

UNITEXT - COLECȚIA FNT

Martin Esslin - TEATRUL ABSURDULUI

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



EDITURĂ A UNITER

Coperta: **DAN STANCIU**

(foto: Nicu Cherciu. Imagine din spectacolul *Cântăreața cheală* 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
București, 2009

Martin Esslin s-a născut la Budapesta și a fost educat în Austria. Studiază filosofia și limba engleză la Universitatea din Viena și absolvă Seminarul Reinhardt, binecunoscuta academie dramatică. În 1938 părăsește Austria și în 1940 începe să lucreze pentru BBC ca producător, scenarist și redactor. În 1963 devine șeful 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 și 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 și despre o tendință în teatru generată strict de autori dramatici, într-un secol marcat de importante și dominante direcții și școli regizorale. Deși lucrarea a intrat de mult în circuitul teatral mondial, mitizându-se, ea rămâne și azi validă ca sursă de informare, dar și ca referință critică și 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”, și nu „teatrul absurd” – cum a fost deja preluat el în cultura română – după multe consultații cu critici de teatru, ziariști și 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 și 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 și semnalarea unor inadvertențe, ca și pentru ajutorul acordat în identificarea unor surse ale textelor deja traduse în limba română, cronicarului de teatru și traducătorului Mircea Sorin Rusu, ca și d-nei profesoare Monica Rusu, pentru colaborarea la traducerea *limerick*-urilor din text. De asemenea, Andei Cadariu pentru revizuirea capitolelor *Semnificația Absurdului* și *Eugène Ionesco. Teatru și antiteatru* și, pentru ajutorul acordat la culegerea, împreună cu Ana-Gabriela Cadariu, a bibliografiei din ediția originală. La fel, pentru ajutorul în stabilirea citatelor și surselor bibliografice în limba română, bibliotecarului Viorel Bleahu de la Biblioteca Județeană Mureș.

Alina Nelega

14 septembrie 2009

Tîrgu Mureș

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 și de diferită de zilele noastre ca și – să zicem – anii 1860 sau 1760. Iar dacă ea a fost atât de solicitată încât acest lucru a făcut necesară retipărirea sa, natura și funcția ei s-au schimbat inevitabil, odată cu trecerea timpului.

Am fost motivat în scrierea ei, la sfârșitul anilor '50, de nerăbdare, chiar furie împotriva acelor critici de teatru cărora, mi se părea mie, le scăpa importanța și frumusețea unor piese care mă mișcaseră 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 așa cum se cuvine și 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 clișeu 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 – așa cum și-l imaginau ei – și deci erau gata să mă judece pentru ceea ce ei își imaginau că spuneam eu acolo. Cei care, fără a o fi citit, credeau că încercam să prezint o mișcare rigid definită sau o școală de dramaturgie, mă acuzau de a fi inclus – pe nedrept – câte un anume autor dramatic. Unii care interviewau autorii dramatici mai puneau și ridicola

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

întrebare dacă aceștia se considerau membrii ai vreunui club sau școli absurde și, primind răspunsuri negative, mă „demascau” triumfători ca autor al unor greșeli 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 și-au dat seama că încerc să mă feresc de definiții și interpretări rigide. Când i-am trimis lui Beckett ciorna capitolului despre el, mi-a răspuns foarte elegant: „...îmi place cum dai drumul iepurilor și 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 și diverse așa cum sunt acestea; mânuirea anumitor tehnici dramatice în prezentarea și construcția personajelor, folosirea viselor și halucinațiilor etc., de fapt elemente care provin din *Zeitgeist*, din atmosfera timpului, mai degrabă decât din considerații teoretice deliberate. Artiștii care își urmează intuiția nu sunt de obicei conștienți de ceea ce opera lor poate avea în comun cu abordarea generală sau atmosfera unei anumite perioade. E ca și 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 sfârșitul perioadei lor de glorie. Așa 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, Dürrenmatt în 1990; Harold Pinter și-a serbat a șaptezecua aniversare în 2000³, iar Vaclav Havel domiciliază în castelul

² Cultură materială de la sfârșitul paleoliticului superior (100000 – 10000 î.Ch.), caracterizată prin trecerea de la monocromie la policromie și prelucrarea osului și fildeșului, al cărei nume vine de la peștera „La Madeleine” din Franța. (n.tr.)

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

lui din Praga, ca președinte al Republicii Cehe⁴. Literatura de specialitate scrisă pe marginea operei acestora – și a altor autori dramatici de care această carte se ocupă – a devenit între timp atât de amplă, încât numai bibliografia ar depăși cu mult textul lucrării.

Sper, deci, că ea poate câștiga un nou statut, nemaifiind azi o operă polemică sau o sursă de referință, astfel încât funcția ei de bază să fi devenit – nădăjduiesc – aceea de a constitui un exemplu asupra felului în care o nouă tendință în curs de afirmare a fost recunoscută la timpul său, descrisă, discutată, localizată în cadrul unei tradiții, într-o încercare de a o prezenta și a o face înțeleasă 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, convenții și tehnici care se reunesc în marele flux al traficului principal.

Dacă nu am operat schimbări în secțiunea de referiri critice, informația actualizată asupra principalelor subiecte este ușor de accesat în monumentală biografie a lui Samuel Beckett, *Damned to Fame* de James Knowlson (London, Bloomsbury, 1996), în strălucita ediție completă a pieselor lui Ionesco, *Théâtre Complet* (Paris, Galimard, Ed. de la Pleiade, 1990), în *Genet* de Edmund White (London: Chatto&Windus, 1993) și în Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter* (London: Faber & Faber, 1996), ca și 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 sușuri și coborâșuri și multe schimbări de vânt, inclusiv traduceri în peste douăsprezece limbi. Faptul că ea își mai continuă drumul prin valurile vieții, la patruzeci de ani după prima apariție, este poate o confirmare, în ciuda îndoielilor pe care, din când în când, le-a simțit autorul, lansând-o la apă pe acest traseu riscant și controversat.

Londra, martie 2001

MARTIN ESSLIN

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

⁵ *Cărțile își au destinul lor* (în lat.în orig.) Dictonul îi aparține 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 și se referă la acel gen de dramaturgie asociată cu numele lui Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet și o serie de alți scriitori de avangardă din Franța, Marea Britanie, Italia, Spania, Germania, Statele Unite și din alte părți.

Cărțile despre teatru au tendința să fie efemere – în majoritatea librăriilor, rafturile cu autobiografiile marilor actori și colecțiile *hit*-urilor de anul trecut au un aer vetust. N-aș fi scris niciodată această carte, dacă n-aș fi fost mânat de convingerea că subiectul are o importanță care traversează lumea oarecum închisă a literaturii teatrale. Căci teatrul, în ciuda aparentei eclipse datorate răsăritului mediatic, are în continuare o uriașă semnificație – în creștere tocmai datorită dezvoltării cinematografului și televiziunii. Acestea sunt prea greoaie și costisitoare pentru a se angaja în experimente și inovații. Așa că, oricât de restrâns ar fi teatrul și publicul său, actorii și autorii dramatici ai acestor *media* se antrenează și capătă experiență tot pe scena vie – acolo unde materialul lor este și 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 și 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 și a unei noi filosofii revitalizate care, într-un viitor nu prea îndepărtat, vor transforma modul de a gândi și a simți al marelui public.

Mai mult, aprofundarea acestui tip de teatru, încă prost înțeles de anumiți critici, ar urma, cred, să arunce lumină și 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 știință, filosofie și psihologie. Teatrul, o artă mai vizitată decât poezia sau pictura abstractă, fără a fi totuși, 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 ieși în fața publicului mai larg cu aceste inovații până când ele nu s-au infiltrat în conștiința culturală a timpului. Și, așa cum sper să arăt în această carte, teatrul poate să-și 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” și de a prezenta opera câtorva din reprezentanții săi majori; de a furniza o analiză și a elucida înțelesurile și intențiile unora din cele mai importante piese. De asemenea, voi încerca să prezint câțiva scriitori mai puțin cunoscuți, care lucrează în același 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 și teatrale foarte vechi și foarte respectabile. În sfârșit, 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 și citind opera dramaturgilor absurdului și care este convins de importanța și semnificația acestora, ca și 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 scriituri și că nu i-ar plăcea altfel de teatru, asta se datorează pur și simplu limitării deliberate a cărții de față la un singur subiect. Dar apariția unei scriituri noi,

originale și valoroase nu șterge, în opinia criticului, tot ce s-a produs înainte de ea și 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 și le sunt profund recunoscător, respectiv d-lui Samuel Beckett, d-lui Arthur Adamov, d-lui și d-nei Eugène Ionesco, lui Señor Fernando Arrabal, lui Señor Manuel de Pedrolo, d-lui N.F. Simpson și d-lui Harold Pinter.

Îi sunt extrem de recunoscător și d-lui Eric Bentley, care combină o mare erudiție cu un entuziasm pentru teatru care te inspiră. Fără încurajarea și 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 și d-lui David Tutaev pentru că mi-au atras atenția asupra autorilor și pieselor care intră în zona de interes a acestei cărți și pentru că mi-au împrumutat cărți și 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 și d-l Robin Scott, pentru că mi-au intermediat accesul la materiale și informații de mare valoare și la fel către d-ra Nancy Twist și d-nii Grant și Cutler, pentru realizarea bibliografiei.

De asemenea, soția mea m-a ajutat enorm, prin critica ei constructivă și 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 și patru de ani, piesa aleasă – mai ales fiindcă nici o femeie nu juca în ea – era *Așteptându-l pe Godot*, a lui Samuel Beckett.

Nu-i de mirare că actorii și 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 declanșase 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. Pășind 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-și aprindeau țigările. Blau a comparat spectacolul cu o piesă de jazz „pe care trebuie s-o ascuți 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 și 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 și 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 *Așteptându-l pe Godot*, ceva care să conteze pentru el personal.

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

„Trei haidamaci, cu mușchii la vedere...și-au parcat tonele de bicepși pe culoar și au așteptat să vină fetele și cioacele. Când s-au prins că n-o să vadă așa ceva, s-au înfierbântat și au decis cu voce tare să aștepte până se stinge lumina de tot în sală, ca să se tireze. N-au făcut decât o singură greșală. Au ascultat și au privit cu două minute mai mult decât trebuia – așa că n-au mai plecat. Până la sfârșit. Când toți tremuram...”⁷

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

„Din clipa când a apărut în lumină decorul de purgatoriu, dar bine gândit al lui Robin Wagner și până la ultima înclăștare, iluzorie și plină de așteptări 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, și-au văzut temerile spulberate cam la cinci minute după ce textul lui Beckett a început să se desfășoare.”⁸

Un reporter al ziarului *Chronicle* din San Francisco, prezent și 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 știu ce înseamnă să aștepti...și știu 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 aștepta 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 greșeli. De fapt, piesa nu cerea nimic, nu îl silea pe spectator să tragă o concluzie morală, nu cultiva nici o speranță anume...Îl mai așteptăm și acum pe Godot, și vom continua să îl așteptăm. Când decorul devine prea sordid și acțiunea prea lentă, vorbim urât unii cu alții și vrem să ne despărțim pentru totdeauna – dar de fapt nu există nici un loc unde ai putea merge.”¹¹

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

*

Oare de ce o piesă aparținând ezotericei avangarde a avut un impact atât de profund și de imediat asupra unui public de deținuți? Pentru că i-a pus față în față cu o situație atât de asemănătoare cu a lor înșiși? Poate că da. Sau poate pentru că ei erau atât de nesofisticați încât au venit la teatru fără prejudecăți și așteptări, astfel încât au evitat capcana în care au căzut atâția critici consacrați, care au condamnat piesa pentru lipsa conflictului și a dezvoltării lui, a caracterizării, *suspense*-ului sau pur și simplu a bunului simț. Cu siguranță că deținuții din San Quentin nu puteau fi suspecți de păcatul snobismului intelectual – reproș care i s-a adus unei mari părți a publicului acestei piese – și 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 *Așteptându-l pe Godot* la San Quentin și marele succes în lumea largă al lui Ionesco, Adamov, Pinter ș.a., certifică faptul că aceste texte, adesea disprețuite ca mistificări sau pur și simplu prostii, *au* ceva de spus și *pot* 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 și pe care încă o stârnesc vine din faptul că sunt bazate pe o convenție scenică încă nouă și în dezvoltare, care încă nu a atins gradul necesar de înțelegere și 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 și motivațiilor, acestea sunt adesea lipsite de personaje și aduc în fața publicului păpuși aproape mecanice. Dacă o piesă bună trebuie să aibă o temă explicită, expusă clar și rezolvată în final, de multe ori aceste piese nu au nici început, nici sfârșit. Dacă o piesă bună înseamnă să ții oglinda în fața realității și să portretizezi manierele și manierismele epocii în schițe pline de fine observații, aceste piese par adesea ogindiri ale visului sau ale vreunui coșmar. Dacă o piesă bună se bazează pe replici istețe și dialog bine ținut, aceste piese conțin adesea bâlbâieli incoerente.

Dar piesele de care ne ocupăm aici au un scop foarte diferit de cel al pieselor convenționale și 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 și să-l facă inteligibil.

Trebuie să accentuăm, totuși, că autorii dramatici a căror operă o vom discuta aici nu sunt parte a vreunei școli autoproclamate sau a vreunei mișcări asumate. Dimpotrivă, fiecare din cei în discuție are personalitatea sa, se consideră marginal și singuratic, deconectat și izolat în lumea sa interioară. Fiecare are o abordare personală față de subiecte și forme; propriile rădăcini, resurse și propria educație. Dacă, totuși, în mod evident și în ciuda lor înșiși, ei au foarte multe în comun, este pentru că opera lor oglindește și reflectă la modul cel mai sensibil preocupările și anxietățile, emoțiile și 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 și de un marxism al mijlocului de secol XIX, dar zguduite neîncetat de erupțiile violente și subite ale unui fanatism preistoric și ale unor culte tribale primitive. Cu toate acestea, teatrul absurdului poate fi considerat o reflexie a ceea ce pare a fi cea mai autentică și mai reprezentativă atitudine a epocii noastre.

Semnul distinctiv al acesteia este sentimentul că certitudinile și convingerile fundamentale ale epocilor anterioare s-au risipit, că au fost experimentate și găsite necorespunzătoare, că s-au descreditat ca fiind iluzii ieftine și întrucâtva infantile. Declinul credinței religioase a fost mascat, până la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, de religiile substitute ale credinței în progres, naționalism și diferite alte aberații totalitariste. Toate acestea au fost dislocate de război. În 1942, Albert Camus se întreba calm de ce, dacă viața tot și-a pierdut sensul, omul nu ar trebui să-și 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 și cu argumente discutabile, este o lume familiară. Dimpotrivă, într-o lume dintr-odată lipsită de iluzii și 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-i decît divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său.”¹²

„Absurd” are sensul original de „dizarmonic”, în context muzical. De-aici și definiția de dicționar: „în dizarmonie cu rațiunea sau bunul simț; nepotrivit, irațional, ilogic”. În vorbirea curentă, „absurd” poate însemna pur și simplu „ridicol”, dar nu acesta este sensul în care Camus folosește cuvântul și 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 și transcendente, 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 și ale celorlalți scriitori despre care este vorba în această carte. Dar nu numai tematica definește ceea ce vom numi aici „teatrul

¹² Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin (București: 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 devvalorizării idealurilor, purității și sensului ei este de asemenea tema unei părți impotante a operei altor autori dramatici cum ar fi Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre și însuși Camus. Dar, dintr-un punct de vedere esențial, aceștia din urmă sunt diferiți de absurzi, căci ei prezintă sentimentul lipsei de rațiune a condiției umane, în forma unor raționamente extrem de lucide și logic construite, pe când teatrul absurdului luptă să exprime sentimentul lipsei de sens a condiției umane și inadecvarea perspectivei raționaliste, prin abandonarea asumată a instrumentelor raționale și 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 și forma în care acestea sunt exprimate. Într-un anume sens, *teatrul* lui Sartre și Camus este mai puțin adecvat filosofiei lui Sartre și 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 și discursiv al unui moralist de secol XVIII, în piese șlefuite și bine scrise. Când Sartre susține că existența precede esența și că personalitatea umană poate fi redusă la simple posibilități și libertatea de a alege din nou, în orice moment, el își prezintă ideile în piese cu personaje extrem de inteligent construite, care rămân consecvente până la capăt și 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, totuși, prin silogisme, convingerea tacită că discursul logic poate oferi soluții viabile, că analiza limbajului va duce la dezbăluirea conceptelor fundamentale, respectiv a ideilor lui Platon.

Aceasta este o contradicție internă pe care autorii dramatici ai absurdului încearcă s-o depășească și s-o rezolve, mai mult instinctiv și intuitiv, decât printr-un efort conștient. Teatrul absurdului, în schimb, a renunțat să mai discute *despre* absurditatea condiției umane; pur și simplu o *arată* în ființa ei, adică în imagini scenice concrete. Aceasta este diferența între abordarea filosofului și 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 și *intuiția* lui Dumnezeu în cele ale Sfântului Ioan al Crucii sau Meister Eckhart – diferența între teorie și 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 și un alt curent important și paralel în teatrul francez contemporan, preocupat de absurd în egală măsură ca și de nesiguranța condiției umane, și anume „avangarda poetică”, teatrul autorilor dramatici ca Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux și generația mai tânără, Georges Schehadé, Henri Pichette și Jean Vauthier, ca să numim numai câțiva din reprezentanții săi mai importanți. Aceasta este o linie de demarcație și mai greu de trasat, căci cele două abordări se suprapun în mare măsură. „Avangarda poetică” se bazează pe imaginar și oniric la fel de mult ca teatrul absurdului; de asemenea disprețuiește axiomele tradiționale ale unității de situație și consecvenței personajelor sau chiar ale nevoii de conflict. Totuși, „avangarda poetică” reprezintă o altă sensibilitate; e mai lirică și mult mai puțin violentă și grotescă. Chiar mai importantă este atitudinea foarte diferită față de limbaj: „avangarda poetică” uzează mult mai mult de vorbirea poetică „conștientă”; 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 naște din imaginile concrete și obiectualizate în scenă. Limbajul joacă în continuare un rol important în această concepție, dar ceea ce *se întâmplă* pe scenă transcende și 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 crește exponențial.

Teatrul absurdului face deci parte dintr-o mișcare „anti-literară” a timpului nostru, care și-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 și respinge empatia și antropomorfismul. Nu e o întâmplare că, asemenea acestor

mişcări și altora care încearcă să găsească noi forme de expresie artistică, teatrul absurdului își are centrul în Paris. Dar aceasta nu înseamnă că teatrul absurdului este neapărat francez. El își are originile în vechi tendințe ale tradiției occidentale și este bine reprezentat în Marea Britanie, Spania, Italia, Germania, Elveția, Europa de Est și Statele Unite, la fel ca și în Franța. Mai mult, înșiși practicienii de vârf care trăiesc în Paris și 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 artiști de toate naționalitățile, în căutarea libertății de a lucra și a trăi vieți neconformiste, fără a fi nevoiți să privească peste umăr pentru a vedea dacă și-au șocat sau nu vecinii. Acesta este secretul Parisului, capitală a individualiștilor lumii: aici, într-o lume de cafenele și mici hoteluri, e posibil să trăiești ușor, fără a fi hărțuit.

