce ne gâdilă... să plângem cu cei expuşi gazului lacrimogen. Să ne dăm capetele pe spate şi să râdem de realitatea care nu este decât o iluzie provocată de o deficiență de mescalină, de rațiune, care e o iluzie provocată de o deficiență de alcool, de cunoaştere, care e o iluzie provocată de anumite reacții biochimice în structura creierului omenesc, de-a lungul evoluției... să râdem de gândire, un fenomen ca oricare altul. De iluzie, care este o iluzie, care este un fenomen ca oricare altul...”[379]

Nonsensul şi satira se amestecă cu parodia, dar intenția filosofică serioasă este mereu şi mereu adusă în discuție. Cei doi comici discută savant despre teoria râsului a lui Bergson („Râdem de fiecare dată când o persoană dă impresia că este un lucru”), iar Dl. Paradock testează rapid teoria băgându-se în priză şi transformându-se într-un creier mecanic care, în ciuda faptului că i se furnizează destule informații, nu reuşeşte să dea nici un răspuns corect, din cauza unui scurtcircuit.

Autorul apare şi el din când în când, scuzându-se pentru scăderile piesei pe care a scris-o în portugheză, o limbă pe care nu o cunoaşte absolut deloc. „Nu pretind” spune el „că am vreo viziune, iar voi s-ar putea să ştiți mai bine decât mine ce vreau eu să spun aici. Nu. Sunt ca un pitic la circ – mă folosesc de defectele mele cât de bine pot.”[380] Iar în final, trăgând concluzia lui Ionesco, autorul atrage atenția publicului asupra confortabilului fapt că „retragerea din fața gândirii nu înseamnă mai nimic pentru cei care n-au fost niciodată raționali. E nevoie de o minte antrenată pentru a se delecta cu un *non sequitur*[381].”[382]

---

[377] *A Resounding Tinkle,* în *New English Dramatists* 2, p.99

[378] ibid., p.100

[379] ibid.

[380] Ibid., p.130

[381] *Non sequitur* (nu decurge, în lat. în orig.) este, în logica formală, un tip de raționament silogistic, în care concluzia nu reiese din premise. De exemplu: 1.

Toți oamenii sunt mamifere. 2. T este un mamifer. 3. Prin urmare, T este om.

[382] Dar *non sequitur,* căci dacă ceva este mamifer, nu e sigur că este om. (n. tr.)
Ibid., p.140.

Într-adevăr, asta cam aşa este. Iar piesele lui N.F. Simpson sunt distracții intelctuale foarte rafinate. Le lipseşte obsesivitatea neagră a lui Adamov, proliferarea maniacală a lucrurilor a lui Ionesco, neliniștea și amenințarea implicită a lui Pinter. Ele sunt creații spontane care adesea se bazează pur şi simplu pe asocieri verbale şi pe o logică la rândul ei pur verbală, lipsindu-le disciplina formală a lui Beckett. Aşa cum însuşi Simpson scrie într-un caiet de sală, „Din când în când, părți din piesă par că se desprind de corpul principal. Publicul nu trebuie să facă nici o încercare, bine intenționată sau nu, să le repună la locul lor, în timp ce piesa este în mişcare. Până la urmă vor cădea singure căci sunt inofensive."[383]

Dar, cu toată lejeritatea şi spontaneitatea construcției, lumea lui Simpson poartă semnele fanteziei unei personalități extrem de raționale, inteligente, foarte educate şi cu un delicios simț al umorului. „Cred că viața este îngrozitor de comică" spune el. „Oamenii călătoresc în fiecare zi cu metroul şi fac lucruri cu un scop, dar ele sfâşesc prin a fi un scop în sine. De exemplu, unii cumpără maşini ca să plece din oraş la sfârşitul săptămânii, însă îşi petrec sfârşitul săptămânii spălându-le."[384]

Rugăciunile şi răspunsurile în varianta scurtă, de un act, a piesei *A Resounding Tinckle* par să rezume scopul încercărilor lui Simpson:

„RUGĂCIUNE: Luminează-ne cu privire la natura cunoaşterii noastre. Căci iluziile omului rațional nu sunt iluziile nebunului, iar iluziile celui care se flagelează nu sunt cele ale unui alcoolic, iluziile celui ce deliregază nu sunt ale celui bolnav de dragoste, iar iluziile geniului nu sunt ale omului de rând:

RĂSPUNS: Dă-ne lumina ca să ne luminăm.

RUGĂCIUNE: Luminează-ne ca, în plină rațiune, să ajungem la o iluzie mai puternică decât a nebunului şi să-i spunem adevăr:

RĂSPUNS: Pe care în deplină rațiune să-l numim adevăr şi să ştim că e fals.

[383] Simpson citat de Penelope Gilliatt în "Schoolmaster from Battersea", *Man-*

Simpson citat de Penelope Gilliatt în "Schoolmaster from Battersea", *Manchester Guardian*, 14 aprilie 1960.

[384] Simpson citat în *Daily Mail*, 23 februarie 1960.

TEATRUL ABSURDULUI

RUGĂCIUNE: Pe care, în deplină raţiune, să-l ştim şi, ştiindu-l, să ştim ce este ceea ce ştim.

RĂSPUNS: Amin."[385]

Cu greu ar putea exista o declaraţie mai programatică, nu vorbind despre Simpson, ci chiar despre teatrul absurdului.

Cercetarea relativităţii viziunii noastre asupra lumii, în funcţie de preocupările individului, de obsesiile şi situaţiile în care el este pus – iată subiectul celei de-a doua piese a lui Simpson, *The Hole* (*Gaura,* jucată în *coupé* cu varianta prescurtată a piesei *A Resounding Tinkle,* la *Royal Court,* în decembrie 1957). Aici, un grup de personaje se adună lângă o gaură din asfalt, discutând ce ar putea fi acolo, fiecare dintre ei văzând lucruri diferite în groapa întunecată.

Mulţimea se adună treptat în jurul unui „vizionar" care s-a aşezat pe un scaun pliant, cu pături şi mâncare, veghind apariţia unui eveniment incert, cu conotaţii religioase care, spune el, trebuie să se întâmple acolo. E vorba despre dezvelirea solemnă a unei ferestre uriaşe, ale cărei ochiuri multicolore de geam îşi vor lăsa amprenta asupra strălucirii albe a eternităţii. Vizionarul recunoaşte că, odată, ambiţia lui era „ca oamenii să vină la mine formând uriaşe cozi, în toate direcţiile cunoscute ale busolei"[386], dar între timp şi-a redus pretenţiile şi acum se va mulţumi să devină nucleul unor cozi ceva mai modeste.

Sosesc şi alte personaje, mult mai comune, care privesc gaura, proiectându-şi pe rând propriile preocupări – întregul conţinut al minţii – în întunericul fără expresie al deschiderii misterioase. Astfel, discuţia din jurul găurii devine o trecere în revistă a fantasmelor vieţii dintr-o suburbie englezească. Ea începe cu sportul, de la domino la cricket, box şi golf, trece la natură, transformând gaura într-un acvariu găzduind o sumedenie de specii de peşti despre care se discută competent, apoi se ajunge la crimă, pedeapsă şi cereri violente de tortură, execuţie şi răzbunare după care, emoţiile celor implicaţi deja trezite, ele culminează în fantezii politice, cu violenţa acţiunilor şovine şi, în acelaşi timp, revoluţionare. După toate acestea, din gaură iese un muncitor care îi in-

[385] *A Resounding Tinkle*, varianta scurtă, pp. 87-8.
[386] Simpson, *The Hole* în *The Hole and Other Plays and Sketches,* p.11

formează pe cei care stau şi aşteaptă că acolo se află un panou cu joncțiuni ale cablurilor de înaltă tensiune.

Cerebro, intelectualul din mulțime, este gată să accepte acest lucru şi să se consoleze cu gândul că, la urma urmelor, bine că se ştie ceva cu siguranță despre panourile electrice de joncțiune. Dar adversarul lui, Soma, care îl joacă pe Stalin când Cerebro îl joacă pe Marx, văzând potențialul câştig de putere şi manipulare a emoției maselor, îl acuză pe acesta din urmă că vrea „să fure tot misterul, toată poezia, toată vraja". Treptat, adevărul sobru, pozitiv este reînvestit cu o semnificație metafizică. Chiar şi Cerebro se complace în speculații pseudo-logice: se poate oare vorbi despre cabluri care intră sau care ies din panou? În acest timp, Soma aduce mulțimea în stadiul de sărbătorire a riturilor religioase ale unui cult al generației electrice. Limbajul tehnologic a devenit un fel de bâlbâială emoțională vagă. Singur vizionarul rămâne în scenă, aşteptând sticla colorată care îşi va lăsa amprenta asupra strălucirii albe a eternității.

The Hole este o fabulă filosofică. În cea de-a treia piesă a sa, *One Way Pendulum* (*Pendula care bătea într-un singur sens*), Simpson combină această temă cu lumea suburbană a nonsensului din *A Resounding Tinkle.* Întrebat despre sensul titlului, se pare că ar fi răspuns că e doar un nume, ca Londra sau Simpson. De fapt, e un fel de indicator care spune că piesa este, prin conținutul ei, paradoxală. „O seară de drung şi slarrit" – astfel a fost ea subintitulată în stagiunea de la Royal Court Theatre, unde a avut premiera pe 22 decembrie 1959 (după o avanpremieră în Brighton). Când a fost transferată în West End, descrierea aceasta oarecum ezoterică a fost înlocuită de „o farsă într-o nouă dimensiune".

Ca şi în *The Hole,* ne este prezentat un grup de personaje, fiecare preocupat de o lume a propriilor fantezii. După cum Simpson însuşi arată, într-un interviu radiofonic, „În aceste piese, fiecare individ e o insulă. Ideea relației în familie este că fiecare este de fapt preocupat de propriile interese şi au foarte puțin contact – sau foarte superficial – cu celelalte personaje din piesă."[387] Familia despre care este vorba este

[387] Simpson, interviu luat de BBC Overseas Service, 6 martie 1960.

familia Groomkirby. Arthur Groomkirby, tatăl de familie, îşi câştigă traiul având o firmă privată de aparate de taxat parcarea, o profesie extrem de potrivită pentru Anglia contemporană. Ca orice tată bun din suburbii, are şi el un hobby. Combină interesul pentru drept cu pasiunea dulgheritului şi construieşte, pe tot parcursul piesei, o copie în mărime naturală a tribunalului Old Bailey, în propria sa sufragerie.

Fiul lui Arthur, Kirby Groomkirby, care s-a antrenat singur prin metoda pavloviană şi nu poate mânca dacă nu aude mai întâi sunetul cassei, lucrează într-o uriaşă instituţie de învăţământ şi vrea să înveţe cinci sute de cântare robotizate care vorbesc, spunând greutatea cu voce tare, să cânte corul „Aleluia" din *Mesia*[388]. Având o minte logică, argumentul lui este că, dacă aceste cântare vorbesc, atunci ele trebuie să poată învăţa şi să cânte. Şi chiar face progrese. Odată ce le va fi învăţat acest lucru, el speră să le transporte la Polul Nord, unde vor atrage mari mulţimi de oameni, dornici să le asculte. Aceste mulţimi vor putea apoi fi convinse să sară în acelaşi timp, ceea ce va mişca axa pământului, provocând o nouă epocă de gheaţă în Marea Britanie, lucru care va duce la moartea multor oameni. Kirby are nevoie de toate aceste morţi, căci îi place să poarte negru dar, logic fiind, are nevoie de o ocazie pentru a se îmbrăca de doliu.

Adolescenta familiei, Sylvia, este la rândul ei preocupată de moarte sau mai degrabă ar vrea să fie, căci i s-a dat un craniu în semn de *memento mori.* Dar craniul nu funcţionează, căci nu reuşeşte să-i amintească de moarte. Pe de altă parte, Sylvia este profund nesatisfăcută de condiţia umană. Nu poate înţelege de ce braţele nu-i sunt lungi până la genunchi, nu poate înţelege logica de construcţie a corpului uman. Mai există o mătuşă bătrână care stă într-un scaun cu rotile şi este, după principiile bergsoniene, tratată mai degrabă ca un obiect decât ca o fiinţă umană. Doar mama familiei, Mabel, o femeie cu picioarele pe pământ, nu este surprinsă de nimic şi astfel este ea însăşi foarte excentrică, fiind foarte normală. Femeia de serviciu pe care o angajează, Myra Gantry, e folosită pentru consumarea mâncării care rămâne şi, surplusul fiind destul de mare, este vorba despre o muncă foarte grea.

[388] Oratoriu de Händel (n.tr.)

În actul al doilea, tribunalul Old Bailey din casa Groomkirby se umple brusc: apar un judecător, un procuror şi un avocat al apărării şi, odată cu rutina zilnică, în casă se desfăşoară şi un proces. Arthur Groomkirby este chemat ca martor şi supus unui rechizitoriu dur, care îi desființează alibiul, dovedind că există milioane de locuri unde nu fusese la un moment dat, făcând ca probabilitatea de a fi fost într-un anume loc, într-un anume moment dat să se apropie de zero. După ce joacă trei mâini de whist cu judecătorul, Arthur Groomkirby se întoarce în boxă. Dar acum i se spune că acuzatul este propriul său fiu, care a ucis patruzeci şi trei de oameni, doar ca să poată purta doliu după ei. Deşi se dovedeşte că a comis aceste crime, fiul este totuşi achitat, căci un ucigaş, chiar terorist fiind, poate fi condamnat pentru o singură crimă, iar acest lucru ar însemna să încalci legea, nepedepsindu-l pentru celelalte. În consecință, el este eliberat.

Piesa se termină cu Arthur Groomkirby pregătindu-se să joace rolul judecătorului în propriul său tribunal – se pare însă că doar cu puține şanse de succes.

One Way Pendulum îşi datorează succesul la public inventivității susținute a nonsensului practicat şi, mai ales, strălucitei parodii a procedurii juridice britanice şi a limbajului de tribunal, care se desfăşoară în cea mai mare parte a actului al doilea. De fapt, piesa este mult mai puțin drăgălaşă decât pare la prima vedere. Micul eseu inofensiv bazat pe logica întoarsă este de fapt un comentariu feroce al vieții contemporane britanice.

Piesa ne prezintă o familie din suburbii, atât de cufundată în propriile fantezii, încât fiecare dintre membrii săi ar putea locui pe o altă planetă. Ea face aluzie şi la existența ascunzişurilor şi reticențelor secrete – ducând la o atmosferă de tolerare reciprocă, ce permite fiecărui membru al familiei să-şi dezvolte preocupările bizare în plină sufragerie – dar şi la tendințele subterane de cruzime şi sadism care bântuie într-o asemenea societate. Autocondiționarea pavloviană a lui Kirby este o imagine-cheie în piesă: ea reprezintă automatismul indus de înseşi obiceiurile care de-

finesc această lume suburbană de năvetişti. Pentru a avea o viaţă emoţională, Kirby trebuie să se ameţească până la pierderea conştiinţei; doar atunci se poate bucura de sex. Trezit din această stupoare de unul

din sunetele de cassă, exclamă furios: „Aş fi putut visa... aş fi putut muri din cauza şocului, fix în mijlocul unui orgasm!”[389]

Obiceiul şi convenţia socială sunt cele care mortifică o societate, făcând-o neautentică. Pentru a găsi o justificare socială că să poarte negru, Kirkby se transformă într-un terorist. Frustrarea şi obiceiul sunt însă însoţite de vinovăţie, de aceea iată şi tribunalul în mijlocul lumii suburbane a familiei Groomkirby. Desfăşurarea procesului o fi ea o parodie ilariantă, dar acesta seamănă cu *Procesul* lui Kafka, în care un alt mic-burghez este judecat. În straniul joc de whist din pauza şedinţei, judecătorul capătă un aer aproape satanic. Dl. Groomkirby se confruntă cu el, purtând dopuri în urechi. Când judecătorul îl trimite să vadă dacă e lumină afară, el revine spunând că şi-a ţinut ochii închişi, căci nu doreşte „să fie brusc orbit de răsăritul soarelui”. La un moment dat, îşi pierde glasul şi când judecătorul îl întreabă „Dinţi ai?”, acesta nu primeşte nici un răspuns. Nu e de mirare că după această orgie de coşmar a vinovăţiei, el salută zorii cu „o uşurare monumentală”.

În comparaţie cu aceasta, procesul propriu-zis e floare la ureche. Sentimentele de vinovăţie pot fi exprimate, dar exprimarea lor este, datorită formalismului logicii vide, asemenea unui paratrăsnet, lipsită de relevanţă pentru viaţa personajelor. Aici Simpson uzează doar de o mică parte din invenţia sa comică pentru a transforma realitatea în satiră. La un anumit nivel, Old Bailey este o fantezie a vinovăţiei în lumea respectabilă din suburbii, iar la un alt nivel, este o imagine satirică de mare forţă la adresa tradiţiei care mortifică. *One Way Pendulum* ne arată o societate care a devenit absurdă fiindcă rutina şi tradiţia au transformat fiinţele umane în automate pavloviene. În acest sens, Simpson este un critic social mai dur decât orice scriitor realist. Opera sa este dovada că teatrul absurdului nu este nicidecum incapabil să furnizeze comentarii sociale pertinente.

[389] Simpson, *One Way Pendulum* (Londra: Faber& Faber, 1960), p.50

EDWARD ALBEE

Piesele pe care le-am trecut în revistă în acest capitol arată că teatrul absurdului a avut impact asupra scriitorilor din Franța, Italia, Spania, Germania, Elveția şi Marea Britanie. Absența relativă a dramaturgilor absurdului în Statele Unite este, totuşi, surprinzătoare, dat fiind că multe aspecte ale folclorului american au avut o influență importantă asupra autorilor dramatici europeni (aşa cum se arată în capitolul următor).

Dar motivul acestei penurii de scriitori absurzi în Statele Unite este probabil destul de simplu: convenția absurdului izvorăşte dintr-o mare deziluzie, din secătuirea sentimentului că viața are un sens şi un scop, iar acestea sunt tipice pentru țări ca Franța şi Marea Britanie de după cel de-al doilea război mondial. În Statele Unite nu a existat un sentiment asemănător. Visul american este încă destul de puternic, iar credința în progres, caracteristică şi pentru Europa secolului al nouăsprezecelea, se mai menține şi azi, la mijlocul secolului douăzeci. Acest optimism a fost, totuşi, zguduit în anii ’70, de Watergate şi războiul din Vietnam.

Este cu siguranță semnificativ faptul că *Too Many Thumbs* (*Prea multe policare*), o piesă remarcabilă a scriitorul american avangardist Robert Hivnor, a fost comparată cu fanteziile lui Ionesco, dar ea afirmă, de fapt, credința în progres şi perfectibilitatea umană. Ea ne prezintă un cimpanzeu care îşi comprimă evoluția spre statutul de om – şi mai departe, spre spiritualitate completă – în câteva luni. Fantezia este acolo, dar fără sentimentul de futilitate şi absurd al întreprinderilor umane.

Pe de altă parte, Edward Albee (născut în 1928) ajunge să facă parte din categoria sciitorilor absurdului tocmai pentru că opera lui atacă înseşi fundamentele optimismului american. Deja prima lui piesă, *The Zoo Story* (*Povestea de la grădina zoologică,* 1958), jucată în *coupé* cu *Ultima bandă a lui Krapp* de Bekett, la Provincetown Playhouse, arată forța şi ironia amară a abordării sale artistice. Piesa aminteşte de Harold Pinter, prin realismul dialogului şi al subiectului: incapacitatea unui *outsider* de a stabili un contact autentic cu un câine, ca să nu mai vorbim

de oameni. Dar efectul acestui splendid „duolog" într-un act între Jerry, proscrisul şi Peter, burghezul conformist, este stricat de un final melodramatic: după ce Jerry îl provoacă pe Peter să scoată cuţitul şi apoi se

aruncă singur în el, pledoaria unei acţiuni schizofrene este transformată într-un act sentimental, căci victima îşi dă sufletul plină de solicitudine şi umanism pentru criminalul fără voie.

Dar după un scurt excurs în critica socială realistă (piesa într-un act *The Death of Bessie Smith – Moartea lui Bessie Smith,* o reconstituire a morţii cântăreţei de blues Bessie Smith în Memphis 1937; ea a murit după un accident de motocicletă fiindcă spitalele de albi au refuzat s-o interneze), Albee scrie o piesă care împrumută clar stilul şi subiectul din teatrul absurdului, traducându-le într-un idiom american autentic. *The American Dream* (*Visul american,* 1959-1960, prima oară jucată la York Playhouse, New York, la 24 ianuarie 1961) atacă direct şi fără ocolişuri idealurile de progres, optimism şi credinţă în misunea naţională, dispreţuind visurile sentimentale de viaţă de familie, ideea de a fi împreună la bine şi la rău şi obsesia de a fi permanent în forma fizică, limbajul eufemistic şi lipsa dorinţei de confruntare cu fundamentele condiţiei umane – aspecte care, în America, mai mult decât în Europa, reprezintă esenţa convingerilor şi atitudinilor burgheze. *The American Dream* ne prezintă o familie americană: Mami, Tati şi Mamaia, în căutarea unui înlocuitor pentru un copil adoptat care nu a funcţionat aşa cum trebuie şi a murit. Noul membru pe care-l caută ei apare sub forma unui tânăr splendid, întruparea visului american, care recunoaşte că nu are decât muşchi şi o formă fizică excelentă, dar înăuntru este mort, uscat şi lipsit de sentimente autentice şi de capacitatea de a acumula vreo experienţă. El este gata să facă orice pentru bani – până şi să devină un membru al familiei. Limbajul piesei aminteşte de Ionesco, prin meşteşugita combinaţie de clişee. Dar aceste clişee, cu tonul lor eufemistic, de gângureală infantilă, sunt la fel de caracteristice pentru americani, pe cât sunt ale lui Ionesco pentru francezi. Cele mai neplăcute adevăruri sunt ascunse în spatele veseliei hrănite cu fulgi de porumb, a *jingle*-urilor din reclame şi a dulcegăriilor din revistele de familie. Comparaţia între felurile în care scriitori de naţionalităţi diferite folosesc clişeele ţărilor lor este grăitoare: Ionesco – mecanismele greoaie ale platitudinilor franţuzeşti, Pinter –

obtuzitatea plată, repetitivă a dialogului britanic plin de nonsensuri şi Albee – volubilitatea onctuoasă şi sentimentalismul american. Iată o contribuție strălucită şi promițătoare la teatrul absurdului.

Cu prima lui piesă lungă, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Cui i-e frică de Virginia Woolf?* jucată în premieră la New York, pe 14 octombrie 1962) Albee îşi câştigă un loc printre cei mai valoroşi autori dramatici contemporani de astăzi. La prima vedere, piesa este o sălbatică bătălie conjugală, în tradiția lui Strindberg şi a regretatului O'Neill. George, universitarul ratat, ambițioasa lui soție şi tânărul cuplu pe care-l invită la ei, sunt toți personaje realiste. Lumea lor, plină de profesori bețivi şi frustrați, este întru totul reală. Dar o privire mai atentă relevă elemente care pun în legătură textul lui Albee cu piesele sale timpurii şi cu teatrul absurdului. George şi Martha (simțim aici trimiteri la George şi Martha Washington) au un copil imaginar pe care îl tratează ca şi când ar fi real, până când, în zorii reci ai acelei nopți nebune, se hotărăsc să-l „ucidă", abandonându-şi fantezia comună. Se poate observa aici legătura cu *The American Dream*, cu eroul copil de vis al fiecărui băiat american 100%. Există, astfel, elemente de vis şi alegorie în piesă (oare copilul de vis care nu poate deveni real între oamenii sfâşiați de ambiții şi lăcomie este însuşi visul american?) şi există şi un element ritual de tip Genet în structura sa, urmărind succesiunea celor trei acte, ca trei rituri: actul I – „Distracție şi jocuri"; actul II – „Noaptea valpurgiei"; actul III – „Exorcism".

Cu *Tiny Alice* (*Micuța Alice,* 1963), Albee păşeşte pe un teren neexplorat. Este vorba despre o piesă care, fără să dorească să construiască o alegorie în adevăratul sens al cuvântului sau să ofere vreun răspuns întrebărilor pe care le ridică, încearcă să zugrăvească o imagine complexă a căutării adevărului şi certitudinilor, într-o lume a permanentelor schimbări. De aceea, reacția indignată a unor critici pare să vină dintr-o profundă neînțelegere. Piesa ni-l prezintă pe protagonist prins la înghesuială între biserică şi lumea practică şi cinică, forțat să-şi abandoneze vocația pentru preoție şi să se însoare cu o femeie bogată, pentru că aceasta urmează să doneze o sumă uriaşă de bani bisericii, în cazul căsătoriei. Totuşi, de îndată ce căsătoria este oficiată, femeia şi anturajul ei pleacă, abandonându-l pe protagonist unei morți lente. Imaginea centrală

a piesei este macheta misterioasă a unui conac uriaş, în care se petrece acţiunea şi care ocupă tot centrul scenei. În interiorul acestei machete, fiecare cameră are un corespondent în realitate şi pot fi observate mici

figurine care repetă mişcările locatarilor. Tot ceea ce se întâmplă în macrocosm, este repetat cu exactitate în microcosmul modelului. Şi, fără îndoială, în interiorul modelului se află un alt mic model, care reproduce tot ceea ce se întâmplă la o scară şi mai mică şi tot aşa – *ad infinitum,* în sus şi în jos, pe scara fiinţării. Ar fi futil să căutăm un sens filosofic al acestei imagini. Ceea ce ea comunică este o stare, un sentiment al misterului, impenetrabila complexitate a universului. Şi acesta este exact lucrul pe care-l urmăreşte un poet dramatic.

Cu *A Delicate Balance* (*Echilibru instabil,* 1966), Albee se orientează spre un context mai realist, dar care rămâne totuşi puternic impregnat de mister şi spaime fără număr.

JACK GELBER

Piesa lui Jack Gelber, *The Connection* (*Legătura,* 1959) combină ingenios jazz-ul cu tema aşteptării beckettiene. Imaginea dependenţilor de droguri, care aşteaptă sosirea furnizorului, este foarte puternică. Prezenţa unui cvartet de jazz care improvizează pe scenă împrumută piesei un element fascinant de spontaneitate, iar dialogul are un lirism al lipsei de sens care egalează pasajele cele mai reuşite din teatrul absurdului. Dar textul este totuşi tributar unei suprastructuri laborioase, preţios-realiste. Autorul şi regizorul apar şi depun un mare efort spre a convinge publicul că cei ce văd sunt cu adevărat niste dependenţi de droguri; doi camera mani care ar trebui să aprindă scara sunt simplificaţi în acţiune, iar unul este de fapt convins să ia droguri. În final, piesa aceasta bizară, poetică şi spontană culminează cu o pledoarie pentru reforma legii împotriva drogurilor. Pe cât de bine scrise sunt anumite părţi din *The Connection,* pe atât de şubredă este unitatea stilistică a piesei, căci nu se ştie exact dacă ea aparţine teatrului realist al reformei sociale sau absurdului. Într-o piesă ulterioară, *The Apple* (*Mărul,* 1961), Gelber se apropie mai mult de un teatru al improvizaţiei sau al improvizaţiei regizate, undeva între Pirandello şi happening.

ARTHUR L. KOPIT

Piesa lui Arthur L. Kopit *Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad* (*O, tată, bietul meu tată, mama te-a spânzurat în dulap, iar eu sunt foarte trist,* 1960), reprezentată în premieră la Londra, în 1961, arată cât de dificil este să scrii în maniera absurdului, în America. Abordarea aluzivă, parodică, a textului descris ca „O tragifarsă pseudoclasică într-o ilegitimă tradiție franceză" ne prezintă sentimentele unui tânăr fată de o mamă dominatoare care încearcă să-l priveze de contactul cu lumea înconjurătoare. Dar, zâmbind cu înțeles la oribila mamă care călătoreşte cu soțul ei mort şi împăiat într-un sicriu şi la fiul retardat care o strangulează pe fata care, finalmente, e gata să facă dragoste cu el, autorul se lipseşte pe sine de posibilitatea de a introduce efecte tragicomice autentice (ca acelea folosite de Ionesco în *Jacques* sau de Adamov în *Cum eram*). Părând să spună ‚Nu mă luați în serios, horror-ul e de fapt ca să ne distrăm cât mai bine!", Kopit ratează ocazia de a crea din materialul aflat la dispoziția sa, o imagine poetică grotescă. Pe de altă parte, există în piesă suficiente dovezi ale unei problematizări reale, pentru ca aceasta să nu rămână doar la nivelul unei anecdote parodice.

TEATRUL ABSURDULUI ÎN EUROPA DE EST

La începutul anilor '50, pe vremea polemicii dintre Kenneth Tynan şi Ionesco, părea că teatrul absurdului – prin introspecția sa şi opacitatea față de problemele sociale şi remediile lor – era exact antiteza teatrului politic predicat de Brecht şi urmaşii lui sau de către arbitrii oficiali ai artelor din Uniunea Sovietică şi blocul comunist. Este însă una dintre ironiile culturale ale istoriei timpului nostru că, după dezghețul din Eu-

ropa de Est, teatrul lui Ionesco s-a dovedit a fi un model al unei dramaturgii politice deosebit de viguroase şi critice, în unele din țările în discuție.

TEATRUL ABSURDULUI

Într-adevăr, însăşi natura scriiturii folosite în teatrul absurdului pare, la o privire mai atentă, să fie predestinată unui asemenea rol. Căci substanta teatrului ionescian sau beckettian este comunicarea precarității umane, nu prin instrumentarea situațiilor exterioare sau întâmplătoare, ci prin restrângere la profunzimea emoțiilor esențiale, la dilemele psihologice sau frustrările fundamental umane. Critica literară acceptă în unanimitate faptul că romanele lui Kafka, explorând perplexitatea omului confruntat cu o lume lipsită de suflet, ultramecanizată şi hiper-organizată, nu numai că au prevăzut lagărele de concentrare sau tirania birocratică a totalitarismului, ci le-au descris în esența lor, mult mai exact şi, de fapt, mult mai autentic decât ar fi putut-o face orice roman sută la sută naturalist. Când *Aşteptându-l pe Godot,* o piesă complet apolitică în Marea Britanie sau America, a fost jucată în Polonia dezghețului din 1956, publicul de-acolo a înțeles-o imediat ca pe un portret al frustrării vieții într-o societate care justifică de obicei greutățile prezentului prin promisiunea că răsplata va fi mileniul bunăstării care va să vină într-o bună zi. A devenit astfel clar că un asemenea gen de teatru, bazat pe imagini concrete ale dilemelor psihologice şi frustrărilor care transpun emoțiile în mituri, era extrem de potrivit pentru a se ocupa de realitățile vieții din Europa de Est, având pe deasupra şi avantajul că, fiind axat pe esența psihologică a situației mitologice sau alegorice, nu trebuia să fie în mod deschis politic sau extrem de actual, evitând astfel să se refere în mod direct la condițiile sociale sau politice ca atare.

*

În Polonia, țara care a atins prima un grad de oarecare libertate artistică, câțiva dramaturgi extrem de talentați s-au întors către noul tip de teatru. Tradiția antebelică a dramei suprarealiste poloneze[390] a avut fără îndoială importanța sa, dar, de asemenea, la acest lucru trebuie să fi contribuit şi faptul că se ştia ce se întâmplă în teatrul francez sau britanic.

[390] Pentru o scurtă trecere în revistă a operei lui Witkiewicz sau Gombrowicz, vezi capitolul următor.

SLAWOMIR MROZEK

Mrozek (născut în 1930) a devenit cel mai cunoscut dintre dramaturgii avangardei poloneze. Prima sa piesă, *Policja* (*Poliția,* premiera la Varşovia, pe 27 iunie 1958), este o parabolă kafkiană. Ea descrie situația unei țări în care poliția secretă a fost îmbrățişată cu atâta succes, încât a dispărut întreaga opoziție la adresa tiraniei conducătoare. A mai rămas doar un singur suspect, deținut de ani de zile, care refuză să-şi accepte erorile. Când şi acesta, spre disperarea polițiştilor, se declară finalmente convertit la ideologia conducătoare, poliția secretă nu mai are nicio rațiune de a fi. Dar pentru ca toți acei bărbați minunați, care şi-au dedicat viața cauzei, să nu-şi piardă pâinea, şeful poliției decide că unul dintre oamenii săi va trebui să comită crime politice.

În *Na Pełnym Morzu* (*Pe mare,* 1961), trei bărbați, unul gras, unul slab şi unul de talie medie naufragiază pe o plută şi ajung la concluzia că unul dintre ei trebuie să fie mâncat. Încearcă toate tipurile de metode politice pentru a hotărâ care va fi victima: alegeri, discuții, încercări ştiințifice de a stabili care dintre ei a avut viața cea mai fericită şi deci va pierde cel mai puțin murind. Dar orice metodă ar folosi, întodeauna cel slab este cel pe care cad sorții, el este mereu potențiala victimă. Şi totuşi, acesta refuză să-şi accepte soarta. Doar când grasul îl convinge că moartea lui este un act eroic, altruist – doar atunci slabul acceptă să moară. În acest moment, căutând sarea, personajul de talie medie găseşte o conservă cu fasole şi cârnați. Acum nu mai e nevoie să-şi omoare tovarăşul, totuşi grasul îi ordonă temnicerului său să ascundă proviziile: „Nu-mi place fasolea cu cârnați", mormăie acesta „şi, de fapt... nu vezi? El e foarte fericit aşa cum e!"

În *Strip-tease* (1961) doi bărbați sunt împinşi într-o cameră goală. Sunt indignați de acest tratament. O mână intră şi îi dezbracă treptat de haine. Ei decid că ar fi bine să-i ceară scuze mâinii. Într-un discurs abject, îi cer iertare acesteia şi o sărută. Dar o altă mână apare, „înmănuşată complet în roşu. Îi cheamă, îi încoronează cu două coifuri de

hârtie, şi îi derutează complet”. Totuşi, cei doi sunt gata să meargă acolo unde ea îi trimite. „Dacă te cheamă, trebuie să mergi” spune unul dintre ei...

TEATRUL ABSURDULUI

Acestea şi alte câteva piese scurte (*Martiriul lui Peter Ohey, Charlie, O seară magică*) sunt în mod evident alegorii politice cu țintă directă.

Zabawa (*Petrecerea*, 1963) este tot o piesă scurtă, dar cu un scop mai ambițios. Trei bărbați au fost invitați – sau cred că au fost invitați – la o petrecere. Ajung, astfel, într-un loc gol. Nu există nici o petrecere. Aşa că, de dragul distracției, îl conving pe unul dintre ei să se spânzure, doar aşa, ca să se întâmple ceva. În timp ce sunt pe cale să ducă execuția la bun sfârşit, de undeva se aude muzică. Aşa deci, poate chiar *există* undeva vreo petrecere. Piesa se termină cu unul din protagonişti întorcându-se spre public şi întrebându-i: „Doamnelor!Domnilor! Unde-i petrecerea?” Fără îndoială că regăsim aici ecouri din *Aşteptându-l pe Godot,* dar şi din folclorul şi cultura populară poloneză, cu orchestrele sătești și ciudatele baluri mascate.

Cea mai amănunțită piesă de până acum a lui Mrozek este *Tango* (premiera la Belgrad, ianuarie 1965, în poloneză la Bydgoszcz în iunie 1965, dar adevărata premieră a fost triumful din Varşovia, pe 7 iulie 1965, la Teatr Wspolczesny al lui Erwin Axer). Impactul premierei varşoviene a piesei a fost considerat cel mai exploziv eveniment în istoria teatrului polonez din ultima jumătate de secol.

Tango este o piesă complexă. A fost descrisă ca o parodie sau o parafrază a lui *Hamlet,* căci ne prezintă un tânăr oripilat de comportarea părinților săi, profund ruşinat de promiscuitatea mamei sale şi de automulțumirea tatălui său. Este, de asemenea, un atac direct la adresa generației părinților săi, generație care a aruncat țara în război, ocupație şi pustiire. Arthur, tânărul erou al piesei, a crescut într-o lume fără valori. Tatăl este un aşa-zis artist ratat, care-şi iroseşte timpul cu experimente avangardiste inutile. Mama lui se culcă cu proletarul bădăran Eddie, care trândăveşte în apartamentul răvăşit şi murdar pe care familia îl numeşte casă. Mai există pe-acolo şi o bunică – uneori i se cere să stea în sicriul răposatului ei soț care, nu se ştie cum, n-a fost dus niciodată de-acolo. Şi mai există un unchi aristocrat cu maniere elegante şi alenat mintal. Arthur caută standarde morale, reguli de bună cuviință, respectabilitate,

ordine. El încearcă să-şi convingă verişoara, pe Ala, să se căsătorească cu el într-o manieră de modă veche. Ala nu poate înțelege nevoia lui de ceremonial şi respectabilitate. Dacă vrea să se culce cu ea, nici o

problemă, poate s-o facă fără nici o ceremonie. Dar Arthur nu se lasă. Pune mâna pe arma tatălui său, înscenează o revoluție şi îi sileşte pe ai săi să se îmbrace în haine decente, să aranjeze apartamentul şi se pregăteşte de nuntă. Şi totuşi, nu este capabil să ducă lucrurile la bun sfârşit. Când îşi dă seama că vechea ordine nu poate fi impusă cu forța, se îmbată. Valorile trecutului sunt moarte – ce rămâne atunci? Doar forța însăşi: „Vă întreb: când n-a mai rămas nimic şi nici măcar revolta, ce putem noi crea din nimic?... doar puterea! Puterea poate fi creată din nimic. Ea există, chiar dacă restul a pierit...ce contează e să fim puternici şi hotărâți. Eu sunt puternic... puterea, la urma urmelor, e şi ea tot revoltă! E o revoltă care ia forma ordinii...”

Pentru a-şi susține punctul de vedere, Arthur e gata să-şi ucidă bătrânul unchi. Ala încearcă să-l deturneze, declarând că ea, mireasa lui, s-a culcat cu Eddie chiar în dimineața nunții lor. Arthur e şocat. E un tip prea uman ca să poată aplica principiul forței brute. Dar Eddie nu scapă ocazia. Îl culcă la pământ cu o lovitură sălbatică. Acum forța brută a triumfat cu adevărat. Ceilalți membri ai familiei se supun şi ei stăpânirii lui Eddie. Piesa se termină cu Eddie şi bătrânul unchi, reprezentantul tradiției aristocratice, dansând tango peste cadavrul lui Arthur.

Tangoul este aici simbolul impulsului originar al revoltei. Căci pe vremea când tangoul era un dans nou şi îndrăzneț, generația părinților lui Arthur lupta pentru dreptul lor de a dansa tango. La capătul drumului, când revolta împotriva valorilor tradiționale a distrus toate valorile şi n-a mai rămas decât forța brută – forța lui Eddie, a maselor lipsite de inteligență –tangoul se dansează, dar pe ruinele lumii civilizate.

Implicațiile acestui exercițiu de dialectică a revoltei sunt destul de evidente: mai întâi, revoluția culturală duce la distrugerea tuturor valorilor şi astfel şi a încercărilor idealiştilor intelectuali de a restaura aceste valori – apoi intelectualii realizează că acestea, odată distruse, nu mai pot fi reconstituite şi că ceea ce rămâne este doar forța brută – şi, în sfârşit, deoarece intelectualii nu sunt destul de cruzi ca să o exercite, această lume ajunge să aparțină celor de teapa lui Eddie. Ar fi o greşeală să

credem că *Tango* este o piesă relevantă doar pentru lumea comunistă. Distrugerea valorilor, invadarea de către masele vulgare a locurilor de unde se exercită puterea, sunt, la urma urmelor, aspecte care pot fi

detectate şi în Occident. *Tango* este o piesă de o mult mai mare acoperire. Şi mai este şi ingenios construită, plină de inventivitate şi extrem de comică.

TADEUSZ RÓZEWICZ

Mrozek şi-a început cariera ca şi caricaturist şi satirist. Rózewicz (născut în 1921) a rămas ceea ce a fost de la început: poet. Piesele sale sunt pătrunse de o atmosferă de coşmar, acțiunea fiind punctată de pasaje în versuri sardonice. Luptând alături de partizani în timpul războiului şi alegând apoi să trăiască şi pe mai departe în mijlocul deprimantei aglomerări industriale din Silezia superioară – la Gliwice – Rózewicz rămâne mereu conştient de precaritatea vieții în timpurile noastre aşa-zis normale. Prima sa piesă, *Kartoteka* (*Cartoteca,* premiera la Varşovia pe 25 martie 1960) ni-l arată pe protagonist, al cărui nume se schimbă aproape la fiecare replică – stând în pat şi în acelaşi timp ridicat din pat, în diferite etape ale vieții sale, care se amestecă în mod constant: la un moment dat este un elev de şaptesprezece ani, apoi un birocrat de patruzeci, apoi din nou băiat de şcoală – în felul în care amintirile unei persoane despre sine, în momente diferite ale vieții, coexistă în propria conştiință.

Un loc gol
speram să găsesc

locul din care-am plecat.
Știu acum:
nu există goluri
viața
curge ca apa
umple crăpăturile
toate spărturile
cu vârf şi-ndesat.

M-am scufundat ca o piatră
jos în adâncuri

stau pe fundul mării

şi simt
că n-am trăit niciodată

Aceste versuri deschid piesa – poemul se numeşte „Fiul rătăcitor după un tablou de Hyeronimus Bosch” – şi transmit sentimentul elegiac care stă la baza piesei *Cartoteca*.

În *Grupa Laokoona* (*Grupul Laocoon,* 1962), Rózewicz este mai convențional satiric. Piesa ridiculizează febra turistică de care suferă mulți dintre est-europeni, odată ce dezghețul le-a permis să-şi petreacă vacanțele peste hotare. Dar în a treia sa piesă, Rózewicz revine la filonul său liric, de vis. *Swadkowie czyli Nasza Malo Stabilizacja* (*Martorii sau Aproape-am reintrat în normalitate,* 1963) este construită în trei părți, aproape ca o sonată. Fiecare parte este de sine stătătoare, totuşi ele produc împreună efectul unei variații pe aceeaşi temă, datorită imaginilor înrudite. Prima parte este un poem, recitat de un bărbat şi o femeie, un şir de imagini ale precarității unei normalități într-o vreme de pace recent dobândită. A doua parte prezintă un cuplu căsătorit, aparent fericiți şi perorând în stil ionescian clişee de tandrețuri telenovelistice, cu toate acestea foarte îngrijorați, căci mama soției urmează să vină să locuiască cu ei, iar spațiul nu este suficient. Pe tot parcursul dialogului ei spun ce văd pe fereastră, respectiv nişte copii care urmăresc o pisicuță, o prind, o torturează şi apoi o îngroapă de vie. În a treia parte, doi bărbați stau spate-n spate, în fotolii. Ei îşi vorbesc, încearcă să se vadă unul pe altul, dar le este imposibil pentru că nu-şi pot părăsi fotoliile care, ni se spune, au fost obținute cu mare greutate şi după lupte îndelungatei, aşa că nimic nu-i poate face să le părăsească şi să rişte ocuparea lor de către alții. Dialogul lor se învârte în jurul a ceva care stă în drum, dar numai unul din ei are perspectiva acestui lucru E vorba despre o boccea? Un câine sau poate un nevoiaş? Oribilitatea se tot apropie şi ne dăm seama că este un muribund. Dar a-l ajuta presupune ca ei să-şi părăsească locurile, ceea ce este exclus. *Martorii* este o bijuterie, o mică dramă lirică, o poveste care concretizează metafora brutalității şi insensibilității de după pojghița subțire a normalității lumii postbelice.

Nefăcând concesii convențiilor teatrului, nici măcar teatrului avangardist aşa cum s-a statuat el astăzi, Rózewicz experimentează neobosit.

În *Smieszny Staruszek* (*Caraghios bătrân,* 1964), personajul central, un bătrân acuzat că ar molesta fetite, se adresează unui tribunal format din manechine de croitorie, în timp ce în jurul scenei se joacă nişte copii

care nu-i bagă în seamă nici pe bătrân, nici pe tribunalul său. O altă piesă scurtă, *Akt pzerwany* (*Act întrerupt*), subintitulată „comedie non-scenică" (respectiv o piesă care nu trebuie pusă în scenă, dar ea a fost montată la Ulm în 1965) ni-l arată chiar pe autor care se străduieşte să termine de scris o piesă, pe care o tot începe de mai multe ori. Aici, până la urmă, scena acțiunii devine însăşi mintea autorului.

*

În Cehoslovacia dezgheţul vine mai târziu decât în Polonia, dar merge chiar mai departe, cel puțin la început şi cel puțin în teatru, căci o scenă avangardistă din Praga, *Divadlo na Zabradli* (*Balustrada*), produce piese ca *Aşteptându-l pe Godot* şi *Ubu-roi.*

VACLAV HAVEL

Vaclav Havel (născut în 1936) este la început asistentul directorului artistic al teatrului *Balustrada,* strălucitul critic şi regizor Jan Grossmann, după care ajunge dramaturgul teatrului, devenind mai târziu autorul dramatic în rezidență al micii, dar unitei echipe. Primul său succes, *Zahradni Slavnost* (*Garden Party,* 1963), se datorează acelui amestec de satiră politică nemiloasă, umor şveikian şi profunzime kafkiană atât de specific operei lui Havel. Piesa are loc într-o țară unde regimul a decis să abolească Biroul de Lichidări, iar sarcina respectivă să fie preluată de un for mai pozitiv, Biroul de Inaugurări. Dar Biroul de Lichidări susține că aşa ceva nu este posibil. Atâta vreme cât ceva trebuie lichidat, numai Biroul de Lichidări poate s-o facă. Protagonistul, un tânăr carierist, ajunge foarte sus datorită contribuției sale deosebite la disputele şi intrigile pe care le provoacă această situație dilematică.

Subiectul celei de-a doua piese a lui Havel, *Vyrozumeny* (*Memorandumul,* 1965) vine tot din lumea torturantă a birocrației. Textul ne prezintă o organizație cu scopuri incerte, dar de o vastă complexitate, care se

trezeşte brusc confruntată cu faptul că cineva a introdus o nouă limbă oficială în care trebuie să se desfăşoare de acum înainte toate tranzacţiile. Această limbă, *ptydepe,* urmează să facă imposibilă orice neînţelegere şi

este în consecinţă de o compelxitate care depăşeşte orice imaginaţie. Conducătorul organizaţiei, Gross, este incapabil să găsească pe cineva care să traducă primul memorandum în *ptydepe.* Căci, deşi a fost creat un departament de traduceri, reglementările care trebuie respectate pentru ca o traducere să fie autorizată sunt atât de complexe, încât practic acest lucru devine imposibil de făcut. Balas, Adjunctul sinistru al lui Gross, cel care a susţinut introducerea noii limbi, profită de incapacitatea lui de a rezolva problema şi manevrează lucrurile în aşa fel încât acesta este destituit şi numit într-o poziţie mult inferioară. O dactilografă din departamentul de traduceri care îl admiră pe Gross şi căreia îi este milă de el hotărăşte finalmente să încalce regulile şi să-i traducă memorandumul. Acesta se referă la faptul că noua limbă este periculoasă şi nu ar trebui introdusă în uz. Înarmat cu această demascare, Gross îşi recapătă postul. Balas reuşeşte totuşi să rămână adjunctul lui Gross, mărturisindu-şi abject păcatele. Gross, deşi are din nou puterea, este foarte demoralizat. Iar când află că se va introduce o nouă limbă – de data aceasta atât de simplă încât un cuvânt poate avea înţelesuri aproape infinite – se hotărăşte să nu mai treacă prin ce trecuse. Astfel, când Maria, dactilografa care este destituită pentru încălcareea legii şi traducerea memorandumului, vine să-i ceară ajutorul, Gross îi ţine un discurs rece despre valorile umane şi refuză s-o ajute. La urma urmelor ea încălcase o regulă...