De aceea artiști cosmopoliți de origine incertă, ca Apollinaire, spanioli ca Picasso sau Juan Gris, ruși ca și Kandinsky sau Chagall, români ca Tzara și Brâncuși, americani ca Gertrude Stein, Hemingway și E. E. Cummings, un irlandez precum Joyce – și mulți alții, din toate colțurile lumii, s-au putut întâlni în Paris ca să dea formă modernismului în artă și literatură. Teatrul absurdului izvorăște din aceeași tradiție și se hrănește din aceleași 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 produși în teatru.

Standardele de montare și producție ale teatrelor mici din Paris sunt adesea criticate ca fiind amatoricești și de mântuială. Uneori chiar așa și este. Cu toate acestea, este de necontestat faptul că în nici un alt loc din lume nu există atâția oameni de teatru, profesioniști de prima mână, care au simțul aventurii și sunt destul de inteligenți ca să lupte pentru piesele experimentale ale noilor autori dramatici și să-i ajute să devină maeștri în tehnicile de scriere scenică. De la Lugné-Poë și Copeau, de la Dullin și Jean-Louis Barrault până la Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jaques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau și 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 gândește și este dornic și 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 și o preocupare pasionate și că până și în cele mai goale săli existau entuziaști 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 și 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 și din Norvegia până în Argentina – și au stimulat o sumedenie de alți autori în același sens. Acest lucru în sine este extrem de impresionant și 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 însăși examinarea pieselor. Numai atunci pot fi ele văzute ca parte a unei vechi tradiții, adesea subterană, dar existentă încă din antichitate. Numai după ce mișcarea de azi a fost plasată în context istoric, se poate încerca o evaluare a semnificației și importanței sale, ca și 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 așteptare și referirilor critice. Acest lucru este un rezultat natural al educării gustului și facultății sale de percepție. Grila valorică, admirabilă în sine, are însă rezultate tulburătoare atunci când este confruntată cu un discurs complet nou și revoluționar – atunci se iscă o înfruntare pe viață și pe moarte între impresiile nou receptate și prejudecățile critice, care exclud clar posibilitatea ca asemenea impresii să fi putut fi simțite.

De-aici rezultă furtuna de frustrare și 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 și forța lor să fie pentru cititor la fel de relevante pe cât a fost *Așteptându-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 urmașii, respectiv executorii săi testamentari, să-i pună cenușa într-o pungă de hârtie și s-o ducă la „Abbey Theatre, Lr¹⁴ Abbey Street, Dublin... în ceea ce marele și bunul Lord Chesterfield numește casa necesară, acolo unde și-a petrecut cele mai fericite ore din viață, cum intri, jos și la dreapta...și să se tragă apa peste ea, dacă se poate în timpul executării uneia din operațiunile de rigoare.”¹⁵ Simbolic în adevăratul spirit ireverențios al anti-teatrului, gestul ne face și să înțelegem unde a avut autorul lui *Așteptându-l pe Godot* primele contacte cu genul de dramaturgie împotriva căruia avea să reacționeze, respingând ceea ce el numește „aberațiile grotești ale artei realiste – acele nemernice propoziții de suprafață” și „vulgaritatea de doi bani a unei literaturi de observație.”¹⁶

Samuel Beckett s-a născut la Dublin, în 1906, fiu al unui normator de construcții. Ca și Shaw, Wilde și Yeats, el vine din clasa protestantă de mijloc și, deși mai târziu își pierde credința, este crescut „aproape ca un puritan”, după cum el însuși 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 și identității de sine ar fi izvorât din inevitabila și nesfârșita 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 școli anglo-irlandeze fondată de Regele James I, unde și Oscar Wilde fusese elev: Portora Royal School, în Enniskillen, comitatul Fermanagh. În mod tipic, Beckett – a cărui operă îl arată atât de torturat și de sensibil ca ființă – se remarcă nu numai ca elev strălucit și popular, dar și ca excelent sportiv, jucând cu aplomb cricket și rugby.

În 1923, Beckett părăsește Portora și intră la Trinity College, în Dublin, unde studiază franceza și italiana, luându-și 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 întâlnește pe James Joyce și devine curând parte a anturajului său, scriind, la vârsta de douăzeci și 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 și 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 și complexitatea experienței sale, în ciuda unui public leneș, care cere texte ușor de înțeles:

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

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

Nu sunteți mulțumiți decât dacă divorțul dintre formă și 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 salivă intelectuală. Forma, care este un fenomen arbitrar și 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 1929²⁰, Joyce vorbește despre intenția sa de a publica eseuul lui Beckett într-o revistă italiană. În aceeași scrisoare, menționează un picnic la țară, plănuț de Adrienne Monnier pentru a serba cea de-a douăzeci și 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 și 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 și a romanului său. Celebrarea are loc mai ales la Dublin, dar și în alte părți ale lumii (de exemplu în Philadelphia, SUA, la muzeul Rosenbach, unde se află manuscrisul romanului *Ulysses*, ca și în Italia, Franța sau Ungaria). Ea constă în procesiuni cu costume, refacerea drumului lui Bloom în Dublin, cu opriri în locurile menționate în roman și 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, șuncă friptă, pâine prăjită, fasole, caltaboși și 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 și multe alte nume importante – și că pe drumul de întoarcere acesta a stârnit furia lui Paul Valéry și Adrienne Monnier insistând ca Joyce să oprească autobuzul ca să mai bea un pahar prin barurile de pe marginea drumului.

În timpul primei sale șederi în Paris, Beckett s-a făcut remarcat și ca poet, câștigând 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 și pe Richard Aldington. Poemul lui Beckett, intitulat provocator „Whoroscope”²², îl prezintă pe Descartes meditând asupra timpului, a ouălor de găină și a evansescenței. Mica broșură, publicată la Paris de către Hours Press, într-un tiraj de o sută de exemplare semnate, a cinci șilingi bucata și două sute nesemnate, a un șiling bucata, a devenit o piesă de colecție, împreună cu micuța etichetă care îl informează pe cititor despre premiul obținut și 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 îndrăznească, în care îl mai ajuta și Alfred Péron, a fost abandonată în 1930 (traducerea avea să fie terminată ulterior de Joyce, Soupault și alți câțiva), când Beckett s-a întors la Dublin să-și ia în primire postul de asistent la catedra de limbi romanice de la Trinity College.

Astfel, la vârsta de douăzeci și patru de ani, Beckett părea lansat pe orbita sigură și strălucitoare a unei cariere universitare și literare. Își 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 și iluzia prieteniei: „...dacă dragostea e o funcție a tristeței omenești,

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 lașității sale; și dacă nici una nu se poate realiza din cauza necomunicării (izolării) a tot ce nu este *cosa mentale*, eșecul 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 maimuțareală vulgară sau oribil de comică, asemenea nebuniei care duce conversații cu mobilierul”²³ Așa 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 apoteoză solitudinii. Nu există comunicare, pentru că nu există vehicul de comunicare.”²⁴ Deși aceste idei expun gândirea lui Proust, astăzi Beckett subliniază că a scris studiul la comandă, și nu dintr-o afinitate profundă cu Proust, astfel încât el își exprimă aici multe din sentimentele și gândurile proprii.

Unuia care simțea că obișnuința și 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 și obligații sociale. Ca și Belaqua, eroul volumului său de povestiri *More Pricks Than Kicks*²⁵ care, deși indolent prin natură, „și-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 și povestiri, trăind din expediente, se mută din Dublin la Paris și călătorește în Franța și Germania. În mod sigur, nu e o coincidență faptul că atâtea din personajele lui Beckett aveau să fie vagabonzi și hoinari și 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 și alte sedimente* (n.tr.)

(1935) ajunge de la Dublin (barjele Guinness de lângă podul O'Connell), la Paris (barul american din Rue Mouffetard) și Londra („marele, bătrânul British Museum”, Ken Wood și Tower Bridge). Șederea lui Beckett în Londra își lasă și ea amprenta pe primul său roman, *Murphy* (1938): „Sfârșitul lumii”, la marginile cartierului Chelsea, zona din jurul pieței Caledonia și 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 și 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 obișnuită, picior peste picior, cu degetul mare al piciorului de deasupra sprijinit de talpa celuilalt; Beckett, de asemenea înalt și subțire, stătea și el la fel. Deodată, Joyce pune o întrebare de genul: «Cum a putut un idealist ca Hume să scrie o istorie?»»²⁹ 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 și comunica adevăruri metafizice. Dar „deși îi plăcea compania lui Beckett, Joyce îl ținea în același timp la distanță. Odată i-a zis direct: «În afară de familia mea nu iubesc pe nimeni», pe un ton care sugera de fapt «Și 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 și cum nefericita fiică a lui Joyce, Lucia, s-a îndrăgostit nebunește de Beckett. Acesta o scotea uneori la teatru și restaurant pe fata deja hipersensibilă și nevrotică. „Pe măsură ce o părăsea autocontrolul, ea făcea tot mai puține eforturi ca să ascundă pasiunea pe care o simțea pentru el și 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 și fără menajamente că îi vizita în primul rând ca să-l vadă pe tatăl ei. Și-a dat seama că fusese crud și mai târziu avea să-i mărturisească lui Peggy Guggenheim că era mort pe dinăuntru și nu avea sentimente omenești, așa că nu avea cum să se îndrăgostească de Lucia.”³¹

Peggy Guggenheim, patroană a artelor și faimoasă colecționară de tablouri, era ea însăși, 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 și cu care era greu de conversat fiindcă „nu era prea vioi și era nevoie de ore întregi și multă băutură ca să se încălzească până când, în sfârșit, 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 și avea crize cumplite de sufocare. Zicea adesea că într-o zi vom avea și 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 construiește întrucâtva în jurul unei situații analoage între protagonist și prietena lui, Celia, care se tot străduiește 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 și ne jucată), este vorba de asemenea de eforturile unui tânăr de a se desprinde de obligațiile sale familiale și sociale. *Eleutheria* are trei acte. Scena e împărțită în două, pe mijloc. În dreapta, protagonistul stă în pat, apatic și pasiv. În stânga, prietenii și familia îi discută cazul, fără să i se adreseze vreo clipă în mod direct. Treptat, acțiunea se mută de la dreapta spre stânga și, într-un

³¹ *ibid.*, p.662

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

³³ *More Pricks than Kicks*, p.32

³⁴ Peggy Guggenheim, *op.cit.* p.50

sfâșit, protagonistul găsește energia să se elibereze din cătușe și să se separe de societate.

Murphy și *Eleutheria* reflectă căutarile autorului, libertatea și dreptul de a-și trăi propria viață. De fapt, Beckett ajunge să își 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 și după aceea.

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

Când vine războiul, în septembrie 1939, Beckett e în Irlanda, vizitându-și mama văduvă. Se întoarce imediat la Paris. Luase de mult decizia de a se opune regimului național-socialist din Germania, îngrozit de brutalitatea și antisemitismul acestuia. Acum că războiul izbucnise, se contrazicea cu Joyce, căruia conflagrația i se părea lipsită de sens și inutilă. Beckett însă susținea că era foarte bine justificată. Fiind cetățean al Republicii Irlanda, și deci neutru, reușește să rămână în Paris în timpul ocupației naziste. Intră în Rezistența franceză și 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. Părăsește imediat Parisul și ajunge în zona neocupată, unde găsește adăpost și lucrează ca agricultor în casa unui țăran din Vaucluse, lângă Avignon. (În *Așteptându-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 singularic și excentric, care își găsește adăpost ca servitor într-o regiune condusă

de un stăpân misterios, capricios și de neabordat, Dl. Knott, având câteva din însușirile 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 Roșie. Se reîntoarce în Franța în toamna anului 1945 și lucrează un timp ca interpret și intendent al unui spital de ambulanță, la Saint-Lô. Iarna se întoarce în sfârșit la Paris, în vechiul său apartament pe care-l găsește neschimbat.

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

Acesta este un fenomen curios. Mulți scriitori au devenit faimoși 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-și 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 și 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-și reprime ingeniozitatea pe

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

care-ar irosi-o în înflorituri stilistice, atingând astfel o mare claritate și 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 însuși care nu-i plăceau, iar franceza avea tocmai efectul potrivit de „slăbiciune”. Era o slăbiciune pe care o alesese, așa cum Bartleby al lui Melville „prefera să nu trăiască”.³⁶ E posibil ca Beckett să fi vrut să evite tendințele aluzive și de evocare, intrinseci limbii engleze. Totuși, faptul că în propriile lui traduceri, engleza redă perfect înțelesul și intenția autorului, arată că ceea ce acesta preferă în franceză nu este doar o calitate de suprafață, ci chiar autodisciplinarea și provocările pe care aceasta le ridică în fața forței expresivității lui.

Opere ca a lui Beckett, care izvorăsc din straturile cele mai profunde ale minții și din cele mai întunecate fântâni ale neliniștii, ar fi distruse de cea mai mică urmă de verbozitate sau fluentă; ele trebuie să fie rezultatul unei lupte dureroase cu mijloacele de expresie. După cum arată Claude Mauriac în eseu lui despre Beckett, „când vorbim, ne lăsăm purtați de logica limbii și articulării. Astfel, autorul care-și încearcă puterile cu inefabilul trebuie să-și folosească toată istețimea ca să nu spună ceea ce cuvintele îl silesc să spună împotriva voinței sale, ci în loc de asta să exprime ceea ce ele, prin însăși natura lor, sunt făcute să ascundă: nesiguranța, contradictoriul, negânditul.”³⁷ Pericolul de a te lăsa dus de logica limbii este categoric mai mare în limba ta maternă, cu înțelesurile și asocierile inconștient acceptate. Într-o limbă străină, Beckett se asigură că scrisul rămâne o luptă continuă, o luptă corp la corp cu însuși spiritul limbii. De aceea, consideră că piesele radiofonice și micile texte ocazionale pe care le-a scris în engleză sunt o relaxare, o vacanță în lupta sa constantă cu înțelesurile și limba. În consecință, le consideră și mai puțin importante. Pentru că au venit prea ușor.

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, totuși, când *Așteptându-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 și joacă el însuși rolul lui Pozzo. Și, contrar tuturor așteptărilor, această stranie farsă tragică, în care nu se întâmplă nimic și 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 și a fost apoi preluată de un alt teatru parizian. S-a tradus în peste douăzeci de limbi și 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 și 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 și 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 *Așteptându-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 prima piesă de Pirandello regizată la Paris de Pitoëff, în 1923), Thornton Wilder, Tennessee Williams și William Saroyan (care spunea "De-acum înainte, pentru mine și pentru alții, va fi mai ușor 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 și Tom Ewell în rolurile vagabonzilor, a fost vândută ca „un hit comic transoceanic”, dezamăgindu-și crunt publicul, dar că a ajuns, într-un final, pe Broadway, cu Bert Lahr, dar fără Tom Ewell și a fost foarte bine primită de critici.

A doua piesă a lui Beckett, *Endgame (Sfârșit 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 și care s-a jucat apoi la Paris, în chiar în traducerea autorului – și apoi la New York.

Ultima bandă a lui Krapp a fost regizată de Donald McWhinnie, celebrul producător de teatru radiofonic, care a reușit 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) și *Embers* (28 octombrie 1959). Atât este de fină granița dintre opera dramatică a lui Beckett și 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) și *The Unnamable* (19 ianuarie 1959).

În romanul *Comment C'Est* (1961), Beckett atinge un nou nivel al austerității – un univers mitic populat de creaturi singuratică care se târăsc pe burtă prin noroi, întâlnind din când în când câte un individ similar pentru un episod scurt de încercări grotești de a comunica, apoi reluându-și, la nesfârșit, târâșul. *Happy Days (O, ce zile frumoase!)*³⁸ vine dintr-o lume la fel de sumbră, la fel și *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 și 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 și 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 și muzică. *Words and Music (Cuvinte și 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 și 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 și Pinter. Din cele trei filme scurte, doar al lui Beckett s-a materializat până acum. A fost regizat în 1965 de Alan Schneider și a avut premiera la Bienala de la Veneția în același an, în august. În rolul principal, și 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 și jucată de atunci în Germania și la BBC (cu Jack McGowran, unul din actorii preferați ai lui Beckett, în rolul titular), dovedește că mai exista un mediu în care Beckett își putea fructifica la maximum mijloacele de expresie, rămânând, totuși, foarte simplu.

Intrând în decada a șaptea a vieții, tendința lui Beckett spre concizie extremă, concentrarea pe o imagine unică, dar complexă și poliedrică, devine tot mai pronunțată în textele dramatice pentru scenă, dar și în cele pentru televiziune. Și, 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 și creatorul unor imagini tridimensionale, în mișcare.

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 țâșnește vocea unei bătrâne amestecând cuvinte de-a valma, într-un șuvoi rapid, în timp

ce o siluetă misterioasă într-o mantie arabă, Auditorul, ascultă într-o margine a scenei și face din când în când un gest tăcut, disprețuitor. În *Footfalls* (premiera la Royal Court în mai 1976) ochii publicului se concentrează pe o fâșie de lumină pe podea, peste care trec într-un du-te-vino pașii unei bătrâne, în timp ce se aude vocea ei, dar și 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 își ascultă vocea care vine de deasupra scenei, din trei direcții: stânga, dreapta și centru –, declamând trei episoade din viața sa trecută.

Pentru un poet devenit pictor de imagini în mișcare, 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, așa cum spunea chiar el „ceea ce farmacistul numește excipienți”, materia relativ lipsită de importanță din jurul elementului activ, imaginea. *Ghost Trio* (BBC Tv, aprilie 1977) și *...but the clouds...* (de asemenea BBC Tv, 17 aprilie 1977) sunt imagini pline de forță ale pierderii, vinovăției și regretului după viața deja iremediabil trăită.

Până și 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-și intimitatea. Nu vorbește la radio, nu apare la televiziune, nu dă interviuri în ziare și refuză să-și comenteze opera.

Căsătorit cu Suzanne Dumesnil, cu care a lucrat în mișcarea de rezistență franceză și în anii războiului, el își împarte timpul între apartamentul său din Montparnasse și o micuță cabană de lângă Paris, la Ussy-sur-Marne. Îi place să-și 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) și *Play* (1978), spectacole care trebuie considerate variante definitive ale acestor piese.