Teoria noilor limbaje discutată în piesă este strălucit prezentată (Praga este, la urma urmelor, centrul lingvisticii structurale moderne, iar Havel foloseşte cu mare efect terminologia redundanţei şi teoria informaţiei), iar valoarea de metaforă a situaţiei este uriaşă, mai ales într-o ţară unde viaţa şi moartea depindeau, nu cu multă vreme în urmă, de interpretarea pe care diverşi indivizi o dădeau sfintelor texte marxiste. Construcţia acţiunii este absolut simetrică, fiecare scenă pe drumul descendent al lui Gross corespunzând perefect revenirii sale la putere. Havel este un maestru al repetiţiei ironice, inverse a unor sintagme

aproape identice, în contexte diferite. Iar în spatele deriziunii la adresa procedurilor birocratice, dincolo de jocul de cuvinte à la Wittgenstein, mai există şi un al treilea nivel de semnificaţie: căci Gross este un fel de

TEATRUL ABSURDULUI

Jedermann prins într-o luptă nesfârşită şi inutilă pentru statut, putere şi recunoaştere personală.

Piesele lui Havel de la teatrul *Balustrada* au jucat un rol important în crearea condiţiilor pentru Primăvara de la Praga, care a precedat ocuparea Cehoslovaciei de trupele sovietice, în august 1968. Pentru Havel şi Grossman acest lucru a însemnat încetarea activităţii lor în acel teatru, iar lui Havel i s-a luat dreptul de a publica sau a i se juca piesele. El şi alţi autori dramatici cehi, ca Pavel Kohout, Ivan Klima, Frantisek Pavlicek ş.a. au rămas însă în prima linie a rezistenţei împotriva regimului neostalinist impus de ruşi. Havel a fost unul dintre cei mai străluciţi purtători de cuvânt ai mişcării pentru drepturile omului, în linia prevederilor tratatului de la Helsinki. Piesele sale, satire la adresa situaţiei din Cehoslovacia, au fost jucate în Germania, ţările scandinave şi în Marea Britanie.

7. TRADIȚIA ABSURDULUI

Poate părea ciudat că acest capitol, încercând să urmărească o tradiție a absurdului, urmează şi nu precede analiza reprezentanților acestui gen de teatru. Dar istoria ideilor, ca şi istoria în general, nu este în esența sa decât o căutare a originilor prezentului şi, deci, se schimbă după cum se schimbă acesta din urmă. Nu ne puteam lansa în căutarea originilor unui fenomen fără a-i defini mai întâi natura, până într-atât încât să identificăm elementele constitutive recurente care se combină şi se recombină în tiparele caleidoscopice ale schimbărilor de gust şi perspectivă. Curentele avangardiste sunt rareori în întregime noi şi nemaivăzute. Iar teatrul absurdului este o întoarcere la tradiții vechi, chiar arhaice. Noutatea sa constă într-un amestec întrucâtva neobişnuit al acestor precedente, iar o trecere a lor în revistă va arăta că, ceea ce poate şoca spectatorul nepregătit ca fiind o inovație, este de fapt doar o extindere, o reevaluare şi o dezvoltare a procedeelor familiare şi pe de-a-ntregul acceptate în alte contexte, care aici sunt însă puțin mai diferite.

Şocul şi senzația de neinteligibil pe care o are omul din stal văzând o piesă precum *Cântăreața cheală* a lui Ionesco, se datorează orizontului de aşteptare generat de convențiile naturaliste şi narative ale teatrului. Acelaşi spectator, mergând la un *music hall,* va găsi perfect acceptabilă vorbăria plină de nonsens a cuplului comic, cu toate că e la fel de lipsită de intrigă sau conținut narativ. Să ne ducem copiii la una din dramatizările după *Alice în Țara Minunilor* – şi vom găsi un alt exemplu venerabil, delicios şi deloc obscur al tradiționalului teatru al absurdului. Dar, pentru că rutina şi convențiile osificate au îngustat orizontul de aşteptare a publicului în ce priveşte teatrul adevărat, încercările de a lărgi registrele se lovesc de protestele furioase ale celor care au ajuns să

creadă într-un anume gen închis de divertisment şi cărora le lipseşte spontaneitatea şi deschiderea de a lăsa o altă abordare să-i atingă în vreun fel.

TEATRUL ABSURDULUI

Tradițiile seculare pe care teatrul absurdului le valorifică în combinații noi şi variate în funcție de autorii săi – şi, desigur, în funcție de preocupările şi problematica sa acut contemporană – pot fi până la urmă clasificate în următoarele categorii:

– teatru „pur", respectiv efecte scenice abstracte, aşa cum se întâmplă la circ sau în spectacolele de revistă, în numerele de acrobație, jonglerie, coridă sau pantomimă;
– clovnerie, gaguri şi solo-uri de virtuozitate[391];
– nonsensul verbal;
– literatura visului şi fantazării, adesea cu o importantă componentă alegorică.

Aceste clasificări se întrepătrund: adesea clovneria se bazează pe nonsensul verbal, dar şi pe efectele scenice abstracte, iar spectacolele teatrale lipsite de intrigă şi abstracte, cum sunt *trioanfi*[392] şi procesiunile sunt adesea încărcate de sensuri alegorice. Dar diferențele servesc la clarificări şi la identificarea diferitelor direcții de dezvoltare a absurdului.

Elementul teatrului abstract, „pur", în teatrul absurdului constă în atitudinea sa anti-literară, în renunțarea la limbajul vorbit ca instrument de expresie a celor mai profunde înțelesuri. Teatrul absurdului se întoarce astfel spre formele mai timpurii, non-verbale ale teatrului, în felul în care foloseşte Genet ritualul şi acțiunea stilizată; în proliferarea obiectelor la Ionesco; în numerele de *music hall* cu pălării din ...*Godot*; în externalizarea atitudinilor personajelor în piesele timpurii ale lui Adamov; în încercările lui Tardieu de a crea teatru doar din sunet şi mişcare; sau în baletele şi minipiesele lui Beckett şi Ionesco.

Teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt. Cuvântul singur poate fi citit, dar adevăratul teatru devine manifest doar în timpul jocului. Intrarea toreadorilor în arenă, procesiunea participanților în deschiderea olimpiadelor sportive, ieşirile suveranului pe străzile capitalei sale, acțiunile pline de semnificație ale preotului care oficiază liturghia – toate

[391] În original „mad scenes". „Mad scene" este un termen denotând o convenție practicată în opera franceză sau italiană, reprezentând o scenă creată spre a oferi solistei sau solistului ocazia de a-şi manifesta talentul. Majoritatea acestora sunt compuse pentru soprane, dar şi pentru tenor sau bariton. Ele sunt

tora sunt compuse pentru soprane, dar şi pentru tenori sau baritoni. Ele sunt asociate cu tradiția *bel canto*-ului. (n.tr.)

[392] *Trionfo* – procesiune triumfală folosind care alegorice, în Italia secolelor XIV-XV, deschizând carnavalurile extravagante. (n.tr.)

acestea conțin elemente pline de forță ale unor efecte teatrale abstracte, pure. Ele au un înțeles adânc, adesea metafizic şi o forță de expresie mai mare decât a cuvântului. Acestea sunt elementele care deosebesc orice spectacol pe scenă de simpla lectură a unei piese, elementele care există independent de cuvinte, ca în numerele jonglerilor indieni care l-au făcut pe Hazlitt[393] să se minuneze de posibilitățile omului şi i-au dat ocazia de a-i sonda natura: „Oare această putere, pe care-o vedem lucrând, este ea un fleac sau mai degrabă un miracol? Ea este cea mai mare realizare a ingeniozității umane, la care poți ajunge doar prin a-i dedica toate facultățile trupului şi minții, încă din fragedă pruncie, cu implicare şi îndârjire până la vârsta maturității – şi încă şi-atunci, abia dacă te-apropii de țelul tău. Omule, ce animal minunat eşti şi cât de departe de a fi cunoscut! Câte lucruri ciudate poți face şi cât de puțin ajungi să le prețuiești!”[394] Aceasta este ciudata putere metafizică a concretetii şi măiestriei în jocul teatral, despre care vorbea Nietzsche în *Naşterea tragediei:* „Mitul nu-şi găseşte nicidecum obiectivarea adecvată în cuvântul rostit. Înlănțuirea scenelor şi a tablourilor dezvăluie o înțelepciune mai adâncă decât cea la care poetul însuşi ajunge prin cuvinte şi noțiuni.”[395]

A existat întotdeauna o relație apropiată între performerii fără cuvinte – jongleri, acrobați, dresori – şi clovn. Din această tradiție secundară şi foarte puternică a teatrului, scena legitimă îşi trage mereu şi mereu noi resurse de vitalitate. Este tradiția mimului, a *mimus*-ului din antichitate, o formă de teatru popular care coexista cu tragedia şi comedia clasică, fiind adesea mai influentă şi mai răspândită decât acestea. *Mimus*-ul era un spectacol conținând elemente de dans, cânt şi jonglerie, dar bazat în mare parte pe modul realist de reprezentare a tipologiei personajelor, în numere de clovnerie semi-improvizate.

Herman Reich, marele istoric şi în parte şi descoperitorul *mimus*-ului pe baza unor surse obscure, încearcă să meargă pe urmele acestuia, de

[393] William Hazlitt – scriitor englez, contemporan şi prieten cu Wordsworth şi Coleridge, important eseist şi critic, lingvist şi filosof. (n.tr.)

[394] William Hazlitt, 'The Indian Jugglers' în *Table Talk* (London and New York:

William Hazlitt, "The Indian Jugglers" în *Table Talk* (London and New York: Everyman's Library), p.78

[395] Nietzsche, Frederich, "Naşterea tragediei", în ***, *De la Apollo la Faust,* trad. Victor Ernest Masek (Bucureşti: Meridiane, 1978), p.256

TEATRUL ABSURDULUI

la *mimus*-ul latin, prin personajele comice ale teatrului medieval, *commedia dell'arte* italiană şi clovnii lui Shakespeare. Chiar dacă multe din dovezile obţinute de el la data publicării operei sale monumentale sunt deja depăşite, legătura interioară *profundă* dintre aceste forme rămâne totuşi de la sine înţeleasă.

În pantomima din antichitate, clovnul apare ca *moros* sau *stupidus*. Comportarea lui absurdă derivă din incapacitatea de a înţelege cea mai simplă relaţie logică. Reich citează personajul[396] care vrea să-şi vândă casa şi poartă cu el ca mostră o cărămidă, un gag atribuit de asemenea lui Arlechino, în *commedia dell'arte.* Un alt asemenea personaj vrea să-şi înveţe măgarul să trăiască fără mâncare. Când acesta moare de foame, el spune:„Am suferit o pierdere tragică. Tocmai când măgarul meu învăţase să trăiească fără să mănânce, a trebuit să moară."[397] Un alt asemenea personaj moron visează că a călcat într-un cui şi s-a înţepat. De aceea îşi bandajează piciorul, iar când un prieten îl întreabă ce i s-a întâmplat şi acesta îi spune că a visat doar că a călcat într-un cui, prietenul replică: „Pe bună dreptate ni se spune nebuni! De ce oare dormim cu picioarele goale?"[398]

Asemenea personaje apar în *mimus*-ul bazat pe o convenţie realistă primitivă, dar în mod caracteristic aceste piese, adesea pe jumătate improvizate, nu sunt încorsetate de legile stricte ale tragediei sau comediei obişnuite. Nu exista nici o limitare a numărului de personaje; femeile apăreau în scenă şi jucau roluri principale, unitatea de timp şi loc nu era respectată. În afară de piesele cu intrigă prefabricată *(hypotheses),* mai existau şi spectacole scurte fără nici o intrigă şi care constau în imitarea animalelor, dansuri sau jonglerii *(paegnia).* În antichitatea mai târzie, intrigile fantastice cu teme de vis au devenit predominante. Reich îl citează pe Apuleius zicând „Mimus hallucinatur" şi adaugă:

> „Nu trebuie să ne gândim doar la sensul primar al cuvântului *hallucinari,* anume „a vorbi în dodii, a spune prostii", ci şi la acela mai elevat de „a visa, a vorbi şi a spune lucruri ciudate". Într-adevăr, cu tot realismul lui, *mimus*-ul conţine nu de puţine ori vise ciudate şi halucinaţii, ca în piesele

[396] Hermann Reich, *Der Mimus,* vol.I (Berlin, 1903), p.459

[397] Ibid.p.460
[398] Ibid.

lui Aristofan. Într-o glosă la Juvenal, mimii sunt numiți *paradoxi*. Şi, de fapt, tot ce este fantastic este paradoxal, ca şi *mimicae ineptiae,* clovneria şi prosteala. Expresia se referă probabil la ambele aspecte. Asfel, în *mimus,* chestiunile înalte şi triviale, adesea înspăimântătoare, sunt amestecate în mod miraculos cu burlescul şi comicul; realismul cras cu elemente magice şi fantastice."[399]

Prea puțin s-a păstrat din *mimus*. Majoritatea acestor piese erau improvizate şi chiar acelea scrise nu au fost considerate îndeajuns de respectabile pentru a fi copiate şi transmise. În literatura dramatică a antichității, aşa cum a ajuns ea la noi, doar teatrul lui Aristofan conține aceeaşi libertate a imaginației, alături de amestecul de fantezie şi comedie populară care caracteriza sălbaticele şi vulgarele piese-mimă. Dar, cu toată istețimea invenției lor, piesele lui Aristofan au avut puțin impact asupra dezvoltării dramei literare. Dacă spiritul lor a continuat să trăiască, acest lucru s-a întâmplat într-un alt curent al tradiției teatrale: în teatrul anti-literar, improvizat, popular, întotdeauna liber în comentariul său de actualitate, ireverențios şi extravagant.

Acest curent al tradiției a fost ținut în viață în Evul Mediu – pe când învățații copiau comediile lui Plaut şi Terentiu – de către *ioculatores* şi clovnii rătăcitori, descendenți direcți ai mimilor romani. Clovneria şi prosteala lor apare în personajele comice – adesea jucând roluri de diavoli sau de personificări ale viciilor – în misterele medievale din Franța sau Anglia, în farsele literaturii medievale franceze şi în germanele *Fastnachtsspiele*.[400] Un alt descendent al mimului din antichitate era bufonul de curte: „Bățul lui lung era sabia de lemn a actorului comic din timpuri

[399] Ibid., pp.595-6

[400] **Fastnachtsspiel**: mică scenetă jucată în carnavaluri, mai ales la Lăsata Secului, începând cu secolul al XV-lea, considerată primul gen de piesă cu adevărat seculară în Germania pre-reformei. Jucată pe mici scene în aer liber, de amatori (studenți, breslaşi etc), ea consta într-un amestec de elemente populare şi religioase (teme ca lăcomia preoților, a doctorilor, avocaților, evreilor, tâlharilor sau bătălia sexelor şi conflicte conjugale acerbe), folosind parodia

şi adesea elemente obscene, ca şi *morality-plays* engleze sau *sotie*-urile franceze, reflectând gustul unui public predominant burghez, dar conținând şi elemente din tradițiile populare germane precreştine. (n.tr.)

străvechi."[401] Şi clovni, şi bufoni apar în personajele comice ale teatrului shakespearian. Nu vrem să facem aici un studiu detaliat al clovnilor, bufonilor şi nebunilor lui Shakespeare, ca să demonstrăm că ei premerg teatrul absurdului. Majoritatea noastră cunoaştem destul de bine piesele lui şi ştim cum abundă acestea în exact acelaşi gen de logică inversă, silogism fals, asociere liberă şi aceeaşi poezie a nebuniei adevărate sau prefăcute pe care o regăsim la Ionesco, Beckett sau Pinter. Nu vrem să pretindem că aceşti dramaturgi de ultimă oră pot fi comparați cu Shakespeare, ci doar să evidențiem faptul că fantasticul şi nonsensul au o tradiție respectabilă şi general acceptată.

Aceste elemente sunt la Shakespeare doar părți ale întregului, integrate în bogatul amalgam poetic şi literar, popular şi vulgar, dar sunt cu toate acestea prezente: în vulgaritatea telurică a unui prostălău ca Bernadine din *Măsură pentru măsură,* care refuză să ia parte la propria lui execuție fiind mahmur, în stupiditatea naivă a lui Launce din *Cei doi tineri din Verona,* în infantilismul lui Launcelot Gobbo, în nebunia melancolică a lui Feste sau în Nebunul din *Regele Lear.* Există de asemenea la Shakespeare şi personificări ale subconştientului, în uriaşe personaje arhetipale ca Falstaff sau Caliban, în nebunia exaltată a Ofeliei, a lui Richard II şi Lear – care descind cu adevărat în adâncurile iraționalului. Sau, în *Visul unei nopți de vară,* parodia sălbatică a limbajului poetic convențional în piesa meşteşugarilor, ori transformarea lui Bottom în măgar, lucru care-i scoate la iveală adevărata natură, cea animalică. Dar, mai presus de toate, există la Shakespeare un profund sentiment al futilității şi absurdității condiției umane. Acest lucru e extrem de evident în piesele tragicomice, ca *Trolius şi Cresida,* unde dragostea şi eroismul sunt ambele demistificate – ceea ce stă la baza întregii concepții despre viață a lui Shakespeare:

„Ca muştele, pentru-un copil zburdalnic,
Aşa, pe lîngă zei sînt muritorii.
Ne nimicesc în joacă."[402]

[401] E Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art* (London:Phaidon, 1957), p.7

[402] William Shakespeare, *Regele Lear* în *Opere complete vol 7,* traducere de Mihnea Gheorghiu (Bucureşti:Univers, 1988), p. 174

Dacă, prin teatrul lui Shakespeare, aceste elemente ale tradiției vulgare, spontane şi în multe privințe irațională intră în literatură (întârziind mult timp acceptarea lui Shakespeare ca autor serios şi poet consacrat), tradițiile teatrului spontan din afara granițelor literaturii sunt continuate şi înfloresc în Italia prin *commedia dell'arte.* Dincolo de argumentul lui Reich că există o legătură directă între *mimus* şi *commedia dell'arte* – cu romanul Sanio apărând ulterior ca Zanni (Zany în teatrul popular englez) şi apoi Scapin –, afinitatea profundă între cele două genuri este evidentă. Ele răspund aceleiaşi nevoi umane de „prosteală", de eliberare a inhibițiilor şi de râs spontan. Multe din tradiționalele *lazzi* – gagurile verbale şi nonverbale ale *commediei dell'arte* – seamănă izbitor cu cu cele din *mimus*. Aici, din nou, avem de-a face cu prostul care nu înțelege sensurile cele mai simple şi se pierde în nesfârşite speculații şi neînțelegeri semantice. Tipurile recurente ale servitorului viclean şi desfrânat, lăudărosului, lacomului, bătrânului senil şi pretinsului învățat proiectează pe scenă nevoi umane fundamentale ale subconştientului, în imagini pe cât de nerafinate, pe atât de pline de forță. Extrem de simplist, acest tip de teatru depinde foarte mult de măiestria actoricească a interpreților. După cum arată Joseph Gregor, „Numai dacă ne imaginăm aceste motive, banale în sine, prezentate în confuzia lor aproape supranaturală – glumele, destul de prosteşti, jucate cu o supranaturală dexteritate lingvistică şi acrobațiile, făcute cu măiestrie supranaturală – numai atunci am putea avea o idee a acestui tip de teatru."[403]

Succesul *commediei dell'arte* a fost atât de mare încât ea a supraviețuit, în diferite forme, până azi. În Franța a fost absorbită de drama legitimă, prin operele unor autori dramatici ca Molière şi Marivaux. Dar, într-o formă neliterară, ea a continuat în pantomimele funambulilor şi în figuri arhetipale ca Pierrot-ului tăcut, palid, bolnav de dragoste al lui Debureau.[404] În Anglia, tradiția commediei dell'arte a fost

[403] Joseph Gregor, *Weltgesichte des Theaters* (Vienna:Phaidon, 1933), p.212

[404] **Jean-Gaspard Deburau** sau **Debureau** (1796-1846), faimos mim francez, de origine din Boemia, joacă în Paris la Théâtre des Funambules şi este imor-

talizat în celebrul film al lui Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* (1945).

Este cel care, continuat de fiul său, pune bazele așa-numitei *pantomime blanche,* cea care se practică și azi, tăcută, actorii având fețele vopsite în alb.

preluată de arlechinade, până în secolul al XIX-lea, când atinge culmi nebănuite în clovneriile lui Grimaldi[405]. Pe arlechinadă se bazează pantomima englezează de mai târziu care, într-o formă întrucâtva modificată, continuă și azi ca o manifestare de nestăvilit a teatrului popular foarte vulgar.

Alte elemente de arlechinadă se amestecă în tradiția englezească a *music hall*-ului și a americanului vodevil, cu dialogurile încrucișate, dansatorii de step și cântecelele comice. Actorii importanți ai acestui tip de teatru au atins culmi ale patosului tragicomic, lăsând mult în urmă o mare parte a teatrului așa-zis legitim, contemporan. Unul din cei mai mari artiști ai celui dintâi a fost Dan Leno, despre care Max Beerbohm[406] scria: „Fața ceea încreștită de griji... fața aceea atât de tragică, de o tragedie ca cea înscrisă pe fața unui pui de maimuță – dar capabilă oricând să-și relaxeze buzele într-un zâmbet larg, subit și strâmb și să-și îngusteze ochii până la pierdere, când obținea un cât de mic triumf asupra tiraniei Sorții; acel biet mic personaj, atât de nedreptățit și totuși atât de implicat, cu vocea lui scârțâită și gesturile ample, aplecat de spate, dar nu cocârjat, moale, dar insistent, întrupând voința de a trăi într-o lume în care nu merită deloc să trăiești – păi bineînțeles că eram din toată inima alături de Dan Leno.”[407]

Vorbăria lui Dan Leno conținea uneori pasaje de nonsens aproape filosofic, amintind puternic de teatrul absurdului. Când, de exemplu, întreba „Ah, ce ți-e și cu omul?! Unde ce mergând? De ce – când – făcând? Spre ce cătrănind?”[408]

---

[404] El transformă personajul Pedrolino din *commedia dell'arte,* dintr-un ticălos cinic și grotesc, într-un personaj poetic: Pierrot-ul, mimul de azi. Tradiția lui a fost cel mai bine reprezentată de Marcel Marceaux. (n.tr.)

[405] Joseph Grimaldi, clovn englez de mare succes, introduce personajul feminin în pantomimă și este cel răspunzător de teatrul bazat pe dialogul direct cu publicul. Este de asemenea creatorul „clovnului trist”. (n.tr.)

[406] Faimos ziarist și critic de teatru britanic al primei jumătăți a secolului XX, renumit pentru spiritul său acuțit și paradizant, prieten cu Oscar Wilde și

renumit pentru spiritul său ascuțit şi parodizant, prieten cu Oscar Wilde şi G.B. Shaw. (n.tr.)

[407] Max Beerbohm, *Around Theatres* (London:Rupert Hart-Davis, 1953), p.350
[408] Citat de Colin McInnes în *Spectator,* Londra, 23 decembrie 1960.

Şi astfel, linia *mimus*-ului din antichitate, trecând prin clovnii şi bufonii evului mediu, prin pieroții şi arlechinii din *commedia dell'arte,* ajunge în comicii *music hall*-ului şi vodevilului, din care secolul XX decelează ceea ce va fi probabil privit în timp că singura sa realizare în arta de larg consum: comedia mută a lui Buster Keaton, Charlie Chaplin şi seria Keystone Cops[409] şi a altor multor actori nemuritori. Tipul de gag şi tempo-ul comediei groteşti a filmului mut vin direct din dansurile clovneşti şi acrobatice din *music hall* şi vodevil. Dar dexteritatea supraumană de care vorbea Gregor descriind efectul *commediei dell'arte* este şi mai miraculoasă, amplificată de magia ecranului.

Comedia cinematografică mută a avut, fără îndoială, o influență decisivă asupra absurdului. Ea are ciudățenia de vis a lumii văzută dinafară, cu ochii opaci ai celui fără legătură cu realitatea. Pare un coşmar, arătând lumea în mişcare constantă şi absolut lipsită de sens. Şi demonstrează de fiecare dată puterea poetică profundă a acțiunii mute şi lipsite de scop. Marii artişti ai acestui tip de cinema, Charlie Chaplin şi Buster Keaton, sunt întrupările perfecte ale stoicismului omului confruntat cu o lume mecanică, ieşită din țâțâni.

Introducerea sunetului în cinematografie a ucis tempo-ul şi fantazarea acelei vârste eroice a comediei, deschizând calea spre alte aspecte ale tradiției vechi a vodevilului. Stan şi Bran, W.C. Fields şi frații Marx au influențat şi ei teatrul absurdului. În *Scaunele* lui Ionesco, Bătrânul joacă rolul lunii februarie scărpinându-se în cap ca Stan Laurel[410], iar Ionesco însuşi spune publicului la premiera americană a *Cameleonului Păstorului* că s-a „hrănit" din suprarealiştii francezi, dar că cele trei mai influențe asupra sa au fost totuşi ale lui Groucho, Chico şi Harpo Marx[411]. Cu viteza reacțiilor, măiestria lor de clovni muzicali, mutenia lui Harpo şi suprarealismul deşănțat al dialogului lor, Frații

[409] O serie de filme mute produse între 1912-1917 de studiourile de film Keystone, despre un grup de polițişti total incompetenți, deveniți proverbiali în cultura anglo-americană pentru a ilustra consumul de energie confuz, zadarnic

şi inutil (în alegeri, lupte parlamentare etc). (n.tr.)

[410] Cf. *Scaunele,* traducere de Elena Vianu, în Eugen Ionescu, *Cîntăreața cheală,* în *TEATRU I* (Bucureşti: Minerva 1970), p. 139

[411] *Time,* New York, 12 decembrie 1960

Marx fac legătura în mod clar între *commedia dell'arte* şi vodevil, pe de o parte, şi teatrul absurdului, pe de cealaltă parte. O scenă faimoasă ca cea din *A Night at the Opera*, în care din ce în ce mai mulți oameni se înghesuie în cabina micuță a unui transatlantic, are toată proliferarea nebună şi frenezia lui Ionesco. Şi totuşi, Frații Marx sunt reprezentanți clari ai vechiului şi măiestrului trib al clovnilor călători. Ei fac aprte din aceeaşi categorie cu W.C. Fields, la fel un strălucit comediant suprarealist şi în acelaşi timp jongleur talentat, sau cu la fel de extraordinarul Grock, acrobat, dar şi desăvârşit muzician.

La ora actuală, în cinematografie mai există un singur reprezentant activ şi demn al acestei arte, iar acestuia, prea conştient şi sofisticat ca artist, îi lipseşte ceva din glorioasa naivitate şi vulgaritate a predecesorilor săi. Totuşi, Monsieur Hulot al lui Jacques Tati este o figură înnămolită fără speranță în civilizația mecanică a timpului nostru. Abordarea lui Tati este foarte apropiată de cea practicată de teatrul absurdului, mai ales în dezagregarea limbajului prin folosirea dialogului ca fundal murmurat şi în subtila introducere de imagini cu mare încărcătură simbolică, aşa cum se întâmplă în măiastra scenă finală din *Mon Oncle,* unde plecarea lui dintr-un aeroport alienant de aglomerat şi mecanizat este transformată într-o metaforă a morții.

*

Tradiția *commediei dell'arte* apare şi în alte numeroase deghizări. Personajele sale au supraviețuit în teatrul de păpuşi, în spectacolele cu Punch şi Judy care, în felul lor, i-au influențat şi ele pe scriitorii din teatrul absurdului.

În Europa Centrală, tradiția *commediei dell'arte* s-a amestecat cu cea a clovnilor şi bufonilor englezi şi a produs un şir lung de personaje ca Pickelherring, Hans Wurst şi alte caractere comice fruste care au dominat teatrul popular în secolele şaptesprezece şi optsprezece. În teatrul folcloric austriac, această tradiție fuzionează cu o altă linie de dezvoltare,

aceea a spectacolelor baroce şi dramelor alegorice iezuite, producând un gen care combină clovneria cu imagistica alegorică, prevestind, prin multe elemente, teatrul absurdului.

Acesta este genul pentru care libretul lui Schikaneder la *Flautul fermecat* al lui Mozart este un exemplu nefericit şi care şi-a găsit maestrul în actorul-dramaturg Ferdinand Raimund (1790-1836). În teatrul lui Raimund, rămas relativ necunoscut în afara granițelor Austriei, datorită culorii locale a limbii folosite, găsim scene în care comedia burlescă se combină cu alegoria poetică naivă. În *Der Bauer als Millionär* (*Țăranul milionar*), vulgarul, frustul țăran îmbogățit Wurzel se confruntă cu propria lui tinerețe în persoana unui băiat frumuşel care-şi ia rămas bun ceremonios de la el, pe când Bătrânețea bate la uşă şi o sparge când i se refuză intrarea. Aici, ca în cele mai reuşite exemple ale absurdului, condiția umană e prezentată sub forma unei imagini poetice concrete, în carne şi oase pe scenă, în acelaşi timp burlescă şi tragică.

Succesorul lui Raimund ca figură dominantă a teatrului popular vienez, Johann Nestroy (1801-62) scrie de asemenea comedii, alegorice în substanța lor, dar excelează ca maestru al absurdului lingvistic şi ca parodist nemilos al dramei pompoase, anticipând astfel unele trăsături tipice pentru teatrul absurdului. Mare parte din dialogurile lui Nestroy sunt intraductibile, fiind extrem de dialectale, pline de aluzii locale şi bazate pe jocuri de cuvinte multiple şi elaborate. Totuşi, iată un scurt fragment din *Iudita şi Holofern* (1849 – o parodie a *Iuditei lui Hebbel*), doar pentru a avea o idee despre calitatea suprarealistă a întregului:

> „Eu sunt cea mai strălucită operă de artă a naturii [se laudă generalul Holofern]; încă nu ştiu cum e să pierzi o bătălie; sunt un virgin printre generali. Într-o zi mi-ar plăcea să mă bat cu mine însumi, numai ca să văd cine e mai puternic: Eu sau Eu?”[412]

La un nivel mai literar, tradițiile *commediei dell'arte* şi ale clovnilor lui Shakespeare pot fi regăsite într-un alt precursor al absurdului, Georg Büchner (1813-1837), unul din marii autori dramatici ai lumii germanofone. Delicioasa comedie a lui Büchner, *Leonce şi Lena* (1836) are un motto din *Cum vă place:*

> „...O, de-aş fi bufon!
> Mi-e dor să-mbrac o haină de paiață“[413]

[412] Johann Nestroy, *Judith und Holofernes,* scena 3 în *Samtliche Werke*, vol.IV, ed. Brukner şi Rommel (Vienna: Schroll), p.167

[413] Jacques în *Cum vă place,* în româneşte de Virgil Teodorescu (Bucureşti: Minerva, 1981), p. 204

şi tratează futilitatea existenței umane care poate fi suportată doar cu ajutorul iubirii şi capacității de a te privi pe tine însuți ca fiind absurd.

După cum spune Valerio, într-un limbaj inspirat de bufonii lui Shakespeare:

> „Soarele cu norii ăia amenințători deasupra lui arată ca o firmă pictată de han: Taverna Soarelui Auriu. Pământul şi apa dedesubt sunt ca o masă pe care s-a vărsat nişte vin şi noi stăm pe ea ca Dumnezeu şi Diavolul jucând cărți, de plictiseală, şi tu eşti un rege dintr-un pachet de cărți de joc, iar eu un cavaler – nu ne lipseşte decât o regină, o frumoasă regină cu o inimă de turtă dulce în piept."[414]

Acelaşi Büchner care scria această comedie blând-resemnată a clovneriei autumnale este pionierul unui alt fel de teatru al absurdului: drama violentă, brutală, a aberației mintale şi obsesiei. *Woyzeck,* pe care, murind, o lasă neterminată, la vârsta de douăzeci şi trei de ani, în 1837, este una din primele piese din literatura universală în care eroul unei tragedii este o făptură chinuită, aproape idioată, şi bântuită de halucinații. Cu siluetele groteşti, de coşmar, care-l torturează pe neajutoratul Woyzeck (mai presus de toți doctorul care-l supune unor experimente ştiințifice) şi cu violența şi extravaganța limbajului folosit, *Woyzeck* este una din primele piese moderne, germinând mai apoi în Brecht, expresionismul german şi direcția neagră din teatrul absurdului exemplificată de piesele timpurii ale lui Adamov.

Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), contemporan cu Büchner, nu are poate geniul acestuia, dar aparține şi el unui grup de *poètes maudits* care au influențat teatrul absurdului. Comedia lui, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (*Glumă, satiră, ironie şi înțeles adânc*), în care diavolul vizitează pământul şi e luat drept o domnişoară romancieră, e o capodoperă de umor negru şi a fost tradusă în franceză de însuşi Alfred Jarry (sub titlul *Les Silènes*).

De la Grabbe la Büchner, traseul cercetării nostre ne conduce direct la Wedekind, dadaişti, expresionişti germani şi Brecht.

[414] Georg Büchner, *Leonce şi Lena,* actul II, scena 2

*

Dar înainte de a ne întoarce spre aceşti predecesori direcți ai absurdului, trebuie să ne referim la istoria unei alte trăsături care a contribuit la calitatea specifică a acestor piese: literatura nonsensului verbal.

Plăcerea nonsensului, spune Freud în studiul său despre sursele comicului[415], îşi are rădăcinile în sentimentul de libertate pe care-l avem când suntem capabili să abandonăm cămaşa de forță a logicii. La vremea când Freud scria acest eseu, el se grăbea să adauge că această plăcere este estompată în viața reală până aproape de dispariție, astfel încât a fost nevoit să-şi găsească dovezile în plăcerea copilului de a aduna cuvinte ca mărgelele pe sfoară – fără să-şi bată capul cu înțelesul sau ordinea lor logică – sau în prosteala studenților aflați într-o stare avansată de beție. Este cu siguranță semnificativ faptul că azi, când nevoia de a fi raționali în viața „serioasă, de adult" e mai mare decât oricând, literatura şi teatrul lasă loc, într-o măsură tot mai mare, acelei eliberări prin nonsens pe care burghezia țeapănă a Vienei de dinaintea primului război mondial nu ar fi permis-o sub nici o formă.

Cu toate acestea, timp de secole, literatura şi poezia nonsensului au prilejuit clipe de plăcere eliberatoare din cătuşele logicii. Robert Benayoun îşi deschide fascinanta sa *Anthologie du Nonsense* cu poezia franceză scolastică a nonsensului din secolul al XIII-lea. Citim astfel în *Fatrasies* de Philip de Rémi, Sire de Beaumanoir (1250-96) despre un hering murat care a asediat oraşul Gisot şi despre o cămaşă veche ce voia să pledeze la tribunal:

Une vieille chemise
Avant pris à tâche
De savoire plaider,
Mais une cerise
Devant elle s'est mise
Pour la villipender.
Sans une vieille cuillère
Qui avait repris haleine

[415] Cf. Sigmund Freud, *Opere 8, Comicul şi umorul,* traducere din limba germană de Daniela Ştefănescu şi Vasile Dem. Zamfirescu (Bucureşti: Editura Trei, 1999)

TEATRUL ABSURDULUI

En apportant un vivier
Toute l'eau de la Tamise
Fût entrée en un panier.[416]

Cu toate că acesta s-ar putea să fie unul din cele mai timpurii exemple păstrate din poezia nonsensului, putem fi siguri că, încă din vremuri imemoriale, adulții le cântau copiilor mici cântecele absurde. Există ceva magic în nonsens, iar formulele magice constau adesea din silabe cu rimă şi ritm, dar care şi-au pierdut sensul originar, dacă l-au avut vreodată.

Poeziile pentru copii includ, la toate popoarele, un număr mare de versuri fără sens. Iona şi Peter Opie aduc dovezi în sprijinul acestei afirmații: în dicționarul lor, *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes,* ei culeg versiuni ale poezioarei „Humpty Dumpty" din Germania, Danemarca, Suedia, Franța, Elveția şi Finlanda. Iar în studiul *The Lore and Language of School Children* (*Tradiția orală şi limbajul şcolarilor*), aceiaşi autori culeg nonsensuri transmise pe cale orală printre şcolarii britanici – o dovadă că că nevoia de eliberare din constrângerile logicii este la fel de puternică acum, pe cât era în zilele lui Freud sau în secolul al XIII-lea.

Literatura nonsensului verbal exprimă însă mai mult decât spiritul ludic. Încercând să spargă limitele logicii şi ale limbajului, ea se loveşte de înseşi limitele condiției umane. Acesta este impulsul din spatele viziunii exuberante a poate celui mai desăvârşit maestru al prozei şi poeziei nonsensului, François Rabelais, când şi-a imaginat o lume de giganți cu apetit suprauman, o lume pe care o descrie într-un limbaj atât de bogat şi de extravagant încât transcende relativa sărăcie a lumii reale şi deschide o nişă către infinit. Sărăciei şi restricțiilor sensului, Rabelais îi opune viziunea infinitei eliberări, care trece dincolo de stăpânirea umanistei sale abații a Thélèmei – *Fay ce que voudras* – dar include şi libertatea de a crea noi concepte şi lumi inedite ale imaginației.

Nonsensul verbal este cu adevărat o aventură metafizică, încercând să lărgească şi să traverseze limitele universului material şi ale logicii sale:

Căpiță de cuvinte nevorbite
Sau peşti înveşmântaţi printre clătite,

[416] Robert Benayoun, *Anthologie du Nonsense* (Paris:Pauvert, 1957), p.36

Ca lâna purpurie a pisicii
Sau ca vițelu-n căutarea fricii,

Ca umbrele când soarele s-a dus
Sau ca un gând pe care nu l-ai spus
Aşa-i şi omul ce n-a fost menit să fie
Până ce fiii nu i-au putrezit în glie… [417]

Astfel cântă Richard Corbet, prietenul lui Ben Jonson şi o vreme episcop de Oxford. Iar în spatele impulsului de a vorbi nonsensuri se află în mod sigur dorința de a prinde umbra când soarele s-a dus sau de a auzi cuvintele nevorbite ale omenirii. Nu e deloc întâmplător faptul că cei mai mari maeştri ai nonsensului englez au fost un logician şi matematician – Lewis Carroll – şi un naturalist – Edward Lear. Aceşti doi scriitori fascinanți ne oferă un material infinit de cercetare estetică, filosofică şi psihologică. În contextul nostru de-acum însă, e suficient să atragem doar atenția asupra legăturii dintre limbaj şi ființă în opera lor.

Lear şi Carroll sunt ambii mari inventatori de făpturi nemaivăzute, care-şi trag viața din numele lor. *Nonsense Botany* a lui Lear, de exemplu, conține flori ca „Tickia Orologica", având ca fructe ceasuri de buzunar sau „Shoebootia Utilis" în care cresc şi cizme şi pantofi; sau „Nasticretia Krorluppia" care are forma unei tulpini pe care cresc făpturi dezgustătoare. Dar toate acestea pălesc în fața poeziei marilor cântece ale nonsensului scrise de Lear, ca „Dongul cu nas luminiscent" care trăieşte lângă Marea Câmpie Gromboolianã şi a fost odată vizitat de Jumbli care

au plecat pe mare într-un ciur Sau ca Yongli-Bongli-Bo, care locuieşte pe coasta insulei Coromandel, unde înfloresc dovlecii timpurii sau ca Pobble cel fără degete la picioare – toate invenții spontane ale fanteziei eliberate de constrângerile realității şi deci capabilă să creeze prin actul numirii.

Mai există, desigur, la Lear, şi un filon distructiv, brutal. Nenumărate personaje din limerick-urile lui sunt strivite, devorate, ucise, arse ori anihilate în diferite alte feluri:

Trăia mai demult la Budău

Un moş cu un suflet cam rău

[417] Richard Corbet, 'Epilogus incerti autoris`, în *Comic and Curious Verse,* ed. J.M.Cohen (Penguin Books, 1952), p.217

Aşa că au luat
Un ciocan şi i-au dat

În capul lui prost din Budău.

Într-un univers eliberat de logică, împlinirea dorințelor nu e inhibată de bunătatea umană. Dar şi aici, soarta personajelor e guvernată de numele locurilor unde trăiesc ele. Dacă moşul din Budău a trebuit să moară din cauza răutății, acesta a fost un accident geografic, căci:

Odată un moş din Cadiz
Servea doamnele cu borviz

Ceea ce nu l-a împiedicat, până la urmă, să se înece în timp ce-şi exersa bunele maniere. Căci la Edward Lear, în universul nonsensului său, ca şi în teatrul absurdului şi, la drept vorbind, ca peste tot în lumea mare a subconstientului, poezia şi cruzimea, tandrețea spontană şi distrugerea sunt strâns legate.

Dar oare este arbitraritatea unei lumi determinată de asonanțele numelor mai crudă decât lumea reală, în care soarta oamenilor se datorează accidentelor naşterii, rasei sau împrejurărilor?

Odata un moş din Sascut
voia să nu se fi născut.
A stat el ce-a stat
şi-a murit disperat
un biet batrânel din Sascut.

De aceea, în lumea de nonsensuri a lui Lewis Carroll, există făpturi care încearcă să depăşească determinismul înțelesului şi semnificației, de care în realitate nu se poate scăpa:

„– Când eu întrebuințez un cuvânt, zise Grăsun Grăsan pe un ton de dispreț, înseamnă tocmai ceea ce am vrut eu să însemne, nici mai mult, nici mai puțin.
– Întrebarea e, zise Alice, dacă *poți* face cuvintele să însemne atâtea lucruri deosebite.
– Întrebarea e" zise Grăsun Grăsan, cine trebuie să fie stăpân, asta-i tot"[418]

[418] Carroll, Lewis, *Alice în Ţara Oglinzilor,* traducere de Tanți Antoniu (Bucureşti: Editura Cartex 2000), p. 73

Această stăpânire a sensului cuvintelor poate fi pierdută când ne întâlnim cu inexprimabilul. Este ceea ce i se întâmplă Bancherului în *La vânătoare de snarci,* când se întâlneşte cu un *bandersnaci:*

> Spre scârba celor care erau prezenți acolo
> S-a ridicat şi el în rochia-i de seară
> Şi printre strâmbături, mişcând de colo-colo,
> Se chinuia să spună lucruri ce te-nfioară.
>
> Se scufunda în scaun, mâna-şi trecea prin păr
> Şi-n tonuri muştufuțe fredona
> Cuvinte-n care însuşi se lua în van răspăr
> Pe când vreo două oase scutura.

La vânătoare de snarci e o expediție în necunoscut, către limitele ființării. Când eroul poemului, Brutarul, întâlneşte în sfârțit un *snarc,* el este un *baujum,* iar contactul cu un *baujum* înseamnă dispariția în neființă. Există, la Lewis Carroll, o atracție curioasă spre vidul în care dispar şi ființă şi limbaj.

După cum sugerează Elizabeth Sewell în fascinantul ei studiu asupra lui Lear şi Carroll, *The Field of Nonsense* (*Tărâmul nonsensului*), unele din cele mai importante fragmente din *Through the Looking-Glass* (*Alice în Ţara Oglinzilor*) este aventura lui Alice în pădurea unde lucrurile nu au nume. În pădure, Alice îşi uită şi propriul nume: „Atunci s-a-ntâmplat cu adevărat! Şi-acum, cine sunt eu? Vreau să-mi aduc aminte, numai să pot! Sunt hotărâtă să-mi aduc aminte!”[419] Şi-a pierdut numele şi, astfel, şi identitatea, dar se întâlneşte cu un pui de căprioară care şi el şi-a pierdut identitatea.

> „Şi astfel porniră amândoi prin pădure; Alice înconjurase cu brațele gâtul mătăsos al puiului şi merseră împreună până când ajunseră la alt luminiş. Puiul de Căprioară sări deodată în sus şi se eliberă din îmbrățişarea Alicei.
> – Sunt o Căprioară ! strigă puiul mulțumit şi, Doamne! Tu eşti un copil!
> O expresie neaşteptată de spaimă se ivi în ochii lui frumoşi şi, în clipa următoare, o luă la fugă ca o săgeată...”[420]

[419] ibid., p. 40
[420] ibid., p.41

TEATRUL ABSURDULUI

Sewell comentează astfel: "Se sugerează aici că a-ți pierde numele înseamnă a-ți câştiga oarecum libertatea, căci cel care nu are nume nu mai este controlat... de asemenea se sugerează că pierderea limbajului aduce cu sine o mai mare apropiere de natura înconjurătoare."[421] Cu alte cuvinte, identitatea individuală definită de limbaj având un nume, acesta este sursa separării noastre ca fiinţe şi tot el ne împiedică să fuzionăm cu unitatea lumii înconjurătoare. În consecință, prin distrugerea limbii – prin nonsens, numirea arbitrară mai degrabă decât contingentă (categorială) a lucrurilor – opera lui Lewis Carroll exprimă dorul mistic de reuniune cu întregul univers.

Impulsul metafizic este şi mai vizibil în opera poetului german al nonsensului, Christian Morgenstern (1871-1914). Mai deschis filosofic decât Lear sau Carroll, versurile lui se bazează pe ideea de a lua toate conceptele ca egal de reale. În *Der Lattenzaun* (*Gardul de lemn*) de exemplu, un arhitect ia spațiul dintre ulucile unui gard şi foloseşte acest material pentru a construi o casă.

„Sta gardul cam năuc, un pic,
Cu şipci, şi-n jurul lor, nimic.

Urât era şi delăsat.
S-a pus problema şi-n Senat."[422]

Există de asemenea o mare doză de umor negru în *Galgenlieder* (*Cântece de spânzurătoare*), cu amestecul lor grotesc de jocuri de cuvinte şi spaimă cosmică; un genunchi rătăceşte de unul singur prin lume, căci omul căruia îi aparținuse a fost distrus de jur-împrejur într-un război; cămaşa unui mort plânge odată cu vântul sau o bucată de hârtie de sandviş care, singură în pădurea înzăpezită

„...începu
de spaimă, zic, a se gîndi,
deci, prinse să gîndească, şi

[421] Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto & Windus, 1952)

Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto & Windus, 1952), p.128

422 Christian Morgenstern, *Gardul* în *Cîntece despînzurătoare,* în românește de Nina Cassian (București: Univers, 1970), p. 65

(de spaimă) tot gîndind aşa,
în spirit deodată, na,

se transformă...”[423]

anticipând astfel filosofia heideggeriană a ființei (poezia a fost publicată în 1916), dar până la urmă fiind mâncată de o pasăre.