*

Când Alan Schneider, care avea să regizeze prima producție americană a lui *Așteptându-l pe Godot*, l-a întrebat pe Beckett cine sau ce era Godot, i s-a răspuns „Dacă știam, aş 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 exacti și bine definiți *ce mesaj au acestea*. O asemenea înțelegere poate fi justificată, eventual, în abordarea unui autor cu o concepție sau filosofie morală explicită, pe care o translează în termenii concreți ai conflictului și personajelor. Dar chiar și într-un asemenea caz, se poate întâmpla ca produsul final, dacă se dovedește a fi o operă autentică a imaginației creatoare, să depășească intențiile originale ale autorului și să apară mult mai bogată, mai complexă și mai deschisă spre o mulțime de alte posibile interpretări. Căci, așa cum însuși Beckett arată în esul lui despre Joyce și a sa *Work in Progress*, forma, structura și emoția în artă nu pot fi separate de conținut, de substanța sa conceptuală; pur și 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 și 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 și simple, dar cu toate acestea varianta originală rămâne cea mai clară și mai concisă formă a înțelesului și mesajului său, tocmai fiindcă ambiguitățile și 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 concentrează pe transmiterea unui sentiment al misterului, uluirii și neliniștii în fața condiției umane și al disperării și incapacității de a găsi un sens al existenței. În *Waiting for Godot*, sentimentul de nesiguranță pe care textul îl produce, fluxul și refluxul acestuia – de la speranța de a fi descoperit identitatea lui Godot, la repetatele dezamăgiri – este el însuși esența piesei. Orice încercare de a ajunge la o interpretare clară și 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.

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

Este totuși firesc să se simtă nevoia unei explicații care, la drept vorbind, ar dezvălui înțelesul ascuns și ar traduce într-un limbaj de zi-cu-zi asemenea piese, scrise într-un stil atât de neobișnuit și enigmatic. Sursa acestei erori stă în părerea greșită că aceste piese pot fi cumva reduse la convențiile „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-și dezvăluie secretul și să scoată la iveală conflictul de tip convențional, bine ascuns în ele. Asemenea încercări sunt sortite eșecului. Piesele lui Beckett sunt și mai lipsite de conflict decât ale altor autori din teatrului absurd. În locul unei dezvoltări liniare, ele ne prezintă intuiția autorului asupra condiției umane, printr-o metodă fundamental polifonică; ele își pun publicul în fața unei structuri organizate de formulări și imagini care se întrepătrund și care trebuie înțelese în totalitatea lor, mai degrabă ca teme diferite într-o simfonie, căpătând înțeles prin simultaneitatea interacțiunii lor.

Dar dacă atunci când ne apropiem de piesele lui Beckett trebuie să fim atenți să nu cădem în capcana încercării de a găsi o explicație simplistă a înțelesului lor, aceasta nu înseamnă că nu le putem supune unei cercetări atente, izolând seturi de imagini și teme și încercând să discernem structura de bază. Rezultatele unei asemenea examinări ar trebui să facă mai ușoară încercarea de a urmări intențiile autorului și, 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 situație statică. „Nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni, e oribil.” Pe un drum de țară, lângă un copac, doi vagabonzi bătrâni, Vladimir și Estragon, așteaptă. Aceasta este situația care deschide actul I. La sfârșitul actului I suntem informați că Dl. Godot, cu care ei cred că au întâlnire, nu poate veni azi, dar cu siguranță va fi acolo mâine. Actul II repetă exact aceeași grilă. Același băiat vine și aduce același mesaj. Actul I se termină astfel:

„ESTRAGON: Atunci, mergem?

VLADIMIR: Să mergem.

Nu se clintesc.”⁴⁰

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

Sucesiunea întâmplărilor și replicile sunt diferite în fiecare act. De fiecare dată, cei doi vagabonzi se întâlnesc cu o altă pereche de personaje, Pozzo și Lucky, stăpân și sclav, în circumstanțe diferite; în fiecare act Vladimir și Estragon vor să se sinucidă și nu reușesc, 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 și Estragon – care își spun unul altuia Didi și Gogo, deși băiatul-mesager i se adresează lui Vladimir cu Domnule Albert și 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 încrucișat are calitatea specifică, repetitivitatea și ritmul succesiunii rapide a sporovăielii comice.

„ESTRAGON: Din moment ce sîntem preveniți.

VLADIMIR: Putem să avem răbdare.

ESTRAGON: Știm la ce ne putem aștepta.

VLADIMIR: N-avem de ce să ne îngrijorăm.

ESTRAGON: N-avem decît să așteptăm.

VLADIMIR: Sîntem obișnuiți.”⁴¹

Iar paralela cu *music hall*-ul și ciroul este și mai explicită ceva mai sus:

„VLADIMIR: Frumoasă seară.

ESTRAGON: De neuitat.

VLADIMIR: Și încă nu s-a sfîrșit.

ESTRAGON: S-ar zice că nu.

VLADIMIR: Abia începe.

⁴⁰ Samuel Beckett, *Așteptîndu-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum (București: Univers și 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, și aici există un element frust de umor fizic: Estragon își pierde pantalonii, se joacă un gag prescurtat cu trei pălării care se pun, se scot și se schimbă într-o succesiune de o aparent infinită confuzie și o mulțime de căderi în fund. Autorul unei lucrări profunde despre Beckett, Niklaus Gessner, face o listă de nu mai puțin de patruzeci și cinci de didascalii, indicând pierderea poziției bipede (simbolizând demnitatea umană), de către unul din personaje.⁴³

Ca toate cuplurile comice, Vladimir și Estragon au personalități complementare. Vladimir este tipul mai practic, iar Estragon pretinde că a fost poet. Estragon descoperă că, pe măsură ce își mănâncă morcovul, acesta îi place tot mai puțin, pe când Vladimir reacționează fix invers – îi plac lucrurile, pe măsură ce se obișnuiește 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 își amintește 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 așteaptă pe Godot și că speră ca venirea lui să schimbe situația, pe când Estragon rămâne sceptic pe tot parcursul piesei și uneori uită până și numele lui Godot. Vladimir este cel care conduce conversația cu băiatul-mesager al lui Godot și lui îi sunt adresate mesajele acestuia. Estragon e cel mai slab dintre ei: în fiecare noapte e bătut măr de străini misterioși. Din când în când, Vladimir devine protectorul lui, îi cântă cântece de leagăn și îl învelește cu haina lui. Temperamentele opuse sunt cauza hârâielii lor nesfârșite și 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 și trebuie să rămână împreună.

Complementare sunt și naturile lui Pozzo și Lucky, dar relația lor se desfășoară la un nivel mult mai primitiv: Pozzo este stăpânul sadic, Lucky – sclavul supus. În primul act, Pozzo e bogat, puternic și sigur pe el, reprezentând omul monden, în tot optimismul lui miop și facil, ca și în sentimentul lui iluzoriu de putere și permanență. Nu numai că Lucky îi duce bagajul cel greu, până și biciul cu care Pozzo îl bate, dar mai și dansează și chiar gândește 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 și Lucky reprezintă relația dintre corp și minte, partea materială și 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 și 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. Și în timp ce Pozzo îl conduce pe Lucky pe un drum fără nici un țel precis, Vladimir îl convinge pe Estragon să-l aștepte pe Godot.

S-a consumat multă perspicacitate încercând să se stabilească măcar o etimologie a numelui lui Godot, ceea ce ar fi arătat intențiile conștiente sau subconștiente ale lui Beckett de a-l face ținta căutărilor lui Vladimir și 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 și 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 și mai obscură. Așa cum arăta Eric Bentley, există un personaj al lui Balzac, despre care se vorbește mult dar care nu apare niciodată și care se numește 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 își ametește în permanență numeroșii creditori cu speranța reîntoarcerii lui Godeau și 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 și disperată speculație bazată pe apariția unui Godeau contrafăcut. Dar fraudă este descoperită. Mercadet este falit. În acest moment se anunță sosirea adevăratului Godeau care se întoarce din India cu o avere uriașă. 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 și la Balzac, sosirea lui Godot e evenimentul așteptat cu nerăbdare, care va schimba în mod miraculos întreaga situație, iar Beckett, ca și Joyce, este mare amator de aluzii literare subtile și 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 așteptarea, actul așteptării, un aspect esențial și caracteristic al condiției umane. De-a lungul vieții așteptăm mereu câte ceva, iar Godot reprezintă pur și simplu obiectul așteptării noastre – un eveniment, un lucru, o persoană, moartea. Mai mult, în timpul acestei așteptări 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 așteptăm pur și simplu, în mod pasiv, ne trezim față în față cu timpul însuși. Așa cum arată chiar Beckett, în analiza pe care i-o face lui Proust, „Nu poți scăpa de ore și 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 și ireme-

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

diabil parte din noi, în noi, grea și periculoasă. Nu tânjim pur și 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 și 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 și monocrom, scurgându-se către vasul ce conține fluidul timpului trecut, agitat și felurit colorat de fenomenele orelor din el.”⁴⁸

Fiind supuși acestui proces al timpului care curge prin noi și de aceea ne schimbă, nu suntem, în nici un moment al vieții, identici cu noi înșine. 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 și Estragon, el pare în mod natural și constant, de neatins. Este semnificativ faptul că băiatul care joacă rolul de mesager nu-i recunoaște 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 același cu cel din actul I; cu toate acestea el neagă că i-ar fi văzut vreodată pe cei doi și 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, ești sigur că m-ai văzut? N-o să-mi spui mâine că nu m-ai văzut niciodată?”⁵⁰

Băiatul nu răspunde și noi știm că nu-l va recunoaște nici data viitoare. Putem oare fi sigur că oamenii pe care-i întâlnim azi sunt aceiași cu cei de ieri? Când Pozzo și Lucky apar prima dată, nici Vladimir nici Estragon nu par să-l recunoască, ba Estragon chiar îl ia pe Pozzo drept Godot. Dar după ce aceștia 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 cunoaște.

„VLADIMIR: Ba da, îi cunoști.

ESTRAGON: Ba nu.

VLADIMIR: Îți spun eu că-i cunoaștem. Tu uiți tot. (*Scurtă pauză.*) Doar dacă n-or fi aceiași.

ESTRAGON: Ca dovadă, nici ei nu ne-au recunoscut.

VLADIMIR: Asta nu înseamnă nimic. Și-apoi, pe noi nu ne recunoaște niciodată nimeni.”⁵¹

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

A aștepta înseamnă să suferi acțiunea timpului, care înseamnă schimbare constantă. Și totuși, fiindcă în realitate nu se întâmplă nimic, schimbarea însăși e o iluzie. Acțiunea neîncetată a timpului se învinge pe sine, fără scop și este deci nulă și 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 oprește din plîns.”⁵³ O zi e ca și 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 otrăvești cu poveștile 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, într-o bună zi o să murim, în aceeași bună zi, în aceeași clipă, nu-ți ajunge? Ele nasc călare pe-un mormînt, ziua strălucește 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 și o naștere dificilă. Și jos în groapă, alene, groparul își pregătește forcepsul.”⁵⁵

Cu toate acestea, Vladimir și Estragon continuă să spere: îl așteaptă 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 așteptăm. Nu?”⁵⁶ Acest pasaj, omis în varianta engleză, sugerează destul de clar pacea, odihna după oboseala așteptării, sentimentul de a fi ajuns în refugiul pe care Godot îl reprezintă pentru cei doi vagabonzi. Ei speră că vor fi salvați din evanescența și iluzia timpului și că-și vor găsi pacea și stabilitatea în afara lui. Atunci nu vor mai fi vagabonzi, hoinari fără adăpost, ci vor fi ajuns acasă.

Vladimir și Estragon îl așteaptă pe Godot, deși întâlnirea cu el nu este nicidecum sigură. Estragon nu își amintește 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 rugămintă.

VLADIMIR: Chiar așa.

ESTRAGON: O cerere vagă.

VLADIMIR: Dacă vrei tu.

ESTRAGON: Și el ce ți-a răspuns?

VLADIMIR: Că o să vadă.

ESTRAGON: Că nu poate să promită nimic.

VLADIMIR: Că trebuie să se mai gândească.”⁵⁷

Când Beckett este întrebat despre tema din *Așteptându-l pe Godot*, el se referă adesea la un pasaj din Sfântul Augustin: „E o propoziție minunată în Sfântul Augustin. Aș vrea să mi-o amintesc în latină. E și 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.»” Și, 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 conținează.”⁵⁸

Tema celor doi hoți de pe cruce – cât de nesigură e speranța în salvare și 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 evangheliști, unul singur prezintă faptele așa? Erau, totuși, toți patru acolo – în fine – erau pe-aproape. Și numai unul singur vorbește despre un tâlhar salvat.”⁶⁰ Șansele sunt egale, dar fiindcă numai unul din cei patru vorbește 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 cunoaște decât versiunea asta.” Estragon, care a fost sceptic mereu, comentează: „Oamenii sînt niște tîmпиți.”⁶¹

Forma acestei idei este cea care îl fascinează pe Beckett. Dintre toți răufăcătorii lumii, dintre milioanele și milioanele de criminali care au fost executați de-a lungul istoriei, doi, doar doi au avut șansa de a primi mântuirea în momentul morții într-o manieră atât de unică și eficientă. Unul a făcut o remarcă ostilă și a fost damnat. Celălalt a contrazis această remarcă și a fost mântuit. Cât de ușor 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 și durere. După cum spune Pozzo despre Lucky „Ține seama că s-ar fi putut să fiu eu în locul lui și el într-al meu. Dacă soarta n-ar fi fost împotriva. Fiecăruia ce i se cuvine.”⁶² La fel, pantofii ni se pot potrivi într-o zi și în cealaltă, nu: cizmele lui Estragon îl strâng în actul I și i se potrivesc în mod miraculos, în actul II.

Însuși Godot e imprevizibil în bunătatea și pedepsele pe care le împarte. Băiatul-mesager păzește caprele și Godot îl tratează bine. Dar îl bate pe fratele băiatului, care păzește oile. „Și de ce nu te bate pe tine?”

⁵⁸ Beckett, citat de Harold Hobson, op.cit., și de Alan Schneider, op.cit.

⁵⁹ Beckett, op.cit, p.7

⁶⁰ ibid., p.10

⁶¹ ibid.

⁶² ibid., p.29

întreabă Vladimir. „Nu știu, domnule” – „*Je ne sais pas, Monsieur*” – răspunde băiatul, folosind cuvintele apașului care-l înjunghiasse pe Beckett. Aluzia la Cain și Abel e evidentă: și acolo doar unul s-a bucurat de binecuvântarea lui Dumnezeu, fără nici o explicație rațională – doar că Godot îl bate pe păstorul de oi și îl protejează pe cel de capre. Și aici Godot reacționează invers decât Fiul Omului, la Judecata de Apoi: „Și 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 și damnare. Când Estragon, în actul I, crede că se apropie Godot, primul lui gând este „Sînt blestemat” Și, pe când Vladimir exclamă triumfător „E Godot! Sîntem salvați! Să-i ieșim înaintel!”, Estragon fuge urlând: „Sînt blestemat pe vecie!”⁶³

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

Există până și sugestia că meseria lui Pozzo are legătură cu încercarea disperată de a atrage acele cincizeci la sută șanse de a fi salvat. În actul I, Pozzo e în drum spre târg, să-l vândă pe Lucky. Varianta franceză specifică și 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 redirectionarea aceluia procent de cincizeci la sută al șanselor 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 și prezența lui îl ucide – poate fiindcă prezența acestuia îi amintește 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 sălbaticiei, schizofreniceii 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 fișnește din recente lucrări publice ale lui Poinçon și Wattmann ale unui Dumnezeu, personal cu aia cu aia cu aia cu barbă albă cu aia în afara timpului întinderii care din înălțimea divinei sale apatii, a divinei sale atambii a divinei sale afazii, ne iubește cu câteva excepții, nu se știe de ce...eu...cei care sînt nu se știe de ce dar avem timp în zburcium în focuri ale căror focuri flăcările măcar să dureze un pic și cine se poate îndoi..”⁶⁵ Avem aici din nou un Dumnezeu personal, cu apatia lui divină, lipsa de cuvinte (afazie) și lipsa capacității de a se înspăimânta sau de a se mira (atambie), care ne iubește 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 și ne condamnă din motive neștiute.

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

Faptul că *Așteptându-l pe Godot* are legătură cu speranța în mântuire prin acordarea binecuvîntării pare un lucru clar stabilit de mărturiile lui Beckett, dar și din forma textului însuși. Dar înseamnă oare acest lucru că vorbim despre o piesă creștină sau poate chiar religioasă? Au existat o sumedenie de interpretări ingenioase în acest sens. Așteptarea lui Vladimir și Estragon e explicată ca semnificând credința și speranța lor neclintite, pe când bunătatea lui Vladimir față de prietenul lui și dependența reciprocă a celor doi vagabonzi au fost văzute ca simboluri ale milei creștinești. Dar aceste interpretări religioase par să treacă cu vederea o sumedenie de trăsături esențiale ale piesei: accentuarea constantă a nesiguranței întâlnirii cu Godot, iresponsabilitatea și iraționalitatea lui Godot și demonstrarea repetată a inutilității speranțelor investite în el. Actul așteptării lui Godot este prezentat ca fundamental *absurd*. Desigur, poate fi un caz de „*Credere quia absurdum est*”, deși 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 și pe care ambii o consideră preferabilă așteptării lui Godot – și anume, sinuciderea. „Trebuia să mă gândesc la asta acum o veșnicie, pe la 1900... Mînă în mînă, ne-am fi aruncat amîndoi din vîrfurile Turnului Eiffel, printre primii. Arătam bine pe-atunci. Acum e prea tîrziu. Nu ne-ar mai lăsa nici să ne urcăm măcar.”⁶⁶ Sinuciderea rămîne soluția favorită, de neatins datorită propriei lor incompetențe și lipsei mijloacelor practice pentru a o face. Tocmai dezamăgirea lor din pricina propriului eșec în a se sinucide este raționalizată de Vladimir și Estragon prin așteptarea sau pretinsa așteptare a lui Godot. „Sînt curios să știu 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 și 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

Cînd, ceva mai tîrziu, Vladimir cade într-un fel de automulțumire referitor la așteptarea lor – „Sîntem la întîlnire și-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 așteptarea lor vine dintr-un reflex irațional. „Ce e sigur, e că timpul trece greu în asemenea condiții și că ne silește să-l umplem cu fapte care, cum să spun, care la prima vedere pot apărea

⁶⁶ Samuel Beckett, *Așteptîndu-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum (București: Univers și T.N. „I.L. Caragiale“, 1970), p.7

⁶⁷ *ibid.*, p.15

⁶⁸ *ibid.*, p.18

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

În favoarea interpretării creștine, se poate spune că Vladimir și Estragon, cei care îl așteaptă pe Godot, sunt prezentați ca fiind clar superiori lui Pozzo și Lucky, care nu au nici o întâlnire, nici o țintă și sunt absolut egocentrice, 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-încercător și egotist. „Par eu omul pe care-l face cineva să sufere?”⁷⁰ se umflă el în pene. Până și atunci când descrie, însuflețit și plin de melancolie, apusul soarelui și căderea bruscă a nopții, știm că de fapt nu crede că noaptea va cădea vreodată și asupra lui – se dă pur și simplu în spectacol și 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 orbește. Așijderea Lucky, acceptându-l pe Pozzo ca stăpân și învățându-l preceptele sale, pare a fi naiv de convins de puterea rațiunii, frumuseții și adevărului. Estragon și Vladimir le sunt *clar* superiori lui Pozzo și Lucky – nu numai fiindcă se agață de credința lor în Godot, dar și fiindcă sunt mai puțin naivi. Ei nu cred în acțiune, bogăție sau rațiune. Ei știu că tot ce facem în viață este egal cu zero, față de trecerea lipsită de sens a timpului, care este el însuși o iluzie. Ei sunt conștienți că sinuciderea ar fi cea mai bună soluție. Le sunt astfel superiori lui Pozzo și Lucky pentru că sunt mai puțin egotiști și au mai puține iluzii. De fapt, așa 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, inconștienți.”⁷¹ În această lumină, speranța sau mai degrabă obiceiul de a spera că Godot va veni, este ultima iluzie care îi împiedică pe Vladimir și 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 și cu ei înșiși, în lumina puternică a conștiinței pe deplin treze. Așa cum observă Dr. Metman, exact în momentul în care, spre finalul piesei, Vladimir e pe cale să-și dea seama că visează și că trebuie să se trezească și să se confrunte cu lumea, așa cum este ea, apare din nou mesagerul lui Godot, îi reaprinde speranța și îl aruncă din nou în pasivitatea iluziei.