Ca şi Edward Lear, Morgenstern a fost un inventator învederat de noi specii animale; ca şi Lewis Carroll, a încercat să scrie poezie într-o limbă complet inventată de el:

„Kroklowafzi? Señeñeñi!
Seikronto – prafiplo:
Bifzi, bafzi: hulaleñi:
Quasti, basti bo...
Lalu lalu lalu la!”[424]

Edward Lear, Lewis Carroll şi Christian Morgenstern sunt cei mai importanți dintr-o pleiadă de poeți care au găsit un debuşeu în nonsens. Dar un număr surprinzător de poeți mari şi, altfel, destul de serioşi, au scris din când în când poezie de acest tip: de la Samuel Johnson la Charles Lamb, până la Keats sau Victor Hugo. Limitele acestei poezii sunt foarte largi. Oare impertinent-spiritualele versuri din *Don Juan* al lui Byron aparțin nonsensului – sau poate jocurile fantastice de cuvinte şi asonanțele lui Thomas Hood? Splendid ilustratele poveşti în versuri ale lui Wilhelm Busch, acel static anticipator al filmului de desene animate – sunt ele oare nonsens? Sau crudele versuri din *Struwwelpeter*[425]? Sau Pildele lui Hilaire Belloc? Toate acestea conțin elemente ale universului nonsensului – exuberanța şi cruzimea acestuia, trăsături de asemenea prezente în *Ruthless Rhymes* ale lui Harry Graham sau în *Kuttel-Daddeldu* şi *Kinder-Verwirr-Buch* ale lui Joachim Ringelnatz.

Câmpul prozei nonsensului este la fel de larg, de la Laurence Sterne la aforismele lui Lichtenberg, de la Charles Nodier la Mark Twain şi Ambrose Bierce. Mai există şi delicioasele piesuțe-nonsens ale lui Ring

[423] op.cit., p. 201

[424] Christian Morgenstern, Das Grosse Lalulã, *Alle Galgenlieder* (Wiesbaden: Insel, 1950), p.23

[425] Carte populară pentru copii, în limba germană, scrisă de Heinrich Hoffmann în 1845 (n.tr.)

TEATRUL ABSURDULUI

Lardner (1885-1933), pe care Edmund Wilson le compară cu scrierile dadaiste, dar care se bazează totuşi pe tradiția anglo-saxonă a prozei nonsensului. Deşi scrise în formă dramatică şi uneori chiar jucate, aceste capodopere miniaturale ale artei blândului *non sequitur,* nu sunt cu adevărat teatru. Unele din cele mai comice pasaje sunt didascaliile, drept urmare piesele trebuie mai degrabă citite, decât reprezentate. Cum s-ar putea, spre exemplu, juca următoarea indicație scenică din *Clemo-Uti* (*Crini de apă*)?

[Mama intră dintr-un salonaş în care se vorbeşte limba păsărească[426]. Iese ca şi când ar fi mâncat deja napolitane.]

Deşi în mod amiabil inconsecvent, dialogul din aceste mici piese, ca şi acela din majoritatea scrierilor bazate pe asocierea liberă, are relevanța sa psihologică, reîntorcându-se iar şi iar la relațiile umane fundamentale. În *The Tridget of Griva,* unul din personajele care stau în bărci, pretinzând că pescuiesc, îl întreabă pe celălalt: „Cum o chema pe maică-ta înainte de a se mărita?" şi i se răspunde „Păi atunci n-o cunoşteam." În *Dinner Bridge,* unul din personaje declară că i-a murit nevasta. Este întrebat „Cât ai fost însurat cu ea?", iar răspunsul vine „Exact până când a murit." În *I Gaspiri* (*Tapițerii*), un străin îl întreabă pe un altul „Unde te-ai născut?" „În afara căsătoriei", i se răspunde, după care urmează comentariul „O regiune destul de mare, nu?" Întrebat, la rândul său, dacă e căsătorit, celălalt spune „Nu prea ştiu. E una care trăieşte cu mine, dar nu-mi dau seama ce-i cu ea."

Nonsensul practicat de Ring Lardner se aseamănă foarte mult cu monoloagele lui Robert Benchley, şi acestea scrise în aceeaşi cheie. Printre cei care au practicat în mod strălucit arta dialogului nonsensului se numără şi S.J.Perelman, răspunzător de unele din cele mai reuşite dialoguri din filmele Fraților Marx şi astfel influențând în mod direct teatrul absurdului.

Mare parte din poezia şi proza nonsensului îşi datorează efectul lărgirii limitei sensului, deschizând astfel perspectiva largă a eliberării de

logica şi de crampele convenţiilor. Mai există, totuşi, şi un alt fel de non-

[426] Indicaţia se bazează pe omonimia dintre napolitană (biscuit dulce), limba păsărească şi problemă încuietoare, dificilă. (n.tr.)

sens, care se bazează mai degrabă pe contragerea decât pe extinderea sensului lingvistic. Acest procedeu, foarte folosit în teatrul absurdului, face uz de calităţile satirice şi distructive ale clişeului: resturile fosilizate ale limbii moarte.

Primul şi cel mai faimos pionier al acestui tip de nonsens este Gustave Flaubert, care a studiat prostia umană şi a compus un dicţionar de clişee şi automatisme verbale, *Dictionnaire des Idées Reçues* (*Dicţionar de idei primite de-a gata*), apărut ca o anexă a romanului său postum *Bouvard et Pécuchet*. Dicţionarul a fost de-atunci îmbogăţit, astfel încât el are astăzi nu mai puţin de nouă sute şaizeci şi unul de articole, trecând în revistă, în ordine alfabetică, cele mai comune clişee, prejudecăţi convenţionale şi asocieri acceptate de idei ale burghezului francez al secolului al nouăsprezecelea: „Bunii – pricina tuturor relelor”[427] sau „Diderot întotdeauna urmat de d'Alembert” sau „Jansenism – nimeni nu prea ştie ce-nseamnă, dar sună bine.”[429]

Asemenea lui Flaubert, James Joyce alcătuieşte şi el o întreagă enciclopedie a clişeelor englezeşti, în episodul Gertie McDowell – Nausicaa, din *Ulysses*. Iar teatrul absurdului, de la Ionesco la Pinter, continuă să se adape de la izvorul comic nesecat, descoperit de Flaubert şi Joyce în depozitul de clişee şi limbaje de-a gata.

La fel de importantă între vechile tradiţii prezente în teatrul absurdului este şi folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică şi fantazantă: proiecţia, în termeni concreţi, a realităţilor psihologice. Căci există o legătură apropiată între mituri şi vise, iar miturile au fost numite visele colective ale omenirii. În majoritatea societăţilor occidentale atât de raţional organizate, lumea mitului aproape că a încetat să mai funcţioneze în planul colectiv (atât de vizibil în Germania nazistă şi rămânând astfel încă în ţările comunismului totalitar), dar, aşa cum arată Mircea Eliade, „la nivelul experienţei individuale ea nu a dispărut niciodată complet, ci se face simţită în visurile, fanteziile şi dorurile omului

[427] Flaubert, *Dicţionar de idei primite de-a gata*, traducerea Irina Mavrodin (Bu-

[428] ibid., p.46
[429] ibid., p.79

modern."[430] Acestea sunt dorurile pe care încearcă să le exprime teatrul absurdului. După cum afirmă Ionesco, într-una din pledoariile sale pasionale pentru acest tip de teatru:

> „Valoarea *Sfârşitului de partidă* a lui Beckett, de pildă, constă în faptul că e mai aproape de *Cartea lui Iov* decât piesele de bulevard sau ale şansonetiştilor. Opera aceasta a regăsit, de-a lungul modelor efemere ale Istoriei, o istorie-tip mai puțin efemeră, o situație primordială din care decurg celelalte.
> (...) Operele de artă cele mai tinere, cele mai noi, se recunosc şi vorbesc tuturor epocilor. Da, regele Solomon e premergătorul meu; şi Iov, acest contemporan al lui Beckett."[431]

Literatura viselor a fost întotdeauna puternic legată de elemente alegorice; la urma urmelor, gândirea simbolică este una din caracteristicile visării. Piers Plowman[432], *Divina Comedie* a lui Dante, *Călătoria pelerinului* a lui Bunyan şi viziunile profetice ale lui Blake sunt toate, în mod fundamental, vise alegorice. Viziunile profetice sunt şi ele visuri alegorice. Elementul alegoric poate fi adesea intelectualizat sau mecanicizat, ca în unele din *autos sacramentales* ale teatrului baroc spaniol sau îşi poate păstra calitatea poetică, la fel ca şi corespondențele elaborate, cum se întâmplă în *Faerie Queene* (*Zâna zânelor*) a lui Spencer.

Nu este întotdeauna uşor să trasezi, în teatru, o linie de demarcație între reprezentarea poetică a realității şi deschiderea spre lumea visului. În *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare este vorba despre vise şi fantasme amăgitoare, metamorfoza lui Bottom şi ademenirea îndrăgostiților, dar în acelaşi timp, întreaga piesă este un vis. Dacă ar fi s-o considerăm realistă, intriga din *Poveste de iarnă* ar părea imposibilă şi exterioară, dar dacă vedem piesa ca pe un vis al vinovăției ispăşite, ca

[430] Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries* (London: Harvill Press, 1960), p.27
[431] Ionesco, Eugène *Când scriu...,* în Ionesco, Eugène, *Note şi contranote,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti:Humanitas, 1992), pp. 169-170

[432] *Piers Plowman* (aprox 1360–1387) sau *Visio Willelmi de Petro Ploughman* este titlul unui poem alegoric în proză ritmată, scris în engleza medievală, considerat ca fiind una din marile opere timpurii ale literaturii engleze, alături de *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer. (n.tr.)

pe o fantezie glorioasă a împlinirii dorințelor, ea devine de îndată verosimilă şi se încadrează într-un tipar de o mişcătoare poezie. De fapt, teatrul elisabetan împărtăşeşte întrucâtva concepția labirintului de oglinzi a lui Genet, prin faptul că vede lumea ca pe o scenă şi viața ca pe un vis. Dacă Prospero spune: „viața noastră/E din plămada viselor făcută,/Şi somnul o-mpresoară...”[433], face el însuşi parte dintr-o piesă cu zâne, care seamănă cu un vis. Dacă lumea e o scenă, iar scena prezintă vise, ea este un vis într-un alt vis.

Aceeaşi idee apare în teatrul lui Caldéron, nu numai într-o piesă ca *La Vida Es Sueño,* în care viața este considerată un vis, dar şi în marea viziune alegorică din *El Gran Teatro del Mundo,* care prezintă lumea ca pe o scenă pe care fiecare personaj joacă un rol care i-a fost atribuit de către Demiurg, autorul lumii. Personajele îşi joacă rolurile pe scena lumii într-un vis în care moartea este trezirea la realitatea eternei salvări sau damnări. Se crede că piesa lui Caldéron se bazează pe un text de Seneca (*Epistolele LXXVI* şi *LXXVII*), în care apare imaginea puternicilor acestei lumi ca fiind asemenea unor actori care, părăsind scena, trebuie să restituie însemnele puterii.

Într-o altă mare dramă alegorică a perioadei baroce, *Cenoduxus,* de iezuitul german Jakob Bidermann (1635), în care diavolii şi îngerii luptă pentru sufletul protagonistului, la ora morții acestuia, corul cântă *Vita enim hominum/Nihil est nisi sominum.*

Piesele baroce, de o cruzime extravagantă, din care cele mai cunoscute sunt tragediile lui *John Webster* şi *The Revenger's Tragedy* (*Tragedia răzbunătorului*) a lui Cyril Tourneur, sunt vise de un alt fel: coşmaruri sălbatice, pline de suferință şi răzbunare.

Odată cu declinul gustului pentru alegorie, elementul fantasmatic începe să domine în fantezii satirice cum ar fi *Călătoriile lui Gulliver,* ale lui Swift sau în *Castelul din Otranto,* romanul gotic al lui Walpole, în care un personaj este zdrobit de un coif uriaş care cade în castel, cu imuabilitatea coşmarescă a cadavrului care invadează apartamentul lui Amedeu, în piesa lui Ionesco. Dacă lumea de vis a alegoriei baroce era

simbolică, dar strict rațională, literatura fantasmatică a secolului al

[433] Shakespeare, *Furtuna,* în româneşte de Petre Solomon (Bucureşti:ESPLA, 1958), p.113

optsprezecelea şi al secolului al nouăsprezecelea timpuriu foloseşte tot mai mult identitățile fluide, transformările bruşte ale personajelor şi schimbările coşmareşti de timp şi loc. Maeştrii acestui gen sunt E.T.A. Hoffmann, Gerard de Nerval şi Barbey d'Aurevilly. Poveştile lor fantastice păreau, în epocă, un fel de science-fiction; astăzi, ele ni se par simple vise şi fantezii, proiecții ale agresiunii, vinovăției şi dorinței. Chiar şi fanteziile orgiastice, extravagante ale marchizului de Sade sunt clare proiecții literare fantasmatice ale unei realități psihologice.

Motivul visului apare şi în literatura dramatică, sub forma unor fapte reale care par să fie vise pentru netotul căruia i se întâmplă, ca în aventura lui Sly din *Îmblânzirea Scorpiei* sau în marea comedie sălbatică şi crudă *Jeppe paa Bjerget* (1722) a lui Ludvig Holberg. Țăranul bețivan Jeppe intră în castelul Baronului şi i se spune că se află în Rai, dar apoi se mai trezeşte o dată, la spânzurătoare. Goethe se aventurează şi el în lumea visului, în cele două scene ale Nopții Valpurgiei, în prima şi a doua parte din *Faust.* Există scene fantastice în *Peer Gynt* a lui Ibsen, în *Tragedia omului,* a lui Madach, una din capodoperele teatrului maghiar, care se axează pe visul lui Adam despre istoria ce va să vină şi distrugerea omenirii. Dar primul care pune în scenă lumea visului, în spiritul psihologiei moderne este August Strindberg. *Spre Damasc* (1898-1904), *Visul* (1902) şi *Sonata fantomelor* (1907) sunt capodopere ale transcrierii viselor şi obsesiilor şi un izvor de inspirație pentru teatrul absurdului.

Aceste piese marchează triumfal trecerea de la realitatea obiectivă a lumii exterioare, a aparențelor, către realitatea subiectivă a stărilor interioare ale conştiinței – o trecere care depăşeşte, în sfârşit, pragul dintre tradițional şi modern, dintre proiecțiile reprezentaționale şi cele expresioniste ale realităților mentale. Personajul principal din *Spre Damasc* este înconjurat de figuri arhetipale: femeia – care reprezintă principiul feminin în viața sa; celălalt om – care este duşmanul etern, primordial –, dar şi de emanații ale propriei sale personalități: ademenitorul –

reprezentând tendințele negative; confesorul şi cerşetorul – părțile mai bune ale sinelui său. În acelaşi fel, spațiul scenic care înconjoară aceste figuri este doar o emanație a stărilor protagonistului – sau ale autorului – un banchet somptuos unde acesta este sărbătorit de tot guvernul, ca

mare inventator, se transformă brusc într-o adunare de proscrişi mizerabili, care-şi bat joc de el fiindcă nu poate plăti nota. După cum spune însuşi Strindberg în cuvântul introductiv la *Visul:*

> „Autorul a încercat în această feerie, ca şi în cea anterioară, *Spre Damasc,* să imite incoerența visului, într-o farsă aparent logică. Totul se poate întâmpla, totul e posibil şi plauzibil. Nu există timp şi spațiu, pe un fundal subțire de realitate imaginația toarce şi țese modele noi: o împletire de amintiri, trăiri, închipuiri, absurdități şi improvizații. Personajele se scindează, se multiplică, se condensează, curg, se reîncheagă. Peste toate acestea pluteşte o conştiință: a celui ce visează. Pentru această conştiință nu există secrete, nici lege, nici scrupule, nici inconsecvență..."[434]

Dacă *Spre Damasc* duce către o soluție a credinței religioase şi a consolării, *Visul* şi *Sonata fantomelor* prezintă o lume a disperării sumbre. Fiica lui Indra, în *Visul,* învață că a trăi înseamnă a face rău, iar lumea din *Sonata fantomelor* este o capelă mortuară a vinovăției, obsesiilor, nebuniei şi absurdității.

În mod semnificativ şi paradoxal, dezvoltarea subiectivismului psihologic manifest în piesele expresioniste ale visului strindbergian este urmarea logică şi directă a mişcării care duce către naturalism. Este vorba despre dorința de a reprezenta realitatea, întreaga realitate, în primă instanță prin descrierea de o cruzime nemiloasă a suprafeței sale, mergând apoi spre conturarea acelei obiectivități a lumii reale din care aceste suprafețe, relativ neimportante, fac şi ele parte. Astfel, romanul se desprinde de meticuloasele descrieri ale lui Zola, făcând un salt către şi mai meticuloasele, aproape microscopicele descrieri ale lumii reflectate în mintea unui singur observator, ale lui Proust. În acelaşi fel, Strindberg parcurge drumul de la piesa istorică la drama romantică şi la naturalismul nemilos al tablourilor obsesive ale realității, ca în *Tatăl,* şi de-acolo mai departe, la piesele visului expresionist ale primului deceniu din noul secol douăzeci.

În mod similar, traseul lui Joyce se desfăşoară într-un plan diferit. În

tinerețe, acesta studiază limba norvegiană, pentru a-l citi pe Ibsen în

[434] August Strindberg, *Spre luare aminte* în *Visul* (Bucureşti:Univers şi T.N. „IL Caragiale", 1972), p.5

original, iar în prima sa piesă, *Exilații,* la fel ca în notațiile amănunțite din povestirile sale dublineze, el încearcă să capteze suprafața realității, până când se hotărăşte să încerce să înregistreze o realitate şi mai totală, în *Ulysses.* Episodul oraşului noaptea din romanul său, scris sub forma unei piese a visului, este unul din marile exemple timpurii ale absurdului. Visul de mărire şi decădere al lui Bloom şi visul vinovăției lui Stephen sunt aici topite în umorul grotesc şi chinul profund al schimbării foarte rapide a scenelor.

Nu este o coincidență că, după aproape patruzeci de ani de când Joyce a terminat *Ulysses,* au existat câteva încercări – nu lipsite de succes – de a-l pune în scenă, bazate mai ales pe secvența oraşului nocturn.[435] Căci deja succesul lui Beckett şi Ionesco făcuseră posibilă montarea scenelor lui Joyce, care nu numai că premerg teatrul absurdului, dar le şi depăşesc adesea, prin curajul vizionii şi originalitatea invenției.

Finnegan's Wake (*Veghea lui Finnegan*) anticipează şi ea preocuparea pentru limbaj pe care o are teatrul absurdului, încercarea de a penetra straturile mai profunde ale minții, de a se apropia de matricea gândirii subconştiente. Dar şi aici Joyce a mers mai departe şi a experimentat mai profund decât generația care avea să-i urmeze.

Dacă alegoriile hipnagogice ale Evului Mediu şi perioadei baroce exprimau un *corpus* stabil şi general acceptat de credințe, concretizând astfel miturile asumate ale epocii, în schimb scriitori ca Dostoievski, Stridberg şi Joyce, prin explorarea propriului subconştient, descopereau semnificația universală, colectivă a propriilor obsesii. Acest lucru se verifică şi în cazul lui Franz Kafka, al cărui impact asupra absurdului a fost la fel de puternic şi direct ca şi al lui Strindberg sau Joyce.

Povestirile şi romanele neterminate ale lui Kafka sunt de fapt descrieri amănunțite şi precise ale coşmarelor, obsesiilor, neliniştilor şi sentimentelor de vinovăție ale unei ființe umane sensibile, pierdute într-o lume a convențiilor şi rutinei. Imaginile sentimentului kafkian de

[435] James Joyce, *Ulysses in Nighttown,* adaptată de Marjorie Barkentin, sub îndrumarea lui Padraic Colum; prima reprezentație la New York, 5 iunie 1958 (New York:Random House Modern Library Paperbacks, 1958). De asemenea, *Bloomsday,* o altă dramatizare a lui Ulysses, de Alan MacClelland.

pierdere a contactului cu realitatea, sentimentul de vină față de propria sa neputință de a-l recâştiga, coşmarul lui K. acuzat de un delict împotriva unei legi de care nu ştiuse până atunci, nefericirea celuilalt K., supraveghetorul, convocat la un castel în care nu poate pătrunde – toate acestea au devenit expresia supremă a condiției omului modern. Aşa cum observă Ionesco, într-un eseu scurt, dar clarificator, despre Kafka:

> „Această temă a omului pierdut în labirint, fără un fir călăuzitor, e fundamentală... în opera lui Kafka. Şi totuşi, dacă omul nu are un fir călăuzitor, asta se întâmplă fiindcă el nu mai vrea să-l aibă. De-aici sentimentul său de vinovăție, de nelinişte, de absurd al istoriei."[436]

Deşi Kafka a fost atras întotdeauna de teatru, se cunoaşte doar un scurt fragment dramatic scris de el, *Der Gruftwächter* (*Paznicul criptei*), scena de început a unei piese neterminate, în care un tânăr print îl convoacă pe paznicul unui mausoleu unde erau îngropați strămoşii săi, iar bătrânul îi povesteşte despre luptele îngrozitoare pe care le duce în fiecare noapte cu spiritele celor plecați, care vor să părăsească închisoarea mormântului şi să invadeze lumea celor vii.

Chiar dacă încercarea modestă a lui Kafka de a scrie o piesă nu duce nicăieri, directețea prozei sale narative, claritatea şi concretețea imaginilor, misterul şi tensiunea ei s-au dovedit constant a fi un material ideal pentru numeroase adaptări scenice. Poate cea mai importantă dintre acestea este *Procesul* de André Gide şi Jean-Louis Barrault, care are premiera la Théâtre de Marigny, la 10 octombrie 1947.

Spectacolul a fost tulburător, venind şi într-un moment extrem de propice, la scurtă vreme după ce lumea de coşmar a ocupației naziste tocmai se risipise. Căci visul lui Kafka, în care vinovăția se împletea cu arbitraritatea conducerii lumii, era mai mult decât o simplă fantezie pentru publicul francez. Spaimele personale ale autorului deveniseră concrete, se transformaseră în frica globală a națiunilor, viziunea lumii ca fiind absurdă, arbitrară şi irațională s-a dovedit a fi o previziune extrem de realistă.

[436] Ionesco, „Dans les armes de la ville”, în *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault,* Paris, no.20, Octombrie 1957, p.4.

TEATRUL ABSURDULUI

Procesul a fost prima piesă reprezentativă pentru teatrul absurdului în forma sa de mijloc de secol douăzeci. Ea precede reprezentările pieselor lui Ionesco, Adamov şi Beckett, dar regia lui Jean-Louis Barrault anticipa deja multe din invenţiile lor scenice, recurgând la tradiţia clovneriei, la poezia nonsensului şi la literatura visului şi alegoriei. Aşa cum spunea, la vremea respectivă, un critic uluit: „Aceasta nu e o piesă, ci o succesiune de imagini, fantome, halucinaţii.” Sau, altul: „E cinema, balet, pantomimă, toate deodată. Îţi aminteşte de un montaj de film sau de ilustraţiile dintr-o carte cu poveşti.”[437]

Folosind în spectacolul său un stil liber, fluid şi grotesc de fantastic, Jean-Louis Barrault topeşte opera lui Kafka în stilul din care el însuşi se hrănea, provenit direct din predecesorii absurdului: tradiţia iconoclaştilor Jarry şi Apollinaire; dadaiştii, unii din expresioniştii germani, suprarealiştii şi proiecţii unui teatru crud şi nemilos, ca Artaud şi Vitrac.

*

Aceasta este mişcarea stârnită în memorabila seară de 10 decembrie 1896, la premiera piesei lui Jarry, *Ubu Roi,* la Téâtre de L'Oevre al lui Lugné-Poë. Textul provoacă un scandal la fel de violent ca faimoasa bătălie a lui *Hernani,* piesa lui Victor Hugo din 1830, care declanşează celebra polemică despre romantism în teatrul francez.

Alfred Jarry (1873-1907) este una dintre cele mai extraordinare şi excentrice figuri de *poètes maudits* din literatura franceză. El a fost socotit un specimen bizar al boemei pariziene, care şi-a amestecat viaţa cu poezia, până la a se transforma el însuşi într-un personaj grotesc, dispărând odată cu creatorul său, la fel cum Jarry a murit risipindu-se şi complăcându-se în absint. Cu toate acestea, el lasă în urmă o operă a cărei influenţă creşte exponenţial din momentul dispariţiei sale.

Rebel, extravagant şi de neîngrădit în modul în care foloseşte limbajul cuvintelor, Jarry aparţine şcolii lui Rabelais, dar imageria sa datorează destuld e mult şi lumii întunecoase, misterioase şi bântuite a celuilalt pervers şi nefericit *poète maudit,* Isidore Ducasse, care-şi

celuilalt pervers şi nefericit *poète maudit,* Isidore Ducasse, care-şi spunea Comte de Lautréamont (1846-70), autorul capodoperei de agonie

[437] Citate de André Franck, 'Il y a dix ans...', în *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault,* Paris, no.20, Octombrie 1957, p.35

romantică, *Les Chants de Maldoror,* care avea să devină un izvor de inspirație pentru suprarealişti. Jarry mai datorează mult şi lui Verlaine, Rimbaud şi, mai presus de oricine, lui Mallarmé, în ale cărui scrieri despre teatru găsim risipite numeroase pledoarii pentru o revoltă împotriva raționalului, a piesei bine scrise a sfârşitului de secol. Deja în 1885, Mallarmé cerea un teatru al mitului, care să fie complet ne-francez prin irațională, cu o intrigă „eliberată de loc, timp, personaje cunoscute", căci „secolul sau țara noastră, care îl preamăreşte, a distrus miturile prin gândire. Să le recreăm!"[438]

Ubu Roi creează cu siguranță o figură mitologică şi o lume de imagini arhetipale groteşti. La origine, piesa fusese o glumă şcolară, țintită spre unul din profesorii liceului din Rennes, unde era elev Jarry. Acest profesor, Hébert, era ciuca bătăilor în liceu şi fusese supranumit Père Heb sau Père Hebe, iar mai târziu Ubu. În 1888, când Jarry avea cinci-sprezece ani, el scrie o piesă pentru păpuşi despre vitejiile lui Père Ubu, pe care o joacă spre amuzamentul colegilor săi.

Ubu este o caricatură primitivă a unui burghez prost şi egoist, văzut prin ochii cruzi ai unui şcolar, dar acest personaj rabelaisian, lacom şi laş ca Falstaff, e mai mult decât o simplă satiră socială. El este o imagine înspăimântătoare a naturii animale a omului, a cruzimii şi lipsei sale de compasiune. Ubu se înscăunează rege al Poloniei, omoară şi torturează pe capete şi este, în final, alungat din țară. Meschin, vulgar şi incredibil de brutal, el este un monstru care părea ridicol de exagerat în 1896, dar care a fost depăşit de realitate în 1945. Încă o dată, imaginea intuitivă a părții întunecate a naturii umane pe care un poet a proiectat-o pe scenă, s-a dovedit un adevăr profetic.

Această monstruoasă piesă de păpuşi, jucată de o distribuție îmbrăcată în costume stilizate, cu un aspect fibros, într-un decor de o naivitate copilărească, a fost intenționat gândită de Jarry pentru a provoca un public burghez, a-l pune față în față cu propria sa automulțumire şi urâțenie:

[438] Stéphane Mallarmé, 'Richard Wagner, rêverie d'un poète français', în *Oeuvres* (Paris: Pléiade, 1945), pp. 544-5

TEATRUL ABSURDULUI

„Voiam ca, imediat ce cortina s-ar fi ridicat, scena să fie pentru public ca una din oglinzile din poveştile Doamnei Leprince de Beaumont, când ticălosul se vede pe sine cu coarne de bou şi corp de balaur, acestea fiind exagerările înseşi ale naturii sale. Şi nu e de mirare că publicul a fost stupefiat văzându-şi acest nedemn dublu, care nu-i mai fusese vreodată prezentat astfel, în întregime, făcut din, aşa cum foarte bine zice Dl. Catulle Mendés, «eterna imbecilitate a omului, eterna lui desfrânare, eterna lui lăcomie, primitivismul instinctului ridicat la rangul de tiranie; şi din pudoarea, virtutea, patriotismul şi idealurile celor care au cinat bine. »"[439]

Publicul era, într-adevăr, împietrit. De îndată ce Gémier, care-l juca pe Ubu, a pronunțat prima replică, *Merdre!*[440], s-a dezlănțuit furtuna. Au trecut cincisprezece minute până când s-a restabilit liniştea, dar demonstrațiile pro şi contra au continuat toată seara. Printre cei prezenți se numărau Arthur Symons, Jules Renard, W.B. Yeats şi Mallarmé. Arthur Symons ne-a lăsat o descriere a decorului şi spectacolului:

„Decorul pictat reprezenta, într-o convenție infantilă, ce era în casă şi în afara ei, până şi temperatura toridă şi glaciară în acelaşi timp. Vis-á-vis, în fundul scenei, se vedeau meri în floare, sub un cer senin pe care se decupa o ferestruică închisă şi un cămin de sobă... în mijlocul căruia tropăiau, intrând şi ieşind, personajele zgomotoase şi violente ale dramei. La stânga era un pat pictat, iar la picioarele patului, un copac desfrunzit peste care ningea. La dreapta erau palmieri... o uşă se deschidea în cer, şi lângă ea se bălăngănea un schelet. Un domn respectabil în haine de seară traversa spațiul în lung şi lat, pe vârfurile degetelor între scene şi atârna noua pancartă (descriind locul acțiunii) într-un cui."[441]

Yeats a simțit pe bună dreptate că spectacolul scandalos la care luase parte marca sfârşitul unei epoci în artă. În autobiografia sa, *The Trembling of the Veil* (*Când vălul tremură*), el ne lasă o descriere exactă a ceea ce a simțit confruntându-se cu piesa grotescă a lui Jarry, în culori vii şi respingând deliberat orice nuanțe delicate:

[439] Alfred Jarry, 'Questions de théâtre', în *Ubu Roi* (Lausanne: Henri Kaeser,

1948), p.158

[440] Căcart! (n.tr.)

[441] Arthur Symons, *Studies in Seven Arts,* citat de Roger Shattuck, *The Banquet Years* (London: Faber&Faber, 1959), p.161

„Ar trebui să credem că actorii sunt păpuşi, jucării, marionete şi acum că sar ca nişte broaşte de lemn, pot vedea cu ochii mei că personajul-şef,

un fel de rege, duce în loc de sceptru o perie de curățat veceul. Simțindu-ne obligați să susținem tabăra mai inteligentă, am ovaționat, dar seara la Hôtel Corneille mă simt foarte trist, căci comedia şi obiectivitatea şi-au dovedit încă o dată puterea crescândă. Am zis: După Stéphane Mallarmé, după Paul Verlaine, după Gustave Moreau, după Puvis de Chavannes, după toată poezia noastră, după toate culorile noastre subtile şi ritmul nervos, după palidele nuanțe ale lui Conder, ce se mai poate întâmpla? După noi, Dumnezeu cel Primitiv."[442]

Şi totuşi, Mallarmé, pe care Yeats îl consideră un creator de nuanțe, îl felicită pe Jarry:

„Ne-ai arătat, cu rara şi perena strălucire a degetelor tale, un personaj remarcabil şi curtea lui, cu siguranța şi sobrietatea unui sculptor dramatic. El va intra în repertoriul gustului înalt, căci deja mă bântuie."[443]

Alt spectator aflat acolo, la acea memorabilă premieră, a fost dramaturgul francez Henri Ghéon. Cu aproape cincizeci de ani mai târziu, el rezumă astfel semnificația evenimentului:

„...după părerea mea, cel mai mare serviciu pe care Théâtre de l'Oeuvre l-a făcut prietenilor teatrului a fost prezentarea lui *Ubu Roi,* într-o cacofonie de fluierături, croncăniturі, proteste şi râsete... Elevul Jarry, ca să-şi bată joc de un profesor, a creat fără să-şi dea seama o capodoperă, pictând acea sumbră şi ultrasimplificată caricatură, cu tuşe de penel în maniera lui Shakespeare şi a teatrului de păpuşi. Piesa a fost interpretată ca o satiră memorabilă a burghezului a cărui cruzime şi lăcomie îl face conducătorul omenirii. Dar, orice sens ai atribui piesei, *Ubu Roi* este sută la sută teatru, ceea ce am numi azi teatru pur, sintetic – şi creează, la marginea realității, o altă realitate, bazată pe simboluri."[444]

Şi astfel, o piesă jucată doar de două ori la prima montare, stârnind un torent de insulte, jalonează, în lumina evenimentelor ce au urmat, un reper important în teatru.

[442] W.B. Yeats, *Autobiographies* (London:Macmillan, 1955), pp.348-9

[443] Mallarmé, scrisoare nedatată către Jarry, în Mallarmé, *Propos sur la Poésie,* ed. H. Mondor, citată în J. Robichez, *Le Symbolisme au Théâtre* (Paris: L'Arche, 1957), pp.359-60

[444] Henri Ghéon, *L'Art du Théâtre* (Montreal: Editions Serge, 1944), p.149

*

Jarry însuşi îşi asumă tot mai mult modul de a vorbi al lui Ubu, personaj care apare şi în unele din textele sale ulterioare (după cum apăruse şi în anterioarele *Les Minutes de Sable Mémorial* şi *César-Antechrist,* o bizară fantezie cosmică, amestecând elemente mistice şi heraldice cu domnia lui Ubu în Polonia, în actul trei, cel care se întâmplă pe Terra.) În 1899, 1901 şi 1902, Jarry publică *Almanahurile lui Père Ubu,* iar în 1900 apare urmarea integrală la *Ubu Roi,* respectiv *Ubu Enchaîné.* In această piesă, Ubu a ajuns exilat în Franța unde, ca să fie diferit, într-o țară de oameni liberi, el se transformă în sclav.

Unele din cele mai importante opere ale lui Jarry au apărut doar după moartea lui, respectiv *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (1911), un roman-foileton rabelaisian în care eroul, a cărui natură este indicată de numele său, este pe jumătate Faust, pe jumătate troll (Jarry ştia de existența unor asemenea făpturi din *Peer Gynt* al lui Ibsen) şi este purtătorul de cuvânt al ştiinței patafizicii. La origine, Ubu a fost cel care l-a numit doctor în patafizică (în prima sa apariție în *Les Minutes de Sable Mémorial*), pur şi simplu fiindcă Hébert fusese profesor de fizică. Dar ceea ce începuse ca o simplă parodie la ştiință, a ajuns mai târziu baza esteticii lui Jarry. Aşa cum este ea definită în Faustroll, patafizica este „...ştiința soluțiilor imaginare, care atribuie simbolic proprietățile obiectelor, descrise în virtualitatea lor, trăsăturilor lor concrete."[445]

De fapt, iată definirea unei abordări subiective şi expresioniste, anticipând exact tendințele din teatrul absurdului de a exprima stările psihologice prin reificarea lor pe scenă. Şi astfel, memoria lui Jarry este ținută vie de către Colegiul de Patafizică, ai cărui membri de frunte sunt Ionesco, René Clair, Raymond Queneau şi Jacques Prévert şi în care regretatul Boris Vian a jucat un rol important, iar Jarry însuşi trebuie considerat unul din inventatorii unor concepte pe care se bazează o mare parte a artei contemporane, nu numai literatura şi teatrul.

Putem găsi câte ceva din verva şi extravaganța lui *Ubu* şi într-o altă

piesă, care a produs un scandal comparabil cu cea dintâi, dar cu aproape douăzeci de ani mai târziu: *Les Mamelles de Tirésias* (*Mamelele lui Tire-*

[445] Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (Paris: Fasquelle, 1955), p.32

sias) de Guillaume Apollinaire, pusă în scenă la Théâtre Maubel din Montmartre pe 24 iunie 1917. În prefața la piesă, autorul pretinde că o mare parte din ea a fost scrisă mult mai devreme, în 1903. Apollinaire, care îl cunoştea bine pe Jarry, era prieten cu tinerii pictori de geniu care au fondat şcoala cubistă şi a devenit apoi un teoretician şi un critic cu influență. El a numit *Les Mamelles de Tirésias'drame surréaliste'* şi a putut astfel să spună că a inventat termenul care a ajuns mai târziu marca uneia din cele mai importante mişcări estetice ale secolului.

Totuşi, semnificația pe care o acordă Apollinaire termenului este destul de diferită de cea din scrierile lui André Breton, care a definit suprarealismul în sensul său de azi. Iată ce spune însă Apollinaire:

> „Spre a caracteriza drama mea, m-am folosit de un neologism ce mi se va ierta căci mi se întîmplă rar şi am făurit adiectivul suprarealist care nu are nicidecum sensul de simbolic (...), ci defineşte destul de bine o tendință a artei care, dacă nu e mai nouă decît tot ce e sub soare, n-a slujit cel puțin niciodată la formularea nici unui crez, nici unei afirmații artistice şi literare.
>
> Idealismul vulgar al dramaturgilor care au urmat lui Victor Hugo n-a căutat verosimilul într-o culoare locală de convenție asemănătoare cu naturalismul în *trompe-l'oeil* al pieselor de moravuri... Şi spre a încerca, dacă nu o renovare a teatrului, cel puțin un efort personal, m-am gîndit că trebuie să ne întoarcem la natura însăşi dar fără a o imita în felul fotografilor.
>
> Cînd omul a voit să imite mersul a creat roata, care nu seamănă de loc cu un picior. El a făcut astfel suprarealism fără să ştie."[446]

Pentru Apollinaire, suprarealismul este o artă mai reală decât realitatea, exprimând esența, şi nu aparența. El vrea un teatru "modern, simplu, rapid, cu scurtăturile şi ocolişurile de care este nevoie pentru a şoca spectatorul"[447]

Les Mamelles de Tirésias este un vodevil grotesc, care pretinde că transmite un mesaj politic serios: textul susține repopularea radicală a Franței, decimată de război şi emanciparea femeilor. Tiresias-ul din titlu

începe prin a fi o femeie numită Thérèse, care vrea să facă o carieră în

[446] Guillaume Apollinaire, *Sînii lui Tiresias,* trad. Taşcu Gheorghiu, în *Scrieri alese* (Bucureşti: Univers), 1971, pp. 365-6
[447] ibid., p.868

politică, artă şi alte câteva ocupații masculine, în consecință se hotărăşte să devină bărbat, o operație pe care o desăvârşeşte renunțând la sâni, care plutesc în aer ca nişte baloane colorate. Soțul ei decide atunci să îndeplinească el funcțiile nevestei sale, devenită acum Tiresias. În actul II, el a reuşit să producă patruzeci de mii şi patruzeci şi nouă de copii, pur şi simplu dorindu-i foarte tare. În final, soția se întoarce la el. Totul se întâmplă în Zanzibar, în fața poporului din Zanzibar, reprezentat de un singur actor care nu spune nici un cuvânt, ci stă pur şi simplu la o masă, echipat cu instrumente pentru a face zgomot: de la puşcă, tobe, castaniete, la oale şi tigăi care pot fi sparte prin lovire. Piesa are un prolog, în care directorul trupei prezintă crezul dramatic al lui Apollinaire:

"Căci teatrul nu trebuie să copieze realitatea

E bine ca autorul să folosească
Toate miracolele de care dispune...
E bine să lase mulțimea să vorbească obiectelor neînsuflețite
Dacă aşa îi place lui
Şi să nu se mai ocupe de timp
Sau spațiu
Universul lui este piesa
În care el este Dumnezeu Creatorul
Care dispune după dorință
De sunete, mişcări şi culorile maselor
Nu neapărat pentru ca
Să fotografieze ceea ce numim o felie de viață,

Ci aducând în fața noastră însăşi viața, în întregul ei adevăr..."[448]

Piesa lui Apollinaire, *Couleur du Temps* (*Culoarea timpului*), care era în repetiții când el a murit de gripă spaniolă pe 9 noiembrie 1918 (ziua capitulării Germaniei), deşi foarte diferită de *Les Mamelles de Tirésias,* îşi creează totuşi propriul univers. Este o piesă bizară, în versuri, în care un grup de aviatori scapă din război, ajung la Polul Sud, descoperă o frumoasă femeie îngropată în gheață şi se omoară unul pe altul, luptând pentru ea – un alt vis alegoric care, venind de la autorul lui

Tirésias, arată strânsa legătură dintre nonsensul grotesc al celei dintâi şi atmosfera de mit din cea de-a doua.

[448] ibid., p.882

Boema pariziană a lui Jarry şi Apollinaire era o lume în care poezia, pictura şi teatrul se amestecau în eforturile reunite de a găsi arta modernă. Decorul de la Ubu a fost pictat de Jarry însuşi, cu ajutorul lui Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec şi Sérusier.[449] Apollinaire era avocatul şi propagandistul mişcării cubiste, prieten cu Matisse, Braque şi Picasso. Lupta de a transcende conceperea artei ca simplu mimesis, imitarea aparențelor, era dusă pe un front larg, iar teatrul absurdului este la fel de îndatorat colajelor lui Picasso sau Juan Gris, tablourilor lui Klee (ale căror titluri sunt adesea ele însele mici poeme-nonsens), ca şi înaintaşilor săi literari.

Mişcarea Dada, care s-a născut la Zürich, în timpul războiului, datorită refugiaților francezi, germani şi alți refugiați europeni şi rebeli declarați şi care a reunit astfel tradiția pariziană cu una central-europeană, a adus de asemenea împreună scriitori, pictori şi sculptori. Pe 2 februarie 1916, ziarele din Zürich anunțau fondarea Cabaretului Voltaire. Pe 5 februarie, primul eveniment al serii a fost o lectură din poezia proprie, făcută de tânărul poet român, Tristan Tzara (1896-1963). Hugo Ball (1886-1927) şi soția lui, Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Hans Arp, sculptor şi poet (1887-1966) şi pictorul Marcel Iancu, alt român (1895-1984 n.tr.) au fost membrii fondatori ai mişcării, al cărei nume se datora sondării norocoase a unui dicționar francez. Huelsenbeck şi Ball, căutând un nume pentru o cântăreață într-un cabaret, au dat peste substantivul *dada* – cal de jucărie. Scopul dadaiştilor era distrugerea artei, cel puțin a artei convenționale burgheze care produsese ororile războiului.

Programul Cabaretului Voltaire, de la Spiegelgasse no.1, în vechiul oraş – exact peste drum de no.6, unde locuia Lenin, care trebuie să fi fost deranjat în fiecare seară de zgomotoşii de vizavi – era modest: cântece, recitări de poezie, scurte scheciuri şi, din când în când, câte o piesă. Aici, tradiția cabaretelor literare din München, unde Wedekind şi cercul său cultivau un tip impertinent şi spiritual de şansonetă, se alătura cân-

tecului popular francez, care produsese nume ca Yvette Guilbert şi Aristide Bruant. Jurnalul lui Hugo Ball trece în revistă lecturi din poezia lui

[449] Shattuck, op.cit., p.161

Kandinski, cântece de Wedekind şi Bruant, muzică de Reger şi Debussy. Arp citeşte din Ubu Roi, Huelsenbeck, Tzara şi Iancu joacă un *Poème Simultan,* o recitare simultană din trei poezii diferite, producând un murmur indistinct şi nearticulat „arătând lupta dusă de *vox humana* cu un univers amenințărtor, atotcuprinzător şi distrugător, de al cărui ritm şi noian de zgomote nu poți scăpa."[450] În iunie 1916, dadaiştii publică ceea ce avea să rămână singurul număr al periodicului *Cabaret Voltaire,* incluzând articole de Apollinaire, Picasso, Kandinski, Marinetti, Blaise Cendrars şi Modigliani.

Prima piesă jucată la o serată dada în noul spațiu, ceva mai mare, a fost *Sphinx und Strohmann,* de pictorul austriac Oskar Kokoschka (n.1886). Piesa era regizată de Marcel Iancu şi tot el făcuse şi măştile. Hugo Ball, care juca unul din rolurile principale, descrie ciudatul spectacol în jurnalul lui din 14 Aprilie 1917:

> "Piesa se juca... cu măşti uriaşe, tragice; a mea era atât de mare încât puteam liniştit să-mi citesc rolul în ea. Capul măştii era luminat electric şi trebuie să fi avut un efect ciudat să vezi, din sala întunecată, lumina venind prin ochii măştii... Tzara, în spatele scenei, răspundea de tunete şi fulgere şi, din când în când, spunea «Anima, dulce anima» cu o voce de papagal. Dar tot el dădea intrările şi ieşirile, tuna şi fulgera unde nu trebuia şi dădea impresia că era vorba de efecte speciale intenționate de către regizor, o confuzie intenționată de fundaluri..."[451]

Piesa lui Kokoshka, denumită de însuşi autorul ei „o curiozitate", este un exemplu remarcabil de expresionism timpuriu (fusese deja reprezentată într-un spectacol improvizat la Bauhaustul vienez, în 1907). Intriga se construieşte în jurul d-lui Firdusi, îndrăgostit de Anima, sufletul-femeie. Kautschukmann (Omul din cauciuc), un om-şarpe şi, evident, întruparea răului, susține că este medic şi îl poate vindeca pe Firdusi de dragostea lui. Anima i-a sucit rău capul lui Firdusi, în mod concret capul fiind pus invers pe trupul lui de paie, aşa că, până şi atunci când o are pe Anima în față, el n-o poate vedea. Vindecarea de dragoste se face prin moarte. Kautschukmann îl face gelos pe Firdusi, lăsând papagalul să

[450] Hugo Ball, "Dada Tagebuch" în Arp/Huelsenbeck/Tzara, *Die Geburt des Dada* (Zürich: Arche, 1957), p.117
[451] ibid., p.139

strige întruna „Anima, dulce anima" şi, neputând întoarce capul să vadă ce se întâmplă, acesta moare de supărare. Un cor de domni cu jobene şi cu găuri în loc de fețe articulează rapid o serie de aforisme absurde, iar Moartea, singurul dintre personaje care arată şi are un costum de ființă umană normală, pleacă la braț cu Anima pe care „încearcă s-o consoleze, cu bune rezultate."[452]

Tzara notează în jurnalul său: „Acest spectacol a hotărât rolul teatrului nostru, care va lăsa direcția în seama vântului subtil (al spontaneității), cu scenariul în public, regia la vedere şi mijloace groteşti – teatru dadaist."[453] Dar în ciuda acestor mari aşteptări din partea dadaismului în teatru, mişcarea nu a avut niciodată un adevărat impact pe scenă, lucru nu tocmai surprinzător, căci ea era fundamental distructivă – şi atât de radicală în nihilismul său, încât era greu de crezut că s-ar fi putut dovedi creativă într-o formă bazată cu absolută necesitate pe o colaborare constructivă. După cum recunoaşte în autobiografia sa Georges Ribemont-Dessaignes, unul dintre capii francezi ai dadaismului: „Dada consta în tendințe opuse, incompatibile, explozive. A distruge o lume, pentru a pune o alta în locul *în care să nu mai existe nimic,* era, de fapt, cuvântul de ordine dadaist."[454]

Piesele pe care dadaiştii le-au produs şi, în mare parte, le-au jucat ei înşişi erau mai ales poeme-nonsens în formă dialogată, însoțite de alte lucruri la fel de lipsite de sens şi ornate cu măşti şi costume bizare. Manifestările dadaiste de la Théâtre de l'Oeuvre din Paris (care devenise, după război, centrul mişcării dadaiste), din 27 martie 1920, prezintă o selecție de piese care includ *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine* (*Prima aventură cerească a D-lui Antipyrine*) de Tzara, în care o parabolă recită versuri de genul:

„Această pasăre a venit albă şi febrilă ca
şi din ce regiment vine ceasul? Din muzica ceea umedă
Dl. Cricri primeşte vizita logodnicei sale la spital

[452] Oskar Kokoshka, *Sphinx und Strohmann,* în *Schriften 1907-1955* (München: Albert Langen, 1956), p.167

[453] Tristan Tzara, *Chronique Zurichoise,* în *Die Geburt des Dada,* p.173

[454] Georges Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis* (Paris: Julliard, 1958)

În cimitirul evreiesc mormintele se umflă ca şerpii
Dl. Poet era chiar un arhanghel

Zicea el că farmacistul seamănă cu un fluture
şi Dumnezeu şi viaţa sunt simple ca un bumbum
ca bumbumul inimii lui."[455]

În *Le Serin Muet* (*Canarul mut*) de Ribemont-Dessaignes, jucat cu aceeaşi ocazie de André Breton, Philippe Soupault şi Mlle A. Valère, există un personaj cocoţat în vârful unei scări, un altul, negru, care se crede Gounod şi îl învaţă pe canarul său mut toate compoziţiile sale, pe care acesta le cântă minunat, fără să scoată un sunet. La fel de bizare şi foarte improvizate, alte piese jucate la această manifestare au fost *S'Il Vous Plaît* (aprox.*Vă rog*) de Breton şi Soupault şi *Le Ventriloque Désaccordé* (*Ventrilocul dezacordat*) de Paul Dermée. Lugné-Poë, directorul teatrului, care jucase Ubu cu douăzeci de ani mai devreme, a fost atât de încântat de succesul stârnit de tot acest scandal al manifestării dadaiste, încât a mai cerut şi alte piese. Ribemont-Dessaignes a fost singurul care a răspuns cererii sale, compunând o piesă numită *Zizi de Dada* „al cărei manuscris s-a pierdut. Era în ea şi Papa, închis într-un cerc de cretă din care nu putea ieşi... dar ce se întâmpla? Nici măcar nu-mi mai amintesc!"[456] Lugné-Poë a citit piesa cu multă atenţie, dar într-un final a respins-o, ca fiind oarecum nepotrivită.