Pentru o clipă, Vladimir e conștient pe deplin de oroarea condiției umane: „Aerul e plin de plânsetele noastre...dar obiceiurile te mortifică.” Îl privește pe Estragon care doarme și reflectează: „Și la mine se uită cineva, și despre mine cineva spune: doarme, nu știe nimic, lăsați-l să doarmă...nu mai pot continua așa!”⁷² Rutina așteptării lui Godot a devenit un obicei care ne împiedică să atingem dureroasa, dar roditoare trezire a conștiinței, în deplina realitate a ființei.

Și din nou găsim comentariul lui Beckett asupra acestui aspect din *Așteptându-l pe Godot*, în eseul lui despre Proust: „Obiceiul este balastul care îl ține pe câine înlănțuit 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 și nenumăratele corelative obiective ale acestor subiecți. Perioadele de tranziție care separă adaptările consecutive... reprezintă zonele primejdioase din viața individului, periculoase, precare, dureroase, misterioase și 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 și droghează acele slujnice ale percepției a căror cooperare nu e absolut esențială.”⁷⁴

Distrațiile cu care își petrec timpul Vladimir și Estragon au drept scop, așa 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 și 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 gîndești, nu e cel mai rău lucru.

ESTRAGON: Sigur, sigur, dar e ceva.

VLADIMIR: Cum e ceva?

ESTRAGON: Așa, așa, să ne punem întrebări.”⁷⁵

Vladimir și 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: Și vorbesc toate în același timp.

ESTRAGON: Fiecare pentru sine.

Tăcere.

VLADIMIR: Mai degrabă șoptesc.

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 și vorbească despre asta.

VLADIMIR: Nu le e de-ajuns că sînt moarte.

ESTRAGON: Atîta nu-i de-ajuns.

⁷⁵ *Așteptîndu-l pe Godot*, p.60

Tăcere.

VLADIMIR: Parc-ar fi un foșnet de pene:

ESTRAGON: De frunze.

VLADIMIR: De cenușă.

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 și ale sinelui, atingând limitele chinului și suferinței. Vladimir și Estragon încearcă să scape de ele. Lunga tăcere care urmează e întreruptă de Vladimir, „adânc neli-niștit”, cu strigătul „Zi ceva!...Spune orice!” după care cei doi recad în așteptarea lui Godot.

Speranța mântuirii poate fi doar o eschivare de la suferința și chinul care izvorăsc din confruntarea cu realitatea condiției umane. Într-adevăr, există aici o paralelă uimitoare între filosofia existențialistă a lui Jean-Paul Sartre și intuiția creatoare a lui Beckett, care nu a exprimat nicio-dată, în mod conștient, opinii existențialiste. Dacă pentru Beckett, ca și pentru Sartre, omul are datoria de a se confrunța cu condiția sa, ca o recunoaștere a faptului că la rădăcina ființei noastre este nimicul, libertatea și nevoia de a ne re-crea pe noi înșine într-o succesiune de alegeri, atunci Godot ar putea foarte bine deveni o imagine a ceea ce Sartre numește „credința rea”: „Actul primar al relei-credințe este acela de a evita ceea ce nu se poate evita, de a evita ceea ce ești.”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 *Așteptându-l pe Godot* este ea însăși cea care deschide o multitudine de perspective atât de diferite. Este deschisă la interpretări filosofice, religioase și psiho-

⁷⁶ ibid., pp. 58-59

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul: eseu de ontologie fenomenologică*, traducere de Adriana Neacșu (Pitești:Paralela 45, 2004), p. 123

logice, dar mai mult decât orice este un poem despre timp, evanescență și misterul existenței, despre paradoxul schimbării și stabilității, al necesității și 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 și nimic n-a venit, nici nu s-a dus, pentru că totul era o venire și o plecare.”⁷⁸ Privind *Așteptându-l pe Godot* ne simțim ca Watt contemplând organizarea lumii d-lui Knott: „Dar nu simțise absurditatea acelor lucruri, pe de o parte, și 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 *Așteptându-l pe Godot* ne prezintă doi protagoniști care-și petrec timpul depănând jocuri sporadice și fără sfârșit, a doua piesă a lui Beckett, se ocupă de un „sfârșit de partidă” (*Endgame*), de jocul final din ora morții.

Așteptându-l pe Godot se petrece pe un drum deschis, înfricoșător de gol, pe când *Sfârșit de partidă* – într-un interior claustrofobic. *Așteptându-l pe Godot* constă în două mișcări simetrice care se echiibreză reciproc, *Sfârșit de partidă* are doar un act care arată epuizarea unui mecanism care ajunge să se oprească. Dar și *Sfârșit de partidă*, ca și *Așteptându-l pe Godot*, își grupează personajele în perechi simetrice.

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

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

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, și 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 și 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-și mobilizeze voința de a pleca, nu numai că îl va ucide pe Hamm, dar se va și sinucide. Va reuși atunci acolo unde Vladimir și Estragon au dat greș atât de des.

Hamm își imaginează despre el că e scriitor – sau, mai degrabă, că istorisește 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 niște 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-și 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 *Sfârșit de partidă* este inversă aceleia din *Ulysses* a lui Joyce, unde un tată găsește un substitut pentru fiul său pierdut. Aici, un fiu vitreg încearcă să-și 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 apăsător de povara unei vinovății uriașe. Ar fi putut să salveze o sumedenie de oameni care i-au cerut ajutorul. „Locul ăsta gemea de ei.”⁸³ Una din vecinele lui, bătrâna mamă Pegg, care era „osoasă odată, ca o floare de câmp” și poate iubita lui Hamm, a fost omorâtă datorită cruzimii lui: „Când bătrâna mamă Pegg te-a rugat să-i dai niște ulei de lampă și tu i-ai spus să se ducă la dracu'...știi 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 și proviziile din locuința lui Hamm: dulciurile, făina pentru papul părinților, chiar și analgezicele lui Hamm. Lumea se prăbușește. „Ceva trebuie să se întâmple.”⁸⁵

Hamm e infantil; se distrează cu un câine de jucărie cu trei picioare și se autocompătimește. 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 și fluxul și refluxul s-au oprit.

Hamm e dezordonat. Clov e un fanatic al ordinii.

Părinții lui Hamm, în lăzile lor de gunoi, sunt niște imbecili sentimentali grotești. Și-au pierdut picioarele într-un accident, pe când pedalau pe tandemul lor spre Sedan, în Ardeni. Își 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* edwardian⁸⁶ repovestește istorioara care a amuzat-o pe mireasa lui de-atunci și pe care o repetă mereu, *ad nauseam*.

Hamm își urăște 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 și-ți era teamă de întuneric? Pe maică-ta? Nu. Pe mine.” Dar de îndată ne dăm seama cât era de egoist și nepăsător la aceste chemări: „Te lăsam să plângi. Pe urmă ne-am dus mai departe, ca să nu te mai auzim și să putem dormi liniștiți...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 și erai speriat, în întuneric, iar eu eram singura ta speranță”⁸⁷

Pe măsură ce i se apropie sfârșitul, Hamm își 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 și...”

⁸⁵ *ibid.*, p.13

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

⁸⁷ *ibid.*, p.56

nemișcarea...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 și vede ceva neobișnuit. „Un băiețel... micuț!” Dar nu e foarte clar dacă a văzut cu adevărat acest semn straniu al vieții care continuă, „un potențial procreator”.⁸⁹ Într-un fel, aceasta este schimbarea de situație. Hamm spune „E sfârșitul. Clov, am ajuns la sfârșit. Nu mai am nevoie de tine.”⁹⁰ Poate nu crede că acesta va fi în stare să plece și să-l lase, dar Clov s-a hotărât, în sfârșit: „Deschid ușa celulei și ies. Sunt așa de aplecat, încât, dacă deschid ochii, îmi văd doar picioarele și, între picioare, o dâră de praf negru. Îmi spun că pământul s-a stins, deși nu l-am văzut niciodată aprins...E ușor să pleci...Când am să cad, voi plânge după fericire.”⁹¹ Și pe măsură ce orbul Hamm se complăce într-un monolog final al amintirilor și autocompătimirii, Clov apare, îmbrăcat de plecare, cu pălărie de panama, pardesiu de tweed și o pelerină pe braț – și ascultă nemișcat discursul lui Hamm. Când cortina cade, el e tot acolo. Dacă va pleca sau nu, aceasta rămâne o întrebare deschisă.

Tabloul final din *Sfârșit de partidă* seamănă în mod curios cu finalul unei piese prea puțin cunoscute, dar plină de semnificații, apărută în traducere engleză în 1915, a strălucitului autor dramatic și om de teatru Nikolai Evreinov: *Teatrul sufletului*.⁹² Această piesă într-un act este o monodramă care are loc în interiorul unei ființe umane și arată părțile constitutive ale eului său, sinele său emoțional și sinele său rațional, în conflict unul cu celălalt. Omul, Ivanov, stă într-o cafenea și se gândește dacă să fugă cu o cântăreață de șantan sau să se întoarcă la soția sa. Eul său emoțional îl îndeamnă să plece, cel rațional încearcă să-l convingă de avantajele morale și materiale ale șederii cu soția sa. Pe când ajung să se bată, un glonte străpunge inima care bătea în fundal. Ivanov s-a împușcat. Sinele rațional și cel emoțional 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 și C. St John (Londra, 1915)

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

Chiar dacă e puțin probabil ca Beckett să fi știut de această veche și 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 izvorăște din profunzimi autentice. Și totuși, sugestia că *Sfârșit 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 și disprețuiți și peste care Clov trebuie să pună capacul atunci când ei devin insuportabili, Hamm – orb și emoțional, Clov – care joacă rolul simțurilor sale – toate acestea pot reprezenta aspecte ale unei singure personalități, amintiri reprimate în subconștient, sinele emoțional și cel rațional. Este oare Clov intelectul, menit să servească emoțiile, instinctele și apetitul și încercând să se elibereze de asemenea stăpâni tiranici și 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 și al morții? Este oare *Sfârșit de partidă* o monodramă descriind disoluția personalității în ora de dinaintea morții?

Ar fi o greșeală să presupunem că aceste întrebări au un răspuns bine definit. Cu siguranță că *Sfârșit 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 însăși situația din *Sfârșit de partidă*: „Am cunoscut odată un nebun care credea că venise sfârșitul lumii. Era pictor – gravor... obișnuiam să merg să-l văd la azil. Îl luam de mână și-l târam la fereastră. Uite! Acolo! Tot porumbul ăla care se înalță! Și acolo! Uite! O adevărată flotă de heringi! Toată frumusețea asta!...Se smulgea și se retrăgea din nou în colțul lui. Îngrozit. Nu văzuse decât cenușă. El era singurul care fusese cruțat. Uitat...se pare că nu era... un caz chiar atât de... atât de ieșit 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 ușă, cu fața la perete, un tablou.”⁹⁴ Oare tabloul acela e o amintire? Povestea e oare un moment de luciditate al conștiinței însuși acelui pictor la ale cărui ultime ore suntem martori, de dincolo de scena minții sale?

Pieseile lui Beckett pot fi interpretate pe mai multe planuri. *Sfârșit de partidă* poate fi o monodramă, pe un anumit plan, și o piesă alegorică despre moartea unui om bogat, pe alt plan. Dar realitatea psihologică specifică a personajelor lui Beckett a fost adesea remarcată. Pozzo și Lucky au fost interpretați ca trupul și mintea; Vladimir și Estragon, atât de complementari, ca și când ar fi două jumătăți ale aceleiași personalități, conștientul și subconștientul. 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 și totuși, dependenți unul de celălalt. „Nec tecum, nec sine te.”⁹⁵ Aceasta este o situație frecventă printre oameni, în cuplurile căsătorite, de exemplu – dar este și 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 și Hamm. Tânărul protagonist al piesei vrea să-și părăsească familia – la sfârșit, el reușește să scape. În *Sfârșit de partidă* situația a fost, oricum, aprofundată spre o semnificație cu adevărat universală, concentrată și 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 și simplu la suprafață, *Sfârșit 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 recunoaște ceva mai târziu ca fiind însăși marca densității textului, uriașa concentrare care izvorăște

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 și simplu.

Trebuie să accentuez cât se poate de clar aceste afirmații, mai ales în raport cu încercarea de a interpreta o piesă ca *Sfârșit de partidă* ca pe un simplu exercițiu autobiografic, conștient sau subconștient. Într-un articol extrem de ingenios,⁹⁶ Lionel Abel dezvoltă ideea că personajele Hamm și Pozzo îl au ca model pe maestrul literar al lui Beckett, James Joyce, pe când Clov și Lucky l-ar reprezenta pe însuși Beckett. *Sfârșit de partidă* ar deveni astfel o alegorie a relației între un Joyce dominator, aproape orb și 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, și nu pentru că n-ar putea să existe un oarecare adevăr în ea (orice scriitor folosește, vrând-nevrând, în opera sa, elemente din propria experiență), ci fiindcă, departe de a ilumina întregul conținut al unei piese ca *Sfârșit de partidă*, o asemenea interpretare o reduce la trivial. Dacă *Sfârșit 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 neștiutor al acestor circumstanțe particulare și foarte personale. Totuși, piesa are fără îndoială un impact direct și foarte profund, care poate veni doar din faptul că atinge o coardă adâncă în mintea multor ființe umane. E puțin probabil că o asemenea reacție ar putea fi trezită doar de problematica relație dintre un maestru literar și 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 și 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 *Sfârșit de partidă*. Dacă totuși piesa trezește 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, deși 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 *Așteptându-l pe Godot* e orice altceva decât o parodie a stilului lui Joyce. Dacă e totuși o parodie, ea se raportează la jargonul filosofic și la așa-zisul limbaj științific în doi peri – deci exact opusul a ceea ce Joyce și Beckett își propun să realizeze prin scrisul lor. Pozzo, pe de altă parte, care ar fi Joyce, e complet antiartistic în prima lui înfățișare și devine reflexiv și melancolic numai după ce orbește. Și dacă Pozzo e Joyce, care ar fi semnificația muțeniei lui Lucky, simultană cu orbirea celui dintâi? În romanul la care lucrează Hamm în *Sfârșit de partidă*, el își propune precizie științifică – și se sugerează clar că nu e o operă de artă, ci un vehicul slab deghizat prin care Hamm își exprimă sentimentul de vinovăție pentru felul în care s-a purtat în timpul catastrofei, când a refuzat să-și salveze vecinii. Clov, pe de cealaltă parte, nu e deloc interesat de „opera în dezvoltare” a lui Hamm, astfel încât acesta trebuie să-și mituiască tatăl senil ca să-l asculte citind: o situație imposibil de imaginat între Joyce și 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 și evanescența; ale sentimentului dificultății tragice a devenirii propriului sine de-a lungul timpului, în reconstrucția și deteriorarea care survin odată cu trecerea; ale imposibilității comunicării între oameni, ale căutării nefășite a realității într-o lume nesigură în care granița dintre vis și realitate se modifică mereu; ale naturii tragice a tuturor relațiilor de dragoste și ale autoamăgirii prieteniei (despre care Beckett vorbește în eseul despre Proust) – și așa mai departe. În *Sfârșit de partidă* suntem cu siguranță puși în fața unui puternic sentiment al morții, al lipsei de speranță și 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 nesfârșită 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 și ne arată în ce măsură toate ființele umane poartă în ele, în straturile profunde ale personalității lor, germenii unei asemenea depresii și dezintegrări. Dacă prizonierii de la Saint Quentin au reacționat la *Așteptându-l pe Godot*, acest lucru s-a întâmplat numai fiindcă au fost puși față în față cu *propria lor experiență* a timpului, așteptării, speranței și disperării și pentru că au recunoscut adevărul despre *propriile lor relații umane* în interdependența sado-masochistă dintre Pozzo și Lucky și în hârâiala relației de dragoste și ură dintre Vladimir și Estragon. Astfel se explică și succesul pieselor lui Beckett: confruntarea cu proiecțiile concrete ale celor mai profunde frici și anxietăți, resimțite vag, la nivel semi-conștient, constituie un proces de catharsis și eliberare analog efectului terapeutic de confruntare cu conținuturile subconștiente ale minții, în psihanaliză. Acesta este momentul descătușării din obiceiurile care mortifică, prin înfruntarea suferinței de a exista, stadiu pe care Vladimir aproape că îl atinge în *Așteptându-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 și să se aventureze în lumea de afară care, la urma urmelor, poate că nu era chiar așa 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 *Sfârșit de partidă*. Este el oare un simbol al vieții dinafara circuitului închis al retragerii din realitate?

Este semnificativ că în versiunea franceză originală, acest episod este mai detaliat decât în cea engleză, mai târzie. Din nou Beckett pare să simtă ca a fost prea explicit. Și, 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 ușă, se întoarce*). Iau și cangea cu mine. (*Caută cangea, o vede, o ia, se repede spre ușă*)

HAMM: Nu!

(*Clov se oprește*)

CLOV: Nu? Un posibil procreator?

HAMM: Dacă el există, o să moară acolo sau o să vină încoace. Și 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 (*uitându-se*): Cineva! E cineva!

HAMM: Ei bine, du-te să-l extermini. (*Clov coboară de pe scăriță.*)

Cineva! (*Vibrând.*) Fă-ți datoria! (*Clov se precipită spre ușă.*) Nu, nu e nevoie. (*Clov se oprește.*) La ce distanță?

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

CLOV: Șaptezeci... și patru de metri.

HAMM: Apropiindu-se? Depărtându-se?

CLOV (*uitându-se în continuare*): Nemișcat.

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 puști.

HAMM: Ocupația?

CLOV: Ce?

HAMM (*cu violență*): Ce face?