La o a doua manifestare dada la Salle Gaveau, în data de 20 mai 1920, programul includea o altă piesă de Tzara, *La Deuxième Aventure Céleste de M. Antipyrine* (*A doua aventură cerească a D-lui Antipyrine*), o altă schiţă de Breton şi Soupault, *Vous M'Oublierez* (*O să mă uitaţi*), o piesă de Aragon, *Système DD,* şi *Vaseline Symphonique de Tzara,* o cacofonie de sunete nearticulate, executate de o trupă de douăzeci de „grei", ceea ce a trezit protestele lui Breton, care nu dorea să fie redus la rolul unui instrument muzical. Printre cei care au participat la divertismentul din acea seară se numărau Picabia şi Eluard.

Un mare succes între piesele dadaiste a fost textul lui Tzara, *Le*

Coeur à Gaz (*Inima cu gaz*), jucată pentru prima oară pe 10 iunie 1921,

[455] Tzara, *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine* (Collection Dada, Zürich, 1916), fragment din Tzara, *Morceaux Choisis* (Paris: Bordas, 1947)
[456] Ribemont-Dessaignes, op.cit., p.73

la Studio des Champs-Elysées, o bizară recitare interpretată de personaje reprezentând părți ale corpului uman: urechea, gâtul, gura, nasul şi sprânceana. Ribemont-Dessaignes mărturiseşte că nu-şi mai aduce aminte de spectacol fiindcă, în mod clar, nu-l văzuse. Şi totuşi el joacă rolul gurii, alături de Soupault, Aragon, Benjamin Péret şi Tzara însuşi. *Le Coeur à Gaz* este o bucată de „teatru pur", care îşi datorează impactul aproape în întregime ritmurilor subtile şi dialogului, de altfel plin de nonsensuri, care, prin folosirea clişeelor adresării politicoase, îl anticipează pe Ionesco.

Tzara însuşi numeşte piesa „cea mai mare cacialma a secolului în trei acte" care „va face fericiți numai pe imbecilii industrializați care cred în existența geniilor. Actorilor li se cere să trateze această bucată cu o atenție demnă de o capodoperă ca *Macbeth* sau *Chantecler*, dar pe autor, care nu este un geniu, să-l trateze fără respect şi să observe lipsa de seriozitate a textului, care nu aduce nici o nouă contribuție la tehnicile teatrului."[457] O reluare a piesei *Le Coeur à Gaz* cu actori profesionişti, la Théâtre Michel, pe 6 iulie 1923 a dus la una din bătăliile memorabile din perioada decăderii dadaismului, când Breton şi Elouard au sărit pe scenă şi au fost dați afară după o bătaie cu pumni.

Mai pline de substanță decât oricare din aceste piese scurte, menite doar să şocheze un public burghez, două dintre piesele lui Ribemont-Dessaignes încearcă într-adevăr să creeze un univers poetic care să se susțină pe scenă. Ele sunt *L'Empereur de Chine* (*Împăratul Chinei*) scrisă în 1916 şi *Le Bourreau du Pérou* (*Călăul din Peru*), publicată în 1928.

Prima dintre acestea se ocupă de teme ca sexualitatea, violența şi războiul. Eroina, Onane, prințesă de China, este o fată agresivă şi dornică de sex; tatăl ei, Esper, care devine împărat al Chinei, este un tiran sadic. Onane este însoțită de doi scalvi, Ironique şi Equinoxe, care sosesc în prima scenă închişi în cuşti – un dar din partea împăratului Filipinelor – şi îmbrăcați excentric cu jobene, kilturi şi smoking-uri. Ochiul stâng al

lui Ironique şi cel drept al lui Equinoxe sunt bandajați, aşa că ei trebuie să privească lumea împreună. O mare parte a acțiunii se petrece sub im-

[457] Tzara, *Le Coeur à Gaz* (Paris: GLM, 1946), p.8

periul războiului şi torturii. Ministrul Păcii începe să studieze strategia şi devine Ministru al Războiului, după care urmează scene de viol şi violență. Sunt cruțate doar femeile care beau sângele celor deja uciși. În final, birocratul Verdict o ucide pe Onane, care e îndrăgostită de el. Scena finală este un duet de nonsensuri al celor doi sclavi. Ultimele replici sunt:

„IRONIQUE: Când dragostea moare...
EQUINOXE: Urină.
VOCEA LUI VERDICT *(din umbră):* Dumnezeu.
IRONIQUE: Constantinopol.
EQUINOXE: O bătrână a murit de foame ieri, în Saint-Denis.”[458]

L'Empereur de Chine este o piesă de forță, care combină elemente de nonsens şi violență caracterizând teatrul absurdului. Scăderile sale constau în insuficienta topire a elementelor într-un tot organic şi în lungimea excesivă a divagațiilor.

Le Bourreau du Pérou exprimă la rândul său preocupări similare celei dintâi. Guvernul demisionează şi înmânează sigiliul sacru unui călău, după care urmează o perioadă de crime şi execuții gratuite. Şi aici, în mod curios, curgerea liberă a imaginației şi descătuşarea fanteziilor subconştientului adoptă un conținut profetic. Izbucnirea violentă a celui de-al doilea război mondial este prevăzută cât se poate de exact în *L'Empereur de Chine,* şi chiar mai drastic în *Le Bourreau du Pérou,* ca şi când spiritul destructiv al dadaismului ar fi fost o eliberare sublimată a aceluiaşi impuls secular spre agresiune şi violență care a dus la crimele în masă ale mişcărilor totalitare.

Dar dacă dadaismul şi-a mutat centrul de echilibru spre Paris, după încetarea ostilităților, alți membri ai cercului de la Zürich s-au întors în Germania, transferând mişcarea la Berlin şi München, fuzionând cu puternicele mişcări ale expresionismului german. Una peste alta, produsele dramatice ale mişcării expresioniste au fost prea idealiste şi prea politice pentru a face parte dintre predecesorii absurdului cu care, totuşi,

împărtăşesc tendința de a proiecta realitatea interioară şi de a reifica gândurile şi sentimentele.

[458] Ribemont-Dessaignes, *L'Empereur de Chine, suivi de Le Serin Muet* (Paris: Sans Pareil, Collection Dada, 1921), p.127

Singurul scriitor important între expresionişti care aparține hotărât antecesorilor absurdului este Yvan Goll (1891-1950) care, născut în teritoriul disputat Alsacia-Lorena, emigrează în Elveția la începutul războiului. Acolo se întâlneşte cu Arp şi alți membri ai cercului dadaist, ajungând mai târziu la Paris. Goll, care se descrie ca fiind fără țară, „evreu prin destin, întâmplător născut în Franța, considerat german de o bucată de hârtie ştampilată”[459], este un poet bilingv, scriind uneori în franceză, alteori în germană.

Opera dramatică a lui Goll în timpul perioadei lui dadaist-expresioniste a fost scrisă în limba germană. În mod evident influențat de Jarry şi Apollinaire, Goll a fost de asemenea foarte impresionat de posibilitățile cinematografiei. *Die Chaplinade* (1920), pe care o descrie ca pe un „poem filmat”, este o combinație plină de imaginație între poezie şi imagini de film. Eroul este micul vagabond al lui Charlie Chaplin. Imaginea lui Chaplin învie dintr-un afiş, scapă de caietul de sală, care încearcă să-l tragă înapoi şi pluteşte printr-o serie de aventuri de vis, filmice, însoțit de o căprioară care se transformă într-o tânără fată şi este ucisă de un vânător). El se implică în greve şi revoluții, după care, finalmente, se reîntoarce pe afişul său. Este o operă foarte frumoasă, una dintre primele, probabil, care recunoaşte poezia şi potențialul poetic al cinematografiei.

În acelaşi an, 1920, Goll publică două piese sub titlul comun *Die Unsterblichen* (*Nemuritorii*), pe care le subintitulează *Überdramen* sau supradrame, în sensul în care Apollinaire folosea termenul *drame surréaliste* în subtitlul său la *Tirésias*. În prefață, Goll explică noua sa concepție despre teatru. În dramaturgia attică, zeii se luau la întrecere cu oamenii, iar teatrul era o perspectivă lărgită la scară supraumană a realității. Dar în secolul al nouăsprezecelea, piesele nu vor să fie decât „interesante, provocatoare în felul în care susțin (o cauză) sau pur şi simplu descriptive, imitând viața şi nu creând-o.”[460] Dramaturgul noii epoci tre-

[459] Yvan Goll, notă autobiografică în K. Pinthus, *Menschheitsdämmerung* (Berlin: Rowohlt, 1920), p.292

[460] Goll, Prefață la *Die Unsterblichen,* în *Dichtungen* (Neuwied: Luchterhand, 1060), p.64

buie să găsească din nou o modalitate de a pătrunde dincolo de suprafața realității:

> „Poetul trebuie să ştie că există o lume foarte diferită de aceea a celor cinci simțuri: o supralume (Überwelt). El trebuie să o pătrundă. Aceasta nu înseamnă nicidecum o recădere în misticismul, romantismul sau clovneria *music hall*-ului, deşi are câte ceva în comun cu toate acestea – sondarea unei lumi dincolo de simțuri... Uităm că scena nu este altceva decât o lupă. Marea dramaturgie a ştiut întotdeauna acest lucru: grecii umblau pe coturni, Shakespeare vorbea cu spiritele gigantice ale morților. S-a uitat de-a binelea că primul simbol al teatrului este masca. În mască zace o lege care este prima lege a teatrului: irealul devine concret. Pentru o clipă, se poate dovedi că lucrurile cele mai banale pot fi ireale şi «divine» şi că tocmai în acestea rezidă marile adevăruri. Adevărul nu este conținut de rațiune, el este al poetului și nu al filosofului... scena trebuie nu numai să lucreze cu viața «reală»; ea devine «suprarealã» atunci când este conştientă de lucrurile de dincolo de lucruri. Realismul pur a fost cel mai mare eşec al tuturor literaturilor."[461]

Teatrul nu trebuie să fie doar un mijloc de a-l face pe burghez să se simtă bine, el trebuie să-l sperie, să-l transforme din nou în copil. „Cea mai simplă metodă este grotescul, dar fără să stârnească râsul. Monotonia şi prostia oamenilor sunt atât de uriaşe, încât ei nu pot fi reprezentați cum se cuvine decât prin enormități. Fie ca noua dramaturgie să fie o enormitate!"[462] Pentru a crea efectul unei măşti în era noastră tehnică, scena trebuie să folosească înregistrări, afişaje electrice, megafoane. Personajele trebuie să fie caricaturi în măşti şi pe picioroange.

Iată un manifest impresionant, care descrie cu acurateţe multe dintre trăsăturile şi scopurile absurdului. Şi totuşi, cele două piese prin care Goll voia să pună în practică aceste idei sunt dezamăgitoare. *Der Unsterbliche,* în două acte, ne prezintă un muzician de geniu căruia un mare om de afaceri îi ia amanta, după care cel dintâi îi vinde şi sufletul, contra unei mari sume de bani. Acesta i-l extrage prin filmare, făcându-l astfel nemuritor. În actul al doilea, amanta muzicianului îl caută disperată, dar

flirtează cu mirele unui cuplu proaspăt căsătorit, care ajunge să fie fotografiat de soțul ei cel bogat. În final, Sebastian, muzicianul, revine la

[461] ibid., pp. 64-5
[462] ibid., p.65

viață – pe pelicula filmului, plângând după ea – dar ea pleacă până la urmă cu un ofițer. Deşi piesa foloseşte tehnicile cinematografului şi proiectatele picioroange, iar unele din personaje apar ca măşti groteşti, conținutul ei este, la urma urmelor, format din aceleaşi clişee romantice, sentimentale ale artistului care-şi pierde sufletul pentru bani şi femeii iubite care nu poate rezista banilor sau puterii.

A doua *Überdrama, Der Ungestorbene* (*Nemortul*) are în centru dilema filosofului care vrea o lume mai bună şi predică pacea eternă. De data aceasta, soția lui, care stă la cassă, este sedusă de un ziarist care se foloseşte de gânditor şi îl convinge, de dragul senzaționalului, să moară în public, să demonstreze că este serios când vorbeşte despre progres. Dar după ce se face reclamă morții sale publice de dragul omenirii, filosoful nu mai reuşeşte să moară. Totuşi, ziarul proclamă decesul lui pentru cauza umanității. În final, soția i se întoarce, iar el începe o nouă serie de conferințe, de data aceasta despre „condițiile de igienă ale ploşnițelor din hoteluri". Din nou Goll foloseşte o sumă de invenții tehnice pentru a transcrie scenic această realitate: dansul nebun al publicității moderne este exprimat într-un dans al reclamelor din ziare, publicul de la conferințe este reprezentat de o figură gigantică, monstruoasă, un student îşi aruncă pe jos creierul pe care îl culege apoi şi şi-l pune la loc în cap – dar din nou invenția suprarealistă nu poate ascunde lipsa de originalitate a ideii de pornire: comercializarea idealismului de către presă.

Aceeaşi discrepanță între modernitatea mijloacelor folosite şi cumințenia conținutului caracterizează cea mai ambițioasă încercare a lui Goll în domeniu, „drama satirică" *Methusalem, oder Der ewige Bürger* (*Matusalem sau burghezul etern*). Şi, din nou, prefața teoretică este mult mai originală decât piesa în sine:

> „Satiristul modern trebuie să caute noi mijloace de provocare. El le-a găsit în „suprarealism" (*Überrealismus*) şi în „a-logică". Suprarealismul

este cea mai puternică negare a realismului. Realitatea aparenței este demascată, revelând adevărul de a fi. „Măşti" – crude, groteşti, ca şi emoțiile pe care le exprimă... A-logicul este cea mai spirituală formă de umor şi deci cea mai bună armă împotriva clişeelor care ne domină întreaga viață... aşa că, pentru a nu deveni un pacifist plângăcios sau un

salvator al lumii, poetul trebuie să facă tumbe, pentru ca să vă prefacă din nou în copii. Căci scopul lui este să vă dea păpuşi, să vă învețe să vă jucați şi apoi să arunce rumeguşul păpuşii în vânt."[463]

Dar *Methusalem,* deşi spirituală şi plină de farmec, nu este altceva decât o satiră convențională împotriva unui *Spiess-bürger*[464], cu fabrica lui de pantofi şi fiul lui lacom, afacerist, care are, în loc de gură, microfonul unui telefon, ai cărui ochi sunt monezi de cinci mărci şi a cărui frunte şi pălărie sunt o maşină de scris combinată cu antene radio. Din nou apare studentul idealist care o seduce pe fiica lui Matusalem şi care, într-o scenă, apare divizat în trei părți: eu-l, tu-ul şi el-ul său. Studentul este ucis într-un duel cu fiul lui Matusalem, dar în ultima scenă îl vedem din nou viu şi căsătorit cu fiica acestuia, cu care are şi un copil, fiind pe punctul de a deveni el însuşi un mic-burghez. Căci revoluțiile se sfârsesc „când cerlaţi nu mai au vlie" şi încep „când noi avem una". Iar rezultatul iubirii romantice este întotdeauna strigătul tinerei mame: „Of, dacă (fiul nostru) nu s-ar mai pişa atâta!"

Goll foloseşte din nou filmul într-un fragment din visele lui Matusalem. Într-o altă secvență de vis, animalele care-i împodobesc casa, vii sau moarte, se ridică împotriva tiraniei omului. Personajele moarte reînvie pentru a arăta că viața merge mai departe, într-o formă sau alta, iar teatrul nu poate furniza soluții valide, finale. Dar cea mai reuşită parte a acestei piese ambițioase, publicată cu ilustrații de Georg Grosz, celebrul pictor dadaist german, şi jucată în 1924 cu măşti construite de acesta, sunt dialogurile dintre burghez şi musafirii săi, care constau în întregime din clişee şi astfel îl anticipează pe Ionesco. Acest lucru scoate în evidență greşeala lui Goll care, mare şi sensibil poet liric şi maestru al limbajului, cade victimă seducției noilor tehnologii subordonându-şi imaginația cerințelor măştii şi filmului şi eşuând în transformarea materialului său în noua poezie a absurdului, pe care a profetizat-o atât de

[463] Goll, *Methusalem în Schrei und Bekenntnis,* ed. K. Otten (Neuwied: Luchterhand, 1959), pp. 426-7.

hand, 1959), pp. 426-7

[464] Nume depreciativ pentru acele persoane care, datorită conformității față de normele sociale şi încremenirii spirituale, resping orice schimbare în mediul în care trăiesc şi au mare nevoie de siguranța socială; filistin, ipocrit în vobirea colocvială (n.tr.)

clar şi a formulat-o, teoretic, atât de eficient. Poate Goll avea un suflet prea blând pentru a face față cruzimii obiectivelor sale satirice.

Dintre contemporanii lui Goll, cel care a ajuns foarte aproape de realizarea teatrului crud şi grotesc postulat de acesta, este Bertolt Brecht, care salută primele piese publicate ale lui Goll într-o cronică din decembrie 1920, numindu-l Courteline[465] al expresionsmului. Pe parcursul traseului său artistic, de la piesa poetică anarhică, în stilul lui Büchner sau Wedekind, la austeritatea didacticismului marxist al perioadei sale târzii, Brecht scrie un număr de texte care se apropie foarte mult de teatrul absurdului şi prin folosirea clovneriilor şi bufoneriilor de *music hall,* dar şi prin preocuparea față de problema identității şi a ambiguităților personalității umane.

Brecht a fost foarte influentat de comediantul de berărie Karl Valentin, un urmaş autentic al arlechinilor din *commedia dell'arte*. În farsa lui de un act *Die Hochzeit* (*Nunta*), scrisă aproximativ în 1923, colapsul pieselor de mobilier externalizează putreziciunea familiei în care are loc nunta, exact în felul în care obiectele exprimă realități interioare în piesele lui Adamov şi Ionesco, deschizând în acelaşi timp calea spre adevărate gag-uri de *music hall.*

Într-un ton mult mai serios, cea mai enigmatică piesă a lui Brecht – şi una din cele mai importante – *Im Dickicht der Städte* (*În jungla oraşelor*), scrisă între 1920-3, anticipează teatrul absurdului prin respingerea deliberată a oricărei motivații. Piesa ne prezintă o luptă pe viață şi pe moarte între Gaga şi Shlink, legați de o ciudată relație de dragoste şi ură. Ea se deschide cu încercarea lui Shlink de a cumpăra de la Gaga, care este angajat într-o bibliotecă, o părere pozitivă despre o carte pe care acesta o declarase proastă. Din acest punct începe lupta: a forța pe cineva, fie în recunoştință, fie în agresiune, este întotdeauna o chestiune de punere în inferioritate a celuilalt. Toate acestea se petrec într-un Chicago al gangsterilor şi linşajelor.

Im Dickicht der Städte nu este numai o piesă despre imposibilitatea

de a cunoaşte motivațiile acțiunilor celor din jur (anticipând astfel tehni-

[465] **Georges Courteline** (1858-1929), scriitor satiric francez, ziarist şi dramaturg sclipitor, plin de vervă, personalitate importantă a vremii sale, decorat cu Legiunea de Onoare. (n.tr.)

cile lui Pinter), dar şi despre comunicarea dintre oameni (ca la Beckett, Adamov şi Ionesco). Lupta dintre Shlink şi Gaga este de fapt o încercare de a intra în contact. În final, ei înşişi recunosc imposibilitatea de a realiza acest lucru, chiar şi prin conflict. „Într-un vapor ticsit cu oameni, singurătatea dinăuntru e atât de mare încât te îngheață... izolarea noastră e aşa de uriaşă, încât până şi conflictele sunt imposibile.” [466]

„Comedia” *Mann ist Mann* (*Omul este om*), scrisă între 1924-5, descrie transformarea unui om blând într-un soldat feroce. Aici Brecht foloseşte din nou tehnici de *music hall.* Victima este manipulată să comită ceea ce el consideră că este o crimă, după care este judecat, condamnat şi făcut să creadă că a fost împuşcat (şi apoi reînviat cu o nouă personalitate). Scena este construită ca un act de varieteu, ca o serie de

unelțiri. În montarea acestei piese, Brecht foloseste picioroange si alte tehnici, pentru a-i face pe soldații britanici care au instrumentat transformarea să pară nişte monştri uriaşi. *Mann ist Mann* anticipează teatrul absurdului prin teza pe care o susține, anume că natura umană nu este o constantă şi că un personaj se poate transforma în altul, pe parcursul unei piese.

Publicarea recentă a unei poezii postume a lui Brecht aruncă o lumină interesantă asupra legăturii dintre *Mann ist Mann* şi *Im Dickicht der Städte.* Poemul provine dintr-o schiță timpurie a unei piese, *Der grüne Garraga* (*Garaga cel Verde*) şi ne prezintă un om, Galgei, care a fost transformat într-o altă ființă umană. Astfel, Galy Gay, victima din *Mann ist Mann,* era la origine Garga, victima agresiunii din *Im Dickicht der Städte.* Şi, de fapt, intenția lui Shlink de a cumpăra părerea lui Garga este o încercare de a-l jefui de personalitatea sa, exact aşa cum Galy Gay este jefuit de personalitatea lui în *Mann ist Mann.* Ambele piese tratează tema însuşirii personalității mai slabe de către una mai puternică – furtul identității, ca formă de viol. Aceasta este una din temele absurdului: *Jacques sau Supunerea a lui Ionesco* este o dovadă cât se poate de grăitoare.

Scurtul interludiu brechtian *Das Elephantenkalb* (*Puiul de elefant*) a fost scris în 1924-5, pentru a fi jucat odată cu *Mann ist Mann,* în pauza

[466] Bertold Brecht, *Im Dickicht der Städte,* în *Stücke I* (Frankfurt: Suhrkamp, 1953), pp. 291-2

dintre acte. În acest text, care tratează tema schimbului de identități, se anticipează mult din dicteul automat al suprarealiştilor. Un pui de elefant, acuzat că şi-ar fi omorât mama, poate dovedi că mama lui trăieşte şi că, de fapt, ea nu este mama lui. Totuşi, cazul este instrumentat, iar puiul de elefant este declarat vinovat. Acesta este un exemplu de anti-teatru pur, dramatizând subconştientul autorului la fel de nemilos ca şi proiecțiile nevrozei lui Adamov reflectate în primele lui piese.

Ca şi Adamov, Brecht îşi reneagă această perioadă timpurie a dezvoltării sale artistice. Tot ca Adamov, el se îndreaptă spre un teatru asumat social şi, cel puțin în intenția declarată, pe deplin rațional. Şi totuşi, cazul lui Brecht demonstrează că iraționalul teatru al absurdului şi piesa politică nu sunt chiar atât de ireconciliabile, ci mai degrabă fața şi reversul aceleiași medalii. La Brecht, nevroza şi disperarea cărora li se dă frâu liber în perioada anarhică şi grotesca sunt continuate în forța şi la fel de activ dincolo de fațada rațională a teatrului său politic, contribuind din plin la impactul poetic al operei sale.

De fapt, Kenneth Tynan, în polemica sa cu Ionesco – dându-l pe Brecht drept exemplu al unui ideal social asumat – dar şi Ionesco, în atacul său la adresa lui Brecht – ca reprezentant al unui teatru ideologic arid – sunt ambii, la fel de mult, în afara adevărului. Brecht a fost unul dintre primii maeştri ai absurdului, iar cazul lui arată că, dacă piesa cu teză rezistă sau nu, acest lucru este în funcție de adevărul ei poetic, care este dincolo de politică, deoarece vine din straturi mult mai profunde ale personalității autorului. Personalitatea lui Brecht conține un element foarte puternic de anarhie şi disperare. Aşa că, până şi în perioada sa asumată politic, felul în care prezintă el lumea capitalistă este fundamental negativ şi absurd: universul din *Omul cel bun din Sîciuan* este condus de nişte zei imbecili, cel din *Puntilla* este modelat după o formulă de comedie mută à la Chaplin, iar în *Cercul de cretă caucazian,* dreptatea se face printr-un incident extrem de neverosimil.

Dacă, în Germania, impulsul de dincolo de dadaism şi expresionism

s-a coagulat pe la mijlocul anilor ’20 în *Neue Sachlichkeit*[467], întreaga

[467] În literatură, **Neue Sachlichkeit** (**Noua obiectivitate**) denumeşte o reacţie la patosul expresionismului german. Apărută în timpul Republicii de la Weimar (1919-1933), N.S. este caracterizată prin distanţare, abordarea obiectivă a

mişcare modernă fiind înghiţită de intelectualele nisipuri mişcătoare ale perioadei naziste a anilor ’30, în Franţa însă, procesul de dezvoltare continuă nestânjenit. Destructivismul dadaist clarificase atmosfera. Dada a renăscut, în formă nouă, în mişcarea suprarealistă. Pe când dada era pur negativă, suprarealismul venea cu marea, pozitiva şi vindecătoarea forţă a subconştientului. Aşa cum arată André Breton în faimoasa lui definiţie a termenului, din primul manifest suprarealist din 1924, suprarealismul era „un automatism pur psihic, prin care se propune exprimarea verbală, în scris sau în orice alt mod, a funcţionării reale a gândirii.”

Nu este aici locul să prezentăm în detaliu fascinanta poveste a luptelor şi conflictelor interne ale mişcării suprarealiste sau realizările sale din poezie sau pictură. În teatru însă, recolta suprarealistă este foarte săracă. Scena este o formă de artă mult prea elaborată pentru a permite automatismul complet în compunerea pieselor. Este destul de neverosimil ca unele din piesele pe care astăzi le considerăm suprarealiste să fi fost totuşi scrise în felul în care ar fi vrut Breton.

Louis Aragon, în volumul său *Le Libertinage* (1924), publică două asemenea piese. *L’Armoire à Glace un Beau Soir* (*Dulapul cu oglindă într-o seară frumoasă*) este un scheci plin de farmec. În prolog ne sunt prezentate o sumedenie de personaje fantastice. Un soldat întâlneşte o femeie goală, preşedintele republicii apare împreună cu un general negru, două surori siameze îi solicită celui dintâi permisiunea de a se mărita separat. Trece un om pe o bicicletă, iar nasul lui este atât de lung că trebuie să şi-l ridice atunci când vorbeşte; Théodore Fraenkel (un membru al cercului suprarealist) ne prezintă o zână. Piesa propriu-zisă începe cu scena familiară a soţului întorcându-se acasă, iar soţia, cu ochii la dulap, îl imploră să nu se apropie, dând toate indicaţiile posibile ale faptului că înăuntru se află amantul ei. După ce suspansul şi gelozia au creat o atmosferă destul de tensionată sexual, cuplul dispare în camera alăturată. În sfârşit, după o lungă pauză, soţul revine cu hainele în dezordine şi

realității, lipsa sentimentelor etc. În acest context, germanii se raportează la realism, numindu-l Die Alte Sachlichkeit (Vechea Obiectivitate). Împărțită în Verism şi Realism magic, ea a luat sfârşit practic în 1933, odată cu ascensiunea nazismului. (n.tr.)

deschide dulapul din care ies toate personajele fantastice ale prologului. Preşedintele republicii cântă un cântecel-nonsens.

Au Pied du Mur (*La baza zidului*), cea de-a doua piesă a lui Aragon, publicată în *Le Libertinage,* foloseşte aceeaşi metodă: o acțiune relativ convențională, întreruptă de interludii suprarealiste. Intriga principală este ridicol de romantică. Un tânăr care a fost părăsit de iubita lui o sileşte pe fata în casă din hanul unde s-a refugiat dorind să se sinucidă, să-i demonstreze că-l iubeşte. În actul al doilea, tânărul erou, Frédéric şi iubita lui drumețesc pe înălțimile Alpilor şi în final Frédéric se confruntă cu naratorul scenelor în ramă, care este dublul său. Apariția zânelor şi a muncitorilor parizieni în salopete nu pot ascunde faptul că această piesă este de fapt un text romantic, în tonul lui Musset sau Hugo, scoțând la iveală, cu toate capcanele moderniste, tradiționalismul funciar al lui Aragon, neîndoielnic manifest ceva mai târziu în frumoasele poezii din vreme de război şi în romanele sale sociale monumentale.

Aragon şi Breton au scris împreună o piesă *Le Trésor des Jésuites* (*Comoara iezuiților*), de care se dezic amândoi după ruptura lui Aragon de mişcarea suprarealistă. În consecință, piesa nu a mai fost republicată. Una din cele mai remarcabile trăsături ale ei este că prevede, cu zece ani mai devreme, izbucnirea din 1939 a celui de-al doilea război mondial, alimentând astfel pretenția lui Breton, anume că dicteul suprarealist trezeşte puteri profetice şi induce clarviziunea.

Dar mai importantă decât mare parte din producția dramatică a mişcării suprarealiste este opera pe care o parte din membrii săi au scris-o după ce au plecat sau după ce au fost excluşi din grup. Antonin Artaud (1896-1948), unul din cei mai rafinați poeți suprarealişti, actor şi regizor profesionist, care a influențat cel mai mult teatrul modern francez şi Roger Vitrac (1899-1952), cel mai isteț dramaturg pe care l-a dat suprarealismul, au fost ambii surghiuniți din cerc de către Breton, deoarece cedaseră nedemnelor instincte comerciale până-ntr-atât încât au

vrut să monteze piese suprarealiste în cadrul teatrelor profesioniste. Acest lucru se întâmplă spre sfârşitul anului 1926, când cei doi devin asociați într-o aventură numită Théâtre Alfred Jarry, care se deschide la 1 iunie 1927 şi al cărui program includea piesa lui Artaud *Ventre Brûlé,*

ou la Mère Folle (*Stomac deranjat sau mama nebună*) şi piesa lui Vitrac *Les Mystères de l'Amour* (*Misterele iubirii*).

Les Mystères de l'Amour, în trei acte şi cinci scene, este probabil cel mai susținut efort cunoscut de a scrie o piesă cu adevărat suprarealistă. Ea ar putea fi foarte bine produsă de dicteul automat, căci constă, de fapt, în mare parte, din fanteziile tandre şi sadice a doi îndrăgostiți. Autorul însuşi apare în finalul primei scene, după ce a încercat să se sinucidă împuşcându-se, căci intră scăldat în sânge, dar zguduindu-se de râs. În final, reapare, în aceeaşi postură. Lloyd George şi Mussolini fac şi ei parte din distribuție şi Lloyd George, mai ales, apare într-o lumină sumbră, tăind capete cu fierăstrăul şi încercând să scape de bucăți de cadavre. Decorul este tributar picturii suprarealiste. Astfel, scena a patra reprezintă în acelaşi timp o gară, un vagon-restaurant, malul mării, recepția unui hotel, atelierul unui negustor de perdele şi piața centrală a unui oraş de provincie. Trecut, prezent şi viitor se amestecă într-un vis în care realul şi posibilul se întrețes inextricabil. Şi totuşi, în tot acest haos există fragmente de o remarcabilă forță poetică. La un moment dat, în dialogul dintre erou, Patrice, şi autor, ne confruntăm abrupt cu principala problemă din teatrul absurdului, respectiv limbajul:

AUTORUL: Cuvintele tale fac ca totul să fie imposibil, prietene.
PATRICE: Atunci fă teatru fără cuvinte.
AUTORUL: Dar, dragul meu domn, am vrut eu vreodată să fac altceva?
PATRICE: Păi da! Mi-ai pus în gură cuvinte de iubire.
AUTORUL: Ar fi trebuit să le scuipi.
PATRICE: Am încercat, dar se transformau în împuşcături sau amețeli.
AUTORUL: Asta nu-i vina mea. Aşa e viața.

A doua piesă suprarealistă a lui Vitrac, *Victor, ou Les Enfants au Pouvoir* (*Victor sau Copiii la putere*), jucată pentru prima oară sub bagheta lui Artaud pe 24 decembrie 1924, depăşeşte haosul dicteului pur şi adoptă convenția farsei şi comediei de salon pe care o regăsim mai târziu

adopta convenţia falsei şi comediei de salon pe care o regăsim mai târziu la Ionesco. Victor este un băieţel de nouă ani, înalt de doi metri şi deştept ca un adult. Împreună cu prietena sa de şase ani, Esther, ei sunt singurele fiinţe raţionale într-o familie de adulţi nebuni care se comportă ca nişte marionete. Tatăl lui Victor trăieşte cu mama lui Esther, dar copiii dau pe

faţă relaţia părinţilor, iar tatăl lui Esther se spânzură. Unul dintre personaje este o femeie de o frumuseţe răpitoare, dar care suferă de o deconcertantă incontinenţă carminativă. În final, Victor moare de apoplexie în ziua când împlineşte nouă ani, iar părinţii lui se sinucid. Ultima replică a piesei îi aparţine fetei în casă, care spune: „Mais, c'est une drame!"[468]

Victor îl anticipează în multe privinţe pe Ionesco: banalitatea unui limbaj clişeizat este parodiată atunci când unul din personaje citeşte fragmente autentice din *Le Matin* din 12 septembrie 1909; avem de-a face aici cu o combinaţie ionesciană de parodie a teatrului convenţional şi de absurd pur. Totuşi, piesa lui Vitrac nu are sentimentul formei şi poezia nebuniei cu metodă şi farmec a lui Ionesco, căci amestecul celor două elemente nu este complet, coşmarul alternează cu balul mascat ieftin.

Ulterior, piesele lui Vitrac revin la o formulă mai tradiţională, dar în unele mai regăsim totuşi urme suprarealiste. Chiar într-o piesă sociologică şi politică aşa cum este *Le Coup de Trafalgar* (un tablou al unei felii de societate pariziană înainte, în timpul şi după primul război mondial, cu premiera în 1924) găsim rămăşiţe ale unui delicios umor nebunesc, pe când în *Le Loup-Garou* (*Vârcolacul*), o comedie care are loc într-un spital la modă de boli mintale, experienţa suprarealistă a autorului este clar detectabilă în meşteşugul cu care el redă dialogul nebunilor.

Antonin Artaud a regizat piesele suprarealiste ale lui Vitrac şi este autorul a două remarcabile scheciuri dramatice, dar adevărata lui importanţă pentru teatrul absurdului constă în scrierile sale teoretice şi în experimentele lui practice ca producător. Unul dintre cei mai extraordinari artişti ai vremii lui, imaginaţia lui Artaud a depăşit practica sa teatrală. Dar viziunea pe care a avut-o, a unei scene de o frumuseţe magică şi de o forţă mitologică, rămâne şi astăzi unul dintre cei mai activi fermenţi ai teatrului. Deşi lucrează cu Dullin şi regizează spectacole în scurta viaţă a Teatrului Alfred Jarry, concepţia revoluţionară despre teatru a lui Artaud s-a cristalizat numai după ce a văzut dansatorii balinezi la Expozitia Coloniilor din 1931. Îşi formulează crezul într-o serie

de manifeste pasionate, reunite apoi în volumul *Le Théâtre et Son Double* (1938).

[468] Vitrac, Victor, *ou Les Enfants au Pouvoir,* în *Théâtre I* (Paris: Gallimard, 1946), p. 90

TEATRUL ABSURDULUI

Diagnosticând confuzia epocii sale ca venind dintr-o „ruptură între lucruri şi cuvintele, ideile şi semnele care le reprezintă”[469], respingând teatrul psihologic şi narativ, ca fiind o „artă închisă, egoistă şi personală”[470], Artaud cheamă pasionat la o reîntoarcere la mit şi magie, la o expunere nemiloasă a celor mai profunde conflicte ale minții umane, la un „Teatru al Cruzimii”. „Tot ceea ce acționează este cruzime. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acțiune împinsă la capăt, extremă.”[471] Prin confruntarea spectatorilor cu imaginea autentică a conflictelor lor interne, un teatru magic, poetic, îi va descătuşa, eliberându-i, căci „...toate conflictele adormite în noi înşine el ni le înapoiază în deplinătatea forțelor lor, şi dă acestor forțe nume pe care le recunoaştem ca simboluri: şi iată că în fața noastră izbucneşte o încleştare de simboluri (...) căci nu poate exista teatru decât în clipa în care începe cu adevărat imposibilul şi în care poezia de pe scenă alimentează şi supraîncălzeşte simboluri realizate.”[472]

Se ajunge astfel la o respingere totală a realismului şi la invocarea unui teatru care să proiecteze arhetipuri colective:

> „Teatrul nu va putea redeveni el însuşi (...) decât furnizând spectatorului precipitați veridici de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simțul utopic al vieții şi lucrurilor, canibalismul său chiar, îşi dau frâu liber, nu pe un plan presupus şi iluzoriu, ci pe unul interior.”[473]

Influențat de puternica impresie pe care o i-o face subtila poezie magică a dansatorilor balinezi, Artaud vrea să readucă pe scenă limbajul

[469] Antonin Artaud, *Teatrul şi cultura în Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 9

[470] Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere,* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 65

[471] Artaud, *Teatrul şi cruzimea,* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p.69

[472] Artaud, *Teatrul şi ciuma,* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 25

[473] Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest),* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 74

gestului şi mişcării, să dea obiectelor neînsufleţite un rol în acţiune şi să exileze în fundal dialogul care „în forma lui scrisă şi vorbită – nu aparține în chip specific scenei, el aparține cărții.”[474] Apelând, odată cu dansurile balineze, la exemplul *music hall*-ului şi al Fraților Marx, el susține un nou limbaj al teatrului, un limbaj fără cuvinte al formelor, luminii, mişcării şi gestului:

> „Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic şi fizic, trebuie să o spunem. Şi nu este vorba de a şti dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleaşi rezolvări psihologice ca şi limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente şi pasiuni la fel de bine ca şi cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gândirii şi al inteligenței atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le asume şi pe care gesturile şi tot ce ține de limbajul în spațiu le ating cu mai multă precizie decât ele.”[475]

Teatrul ar trebui să țintească la a exprima ceea ce limbajul nu poate spune în cuvinte: „Nu e vorba de a suprima cuvântul în teatru, ci de a-l face să-şi schimbe destinația şi mai ales să-şi reducă locul”[476]

> „Sub poezia textelor se află poezia ca atare, fără formă sau text.[477] (...) Căci eu stabilesc din principiu că vorbele nu înseamnă totul şi că prin natura şi din cauza caracterului lor determinant, fixat odată pentru totdeauna, ele opresc şi paralizează gândirea, în loc să-i permită şi să-i favorizeze dezvoltarea.[478] (...) Adaug limbajului vorbit un alt limbaj şi încerc să-i redau vechea lui eficacitate magică, o eficacitate ce subjugă, integrală limbajului vorbei, ale cărui misterioase posibilități au fost uitate.”[479]

[474] Artaud, *Punerea în scenă şi metafizica* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p.32

[475] Artaud, *Teatru oriental şi teatru occidental,* în *Teatrul şi dublul său,* în româneşte de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 59

[476] ibid., p.60

[477] Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere,* în *Teatrul şi dublul său,* în

românește de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 64

[478] Artaud, *A doua scrisoare despre limbaj,* în *Teatrul şi dublul său,* în românește de Voichița Sasu şi Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 88

[479] ibid., p.89

TEATRUL ABSURDULUI

Deja la 1930, Artaud formulează teoretic câteva din tendințele de bază din teatrul absurdului. Dar i-a lipsit contextul de a şi le pune în practică, şi ca dramaturg, şi ca regizor. Şansa lui de a-şi atinge scopul apare însă în 1935, când găseşte susținători ai unui spectacol numit *théâtre de la cruauté.* Decide să facă propria sa adaptare a poveştii macabre a lui Cenci, pe care Stehdhal o scrisese ca povestire, iar Shelley o transformase într-o tragedie. Dar în ciuda unor minunate detalii, spectacolul a fost un eşec. Artaud însuşi joacă rolul Contelui Cenci. Felul ritualic în care el spunea textul, ca pe o incantație, a intrigat, dar nu a convins publicul. Falimentul financiar care a urmat a declanşat pentru Artaud o perioadă de sărăcie, abjecție şi disperare, presărată cu lungi crize de nebunie. Jean-Louis Barrault, care avea atunci doar douăzeci de ani, a fost secretarul literar al producției, iar Roger Blin, unul din cei mai importanți regizori din teatrul absurdului, a fost asistentul de regie al lui Artaud, jucând şi rolul unuia din asasinii plătiți.

Artaud debutează ca actor, sub bagheta lui Lugné-Poë la Téâtre de l'Oeuvre, joacă alături de Gémier, primul interpret al lui Ubu, apare în 1924 în *Matusalemul* lui Yvan Goll, la Paris, este prieten cu Adamov în perioadele sale de boală mintală – este, pe scurt, puntea dintre pionierii absurdului şi teatrul absurdului de azi. Aparent, încercările sale au eşuat în faliment şi psihoză. Dar de fapt, într-un anume sens, Artaud a triumfat.

Un alt poet important, rod al mişcării suprarealiste, este Robert Desnos (1900-1945), autor de versuri elegiace şi poezii ale nonsensului; imortalizând vise delicate şi pline de groază, scrind numeroase scenarii suprarealiste care nu s-au materializat niciodată în filme. Singurul lui text dramatic a fost *La Place de L'Etoile,* scrisă în 1927, revizuită cu puțin timp înainte de arestarea şi deportarea lui în 1944, publicată după moartea sa tragică în lagărul de concentrare de la Theresienstadt, unde a fost găsit emaciat şi muribund, la terminarea războiului.

La Place de L'Etoile este un titlul care induce în eroare, căci nu se

referă la binecunoscuta piață pariziană, ci la peştele-stea, un simbol poetic al visurilor şi dorințelor protagonistului, Maxime. Oamenii îi cer lui Maxime să le dăruiască lor peştele-stea, dar el refuză. Însă când îl dăruieşte într-adevăr femeii pe care-o iubeşte, nu numai că un polițist vine şi i-l aduce înapoi, găsindu-l în rigolă sub fereastra lui, ci mai apar

şi grupuri diferite de oameni, care îi aduc din ce în ce mai mulți peşti-stea. Apar şi doisprezece chelneri cu doisprezece peşti-stea pe platouri de argint, iar străzile oraşului se umplu de peşti stea până-ntr-atât încât de-abia se mai poate umbla pe ele.

La Place de L'Etoile este şi o poveste romantică de iubire, dintre Maxine şi două femei, Fabrice şi Athénais, dar prin atmosfera de vis şi conversațiile bețivilor din bar, ca un fel de cor antic, piesa anticipează teatrul absurdului. Desnos subintitulează piesa *Anti-poème,* anticipând astfel anti-teatrul ionescian.

*

Presiunea vremurilor şi influența pionierilor artei abstracte erau atât de puternice, încât au existat încercări de a sparge convenția teatrului naturalist chiar şi în afara mişcării suprarealiste. Jean Cocteau a încercat să facă un spectacol al mişcării pure. *Parade,* compus de Cocteau, cu decorul semnat de Picasso, pe muzica lui Satie (maestru al umorului negru), care a fost jucat de Ballet Russe al lui Diaghilev în 1917 şi care este o reîntoarcere la circ şi *music hall,* pe când *Le Boeuf sur le Toit* (*Boul pe acoperiş,* 1920) tot al lui Cocteau, cu decorul lui Dufy şi muzică de Milhaud, a fost jucat de actori de *music hall* faimoşi, cum ar fi Fratellinis. *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Căsătoriții de la Turnul Eiffel,* 1921) este o pantomimă cu elemente de balet, însoțită de narațiune vorbită, de actori în costume uriaşe de fonograf.

Deşi mare parte din creația ulterioară a lui Cocteau oscilează între romantismul greoi şi ludicul pur şi simplu, ea poartă amprenta dorinței sale de a crea un teatru al fantasmelor, lucru care se vede poate şi mai clar în tulburătoarele, halucinantele sale filme, de la *Le Sang d'un Poète* (*Sângele unui poet*) la *La Belle et la Bête* (*Frumoasa şi Bestia*) şi *Orphée,* cu imaginile sale strălucit realizate pe tărâmul morților ca şi în ultimul său *Testament d' Orphée.* Ionesco recunoaşte că îi datorează lui

Cocteau tocmai gustul pentru baroc şi ludic:

„Cred că lui Jean Cocteau i s-a reproşat faptul că atinge doar suprafața problemelor grave. Acest lucru mi se pare greşit, căci el le ridică într-un decor selenar, fermecat. I s-a reproşat lipsa de puritate a stilului, decorurile de poveşti cu zâne. Tocmai aceste confetti îmi plac mie,

serpentinele de hârtie, sfincşii lui baroci de bâlci. Dacă totul este doar un miraj, iar viața un parc de distracții, nu e deplasat să avem sfincşi şi un fel de bâlci. Nimic nu exprimă mai bine decât aceste locuri festive şi itinerante, precaritatea vieții, fragilitatea frumuseții, evanescența”[480]

Anticipând clar atacul ionescian la adresa familiei burgheze, o piesă care vine din cercul lui Cocteau este *Les Pélicans* (1921), scrisă de acel geniu precoce, Raymond Radiguet (1903-1923). În două acte scurte, ne întâlnim cu familia Pelican, dornică de fapte mari care să le facă numele atât de faimos încât să nu mai pară ridicol. Doamna casei intră călărind în spatele profesorului ei de înot, care nu ştie să înoate, dar cu care ea are o aventură. Fiul încearcă să devină jocheu, iar fiica, încercând să se sinucidă, primeşte un premiu de patinaj artistic pe Sena înghețată. Piesa se încheie cu o scenă grotească de grup.

Cam tot în acest timp, Armand Salacrou, ulterior devenit dramaturg de frunte într-un robust idiom scenic, scrie câteva piese delicate, suprarealiste, mai degrabă pentru a fi citite decât jucate. Mare parte din ele s-au pierdut, dar *Les Trente Tombes de Judas şi Histoire de Cirque* au supraviețuit şi au fost republicate în 1960.[481] Amplasate într-o sală de dans şi într-un circ, aceste mici piese combină tradiția clovneriei şi a visării: portocale care împroaşcă sânge, plante bizare care cresc văzând cu ochii, iar cortul circului dispare, lăsându-l pe tânărul îndrăgostit să moară într-o furtună de zăpadă.