CLOV (*același joc*): Nu știu ce face. Ce făceau puștii. (*Potrivește 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 știu la ce se uită. (*Potrivește 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 și varianta engleză coincid din nou: Clov vrea să-l atace pe noul venit cu cangea, Hamm îl oprește și, după un scurt moment de îndoială asupra adevărului celor spuse de Clov, își dă seama că a venit momentul schimbării de situație: „E sfârșitul, Clov, am ajuns la sfârșit. Nu mai am nevoie de tine.”⁹⁹

Varianta mai lungă, mai elaborată a acestui episod arată clar simbolismul religios sau cvasireligios al băiețelului; referirile la Moise și 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 într-o nouă viață, ca un copil în fața unei pietre ridicate spre a fi aruncate. Mai mult, ca Buddha, copilul își 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 băiețel – fără îndoială un punct culminant al piesei – să reprezinte salvarea din iluzie și evanescența timpului prin recunoașterea și acceptarea unei realități mai înalte: băiețelul își contemplă buricul, respectiv își 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, *Sfârșit de partidă*, trad. de Ștefana 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 „Sfârșit de partidă”, pur și simplu finalul partidei de șah, ci există ca și termen uzual și este folosit adesea pentru ultima fază a oricărui joc, dar mai ales pentru finalul partidelor de șah, când aproape toate piesele au fost luate și se joacă lent, calculat și 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 însuși să moară, în care Murphy, după ce a jucat o *partidă de șah*, are experiența unei senzații stranie: „...și Murphy a început să vadă nimicul, acea lipsă de culoare care e o delicată atitudine de rară după ce te naști, ea fiind absența nu a lui *percipere*, ci a lui *percipi*. Celelalte simțuri și-au găsit și ele pacea, ca o plăcere neașteptată. 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 și simplu - Nemicului, 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 rotunjimea lor sacadată, pe când Murphy cu capul printre armate (i.e. de șahiști) a continuat să se îmbibe, prin toate ieșirile din spate ale sufletului său ofilit, de cel care nu cunoaște accidente, de Unul-și-Numai-Unul, atât de convenabil numit Nemic.”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 și învierea, eliberarea de roțile timpului care stă în unire cu „cel care nu cunoaște accidente, de Unul-și-Numai-Unul, atât de convenabil numit Nemic”? Sau descoperirea băiețelului este doar un simbol al apropierei morții – unirea cu nimicnicia, într-un mod diferit, mai concret? Sau poate reapariția vieții în lumea dinafară indică sfârșitul perioadei de întrerupere a legăturilor cu lumea, faptul că a trecut criza și că o personalitate dezintegrată e pe cale să-și găsească drumul înapoi către a se reintegra, indică deci „întoarcerea solemnă către realitatea nemiloasă – la Hamm și acceptarea neîndurătoare a libertății – la Clov”, după cum afirmă dr. Metman, analista jungiană?

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

¹⁰² *Murphy*, p.246

scurta pantomimă *Piesă fără cuvinte I*, jucată la prima montare, împreună cu *Sfârșit de partidă*. Scena este un deșert 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 ușureze accesul, descind în zbor. Dar oricât de ingenios le suprapune el, apa e întotdeauna prea sus. Într-un sfârșit, se scufundă în nemișcare totală. Fluierul sună din nou, dar el nu-i mai dă atenție. Apa îi este fluturată prin față, dar el nu se mișcă. E spulberat până și palmierul sub umbra căruia stătuse până atunci. Rămâne imobil, privindu-și 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-și pacea numai când și-a învățat lecția și 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 potolește numai când recunoaștem nimicnia ca unică realitate. Fluierul care răsună de nicăieri amintește 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* amintește de postura băiețelului din versiunea originală a piesei *Sfârșit de partidă*.

Activitățile lui Pozzo și Lucky, conducătorul și cel condus, mereu pe drum, din loc în loc, așteptarea lui Estragon și Vladimir, a căror atenție este mereu îndreptată spre promisiunea unei venituri, poziția defensivă a lui Hamm, care și-a construit un adăpost ca să-și apere averea de lume, toate sunt aspecte ale acelei preocupări inutile cu diverse obiective și ținte iluzorii. Mișcarea înseamnă dezordine. După cum spune Clov, „Iubesc ordinea. Asta e ceea ce visez eu. O lume complet tăcută și, totuși, 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

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

În piesele pe care le-a scris pentru radio și scenă în engleză, el nu merge chiar atât de departe și apar nu numai personaje individualizate, ci chiar și întâmplări, reflectând aceleași formule, dar reflectându-le în viața unor anumite ființe umane. *Ultima bandă a lui Krapp* vorbește despre curgerea timpului și instabilitatea sinelui, *Toți cei căzuți* și *Cenușă* – despre așteptare, vinovație și inutilitatea investiției speranțelor în lucruri sau în ființe umane.

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

care de-abia se mișcă, 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 coșmar. Se întâlnește cu diverși oameni cu care vrea să intre în legătură, dar eșuează. „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 și Maddy Rooney pornesc spre casă. Pe când copiii își bat joc de ei, Dan Rooney întreabă „Ți-ai dorit vreodată să omori un copil?...Să guști apusul tânăr al unui mugur fraged?” și recunoaște că adesea, iarna, e tentat să-l atace pe băiatul care-l conduce acasă de la gară. Când aproape că au ajuns, același 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 știe și de ce s-a oprit trenul pe linie: un copil a căzut din tren și a fost ucis pe șine. Oare Dan Rooney a împins un copil din tren? Oare impulsul de a distruge vieți tinere l-a copleșit în timpul călătoriei sale? Și oare ura sa față de copii are vreo legătură cu faptul că Maddy nu are copii? Oare Maddy Rooney reprezintă forța vieții și 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 și mântuit de existență a fost salvat de la necazurile vieții și bătrâneții și astfel înălțat de către Dumnezeu? Când textul psalmului este menționat ca subiect al predicii de duminica viitoare, Maddy și Dan izbucnesc într-un „râs sălbatic”.¹⁰⁶ *Toți cei căzuți* atinge multe din registrele folosite în *Așteptându-l pe Godot* și *Sfârșit de partidă*, dar într-un mod mai lejer și 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 și New York, Beckett folosește 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 și 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 șaptesprezece bucăți din cărțile lui în anul respectiv, „unsprezece en gros, la librăriile cu circulație liberă de peste mări”) ascultându-și vocea înregistrată cu treizeci de ani mai înainte. Dar pentru el, vocea lui a devenit vocea unui străin. Trebuie chiar să-și 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 și pe care voia să-l salveze „pentru ziua când opera mea va fi terminată”, nu are răbdare să-l asculte și 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 și nouă de ani, Krapp cel de șaizeci și nouă de ani începe să înregistreze fișa 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 baborniță. 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 șansă de fericire. Dar nu i-aș vrea înapoi. Nu cu focul din mine acum. Nu, nu i-aș vrea înapoi.”¹⁰⁸ Cortina cade pe un Krapp bătrân, care privește nemișcat 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 veșnicei 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 găsește deosebit de stranie. Care este, în acest caz, identitatea dintre Krapp cel de-atunci și cel de-acum? În ce sens sunt ei aceiași? Și 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 și copilul lui, Krapp singur: alte variații ale identității sinelui. Dar apoi abandonează proiectul.

Piesa radiofonică *Cenușă* amintește de *Ultima bandă a lui Krapp* prin faptul că și aici protagonistul meditează asupra trecutului. Pe fundalul valurilor mării, Henry își amintește de tinerețe, de tatăl său care s-a înecat în mare chiar în acel loc și care era un tip sportiv și își disprețuia fiul ca pe o scursoare. Henry pare că dorește să intre în legătură cu tatăl lui, dar acesta „nu mai răspunde.”¹⁰⁹ Soția lui Henry, Ada, deși probabil moartă și ea, răspunde însă. Ei își amintesc cum făceau dragoste pe malul mării, lecțiile de călărie și 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 și 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, cenușa 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 protagoniștii romanelor de mai târziu ale lui Beckett, în rememorarea amintirilor sub forma unor „istorii” și în nevoia sa compulsivă de a vorbi. După cum îi spune și 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? ...știi ce mi-a spus odată, când era micuță de tot, zice mami, de ce tot vorbește tata întruna? Te-a auzit în baie, iar eu n-am știut ce să-i răspund.” La care Henry replică „Doar ți-am spus să-i zici că mă rog. Urlu rugăciuni la Dumnezeu și la toți sfinții lui.”¹¹¹

Nevoia compulsivă de a vorbi, de a-și spune singur povești, e firul care străbate romanele marii trilogii a lui Beckett și 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” și „Vocea” pe care acesta o tot deschide și 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 și care se presupune că e în capul Deschizătorului – relatează cu întreruperi și găfăituri că e în căutarea unui tip de negăsit, numit – în varianta engleză – Woburn. Se sugerează că, odată Woburn găsit, suferința va lua sfârșit: „...gata cu poveștile... somn...” Piesa se termină fără nici o concluzie. Ca și în *Sfârșit de partidă* sau în *Așteptându-l pe Godot* suntem lăsați în urmă să știm dacă, în final, mântuirea, încetarea suferinței prin trezirea conștiinței a fost – sau dacă poate fi vreodată – obținută. În *Cascando*, murmurul vocilor, al conștiinței verbale, silită pentru totdeauna să umple pustiul cu vorbe, adică să-și spună sieși povești, e acompaniat de valuri ale conștiinței non-verbale, de fluxul emoțiilor exprimate prin muzică. În același mod, în piesa radiofonică *Words and Music*, avem un stăpân tiranic, Croak¹¹², care le ordonă celor doi servitori ai săi, *Words și Music*, să umple timpul cu improvizații cum ar fi Lenea, Vârsta și Dragostea. Mereu nesatisfăcut, Croak își palmuiește sălbatic servitorii și le cere tot mai mult. E evidentă asemănarea dintre Croak și *Deschizătorul din Cascando*. La fel, și Dorul de Pace a Conștiinței, care străbate din improvizația finală a lui Words:

Apoi puțin mai jos
Pe drumuri prin gunoaie
Către locul unde
În întuneric nu cerșește nimeni
Nici nu se spun cuvinte
Nici simțuri nu-s nici nevoi
Prin mizerie
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 aceeași fugă de autopercepere. Manuscrisul filmului se deschide cu următoarea declarație „*Esse est per-*

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

cipi. Toate percepțiile către exterior suprimate, fie ele animale, umane, divine, și tot rămâne autopercepția ființei. Căutarea non-ființării în fuga de percepția către exterior, eșuând în imposibilitatea de a scăpa de autopercepție.” Beckett, dornic ca de obicei să desființeze orice pretenție filosofardă, se grăbește să aduge: „Nici o valoare de adevăr nu este conținută în cele de mai sus, acestea vizând doar un scop structural și 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 beckettienne. În *Film*, ea este concretizată ca fuga protagonistului de un urmăritor, care se dovedește a fi până la urmă nimeni altul decât el însuși.

Cu toate acestea, eliberarea de conștiință, de nevoia de a-și spune sieși povestea vieții, pare imposibilă. Căci adevărata eliberare ar însemna *a ști* că nu mai ai conștiință. Odată cu moartea, încetează și conștiința, așa că nu vom ști niciodată că am încetat să existăm. De aceea, ultimul moment conștient al muribundului poate fi imaginat ca o suspendare pentru totdeauna într-un purgatoriu al unei eterne inconștiențe a finisului. Aceasta este situația dramatizată de Beckett în *Play*. Din urne gri, funerare, se ițesc capetele a două femei și al unui bărbat. La semnalul unei raze de lumină care le declanșează și le curmă discursul (așa cum Deschizătorul din *Cascando* deschide și închide vocea), ei declamă fragmente disperate din ceea ce se vrea în mod evident a fi o poveste trivială a unei farse franțuzești de alcov, care a ieșit prost, ducând la un final tragic: sinuciderea celor trei. Și iată, avem trei personaje moarte, soțul, soția și amanta, inconștiente unul de prezența celorlalte, doar vag conștiente de faptul că sunt moarte, repetând la nesfârșit conținutul ultimului lor moment conștient. Cum poate fi prinsă în scenă însăși 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 și mai încet ca intensitate sonoră. Când ajungem la repriza a treia, piesa dispare din ochii noștri, dar rămânem conștienți că ea va continua, tot mai accelerat, tot mai șoptit, pentru totdeauna. Spusă de trei personaje în fragmente fără nici o legătură unele cu altele, povestea nu e ușor de înțeles prima oară – de-aici mecanismul repetării întregului text oferă

publicului încă o dată șansa 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 și silit să-și 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 mișca, dar este atât de preocupat de ziarul lui încât de-abia o observă pe Winnie. Atașamentul lui Winnie față de puținele ei bunuri, veselia și optimismul ei sunt sursele ironiei ascuțite a piesei. Pe de o parte, faptul că Winnie e așa de veselă în situația ei oribilă și lipsită de speranță, e tragic – dar pe de altă parte, e amuzant. Într-un sens, veselia ei e prostie curată, iar autorul pare să țințească spre un comentariu pesimist asupra vieții – dar într-un alt sens, veselia ei în fața morții și a nimicniciei exprimă curajul și 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 confrunța cu situația existenței noastre, în timp ce suntem gata să bârfim despre cea a semenilor noștri. Vedem trei personaje feminine numite Flo, Vi și 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.

Aceeași economie și concizie este caracteristică și primei piese pentru televiziune a lui Beckett, *Eh, Joe*. Vedem și aici un om mai în vârstă, singuratic, șezând pe pat într-o cameră goală. Nu vorbește niciodată, doar ascultă din ce în ce mai înspăimântat vocea unei femei care-i reproșează 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 uriaș *close-up*. Apoi – întuneric. Aceasta este o temă de care Beckett s-a mai ocupat și înainte: regretul iubirii

neîmpărtășite, al iubirii refuzate în trecut. Ceea ce uluiește 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* care se mărește tot mai mult ar fi de neînchipuit pe un ecran cinematografic – pe un ecran de televizor însă, el va rămâne întotdeauna la scară umană. Combinația dintre un personaj vizibil, care tace, și unul invizibil, care vorbește, exploatează, de asemenea, natura duală 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 și zumzetul conștiinței sale, a nevoii compulsive de a-și spune lui însuși propria sa poveste. Căci a fi în viață înseamnă a fi conștient de tine însuși, a fi conștient înseamnă a-ți auzi propriile gânduri, acel neabătut, nesfârșit flux de cuvinte. Ca ființă umană suferind de această nevoie compulsivă, Beckett respinge limba – ca poet, fundamental silit să lucreze cu limba, o iubește. 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 *Cenușă* și *Toți cei căzuți*, această vorbire compulsivă se amestecă într-un fundal de sunete naturale – sunetul mării în *Cenușă* – sunetul drumului în *Toți cei căzuți*. Astfel, sunetele articulate – limba – sunt puse oarecum pe același plan cu sunetele nearticulate ale naturii. Într-o lume care și-a pierdut înțelesul, limba devine și ea un murmur lipsit de sens. După cum spune, la un moment dat, Molloy:

„...cuvintele ce le-auzeam, și le auzeam foarte bine, avînd auzul destul de fin, le auzeam prima oară, și chiar a doua oară, și adesea mergînd pînă la a treia oară, ca pe niște sunete pure, libere de orice semnificație, și asta-i probabil unul din motivele pentru care să conversez îmi era neșpus de penibil. Și cuvintele pe care le pronunțam eu însumi și 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 puțîn comunicativ, greutatea pe care-o aveam să înțeleg nu numai ceea ce alții îmi spuneau, ci și ceea ce eu le spuneam lor. E-adevărat, cu multă răbdare pînă la urmă ne înțelegeam, dar pe ce temă, vă întreb, și cu ce rezul-

tat. De asemeni la freamătul naturii, și la cel născut de mîna omului, reacționez, cred, în felul meu și nu rîvnesc să trag învățămintele.”¹¹³

Când auzim cum folosesc limba personajele lui Beckett (și deci Beckett însuși), ne simțim ca Celia când îi vorbea lui Murphy: „...împroșcată cu vorbe care mureau de îndată ce răsunau, fiecare cuvânt șters de cuvântul următor, înainte de a avea timp să aibă vreun sens; așa că la sfârșit ea nu știa 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 șterge ce s-a spus în linia anterioară. În lucrarea lui despre Beckett, *Die Unzulänglichkeit der Sprache (Inadecvarea limbii)*, Niklaus Gessner alcătuiește o listă întreagă de pasaje din *Așteptându-l pe Godot*, în care afirmațiile unuia din personaje sunt treptat calificate, atenuate și minate de rezerve, până când sunt complet retrase. Într-un univers lipsit de sens, a face declarații pozitive e întotdeauna o nesăbuiță. „A nu vrea să spui, a nu ști să spui ce vrei să spui, a nu fi în stare să spui ceea ce crezi că vrei să spui – și să nu te oprești 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 veșnică schimbare, felul în care el folosește limba e o dovadă a limitelor acesteia și ca mijloc de comunicare, dar și ca vehicul de exprimare a unor formulări valide, ca instrument al gândirii. Când Gessner îi ridică problema contradicției dintre scrierile sale și 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 folosește 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 și Camier*, traducerea Gabriela și Constantin Abăluță (București: 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 sfârșitul fiecărui act din *Așteptându-l pe Godot*, dar didascaliile ne informează că „nu se mișcă 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 și a tăcerii în piesele lui Beckett: Krapp mâncând banane, căderile clovnești ale lui Vladimir și Estragon, numărul de varieteu cu pălăria lui Lucky, imobilitatea lui Clov la finalul *Sfârșitului de partidă*, care aruncă îndoilei asupra dorinței sale verbalizate de a pleca. Felul în care Beckett folosește scena e o încercare de a reduce distanța dintre limitările limbii și 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 și natura tridimensională a scenei pot folosi la a adăuga noi resurse limbii ca instrument de gândire și 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 însăși, în piesele lui Beckett, servește 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 și nesigure. În *Sfârșit de partidă*, un „ceva” necunoscut își urmează drumul, iar când Hamm întreabă nerăbdător „Doar nu am început să... să... însemnăm ceva?” Clov pur și simplu râde: „Să însemnăm ceva! Tu și cu mine să însemnăm ceva!”¹¹⁷

Niklaus Gessner a alcătuit un tabel cu zece moduri diferite de a dezintegra limba, în *Așteptându-l pe Godot*. Ele se întind de la simple neînțelegeri și 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), clișee, repetiții ale sinonimelor, neputința de a găsi cuvântul potrivit și „stilul telegrafic” (pierderea structurii gramaticale, comunicarea prin comenzi răstite), până la amestecătura de nonsensuri haotice a lui Lucky și renunțarea la semne de punctuație cum ar fi semnul întrebării, ca o indicație că limba și-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 și înțelesului în piesele lui Beckett este natura însăși 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 știu, domnule”) fie prin inabilitatea personajelor de a-și aminti ceea ce tocmai s-a spus (Estragon: „Ori uit imediat, ori nu mai uit niciodată”¹¹⁸). Într-o lume fără scop, care și-a pierdut finalitatea, dialogul, ca orice altă acțiune, devine doar un joc pentru trecerea timpului, după cum arată Hamm în *Sfârșit de partidă*: "...bla-bla-bla, cuvinte, ca și copilul singur care se prefacă că e doi, trei copii, ca să fie împreună și să șoptească ...clipă după clipă, lipăind în întuneric.”¹¹⁹ Timpul însuși e cel care seacă limba de înțelesuri. În *Ultima bandă a lui Krapp*, rafinatele profesii 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 și mai mult de ei. Și în *Cenușă*, meditațiile bătrânului sunt echivalate cu valurile care se lovesc de țarm.