În 1924, pe când mai erau elevi, René Daumal (1908-1944) şi Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943) compun o serie de piesuțe miniaturale, într-un spirit cu adevărat jarry-esc, reunite sub auspiciile Colegiului de Patafizică şi publicate cu titlul *Petit Théâtre*. Ele sunt de un delicios nonsens şi complet în afara oricărei interpretări. Ambii scriitori ajung poeți renumiți, Daumal continuându-şi cercetarea în regiunile întunecate ale sufletului într-atât încât comite repatate tentative de sinucidere prin inhalarea unor aburi toxici, astfel încât să ajungă la frontierele vieții. El este considerat ca unul din cei mai autentici urmaşi ai lui Jarry, iar

memoria lui este venerată de Colegiul de Patafizică.

[480] Ionesco, „Pour Cocteau", *Cahiers des Saisons,* no.12, octombrie 1957.

[481] Armand Salcrou, *Pièces á Lire,* în *Les Oeuvres Libres,* Paris no. 173, octombrie 1960.

Chiar mai important însă printre patafizicieni, ca autor dramatic al nonsensului, este Julien Torma (1902-1933), un alt artist vagabond şi *poète maudit,* care a plutit prin vârtejurile vieții cu suverană nepăsare, până când a dispărut în Alpii austrieci, ieşind din hotel să se plimbe şi nemaiîntorcându-se niciodată. Torma, care-i disprețuia pe suprarealişti pentru aviditatea de publicitate şi exploatarea personalității proprii, a scris câteva piese-nonsens extraordinare. *Coupures* (*Tăieturi*), „o trage-die în nouă scene" şi piesa într-un act *Lauma Lamer* au apărut amândouă antum într-un tiraj limitat de două sute de exemplare. Cea mai am-biționsă piesă a sa, *Le Bétrou,* a fost publicată postum de Colegiul de Patafizică.

Coupures este un text remarcabil, mai ales datorită unui personaj, numit Osmur, reprezentând evident soarta în întreaga sa absurditate şi care spune cu voce tare toate didascaliile, prezentat ca un fel de zeu care domină acțiunea în mod arbitrar. După ce piesa se încheie, Osmur este tras afară din scenă pe o platformă cu roți şi este demascat ca fiind un simplu mecanism. În conformitate cu acest lucru, acțiunea însăşi, dictată de un mecanism lipsit de simțuri, nu poate avea sens, în afara faptului că ne prezintă imagini erotice şi violente. Protagonistul din *Le Bétrou* (piesă în patru acte numărate invers, de la minus trei la zero) este o creatură stranie care inspiră teroare numeroaselor sale soții. Bétrou-ul scoate bâl-bâieli dezarticulate care sunt interpretate de un astronom. La sfârşitul celui de-al doilea act (sau mai degrabă al actului minus 2), practic toate personajele au fost ucise de Bétrou, dar sunt reînviate în actul următor (minus 1), ca să fie din nou ucise şi sunt din nou vii şi nevătămate când acțiunea ajunge în finalul previzibil: în punctul zero.

Există aici un element de suspans: Bétrou-ul este învățat să vorbească şi ajunge la un moment dat să poată imita anumite zgomote de animale. Acest lucru pare totuşi să-i scadă puterile. Fuge în lume, disperat, iar piesa se încheie în haos. Şi, după cum ne explică docții editori patafizicieni. Elementul esențial al piesei constă în paralizia psihologică

patafizicieni „Elementul esențial al piesei constă în paralizia psihologică ce domneşte peste tot şi în «frazeolalia» sau, dacă vreți, în materialul verbal care domină totul şi care este însăşi Soarta.”[482] Găsim aici o analo-

[482] J.H. Sainmont, H. Robillot, A. Templenul, Introducere la J.Torma, *Le Bétrou* (Paris: Collège de Pataphysique, anul 83 al erei patafizice 1956), p.14

gie cu dominarea Sorții de către limbaj la poeți ai nonsensului cum sunt Lewis Carroll, Edward Lear şi Christian Morgenstern.

Torma îşi explică ideile ceva mai clar într-un volumaş de aforisme, *Euphorismes* (1926), o carte remarcabilă, iar exemplarul aflat la Biblioteca Națională din Paris are pe pagina de gardă o dedicație pentru Max Jacob care sună astfel: „Dacă Dumnezeu ar exista, nu l-ai putea inventa!” Unele din aforisme sondează etica homosexualității, dar altele conțin o respingere absolută a limbajului. „De îndată ce cineva vorbeşte, se răspândeşte o putoare de social”[483] sau, şi mai drastic, „A te exprima pe tine... lumea însăşi ia cu împrumut nevoia scatosociologică şi o sfințeşte ca model de elocuțiune”[484], astfel încât limba devine „cacofonie”. De aceea Torma încearcă să restituie gândirii ambiguitatea ei funciară şi *de negândit* care, oricum ar fi, *este* realitate – să deszosifice limba şi *să parasească* literatura.”[485]

Torma, care îi cunoştea şi coresponda cu Daumal şi Desnos, este un scriitor pentru scriitori şi nu va fi probabil niciodată citit în afara unui cerc restrâns de cunoscători entuziaşti ai poeziei nonsensului. El însuşi nu a dorit să aibă vreun impact sau să fie luat în serios: „Nu sunt om de litere, nici poet. Nici măcar nu pretind că mă interesează ce fac, mă distrez doar... Pentru mine, până şi recunoaşterea tăcerilor tragice este prea mult. Nu am nimic de mărturisit, nu fac nimic special, am comis doar aceste poeme uşurele.”[486] El a a fost unul dintre puținii care a avut curajul de a duce recunoaşterea absurdității condiției umane la concluzia ei logică: a refuzat de a lua orice lucru în serios, iar pe sine cel mai puțin din toate. Modul întâmplător în care a murit arată că această atitudine nu era nicidecum doar o poză.

Raymond Roussel (1877-1933) a fost la fel de ciudat şi de excentric ca şi Torma şi, în felul său, la fel de influent asupra scriiturii contemporane. Putred de bogat, el a călătorit prin lume fără să-şi dea osteneala s-o şi privească. Ajungând la Pekin, se plimbă o dată prin oraş, apoi se încuie în camera sa de hotel. Când vasul cu care călătorea ajunge în

[483] Torma, Euphorismes (Paris, 1926), p.37
[484] ibid., p.36
[485] ibid., p.39
[486] ibid.

Tahiti, el rămâne în cabină, scriind, nearuncând nici măcar o privire prin hublou. În scrierile lui, şi Roussel ținteа spre excluderea completă a lumii reale. El voia să construiască o lume în întregime a sa, bazată, ca cea a lui Torma, pe poeții nonsensului, pe logica asonanței sau pe asocierile verbale.

Câteva din romanele lui Roussel sunt construite pe principiul a două propoziții fundamentale, asemănătoare ca sunet, dar diferite ca sens, pe care le pune la începutul şi, respectiv, în finalul cărții şi apoi încearcă să le lege printr-un şir de propoziții care ar construi o succesiune neîntreruptă a unei asemenea logici verbale – o logică a metaforei, jocului de cuvinte, omonimiei, asociației de idei şi anagramei. Aceleaşi mecanisme de logică internă sunt motorul pieselor sale *L'Etoile au Front* (*Steaua din frunte*, 1924) şi *La Poussière de Soleils* (*Praf de sori*, 1926).

Aceste piese lungi şi complicate, pe care le produce el însuşi şi care sunt primite cu hohote de râs disprețuitor, trebuie că se numără printre cele mai nedramatice drame scrise vreodată. Ele constau aproape în întregime din înşiruiri de poveşti foarte complicate şi fantastice pe care personajele şi le spun într-un limbaj curios de static şi de pompos. Teatrul lui Roussel este cu adevărat mai „epic" decât al lui Brecht şi infinit mai antiteatral decât orice a scris Ionesco vreodată. În acelaşi timp, incredibila fantezie a invenției lui Roussel, combinată cu involuntarul primitivism care-l face un Douanier Rousseau al teatrului, dă operei lui o putere aproape hipnotică şi face din el idolul suprarealiştilor şi al patafizicienilor. În 1933, Roussel se sinucide, la Florența.

De la Apollinaire la suprarealişti şi mai departe, a existat întotdeauna o strânsă prietenie între artiştii plastici ai avangardei, pe de o parte, şi poeții şi autorii dramatici avangardişti, pe de altă parte. Beckett a scris un studiu foarte fin al operei pictorului abstract Bram van Velde[487], iar Ionesco este prieten cu Max Ernst şi Dubuffet. Influența unora din pictorii importanți ai vremii asupra absurdului este uşor de observat în imageria şi decorul pieselor sale (a se vedea fata cu trei nasuri din

imageria şi decorul pieselor sale (a se vedea fata cu trei nasuri din *Jaques*).

[487] Beckett/Georges Duthuit/Jaques Putman, *Bram van Velde* (New York: Grove Press, 1960)

TEATRUL ABSURDULUI

Mai mult, o bună parte din din pictorii şi sculptorii timpului nostru s-au aventurat în domeniul poeziei sau teatrului avangardist. Am vorbit deja de piesa dadaistă a lui Kokoschka, urmată de o serie de alte experimente dramatice. Marele sculptor expresionist german Ernst Barlach (1870-1938) a scris de asemenea câteva piese tulburătoare care anticipează oarecum unele din trăsăturile fantasmatice, de vis, ale absurdului. Picasso, de asemenea, a scris două piese avangardiste, *Le Désire Attrapé par la Queue* (*Dorința prinsă de coadă,* 1941) şi *The Four Little Girls* (*Cele patru mici fetițe,* 1952).

Prima dintre acestea a fost citită într-un spectacol-lectură pe 19 martie 1944 în regia lui Albert Camus şi cu participarea lui Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau şi alte distinse personalități ale lumii literare şi artistice. Ea constă, ca şi *Le Coeur à Gaz* a lui Tzara, într-un dialog între picioare fără trup (câteva se tot plâng monoton de degerături) şi alte personaje dezumanizate. Există o mică intrigă, dar acțiunea reflectă griji din vreme de război, preocupări ca lipsa de alimente şi frigul. Într-un amestec de umor şi disperare sardonică, mica piesă spune cam ce ar glăsui una din picturile lui Picaso, dacă ar căpăta viață şi ar putea vorbi. Ea are ludicul şi senzualitatea stilului maestrului.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre *Cele patru mici fetițe,* din care Roland Penrose citează în biografia pe care i-o face lui Picasso şi care conține indicații scenice de genul: „Intră un enorm cal alb înaripat trăgându-şi după el intestinele, e cu aripile întinse şi are o bufniță pe cap; stă o clipă în fața fetiței, după care dispare în culise.”[488]

Mişcarea modernistă în pictură şi teatrul absurdului se întâlnesc în respingerea elementelor discursive şi narative şi în concentrarea pe imaginea poetică, reprezentând o concretizare a realității interioare a conştientului şi subconştientului şi a arhetipurilor prin care aceasta din urmă prinde viață.

[488] R. Penrose, Picasso: His Life and Work (London: Gollancz, 1955), p.335

*

Legătura dintre mișcarea modernistă în pictură și noile orientări experimentale în teatru este de asemenea demonstrată cu claritate de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), una dintre cele mai strălucite figuri ale avangardei europene a vremii sale, a cărui importanță este abia acum descoperită în afara granițelor Poloniei sale natale. Witkiewicz – care a lucrat mult sub pseudonimul Witkacy – şi-a început cariera ca pictor şi a dezvoltat o estetică a „formei pure", postulând în esență independența totală a artistului de natură şi realitatea exterioară.

În opera sa de dramaturg, care s-a bucurat de prea puțină atenție în timpul vieții sale, Witkiewicz explorează lumile visului, nebuniei, parodiei și satirei politice. Coșmaruri grotești se topesc în viziuni ale nebunilor, parabole politice se transformă în parodii ilare ale clasicilor polonezi. Categoric, o bună parte a receptării corespunzătoare a operei lui Witkiewicz se bazează pe buna cunoaştere a contextului politic al vremii lui şi pe literatura poloneză. Cu toate acestea, câteva piese i-au fost traduse în germană şi în engleză. Ele pun în lumină un autor dramatic de o nespusă inventivitate, şi, fără îndoială, de mare calibru. Ediția în două volume a pieselor lui Witkiewicz care apare la Varşovia în 1962 conține douăzeci de piese – o mină de aur care poate fi explorată şi redescoperită. Figură orgolioasă şi excentrică, Witkiewicz s-a sinucis pe 18 septembrie 1939, la o zi după ce intrarea trupelor sovietice în Polonia anunța apusul independenței țării sale.

Un alt scriitor polonez de importanță mondială, foarte activ ca romancier, Witold Gombrowicz (1904-1969) trebuie privit ca precursor, dar în acelaşi timp şi ca un maestru al absurdului. Gombrowicz, care părăseşte Polonia în 1939, se stabileşte în Argentina şi îşi petrece restul vieții în exil. Piesa lui, *Iwona, Ksieczniczka Burgunda* (*Ivona, principesa Burgundiei,* 1935) ne duce într-o lume grotescă, romantică, de poveste

– la curtea unui rege care seamănă cu cu cel din *Leonce şi Lena* lui Büchner sau cu poveştile lui Hans Christian Andersen. Prințul, plictisit şi distrat, este prezentat unei prințese urâte şi proaste care nu scoate niciodată nici un cuvânt. Tocmai această muțenie îi permite prințului să-şi imagineze viața ei interioară, fără nici un amestec din partea fetei – şi să se

îndrăgostească de ea. Asta doar până când se plictiseşte de ea şi o ucide, făcând-o să mănânce un peşte atât de plin de oase, încât se sufocă şi moare. A doua piesă a lui Gombrowicz, *Slub* (*Cununia,* scrisă în 1945, publicată în 1950 şi jucată la Paris în 1963) este o piesă-vis de mare impact. Protagonistul, Henryk, vag conştient de faptul că e înregimentat ca soldat undeva în nordul Franței, se vede transportat în țara sa de baştină, împreună cu cel mai bun prieten al lui, Wladzio. Dar casa unde trăieşte s-a transformat într-o tavernă mizerabilă, mama şi tatăl lui sunt crâşmari, logodnica sa a devenit o târfă. După care mama şi tatăl apar din nou ca rege şi regină, iar Heryk ca un prinț pe punctul de a se căsători cu o prințesă. Cu toate acestea, el rămâne vag conştient că logodnica lui este o târfă, iar cele două lumi se amestecă una într-alta. Henryk recurge frecvent la vorbirea în versuri şi, deşi este conştient de solemnitatea acestui mod de a se exprima, nu se poate stăpâni. Iată o transpunere strălucită a situației de visare :

„Toate acestea de le-aş spune răspicat,
ele s-ar preschimba şi ar suna solemn ca o DECLARAȚIE.
Ca o piatră care cade în tăcere aşa cum pică în apă.
Ştiu şi de ce!
Pentru că voi nu sînteți aici de față, iar eu
Sînt singur, singur de tot !
Dacă sînt singur şi vorbesc, deci
Nimănui nu m-adresez
[489]
Nu pot fi decît artificial.

Coşmarul pare să reflecte teama lui Henryk de căsătorie. Deşi hotărât să o ducă la capăt, totuşi este incapabil de acest lucru. Implicat în conspirații şi revoluții, îşi aruncă în închisoare propriul tată şi se înscăunează dictator în propria sa țară. Gelos din pricina zvonurilor că mireasa lui l-ar fi înşelat cu Wladzio, îi cere acestuia să se sinucidă ca dovadă a prieteniei sale. Astfel, pe măsură ce nunta se desfăşoară, Wladzio se sinucide cu un cuțit pe care i l-a dat Henryk. Cununia se transformă în

înmormântare.

[489] Witold Gombrowicz, *Cununia,* în *Jurnal. Teatru,* traducere de Olga Zaicik (Bucureşti: Univers, 1988), p. 312

Gombrowicz sugerează magistral prezența continuă a mai multor niveluri diferite de conştiință în mintea visătorului. Pentru autor, realitatea este problematică, iar omul nu este autonom, ci produsul unei situații în care acesta se găseşte, ca produs al unui limbaj care vine dintr-o situație dată.

„...Fiecare spune
Nu ceea ce vrea să spună, ci ceea ce se cuvine.
Cuvintele minciuni urzesc,
Nu sîntem noi cei ce le rostesc, ci ele
Ne rostesc pe noi şi gîndurile ni le trădează,
Care şi ele ne trădează simțirea
Trădătoare."[490]

Şi aici, ca în lumea nonsensului a lui Edward Lear şi Lewis Carroll, limbajul a ajuns autonom. Într-o lume care şi-a pierdut criteriile obiective ale realității, gândul a devenit omnipotent, dar el, la rândul său, este sclavul limbajului vorbit şi convențiilor sale.

Categoric că generația mai tânără de dramatrugi ai absurdului în Polonia anilor 1960 le datorează mult lui Witkiewicz şi Gombrowicz, dar se şi înscriu în tradiția deschisă de aceştia.

*

În Spania, țara lui Picasso şi Goya, țara alegoricelor *autos sacramentales* şi a poeziei baroce a lui Quevedo şi Góngora, câteva din trăsăturile suprarealismului se oglindesc în opera a doi mari dramaturgi.

Ramón del Valle-Inclán (1886-1936), romancier important şi autor dramatic practic necunoscut în afara granițelor Spaniei, dezvoltă, începând cu anul 1920, un stil de scriitură dramatică pe care îl numeşte *esperpento* (grotesc sau ridicol), în care lumea este descrisă ca locuită de marionete tragicomice, aproape mecanic puse în mişcare. După cum explică Valle-Inclán însuşi, artistul poate vedea lumea din trei puncte de vedere diferite. Se poate uita în sus, îngenunchind în fața ei, prezen-

tând-o în mod idealizat, respectuos; se poate confrunta cu ea în picioare, ceea ce ar duce la o abordare realistă sau o poate vedea de deasupra – şi

din această poziție avantajoasă ea îi va apărea ridicolă sau absurdă, căci
[490] ibid., p.339

o va vedea ca prin ochii unui mort care priveşte înapoi spre fosta lui viață. *Esperpento*-urile lui Valle-Inclán, mai ales *Las Galas del Defunto* (*Gala morților*) şi *Los Cuernos de Don Friolera* (*Coarnele lui Don Friolera*), scrise în jurul anului 1925, sunt amare caricaturi ale vieții în care amanți urâți şi deformați sunt urmăriți de soți proşti şi ridicoli, în timp ce regulile şi clişeele sociale apar mecanice, complet dezumanizate, maşinării nebune, funcționând în gol. Între tinerii dramaturgi ai absurdului, Arrabal este cel care recunoaşte influența pe care Valle-Inclán a avut-o asupra sa.

Într-un mod mai blând şi mai poetic, unele din piesele lui Federico García Lorca reflectă influențe ale suprarealismului francez. Mai puțin cunoscute şi mai timpurii decât marile tragedii realiste ale lui Lorca,

acestea includ fermecătoarele scene scurte din *Teatro Breve* (*Teatru scurt,* 1928), din care *El Paseo de Buster Keaton* (*Plimbarea lui Buster Keaton*) se revendică clar din filmul mut american (ca şi *Chapliniada* lui Goll). Se poate de asemenea vorbi şi despre piesa pentru păpuşi *Retablillo de Don Cristobal* (*Micuța piesă de altar a lui Don Cristobal,* 1931), cu fermecătorul dialog încrucişat derivat din teatrul popular andaluzian şi despre ceva mai suprarealist intelectualizata *Asi que Pasen Cinco Años* (*Astfel trec cinci ani,* 1931), o legendă a timpului într-un stil de vis, precum şi despre cele două scene ale piesei neterminate *El Publico* (*Publicul,* 1933), care se apropie foarte mult de teatrul absurdu-

lui, mai ales prima din ele, în care un împărat roman este confruntat cu două personaje non-umane, unul în întregime acoperit de viță de vie, altul complet îmbrăcat în clopoței de aur.

*

În teatrul de limbă engleză, dadaismul şi suprarealismul nu au avut o influență prea mare. Gertrude Stein scrie o serie de texte pe care le numeşte „piese", dar majoritatea sunt poeme scurte şi abstracte în proză,

în care propoziții simple sau paragrafe sunt numite actul I, actul II şi aşa mai departe. *Chiar şi Four Saints in Three Acts* (*Patru sfinți în trei acte*) care s-a montat cu succes ca balet (în coregrafia lui Frederick Ashton şi pe muzica lui Virgil Thomson) este în esență doar un poem abstract în proză, în care se pot decela elemente de „teatru pur" într-un mod mai

mult sau mai puțin arbitrar. Când, spre finalul vieții, Gertrude Stein scrie o piesă cu intrigă şi dialog *Yes is for a Very Young Man* (*Da este pentru un bărbat foarte tânăr*), ea se dovedeşte a fi cu adevărat fascinantă, dar de fapt foarte tradițională – un text, scris într-un blând idiom steinian, despre rezistența franceză şi o americancă expatriată iubind mut un tânăr luptător în Rezistența franceză.

Într-o anumită măsură, piesa lui F. Scott Fitzgerald, *The Vegetable* (*Leguma*), pusă în scenă fără pic de succes în noiembrie 1922, ar trebui privită ca un exemplu timpuriu de teatru absurd, cel puțin în partea sa de mijloc, care descrie viața la Casa Albă într-un mod deosebit de grotesc şi abundând de nonsensuri. Dar această succesiune satirică de scene este laborios motivată de primul act în care protagonistul, Jerry Frost, se îmbată cu alcool de contrabandă, iar în actul al treilea, acțiunea este cu grija adusă înapoi cu picioarele pe pământ. *The Vegetable* este o încercare de a abandona convenția naturalistă, dar eşuează datorită conținutului său, ferm ancorat în aceasta.

Această capcană a fost genial evitată de e.e.cummings în *him* (1927), una din cele mai remarcabile piese în stil suprarealist şi de departe mai împlinită în totalitatea sa decât majoritatea pieselor suprarealiste franceze ale perioadei. Aici, odiseea spirituală a unui bărbat şi a unei femei este învăluită într-o înşiruire de vis a unor scene de feerie şi incidente fantastice într-un parc de distracții. Eric Bentley a dat o interpretare ingenioasă piesei, ca fiind fantezia protagonistei, Me, „care e sub anestezie, urmând să nască"[491], astfel încât piesa se învârte în jurul poveştii dintre Me şi him[492], „un tânăr cuplu american şi aventura lor în căutarea realității." Corul surorilor ciudate, vorbind o limbă a nonsensului, scenele de vodevil ale scandalagiilor şi negustorilor de săpun din parcul de distracții, parodierea filmelor cu gangsteri, a baladelor populare, a americanilor în Europa şi a Italiei lui Mussolini, toate se potrivesc de minune în această interpretare. Dar Bentley citează şi dialogul lui

cummings dintre Autor şi Public în care autorul spune „...în ce vă priveşte, «viaţa» este un verb cu două diateze, cea activă: a face şi cea

[491] Eric Bentley, Notes to *him,* în *From the Modern Repertoire,* series II (Indiana University Press, 1957), p. 478

[492] Joc de cuvinte, „Me" traducându-se aici cu „eu şi el" (n.tr.)

pasivă: a visa. Unii cred că a face este doar un fel de a visa. Şi totuşi, alţii au descoperit (într-o oglindă înconjurată de oglinzi) ceva mai dur decât tăcerea, dar mai blând decât căderea: a treia diateză a vieţii, care se crede pe sine şi nu poate însemna ceva, pentru că este ceva."[493]

Aceasta este desigur declaraţia perfectă a absurdului, în care lumea este văzută ca un labirint de oglinzi, iar realitatea se confundă treptat cu fantasmele.

Teatrul absurdului face parte dintr-o tradiţie bogată şi variată. Dacă el aduce ceva cu adevărat nou, este doar modul neobişnuit în care diferite atitudini familiare ale cugetului şi idomuri literare se întrepătrund. Mai presus de orice, este şi faptul că, pentru prima dată, această abordare s-a bucurat de o receptare imediată din partea publicului. Aceasta nu este neapărat o caracteristică a acestui tip de teatru, cât a epocii în care trăim. Trebuie să recunoaştem că suprarealismului îi lipseau calităţile necesare pentru crearea unei adevărate dramaturgii, dar e posibil ca acest lucru să se fi datorat în egală măsură atât lipsei unei nevoi reale a publicului, cât şi lipsei interesului sau practicii corespunzătoare a scriitorilor vremii. Ei s-au născut prea devreme, căci abia acum timpul i-a prins din urmă, astfel încât avangarda anilor ’20 şi ’30, teatrul pe care l-au creat Jarry şi cummings şi-a găsit, în sfârşit, publicul.

[493] e.e.cummings, citat de Bentley, op.cit., p.487

8. SEMNIFICAȚIA ABSURDULUI

Când Zarathustra al lui Nietzsche a coborât din munți ca să predice omenirii, s-a întâlnit în pădure cu un pustnic. Bătrânul l-a invitat să rămână cu el, în loc să meargă în oraşele oamenilor. Când Zarathustra l-a întrebat pe pustnic cum îşi petrecea timpul în singurătate, acesta i-a replicat: „Fac cîntece, şi-apoi le cînt; şi rîd, în timp ce le compun, şi plîng şi mormăi: e felul meu de-al lăuda pe Dumnezeu.”[494] Zarathustra a refuzat oferta bătrânului, continuându-şi călătoria. Dar, rămânând singur, şi-a spus în sinea sa:„Să fie oare cu putință?! Acest prea sfînt moşneag încă n-a auzit, acolo în pădurea lui, că *Dumnezeu e mort!*”[495]

Zarathustra a fost publicat în 1883. Numărul oamenilor pentru care Dumnezeu a murit a crescut semnificativ de pe vremea lui Nietzsche, iar omenirea a învățat lecția amară a falsității şi naturii funeste a unora din substitutele ieftine şi vulgare fabricate pentru a-i lua locul. După două războaie îngrozitoare, încă mai sunt unii care încearcă să aplaneze implicațiile mesajului lui Zarathustra, căutând un mod demn în care s-ar putea confrunta cu un univers din care lipseşte ceea ce odinioară era chiar centrul şi scopul existenței sale, cu o lume privată de un principiu integrator general acceptat. O lume dezarticulată, fără scop – absurdă.

Teatrul absurdului este una din formele acestei căutări. El are curaj să privească drept în față realitatea, iar cei pentru care lumea nu mai are înțeles – şi o explicație centrală – nu mai pot accepta forme de artă bazate în continuare pe idei şi concepte care şi-au pierdut valabilitatea, respectiv posibilitatea de a fi sigur că legile şi valorile fundamentale ale comportamentului uman vin dintr-o certitudine revelată a scopului omu-

lui în univers.

[494] Nietzsche, Friederich, *Aşa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toţi şi nici unul,* trad. de Ştefan Augustin Doinaş, ed. a 3-a rev.(Bucureşti:Humanitas, 2000), p. 61

[495] loc.cit.

TEATRUL ABSURDULUI

În exprimarea sentimentului tragic al pierderii la dispariția certitudinilor ultime, teatrul absurdului, printr-un ciudat paradox, este şi un simptom a ceva ce este aproape o căutare religioasă a vremii noastre: efortul, încercarea, oricât de timide ar fi ele, de a cânta, râde, plânge – şi mormăi – dacă nu lăudându-l pe Dumnezeu (al cărui nume, după cum spunea Adamov, şi-a pierdut înțelesul, degradat de prea multă folosire), măcar căutând o dimensiune a inefabilului, într-un efort de a-l face pe om conştient de realitatea ultimă a condiției sale, de a infiltra în el din nou sensul pierdut al miracolului cosmic şi al suferinței primordiale, de a-l şoca, scoțându-l dintr-o existență banală, mecanică în care acesta se complace, lipsit de demnitatea care vine din trezie. Căci Dumnezeu a murit mai ales pentru mulțimile care trăiesc de pe o zi pe alta şi au pierdut orice contact cu realitățile şi misterele fundamentale ale condiției umane, cu care, în timpurile ancestrale, erau în legătură vie prin ritualul religiei, fiind astfel parte dintr-o comunitate reală, şi nu doar atomi într-o societate atomizată.

Teatrul absurdului se înscrie între încercările constante ale adevăraților artişti ai vremii noastre de a sparge acest zid mort al complacerii în automatisme şi de a restabili conştiința situației omului confruntat cu realitatea ultimă a condiției sale. Astfel, teatrul absurdului împlineşte un scop dublu şi vine în fața publicului său cu o dublă absurditate.

Un prim aspect al său este veştejirea, satirizarea absurdității vieților trăite fără trezirea la conştiința realității ultime. Este vorba despre sentimentul mortificării şi mecanica lipsă de înțeles a vieților pe jumătate conştiente, sentimentul „oamenilor secretând inumanul" pe care îl descrie Camus în *Mitul lui Sisif:*

> „Dacă privim, în anumite momente de luciditate, aspectul mecanic al gesturilor lor, pantomima lor lipsită de sens, tot ceea ce-i înconjoară ne pare stupid. Un om vorbeşte la telefon după un perete de sticlă; nu-l auzim, dar îi vedem mimica de neînțeles: ne întrebăm pentru ce trăieşte.

Acest dezgust în fața inumanității omului însuşi, această incalculabilă cădere în fața imaginii a ceea ce sîntem, această „greață", cum o numeşte un autor contemporan, e de asemenea absurdul."[496]

[496] Camus, Albert, *Mitul lui Sisif,* traducerea Irina Mavrodin (Bucureşti: RAO International Publishing Company, 2006), p. 122

Este vorba de experiența pe care Ionesco o exprimă în piese cum ar fi *Cântăreața cheală* sau *Scaunele,* Adamov în *La parodie* sau N.F. Simpson în *A Resounding Tinkle* (*Un clinchet reverberând*). Ea reprezintă aspectul satiric, parodic al teatrului absurd, un aspect de critică socială, demascarea unei societăți false, meschine. Acesta s-ar putea să fie cel mai accesibil – şi deci cel mai deplin recunoscut – mesaj al teatrului absurd, dar nu este nici pe departe cea mai semnificativă sau cea mai importantă trăsătură a sa.

Dincolo de expunerea satirică a absurdului unei vieți lipsite de autenticitate, un al doilea aspect – ceva mai pozitiv – al acestui tip de teatru priveşte un strat mai profund al absurdității, respectiv condiția umană însăşi, într-o lume în care deteriorarea credințelor religioase a dus la privarea omului de certitudini. Când nu mai este posibilă acceptarea sistemelor complete, închise, ale valorilor şi revelațiilor scopului divin, omul trebuie să se confrunte cu viața în goliciunea sa ultimă, desăvârşită. De aceea, în această carte, făcând analiza dramaturgilor absurdului, am privit constant omul ca lipsit de circumstanțele accidentale ale poziției sociale sau contextului istoric, confruntat cu opțiunile şi situațiile fundamentale ale existenței sale: omul față în față cu timpul şi, deci, aşteptând: în piesele lui Beckett sau ale lui Gelber aşteptând între naştere şi moarte; omul fugind de moarte, urcând tot mai sus în piesa lui Vian sau cufundându-se pasiv în moarte în a lui Buzzati; omul revoltându-se împotriva morții, luptându-se cu ea şi, în final, acceptând-o, în *Ucigaş fără simbrie* a lui Ionesco; omul prins inextricabil în mirajul iluziilor, între oglinzi care reflectă oglinzi şi ascunzând pentru totdeauna realitatea ultimă, în piesele lui Genet; omul încercând să-şi consolideze statutul sau să se elibereze, doar ca să se regăsească din nou închis, în parabolele lui Manuel de Pedrolo; omul încercând să-şi delimiteze un loc al său, cât de mic, în frigul şi întunericul care-l înconjoară, în piesele lui

Pinter; omul încercând în van să înțeleagă o lege morală aflată mereu dincolo de înțelegerea lui, în textele lui Arrabal; omul prins în dilema din care nu poate ieşi, a echivalenței efortului continuu cu pasivitatea indolentă, ambele sfârşind în futilitate totală şi moarte finală – în opera timpurie a lui Adamov; omul mereu singur, zidit în închisoarea propriei

subiectivități, incapabil să ajungă la semenul său – în marea majoritate a acestor piese.

Preocupat de realitățile ultime ale condiției umane, de cele câteva – relativ puține – probleme fundamentale ale vieții şi morții, de izolare şi comunicare, teatrul absurdului, oricât de grotesc, frivol şi ireverențios poate părea el, reprezintă o întoarcere la funcția originară, religioasă a teatrului: confruntarea omului cu sferele mitului şi realității religioase. Ca şi tragedia greacă, misterele medievale şi alegoriile baroce, intenția acestui teatru este de a-şi face publicul conştient de poziția precară şi misterioasă a omului în univers.

Diferența e pur şi simplu că în tragedia antică greacă – la fel ca în comedie, dar şi în misteriile medievale şi în *autos sacramentales* baroce – realitățile ultime despre care era vorba erau în general sisteme metafizice cunoscute şi universal acceptate, pe când teatrul absurdului exprimă absența unui asemenea sistem cosmic de valori general acceptat. Aşa că, mult mai modest, teatrul absurdului nu are pretenția să explice omului planurile Domnului. El poate doar să prezinte, cu nelinişte sau în zeflemea, intuiția unui anume individ asupra realităților ultime, aşa cum le vede acesta: rodul adâncirii unui singur om în profunzimile personalității sale; visele, fanteziile şi coşmarurile lui.

Dacă încercările anterioare de a confrunta omul cu realitatea ultimă a condiției sale proiectau o versiune coerentă şi general recunoscută a adevărului, teatrul absurdului nu face decât să comunice intuiția cea mai personală şi mai intimă a poetului, propriul său *sentiment al ființării,* viziunea sa individuală asupra lumii. Este *tema* acestui gen de teatru şi ea îi determină *forma* care trebuie, în mod necesar, să reprezinte o convenție scenică fundamental diferită de teatrul „realist" al timpului nostru.

Teatrul absurdului nu se ocupă de transmiterea de informații sau de expunerea problemelor sau destinelor personajelor care există în afara lumii autorului, nu susține teze şi nu dezbate ideologii, tot astfel cum nu

se ocupă nici de reprezentarea evenimentelor, de nararea sorții sau aventurilor personajelor, ci doar de prezentarea situației fundamentale a individului. Este un teatru de situație, şi nu unul de evenimente în succesiune, aşa că foloseşte un limbaj bazat pe structuri de imagini concrete şi nu pe argumente sau vorbire discursivă. Şi, deoarece încearcă să

prezinte un sentiment al ființării, nu investighează şi nici nu rezolvă probleme de conduită sau morală.

Pentru că teatrul absurdului proiectează lumea personală a autorului, îi lipsesc personajele obiectiv valide. Nu poate arăta ciocnirea dintre două caractere opuse şi nu studiază pasiunile umane încleştate în conflict, aşa că nu este dramatic în sensul acceptat al cuvântului. Nici nu spune o poveste pentru a comunica o lecție morală sau socială, aşa cum face teatrul narativ, „epic" al lui Brecht. Acțiunea, într-o piesă din teatrul absurdului, nu are drept scop a spune o poveste, ci a comunica un set de imagini poetice. Să dăm un exemplu doar: se întâmplă anumite lucruri în *Aşteptându-l pe Godot,* dar acestea nu se constituie într-o intrigă sau un *story;* ele sunt imaginea intuiției lui Beckett că în existența omului *nu se întâmplă niciodată nimic.* Întreaga piesă este o complexă imagine poetică, construită dintr-un set complicat de imagini şi teme subsidiare care se întrețes ca temele unei compoziții muzicale, nu pentru a prezenta o linie a dezvoltării intrigii, ca în majoritatea pieselor bine scrise, ci pentru a induce spectatorului impresia totală, compusă, a unei situații fundamentale şi statice. Teatrul absurdului devine astfel analog poemului simbolist sau imagist, care de asemenea prezintă un set de imagini şi asocieri într-o structură reciproc interdependentă.

În timp ce teatrul epic brechtian încearcă să lărgească registrul dramatic prin introducerea elementelor narative, epice, teatrul absurdului tinteşte la concentrare şi profunzime într-o manieră fundamental lirică, poetică. Desigur, în toate piesele de teatru sunt prezente elemente dramatice, narative şi lirice. Chiar teatrul lui Brecht, ca şi al lui Shakespeare, conține inserturi lirice de forma *song*-urilor, iar la Ibsen şi Shaw, chiar în culmea didacticismului, găseşti momente de poezie pură. Totuşi, teatrul absurdului, prin abandonarea psihologiei, a subtilității caracterizării şi a intrigii în sensul convențional, dă elementului poetic o vigoare incomparabil mai mare. Piesa care are intrigă liniară descrie o dezvoltare

în timp, pe când, într-o formă dramatică prezentând o imagine poetică concretă, extensia ei în timp este pur incidentală. Exprimând o *intuiție în profunzime,* ea ar trebui, la modul ideal, să fie percepută *într-o singură clipă,* şi doar fiindcă e fizic imposibil să prezinți o imagine atât de complexă într-o secundă, piesa trebuie să se întindă în timp. Structura

formală a unei asemenea piese este deci numai un procedeu literar folosit pentru a exprima o imagine totală, complexă, prin dezvăluirea ei într-o succesiune de elemente care interacționează.

Încercarea de a comunica sentimentul total al ființării se face prin prezentarea unui tablou mai adevărat al realității înseşi, aşa cum este aceasta percepută de individ. Căci teatrul absurdului este ultima verigă a unei direcții dramatice care a început cu naturalismul. Credința platonică în esențe imuabile – forme artistice pe care era treaba artistului să le prezinte într-o stare mai pură decât ar fi putut fi ele vreodată întâlnite în natură – se împiedică de filosofia lui Locke şi Kant, care afirmă că realitatea se bazează pe percepție şi pe structura interioară a naturii umane. Arta devine atunci o simplă imitare a naturii exterioare. Totuşi, imitarea suprafețelor avea să se dovedească nesatifăcătoare, ceea ce a dus inevitabil la etapa următoare: explorarea realității minții. Ibsen şi Strindberg exemplifică acest lucru prin propria lor cercetare de o viață. James Joyce începe cu povestiri minuțios realiste şi termină cu vasta structură multiplă din *Finnegan's Wake.* Opera dramatugilor absurdului are acelaşi curs. Fiecare din aceste piese este un răspuns la o serie de întrebări: „Cum se simte acest individ în fața condiției umane? În ce stare emoțională se confruntă el cu lumea? Cum ar fi să simți ca el?" Iar răspunsul este o unică, totală dar complexă şi contradictorie imagine poetică – o piesă – sau o succesiune de imagini complementare: opera dramaturgului.

În apercepția lumii într-un anume moment, recepționăm simultan un întreg complex de percepții şi sentimente diferite. Putem comunica această viziune instantanee doar dacă o fragmentăm în elemente diferite care pot fi apoi construite secvențial în timp, într-o propoziție sau o serie de propoziții. Pentru a ne traduce apercepția în termeni conceptuali, în gânduri logice şi limbaj, facem o operație analoagă unui scanner care

desface imaginea unei camere de televiziune în şiruri de impulsuri unice. Imaginea poetică, având ambiguitatea şi evocarea simultană a elementelor multiple ale asocierii sensibile, este una dintre metodele prin care putem, oricât de imperfect, să comunicăm realitatea intuiției noastre asupra lumii.

Un filosof german extrem de excentric, Ludwig Klages – pe nedrept aproape necunoscut în lumea anglofonă – a formulat principiile unei psihologii a percepției, bazându-se pe faptul că simțurile noastre ne furnizează imagini (*Bilder*) construite dintr-o mulțime de impresii simultane care sunt apoi analizate şi dezmemebrate în procesul gândirii conceptuale. Pentru Klages, acest lucru face parte din acțiunea insidioasă a intelectului critic asupra elementului creativ al minții: marea lui operă filosofică se numeşte *Der Geist als Widersacher der Seele* (*Intelectul ca antagonist al sufletului*). Oricât de greşită ar fi încercarea sa de a transforma această opoziție într-o bătălie cosmică între mintea creativă şi cea analitică, ideea de bază, anume că gândirea conceptuală şi discursivă sărăceşte amploarea inefabilă a imaginii percepute, rămâne validă măcar ca ilustrând problema lucrului comunicat prin imagistica poetică.

Tocmai în această luptă de a comunica un conglomerat de percepții de bază, dar încă nefragmentate, se află cheia devalorizării şi dezintegrării limbajului în teatrul absurdului. Căci, dacă traducerea intuiției totale a ființării în secvențialitatea logică şi temporală a gândirii conceptuale o sărăceşte pe cea dintâi de complexitatea ei de odinioară şi în adevărul ei poetic, atunci e de înțeles că artistul încearcă să găsească modalități de a împiedica influența logicii şi vorbirii discursive. În asta constă principala diferență dintre poezie şi proză: poezia este ambiguă şi asociativă, încercând să se apropie de limbajul muzical, complet neconceptual. Teatrul absurdului, transformând aceeaşi aspirație poetică în imagini concrete pe scenă, poate merge mai departe decât poezia pură în renunțarea la gândirea logică, discursivă şi la limbajul articulat. Scena este un *medium* multidimensional, ea permite şi stimulează folosirea elementelor vizuale, a mişcării, luminii şi cuvântului. Ea este, deci, cu precădere potrivită pentru transmiterea imaginilor complexe, constând în interacțiunea contrapunctică a tuturor acestor elemente.

În teatrul „literar”, cuvântul rămâne elementul predominant. În

teatrul anti-literar al circului sau al *music hall*-ului, limbajul este redus la un rol extrem de subordonat. Teatrul absurdului a recâştigat libertatea de a folosi limbajul ca simplu component – uneori dominant, alteori estompat – a imageriei sale poetice multidimensionale. Prin realizarea unui contrast scenic între cuvânt şi imagine, prin reducerea celui dintâi

la un tipar fără sens sau prin abandonarea logicii discursive în favoarea celei poetice a asocierii sau asonanței, teatrul absurdului a deschis o nouă dimensiune a scenei.

În practica devalorizării limbajului, teatrul absurdului este în ton cu tendințele vremii noastre. Aşa cum arăta George Steiner în două emisiuni radiofonice numite *The Retreat from the Word* (*Retragerea din cuvânt*), devalorizarea limbajului nu este caracteristică numai poeziei sau gândirii filosofice contemporane, ci şi – sau poate chiar mai mult – matematicii moderne şi ştiințelor naturale. „Nu e nici un paradox în afirmația că mare parte din realitate începe astăzi în afara limbajului..."[497] spune el. „Domenii vaste şi semnificative ale experienței umane aparțin acum limbajelor non-verbale cum ar fi matematica, formulele şi logica simbolică.

Altele aparțin „anti-limbajelor", cum ar fi arta nonfiguративă sau muzica atonală. Lumea cuvântului s-a restrâns."[498] Mai mult, abandonarea cuvântului ca cel mai potrivit instrument de notare în sfera matematicii şi a logicii simbolice merge mână în mână cu reducerea marcantă a credinței generale în utilitatea sa practică. Limba pare să fie tot mai mult în contradicție cu realitatea. Toate direcțiile de gândire care influențează părerile lumii contemporane această tendință.

Să luăm, de exemplu, cazul marxismului. Aici se face o distincție între relațiile sociale *aparente* şi *realitatea* socială din spatele lor. În mod obiectiv, patronul este văzut ca exploatator, deci ca duşman al clasei muncitoare. Aşa că, dacă un patron îi spune unui muncitor „simpatizez cu punctul tău de vedere", poate că el chiar crede ce spune, dar din perspectivă obiectivă cuvintele sale sunt lipsite de înțeles. Oricât de mult şi-ar afirma simpatia pentru muncitor, acesta rămâne duşmanul lui. Limbajul este aici pur subiectiv şi este astfel golit de realitate obiectivă.

Acelaşi lucru se aplică psihologiei abisale moderne şi psihanalizei. Orice copil ştie că există o prăpastie între ceea ce gândim şi spunem conştient – şi realitatea psihologică din spatele cuvintelor. Fiul care îi

spune tatălui că îl iubeşte şi îl respectă trebuie, în mod obiectiv, să simtă o ură adâncă față de acesta, generată de profundul complex al lui Oedip.

[497] George Steiner, 'The Retreat from the Word: I', în *Listener,* London 14 iulie 1960.

[498] George Steiner, 'The Retreat from the Word: II', loc.cit., London 21 iulie 1960.

Poate că el nu ştie asta, dar ceea ce vrea să spună este opusul a ceea ce spune de fapt. Iar subconştientul are un conținut mai ridicat de realitate decât articularea conştientă.

Relativizarea, devalorizarea şi critica limbajului sunt de asemenea tendințe dominante în filosofia contemporană, exemplificate de convingerile lui Wittgenstein, în ultima fază a operei sale, anume că filosoful trebuie să încerce să dezmembreze gândirea din regulile şi convențiile gramaticale, care sunt considerate în mod greşit reguli ale logicii.

> „O *imagine* ne-a ținut captivi. Şi n-am putut ieşi în afara ei, căci ea era în limba noastră, iar limba părea s-o repete inexorabil. ...De unde vine importanța cercetării noastre, când ea pare să distrugă tot ce este interesant; respectiv tot ceea ce este măreț şi important? (La drept vorbind, toate clădirile, lăsând în spate doar bucăți de piatră şi moloz.) Ceea ce descoperim nu sunt decât case de carton, iar noi curățăm terenul lingvistic pe care stau acestea."[499]

Printr-un aspru exercițiu critic al limbajului, urmaşii lui Wittgenstein au decretat că largi categorii de enunțuri sunt lipsite de înțeles obiectiv. „Jocurile de cuvinte" ale lui Wittgenstein au multe în comun cu teatrul absurdului.

Dar şi mai semnificativ decât aceste tendințe ale gândirii marxiste, psihologice sau filosofice este *trend*-ul vremii în lumea de fiecare zi a omului obişnuit. Expus la neîncetatul şi inexorabilul atac locvace al *mass media,* presei scrise şi reclamelor, omul obişnuit devine tot mai sceptic față de limbajul la care este expus. Cei care trăiesc în țări totalitare ştiu prea bine că tot ceea ce li se spune este neadevărat, lipsit de înțeles. De aceea, ei încep să citească printre rânduri, încercând să ghicească realitatea pe care limba o ascunde, în loc să o ilumineze. În Occident, eufemismele şi circumlocuțiunile umplu presa ori răsună de la amvon. Iar industria reclamei, prin folosirea constantă a superlativelor, a reuşit să devalorizeze limba până-ntr-atât încât a ajuns o axiomă general acceptată

faptul că majoritatea cuvintelor pe care le vedem exhibate pe panourile publicitare sau în paginile colorate ale revistelor sunt la fel de lipsite de

[499] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations:I* (Oxford: Blackwell, 1958), pp. 48-48c.

înțeles ca şi *jingle*-urile spoturilor de la televizor. O prăpastie uriaşă s-a deschis între limbă şi realitate.