Dar dacă felul în care folosește 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 și rezolvat-o, că lumea poate fi

¹¹⁸ *Waiting for Godot*, p.61

¹¹⁹ *Endgame*, p.70

stăpânită prin clasificări exacte și formule. O asemenea mulțumire mărunță e baza unui proces continuu de frustrare. Recunoașterea iluzoriului și absurdității soluțiilor de-a gata și a înțelesurilor prefabricate, departe de a duce la disperare, e punctul de plecare a unui nou tip de conștiință, care ne confruntă cu misterul și teroarea condiției umane, în euforia unei nou-găsite libertăți: „Căci a nu ști nimic, nu e nimic, a nu vrea să știi, așijderea, dar a fi dincolo de cunoaștere – 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 concepționali. Poate că el a devalorizat limba ca instrument de comunicare a adevărilor 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-și 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 scurtcuiți etapa gândirii conceptuale, așa cum pictorul abstracte scurtcuițează etapa recunoașterii obiectelor naturale.

Imaginile vizuale, ceea ce de fapt vedem și ne apare în vise și amintiri drept conștiința 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 conștiinței noastre treze, în aceeași măsură ca și cuvintele, care curg într-un șuvoi nesfârșit prin mintea noastră și care pot fi înțelese ca un fel de poveste infinită pe care ne-o spunem noi, despre noi înșine. Hamm scriindu-și povestea în *Sfârșit de partidă*, Krapp ascultând înregistrările povestirilor din trecut, la fel protagoniștii 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 și care uneori erup în șuvoaie logoreice (ca izbucnirile lui Henry în *Cenușă*, când a fost nevoit să se retragă în baie, iar fiicele 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 și această problemă. Cuvintele ies din gura pe care o vedem suspendată în întuneric, sus pe scenă, ca un punct mic, în mișcare. De unde vin aceste cuvinte, aceste gânduri? Ele nu fac parte din lumea materială și totuși vin dintr-un organ foarte material, foarte carnal: gura. Glasul unei femei de șaptezeci de ani vorbește despre momentul când, târziu în viață, în aprilie, pe un câmp, a fost posedată de o voce care a început să împrăște din gura ei – după o întreagă viață 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-I. La fel, în *Foot-falls (Sunet de pași)*, femeia care bate străzile, în sus și-n jos, înainte și înapoi, la nesfârșit, insistând că pașii trebuie auziți – ca o dovadă materială a existenței 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 știe ce s-a întâmplat, fiindcă *nu era acolo*. Și din nou sinele, fără îndoială prezent material, nu era *cu adevărat* acolo, pentru că sinele e un mister, ne scapă mereu, este și nu este acolo. În *That Time*, ca și în *Ultima bandă a lui Krapp*, evanescența sinelui este exemplificată de nepermanența personalității umane de-a lungul timpului: în fiecare punct în timp, sinele nostru este o entitate diferită și totuși distinctă: cele trei voci care trec prin mintea bătrânului – pe patul de moarte? – sunt segmente întrepătrunse ale amintirii diferitelor euri, prezente în conștiința sa într-unul și același timp. Și în cele două piese târzii de televiziune, amintirile se amestecă cu vinovăția și 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 și așteaptă să vină cineva care nu mai vine. Când totuși cineva e afară, e vorba despre un băiețel (o reminiscență poate a băiețelului din *Sfârșit de partidă*) care-l privește o clipă pe bătrân și apoi pleacă, pe hol în jos. Este el fiul nenăscut, fructul unei iubiri neconsumate? Sau poate mai vechiul, scufundatul și regretatul sine al bătrânului însuși? În „...but the clouds...”, un bătrân foarte asemănător (interpretat în producția BBC sub supravegherea lui Beckett de același actor, Ronald Pickup) traversează un cerc de lumină încolo și înapoi (o

imagine, fără îndoială, a rutinei zilnice a trezirii de dimineață și mersului la culcare, seara, a luminii și întunericului, a zilei și nopții) și e bântuit de imaginea unei fețe de femeie și 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 pălește;
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 și cel perceput, în povestitor și ascultătorul poveștii – și, 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.

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

2. ARTHUR ADAMOV

Curabilul și incurabilul

Arthur Adamov, autorul unora din cele mai puternice texte din teatrul absurdului, și-a respins mai târziu toate piesele care puteau fi clasificate astfel. Procesul care l-a dus spre acest gen de teatru, ca și 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 și un gânditor de excepție, ne-a lăsat o cazuistică foarte documentată a preocupărilor și obsesiilor care l-au făcut să scrie piese descriind o lume de coșmar, lipsită de sens și brutală, a considerațiilor teoretice care l-au dus spre formularea unei estetici a absurdului și, finalmente, a procesului de revenire treptată la un teatru bazat pe realitate și 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 și folosirea numelui unui oraș 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 și timp, despre Comuna din Paris?

Arthur Adamov, născut în 1908 în Kislowodsk, în Caucaz, fiul unui proprietar de sonde înstărit, de origine armeană, părăsește Rusia la vârsta de patru ani. Părinții își puteau permite să călătorească și, ca atâția alți copii ai familiilor rusești 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 șapte ani. Când izbucnește primul război mondial, familia Adamov se găsește la Freudstadt, o stațiune în Pădurea Neagră. Cetățeni ai unui stat inamic, ei scapă de închisoare doar datorită intervenției speciale a ducelui de

Würtenberg, o bună cunoștință a tatălui lui Adamov, și li se dă permisiunea specială de a pleca în Elveția, unde se stabilesc la Geneva.

Adamov a făcut școala primară în Elveția și mai târziu în Germania, la Mainz. În 1924, la vârsta de șaisprezece ani, pleacă la Paris și este atras de cercul surrealista. Scrie poezie suprarealistă, editează un periodic avangardist, *Discontinuité*, devine prietenul lui Paul Eluard și duce viața unui adevărat nonconformist parizian.

Treptat, nu mai scrie – sau nu mai publică ce scrie. După o vreme însă, el însuși avea să radiografeze serioasa criză psihologică și spirituală prin care trecuse într-o cârtică, *L'Aveu (Mărturisirea)*, ce poate sta alături de cele mai terifiante și nemiloase documente ale autorevelării din întreaga literatură universală. Prima parte a acestei capodopere dostoevskiene, dataată „*Paris, 1938*”, se deschide cu o extraordinară declarație a neliniștii metafizice care constituie baza literaturii existențialiste și a absurdului:

„Ce e acolo? Știu în primul rând că sunt. Dar cine sunt? Tot ceea ce știu despre mine este că sufăr. Și sufăr pentru că la însăși originea eului meu se află o separare, o mutilare. Sunt mutilat. De cine am fost despărțit – asta nu știu. Dar sunt despărțit.”

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, senzația că timpul îl împovărează „cu enorma lui masă lichidă, cu toată puterea lui întunecată”¹²², un sentiment profund al pasivității – acestea sunt câteva din simptomele bolii sale spirituale.

„Totul mi se întâmplă ca și când aș fi doar una din existențele particulare ale unei uriașe ființe centrale de neînțeles... Uneori, acest grandios întreg de viață mi se pare de o frumusețe atât de intensă, încât mă aruncă în extaz. Dar cel mai adesea mi se pare o bestie monstruoasă care mă pătrunde și mă depășește și care e peste tot, înăuntrul meu și în afara mea... Iar teroarea mă cuprinde și mă învăluie tot mai puternic, pe măsură ce trec clipele... Singura mea cale de ieșire este să scriu, să-i fac și

¹²¹ Arthur Adamov, *L'Aveu* (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), p.19

¹²² *ibid.*, p.23

pe ceilalți conștienți 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 și în rugăciune – în vise care sunt „marea și tăcuta mișcare 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 înfrățește cu eternitatea”.¹²⁵ Și totuși, 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 puturoșenie, e refuzul de a gândi, un fel de scurtătură, o stenogramă hidoasă...”¹²⁶ Astfel, criza credinței devine și o criză a limbajului. „Cuvintele îmbătrânitelor noastre vocabulare sunt ca niște 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 „Nesfârșita 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 sfârșit actul posesiunii carnale”¹²⁹. Pe deplin conștient de natura nevrozei sale – căci era versat în psihologie modernă și chiar a tradus în franceză¹³⁰ una din cărțile lui Jung – Adamov era de asemenea conștient de valoarea nevrozei, care „oferă victimei o luciditate supranaturală, inaccesibilă așa-numitului om normal”¹³¹ și 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. Și, 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 vizune a unui om, definește cu atât mai complet semnificația sa universală”¹³².

După ce ne dă o descriere brutal de detaliată a nevrozei lui, cu obsesiile, ritualurile și automatismele ei, descriere care este ea însăși 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 definește ignominia ca ceva ce nu poate fi numit, *nenumitul*, iar misiunea poetului este nu numai de a spune fiecărui lucru pe nume, dar și de a „denunța... conceptele degenerate, abstracțiunile uscate care au uzurpat... rămășițele 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 și riturilor lumii vechi și moarte.”¹³⁴

Dispariția sensului lumii este legată clar de degradarea limbajului și ambele, la rândul lor, de pierderea credinței, de dispariția riturilor și miturilor sacre. Dar poate că această degradare și disperare sunt pași necesari spre o reînnoire: „Poate că limbajul trist și 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 și atunci poate că acel om, dându-și 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 trezește el însuși 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-și 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 și iunie 1940, în Cassis în iulie, în Marsilia în August, apoi, între decembrie 1940 – noiembrie 1941 în lagărul de concentrare din Agelès; lunile trec într-o stupoare deprimantă; din nou la Marsilia la sfârșitul lui 1941, reîntors la Paris în ultima lună a lui 1942. Ultima parte din *L'Aveu* și prefața sunt datate 1943.

Citind această carte uimitoare, suntem martorii unei minți care-și construiește fundamentele proprii mântuirii prin autoexaminare și o nemiloasă recunoaștere a stării sale de criză maximă. În articolele pe care le scrie pentru revista de scurtă apariție *L'Heure Nouvelle*, al cărei editor devine imediat după sfârșitul războiului în Europa, Adamov se întoarce la aceleași teme, dar deja într-un spirit mult mai detașat, în postura unui gânditor chemat, într-un moment istoric foarte important, să conceapă un program de acțiune pentru un nou început, acela al unei epoci noi.

E vorba despre un program caracterizat de absența totală a oricărei iluzii și soluții facile: „Suntem acuzați de pesimism, ca și când pesimismul ar fi doar una dintre numeroasele atitudini posibile, ca și când omul ar fi capabil să aleagă între două alternative: optimismul și 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, științific sau social – ci să evoce, dincolo de acestea, umbra întregului în care toate se reunesc.”¹³⁸ Și din nou această căutare a întregului, a realității care zace sub uluitoarea multiplicitate de aparențe, e văzută ca o căutare a sacralului: „Criza vremii noastre este esențial o criză religioasă. E o problemă de viață și de moarte.”¹³⁹ Și totuși, conceptul de Dumnezeu a murit. Suntem în pragul unei ere a fețelor impersonale ale absolutului, de-aici renașterea unor credințe ca taoismul și budismul. Acesta este impasul tragic în care omul modern se găsește pe sine: „Din orice punct ar porni, orice cale ar urma, omul modern ajunge la aceeași concluzie: dincolo de aparențele vizibile, viața ascunde un înțeles etern inaccesibil

¹³⁷ Adamov, *'Une fin et un commencement'*, 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 conștient că e imposibil să-l găsească, dar la fel de imposibilă e și renunțarea la această căutare lipsită de speranță.”¹⁴⁰ Adamov arată că aceasta nu este, la drept vorbind, o filosofie a absurdului, deoarece presupune totuși convingerea că lumea are un înțeles, deși acesta este în mod necesar în afara conștiinței umane. Tragică este conștiința 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 și politică, Adamov găsește o soluție în comunism. Dar felul în care el susține cauza comunistă este foarte personal. Nu găsește în comunism nici un element sacru sau supranatural. Ideologia respectivă se mărginește la omenesc și rămâne deschisă întrebarea „dacă ceva care se mărginește la sfera umană poate ajunge vreodată să obțină altceva decât subumanul.”¹⁴¹ Dar dacă-i așa, de ce să mai susții comunismul?

„Dacă ne orientăm totuși spre comunism, o facem pur și 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 depășite, când omul nu va mai fi capabil să se autoamăgească în ce privește natura nefericirii sale, atunci se va stârni o neliniște cu atât mai puternică și cu atât mai mai fructuoasă, căci va fi total lipsită de orice i-ar putea împiedica exprimarea. E de la sine înțeles că o speranță atât de absolut negativă nu ni se pare să facă necesară adeziunea 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 commencement', 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 și-a schimbat atitudinea din 1946, Adamov confirmă că subscris 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 și, influențat de piesele lui, respectiv de *Visul*, începe să descopere material dramatic peste tot în jurul lui, în „cele mai obișnuite întâmplări zilnice, mai ales pe stradă. Ceea ce m-a șocat mai ales au fost cozile trecătorilor, singurătatea lor în mulțime, diversitatea terifiantă a conversațiilor articulate la care îmi făcea plăcere să trag cu urechea și să ascult frânturi care, coroborate cu alte frânturi păreau să crească într-o entitate compozită a cărei fragmentaritate devenea ea însăși 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 cerșetor orb pe lângă care treceau două fete drăguțe fredonând un refren dintr-un cântec popular: „Aveam ochii închiși, era minunat!” Această i-a dat ideea de a arăta „pe scenă, cât mai crud și 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 aceeași fată prostituată și comună, Lili. Unul din ei, „funcționarul”, e un tip energic, activ și mereu optimist, pe când celălalt, „N”, e pasiv, neajutorat și depresiv. Funcționarul care, după o întâlnire întâmplătoare a rămas cu ideea complet greșită că ar avea un *rendez-vous* cu Lili, nu-și pierde niciodată speranța și apare tot timpul la întâlniri imaginare. N, pe de cealaltă parte, își petrece vremea tolănit în stradă, așteptând ca Lili să apară întâmplător. În final, atitudinea săltărească, optimistă a funcționarului și pasivitatea abjectă a lui N duc la exact același rezultat: la nimic. Lili nici măcar nu-i deosebește pe cei doi pretendenți rivali. Funcționarul aterizează în închisoare, unde continuă să facă planuri pentru viitor și

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 și stabilește un regim semi-prezidențial, iar în octombrie declară "pacea bravilor" și recunoaște independența Algeriei. (n.tr.)

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

¹⁴⁵ ibid.

speră în continuare să-și mențină poziția, deși între timp a orbit. N este călcat de o mașină și aruncat la benă de gunoieri. Lili e înconjurată de bărbați oarecum de succes: un ziarist de care pare îndrăgostită și care o face să-l aștepte la întâlniri și editorul ziarului acestuia, care o tratează ca pe o întreținută. Editorul ia de asemenea locul – când și după cum o cere acțiunea – unui anume număr de persoane cu autoritate: patronul unui restaurant, directorul unei firme pentru care funcționarul lucrează ca vânzător, recepționarul unui hotel unde acesta nu găsește cameră. Pe când N și funcționarul sunt văzuți ca atare, din propria lor perspectivă, ziaristul și editorul sunt văzuți total din exterior, ca „ceilalți oameni” care, inexplicabil, par capabili să gestioneze uman situația și cărora nimic rău nu li se întâmplă niciodată. Alte două cupluri identice și interșanjabile acționează ca un fel de cor, ca mulțimea lipsită de chip care ne înconjoară. Ei îmbătrânesc pe măsură ce acțiunea înaintază, dar rămân în tot acest timp la fel de anonimi și interșanjabili.

Se ține 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. Acțiunea timpului este de asemenea ilustrată de restrângerea treptată a spațiului. 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. Așa cum însuși Adamov arată, *La Parodie* i-a servit ca să-și motiveze propria atitudine: „Chiar dacă sunt ca N, nu voi fi mai pedepsit decât e funcționarul.”¹⁴⁶ Activismul vivace este la fel de lipsit de sens ca și apatia plângărească și auto-umilirea.

La Parodie e o încercare de împăcare cu nevroza, de a concretiza stările psihice și a le face vizibile. După cum o definește Adamov în introducerea la prima ediție, reprezentarea unei piese de acest gen înseamnă „proiecția într-o lume de senzații care vin din stări mentale și din imagini care constituie tocmai substanța ei ascunsă. O piesă de teatru trebuie să fie punctul de intersecție dintre lumea vizibilă și cea invizibilă sau, cu alte cuvinte, expunerea, manifestarea conținuturilor ascunse, latente, care formează coaja ce învelește 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 reproșez 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 și 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 interșanjabile, parcurgând etapele existenței umane, fără a deveni indivizi recunoscutibili.

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 pași 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. Totuși, ei sunt legați puternic, în mod curios, de loialitatea față de un personaj principal – mort.

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

Un alt discipol al lui Jean, Tradel, încearcă să fie de folos, dar strădania 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 și mai mult. Pierre constată că e și mai dificil să înțeleagă sensul manuscrisului. Un bărbat care caută pe cineva din vecini intră și 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 gândește să plece din cameră, iar Pierre vrea să se retragă în chilia lui de sub scări, ca să lucreze liniștit. La un moment dat, Agnes îl părăsește, plecând cu „primul venit”. În actul patru, camera a fost curățată, hârtiile sunt așezate în grămezi ordonate. Ordinea a revenit și în țară. Pierre a hotărât să se lase de meserie. Începe să rupă manuscritele. Agnes reapare și vrea să împrumute mașina 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 și despre ordinea și dezordinea în societate, ca și în familie. Agnes aproape că pare întruparea dezordinii. Oare Pierre, căsătorindu-se cu ea, nu s-a căsătorit în același timp cu fratele ei mort și cu manuscritele lui confuze? Când ea pleacă, ordinea revine, iar dezordinea și falimentul intră în casa omului a cărui amantă devenise Agnes. Și totuși, când Pierre abandonează munca la manuscrite, 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 și relațiilor cu alte ființe umane, cu care Pierre este incapabil să țină pasul. El se retrage din raza 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 și ce vrea de la mine? De ce se spune «pe pământ» și nu «la» sau «peste»? Am pierdut prea mult gândindu-mă la toate astea. Nu vreau înțelesul cuvintelor, ci volumul lor și corpul lor dinamic. Nu mai caut nimic... am să aștept în liniște, nemișcat.”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Adamov, *Théâtre I* (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 și se întoarce în chilie – ca să moară, ratând-o cu puțin pe Agnes care vine „să ia cu împrumut mașina de scris”, dar care în mod clar imploră să fie luată înapoi. Dar mama lui Pierre nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă și 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 și de a participa în viața familiei, poate că Pierre nu ar fi murit respins și neiubit. Adamov a fost convins că a descoperit un nou și important mecanism dramatic: dialogul indirect, referirea indirectă a personajelor la subiectul în discuție, deoarece acestea nu au suficient curaj pentru a-și exprima în mod deschis sentimentele și astfel se expun la neînțelegeri tragice. Abia mai târziu și-a dat seama că reinventase doar o tehnică deja folosită de alți autori dramatici – și 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 și modul în care, treptat, influența și 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 cititor 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 și intriga ornamentată, restituind dramei puritatea nediluată”¹⁵⁰ a simbolurilor scenice clare și simple,

¹⁵⁰ *La Parodie, L'Invasion*, p.16

comparând acest tip de teatru cu acela al lui Claudel, „care își împrumută efectele din alcoolurile credinței și grandilocvență”¹⁵¹ – și optează clar pentru teatrul lui Adamov.