Pe lângă devalorizarea generală a limbajului, inundat de comunicarea în masă, specializarea crescândă a vieții de zi cu zi pe un număr tot mai mare de subiecte a făcut imposibil schimbul de idei între membrii diferitelor domenii ale vieții, care şi-au dezvoltat fiecare propriul jargon. După cum spune Ionesco, rezumând şi comentând părerea lui Antonin Artaud:

> „Pe măsură ce cunoştințele noastre de viață, cultura nu ne mai conține pe noi înşine (sau conține doar o parte nesemnificativă a noastră), ea formând un context «social» în care noi nu suntem integrați. Astfel, problema devine aceea de a ne aduce viața din nou în contact cu propria noastră cultură, făcând-o din nou vie. Pentru a obține acest lucru, va trebui mai întâi să ucidem «respectul pentru ceea ce este scris negru pe alb»... să spargem limba, astfel încât ea să poată fi din nou reaşezată, pentru a stabili contactul cu «absolutul» sau, aş prefera să spun, «cu realitatea multiplă». Este absolut necesar să «îndemnăm din nou oamenii să se vadă pe ei înşişi aşa cum sunt în realitate. »”[500]

De aceea comunicarea între oameni e atât de des prezentată ca falimentară în teatrul absurdului. E doar o exagerare satirică a stării de lucruri existente. Limba a luat-o razna într-o epocă a comunicării în masă. Ea trebuie redusă la funcția sa proprie: exprimarea conținutului autentic, şi nu ascunderea lui. Dar acest lucru este posibil numai prin restaurarea respectului față de cuvântul scris sau rostit, ca mijloc de comunicare, şi înlocuirea clişeelor osificate care domină gândirea (ca în *limerick*[501]-urile lui Edward Lear sau în lumea lui Humpty Dumpty) cu limba vie, care o serveşte. Lucru care poate fi îndeplinit numai dacă limitările logicii şi limbajului discursiv sunt recunoscute ca atare şi respectate, iar folosirea limbajului poetic este şi aceasta recunoscută ca atare.

[500] Ionesco, *'Ni un dieu, ni un démon', Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault,* Paris, nos.22-3, May 1958, p.131

[501] Scurtă poezie de cinci versuri (aabba), comică şi absurdă, adesea având conotaţii obscene, al cărei origini sunt obscure, deşi denumirea indică asocierea cu un comitat irlandez – Limerick. (n.tr.)

Mijloacele prin care dramaturgii absurdului îşi exprimă opinia critică – în mare măsură instinctivă, neintenţionată – asupra societăţii noastre în curs de dezintegrare sunt bazate pe confruntarea imediată a publicului cu un tablou grotesc, amplificat şi distorsionat al lumii care şi-a ieşit din ţâţâni. Această terapie de şoc are „efectul de alienare" pe care îl dorea Brecht (postulat în teorie, dar nu şi atins în practică): inhibă identificarea publicului cu personajele de pe scenă (metodă veche de când lumea şi foarte eficientă a teatrului tradiţional) şi o înlocuieşte cu atitudinea critică, detaşată.

Dacă ne identificăm cu personajul principal dintr-o piesă, acceptăm automat punctul său de vedere, vedem lumea prin ochii *săi,* simţim emoţiile *sale.* Din punctul de vedere al unui teatru didactic, socialist, Brecht afirmă că această legătură, atât de veche, dintre actor şi public, trebuie întreruptă. Cum ar putea publicul să fie *critic* faţă de acţiunile personajelor, dacă acesta ar adopta mereu punctul lor de vedere? Aşa că Brecht, în perioada sa marxistă, încearcă să introducă o sumă de mecanisme având drept scop alungarea acestui blestem. Totuşi, el nu reuşeşte niciodată pe deplin să îşi atingă scopul. În ciuda introducerii *song*-urilor, a lozincilor, a decorului nonfigurativ şi a altor mecanisme inhibitorii, publicul continuă să se identifice cu personajele superb create de Brecht şi tinde adesea să rateze atitudinea critică pe care Brecht dorea ca acesta să şi-o asume. Vechea magie a teatrului e prea puternică, ea te trage spre identificare şi aceasta izvorăşte dintr-o caracteristică fundamentală, copleşitoare a naturii umane. Când o vedem pe Mutter Courage plângând după fiul pierdut, nu putem rezista în faţa durerii ei şi nu reuşim să o condamnăm pentru că acceptă războiul ca pe o afacere, lucru care duce inevitabil la moartea copiilor ei. Cu cât e mai rafinată caracterizarea fiinţei umane de pe scenă, cu atât mai inevitabil este procesul de identificare.

În teatrul absurdului, pe de altă parte, publicul se confruntă cu per-

În teatrul absurdului, pe de altă parte, publicul se confruntă cu personaje ale căror motive şi acţiuni rămân în mare măsură de neînţeles. E aproape imposibil să te identifici cu ele: cu cât acţiunile lor sunt mai misterioase, cu atât mai puţin umane devin aceste personaje şi cu atât este mai dificil să te laşi purtat de perspectiva lor asupra lumii. Personajele cu care publicul nu reuşeşte să se identifice sunt inevitabil cele

comice. Dacă ne-am identifica în figura celui care îşi pierde pantalonii într-o farsă, ne-am simţi jenaţi şi ruşinaţi. Dacă, totuşi, tendinţa noastră de a ne identifica este inhibată de construcţia grotescă a unui asemenea personaj, atunci râdem de încurcătura lui. Vedem din afară ceea ce i se întâmplă şi nu adoptăm punctul său de vedere. Luând în considerare incomprehensibilitatea motivelor şi lipsa de identificare datorată naturii adesea neexplicate şi misterioase a acţiunii personajelor, teatrul absurdului este un teatru comic, în ciuda temelor violente, sumbre şi amare pe care le abordează. Dar astfel, el transcende categoriile comicului şi tragicului, combinând râsul cu groaza.

Totuşi, prin însăşi natura sa, teatrul absurdului nu poate provoca atitudinea intelectuală de critică socială, care era obiectivul lui Brecht. El nu aduce în faţa publicului un set de evenimente sociale şi exemple de comportare politică, ci arată publicului un tablou al unei lumi în curs de dezintegrare, care şi-a pierdut principiul unificator, înţelesul şi scopul: un univers absurd. Ce trebuie să înţeleagă publicul din această năucitoare confruntare cu o lume într-adevăr alienată care, pierzându-şi principiul raţiunii, a înebunit, în adevăratul sens al cuvântului?

Aici ne confruntăm cu problema centrală a efectului, eficacităţii estetice şi validităţii acestui tip de teatru. Se verifică empiric faptul că, împotriva majorităţii regulilor acceptate ale dramaturgiei, cele mai bune piese de acest fel funcţionează ca teatru. Convenţia absurdului *funcţionează*. Dar *de ce* funcţionează oare? Într-o anumită măsură, răspunsul a fost dat de consideraţiile anterioare privind natura efectelor comice şi de farsă. Nenorocirile personajelor, pe care le le vedem cu un ochi critic, cu care nu ne identificăm, *sunt* comice. Personajele stupide care acţionează nebuneşte au fost întotdeauna ţinta râsului batjocoritor în circ, *music hall* şi în teatru. Dar asemenea personaje comice apăreau de obicei într-o structură raţională şi erau contrabalansate de personaje pozitive, cu care publicul se putea identifica. În teatrul absurdului, în-

pozitive, cu care publicul se putea identifica. În teatrul absurdului, întreaga acțiune este misterioasă, nemotivată şi, la prima vedere, un nonsens.

Efectul de alienare în teatrul brechtian are drept scop activarea atitudinii critice, intelectuale a publicului. Teatrul absurdului vorbeşte însă unui nivel mai profund al minții spectatorilor. El activează forțe psiho-

logice, deblochează şi eliberează frici ascunse şi agresivități reprimate şi, mai mult decât orice, confruntă publicul cu un tablou al dezintegrării, punând în mişcare, în mintea fiecărui spectator, un proces activ de forțe integratoare.

După cum afirmă Eva Metman în remarcabilul său eseu despre Beckett:

> „Pe vremea când religia deținea controlul, [arta dramatică] arăta omul ca fiind protejat, îndrumat şi uneori pedepsit de puteri [arhetipale], dar în alte epoci ea a zugrăvit lumea vizibilă, tangibilă, în care omul îşi împlineşte destinul, ca fiind pătrunsă de esențele demonice, dar invizibile şi intangibile ale ființei acestuia. În dramaturgia contemporană se cristalizează o a treia şi nouă orientare, care prezintă omul nu într-o lume în care se proiectează puterile divine sau demonice ei într-una în care omul e singur în fața lor. Această nouă formă de scriere dramatică forțează publicul să iasă din tiparele familiare. Ea creează un vid între piesă şi spectatori, astfel încât aceştia din urmă sunt siliți să aibă ei înşişi experiența a ceva, fie că e vorba despre conştientizarea puterilor arhetipale, fie despre o reorientare a ego-ului, fie despre ambele...”[502]

Nu trebuie să fii jungian sau să foloseşti categorii jungiene pentru a observa forța acestui diagnostic. Omul se confruntă în viața de zi cu zi cu o lume care s-a descompus într-o serie de fragmente fără legătură unele cu altele, pierzându-şi astfel scopul, dar el nu mai e conştient de efectul pe care această dezintegrare îl are asupra personalității sale.

Teatrul absurdului îi aduce în fața ochilor o reprezentare amplificată a acestui univers schizofrenic. „Vidul între ceea ce se arată pe scenă şi privitor a devenit atât de greu de suportat încât cel din urmă nu are altă posibilitate decât să-l respingă şi să plece sau să se lase atras în misterul piesei în care nimic nu-i aminteşte de vreuna din țintele şi reacțiile lumii înconjurătoare.”[503] Odată intrat în misterul piesei, spectatorul e silit să se împace cu propria lui experiență. Scena îi oferă o sumă de repere dezarticulate pe care el trebuie să le potrivească într-o structură cu înte-

les. În acest fel, el este forțat să facă un efort creator propriu către o

502 Eva Metman 'Reflections on Samuel Beckett's Plays' în *Journal of Analytical Psychology*, London, January 1960, p.43

503 Ibid.

interpretare şi o integrare a acestora. Timpul pare că şi-a ieşit din matcă[504], iar publicul e silit să-l repună în matricea sa, ori poate, văzând că lumea a devenit absurdă, să accepte acest lucru făcând un prim pas spre împăcarea cu realitatea.

Nebunia vremurilor constă tocmai în existența, cot la cot, a unui mare număr de credințe şi atitudini ireconciliabile: pe de o parte, morala convențională, pe de altă parte, valorile publicitare; la fel, revendicările conflictuale ale ştiinței şi religiei sau lupta proclamată a tuturor pentru interesul general, când de fapt fiecare îşi urmăreşte propriul şi egoistul interes personal. În fiecare pagină a ziarului pe care-l citeşte zilnic, omul obişnuit găseşte seturi de valori diferite şi contradictorii. Nu e de mirare că arta unei asemenea perioade seamănă uimitor cu simptomele schizofreniei. Dar, așa cum Jung arată într-un eseu despre *Ulysses* al lui Joyce, nu artistul este cel schizofrenic: „Descrierea medicală a schizofreniei ne oferă doar o analogie, căci schizofrenicul are, aparent, aceeaşi tendință de a trata realitatea ca şi când i-ar fi străină sau, exact invers, de a se înstrăina de realitate. La artistul modern, această tendință nu este produsă de vreo boală, ci este o manifestare a timpului nostru."[505]

Provocarea de a da sens la ceea ce pare o acțiune fragmentată şi lipsită de sens, recunoaşterea faptului că lumea modernă şi-a pierdut principiul unificator şi că acest lucru duce la dezorientare şi distrugere sufletească – acestea sunt mai mult decât un simplu exercițiu intelectual:

au un efect terapeutic. În tragedia greacă spectatorii conştientizau lupta deznădăjduită a omului cu legile implacabile ale sorții şi cu voința zeilor – şi acest lucru avea un efect cathartic asupra lor, făcându-i mai apți să se confrunte cu vremurile. În teatrul absurdului, spectatorul stă față în față cu nebunia condiției umane, el poate să-şi vadă propria situație în toată cruzimea şi disperarea ei. Despuiat de iluzii şi temeri sau vagi nelinişti, el poate să-şi asume această stare în mod conştient, şi nu să o intuiască neclar printre eufemisme şi iluzii optimiste. Văzându-şi for-

mulate anxietățile, se poate elibera de ele. Aceasta este natura tuturor operelor negre şi de umor negru din literatura lumii, iar teatrul absurdului este cel mai recent exemplu. Stingherеala provocată de prezența unor

[504] Aluzie la celebra replică din *Hamlet.* (n.tr.)
[505] Jung, *Ulysses,* citat de Metman, loc.cit.p.53

iluzii în evident dezacord cu realitatea este spulberată şi eliberată prin râs, recunoscându-se astfel absurditatea fundamentală a universului. Cu cât este mai mare neliniştea şi tentația complacerii în iluzii, cu atât mai benefic este efectul terapeutic – de-aici succesul lui *Aşteptându-l pe Godot* la penitenciarul San Quentin. Pentru deținuți a fost o uşurare să poată recunoaşte, în situația tragicomică a vagabonzilor, propria lor disperare în aşteptarea unui miracol. Au putut astfel să râdă de aceştia – dar şi de ei înşişi.

Realitatea de care se ocupă teatrul absurdului fiind o realitate psihologică, exprimată în imagini ale proiecției exterioare a stărilor de spirit, a fricilor, viselor, coşmarelor sau conflictelor personalității autorului, rezultă că tensiunea dramatică a acestor piese diferă fundamental de *suspansul* creat într-un tip de teatru axat pe revelarea personajelor obiective, prin dezvoltarea unei intrigi narative. Formula de expoziținue, intrigă şi deznodământ oglindeşte o perspectivă asupra unei lumi în care soluțiile sunt posibile, o perspectivă bazată pe un model recognoscibil şi general acceptat al unei realități obiective care poate fi apercepută astfel încât scopul existenței omului şi regulile sale de conduită să poată fi deduse din aceasta.

Argumentul se susține chiar şi în cea mai uşoară comedie de salon, în care desfăşurarea acțiunii se bazează pe o perspectivă deliberat restrânsă a lumii, iar scopul unic al personajelor este ca fiecare băiat să-si primească fata. Până si în cele mai negre tragedii ale teatrului naturalist sau expresionist, cortina finală dă posibilitatea publicului să plece acasă cu un mesaj formulat sau o idee în minte: soluția este poate una tristă, dar cu toate acestea este o concluzie formulată rațional. Acest lucru, aşa cum spuneam în introducere, se aplică şi la teatrul lui Sartre sau Camus, bazat pe filosofia absurdului existenței umane. Piese ca *Diavolul şi bunul Dumnezeu, Cu uşile închise* sau *Caligula* permit

publicului să plece acasă cu o lecție filosofică, formulată intelectual.

Teatrul absurdului însă nu decurge după concepte intelectuale, ci se bazează pe imagini poetice; nici nu expune o problemă intelectuală, nici nu oferă o soluție fermă, reductibilă la o lecție sau la un aforism. Multe din piesele de teatru al absurdului au o structură circulară, sfârşindu-se aşa cum au început; altele decurg din gradarea intensității situației

inițiale. Şi, fiindcă teatrul absurdului respinge ideea că orice aspect al comportamentului uman poate fi motivat sau că există o esență imuabilă pe care se bazează caracterul omului, e imposibil ca acesta să-şi bazeze efectele dramatice pe suspans – care în alte convenții de scriere izvorăşte din aşteptarea soluției unei ecuații dramatice care duce la rezolvarea unei probleme implicând cantități bine definite ce au fost introduse în primele scenele ale piesei. În majoritatea convențiilor dramatice, publicul se întreabă constant: „Şi ce se întâmplă după aceea...?”

În teatrul absurdului, publicul se confruntă cu acțiuni aparent lipsite de motivație, cu personaje în flux constant şi, adesea, cu întâmplări situate clar în afara tărâmului experienței raționale. Desigur că publicul se poate întreba „Şi ce se întâmplă după aceea...?”, doar că orice se poate întâmpla după aceea, aşa că răspunsul la întrebare nu poate fi dat respectând regulile probabilității obişnuite, bazate pe motive şi caracterizări care rămân constante pe tot parcursul piesei. Întrebarea bună nu e atât ce se întâmplă după aceea, ci „De fapt, ce se întâmplă *acum*?” Ce se reprezintă în acțiunea piesei?

Acesta este un altfel de suspans, dar nicidecum mai puțin valabil. În loc de a i se oferi spectatorului o soluție, acesta este provocat să formuleze *întrebările* pe care va trebui să şi le pună, dacă vrea să se apropie de înțelesul piesei. În loc de a merge de la punctul A spre punctul B, ca în alte convenții de scriere dramatică, întreaga acțiune a piesei se construieşte gradat în tiparul complex al *imaginii* poetice pe care piesa o exprimă. Suspansul constă în aşteptarea de către spectator a umplerii treptate a acestui tipar, când imaginea se va putea vedea în întregul ei. Şi doar atunci când imaginea a fost asamblată – după cortina finală –, el poate *începe* să cerceteze nu atât înțelesul, cât structura, textura şi impactul ei.

Este categoric discutabil dacă acest nou tip de suspans reprezintă un

nivel mai înalt al tensiunii dramatice şi dacă este, pentru public, o experiență mai plăcută, fiind una mai provocatoare. Desigur, calitățile poetice ale marilor piese ale lui Shakespeare, Ibsen, Cehov au oferit întotdeauna publicului un set complex de asocieri şi semnificații poetice. Şi oricât de simple ar părea motivațiile la prima vedere, intuiția profundă cu care sunt create personajele, planurile multiple pe care se dezvoltă acțiunea,

complexitatea limbajului într-adevăr poetic se combină într-un tipar care transcende pur şi simplu orice încercare de a percepe simplu şi rațional acțiunea sau soluția ei. Suspansul într-o piesă ca *Hamlet* sau *Trei surori* stă nu în aşteptarea de a afla cum *se termină* aceste piese. Eterna lor prospețime şi forță rezidă în calitatea inepuizabilă a imaginii poetice şi infinit de ambigue a condiției umane pe care ele ne-o prezintă. Într-o piesă cum e *Hamlet,* ne întrebăm într-adevăr „Ce se întâmplă?", iar răspunsul e că în mod sigur nu este vorba doar de un conflict dinastic sau o serie de crime sau de lupte cu săbii. Suntem în fața unei proiecții a realității psihologice şi a unor arhetipuri umane învăluite într-un mister perpetuu.

Acesta este elementul pe care teatrul absurdului încearcă să-l aducă în miezul convenției dramatice (fără a ridica vreo pretenție la înălțimile pe care le-au atins marii dramaturgi prin intuiția şi bogăția creativității lor). Dacă Ionesco semnalează, în căutarea propriilor origini, singurătatea şi degradarea lui Richard al II-lea, este pentru că ele sunt imagini atât de poetice ale condiției umane:

> „Toți oamenii mor în singurătate; toate valorile se degradează în dispreț: iată ce-mi spune Shakespeare. ...Poate că Shakespeare va fi voit să povestească istoria lui Richard al II-lea: dacă n-ar fi povestit decît asta, această *istorie a altcuiva,* nu m-ar fi impresionat. Însă închisoarea lui Richard al II-lea este un adevăr care nu s-a scufundat o dată cu istoria: zidurile ei nevăzute continuă să stea în picioare, în vreme ce atîtea filozofii, atîtea sisteme s-au prăbuşit pentru totdeauna. Şi toate acestea rezistă pentru că acest limbaj e cel al evidenței vii, nu al gîndirii discursive şi demonstrative...Teatrul este această prezență veşnică şi vie; el răspunde fără nici o îndoială structurilor esențiale ale adevărului tragic, ale realității teatrale... e vorba aici despre arhetipuri teatrale, despre esența teatrului, a limbajului teatral."[506]

Limbajul imaginii scenice este acela care întruchipează un adevăr dincolo de forța gândului pur şi simplu discursiv, şi acest limbaj este

dincolo de forța gândului pur şi simplu discursiv, şi acest limbaj este plasat de teatrul absurdului în centrul încercării sale de a construi o nouă

506 Ionesco, Eugène, *Experienta teatrului*, în Ionesco, Eugène, *Note si contra-note,* traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop (Bucureşti: Humanitas, 1992), pp.59-60

convenție dramatică, subordonându-i toate celelalte elemente ale tehnicii de scenă.

Dar dacă teatrul absurdului se concentrează pe forța imageriei scenice, pe proiecția viziunilor lumii pe care le draghează din adâncurile subconştientului, dacă neglijează ingredientele rațional măsurabile ale teatrului – îndelung şlefuita dulgherie a intrigii şi contra-intrigii în piesa bine scrisă, imitarea realității care poate fi evaluată în comparație cu realitatea însăşi, motivația ingenioasă a personajelor – cum atunci ar putea fi el judecat de analiştii raționali, cum ar putea fi supus criticii prin prisma standardelor obiectiv valabile? Dacă el este o expresie pur subiectivă a viziunilor şi emoțiilor autorului, cum ar putea spectatorul să distingă opera autentică, profund simțită – de impostura crasă?!

Aceste vechi întrebări au fost puse în fiecare etapă a dezvoltării artei şi literaturii moderne. Este evident că sunt întrebări relevante, se poate vedea acest lucru din încercările dezorientate ale criticilor profesionişti de a înțelege piesele scrise în acest stil nou: ale criticilor de artă care reclamă lipsa „frumuseții clasice" în tablourile crude ale lui Picasso sau ale criticilor de teatru care îi resping pe Ionesco sau pe Beckett pentru că personajelor acestora le lipseşte verosimilitatea sau nu se încadrează în regulile bunelor maniere ale comediei de salon.

Dar arta e subiectivă, iar standardele succesului şi eşecului funcționează mereu *a posteriori,* după analiza operelor acceptate şi care s-au bucurat, empiric, de succes. În cazul unui fenomen ca teatrul absurdului, el nu este numai rezultatul urmăririi conştiente a unui program colectiv sau al unei teorii (cum a fost, de exemplu, romantismul), ci şi al reacției nepremeditate a unui mare număr de autori independenți la tendințele inerente în curentele mari ale gândirii, într-o perioadă de tranziție. Astfel, pentru a obține un tablou al scopului artistic, trebuie să analizăm textele ca atare şi să decelăm acolo tendințele şi modurile de gândire pe care acestea le exprimă. Şi odată ce avem idee clară asupra acestor piese, putem

acestea le exprimă. Şi, odată ce o idee clară asupra acestor piese, putem ajunge la o judecată de valoare perfect validă, în funcție de propunerile lor.

Dacă, pe parcursul acestei cărți, am stabilit că teatrul absurdului se ocupă în principal de zugrăvirea imaginilor poetice concrete, în scopul de a comunica publicului sentimentul de perplexitate pe care autorul îl

simte în fața condiției umane, trebuie să judecăm totuşi succesul sau eşecul acestor opere după gradul în care ele reuşesc să comunice acest amestec de poezie şi grotesc, această oroare tragicomică. Lucru care va depinde, la rândul său, de calitatea şi forța imaginilor poetice evocate.

Dar cum putem stabili calitatea imaginii poetice sau a unui set complex de asemenea imagini? Desigur, ca şi în critica de poezie, va exista întotdeauna un element subiectiv al gustului sau reacției personale la anumite asocieri, dar în general aplicarea standardelor obiective este totuşi posibilă. Aceste standarde sunt bazate pe criterii cum ar fi: puterea de sugestie, originalitatea invenției, adevărul psihologic, profunzimea şi universalitatea imaginilor în cauză şi pe gradul de meşteşug cu care acestea sunt traduse în termeni scenici. Diferența dintre imaginile complexe, cum ar fi cea a vagabonzilor care-l aşteaptă pe Godot sau proliferarea scaunelor în capodopera lui Ionesco, şi glumițele teatrului dadaist timpuriu este la fel de mare ca şi cea dintre *Cvartetele* lui Eliot şi poezioarele de pe felicitările de Crăciun. Iar motivele sunt aceleaşi, evidente şi pur obiective: profunzime, adâncime şi complexitate mai mare, invenție strălucită şi susținută, ca şi măiestrie literară infinit superioară. Adamov însuşi plasează o piesă ca *Le Professeur Taranne* deasupra uneia cu subiect similar, *Les Retrouvailles,* deoarece prima izvorăşte dintr-o imagine autentică de vis, pe când cea de-a doua e construită, artificială. Criteriul este aici cel al adevărului psihologic, şi chiar dacă nu am avea mărturia autorului însuşi, am putea deduce că el este mai realizat şi deci mai valid în *Le Professeur Taranne,* dintr-o analiză a imageriei acestuia. În mod evident piesa este mai organică, mai puțin simetrică şi mai puțin mecanic construită, mult mai intensă şi mai coerentă decât setul de imagini al celei de-a doua.

Probabil că etaloane de judecată ca cele de mai sus – profunzime, originalitate a invenției, adevăr psihologic – nu pot duce la o măsurare

cantitativă, dar nu sunt cu nimic mai lipsite de obiectivitate decât aceleaşi criterii aplicate la diferența dintre un tablou de Rembrandt şi unul manierist sau între un poem de Pope şi unul de Settle.

Cu siguranță că există criterii valide pentru a consfinți succesul unei opere de teatru al absurdului. Ar fi o sarcină mai dificilă, dacă nu chiar imposibilă, să plasăm cele mai bune opere din această categorie într-o

ierarhie a artei dramatice ca întreg. Oare putem spune că Rafael e un pictor mai mare decât Braucheł sau Miro decât Murillo? Desigur că e mult mai dificil să discutăm în contradictoriu, aşa cum adesea se întâmplă, referitor la pictura abstractă sau la piesele de teatru al absurdului, argumentând că asemenea producții ale imaginației aparent lipsite de efort merită totuşi titlul de operă de artă, deşi aparent nu dau dovadă de munca sau perspicacitatea care se pot vedea într-un portret de grup sau o piesă bine scrisă. Dar a sosit timpul să respingem asemenea prejudecăți generale.

Nu este adevărat că e infinit mai greu să construieşti o intrigă rațională decât să convoci toată imageria irațională din teatrul absurdului, aşa cum nu este adevărat că orice copil poate desena ca Picasso sau Klee. Există o diferență imensă între nonsensul valid din punct de vedere artistic şi dramatic şi nonsensul pur-şi-simplu. Cei care au încercat să scrie poezii ale nonsensului sau o piesă a nonsensului ar putea confirma adevărul acestei afirmații. Construind o intrigă realistă, aşa cum pictezi după un model, există întodeauna realitatea însăşi, puterea de observație şi experiență a scriitorului la care acesta se poate raporta: personaje pe care le-ai întâlnit, fapte la care ai fost martor. Pe de altă parte, pentru a scrie într-un mediu cu o libertate completă de expresie, trebuie să ai abilitatea de a crea imagini şi situații care nu au pandant în natură, dar în acelaşi timp să creionezi o lume a lor proprie, cu logica şi substanța ei inerente, care să fie imediat acceptată de public. A combina pur şi simplu nonsensuri nu produce decât banalitate crasă. Oricine ar încerca să lucreze în această zonă, scriind pur şi simplu ce-i vine în minte, va constata că aşa-numitele avânturi de invenție spontană nu au părăsit niciodată pământul, că nu sunt altceva decât fragmente incoerente de realitate care nu au fost transpuse într-un limbaj imaginar valid. Neîmplinirile în teatrul absurdului, ca şi în pictura abstractă, sunt de obicei caracterizate de o anume transparență, prin care se pot întrevedea fragmentele rea-

lității din care lucrările sunt construite. Ele nu au trecut prin mutația de care e nevoie pentru ca simpla calitate negativă a lipsei de logică sau verosimilitate să ajungă o calitate *pozitivă* a unei noi lumi care şi-a luat dreptul de a lucra cu imaginația în felul ei.

Aici avem de-a face cu o marcă a excelenței în teatrul absurdului. Doar când invenția izvorăşte din straturile profunde ale emoției expe-

rienței proprii, doar când oglindeşte obsesii reale, vise şi imagini valide în subconstientul autorului – doar atunci o asemenea operă de artă va avea calitatea adevărului general imediat recunoscut, distinct de experiența pur personală, care diferențiază clar viziunea poetului de halucinațiile bolnavului mintal. Această calitate a profunzimii şi această unitate a viziunii se recunoaşte imediat şi nu se poate falsifica. Nicio formulă tehnică, nici inteligența ca atare nu pot, ca în arta figurativă, să acopere sărăcia interioară a operei respective.

A scrie o piesă de caractere sau o spirituală comedie de situație poate fi desigur un exercițiu mai laborios şi e nevoie de mai multă ingeniozitate şi inteligență. Pe de altă parte, să inventezi o imagine general valabilă a condiției umane cere o profunzime ieşită din comun a sentimentelor şi emoțiilor şi un grad mai mare de viziune creativă – pe scurt, cere inspirație. A construi ierarhia realizării artistice pe gradul de dificultate sau elaborare a procesului de compoziție este o eroare foarte răspândită. Dacă n-ar fi o discuție inutilă, am putea argumenta că o scară a valorilor se poate baza doar pe calitatea, valabilitatea universală şi profunzimea viziunii operei înseşi, indiferent dacă a fost scrisă în decenii de trudă răbdătoare sau într-o străfulgerare de inspirație.

Criteriile realizării artistice în teatrul absurdului nu sunt numai calitatea invenției, complexitatea imaginilor poetice şi măiestria cu care ele se combină şi se susțin, ci şi, mai important chiar, *realitatea* şi *adevărul* viziunilor pe care le întruchipează acele imagini. Cu toată spontaneitatea şi libertatea invenției sale, teatrul absurdului este preocupat de comunicarea unei experiențe a ființei şi, în acest proces, face încercarea de a fi extrem de onest şi curajos în explorarea realității condiției umane.

Din această perspectivă, controversa dintre teatrul „realist” şi teatrul absurdului este perfect rezolvabilă. Kenneth Tynan afirmă pe drept cu-

vânt în polemica lui cu Ionesco faptul că el se aşteaptă ca ceea ce comunică artistul să fie *adevărat.* Dar Ionesco, argumentând că pe el îl interesează comunicarea *viziunii lui personale,* nu contrazice cu nimic despre felul în care el înţelege conştiinţa umană. Cercetarea autentică a realităţii psihologice, interioare, nu e mai puţin adevărată decât cerce-

tarea realităţii obiective exterioare. Într-adevăr, realitatea viziunii este mai imediată şi mai aproape de miezul experienţei decât orice descriere a realităţii obiective. Oare o floare a soarelui dintr-un tablou de Van Gogh este mai puţin reală, mai puţin adevărată, obiectiv vorbind, decât imaginea florii soarelui dintr-un manual de botanică? Poate că da, într-un anume sens – cu siguranţă că nu, în multe altele. Căci tabloul lui Van Gogh va avea un grad mai mare de adevăr şi realitate decât orice ilustraţie ştiinţifică, chiar dacă floarea lui nu are numărul corect de petale.

Realităţile viziunii şi percepţiei sunt la fel de reale ca şi realităţile exterioare, cantitativ verificabile. Nu există o contradicţie reală între ceea ce pretinde a fi un teatru al realităţii obiective şi unul al realităţii subiective. Ambele sunt la fel de realiste – dar preocupate de aspecte diferite ale realităţii, în vasta ei complexitate.

Această perspectivă ne scapă şi de aparentul conflict între teatrul politic, orientat ideologic şi aparent apoliticul, anti-ideologicul teatru al absurdului. O piesă cu teză, cum se spune, pe o temă importantă, ca de exemplu pedeapsa cu moartea, va încerca să prezinte o sumă de argumente şi situaţii pentru a-şi susţine cauza. Dacă situaţiile prezentate sunt *adevărate,* piesa va convinge. Dacă sunt evident alterate şi manipulate, ea va cădea. Dar testul adevărului într-o piesă constă până la urmă în abilitatea ei de a comunica adevărul *experienţei* personajelor implicate. Şi aici testul adevărului şi realismului acesteia va coincide în final cu *realitatea sa interioară.* Oricât de corecte ar fi statisticile şi oricât de bine realizate detaliile descriptive ale piesei, adevărul dramatic va depinde de abilitatea autorului de a transmite frica de moarte, realitatea umană a nefericirii sale. Şi aici, de asemenea, testul adevărului va fi dat de talentul şi imaginaţia poetică a autorului. Şi tocmai acesta este criteriul după care judecăm adevărul tuturor creaţiilor subiective ale unui teatru care nu este preocupat de realităţile sociale.

Nu vorbim despre contradicția între realist şi nerealist, obiectiv şi subiectiv, ci despre cea dintre viziune poetică, adevăr poetic şi realitate imaginară pe de o parte şi scrisul arid, mecanic, fără viață, nepoetic, pe

de altă parte. O piesă cu tezăscrisă de un uriaş poet ca Brecht, este la fel de adevărată ca explorarea coşmarurilor proprii în *Scaunele* lui Ionesco. Şi, paradoxal, o piesă de Brecht în care adevărul poetului se

dovedeşte mai puternic decât teza poate fi mai puțin eficientă politic

decât o piesă în care Ionesco atacă absurdițățile bunelor maniere şi conversațiilor burgheze.

Încercând să se ocupe de profunzimile condiției umane, nu din perspectiva înțelegerii intelectuale, ci din aceea a comunicării unui adevăr metafizic printr-o experiență trăită, teatrul absurdului atinge sfera religiei. E o uriaşă diferență între *a şti* ceva în sfera conceptuală şi *a avea experiența* acelui ceva în sfera realității trăite. O marcă importantă a tuturor marilor religii este că ele nu numai că au un *corpus* de cunoştințe care pot fi învățate sub forma informațiilor cosmologice sau a regulilor morale, dar comunică de asemenea esența acestui *corpus* de doctrine în imageria vie, poetică a ritualului. Pierderea acestei din urmă coordonate, care răspunde unei nevoi adânci a ființei, a produs, în urma declinului religiei, un sentiment profund de imperfecțiune a civilizației noastre. Dacă în metodologia ştiințifică am ajuns cel puțin să aproximăm cunoaşterea în mod coerent, ne lipsesc mijloacele de a o transforma într-o realitate vie, într-o experiență precisă. De aceea teatrul, un loc unde se reunesc oamenii pentru a avea experiențe poetice sau intuiții artistice, şi-a asumat funcția de înlocuitor al bisericii. De aici imensa importanță pe care o are el în ideologiile totalitare, perfect conştiente de nevoia de a face din doctrinele lor o realitate trăită, o realitate a cărei experiență să fie resimțită de urmaşii lor.

Oricât de paradoxal ar părea acest lucru la prima vedere, teatrul absurdului poate fi văzut ca o încercare de a comunica experiența metafizică din spatele atitudinii ştiințifice şi, în acelaşi timp, de a o suplimenta prin întregirea perspectivei parțiale a lumii pe care aceasta din urmă o prezintă, integrând-o într-o viziune mai largă a universului şi misterului său.

Căci, dacă teatrul absurdului prezintă lumea ca lipsită de sens şi de

un principiu unificator, o face tocmai în termenii acelor filosofii care pleacă de la ideea că gândirea omului poate reduce totalitatea universului la un sistem complet, unificat, coerent. Tabloul unui univers lipsit de sens, de raţiune – şi tragic de absurd – poate reprezenta doar punctul de vedere al celor care nu pot suporta ideea unei lumi despre care nu ştii de ce a fost creată, ce rol i s-a dat omului în ea şi ce e rău sau bine în

acțiunile sale. Abordarea ştiinţifică modernă respinge totuşi postulatul unei explicaţii unice şi coerente pentru toate fenomenele, scopurile şi regulile morale ale lumii. Concentrându-se pe explorarea lentă, plină de suferinţă, a zonelor limitate ale realităţii, prin încercări şi greşeli – prin construirea, testarea şi respingerea ipotezelor – abordarea ştiinţifică acceptă cu bucurie ideea că trebuie să trăim cu conştiinţa că un mare segment al cunoaşterii şi experienţei umane va rămâne multă vreme, poate pentru totdeauna, în afara puterii noastre de înţelegere, că scopurile ultime nu pot şi nu vor fi niciodată înţelese şi că trebuie deci să aceptăm faptul că multe din cele pe care sistemele metafizice, mitice, religioase sau filosofice ale timpurilor mai îndepărtate încercau să le explice, trebuie să rămână pentru totdeauna neexplicate. Din acest punct de vedere, orice cramponare în sisteme de gândire care furnizează – sau pretind că furnizează – explicaţii complete lumii şi locului omului în ea trebuie să ne apară infantile şi imature, o alunecare dinspre realitate în iluzie şi autoamăgire.

Teatrul absurdului exprimă anxietatea şi disperarea care izvorăsc din recunoaşterea faptului că omul e înconjurat de zone de întuneric impenetrabil, că el nu-şi poate cunoaşte adevărata natură şi adevăratul scop şi că nimeni nu-i va furniza reguli de conduită gata făcute. După cum spune Camus în *Mitul lui Sisif:*

> „Certitudinea existenţei unui Dumnezeu care ar da sens vieţii e cu mult mai atrăgătoare decît puterea nepedepsită de a face răul. Alegerea n-ar fi grea. Dar nu există posibilitatea alegerii şi aici începe amărăciunea."[1]

Dar tocmai prin confruntare directă cu neliniştea şi disperarea, în absenţa alternativelor revelate divin, pot fi acestea depăşite. Sentimentul pierderii la dezintegrarea soluţiilor facile şi dispariţia iluziilor rămâne ca o strângere de inimă doar dacă mintea se mai agaţă de iluziile nutrite. Odată ce renunţăm la ele, trebuie să ne readaptăm la noua situaţie şi să privim realitatea în faţă. Şi pentru că iluziile au făcut ca realitatea să fie

privim realitatea în față. Şi pentru că iluziile au făcut ca realitatea să fie tot mai dificil de acceptat, pierderea lor va fi până la urmă eliberatoare. După cum spune Democrit, pe care Beckett îl citează cu atâta plăcere, „nimic nu e mai real decât Nimicul."

[507] Camus, op.cit. p.168

A te confrunta cu limitele condiției umane nu înseamnă doar a te confrunta cu bazele filosofice ale atitudinii științifice, ci și o profundă experiență mistică. Tocmai această experiență a ineffabilului, golul, nimicul de la baza universului formează conținutul experienței mistice orientale, dar şi al celei creştine. Căci, dacă Lao-Tze spune: „Din nenumit au țâşnit Cerul şi Pământul, numită e doar mama care creşte zece mii de făpturi, fiecare după felul său"[508], Sf. Ioan al Crucii vorbeşte despre intuiția sufletului „care nu-l poate cuprinde pe Dumnezeu în nici un fel"[509], iar Meister Eckhart exprimă aceeaşi experiență în cuvintele „Dumnezeirea e săracă, goală şi despuiată ca şi când n-ar fi; nu are nimic, nu vrea nimic, nu face nimic, nu munceşte, nu ajunge... Dumnezeirea e atât de vidă, încât parcă nici n-ar fi."[510] Cu alte cuvinte, admițând incapacitatea omului de a înțelege vreodată sensul universului, de a recunoaşte transcendența totală a Dumnezeirii, alteritatea sa totală, diferită de orice am putea noi înțelege prin intermediul simțurilor, marii mistici au experiența unei uriaşe bucurii şi eliberări. Această bucurie vine şi din recunoaşterea că limbajul şi logica gândirii cognitive nu pot face dreptate naturii ultime a realității. De-aici respingerea înseşi gândirii conceptuale de către o filosofie mistică atât de profundă ca budismul Zen:

> „Negarea realității este recunoaşterea ei,
> Iar afirmarea nimicului este negarea lui."[511]

Recenta creştere a interesului față de filosofia Zen, remarcată în țările vestice, denotă aceleaşi tendințe care explică succesul cunoscut de teatrul absurdului: preocuparea față de realitățile ultime şi recunoaşterea faptului că ele nu pot fi abordate doar cu ajutorul gândirii conceptuale. Ionesco a fost citat ca făcând o paralelă între metodele budiştilor Zen şi teatrul absurdului[512]. De fapt, metodele de învățare ale maeştrilor Zen –

[508] Lao-Tze, citat de Aldous Huxley în *The Perennial Philosophy* (Londra:

Lao-Tze, citat de Aldous Huxley în *The Perennial Philosophy* (Londra: Chatto&Windus, 1946), p.33

509 Sf. Ioan al Crucii citat de Huxley, op.cit.

510 Ibid.

511 Seng-t'san, 'On believing in mind', citat în Suzuki, *Manual of Zen Buddhism* (Londra: Rider, 1950), p.77

512 Ionesco citat în Towarnicki, *Spectacles,* Paris, no.2, iulie 1958

cum ar fi folosirea loviturilor de picior şi de pumn ca replică la întrebările despre natura iluminării sau problematizările bazate pe nonsens se aseamănă foarte bine cu unele din procedeele folosite de teatrul absurdului.

Privită din acest unghi, detronarea limbajului şi a logicii este parte a unei atitudini esențialmente mistice, care consideră bazele realității ca fiind prea complexe şi în acelaşi timp prea unitare, prea intrinseci, pentru a fi exprimate valid de mijloacele analitice ale ordonării sintactice şi gândirii conceptuale. Şi cum misticii recurg la imagini poetice, la fel face şi teatrul absurdului. Dar dacă acesta prezintă analogii cu metode şi imagini ale misticismului, cum se poate ca, în acelaşi timp, el să fie considerat o expresie a scepticismului, a refuzului umil de a produce o explicație a absolutului – trăsături caracteristice abordării ştiințifice?

Răspunsul este că pur şi simplu nu există contradicție între recunoaşterea limitării capacității omului de a înțelege întreaga realitate într-un sistem unic de valori şi recunoaşterea unității misterioase şi inefabile, dincolo de orice înțelegere rațională. Experiența acestei recunoaşteri aduce cu ea seninătatea şi puterea de a îndura condiția umană. Acestea sunt de altfel cele două fețe ale aceleiaşi monede: experiența mistică a alterității absolute şi inefabilul realității ultime sunt pandante poetice ale recunoaşterii raționale a limitării simțurilor şi intelectului uman, care îl reduce pe om la cercetarea lentă a lumii, prin încercări şi greşeli. Ambele atitudini sunt în contradicție fundamentală cu sistemele de gândire religioase şi ideologice (ca de exemplu marxismul) care pretind că furnizează un răspuns complet tuturor întrebărilor legate de scopul ultim al vieții şi conduita de zi cu zi.

A înțelege că gândirea în imagini poetice îşi are validitatea ei, alături de gândirea conceptuală, a insista asupra recunoaşterii clare a funcțiilor şi posibilităților fiecăreia dintre cele două, nu înseamnă o reîntoarcere la

irațională, dimpotrivă: deschide calea spre o abordare cu adevărat rațională.

În sfârşit, un fenomen ca teatrul absurdului nu reflectă disperarea sau reîntoarcerea la forțele întunecate și iraționale ci exprimă încercarea omului modern de a se înțelege cu lumea în care trăieşte. El se străduieşte să-l facă să înfrunte condiția umană aşa cum este ea, să-l

elibereze de iluziile menite să-i provoace inadaptare sau dezamăgire. În lumea noastră sunt enorm de multe presiuni care încearcă să îndrume oamenii calea refugiului în drogul uitării, pentru a suporta pierderea credinței şi a certitudinilor morale: divertismentul în masă, satisfacții materiale frivole, pseudo-explicații ale realității şi ideologii ieftine. La sfârşitul acestui drum stă *Brave New World* (*Minunata lume nouă*) a lui Huxley, cu automatele sale lipsite de simțuri. Astăzi, când moartea şi bătrânețea se ascund tot mai mult după eufemisme şi bâlbâieli alinătoare, iar viața este amenințată să fie copleşită de consumul de o hipnotică vulgaritate mecanică, nevoia de a confrunta omul cu realitatea situației sale este mai mare decât oricând. Căci demnitatea omului stă în capacitatea lui de a înfrunta realitatea în toată lipsa ei de înțeles, în a o accepta liber, fără teamă, fără iluzii – şi în a râde de ea.

Acestei cauze i se dedică, în diferitele lor modalități individuale, fie modeste, fie donqujoteşti, autorii dramatici ai absurdului.

9. DINCOLO DE ABSURD

Principalii dramaturgi de care ne-am ocupat în această carte şi-au făcut intrarea în teatru la sfârşitul anilor '40 – începutul anilor '50 şi deja la jumătatea secolului deveniseră faimoşi, plini de succes şi consacrați, exercitând o considerabilă influență asupra autorilor dramatici mai tineri.

Pe la mijlocul anilor '60 însă, situatia s-a schimbat. Oare teatrul absurdului îşi trăise traiul, el nu mai însemna nimic altceva decât moda de ieri?

În măsura în care vorbim despre modă, cu siguranță că aşa a fost. Şi fără îndoială că abordările noi generează mode noi în public, printre critici şi, neîndoielnic, între scriitori. În orice moment istoric dat, manuscrisele care ajung la producători şi editori poartă clar semnul modei dominante a timpului. Nu e nimic peiorativ în acest lucru: dinamica modei în artă, ca şi în îmbrăcăminte, este unul din mecanismele prin care abordări fundamentale se propagă în straturile societății. Din anumite puncte de vedere, *fiecare* miscare artistică sau stil a fost, un timp, moda dominantă. Dacă n-a fost decât atât, a şi dispărut fără să lase vreo urmă. Dar pe de altă parte, chiar dacă a avut un conținut autentic, chiar dacă a contribuit la lărgirea percepției umane, chiar dacă a creat noi forme de expresie şi a deschis noi câmpuri de experiență – tot a fost inevitabil absorbită de marele curent al culturii.

Acest lucru s-a întâmplat şi cu teatrul absurdului care, dincolo de

modă, *a reprezentat* fără nici o îndoială o contribuție autentică la îmbogățirea vocabularului de bază al formelor dramatice.

Pentru a păstra vitalitatea teatrului, sunt necesare noi invenții scenice, noi abordări ale limbajului, personajului, intrigii și construcției pieselor. Surpriza, şocul, exclamația, perplexa – sunt printre cele mai puternice arme din panoplia scenei. Dar cu cât mai surprinzătoare şi mai uimitoare

sunt ele, cu atât se uzează mai repede. Deja publicul celei de-a doua reprezentații a lui *Așteptându-l pe Godot* nu mai putea gusta atât de deplin şocul noutății din seara premierei, căci mulți dintre spectatori trebuie să fi auzit despre piesă sau să fi citit ziarele. (De aceea premierele sunt considerate ca fiind ceva special, încă de la începuturile teatrului.) Este deci normal că astăzi multe dintre procedeele şi invențiile dramaturgilor absurdului nici nu ne mai surprind, nici nu ne mai şochează. Ele au devenit parte a vocabularului de fiecare zi al scrierii dramatice. Când un autor precum Osborne, care lucrează într-un cu totul alt stil, începe să scrie o piesă ca *Inadmisible Evidence* (1964) în care există o secvență de vis, acest lucru nu şochează şi nu surprinde pe nimeni din public, căci el nu face decât să ilustreze în ce măsură inovațiile dramaturgilor absurdului au devenit parte integrantă a trunchiului tehnicii dramatice. Autorii mijlocului anilor '60 erau în postura de a face uz de vocabularul dramatic dezvoltat de absurzi, publicul acelui timp învățase să accepte acel vocabular, după cum într-adevăr învățase să răspundă vocabularului dramatic al teatrului epic al lui Brecht, care, la o dată anterioară, fusese la fel de şocant.

Teatrul brechtian, pe de o parte, profund implicat în transformarea scenei într-o platformă a cercetării şi experimentului social, dezvoltase un nou vocabular pentru a prezenta realitatea *exterioară* a lumii noastre, mai eficient poate decât iluzia fotografică sau teatrul post-naturalist. Absurzii, pe de altă parte, au dezvoltat un vocabular şi un stil capabil să aducă pe scenă o realitate *psihologică interioară,* un peisaj interior al minții. Pentru cei care au avut aceste experiențe, visele – cu ochii închişi sau deschişi –, fantazările, coşmarele şi halucinațiile sunt realități la fel de semnificative, înfricoşătoare şi decisive pentru viețile lor ca şi realitățile externe. Iar a privi în interiorul meandrelor viselor şi fanteziilor celorlalți poate fi la fel de satisfăcător emoțional, la fel de fascinant şi

cathartic, ca şi pătrunderea şi înțelegerea circumstanțelor exterioare ale vieții acestora.