Aprecierile lui Gide și Vilar, împreună cu alte comentarii ale unor distinse figuri literare și teatrale ca René Char, Jacques Prévert și Roger Blin sunt conținute de micul volum în care, în primăvara anului 1950, Adamov își publică cele două piese, după ce eșuează 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-Élysées. Cu trei zile mai devreme, a treia piesă a lui Adamov, *La Grande et la Petite Manoeuvre* (*Marea și 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 însuși explică titlul piesei referindu-se la mica manevră a dezordinii sociale descrisă în aceasta, în contrast cu marea manevră a însăși condiției umane, care o învăluie și o minimizează pe cea din-tâi¹⁵², cuvântul „manevră” având, în acest context, sens dublu: psihologic și militar.¹⁵³

La Grande et la Petite Manoeuvre combină tema vieților paralele din *La Parodie* cu cea a dezordinilor sociale și politice din fundalul *Invaziei*. Lupta activă, autosacrificiul conducătorului revoluționar este prezentat ca fiind la fel de futil ca pasivitatea celui care, victimă torturată de forțe psihologice ascunse, este silit să execute ordinele urlate ale unor supraveghetori invizibili, ducându-l spre pierderea treptată a tuturor membrilor. Acțiunea are loc într-o țară oprimată de o dictatură brutală. Personajul activ, *le militant*, duce o luptă victorioasă împotriva forțelor statului polițienesc; în final el se prăbușește în timp ce ține un discurs în care admite că revoluționarii au fost siliți să folosească teroarea brutală pentru a obține 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 "aplicație militară" (n.tr.)

propriului său copil, fiindcă dezordinea pe care el însuși 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 adoră, pentru a fi strivit în mulțime.

Le mutilé – care trebuie să asculte ordinele vocilor care-l silesc să-și pună mâinile în mașina care i le va reteza, să pășească în fața automobilului care-l va călca – este categoric personajul principal al piesei și reprezintă convingerile autorului. Mutilările lui, ca și morțile lui N și Pierre în piesele anterioare sunt rezultatul direct și expresia inabilității sale de a realiza un contact uman, a incapacității sale de a iubi. El însuși spune că, dacă ar putea trăi cu o femeie și ar avea un copil cu ea, vocile supraveghetorilor lui și-ar pierde din puterea pe care o au asupra lui.¹⁵⁴ Accidentele în care își pierde membru după membru urmează îndeobște după eșecurile lui repetate de a câștiga afecțiunea Ernei, femeia pe care o iubește, 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 însuși a interpretat piesa, la baza căreia stă un anume coșmar deosebit de viu și înspăimântător, ca o încercare de a se justifica pentru eșecul 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 însuși 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 și arată, foarte explicit, că există o similitudine esențială între omul activ, luptător pentru dreptate și omul pasiv – sclav al forțelor iraționale ale propriului subconștient. Imperativul categoric care îl forțează pe *militant* să-și riște viața, să-și abandoneze soția înfricoșată, tremurând și, în cele din urmă, să provoace moartea copilului său bolnav este reprezentat ca venind, fundamental, din aceeași incapacitate de a iubi ca și comenzile implacabile și autodistructive ale subconștientului 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 însuși.

Însăși ambivalența interpretărilor posibile este o indicație a forței acestui text, *La Grande et la Petite Manoeuvre* fiind un proiect dramatic al unei experiențe intense și turmentate a dilemelor umane fundamentale. Piesa ne arată, de asemenea, un Adamov pe deplin stăpân pe tehnicile dramatice necesare pentru a-și pune în practică ideile. Nu numai că acțiunea se mișcă 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 și realități psihologice în imagini simple și concrete, astfel încât „manifestarea...conținutului să coincidă literal, concret, corporal cu însuși conținutul.”¹⁵⁵ Aceasta duce la o schimbare a accentului dinspre cuvânt, spre acțiunea vizibilă. Cuvântul încetează să mai fie principalul vehicul al poeziei, așa cum este el în teatrul lui Claudel, pe care Vilar îl contrapune operei lui Adamov. După cum însuși Adamov definește această schimbare „Tocmai în această creștere a gestualității care-și cere drepturile...văd eu nașterea 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 obișnuită, 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 și generali. Totuși, chiar dacă următoarea lui piesă, *Le Sens de la Marche (Sensul mersului)* conține multe din elementele și temele celor de dinaintea ei, Adamov reușește 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 și 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 își satisface stagiul militar, conducătorul unui ordin religios cu a cărui fiică este logodit un timp, directorul școlii unde e profesor. Se supune tuturor acestora, dar când se întoarce acasă și îl găsește pe maseurul tatălui său mort instalat ca tiran domestic și amant al surorii sale, îl strangulează. Așa cum arată Adamov, ideea de pornire a fost că „în viața asta ale cărei origini înseși sunt înspăimântătoare, în care aceleași 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 și este realizată cu multă imaginație. Apar și unele teme recurente din piesele anterioare, cum ar fi revoluționarii, din nou sortiți eșecului, incapacitatea personajului de a iubi și figura surorii.

Adamov a fost nemulțumit de *Le Sens de la Marche* și 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 își 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 – și astfel confirmă suspiciunile anterioare. Polițiștii scot un carnețel care fusese găsit de cineva. Taranne îl recunoaște de îndată, dar nu poate citi scrisul. Mai mult, în carnețel sunt mai ales pagini goale, deși 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 și 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 însuși actul de conduită indecentă pentru care fusese acuzat la început. Este coșmarul 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 așa 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 și 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 depășească un prag decisiv. Pentru prima oară într-o piesă numește un loc anume, un loc care există în lumea reală. Taranne susține că a predat în străinătate, în Belgia și primește o scrisoare pe care o recunoaște ca venind de-acolo, fiindcă are un timbru cu Leul Belgian. „Acest lucru poate părea un fleac, dar era oricum pentru prima oară că ieșeam din tărâmul poetic al țării nimănui și îndrăzneam să spun lucrurilor pe nume.”¹⁶⁰

Și, într-adevăr, din partea chinutului autor al *Mărturisirii* – care se simte părăsit și 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 coșmarurilor 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 însuși 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) și capacitatea de a te confrunta cu lumea reală. În procesul scrierii, în timp ce crezi, lucrând și cu imaginația, acest lucru presupune abilitatea de a te confrunta și a stăpâni o realitate din afara ta.

După cum arată și Maurice Regnaut într-un eseu pătrunzător despre Adamov¹⁶¹, *Le Professeur Taranne* marchează un stadiu important în dezvoltarea dramaturgului. În piesele anterioare, pentru a exprima sentimentul absurdității și futilității vieții, Adamov proiectează cele două atitudini de bază, contradictorii, care în final se soldează cu același rezultat – respectiv cu nimic – în cupluri de personaje: funcționarul și N, Pierre și serviabila sa mamă, militantul și mutilatul, Henri și revoluționarii. Dar visul pe care se bazează Profesorul Taranne îi arată, pentru prima oară, modul în care atitudinile de autoafirmare și autodistrugere pot fuziona într-un singur personaj: prin însuși actul de a pretinde că are valoare ca cetățean și a-și declara realizările ca savant, revendicările lui Taranne devin frauduloase. Și nu este nicidecum clar dacă piesa dorește să demaște 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 strigă: „Eu sunt autorul piesei *La Parodie!*”, ceea ce fără îndoială că este – și totuși revendicarea lui a fost contestată de o succesiune de confruntări de coșmar. Desigur, dacă tot ce înseamnă activitate e futil și 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 și uitarea se vor așterne peste toate realizările noastre. Astfel, în

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

Profesorul Taranne, personajul principal este în același timp un savant activ și un escroc, un cetățean respectabil și un exhibiționist, un model de perfecțiune, muncitor și optimist, dar și un pesimist trândav și 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 oprișe ca să-și noteze visul cu profesorul Taranne, Adamov se reîntoarce la un subiect care-l preocupase mai înainte: dezordinea vremurilor, prefacerile sociale și persecuțiile. În *Tous Contre Tous* ne găsim din nou într-o țară inundată de refugiați străini: aceștia sunt ușor de identificat fiindcă toți șchiopătează. 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 și persecutorii devin persecutați, scapă de arestare începând să șchioapete și pretinzând că și el face parte dintre refugiați. Trăiește 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-și adevărata identitate, dar astfel ar pierde dragostea fetei. Refuză deci s-o facă și se îndreaptă către moarte.

În Jean Rist, persecutor și victimă, Adamov topește iarăși două tendințe opuse în același personaj, dar nu simultan, ca în profesorul Taranne, ci consecutiv, în sușurile și coborâșurile timpului, și de aceea mai puțin reușit. Finalul, cu autosacrificiul de dragul iubirii, a fost și 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 și el interpretat ca un act de resemnare, de sinucidere în fața unui destin absurd, circular. Scăderea piesei (din perspectiva lui Adamov însuși) este că ea eșuează 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. Totuși, prin faptul că nu-și situează personajele într-un context social, într-un

anume moment istoric, într-un anumit loc geografic, autorul își sapă singur groapa: nu poate reda fundalul care ar explica dreptatea și 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 nou? Adamov recunoaște el însuși aceste neajunsuri. Pe de cealaltă parte, spune tot el, voia să arate cum ambele părți sunt blamabile într-un asemenea conflict, totuși admite că a făcut multe personaje „bune” în partea victimelor, pur și 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 am forța de a trata un conflict social și de a-l vedea, pur și simplu, detașat 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) și *Les Retrouvailles* (nedată, 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 și mătușa, intră căutând un băiețel care, cred ele, trebuie să se fi rătăcit prin casă. A nu le cunoaște, dar pe măsură ce piesa se derulează, el însuși 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 întâlnește cu două doamne, una mai în vârstă, alta tânără, care îl conving să se mute în casa celei dintâi și să se logodească cu cea de-a doua. El își neglijează noua logodnică, iar ea e ucisă într-un accident feroviar. După ce se întoarce acasă, află că fosta logodnică, cea care îl așteptase să se întoarcă, a fost de asemenea ucisă într-un accident de tren. Mama lui îl bagă în cărucior și îl scoate din scenă.

¹⁶² *Théâtre II*, p.14

Acestea sunt piese-vis, cu implicații psihologice evidente: ambele atacă figura mamei care încearcă să-și 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 (deși a permis publicarea unei traduceri englezești în 1957).¹⁶³ *Les Retrouvailles*, tehnic vorbind foarte bizară, deoarece induce atmosfera de vis prin schimbări treptate ale scenei și 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, și nu unul pe care l-ar fi avut el însuși. Totuși, declară că „*Les Retrouvailles* a fost foarte importantă pentru mine, căci, terminând piesa, recitind-o și analizând-o, am înțeles că a venit timpul să pun punct exploatarei stării de vis și 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, deși 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 – și Arthur, student la *belle-arte*. Ei se întâlnesc 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 și instinctul poetic: mașina are o poezie proprie, lumini care clipească și, într-un anume sens, e chiar o operă de artă. Astfel, Victor și Arthur sugerează o îmbunătățire a automatului. Pătrund în sediul firmei care îl controlează și, 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 și 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 șeful firmei. Interesul lor social e dictat de relevanța dinamicii politice și sociale față de creșterea sau descreșterea interesului pentru automatele de jocuri mecanice.

Și astfel, îmbătrânesc. În ultima scenă, vedem doi moși care joacă ping-pong, un joc la fel de infantil și futit ca și preocuparea lor de o viață pentru o jucărie. Victor se prăbușește și moare, Arthur rămâne singur.

Le Ping-pong, ca și prima piesă a lui Adamov, *La Parodie*, vorbește despre inutilitatea oricărei întreprinderi umane. Dar pe când *La Parodie* declară pur și simplu că, orice ai face, tot ajungi să mori, *Le Ping-pong* aduce argumente puternice și bine susținute – și de asemenea arată cât de mult din acțiunile umane este fără rost – și de ce. Pierzându-se pe sine pentru un obiect, un automat care le promite putere, bani și influență asupra femeii pe care o doresc, Victor și Arthur își 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 mașină, este piesa centrală a unei organizații și 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 și politici, propriile tactici și stragii. Devine deci o problemă de viață și 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 feroare, seriozitate și 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 și pe Arthur? Forța și frumusețea piesei constau în fap-

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

Elementele de realitate și fantazare sunt precis dozate; timpul și locul sunt suficient de reale pentru a convinge, deși 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 izvorăște 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 niște somnambuli, ci au un element de libertate în asumarea propriei vieți: practic suntem martorii deciziei lui Victor și Arthur de a-și dedica viața automatului de jocuri mecanice. Și, deși Victor este tipul practic, iar Arthur e poet, ei nu mai sunt simple personificări de însușiri complementare.

Poate cea mai originală trăsătură a piesei este felul în care, între acțiune și dialog se stabilește 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 și-a dat seama ulterior că o mai făcuse Cehov înaintea lui; aici însă el se ridică la un cu totul alt nivel. Cehov folosește dialogul indirect în situații în care personajele sunt prea jenate să-și exprime gândurile cu adevărat și-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 înăbușite de politețuri fără sens – în *Ping-pong*, ideile absurde sunt proclamate ca și 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. Știa doar că voia să arate, încă o dată, cum – în final – toate întreprinderile omenești se reduc la aceeași lipsă de sens, depășind 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 personaje să joace, să creez situații...”¹⁶⁵ Odată ce se decide să situeze un automat de jocuri în mijlocul acțiunii, el se vede silit să specifice un timp (prezentul) și un loc (un oraș foarte asemănător cu Parisul) al întregii acțiuni.

Dar *Ping-pong* ține totuși de teatrul absurdului: ne arată omul angajat în strădanii fără rost, într-o inutilă frenezie care se va sfârși inevitabil în senilitate și moarte. Automatul de jocuri mecanice are fascinantă ambiguitate a unui simbol. El poate reprezenta capitalismul și marile afaceri, dar în același timp și orice altă ideologie politică sau religioasă care își secretă propria organizație și propriul aparat al puterii, solicitând, celor care aderă, loialitate și devotament necondiționat.

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

¹⁶⁵ ibid.

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

Paolo Paoli e o dramă epică, descriind cauzele sociale și politice ale izbucnirii primului război mondial și analizând relația dintre societatea bazată pe profit și forțele distructive pe care aceasta le-a stârnit. Acțiunea se petrece între 1900 și 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 și reprezintă un mic univers al forțelor politice, religioase, naționale și sociale implicate în izbucnirea primului război mondial. Inteligența lui Adamov ca dramaturg e probată de uimitoarea perspicacitate cu care condensează toate acestea – și o face foarte convingător – într-o distribuție de numai șapte personaje.

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

¹⁶⁶ *ibid.*, p.17

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

Ca și în *Ping-pong*, personajele sunt obsedate de goana după bani și putere, reprezentată de articolele absurde pe care tot ei le comercializează. Paolo se îmbogățește, cel puțin pentru o vreme, din fleacuri confecționate din aripi de fluturi: scrumiere, tăvițe de ceai, chiar și iconițe, care înfloresc în perioada clericalismului și decad când acesta pălește, iar concurența germană își scoate capul hidos. Își pierde soția, când o face să lucreze pălării și să depindă de penele de struț ale lui Hulot-Vasseur, a cărui amantă ea devine. Stella, femeia de origine germană, întrupează absurditatea naționalismului european: părăsește Franța când sentimentele anti-germane erau în toi din pricina Marocului, urâtă fiindcă 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 și soția lui, Rose (deși 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 însuși, care trebuie să-și vândă sănătatea și siguranța personală, umblând după aceștia. Obiectul final al comerțului este deci omul, care devine el însuși o marfă. (Aceasta este de asemenea esența dramatizării excelente a lui Adamov după romanul lui Gogol, *Suflete moarte*.) Mai mult, marfa se cumpără și se vinde foarte serios: comerțul duce la război.

Marpeaux, victima sistemului social își dă seama care e de fapt miza. După ce primește grațierea (războiul dintre Franța și Germania pare iminent din cauza Marocului, iar cei care se înrolau erau amnistiați), se întoarce în Franța și se alătură partidului socialist. Lucrând în fabrica lui Hulot-Vasseur, el se opune sindicatelor catolice „galbene” conduse de abate și distribuie pamflete pacifiste soldaților din cazărmi. Pentru a scăpa de el, abatele îl denunță pentru activitate subversivă. În timp ce primele trupe mărșăluiesc 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 își va folosi banii ca să-i ajute pe cei flămânzi și nevoiași, în loc să alimenteze ticălosul ciclu al schimbului, respectiv vânzarea și 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 retrași 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 și 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 și adâncă suferință personală, eliberare realizată prin forța creatoare a artistului. Ar fi greu de găsit, în întreaga istorie a literaturii, un exemplu mai triumfător al puterii vindecătoare a creativității proceselor de sublimare. E fascinant să privești cum se ridică treptat barierele care îl țin pe acest autor departe de realitățile vieții, să-l privești cum capătă încrederea de care are nevoie ca să-și transforme coșmarurile care-l macină în material dramatic pe care-l modelează și-l stăpânește. Pieseile lui timpurii sunt, la drept vorbind, emanații ale subconștientului său, proiectate pe scenă ca transcrieri fidele ale unor fantezii înspăimântătoare. *Paolo Paoli* este o piesă gândită rațional și controlată conștient. Totuși, se poate argumenta că acest câștig în raționalitate și control reprezintă o pierdere a rafinatei frenezii, a halucinantei puteri a nevrozei care dădea pieselor sale timpurii impactul magnetic, poetic. Mai mult, concentrându-și atacul pe frontul politic și social, Adamov își umbrește propria perspectivă.

Dacă în *La Grande et la Petite Manoeuvre*, lupta futilă a revoluționarilor reprezenta mica manevră, iar absurditatea atotcuprinzătoare a condiției umane minimaliza lupta socială, adică marea manevră, în schimb în *Paolo Paoli* mica manevră capătă proporții uriașe, iar marea manevră de-abia dacă se mai distinge în fundal. „Toți știm” spune liderul revoluționar din piesa anterioară, „că moartea e în jurul nostru. Dar dacă nu avem curajul să ne distanțăm de această idee, ne vom sustrage cerințelor viitorului și 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 rostește aceste cuvinte îndrăznețe, vocea îl lasă, ritmul vorbirii se încetinește și el se prăbușește.