Autorii dramatici ai epocii post-brechtiene şi post-absurde au deci la dispoziția lor un vocabular unic şi îmbogățit al tehnicilor dramatice. Ei pot folosi liber aceste invenții separat şi într-o varietate de infinite combinații, alături de cele moştenite de la celelalte convenții dramatice

al trecutului. Departe de a fi terminat sau epuizat deci, teatrul absurdului a fost absorbit de fluxul principal al tradiției din care, așa cum am încercat să arăt în această carte, nu a fost niciodată pe deplin absent şi din care a țâşnit în forma lui specifică, la momentul potrivit.

Dintre maeştrii consacrați ai absurdului, Beckett, Ionesco şi Pinter rămâni activi şi continuă să exploreze noi zone ale formei şi conținutului. Genet tace, iar Adamov a murit. E greu de spus dacă vreunul din noua generație de autori dramatici care s-au afirmat după 1950 se va integra în categoria absurdului, dar cu siguranță se poate spune că ei nu sunt în întregime liberi de influența exercitată de acesta, aşa cum nici unul nu e străin de teoriile şi practicile lui Brecht. Într-o piesă ca *Marat/Sade* de Peter Weiss (1964) există multe efecte de alienare subtile care derivă clar, ba chiar merg mult mai departe decât la Brecht. Spre exemplu, cazuri extreme de alienare sunt faptul că o piesă istorică este prezentată ca fiind jucată de pacienții unui azil de nebuni sau că scene de presupusă dragoste romantică sunt jucate de un maniac sexual care trebuie calmat prin stropire cu apă rece. Dar, în acelaşi timp, piesa foloseşte fanteziile nebuniei, iar calitatea sa esențială, ca metaforă a însăşi condiției umane, datorează la fel de mult lui Beckett, Ionesco şi Genet. S-a spus că stilul său derivă din teatrul cruzimii al lui Artaud şi acest lucru este categoric adevărat. Dar Artaud a fost de asemenea unul din cei care au inspirat teatrul absurdului. Mai mult, în tematica abordată, *Marat/Sade* dezbate de fapt perspectivele brechtiene şi absurde asupra lumii. Marat, revoluționarul social, crede că violență trebuie folosită pentru a-l face pe om bun, creând astfel o societate dreaptă, chiar dacă prin teroare; în timp ce Sade, autorul celor mai crude fantezii ale torturii, după ce a privit adânc în sine, ajunge la concluzia că o lume non-violentă şi dreaptă poate fi creată numai dacă omul se confruntă cu propria sa cruzime ca individ şi astfel capătă o perspectivă interioară asupra coruptiei naturii sale. Iată un

mod de introspecție mai degrabă ionescian, decât brechtian.

În opera unor autori dramatici importanți ca John Arden se pot observa influențe brechtiene, alături de elemente fantastice şi introspecții provenite din teatrul absurdului. Ritualul expulzării din oraș a poticiașului vinovat, transformat în țap ispășitor, din *The Workhouse Donkey* (1963) are o aromă genetiană, copacul din *Armstrong's Last Goodnight*

(1965), cu cadavrul lui Armstrong atârnând în el are simplitatea şi claritatea desăvârșită a imaginii beckettiene, iar tratamentul fantastic al suferinței dramaturgului însuși, în *The Bagman* (1970) are multe asemănări interesante cu opera lui Ionesco.

O combinație similară între elemente epice şi absurde caracterizează opera unui alt important autor dramatic post-absurd: Edward Bond. Piesa lui, *Lear* (1971), are anvergura epică a unei piese-parabolă brechtiene, dar felul în care tratează nebunia lui Lear, prin materializarea gândurilor acestuia în silueta băiatului mort care-l însoțeşte, prezintă toate simptomele unei abordări absurde.

Piesele lui Tom Stoppard denotă de asemenea un impact al absurdului, în ciuda evidentelor diferențe date de tradiția comediei intelectuale englezeşti, pentru care sunt atât de reprezentative. *Rosencranz and Guildenstern are Dead* (1966) foloseşte elemente structurale din *Aşteptându-l pe Godot,* pe când *Jumpers* (1972) îşi încheie strălucita bufonerie absurdă a explorării problemei binelui şi răului în existența umană cu o parafrază directă a unor cunoscute replici din *Aşteptându-l pe Godot:* „La marginea gropii, cioclul îşi scoate pălăria şi-o lasă gravidă pe cea mai frumuşică bocitoare.” La care pesonajul Archie, dând glas cu siguranță vocii autorului, adaugă: „Pam-param-pam, săru'mâna Sam.” Tributul plătit lui Samuel Beckett este cât se poate de clar.

În Statele Unite, atotputernica influență a absurzilor este foarte vizibilă în piesele generației mai tinere de autori dramatici cum ar fi Israel Horovitz sau Sam Shepard – ca să-i numim doar pe cei mai proeminenți.

În Franța, Romain Weingarten şi Roland Dubillard – doi autori dramatici dintre cei mai interesanți într-o perioadă de relativă acalmie în dramaturgia franceză – continuă tradiția absurdului, pe când în lumea germanofonă, avangarda austriacă poate fi de asemenea văzută ca inspirându-se din exeprimentele şi inovațiile lui Beckett, Ionesco şi Genet.

Peter Handke, a cărui piesă, *Kaspar* (1968) e una din marile contribuții ale Europei Centrale la dramaturgia timpului nostru, este un exponent extrem al criticii limbajului, inițiată de absurzi; Wolfgang Bauer, în piese ca *O după-amiază minunată* (1968) și *Schimbare* (1969), transferă situația de bază din *Aşteptându-l pe Godot* într-un mediu de un fel de lism grotesc satirizat al plictiselii existențiale, în timp ce piesele lui

Thomas Bernhard, cu atenția pe care o dau diformității, morții şi bolii, se trag direct din Beckett.

Dacă anumite aspecte din teatrul absurdului s-au reintegrat astfel, de la sine şi în mod firesc, în fluxul principal al tradiției, altele au contribuit clar la tendințe negative şi distructive care tind să desființeze însăşi tradiția, înlocuind-o cu forme noi şi nemaivăzute până acum. Respingerea conceptelor tradiționale de intrigă şi personaj în teatrul absurdului, devalorizarea dialogului şi a însăşi limbii au jucat fără îndoială un rol important în formularea unor negări mult mai radicale de către creatorii unor concepte revoluționare ale unei arte dincolo de teatru, ca, de exemplu, *happening*-ul. Este prea devreme să judecăm validitatea unor asemenea eforturi şi potențialul lor ca resurse ale unei noi forme de artă. Dar ar fi o prostie să le negăm din start, doar pentru că unele – nicidecum toate – din experimentele timpurii erau executate infantil sau amatoriceşte.

Departe de a fi un semn al decadenței sau nebuniei modei, cercetarea inovatoare cu noi metode şi tehnici, experimentele folosind moduri noi de exprimare ale timpului nostru sunt, cred eu, un semn al vitalității teatrului, al asumării nenumăratelor oportunități oferite de o lume în rapidă transformare sub impactul noilor tehnologii. În asemenea condiții, artele nu pot supraviețui dacă se refugiază, condescendente, în vechile tradiții şi etaloane – iar teatrul cel mai puțin dintre toate, căci teatrul este cea mai socială dintre arte şi răspunde cel mai direct la schimbările sociale. Teatrul absurdului a fost expresia unor asemenea impulsuri, o reacție la schimbările sociale şi culturale ale epocii noastre. De aceea el nu a putut şi nu a vrut să se osifice pur şi simplu într-un stil anume, de aceea forța lui vitală continuă să se manifeste în eforturile multiple ale unei avangarde proteice.

BIBLIOGRAFIE

1. DRAMATURGII ABSURDULUI

ADAMOV, ARTHUR

PIESE

Théâtre, 4 volume, Paris: Gallimard, vol. I, 1953, vol. II, 1955, vol. III, 1966, vol. IV, 1968

Vol. I conține: *La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manoeuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous.*

Vol. II conține: *Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong.*

Vol. III conține: *Paolo Paoli, La Politique des Restes, Sainte Europe*

Vol. IV conține: *M. Le Módéré, Le Printemps'71*

PIESE PUBLICATE SEPARAT

La Parodie, L'invasion precedate de o scrisoare adresată lui André Gide şi de mărturiile lui René Char, Jacques Prévert, Henri Thomas, Jacques

Lemarchand, Jean Vilar, Roger Blin, Paris:Charlot 1950

Paolo Paoli, Paris:Gallimard 1957

Les Ames Mortes, d'après le poème de Nicolas Gogol, Paris:Gallimard, 1960

Comme Nous Avons Eté, Paris: Nouvelle Revue Française, Martie 1953

TEATRUL ABSURDULUI

Théâtre de Société, Scènes d'Actualité, Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1958 [conține trei schițe scurte de Adamov: Intimité, Je ne suis pas français, La Complainte du Ridicule

En Fiacre (piesă radiofonică), manuscris, 1959

Le Printemps '71, Paris:Gallimard, 1961

Si L'Été Revenait, Paris:Gallimard, 1970

ALTE SCRIERI

L'Aveu, Paris: Sagittaire, 1946

Auguste Strindberg, Dramaturge, Paris: L'Arche, 1955

Ici et Maintenant (eseuri), Paris: Gallimard, 1964
L'Homme et l'Enfant (jurnale), Paris:Gallimard, 1968

Je...ils (*L'Aveu* reeditat şi adăugit) Paris: Galliamrd, 1969

DESPRE ADAMOV

GAUDY, RENÉ, *Arthur Adamov,* Paris:Stock, 1971

LYNES, CARLOS, JR 'Adamov or «le sens littéral» in the theatre', Yale French Studies, no. 14, Iarna 1954-5

REGNAUT, MAURICE, 'Arthur Adamov et le sens du fétichisme',

Paris: Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.L. Barrault, nos. 22-3, mai 1958

ALBEE, EDWARD

The Zoo Story (scrisă în 1958), New York: *Evergreen Review* no.12, martie-aprilie 1960; de asemenea în Absurd Drama, Harmondsworth:

Penguin Books, 1965

The American Dream, A play, New York: Coward-McCann, 1961; London:Cape, 1962, de asemenea în American Drama, Harmondsworth: Penguin Books, 1966

Who's Afraid of Virginia Woolf? A play, New York> Atheneum, 1963, London:Cape, 1964, Harmondsworth: Penguin Books, 1965

Tiny Alice, London:Cape, 1966

A Delicate Balance, London:Cape, 1968

Box and Quotations from Chairman Mao Tse-tung, New York: Atheneum, 1969

All Over, New York: Atheneum, 1971

Seascape, London:Cape, 1976

DESPRE ALBEE

BIGSBY, C.W.E., *Albee,* Edinburgh: Oliver&Boyd, 1969

COHN, RUBY, *Edward Albee,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969

KERJEAN, LILIANE, *Albee,* Paris: Seghers, 1971

KERJEAN, LILIANE, *Le Théâtre d'Edward Albee,* Paris: Klincksieck, 1978

ARRABAL, FERNANDO

Théatre, Paris: Christian Bourgois, 12 vol.

Vol. I conține: *Oraison, Les Deux Burreaux, Fando et Lis, Le Cimetière des Voitures*

Vol. II conține: *Guernica, Le Labyrinthe, Le Trricycle, Pique-nique en Campagne, La Bicyclette du Condamné*

Vol. III conține: *Le Grand Cérémonial, Cérémonie pour un Noir Assassiné*

Vol. IV conține: *Le Couronnement, Concert dans un Œuf*

Vol. V (Théâtre Panique) conține: *Théâtre Panique, L'Architecte et L'Empereur D'Assyrie*

Vol. VI conține: *Le Jardin des Délices, Bestialité Érotique, Une Tortue Nommée Dostoievski*

Vol. VII (Théâtre de guerilla) conține: *Et Ils Passèrent des Menottes aux Fleurs, L'Aurore Rouge et Noir*

Vol. VIII (Deux opéras paniques) conține: *Ars Amandi, Dieu Tenté par les Mathématiques*

Vol. IX conține: *Le Ciel et la Merde, La Grande Revue du XXe Siècle*

Vol. X conține: *Bella Ciao, La Guerre de Mille Ans*

Vol. XI conține: *La Tour de Babel, La Marche Royale, Un Orange sur le Mont de Vénus, La Glorie en Images*

Vol. XII conține: *Vole-moi un Petit Millard, Le Pastaga des Loups ou Ouverture Orang-Outan, Punk et Punk et Colégram*

Piese neincluse în colecția Teatru: *Sur le Fil, Jeunes Barbares d'Aujourd'hui*

DESPRE ARRABAL

GILLE, BERNARD, *Fernando Arrabal,* Paris: Seghers, 1970

MORRISSET, ANN, „Dialogue with Arrabal", New York: *Evergreen Review,* nr.15, Noiembrie- Decembrie 1960

SCHIFRES, ALAIN, *Entretiens avec Arrabal,* Paris, Pierre Belfond, 1969

SERREAU, GENEVIÈVE, „Un nouveau style comique: Arrabal", Paris: *Les Lettres* Nouvelles, nr. 65, Noiembrie 1958 (trad. New York: *Evergreen Review,* nr.15, Noiembrie-Decembrie 1960)

BECKETT, SAMUEL

PIESE

En Attendant Godot, Paris: Editions de Minuit, 1952 (trad. de autor,

Waiting for Godot – ediția americană, New York: Grove Press, 1954; ediția engleză, Londra: Faber & Faber, 1955)

Fin de Partie, suivi de Acte Sans Paroles, Paris: Editions de Minuit, 1957(trad. de autor *Endgame followed by Act Without Words* – ediția americană, New York: Grove Press, 1958; ediția engleză, Londra: Faber & Faber, 1958)

Bibliografie

All That Fall, Londra: Faber & Faber, 1957 [pentru ediția americană, v. mai jos]

Krapp's Last Tape and Embers, Londra: Faber & Faber, 1959

Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces, New York: Grove Press, 1960, conține *Krapp's Last Tape, All That Fall, Embers, Act Without Words I, Act Without Words II*

Happy Days, New York, Grove Press, 1961 (trad. de autor Oh, les Beaux Jours, Paris, Editions de Minuit, 1963)

Play and Two Short Pieces for Radio, Londra, Faber & Faber, 1964 conține Play, Words and Music, Cascando (trad. de autor)

Comédie et Actes Divers, Paris, Editions de Minuit, 1966, conține: *Comédie* (trad. de autor); *Va et Vient, Dramaticule* (*Come and Go* trad. de autor); *Cascando, Piéce radiophonique pour musique et voix; Paroles et Musique, Piéce radiophonique* (*Words and Music,* trad. de autor); *Dis Joe, Pièce pour la télévision* (*Eh Joe,* trad. de autor); *Acte Sans Paroles II, pour deux personnages et un aiguillon* (*Act Without Words II* trad. de autor)

Come and Go (originală în engleză) publicată pentru prima dată în Samuel Beckett, *Aus einem aufgegebenen Werk und kurze Spiele* (o colecție de proză scurtă, lucrări şi piese în original şi traducere germană), Frankfurt: Suhrkamp, 1966(nr. 145 în „Edition Suhrkamp”); publicație separată, Londra: Calder & Boyars, 1967

Eh, Joe and Other Writings, Londra: Faber & Faber, 1971, conține: *Eh, Joe, Act Without Words II, Film*

Breath And Other Shorts, Londra: Faber & Faber, 1971, conține: *Breath,*

Come and Go, Act Without Words I, Act Without Words II, From an Abandoned Work

Not I, Londra: Faber & Faber, 1973

Footfalls, Londra: Faber & Faber, 1976

That Time, Londra: Faber & Faber, 1976

End and Odds, Plays and Sketches, Londra: Faber & Faber, 1977

conține: *Not I, That Time, Footfalls, Ghost Trio, ...but the clouds..., Theatre I, Theatre II, Radio I, Radio II*

Film. Complete Scenario; Illustrations; Production shots, New York: Grove Press, 1969

PROZĂ

More Pricks than Kicks, Londra: Chatto & Windus, 1934; o povestire, „Dante and the Lobster", New York: Evergreen Review, I

Murphy, Londra: Routledge, 1938; ediție nouă, New York: Grove Press, n.d.

Watt, Paris: Olympia Press, 1958

Molloy, Paris: Editions de Minuit, 1951

Malone Meurt, Paris: Editions de Minuit, 1951

L'Innommable, Paris, Editions de Minuit, 1953

Three Novels, Londra: Calder, 1959, conține: *Molloy,* trad.de Patrick Bowles, *Malone Dies* şi *The Unnamable,* trad. de autor

Nouvelles et Textes Pour Rien, Paris: Editions de Minuit, 1955(o povestire trad. de Richard Seaver şi de autor, „The End", New York: Evergreen Review, nr.15, Noiembrie-Decembrie, 1960)

Text For Nothing I, trad. de autor, New York: Evergreen Review, nr.9, Summer1959

From an Abandoned Work, Londra: Faber & Faber, 1957; New York: Evergreen Review, I, 3, 1957

Comment C'Est, Paris: Editions de Minuit, 1961(trad. de autor, *How it is,* New York: Grove Press, 1964; Londra: Calder, 1964); un fragment

dintr-o versiune mai recentă a romanului, „L'Image", Londra: X, nr.1, Noiembrie1959 (alt fragment trad.de autor, „From an unabandoned work", New York: Evergreen Review, nr. 14, Septembrie- Octombrie 1060

Imagination Morte Imaginez, Paris: Editions de Minuit, 1965 (trad. de autor, *Imagination Dead Imagine,* Londra: Calder, 1965)

assez, Paris: Editions de Minuit, 1966

bing, Paris: Editions de Minuit, 1966

No's Knife, Collected Shorter Prose 1947-1966, Londra: Calder & Boyars, 1967, conţine: *Stories, Texts for Nothing, From an Abandoned Work, Enough, Imagination Dead Imagine, Ping*

Premier Amour, Paris: Editions de Minuit, 1970

Le Dépeupleur, Paris: Editions de Minuit, 1970 (trad. de autor, *The Lost Ones,* Londra: Calder & Boyars, 1972)

VERSURI

Whoroscope, Paris: The Hours Press, 1930

Echo's Bones, Paris: Europe Press, 1935

„Trois Poèmes", Paris: Cahiers des Saisons, nr. 2, Octombrie 1955

Poems in English, Londra: Calder, 1961

Gedichte (bilingual edition of *Echo's Bones* urmate de alte poezii în engleză şi franceză, în paralel cu trad. în germană), Wiesbaden: Limes, 1959

ESEURI

Proust, Londra: Chatto & Windus, 1931(seriile Dolphin); retipărită New York: Grove Press, n.d.

Proust, Three Dialogues, Londra: Calder, 1965

„Dante...Bruno.Vico...Joyce", in *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress,* Paris: Shakespeare & Co., 1929

Bram van Velde, New York: Grove Press, 1960

Bran van Velde, New York: Grove Press, 1960

DESPRE BECKETT

ABEL LIONEL, *„Joyce, the father, Beckett, the son”,* New York: The New Leader, 14 Decembrie 1959

BENTLEY, ERIC, *What is Theatre,* Boston: Beacon Press, 1956

CALDER, JOHN(ed.), *Beckett at Sixty* (essays by 24 contributors), Londra, Calder & Boyars, 1967

COE, RICHARD N., *Beckett,* Edinburgh şi Londra: Oliver & Boyd, 1964 (în seriile „Writers and Critics”)

COHN, RUBY, *Samuel Beckett: The Comic Gamut,* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1962

– *Back to Beckett,* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973

– (ed.), *Samuel Backett. A Collection of Criticism,* New York: McGraw-Hill, 1975

– *Play Beckett,* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979

ELLMAN, RICHARD, *James Joyce,* New York şi Londra: Oxford University Press, 1959

ESSLIN, MARTIN, „Samuel Beckett”, în *The Novelist as Philosopher,* ed. John Cruickshank, Londra: Oxford University Press, 1962

ESSLIN, MARTIN(ed.), *Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays,* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965 (în seriile „Twentieth-Century Views”)

FEDERMAN, RAYMOND, *Journey to Chaos, Samuel Beckett's Early Fiction,* Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1965

FEDERMAN, RAYMOND and FLETCHER, JOHN, *Samuel Beckett: His Work and His Critics, An Essay in Bibliography,* Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1970

FLETCHER, JOHN, *The Novels of Samuel Beckett,* Londra: Chatto & Windus, 1967

– Samuel Beckett's art, Londra: Chatto & Windus, 1967

FLETCHER, JOHN and SPURLING, JOHN, *Beckett. A Study of his*

Plays, Londra: Eyre Methuen, 1972

FLETCHER, JOHN; FLETCHER, BERYL S.; SMITH, BARRY; BACHEM, WALTER, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett,* Londra: Faber & Faber, 1978

FRIEDMAN, M.J.(ed.), *Samuel Beckett,* Paris: Minard, 1964(„Configuration Critique"nr.8)

GESSNER, N., *Die Unzulänglichkeit der Sprache,* Zürich: Juris, 1957

„Godot gets around", New York: Theatre Arts, Julie, 1958

GUGGENHEIM, PEGGY, *out of this century, the informal memoirs of peggy guggenheim,* New York: the dials press, 1946

– *Confessions of an Art Addict,* Londra: André Deutsch, 1960

HARVEY, LAWRENCE E., *Samuel Beckett. Poet and Critic,* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970

HOBSON, HAROLD, „Samuel Beckett, dramatist of the year", *International Theatre Annual,* nr.1, Londra: Calder, 1956

JACOBSEN, JOSEPHINE and MÜLLER, WILLIAM R., *The Testament of Samuel Beckett,* New York: Hill and Wang, 1964

JANVIER, LUDOVIC, *Pour Samuel Beckett,* Paris: Editions de Minuit, 1966

JOYCE, JAMES, *Letters* (ed. Stuart Gilbert), Londra: Faber & Faber, 1957

KENNER, HUGH, *Samuel Beckett, A Critical Study,* New York: Grove Press, 1961; Londra: Calder, 1962

– *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce and Beckett,* Londra: W.H.Allen, 1964

KERN, EDITH, „Drama stripped for inaction: Beckett's Godot", *Yale French Studies,* nr. 14, Winter 1944-1955

LEVY, ALLAN, „The long wait for Godot", New York: *Theatre Arts,* August 1956

MARISSEL, ANDRÈ, *Beckett,* Paris: Editions Universitaires, 1963

MAURIAC, CLAUDE, *La Littérature Contemporaine,* Paris: Albin Michel, 1958

MELESE, PIERRE, *Beckett,* Paris: Seghers, 1966 (în seriile „Théâtre de Tous Les Temps")

MERCIER, VIVIAN, *Beckett/Beckett,* New York: Oxford University Press, 1977

—„Messenger of Gloom"(profile), Londra: Observer, 9 Noiembrie 1958

METMAN, EVA, „Reflections on Samuel Beckett's plays", Londra: *Journal of Analytical Psychology,* Ianuarie 1960

—*San Quentin News,* San Quentin, Cal., vol. XVII, nr.24, 28 Noiembrie 1957

SCHNEIDER, ALAN, „Waiting for Beckett", New York: *Chelsea Review,* Autumn, 1958

SCHOELL, KONRAD, *Das Theater Samuel Becketts,* Munchen: Wilhelm Fink, 1967

SCOTT, NATHAN A., *Samuel Becket,* Londra: Bowes & Bowes, 1965 (în seriile „Studies in Modern European Thought and Literature")

BUZZATI, DINO

Un Caso Clinico, Commedia in 2 tempi e 13 quadri, Milan: Mondadori, 1953(nr. 85 în seriile „La Medusa degli Italiani")

Un Verme al Ministero, Turin: Il Dramma, nr.283

D'ERRICO, EZIO

La Foresta, Turin: Il Dramma, nr. 278

Tempo di Cavalette Turin: Il Dramma, nr. 261

Il Formicaio, stage ms.

DESPRE D'ERRICO

TRILLING, OSSIA, „Ezio d'Errico – a new Pirandello?", Londra: *Theatre World,* Aprilie 1958

FRISCH, MAX

Biedermann und die Brandstifter, Berlin şi Frankfurt: Suhrkamp, 1958.

Aceasta este varianta de scenă, bazată pe o piesă radiofonică mai veche *Herr Biedermann und die Brandstifter,* difuzată pentru prima dată de Bayrischer Rundfunk, Munchen, 1953; publicată la Hamburg: Hans Bre-

dow Institut, a şasea ediție, 1959. (Varianta pentru scenătrad. De Michael Bullock, *The Fire Raisers,* în Three Plays, Londra: Methuen, 1962)

DESPRE FRISCH

BÄNZIGER, HANS, *Frisch und Dürenmatt,* Berne: Franke, 1960

ZISKOVEN, WILHELM, „Max Frisch", în *Zur Interpretationdes modernen Dramas* (ed. Rolf Geissler), Frankfurt: Dieserweg, 1960

Aceste două studii exhaustive conțin de asemenea date bibliografice despre numeroasele piese ale lui Frisch care nu aparțin categoriei absurdului.

GELBER, JACK

The Connection (cu o introducere de Kenneth Tynan), New York: Grove Press, 1960

The Apple, New York: Grove Press, 1961

GENET, JEAN

PIESE

Haute Surveillance, Paris: Gallimard, 1949 (trad. de B. Frechtman, *Deathwatch,* în *The Maids/Deathwatch,* New York: Grove Press, 1954; ediția engleză, *Deathwatch,* Londra: Faber & Faber, 1961)

Les Bonnes, Décines: L'Arbalète, 1948; o ediție nouă, *Les Bonnes, Les deux versions précédées d'une lettre de l'auteur,* conținând prima variantă (aşa cum a fost jucată la Athénée în 1946) şi varianta revizuită (ju-

cată la Théatre de la Huchette în 1954); a doua variantă de asemenea retipărită în *Les Bonnes – L'Atelier d'Alberto Giacometti, Décines: L'Arbalète,* 1958, conținând „L'enfant criminel”(a supressed radio talk) şi „Le funambule”(prose reflections) *Les Bonnes,* a doua variantă trad. de B. Frechtman, *The Maids,* în *The Maids/Deathwatch,* New York: Grove Press, 1954: ediție engleză, Londra: Faber & Faber, 1957)

TEATRUL ABSURDULUI

Le Balcon (prima variantă, 13 scene), Décines: L'Arbalète, 1956(a doua variantă, 9 scene), Décines: L'Arbalète, 1960(a doua variantă trad. de B. Frechtman, *The Balcony,* New York: Grove Press, 1960, ediție engleză, Londra: Faber & Faber, 1960)

Les Nègres, Clownerie, Décines: L'Arbalète, 1958, a doua ediție cu fotografii ale spectacolului din Paris şi cu o notă introductivă de Genet, 1960 (trad. de B. Frechtman, The Blacks, *A clown show,* New York, Grove Press, 1960: ediție engleză, Londra: Faber & Faber, 1960)

Les Paravents, Décines: Marc Barbézat(L'Arbalète), 1961 (trad. de B. Frechtman, The Screens, Londra: Faber & Faber, 1963)

ALTE SCRIERI

Journal du Voleur, Paris: Gallimard, 1949 (trad. de B. Frechtman, *The Thief's Journal,* Paris, Olympia Press, 1954; Londra: Anthony Blond, 1965; Harmondsworth: Penguin Books, 1967)

Œuvres Complètes, vol. II, Paris: Gallimard, 1951, conține: *Notre-Dame-des-Fleurs, Le Condamné à Mort, Miracle de la Rose, Un Chant d'Amour*

Œuvres Complètes, vol. III, Paris: Galimard, 1953, conține: *Pompes Funèbres, Le Pêcheur de Suquet, Querelle de Brest*

Poèmes, Décines: Marc Barbézat (L'Arbalète), 1962

Lettres à Roger Blin (scrisori către directorul de producție a *The Screens* la Odéon în 1966), Paris: Gallimard, 1966

DESPRE GENET

ABEL, LIONEL, „Metatheater”, New York: *Partisan Review,* Spring,

1960

BATAILLE, GEORGES, *La Littérature et le Mal,* Paris: Gallimard, 1957

DUVIGNAUD, JEAN, „Roger Blin aux prises avec Les Nègres de Jean Genet", Paris: *Les Lettres Nouvelles,* 28 Octombrie 1959

SARTRE, JEAN-PAUL, *Saint Genet, Comédien et Martyr* (vol.I of *Genet, Œuvres Complètes*), Paris: Gallimard, 1952

GRASS, GÜNTER

PIESE

Die Bösen Köche, in *Modernes deutches Theater* I, Neuwied: Luchterhand, 1961

Onkel, Onkel, Berlin: Wagenbach, 1965

Noch zehn Minuten bis Buffalo, stage ms.

Zweiunddreissig Zähne, Frankfurt: Suhrkamp, 1963

Hochwasser, stage ms.

Die Plebejer proben den Aufstand, Neuwied: Luchterhand, 1966

Traduceri în engleză

Four Plays, trad. de Ralph Manheim, Londra: Secker & Warburg, 1968, conține: *Still ten Minutes to Buffalo; Uncle, Uncle; The Flood; The Wicked Cooks*

The Plebeians Rehearse the Uprising, A German Tragedy, trad. de Ralph Manheim, Londra: Secker & Warburg, 1967

ALTE SCRIERI

Die Vorzüge der Windühner (poezii şi schițe), Neuwied: Luchterhand, 1956

Die Blechtrommel (roman), Neuwied: Luchterhand, 1959 (trad. de Ralph Manheim, *The Tin Drum,* Londra: Secker & Warburg, 1962; Harmondsworth: Penguin Books, 1965

Gleisdreieck (poezii), Neuuwied: Luchterhand, 1960

Katz und Maus (roman), Neuwied: Luchterhand, 1961(trad. de Ralph Manheim, *Cat and Mouse,* Londra: Secker & Warburg, 1963; Harmondsworth: Penguin Books, 1966)

Hundejahre (roman), Neuwied: Luchterhand, 1963(trad. de Ralph Manheim, *Dog Years,* Londra: Secker & Warburg, 1965; Harmondsworth: Penguin Books, 1969)

TEATRUL ABSURDULUI

Ausgefragt (poezii), Neuwied: Luchterhand, 1967

Selected Poems, trad. de Michael Hamburger and Christopher Middleton, au fost publicate de Secker & Warburg, 1966; Harmondsworth: Penguin Books, 1969

Der Butt (roman) Neuwied: Luchterhand, 1977 (trad. de Ralph Manheim, *The Flounder,* Londra: Secker & Warburg, 1978)

DESPRE GRASS

TANK, KURTH LOTHAR, *Günter Grass,* Berlin: Colloquium, 1963

HAVEL, VACLAV

Protokoly (culegere de scrieri, cuprinde şi cele două piese – *The Garden Party* şi *The Memorandum*), Praga: Mlada Fronta, 1966 (*The Memorandum,* trad. de Vera Blackwell, Londra: Cape, 1967)

HILDESHEIMER, WOLFGANG

PIESE

Spiele in demen es dunkel wird, Pfullingen: Neske, 1958, conține: *Pastorale oder Die Zeit für Kakao, Landschaft mit figuren, Die Uhren.*

Piesele radiofonice conțin: *Das Ende Kommt nie, Begegnung in Balkanexpress, Prinzessin Turandot* (varianta pentru scenă, *Der Drachenthorn*), *An den Ufern Der Plotinitza, Das Atelierfest, Die Bartschedelidee, Herrn Walsers Raben.*

ALTE SCRIERI

„Erlanger Rede über das Absurde Theater", München: *Akzente,* nr.6, 1960

IONESCO, EUGÈNE

PIESE

La Cantatrice Chauve (scrisă în 1948, prima reprezentație în 1950), în *Théâtre I* [Gallimard] (trad. de Donald M. Allen, *The Bald Soprano,* în Plays, vol. I [New York: Grove Press]; trad. de Donald Watson, *The Bald Prima Donna,* în Plays, vol. I [Londra: Calder])

La Leçon (scrisă în 1950, prima reprezentație în 1951), în *Théâtre I* [Arcanes]; şi în *Théâtre I* [Gallimard] (trad. *The Lesson,* de Donald M. Allen în *Plays,* vol. I [New York: Grove Press]; de Donald Watson în Plays, vol. I [Londra: Calder], şi în *Penguin Plays,* 1962)

Les Chaises (scrisă în 1951, prima reprezentație în 1952), în *Théâtre I* [Gallimard] (trad. *The Chairs* de Donald M. Allen în *Plays,* vol. I [New York: Grove Press]; de Donald Watson în Plays, vol. I [Londra: Calder] şi în *Penguin Plays,* 1962

Le Salon de l'Automobile (prima reprezentație în 1953), în *Théâtre I* [Arcanes]; şi în *Théâtre IV* (trad. de Sasha Moorsom, *The Motor Show,* Londra: *3 Arts Quarterly,* nr. 2, Summer1960)

L'Avenir est dans les Œufs ou Il Faut de tout pour faire une monde (scrisă în 1951, prima reprezentație în 1957), în *Théâtre II* (trad. de Derek Prouse, *The Future is in Eggs or It takes all sorts to make a world,* în Plays, vol. IV)

Victimes du Devoir (scrisă în 1952, prima reprezentație în 1953), în *Théâtre I* [Galimard] (trad. de Donald Watson, *Victims of Duty,* în Plays, vol. II)

Amédée ou Comment s'en debarasser (scrisă în 1953, prima reprezentație în 1954), în *Théâtre I* [Gallimard] (trad. de Donald Watson, Amédée or *How to get rid of it,* în *Plays,* vol. II şi în *Absurd Drama,* Harmondsworth: Penguin Books, 1965)

Le Nouveau Locataire (scrisă în 1953, prima reprezentație în 1955), în *Théâtre II* (trad. de Donald Watson, *The New Tenant,* în Plays, vol.II)

Les Grandes Chaleurs (prima reprezentație în 1953), bazată pe o piesă de Caragiale, nepublicată

La Jeune Fille à Marier, în *Théâtre II* (trad. de Donald Watson, Maid to Marry, în Plays, vol.III

La Maitre (prima reprezentație în 1953), în *Théâtre II* (trad. de Derek Prouse, *The Leader,* în *Plays,* vol.IV)

Le Connaisez-Vous? (prima reprezentație în 1953), nepublicată

La Nièce-Epouse (prima reprezentație în 1953), nepublicată

Le Rhume Onirique (prima reprezentație în 1953), nepublicată

Le Tableau (prima reprezentație în 1953), *Dossiers Acénonètes de Collège de Pataphysique,* nr. 1, 1958; şi în *Théâtre III* (trad. de Donald Watson, *The Picture,* difuzată la B.B.C. Third Programme, 2 Martie 1957; în Plays, vol.VII)

L'Impromptu de l'Alma ou Le Caméléon du Berger (scrisă în 1955, prima reprezentație în 1956), în *Théâtre II* (trad. de Donald Watson, *Improvisation or The Sheperd's Chameleon,* în *Plays,* vol.III)

Impromptu pour la Duchesse de Windsor (scrisă în 1957, prima reprezentație în 1957), nepublicată

Tueur Sans Gages (scrisă în 1957, prima reprezentație în 1959), în *Théâtre II* (trad. de Donald Watson, *The Killer,* în *Plays,* vol.III)

Le Rhinocéros (scrisă în 1958, prima reprezentație în 1959), Paris: Gallimard, 1959(în seriile „Le Manteau d'Arlequin") şi în *Théâtre III* (trad. de Derek Prouse, Rhinoceros, în Plays, vol.IV şi în Penguin Plays, 1962)

Scène à Quatre (scrisă în 1959, prima reprezentație în 1959), *Cahiers du Collège de Pataphisique,* Dossier 7, 1959; şi Paris: Avant-Scène, nr. 210,

15 Decembrie 1959; şi în Théâtre III (trad. de Donald M. Allen, Foursome, New York: Evergreen Review, nr.13, Mai- Iunie 1960)

Apprendre à Marcher, Ballet (prima reprezentație în 1960), în *Théâtre IV*

Les Salutations (scena de început a unei piese încă neterminate, *Scène à Sept*), Paris: *Les Lettres Françaises*, nr. 805, 31 decembrie 1960, şi în *Théâtre III*

Le Roi se Meurt (scrisă şi jucată pentru prima dată în 1962), Paris: Gallimard, 1963; şi în *Théâtre IV* (trad. de Donald Watson, Exit the King, în Plays, vol.V)

Le piéton de l'Air (scrisă în 1962, prima reprezentație în 1963, în *Théâtre III* (trad. de Donald Watson, *A Stroll in the Air,* în Plays, vol.VI)

Délire a Deux... à tant qu'on veut (scrisă şi jucată pentru prima dată în 1962), în *Théâtre III* (trad. de Donald Watson, *Frenzy for Two,* în *Plays,* vol.VI)

La Soif et la Faim (scrisă în 1965, prima reprezentație în 1966), în *Théâtre IV* (trad. de Donald Watson, *Hunger and Thirst,* în *Plays,* vol.VII)

Jeux de massacre, Paris: Gallimard, 1970

Macbett, Paris: Gallimard, 1972

L'Homme aux Valises suivi de Ce Formidable Bordel, Paris: Gallimard, 1975 *Théâtre* (trad. adaptată de Israel Horovitz, *Man With Bags,* New York: Grove Press, 1977)

OPERE COMPLETE

Théâtre I, Paris, Arcanes, 1953(în seriile „Locus Solus”), conține: *La Cantatrice Chauve, La Leçon, Jaques ou La Soumission, Le Salon de l'Automobile*

Théâtre I, Paris: Gallimard, 1954, conține: *Préface de Jaques Lemarchand, La cantatrice Chauve, La Leçon, Jaques ou La Soumission, Les Chaises, Victimes du Devoir, Amédée Théâtre II,* Paris: Gallimard, 1958,

conține: *L'Impromptu de l'Alma, Tuerur Sans Gages, Le Nouveau Locataire, L'Avenir est dans les Œufs, La Maitre, La Jeune Fille à Marier*

Théâtre III, Paris: Gallimard, 1963, conține: *Rhinocéros, Le Piéton de l'Air, Délire à Deux, Le Tableau, Scène à Quatre, Les Salutations, La Colère*

Théâtre IV, Paris: Gallimard, 1966, conține: *Le Roi se Meurt, La Soif et la Faim, La Lacune, Le Salon de l'Automobile, L'Œuf Dur, Le Jeune Homme à Marier, Apprendre à Marcher*

Théâtre V, Paris: Gallimard, 1974, conține: *Jeux de Massacre, Macbett, La Vase, Exercices de conversation et de diction Françaises pour étudiants Américains*

TRADUCERI ÎN ENGLEZĂ

[Piesele lui Ionesco au fost publicate de Grove Press, New York; şi John Calder, Londra. Primele volume diferă; restul sunt identice]

Vol. I [ediția americană], trad. de Donald M. Allen, conține: *The Bald Soprano, The Lesson, Jack or The Submission, The Chairs*

Vol. I [ediția engleză], trad. de Donald Watson, conține: *The Lesson, The Chairs, The Bald Prima Donna, Jaques or Obedience*

Vol. II, trad. de Donald Watson, conține: *Amédée or How to get rid of it, The New Tenant, Victims of Duty*

Vol. III, trad. de Donald Watson, conține: *The Killer, Improvisation or The Sheperd's Chameleon, Maid to Marry*

Vol. IV, trad. de Derek Prouse, conține: *Rhinoceros, The Leader, The Future is in Eggs*

Vol. V, trad. de Donald Watson, conține: *Exit the King, the Motor Show, Foursome*

Vol. VI, trad. de Donald Watson, conține: A Stroll in the Air, Frenzy for Two

Vol. VII, trad. de Donald Watson, conține: *Hunger and Thirst, The Picture, Greetings, Anger*

Vol. VIII, trad. de Donald Watson, conține: *Here comes a Choppe r (Jeux de Massacre), The Oversight (La Lacune), The Foot of the Wall*

Vol. IX, trad. de Donald Watson, conține: *Macbett, the Mire, Learning to Walk*

Vol. X, trad. de Donald Watson, conține: *Oh What a Bloody Circus, The Hardboiled Egg*

PROZĂ

Une Victime du Devoir (scrisă în 1952), Paris: Medium, Ianuarie 1955; Paris: *Cahiers des Saisons,* nr. 24, Winter 1961[bazată pe *Victimes de Devoir*]

Oriflamme, Paris: *Nouvelle Revue Français,* Februarie, 1964 [bazată pe Amédée] trad., *Flying High,* New York: *Mademoiselle,* 1957)

La Photo du Colonel, Paris, *Nouvelle Revue Français,* Noiembrie 1955 [bazată pe *Tueur sans Gages*] (trad. de Stanley Read, *The Photograph of the Colonel, Evergreen Review,* I, 3, 1957)

Rhinocéros, Paris: *Les Lettres Nouvelles,* Septembrie 1957; Paris, *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.Louis Barrault,* nr. 29, Februarie 1960 (trad. de Donald M. Allen, New York: *Mademoiselle,* Martie, 1960)

Le Photo du Colonel, Récits (povestiri), Paris: Gallimard, 1962

The Colonel's Photograph (povestiri în limba engleză), trad. de Jean Stewart şi John Russell, Londra: Faber & Faber, 1967

Le solitaire. Roman, Paris: Mercure de France, 1973

ESEURI ŞI ALTE SCRIERI ÎN PROZĂ

„L'invraisemblable, l'insolite, mon univers...", Paris: *Arts,* 14 August 1953; şi Paris: *Cahiers des Saisons,* nr.15, Winter 1959, sub titlul „Je n'ai jamais réussi..."

„Le Point du Départ", Paris: *Cahiers des Quatre Saisons,* nr. 1, August 1955 (trad. de L.C. Pronko, New York, *Theatre Arts,* Iunie 1958; de Do-

nald Watson in Plays, vol. I [Londra: Calder])

„Théâtre et anti-théâtre”, Paris: *Cahiers des Saisons,* nr. 2, Octombrie 1955 (trad. de L.C. Pronko, New York: *Theatre Arts,* Iunie 1958)

„Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde”, Paris: *L'Express,* 15-16 Octombrie 1955

„Mes critiques et moi”, Paris: *Arts,* 22 Februarie 1956

TEATRUL ABSURDULUI

„Gammes” (aforisme ale nonsensului), Paris: *Cahiers des saisons,* nr.7, Septembrie 1956

„There is no avant-garde theatre”, trad. de Richard Howard, New York: *Evergreen Review,* I, 4, 1957

„The world of Ionesco”, *International Theatre Annual,* nr. 2, ed. Harold Hobson, Londra: Calder, 1957; *Tulane Drama Review,* Octombrie 1958

„Olympie” (poem în proză), Paris: *Cahiers des Saisons,* nr. 10, Aprilie-Mai 1957

„Pour Cocteau”, Paris: *Cahiers des saisons,* nr.12, Octombrie 1957

„The Theatre”, discuție la B.B.C. Third Programme, Iulie 1957 [o versiune mai recentă a “Expérience du théâtre, vezi mai jos]

„Dans les Armes de la ville”(despre Kafka), Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.L.Barrault,* nr.20, Octombrie 1957

„Qu'est que l'avant-garde en 1958?”, Paris: *Les Lettres Français,* 10 Aprilie 1958; şi Paris: *Cahiers des Saisons,* nr. 15, Winter 1959, sub titlul de „Lorsque j'ecris...”

„Expérience du théâtre”, Paris, *Nouvelle Revue Française,* Februarie 1958 (trad. de L.C. Pronko, „Discovering the theatre”, *Tulane Drama Review,* Septembrie 1959)

„Ni un dieu ni un démon”(despre Artaud), Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.L.Barrault,* nr.-le 22-23, Mai 1958

„Rality in depth”, Londra: *Encore,* Mai- Iunie 1958

„The playwright's role”, Londra: *Observer,* 29 Iunie 1958 (Întreaga controversă cu Kenneth Tynan este reprodusă sub titlul de „Controverse londonienne” în *Cahiers des Saisons,* nr.15, Winter 1959) „La tragédie du

langage", Paris: *Spectacles,* nr. 2, Iulie 1958 (trad. de Jack Undank, „The tragedy of language", *Tulane Drama Review,* Spring 1960)

„Préface" la Les Possédés, adaptare după romanul lui Dostoievski, Akakia Viala şi Nicolas Bataille , Paris, Emile-Paul, 1959

„Le cœur n'est pas sur la main"(replică lui Kenneth Tynan nepublicată de *Observer*), Paris: *Cahiers des Saisons,* nr.15, Winter 1959

„Naissance de La Cantatrice", Paris, *Cahiers des Saisons,* nr.15, Winter 1959

„La démistification par l'humour noir", Paris, *Avant- Scène,* 15 Februarie 1959

„Eugène Ionesco ouvre le feu"(ediţie bilingvă), Paris, *World Theatre,* vol. VIII, nr. 3, Toamna 1959

Interview with Claude Sarraute, Paris: *Le Monde,* 17 Ianuarie 1960

Interview with himself, Paris: France-Observateur, 21 Ianuarie 1960; retipărit în *Chaiers du Collège de Pataphysique, Dossiers* 10-11, 1960

Interview, Paris: L'Express, 18 Ianuarie 1960

„Pages de journal", Paris: *Nouvelle Revue Française,* Februarie 1960

„Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal", *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.L. Barrault,* nr. 29, Februarie 1960

„Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres", Brussels: L'VII, nr. 3, 1960

„Le Rhinocéros à New York", Paris: *Arts,* Februarie 1961

„Some recollections of Brancusi", trad. de John Russell, London Magazine, Aprilie 1961

Notes et contra-notes (scrieri critice), Paris: Gallimard, 1962 (trad. de Donald Watson, Notes and Counter-Notes, Londra: Calder, 1965)

Journal en miettes, Paris: Mercure en France, 1968

Découvertes, Geneva: Skira, 1969

Antidotes, Paris: Gallimard, 1977

DESPRE IONESCO

Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute (cu colaborarea lui Ionesco, A. Schulze Vellinghausen şi Rudolf Sellner), Zürich: Verlag H. R. Stauffacher, 1958

ANOUILH, JEAN „Du chapitre des Chaises", Paris: *Le Figaro,* 23 Aprilie 1956

BATAILLE, NICOLAS, „La bataille de La Cantatrice", Paris: *Cahiers des saisons,* nr. 15, Iarna 1969

BENMUSA, SIMONE, *Eugène Ionesco,* Paris, Seghers, 1956 (în seriile „Théâtre de Tous les Temps")

BENTLEY, ERIC, „Ionesco, playwright of the fifties", New York: *Columbia Daily Spectator,* 11 Martie 1958

BONNEFOY, CLAUDE, *Entretiens avec Eugène Ionesco,* Paris: *Belfond,* 1966

BOSQUET, ALAIN, „Le théâatre d' Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique", Paris: *Combat,* 17 februarie, 1955

COE, RICHARD, *Ionesco,* Edinburgh şi Londra: Oliver & Boyd, 1961

(nr. 5 în seriile „Writers & Critics"

DOUBROVSKI, SERGE, „Ionesco and the comedy of the absurd", *Yale French Studies,* nr. 23, Vara 1959; şi Paris: *Nouvelle Revue Française,* Februaire 1960, sub titlul „Le rire d'Eugène Ionesco"

DUVIGNAUD, JEAN, „La dérision", Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J. L.* Barrault, nr 29, Februarie 1960

FRANCUEIL, BERNARD, „Digression automobile & Dilectus que-madmodum filius unicornium"(cronică la „Rinocerii"), *Cahiers du Collège de Phataphisique,* Dossiers 10-11, 1960

LAUBREAUX, R., „Situation de Ionesco", Paris: *Théâtre d'Aujourd'hui,*

Ianuarie- Februarie 1959

LAUBREAUX, R.(ed.), *Les Critiques de notre temps et Ionesco,* Paris: Garnier, 1973

LERMINIER, GEORGES, „Clés pour Ionesco", Paris: *Théâtre d'Aujourd'hui,* Septembrie- Octombrie 1957

LUTEMBI, „Contribution à une étude de La Cantatrice Chauve",

Cahiers du Collège de Phataphisique, nr.-le 8-9, 1953

MARCEL, GABRIEL, „La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme, Paris: Revue Théâtrale , nr. 39

ROBBE-GRILLET, ALAIN, „Notes", Paris: *Critique,* Ianuaire 1953

ROUD, RICHARD, „The opposite of sameness", Londra: Encore, Iunie-Iulie 1957

SAROYAN, WILLIAM, „Ionesco", New York: Theatre Arts, Iulie 1958

SAUREL, RENÉE, „Ionesco ou Les Blandices de la culpabilité", Paris: *Les Temps Modernes,* nr. CIII, 1954

„A school of vigilance", Londra: *The Times Literary Supplement,* 4 Martie 1960

SENART, PHILIPPE, *Ionesco,* Paris: Editions Universitaires, 1964

TOBI, SAINT, *Eugène Ionesco ou La Recherche du paradis perdu,* Paris: Gallimard, 1973

TOUCHARD, P. A., *'La loi du théâtre',* Paris: *Cahiers des Saisons,* no. 15, iarna 1959

Idem, *'Un nouveau favuliste',* Paris: *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault,* nr. 29, februarie 1960

TOWARNICKI, F., *'Des Chaises vides... à Broadway',* Paris: *Spectacles,* nr. 2, iulie 1958

VERNOIS, PAUL, *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco,* Paris: Klingsieck, 1972

KOPIT, ARTHUR L.

Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad. A pseudo-classical tragifarce in a bastard French tradition, New York: Hill & Wang, 1960; London: Methuen, 1961

MROZEK, SLAWOMIR

Textele originale ale pieselor lui Mrozek pot fi găsite în revista lunară

Dialog, publicată în Varşovia, *passim* 1958-67

O COLECȚIE ÎN LIMBA GERMANĂ

Stücke, vol I, Berlin: Henssel, 1963, conține: *Die Polizei, Auf hoher See, Striptease, Karol, Dar Martyrium des Peter Ohey, Racket Baby, Der Hirsch*

Stücke, vol. II, Berlin: Henssel, 1965, conține: *Eine wundersame Nacht, Zabawa, Tango*

TRADUCERI ÎN LIMBA ENGLEZĂ

Six Plays, trad. Nicholas Bethell, London: Cape, 1967, conține: *The Police, The Martyrdom of Peter Ohey, Out at Sea, Charlie, The Party, Enchanted Night*

Tango, trad. Nicholas Bethell, London: Cape, 1968

PEDROLO, MANUEL DE

Cruma, in Premi Joan Santamaria 1957, Barcelona: Editorial Nereida, 1958

Homes i No, Barcelona: *Quaderns de Teatre* A.D.B., nr. 2, 1960

PINGET, ROBERT

Lettre Morte, Paris: Editions de Minuit, 1959

La Manivelle, Pièce radiophonique (cu o traducere paralelă de Samuel Becket, *The Old Tune*), Paris: Editions de Minuit, 1960

Ici ou Ailleurs, suivi de Architruc et de l'Hypothèse, Paris: Editions de Minuit, 1961

PINTER, HAROLD

The Birthday Party and Other Plays, London: Methuen, 1960, conține: *The Room, The Dumb Waiter, The Birthday Party. The Dumb Waiter* de

asemenea în *Penguin New English Dramatists 2* şi în *Penguin Plays,* Harmondsworth: Penguin Books, 1961 și 1964

The Caretaker, London: Methuen 1960

A Slight Ache and Other Plays, London: Methuen, 1961, conține: *A Slight Ache, A Night Out, The Dwarfs and some revue sketches*

The Collection and The Lover, London: Methuen, 1963

The Homecoming, London: Methuen, 1965

Tea Party and Other Plays, London, Methuen 1967, contine trei piese pentru televiziune: *The Tea Party, The Basement, Night School*

Landscape and Silence, London: Methuen, 1969

Old Times, London: Methuen 1971

Five Screen Plays, London: Methuen, 1971

No Man's Land, London: Eyre Methuen, 1975

Poems and Prose, London: Eyre Methuen, 1978

The Proust Screenplay, London: Eyre Methuen, 1978

Betrayal, London: Eyre Methuen, 1978

DESPRE PINTER

DUKORE, BERNARD F., *Where Laughter Stops. Pinter's Tragicomedy,* Columbia: University of Missouri Press, 1976

ESSLIN, MARTIN, *Pinter. A Study of his Plays,* 3rd expanded edition, London: Eyre Methuen, 1977

GANZ, ARTHUR, (ed.), *Pinter. A Collection of Critical Essays,* in the series 'Twentieth-Century Views', Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972

HINCHCLIFFE, ARNOLD P., *Harold Pinter,* New York: Twayne, 1967
IMHOF, RUDIGER, *Pinter. A Bibliography,* ediția a doua revizuită şi adăugită, London: TQ Publications, 1976

KERR, WALTER, *Harold Pinter,* New York: Columbia University Press, 1967

SIMPSON, NORMAN FREDERICK

PIESE

A Resounding Tinkle, în *The Observer Plays* (antologie de piese premiate într-un concurs de dramaturgie), London: Faber & Faber, 1958, de asemenea în *New English Dramatists 2,* Harmondsworth: Penguin

Books, 1960 şi în *Penguin Plays 1,* 1964; versiunea mai scurtă de scenă, asa cum a fost ea montată la Royal Court Theatre, Londra, la data de 1 decembrie 1957, în *The Hole and Other Plays and Sketches,* London: Faber & Faber, 1964

One Way Pendulum, A farce in a new dimension, London: Faber & Faber, 1960

The Hole and Other Plays and Sketches, London: Faber & Faber, 1964, conține: *The Hole, A Resounding Tinkle* (versiunea mai scurtă) m *The Form, Gladlz Otherwise, Oh, One Blast and Have Done*

The Cresta Run, London: Faber & Faber, 1966

ALTE SCRIERI

The Overcoat (scurtă povestire), London: *Man About Town,* decembrie 1960

TARDIEU, JEAN

Théâtre de Chambre I, Gallimard, 1955, conține: *Qui Est Là?, La Politesse Inutile, Le Sacre de la Nuit, Le Meuble, LA Serrure, Le Guichet, Monsieur Moi, Faust et Yorick, La Sonate et les Trois Messieurs ou Comment Parler Musique, La Société d'Apollon ou Comment Parler des Arts, Oswald et Zenaïde ou Les Apartés, Ce Que Parler Veut Dire ou Le Patois des Familles, Il y Avait Foule au Manoir ou Les Monologues, Eux Seuls le Savent, Un Geste pour un Autre, Conversation-Sinfonietta*

Théâtre II: Poèmes à Jouer, Paris: Gallimard, 1960, conține: *L'A.B.C. de Notre Vie, Rythme à Trois Temps ou Le Temple de Ségeste, Une Voix Sans Personne, Les Temps du Verbe ou Le Pouvoir de la Parole, Les*

Amants du Metro, Tonnerre sans Orage ou Les Dieux Inutiles

Théâtre III: Une Soirée en Provence, Paris: Gallimard, 1975, conține: *Une Soirée en Provence ou le mot et le cri, Cinq Divertissements, Candide, Livrets d'opéras de chambre*

DESPRE TARDIEU

JACOTTET, PHILIPPE, *'Nothe à propos de Jean Tardieu',* Paris: *Nouvelle Revue Française,* iulie 1960

VIAN, BORIS

Pentru o bibliografie completă a numeroaselor scrieri ale lui Vian, vezi *Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12,* 1960

PIESE

L'Equarissage pour Tous (conține de asemenea fragmente din cronici ale spectacolului, *Salut à Boris Vian* de Cocteau şi încă o piesă scurtă, *Le Dernier des Métiers, Saynètes pour Patronages*), Paris: Toutain, 1950; *L'Equarissage pour Tous* retipărită în *Paris Théâtre,* nr. 66, 1952

Les Bâtisseurs d'Empire ou Le Schmürtz, Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 6, 1959; Paris: L'Arche, 1959 (în seria 'Collection du Répertoire du TNP')

Théâtre, Paris: Pauvert, 1965: conține: *Les Bâtiseurs d'Empire, Le Goûteur des Généraux, L'Equarrissage pour Tous*

DESPRE VIAN

Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12, 1960, conține studii critice şi biografice

2. CONTEXTUL ŞI ISTORIA

BARNES, HAZEL, *The Literature of Possibility,* Lincoln, Nebraska: University Press, 1959

BEIGBEDER, MARC, *Le Théâtre en France depuis la Libération,* Paris: Bordas, 1959

BERGEAUD, JEAN, *Je choisis... mon théâtre. Encyclopédie du Théâtre Contemporain,* Paris: Odilis, 1956

BERGSON, HENRY, *Le Rire. Essay sur la Signification du Comique,* în Oeuvres, Paris: Presses Universitaires de France, 1959

BOISDEFFRE, PIERRE DE, *Une Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui,* Paris: Le Livre Contemporain

CAMUS, ALBERT, *Le Mythe de Sisyphe,* Paris: Gallimard, 1942

CRUICKSHANK, JOHN, *Albert Camus and the Literature of Revolt,* London and New York: Oxford University Press, 1959

Dictionnaire de Hommes de Théâtre Français Contemporains (tome I: Directeur, Animateurs, Historiens, Critiques), Paris: Librairie Théâtrale, 1957

ECO, UMBERTO, *'L'Oeuvre ouverte ou La poétique de l'indetermination',* Paris: *Nouvelle Revue Française,* iulie şi august 1960

EVREINOV, NIKOLAI, *The Theatre of the Soul, Monodrama,* trad. M. Potapenko şi C.St John, London, 1915

FOWLIE, WALLACE, *Dionysus in Paris. A Guide to Contemporary French Theatre,* New York: Meridian, 1960; London: Gollancz, 1961

FREUD, SIGMUND, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), reeditare cartonată, Frankfurt: S. Fischer, 1958

GREGOR, JOSEPH, *Weltgeschichte des Theaters,* Vienna: Phaidon, 1932

GROSSVOGEL, DAVID, *The Selfconscious Stage in Modern French Drama,* New York: Columbia University Press, 1958

HUXLEY, ALDOUS (ed.), *The Perennial Philosophy,* London: Chatto & Windus, 1946

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Crayonné au Théâtre,* în *Oeuvres Complètes,* Paris: Pléiade, 1945

NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie* şi *Also sprach Zarathustra,* în *Werke,* ed. Schlechta, Munich: Hanser, vol. I şi II, 1955

POUND, EZRA, *Literary Essays,* ed. T.S. Eliot, London: Faber & Faber, 1954

SARTRE, JEAN-PAUL, *L'Etre et le Néant,* Paris, Gallimard, 1943

STEINER, GEORGE, 'The Retreat from the word', London: *Listener,* 14 şi 21 iulie 1960

SUZUKI, D., *Manual of Zen Buddhism,* London: Rider, 1950

Théâtre Populaire, 'Du côté de l'avant-garde' (număr special pe tema avangardei în teatru), no. 18, mai 1956

WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Philosophical Investigations,* Oxford: Blackwell, 1958

TEATRUL PUR, CLOVNERIA, COMMEDIA DELL'ARTE, MUSIC HALL-UL ETC.

BEERBOHM, MAX, 'Dan Leno', în *Around Theatres,* London: Hart-Davis, 1953

BÜCHNER, GEORG, *Werke und Briefe,* Leipzig: Insel, 1958

Idem, *Woyzeck,* trad. John Holmstrom, în *Three German Plays,* Harmondsworth: Penguin Books, 1963

CRICHTON, KYLE, *The Marx Brothers,* London: Heinemann, 1951

DISHER, WILLSON, *Clowns and Pantomimes,* London: Constable, 1925

GRABBE, CHRISTIAN DIETRICH, *Werke,* ed. Wukadinowic, 2 vol., Berlin: Bong, n.d.

HAZLITT, WILLIAM, 'The Indian Jugglers', *Table Talk,* London and

New York: Everyman's Library

HOLZER, RUDOLF, *Die Wiener Vorstadtbühnen,* Vienna: 1951

LEA, K. M., *Italian Popular Comedy. A Study in the Commedia dell'Arte,* London: Oxford University Press, 1934

MACINNES, COLIN, 'Wherefore does he why?' (despre Dan Leno), London: *Spectator,* 23 decembrie 1960

MCKECHNIE, SAMUEL, *Popular Entertainment through the Ages,*

London: Sampson Low, n.d.

NESTROY, JOHANN, *Sämtliche Werke,* ed. Bruckner şi Rommel, Vienna: Schroll, 15 vol., 1924-30

RAIMUND, FERDINAND, *Werke,* ed. Castle, Leipzig: Hesse & Becker, n.d.

REICH, HERMANN, *Der Mimus,* vol. I (în două tomuri) [nu au mai apărut alte volume], Berlin: Weidmann, 1903

TIETZE-CONRAT, E. *Dwarfs and Jesters in Art,* London: Phaidon, 1957

WOOD, J. HICKORY, *Dan Leno,* London: Methuen, 1905

POEZIA ŞI DRAMATURGIA NONSENSULUI

BELLOC, HILAIRE, *Cautionary Verses,* London: Duckworth, 1940

BENAYOUN, R., *Anthologie du Nonsense,* Paris: Pauvert, 1957

BRETON, ANDRÉ, *Anthologie de l'Humour Noir,* Paris: Sagittaire, 1950

BUSCH, WILHELM, *Sämtlische Werke,* Gutersloh: Bertelsmann, 2 vol., n.d.

CARROLL, LEWIS, *Complete Works,* London: Nonesuch; New York: Random House, 1939

COHEN, J. M., *Comic and Curious Verse,* Harmondsworth: Penguin Books, 1952

COHEN, J. M., *More Comic and Curious Verse,* Harmondsworth: Penguin Books, 1956

FLAUBERT, GUSTAVE, *Dictionnaire des idées Reçues* (îmbogăţit cu noi termeni), Paris: Aubier, 1951

LARDNER, RING

Nonsense Plays

The Irldget of Griva, nepublicată (fragment în ELDER [vezi mai jos])

Dinner Bridge, New York: *New Republic,* 20 iulie 1927; de asemenea în *First and Last,* New York: Scribner, 1934

I Gaspiri (Tapiţerii), *Chicago Literary Times,* 15 februarie 1924; de asemenea în *What of It?,* New York: Scribner, 1925

Clemo-Uti/ The Water Lilies în What of It?, New York: Scribner, 1925

Cora or Fun at the Spa, New York: *Vanity Fair,* iunie 1925

Quadroon. A Play in Four Pelts which May All Be Attenden in One Day or Missed in a Group, The New Yorker, 19 decembrie 1931

Abend di Anni Nouveau, New York: *The Morning Telegraph,* 1928

Despre Lardner

ELDER, DONALD, *Ring Lardner,* New York: Doubleday, 1956

LEAR, EDWARD, *The Complete Nonsens of Edward Lear,* ed. Holbrook Jackson, London: Faber & Faber, 1947

MORGENSTERN, CHRISTIAN, *Alle Galgenlieder,* Wiesbaden: Insel, 1950

Idem, *Das Monsdchaf, Deutsch und english* (versiunile în limba engleză de A. E. W. Eitzen), Wiesbaden: Insel, 1953)

OPIE, IONA şi PETER, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes,* London: Oxford University Press, 1951

Idem, *The Lore and Language of Schoolchildren,* London: Oxford University Press, 1959

RINGELNATZ, JOACHIM, *Kinder-Verwirr-Buch,* Berlin: Rowohlt, 1931

Idem, *Turgedichte,* Munich: Kurt Wolff, 1923

Idem, *Turgedichte,* Munich: Kurt Wolff, 1923
Idem, *Kuttel-Daddeldu,* Berlin: Rowholt, 1930
SEWELL, E., *The Field of Nonsense,* London: Chatto & Windus, 1952

LITERATURA VISULUI ŞI ALEGORIEI

BIDERMANN, JAKOB, *Cenodoxus der Doktor von Paris,* în *Deutsche Dichtung des Barock,* ed. Edgar Herderer, Munich: Hanser, n.d.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Autos Sacramentales,* vol. III din *Obras Completas,* Madrid: Aguilar, 1945-52

ELIADE, MIRCEA, *Myths, Dreams and Mysteries,* London: Harvill, 1960

GREGOR, JOSEPH, *Das Spanische Welttheater,* Vienna: Reichner, 1937

HOLBERG, *Comoedierne,* ed. Bull, Kristiania: 1922-5

HONIG, EDWIN, *Dark Conceit. The Making of Allegory,* Chicago: Northwestern University Press, 1959; London: Faber & Faber, 1960

JOYCE, JAMES, *Stage Adaptations of Ulysses*

Ulysses in Nighttown, adaptare de Marjorie Barkentin sub supravegherea lui Padraic Colum, New York: Random House, Modern Library Paperbacks, 1958

Bloomsday, adaptare de Alan MacClelland

KAFKA, FRANZ, *Der Gruftwächer* (fragment dramatic), în *Beschreibung eines Kampfes,* New York: Schocken, 1946

Kafka, Franz, adaptat de GIDE, ANDRÉ şi BARRAULT, JEAN-LOUIS, *Le Procès,* Paris: Gallimard, 1947

Franz Kafka du Procès *au* Château, număr special al *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault,* no. 20, octombrie 1957

LOPE DE VEGA, *Obras Escogidas,* 3 volume, Madrid: Aguilar, 1952-5, conține principalele *Autos sacramentales* ale lui Lope de Vega

MADACH, IMRE, *Az Ember Tragédiája,* Budapest: Franklin, n.d.

STRINDBERG, AUGUST, *Samlade Skrifter,* 55 volume, Stockholm: Bonnier, 1911-21

Idem, *A Dream Play* şi *The Ghost Sonata,* în *Siz Plays of Strindberg,* trad. E. Sprigge, New York: Doubleday (Anchor Books), 1955

DADAISMUL, SURREALISMUL, PATAFIZICIENII; PREDECESORII ŞI CONTINUATORII LOR

APOLLINAIRE, GUILLAUME

Les Mamelles de Tirésias/Couleur de Temps, în *Oeuvres Poétiques,* Paris: Pléiade, 1956

ARAGON, LOUIS

L'Armoire à Glace un Beau Soir şi *Au Pied du Mur*, în *Le Libertinage,* Paris: Gallimard, 1924

cu BRETON, ANDRÉ, *Le Trésor des Jésuites,* Brussels: Variétés, iunie 1929

ARTAUD, ANTONIN,

Oeuvres Complètes, vol. I-Xiv, Paris: Gallimard, 1956-78 (trad. C. Richards, *The Theatre and its Double,* New York: Grove Press, 1958)

Lettres à Jean-Louis Barrault (cu un studiu al teatrului lui Artaud de Paul Arnold), Paris: Bordas, 1952

ARNOLD, PAUL, studiu al teatrului lui Artaud în *Lettres à Jean-Louis Barrault* [vezi mai sus]

Antonin Artaud et le Théâtre de Notre Temps, Paris: ediție specială a *Cahiers de la Compagnie M. Renaud – J.-L. Barrault,* nr. 22-3, mai, 1958

Antonin Artaud ou La Santé des Poètes, Jarnac: număr special al *La Tour de Feu,* decembrie 1959

ESSLIN, MARTIN, *Antonin Artaud,* London: Fontana, 1976

BALLACH, ERNST

Das Dichterische Werk Band I, München: Piper, 1956

BRECHT, BERTOLD

Stücke, 14 vol., Frankfurt: Suhrkamp, 1954-67

COCTEAU, JEAN

Les Mariés de la Tour Eiffel, în *Théâtre I,* Paris: Gallimard, 1948

Parade şi *Le Boeuf sur le Toit,* în *Nouveau Théâtre de Poche,* Monaco: Editions du Rocher, 1960

Orphée, Paris: Stock, 1927

Le Sang d'un Poète (film), Paris: Marin, 1948

CUMMINGS, E. E.

him în *From the Modern Repertoire, Series Two,* ed. Eric Bentley, Indiana University Press, 1957

BENTLET, ERIC, note la *him,* ibid.

NORMAN, CHARLES, *The Magic Maker,* New York: Macmillan, 1958

DADA

ARP/HUELSENBECK/TZARA, *Die Geburt des Dada,* Zürich: Arche, 1957

MEHRING, WALTER, *Berlin Dada,* Zürich: Arche, 1959

HUELSENBECK, RICHARD, *Mit Witz, Licht und Grütze,* Wiesbaden: Limes, 1957

DAUMAL, RENÉ şi GILBERT-LECOMTE, ROGER, *Peti Théâtre,* Paris: Collège de Pataphysique, 1957

DESNOS, ROBERT

La Place de l'Etoile, Antipoème, Rodez: Collection Humour, 1945

Domaine Publique (culegere de poezie), Paris: Gallimard, 1953

BERGER, PIERRE, *Robert Desnos* (eseu despre Desnos şi antologie a operei sale), Paris: Seghers, 1960 (nr. 16 din seria „Poètes d'Aujourd'hui")

Expressionismus. Literatur und Kunst, 1919-1923 (catalog al unei expoziții de la muzeul Schiller, Marbach, Germania de Vest, 8 mai-31 octombrie 1961, ed. B. Zeller, conținând o bibliografie foarte detailată a expresionismului, cu note bibliografice asupra

Dichtungen, ed. Claire Goll, Neuwied: Luchterhand, 1960, retipărește *Die Chaplinade, Die Unsterblichen, Zwei Überdramen* (1. *Der Unsterblich,* 2. *Der Ungestorbene*), *Melusine Mathusalem,* în *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater* (antologie de teatru expresionist), ed. K. Otten, Neuwied: Luchterhand, 1959

ROMAINS, JULES/BRION, MARCEL/CARMODY, F./EXNER, R., *Yvan Goll* (antologie şi eseuri critice), Paris: Seghers, 1956 (nr. 50 din seria 'Poètes d'Aujourd'hui')

GOMROWICZ, WITOLD

The Marriage, trad. Louis Iribarne, London: Calder & Boyars, 1970

Princess Ivona, trad. Krystyna Griffith şi Catherine Robins, London: Calder & Boyars, 1969

Operetta, trad. Louis Iribarne, London: Calder & Boyars, 1970

JARRY, ALFRED

Oeuvres Completes, Monte Carlo şi Lausanne: 1948

Ubu Roi, Ubu Enchâné, Paralipomèmes d'Ubu, Questions de Théâtre, Les Minutes de Sable Mémorial, César-Antéchrist, Poésies, L'Autre Alceste, Lausanne: Henri Kaeser, 1948 (colecția integrală a scrierilor despre Ubu)

Tout Ubu (o altă colecție integrală a scrierilor despre Ubu), Paris: Le Livre de Poche, 1962

Ubu Roi, trad. Barbara Wright, în *Four Modern French Comedies,* New York: Capricorn Books, 1961

Ubu, Version pour la scène (text de spectacol al *Ubu Roi* şi *Ubu Enchâné* adaptate pentru spectacol ca o singură piesă la Théâtre Nationale Populaire), Paris: L'Arche, 1958

Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Paris: Fasquelle, 1955

MIZENER, ARTHUR, *This Side of Paradise,* London: Eyre & Spottiswoode, 1951

GOLL, YVAN

(trad., New York: *Evergreen Review,* nr. 13, 1960, p. 131)

KOKOSCHKA, OSKAR
Schriften 1907-1955, Munich: Langen, 1956

LAUTRÉAMONT, COMTE DE (ISIDORE DUCASSE)
Oeuvres Complètes, Paris: Corti, 1946

LORCA, FREDERICO GARCÍA

Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1955

NADEAU, MAURICE
Histoire du Surréalisme, Paris: Editions du Seuil, 1945

PICASSO, PABLO
Le Désir Attrapé par la Queue, Paris: Messages II, 1944; de asemenea, în format de carte, Paris: Gallimard, 1949 (nr. 23 din colecția 'Metamorphoses') (trad. B. Frechtman, *Desire Caught by the Tail,* London: Rider, 1950)

PENROSE, ROLAND, *Picasso, His Life and Work,* London: Gollancz, 1955

PINTHAUS, KURTH
Menschheitsdämmerung (una dintre primele antologii de poezie expresionistă), Berlin: Rowohlt, 1920; reeditare (cu o nouă introducere şi material bibliografic), Hamburg: Rowohlt, 1959

RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES
Théâtre, Paris: Gallimard, 1966
Dèjá Jadis (memorii), Paris: Julliard, 1958

ROBICHEZ, J.
Le Symbolisme au Théâtre, Lugné-Poë et les Débuts de l'Oeuvre, Paris: L'Arche, 1957

ROUSSEL, RAYMOND
L'Etoile au Front, Paris: Lemerre, 1925
La Poussière des Soleils, Paris: Lemerre, 1927
ROUSSELOT, JEAN, *Raymond Roussel et la Toute-Puissance du Langage,* Paris: *La Tour Saint-Jacques,* martie-aprilie 1957
HEPPENSTALL, RAYNER, *Raymond Roussel, a critical guide*

HEPPENSTALL, RAYNER, *Raymond Roussel, a critical guide,* London: Calder & Boyars, 1966

SALACROU, ARMAND

Surrealist playlets

Pièces à Lire: Les Trente Tombes de Judas; Histoire de Cirque, Paris: *Les Oeuvres Libres,* nr. 173, octombrie 1960

SHATTUCK, ROGER

The Banquet Years (conținând studii excepționale despre Apollinaire și Jarry), London: Faber & Faber, 1959

SOKEL, WALTER H.

The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature, Stanford University Press, 1959

STEIN, GERTRUDE

Four Saints in Three Acts, New York: Random House, 1934

Geography and Plays, Boston: Four Seas, 1922

Doctor Faustus Lights the Lights

In Savoy or Yes Is for a Very Young Man, London: Pushkin Press, 1946

TORMA, JULIEN

Coupures, Tragédie, suivi de Lauma Lamer, Paris: Pérou, 1926

Euphorismes, nu este indicată nicio editură, 1926

Le Bétrou, Drame en IV actes, Paris: Collège de Pataphysique, 1956

Hommage à Torma (studii biografice, bibliografice şi critice de mai mulți autori), *Cahiers du Collège de Pataphysique,* nr. 7, 1952

TZARA, TRISTAN

La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine, Zürich: Collection Dada, 1916

La Deuxième Aventure Céleste de M. Antipyrine, Paris: Réverbère, 1938

Le Coeur à Gaz, Paris: GLM, 1946

La Fruite, Paris: Gallimard, 1947

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL

VALLE-INCLAN, RAMON DEL
Martes de Carnaval, Esperpentos, în *Opera Omnia,* vol. 24, Madrid: Editorial Rua Nueva, 1943, conține: *Las Galas del Difunto, Los Cuernos de Don Friolera, La Hija del Capitan*

VITRAC, ROGER
Theatre, 4 vol., Paris: Gallimard, 1946, 1964

WITKIEWICZ, STANISLAW

Dramaty, 2 vol. Ed. Konstanty Puzyna, Warsaw: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1962

Piesele disponibile în limba engleză sunt conținute în:

The Madman and the Nun and Other Plays, trad. şi ed. Daniel C. Gerould şi C. S. Durer, Seattle: University of Washington Press, 1968, conține: *The Madman and the Nun, The Water Hen, The Crazy Locomotive, The Mother, They, The Shoemakers*

şi

Tropical Madness. Four Plays, trad. Daniel şi Eleanor Gerould, New York: Winter House, 1972, conține: *The Pragmatists, Mr Price or: Tropical Madness, Gyubal Wahazar, Metaphysics of a Two-Headed Calf*

YEATS, W. B.
Autobiographies, London: Macmillan, 1955

INDEX DE AUTORI ŞI NOŢIUNI

A

Abel, Lionel, 62
Absurd, definirea termenului, 19 (v. şi teatrul absurdului)
Adamov, Arthur, 22, 83-114, 138, 154, 155, 171, 177, 178, 204, 208, 230, 245, 258, 271
Albee Edward, 277-80
Alienare (efectul de alienare), 84, 128, 367-8, 386
Alegorie, 60, 62, 105, 216, 227, 279, 313-18
Anderson, Lindsay, 118
Anouilh, Jean, 35, 138
Apollinaire, Guillaume, 322-26, 331, 349
Apuleius, Lucius, 294
Aragon, Louis, 328
Arden, John, 386
Arghezi, Tudor, 122
Aristofan, 295
Arp, Hans, 325
Arrabal, Fernando, 13, 254-60
Artaud, Antonin, 114, 259, 318, 339-44, 366, 386
Balzac, Honoré de, 43-4, 83
Barbey d'Aurevilly, 314
Barbu, Ion, 122
Barlach, Ernst, 350
Barrault, Jean-Louis, 22, 99, 121, 125, 163, 166, 206, 317-8, 344, 366
Bataille, Nicolas, 22, 125-6, 130
Baudelaire, Charles, 122, 208
Bauer, Wolfgang, 301, 387
Beckett, John, 36, 37
Beckett, Samuel, 8-9, 11, 15, 16, 19, 22, 25-82, 136, 138, 143, 156, 171, 177, 178, 210, 231, 234, 236, 237, 238, 258, 267, 271, 292, 296, 312, 316, 318, 336, 349, 359, 361, 369, 374, 380, 386-88
Beerbohm, Sir Max, 298
Belloc, Hillaire, 309
Benayoum, Robert, 303-4
Benchley, Robert, 310
Bentley, Eric, 13, 43, 355, 356
Bérard, Christian, 192
Berger, John, 117
Bergson, Henri, 270, 274
Bernhard, Thomas, 388

44, 366, 386
Atkinson, Brooks, 161-2
Audiberti, Jacques, 21, 138
Autos sacramentales, 69, 312, 353, 360, 420

B

Ball, Hugo, 325-26
Bidermann, Jakob, 313
Bierce, Ambrose, 309
Blake, William, 312
Blau, Herbert, 13, 15, 34
Blin, Roger, 22, 35, 94, 204, 206, 344
Bond, Edward, 387
Bonnard, Pierre, 325
Bosch, Hieronymus, 121, 264, 287

Bosquet, Alain, 176
Boulez, Pierre, 156
Braque, Georges, 325
Brecht, Bertold, 106, 111, 116-7, 128, 154, 155, 167, 198, 260, 266, 281, 302, 335-7, 349, 361, 367-8, 378, 385-6, 387
Breton, André, 159, 323, 328-9, 338-9
Brook, Peter, 194, 205
Bruant, Aristide, 325
Brueghel, Pieter, Cel Bătrân, 121, 376
Bufon de curte, 295-9, 300-2, 335
Büchner, Georg, 93, 106, 114, 179, 301-2, 335, 351
Busch, Wilhelm, 309
Buzzati, Dino, 248-9, 359
Byron, George Gordon, Lord, 309

C

Cabaret Voltaire, 326
Caldéron de la Barca, 313
Camus, Albert, 19-20, 350, 358, 371, 380
Carroll Lewis, 269, 305-9, 348, 353
Cehov, Anton Pavlovici, 93, 104, 105, 106, 114, 116, 372
Cendrars, Blaise, 326
Chagall, Marc, 22, 166
Clovni şi clovnerie, 78, 151, 152, 175, 200, 202, 292, 293-6, 298-9, 300-2, 318, 332, 335, 346, 417
Cocteau, Jean, 179, 192, 246, 345-6
Comedie, 125, 138, 144, 147, 148, 156, 190, 236, 255, 260, 288, 294, 295, 299, 301, 302, 314, 337, 340, 341, 360, 371, 374, 377, 387
Commedia dell'arte, 257, 294, 297-301, 335, 417
Comedia mută, 299
Comunism, 88, 311
Copeau, Jacques, 22
Corbet, Richard, 305
Corneille, Pierre, 178
cummings, e.e., 22, 355, 356
Cuvelier, Marcel, 133

D

Dada, 302, 310, 318, 325-8, 331, 334, 337, 338, 350, 354, 375, 421
Daumal, René, 346, 348
Debureau, Jean-Gaspard, 297
Defoe, Daniel, 167
Democrit, 67, 380
Dermée, Paul, 328
d'Errico, Ezio, 249-51
Desnos, Robert, 344, 345, 348, 422
Devine, George, 36, 117
Dhomme, Sylvain, 137

Chagall, Marc, 22, 166
Chaplin, Charles, 43, 157, 162, 255, 299, 331, 337
Char, René, 94
Chavannes, Puvis de, 321
Circ, 41, 42, 151, 152, 175, 270, 292, 345, 346, 363, 368
Claudel, Paul, 94, 96
Divina Comedie, 312
Donner Clive, 234
Dostoievski, Feodor, 84, 114, 130, 316, 391, 408
Doubrovsky, Serge, 141
Dubillard, Roland, 387
Dubuffet, Jean, 349
Dullin, Charles, 22, 341

Dumas, Alexandre, fiul, 138, 179
Dumesnil, Suzanne, 38
Dürenmatt, Friederich, 9, 399

E

Eckhart, Meister, 21, 381
Eliade, Mircea, 311
Eluard, Paul, 84, 328
Ernst, Max, 349
Evreinov, Nikolai, 59-60
Ewell, Tom, 35
Esperpento, 353, 354, 425
Existentialism, 21, 26, 55, 82, 154, 191, 245
Expresionism, 302, 326, 330, 337, 422

F

Feydeau, Georges, 170
Fields, W.C., 299, 300
Filmul mut, 175, 354
Fitzgerald, F. Scott, 234, 365, 422
Flaubert, Gustave, 311
Frații Marx, 257, 299-300, 310, 343, 417
Frechtman, Bernard, 193
Freud, Sigmund, 142, 303
Frisch, Max, 9, 260-2, 398

G

Gide, André, 93, 94, 317, 389, 420
Gilbert-Lecomte, Roger, 346
Giraudoux, Jean, 20, 453
Goethe, Johann Wolfgang von, 29, 314
Gogol, Nikolai, 108, 114, 389
Goll, Yvan, 330-5, 344, 354
Gombrowicz, Witold, 282, 351-3
Gorki, Maxim, 114, 116, 155
Grabbe, Christian Dietrich, 302
Graham, Harry, 309
Grass, Günter, 264-6, 401-2
Gregor, Joseph, 297, 299
Grimaldi, Joseph, 298
Gris, Juan, 22, 325
Grock, 300
Grosz, Georg, 334
Guggenheim, Peggy, 31, 397
Guilbert, Yvette, 325

H

Hall, Donald, 234
Handke, Peter, 387
Happening, 280, 388
Havel, Vaclav, 288-90, 402
Hazlitt, William, 293
Heidegger, Martin, 309
Hennings, Emmy, 325
Hildesheimer, Wolfgang, 262-4
Hirsch, Robert, 166

Gautier, Jean-Jacques, 138
Gelber, Jack, 280, 359
Genet, Jean, 9, 11, 19, 180-209, 237, 238, 239, 245, 279, 292, 313, 359, 386-7, 399-400
Gessner, Niklaus, 33, 42, 77, 79
Ghelderode, Michel de, 21
Hivnor, Robert, 277
Hobson, Harold, 25, 48
Hoffmann, E.T.A., 314
Holberg, Ludwig, 314
Hood, Thomas, 309
Horovitz, Israel, 387
Huelsenbeck, Richard, 325, 326, 422
Huet, Henri-Jacques, 126

Hugo, Victor, 179, 309, 318, 323, 339
Huxley, Aldous, 381, 383, 416

I

Iancu, Marcel, 325, 326
Ibsen, Henrik, 126, 138, 179, 314, 315, 322, 361, 362, 372
Ionesco, Eugène, 7, 8, 9, 11, 13, 17, 19, 21, 22, 37, 115-79, 190, 208, 217, 220, 237, 238, 239, 245, 262, 271, 277, 278, 281, 291, 292, 296, 299, 300, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 322, 329, 334, 335, 336, 337, 340, 345, 346, 349, 359, 366, 373, 374, 375, 377, 378, 381, 386, 387, 403-11

J

Jammes, Francis, 122
Jarry, Alfred, 150, 302, 318-24, 331, 346, 356, 423, 425
Johnson, Samuel, 309
Johnstone, Keith, 118
Jouvet, Louis, 188, 191
Joyce, James, 12, 22, 26-30, 39, 44, 57, 62-3, 236, 311, 315, 316, 362, 370
Jung, Carl Gustav, 85, 114, 370

K

Kafka, Franz, 12, 19, 143, 165, 186,
Kohout, Pavel, 290
Kokoshka, Oskar, 326, 327
Kopit, Arthur L., 281, 411

L

Labiche, Eugène, 170, 179
Literatura nonsensului, 269, 273, 275, 278, 292, 296-8, 303-11, 318, 324, 325, 327, 329, 330, 339, 344, 346, 347-9, 353, 355, 368, 376, 382, 418-9
Literatura visului, 8, 18, 89, 98, 99, 155, 188, 193, 197, 217, 312-8
Lahr, Bert, 35
Lamb, Charles, 309
Limbaj, 21, 40, 63, 116, 131-3, 200, 225, 232, 305-7, 316, 341, 343, 349, 353, 360, 362, 373, 376
Limerick, 305, 366
Lao-Tze, 381
Lardner, Ring, 310, 418, 419
Lautréamont, Conte de (Isidore Ducasse), 181, 318, 423
Lear, Edward, 305-6, 309, 348, 353, 366, 419
Lemarchand, Jacques, 127, 131
Leno, Dan, 298, 417, 418
Lichtenberg, Georg Christoph, 309
Lorca, Federico García, 354, 423,
Losey, Joe, 234

234, 236, 240, 276, 282, 316-8, 420
Kandinski, Vasili, 159, 325, 326
Keaton, Buster, 37, 299, 354
Keats, John, 309
Klages, Ludwig, 363
Klee, Paul, 258, 325, 376
Kleist, Heinrich von, 179
Klima, Ivan, 290

Mallarmé, Stéphane, 237, 319, 320, 321, 416
Mann, Thomas, 165, 186
Marinetti, Filippo Tommaso, 326
Marivaux, Pierre de, 178, 297
Marxism, 108, 117, 289, 335, 364-5, 367, 382
Masson, André, 120
Matisse, Henri, 325
Mauclair, Jacques, 22, 138, 143, 166
Maugham, Robin, 234
Mauriac, Claude, 34
Mauthner, Fritz, 30
Melville, Herman, 34
Mendel, Deryk, 36
Mendés, Catulle, 320
Metman, Eva, 52-3, 67, 369, 370, 398
Mihailovici, Marcel, 37
Miller, Arthur, 116, 117
Mimus, 293-7, 299, 418
Mistere medievale, 69, 111, 295, 360
Mit, 199, 208, 324, 342
Modigliani, Amedeo, 326
Molière, 138, 142, 153, 297
Moreau, Gustave, 321
Moreau, Jeanne, 206
Morgenstern, Christian, 308-9, 348, 419
Mortimer, Penelope, 234
Mosley, Nicholas, 234
Mrozek, Slawomir, 283-6
Mudrooroo, 234
Murphy, Arthur, 178
Musset, Alfred de, 320

M

McGowran, Jack, 37
McWhinnie, Donald, 36
Madách, Imre, 314, 420
Maeterlinck, Maurice, 122
Neveux, Georges, 21
Nietzsche, Friederich, 293, 357
Nodier, Charles, 309
Noël, Jacques, 126

O

O'Casey, Sean, 116
O'Neill, Eugene, 279
Olivier, Sir Laurence, 163
Opie, Iona şi Peter, 304
Osborne, John, 116, 117, 385

P

Pantomimă, 68, 129, 172, 292, 294, 298, 318, 345, 358
Paris, centru al experimentului, 7, 16, 22-3, 29-30, 35, 36, 70, 84, 191, 245, 297, 327, 330-31
Patafizică, 245, 322, 346, 347
Pavlicek, Frantisek, 290
Pedrolo, Manuel de, 251-4, 255, 359, 412
Perelman, S.J., 310
Petrescu, Camil, 122
Picasso, Pablo, 22, 159, 325-6, 345, 350, 374, 376, 424
Pichette, Henri, 21
Pickup, Ronald, 82
Pinget, Robert, 266-9, 412

Mrożek, Sławomir, 283-6
Music hall, 41-2, 55, 152, 291-2, 298-9, 332, 335-6, 343, 345, 363, 368, 417
Musset, Alfred de, 178, 239, 339

N

Nerval, Gerard de, 314
Nestroy, Johann, 301
Pinter, Harold, 9, 13, 17, 37, 210-36, 269, 271, 277, 278, 296, 311, 336, 359, 386, 412-13
Pirandello, Luigi, 35, 179, 280
Planchon, Roger, 106, 110
Proust, Marcel, 28-9, 44, 53, 61, 63, 234, 315, 395, 413
Psihanaliză, 64, 141, 142

Q

Queneau, Raymond, 138, 149, 150, 238, 322, 350

R

Rabelais, François, 304, 318, 319, 322
Radiguet, Raymond, 346
Raimund, Ferdinand, 301, 418
Realism social, 119, 217, 227
Reich, Hermann, 293-4, 297, 418
Rémi, Philippe de, 303
Renard, Jules, 320
Renaud, Madeleine, 36, 206, 390, 407, 408, 409, 410, 420, 421
Ribemont Dessaignes, Georges, 327-30, 424
Richardson, Tony, 206
Rilke, Rainer, Maria, 114
Rimbaud, Arthur, 181, 319
Ringelnatz, Joachim, 309
Ritual, 166, 188, 189-91, 200-2, 233, 259, 279
Rousseau, Douanier, 166, 349
Roussel, Raymond, 348-9, 424
Rózewicz, Tadeusz, 286-8

S

Sartre, Jean-Paul, 20, 55, 116, 141, 142, 154, 181-4, 188-92, 207-8, 350, 371, 400, 417
Schehadé, Georges, 21, 245
Seneca, Lucius Annaeus, 313
Serreau, Jean-Marie, 22, 94, 392
Serusier, Paul, 325
Sewell, Elizabeth, 307-8
Sf. Ioan al Crucii, 381
Shakespeare, William, 106, 167, 179, 259, 294, 296-7, 301, 312-3, 321, 332, 361, 372, 373
Shaw, George Bernard, 25, 27, 260, 298, 361
Shepard, Sam, 387
Simpson, Norman Frederick, 13, 269-76, 359, 413
Sofocle, 156, 179
Soupault, 28, 328-9
Stan și Bran, 299
Stein, Gertrude, 22, 354-5, 425
Steiner, George, 364, 417
Sterne, Laurence, 309
Stoppard, Tom, 387
Strindberg, August, 89, 114, 138, 179, 245, 279, 314-5, 316, 362, 390, 420
Suprarealism, 12, 299, 323, 333, 338-9, 353, 354, 356
Symons, Arthur, 320

T

Sade, Donatien Alfonse François Marchiz de, 181, 206, 242, 314, 386
Saint-Côme, Monique, 125
Salacrou, Armand, 20, 127, 424
San Quentin (penitenciarul), 15-7, 24, 371, 398
Saroyan, William, 35, 411

Tardieu, Jean, 237-45, 292, 414-15
Tati, Jacques, 300
Teatrul absurdului şi
– *nouveau roman*, 21, 269
– *politică*, 337, 341, 368
– *trăsături*, 50, 152, 301, 303, 309, 332, 339, 350

– *contribuţii culturale*, 118, 387
– *criterii de evaluare*, 154, 375-7
– *delimitarea domeniului*, 237, 333, 350
– *efectul asupra publicului*, 52, 64, 94, 111-2, 126, 153, 173, 189-90, 208, 218, 221, 228, 232, 257, 258, 281, 292, 293, 299, 326, 367, 368-9, 370-2
– *Europa de Est*, 22, 122, 210, 281-2
– *interpretări*, 39, 50, 55, 96, 152, 216-7, 231, 346
Teatru de păpu;i, 121, 159, 175, 300, 319-21, 354
Teatru „pur”, 176, 321, 329, 337, 354
Torma, Julien, 347-9, 425
Touchard, Pierre-Aimé, 133, 411
Toulouse-Lautrec, Henri de, 325
Tragedie, 125, 139-40, 156, 165, 214, 217, 223, 224, 293-4, 298, 360, 370
Trionfi, 292
Twain, Mark, 309
Tynan, Kenneth, 115-20, 155, 159, 210, 211, 217, 219, 224, 235, 281, 337, 377, 399
Tzara, Tristan, 22, 325-9, 350, 422, 425

U

Utrillo, Maurice, 166

Velde, Bram van, 349, 395
Verlaine, Paul, 181, 318, 321
Verne, Jules, 126
Viala, Akakia, 130, 408
Vian, Boris, 245-8, 322, 359, 415
Vigny, Alfred de, 179
Vilar, Jean, 22, 93, 94, 96, 245, 389
Villon, François, 181
Vitrac, Roger, 318, 339-41, 425
Vuillard, Edouard, 325

W

Watson, Donald, 150
Webern, Anton, 243
Webster, John, 313
Wedekind, Frank, 302, 325, 335
Weil, Simone, 43
Weingarten, Romain, 387
Weiss, Peter, 205, 386
Welles, Orson, 118, 163
White, Ruth, 36
Wilde, Oscar, 25, 26, 179, 236
Wilder, Thornton, 35, 240, 260
Williams, Tennessee, 35, 116
Wilson, Edmund, 310
Witkiewicz, Stanislaw, 282, 351, 353, 425
Wittgenstein, Ludwig, 289, 365, 417

Y

Utrillo, Maurice, 166

V

Valentin, Karl, 335
Valle-Inclan, Ramón del, 353-4, 425
Visul american, 277-9
Vodevil, 246, 298, 299-300, 323, 355
Vauthier, Jean, 21
Yeats, William, Butler, 25, 82, 320-1, 426

Z

Zadek, Peter, 193-4
Zen, 178, 381-2, 417
Zola, Emile, 315

CUPRINS

NOTA TRADUCĂTOAREI 5

PREFAȚĂ DUPĂ PATRUZECI DE ANI 7

PREFAȚĂ (1961).....11

INTRODUCERE: Absurditatea absurdului 15

1. SAMUEL BECKETT: În căutarea sinelui 25

2. ARTHUR ADAMOV:Curabilul şi incurabilul 83

3. EUGÈNE IONESCO: Teatru şi antiteatru.....115

4. JEAN GENET: Labirintul de oglinzi 180

5. HAROLD PINTER: Certitudini şi incertitudini.....210

6. PARALELE ŞI PROZELIȚI.....237

Jean Tardieu (237), Boris Vian (245), Dino Buzzati (248), Ezio d'Errico (249), Manuel de Pedrolo (251), Fernando Arrabal (254), Max Frisch (260), Wolfgang Hildesheimer (262), Günter Grass (264), Robert Pinget (266), Norman Frederick Simpson (269), Edward Albee (277), Jack Gelber (280), Arthur L. Kopit (281), Teatrul absurdului în Europa de Est (281), Slawomir

Mrozek (283), Tadeusz Rózewicz (286), Vaclav Havel (288)
7. TRADIȚIA ABSURDULUI 291
8. SEMNIFICAȚIA ABSURDULUI 357
9. DINCOLO DE ABSURD.....384
BIBLIOGRAFIE 389
INDEX DE AUTORI ŞI NOȚIUNI 427

apariție: octombrie 2009

Editura UNITEXT
Str. George Enescu nr. 2–4