Adamov era un gânditor prea iscusit ca să nu fie conștient 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 și incurabil al lucrurilor. Aspectul incurabil, știm cu toții, este inevitabilul morții. Aspectul curabil este cel social.”¹⁶⁸

Tocmai pentru că reușește să păstreze echilibrul extrem de delicat dintre aspectul curabil și 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 și ideologice, a căror atingere presupune ambiție, căutarea sinelui și nevoia de a-i domina pe ceilalți. Nu e nevoie să fim victimele unor asemenea scopuri iluzorii, așa că *există* o lecție socială în piesă. Și totuși, absurditatea oricărei întreprinderi omenești în fața morții nu e niciodată pe deplin uitată și e adusă în final în fața ochilor noștri printr-o imagine grăitoare și irezistibilă. *Paolo Paoli*, pe de altă parte, e tarată nu numai de introducerea unor teorii economice și sociale simplificatoare, dar mai ales de prezența unui personaj în întregime pozitiv și deci mai puțin uman, Marpeaux, și de chiar mai puțin credibila convertire a personajului negativ, Paolo, pentru a avea un punct culminant și o soluție. Acest nobil personaj și această nobilă acțiune sunt evident rezultate ale pledoariei autorului pentru aspectele curabile ale lucrurilor și duc la subminarea părții incurabile a situației omenești. Eforturile lui Marpeaux, ca ultim resort, sunt la fel de futele ca cele ale funcționarului din *La Parodie*, căci e arestat, iar războiul izbucnește în ciuda lui. Cu toate acestea, autorul trebuie să transforme totul într-un eșec nobil, datorat răutății ieșite din comun a dușmanilor personali sau condițiilor sociale într-un anumit moment istoric dat. Și acesta este punctul în care aberația patetică pătrunde într-un teatru politic tendențios. Brecht, care era pe deplin conștient de acest pericol, evită capcane similare lipsindu-se, în cele mai reușite 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 și a penelor de struț ca simboluri care sunt în același 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 și 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-și spună părerea în formele dramei realiste didactice. Din cele trei mici piese reprezentând contribuția lui la volumul *Théâtre de Société*¹⁶⁹, două sunt alegorice și numai una e realistă – și un eșec, după cum singur o recunoaște.

Cea mai ambițioasă din aceste schițe, *Intimité*, folosește concepte colective personificate ca acelea pe care le găsim în misterele medievale: De Gaulle e caricaturizat ca fiind Cauza Reîncarnată, socialiștii ca lachei stupizi și servili ai Cauzei, tinerii la modă printre coloniștii algerieni, ca fiind niște brute ticăloase etichetate drept Elita. Cauza Reîncarnată e protejată de o gardă de corp formată din indivizi puternici și 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, deși efemere bucăți scrise la comandă, au efect și forță satirică. A treia, *Je ne suis*

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

pas Francais, nu reușește să atingă nici măcar acest nivel; arată cum parașutiștii 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 și 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-și casa în care locuiau, își 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 și moare. A fost împinsă oare de celelalte două? Și 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 și că sora moartă, cea mai tânără din cele trei, ar fi știut de secret, ar fi fost implicată în ceea ce se petrecea în bordelurile cu pricina, că avusese un iubit și că uneori plătea birjarii acelor trasee nocturne în altă monedă decât banul. Dar, de fapt, se sugerează și 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 și soluția ei. Pe când tehnica este naturalistă, tema este nebunia, fantazarea, visurile, teama irațională și 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 și șase de scene, nouă interludii și un epilog, Adamov ajunge în sfârșit să zugrăvească realitatea istorică pe scară mare. Înăbușirea 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 interludii, pe care le numește *guignols* (păpușerii), ținesc spre morala acțiunii prezen-

tând țopăiala grotescă a unor personaje istorice și alegorice: Bismarck, Thiers, Comuna Însăși, Banca Franței, șezând în propriile seifuri, Adunarea Națională, o bătrână adormită tricotând ciorapi ș.a.m.d. Acestea sunt caricaturile lui Daumier reînviată și, în timp ce acțiunea realistă, impresionantă la drept vorbind, ne apare oarecum împrăștiată, aceste scene de desene animate sunt concise, spirituale și 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 coșmarului politic. Personal, mă îndoiesc profund că ea reușește 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 și propagandistice. *La Politique des Restes* (scrisă în 1961 și 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 și 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 și să-l lovească, până la militantul extrem de respectat al stângii, este unul dintre cele mai fascinante și 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.) Piese sale timpurii, absurde, i-au exorcizat nevroza, astfel încât el reușește să se adapteze lumii din jurul său. În *Le Ping-pong* și *Paolo Paoli*, el reușește sinteza ideală între implicarea

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

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

3. EUGÈNE IONESCO

Teatru și antiteatru

Traseul parcurs de Arthur Adamov ridică în mod clar problema alternativei dintre teatru – ca instrument de exprimare a obsesiilor, coșmarurilor și anxietății individului – și teatru – ca instrument de ideologie politică și acțiune socială colectivă. Adamov și-a dat singur și emfatic răspunsul la această dilemă. Eugène Ionesco, pornind de la aceleași premise ca și Adamov și dezvoltându-se inițial de-a lungul acelorași jaloane, a ajuns, la fel de emfatic, la concluzii total opuse.

Căci Ionesco, oricât de obscur și enigmatic ar părea în piesele lui, ne-a demonstrat că poate fi extrem de lucid și strălucit de convingător în expunerea propriilor idei, când e provocat și 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 cronică unor reluări ale *Scaunelor* și *Lecției* la teatrul Royal Court, Tynan își avertizează cititorii de pericolul ca Ionesco să devină un Mesia al dușmanilor realismului în teatru. „În sfârșit, el era avocatul *antiteatrului*: se opunea deschis realismului și, în mod tacit, realității înseși. 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 când ea e înfățișată ca fiind exemplară, ca singurul acces cu putință spre teatrul viitorului – acea lume jalnică din care vor fi excluse pentru

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

totdeauna ereziile umaniste ale credinței în logică și ale credinței în om.”¹⁷¹ Ionesco se îndepărta de realism, de „personaje și incidente vizibil înrădăcinate în viață”, de piese ca cele ale lui Gorki, Cehov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Brecht, O’Casey, Osborne și 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 și 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 mărginește să scrie piese, în care nu poate oferi decât o mărturie, nu un mesaj didactic... o operă de artă care n-ar fi decât ideologică și nimic altceva ar fi inutilă, tautologică, inferioară doctrinei de la care s-ar reclama și care și-ar fi aflat o mai bună expresie în limbajul demonstrației și al discursului. O piesă ideologică nu-i nimic altceva decât popularizarea unei ideologii.”¹⁷³

Ionesco protestează și împotriva acuzației de a fi un anti-realist de liberat, care susține imposibilitatea comunicării prin limbaj: „faptul de a scrie și de a prezenta piese de teatru este incompatibil cu o atare concepție. Eu pretind doar că e greu să te faci înțeles, și nu absolut imposibil.”¹⁷⁴ După o împunsătură la adresa lui Sartre (ca autor de melodrame politice), Osborne, Miller, Brecht et al., ca „noi „autori de bulevard”, reprezentând „un conformism de stânga, care e tot atât de jalnic ca și cel de dreapta”, Ionesco își 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 și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop (București: 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 clișeele și 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 dezghețat 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 dezhădăcinat. Atunci voi descoperi care sînt temerile și problemele fiecăruia. Iată adevăratul mare drum, cel care se scufundă în propriul meu întuneric, în întunericul *nostru* pe care aș vrea să-l aduc la lumina zilei.... O operă de artă este expresia unei realități incomunicabile pe care încerci s-o comunicî, și care, uneori, poate fi comunicată. Acesta e paradoxul și adevărul ei.”¹⁷⁵

Articolul lui Ionesco a provocat un răspuns amplu și nuanțat, care arăta clar că el și 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 totuși că „dacă d. Ionesco ar pune câte ceva din această înțelepciune și clarviziune în piesele sale, ar putea deveni un mare autor dramatic” (H.F. Garten, critic și expert în drama contemporană germană). Dar au fost și 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 și Brecht nu sunt nicidecum 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 și că, orice-ar spune acesta, Arthur Miller rămâne un mare dramaturg.

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

¹⁷⁵ *ibid.*, pp.114-5

alta; adevărul este că ele țâșnesc dintr-un izvor comun. Una și alta se sprijină pe experiența umană pentru a-i explica pe oameni lor înșiși. Ele sunt surori, nu mamă și fiică.”¹⁷⁶ Accentul pe care-l pune Ionesco pe introspecție, pe explorarea anxietăților sale personale, crede Tynan, deschide ușa subiectivismului, ceea ce ar duce la imposibilitatea de a emite judecăți de valoare obiective asupra lor, și 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 întâi singular, la adresa persoanei întâi plural; iar aceasta trebuie să-și rezerve dreptul de a nu fi de acord. ... Dacă un om îmi spune niște 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 și în numărul următor al ziarului, reunind distinsse contribuții din partea lui Orson Welles (mai ales asupra rolului criticului și standardelor critice), Lindsay Anderson, tânărului dramaturg Keith Johnstone și altora. A doua ripostă a lui Ionesco nu a fost, totuși, publicată în ziar. A apărut mai târziu în *Cahiers des Saisons*¹⁷⁸ și într-un volum propriu de eseuri. Aici, Ionesco atacă substratul polemicii: problema formei și a conținutului.

„D. Tynan îmi reproșează că sînt într-o așa măsură sedus de mijloacele de exprimare a „realității obiective” (dar ce este realitatea obiectivă ? – asta e o altă întrebare), încît uit însăși 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 (și e ceea ce trebuie să facă, după părerea mea, criticul) înseamnă a aborda de asemenea fondul

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

¹⁷⁷ *ibid.*, p.117

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

ei, a-i atinge esența.” Astfel, atacul lui Ionesco împotriva formelor fosilizate ale limbajului, el însuși 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 și simplu la reafirmarea ideologiilor deja existente. Forma și structura, care trebuie să-și urmeze propriile legi interne de consecvență și coeziune, sunt la fel de importante ca și conținutul conceptual. „Eu nu cred că între creație și cunoaștere există contradicție, căci structurile spiritului oglindesc, probabil, structurile universale.”

Un templu sau o catedrală, deși 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 și 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 și pictură. „În literatură și mai ales în teatru această mișcare pare a se fi oprit, poate din 1925 încoace. Aș vrea să pot spera că sînt considerat drept unul dintre modeștii meșteșugari 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 remușcării, ale înstrăinării, să mă joc cu cuvintele.... Am încercat deci să amplific limbajul teatral.... E un fapt condamnable ?”

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

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

„Deoarece Masson, meșteșugar, lăsase în pace realitatea umană, deoarece n-o depistase, negîndindu-se decît la „acțiunea de a picta”, realitatea omenească și tragicul ei se dezvăluiseră, tocmai din această cauză, în chip liber. Tocmai ceea ce d. Tynan numește antirealitate devenise real, un incomunicabil care se comunică; și tocmai acolo, în spatele aparentului refuz al oricărui adevăr omenesc concret și moral, stătea ascunsă și inima sa vie, în vreme ce, la ceilalți, la antiformaliști, nu existau decît niște 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 și lipsite de sens, așa cum adesea presa îl prezintă, ci un artist serios, dedicat cercetării pasionate a realității condiției umane, pe deplin conștient de sarcina pe care și-a asumat-o și dotat cu o extraordinară forță intelectuală.

Ionesco s-a născut la Slatina, în România, pe 26 noiembrie 1912. Mama lui, Thérèse Icard, era franțuzoaică și, la scurtă vreme după ce copilul se naște, familia pleacă să trăiască la Paris. Franceza e prima lui limbă – învață bine românește doar la vârsta de treisprezece ani, când se întoarce în România. Primele sale impresii și 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 mîină, îmi era frică, una din acele frici de copil; mergeam după cumpărături pentru cină. Pe trotuare, se agitău siluete întunecate, oameni ce se grăbeau: umbre fantomatice, halucinante. Cînd această imagine a străzii re trăiește în memorie, cînd mă gîndesc că aproape toți acești oameni sunt astăzi morți, totul îmi pare umbră, evanescență. Într-adevăr sunt cuprins de amețeală, de neli-niște.”¹⁸⁰

Evanescență, anxietate – și teatrul:

¹⁷⁹ Ionesco, Eugène *Cînd scriu...*, în Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop (București: Humanitas, 1992), pp. 167-8

¹⁸⁰ Ionesco, Eugène *Experiența teatrului*, în Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop (București: 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 rămân acolo, vrăjit, zile întregi. Nu rîdeam totuși. Spectacolul marionetelor mă ținea pe loc, ca stupefiat, prin vederea acestor păpuși care vorbeau, care se mișcau, se ciomăgeau. Era însuși spectacolul lumii, care, neobișnuit, neverosimil, dar mai adevărat decît adevărul, mi se înfățișa sub o formă nesfîrșit de simplificată și caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul și 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, neavînd încă nouă ani, împreună cu sora sa, cu un an mai mică, urmînd a locui cu țăranii din sat. „Lumina care scădea, oboseala mea, lumina misterioasă a satului, viziunea imaginară a lungilor coridoare negre ale "castelului" [așa credea el despre turla bisericii din sat]; și gândul că trebuia să mă despart de mama, n-am mai putut rezista...m-am agățat, plîngînd, de fustele ei.”¹⁸²

Revizitînd satul La Chapelle-Anthenaise în pragul războiului, în 1939, Ionesco își amintește fragmente din momentele cînd juca „teatru” cu ceilalți copii de-acolo, de școala din sat și de ceilalți copii cu care locuia la fermă, de coșmaruri și 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 coșmaruri de felul ăsta. Dar acum, fantomele neliniștii mele arătau altfel: erau mai degrabă bidimensionale, triste mai degrabă decît hidoase, cu ochi enormi. S-ar crede că erau o combinație între gotic și bizantin.”¹⁸³

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

¹⁸¹ Ionesco, Eugène *Experiența teatrului*, în Ionesco, Eugène, *Note și contra-note*, traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop (București: 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 și Condé, se hotărăște 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 întâlnește o lume mai primitivă, mai brutală: „...de îndată ce am sosit în a doua mea țară, am putut vedea un bărbat destul de tânăr, mare și puternic, aruncându-se cu înverșunare asupra unui bătrîn, cu lovituri de picior și de pumni....Nu am alte imagini despre lume în afara celor ce exprimă evanescența și duritatea, îngîmfarea și mînia, neantul sau ura hidoasă, inutilă. Așa a continuat să-mi apară existența. Totul n-a făcut decît să confirme ceea ce văzusem, ceea ce înțelesesem în copilăria mea: furii zadarnice și sordide, țipete brusc înăbușite de tăcere, umbre pierind, pentru totdeauna, în noapte...”¹⁸⁴

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

Terminându-și studiile, Ionesco devine profesor de franceză la un liceu bucureștean. În 1936 se căsătorește cu Rodica Burileanu, o femeie micuță, cu trăsături exotice, nu neapărat neobișnuite în Europa de Est, a cărei frumusețe orientală a dat naștere 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 și 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-și 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 tristețea, disperarea mea sunt comunicabile? Cu siguranță că nu pot avea vreo semnificație pentru nimeni altcineva. Nimeni nu mă cunoaște. Nu sunt nimeni. Dacă aș fi scriitor, o figură publică, poate ar trezi vreun interes. Și totuși, sunt ca și ceilalți. Oricine s-ar putea recunoaște în mine."¹⁸⁶

La izbucnirea războiului, Ionesco era la Marsilia. Apoi se întoarce la Paris și lucrează în departamentul de producție al unei edituri. În 1944 se naște fiica lui, Marie-France. Când se termină războiul, Ionesco are aproape treizeci și 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 plăcea profund. „Citeam opere literare, eseuri, mergeam la cinema cu plăcere. Ascultam din când în când muzică, vizitam galeriile de artă, dar nu mă duceam, ca să zic așa, niciodată la teatru.”¹⁸⁷

De ce îi plăcea teatrul? Îl iubise în copilărie, dar nu-i mai plăcuse de-atunci, căci „cîștigînd spirit critic, am luat cunoștință 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 niște oameni, aparent serioși, 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 plăcea. Dar „ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne și oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo oarecum două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată, a acestor oameni vii, de fiecare zi, mișcîndu-se și vorbind pe scenă, și realitatea imaginației, amîndouă față în față, nesuprapunîndu-se, ireductibile una la cealaltă: două universuri antagoniste nereușind 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 așa: în 1948, el decide că trebuie să învețe limba engleză și, deci, cumpără un curs de engleză. Cercetarea științifică 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 însuși descrie ce s-a întâmplat apoi:

„M-am pus pe treabă. Conștiincios, copiai, ca să le învăț pe dinafară, frazele scoase din manualul meu. Recitindu-le cu băgare de seamă, învățai deci nu engleza, ci niște adevăruri surprinzătoare: că sunt șapte zile într-o săptămână, de exemplu, ceea ce de altfel știam; sau că po-deaua se află jos și tavanul sus, lucru pe care iarăși îl știam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem și care-mi apărea, dintr-o dată, pe cât de uimitor, pe atât de indiscutabil de adevărat..¹⁹⁰

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

„Spre marea mea minunare, D-na Smith aducea la cunoștință 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, și ea englezoaică... îmi îngădui să vă atrag atenția asupra caracterului neîndoielnic, perfect axiomatic, al afirmațiilor D-ne Smith, ca și 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 și, pe axiomele elementare, se clădeau niște adevăruri mai complexe: „satul e mai liniștit decât marele oraș”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 și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop (București: Humanitas, 1992), p.187

¹⁹¹ *ibid.*, p.188

fost evidente dintotdeauna. Dar pe urmă „s-a petrecut un fenomen ciudat, nu știu cum: textul s-a transformat sub ochii mei, pe nesimțite, împotriva voinței mele. Propozițiile cu totul simple și luminoase pe care le înscrisesem, cu sirguință, pe caietul meu de școlar, lăsate acolo, se decantară după o bucată de vreme, se mișcară singure, se corupseră, se denaturară.”¹⁹² Clișeele și truismele manualului de conversație, care avuseseră odată sens, deși acum deveniseră goale și înțepenite, au făcut loc unor pseudo-truisme și 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 când în când, eram obligat să mă întrerup și, întrebându-mă ce diavol mă forța să continui să scriu, mă duceam să mă întind pe canapea, cu teama că o voi vedea scufundându-se în neant; și pe mine odată cu ea.”¹⁹³

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

Ionesco și-a citit piesa unui grup de prieteni, care au găsit-o amuzantă, deși 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 și, pe-atunci, la sfârșitul anului 1949, lucra cu un grup de actori avangardiști conduși de regizorul Nicolas Bataille, i-a cerut să-i împrumute manuscrisul.

Lui Nicolas Bataille, care avea douăzeci și trei de ani, i-a plăcut piesa și a dorit să-l întâlnească pe autor. Ionesco s-a dus la micul Théâtre 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 și 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 și-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 și 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 și *sang-froid*, în siluetele țepene, cu favoriți, minunat surprinși de ilustratorii originali ai edițiilor Herzel.

Titlul piesei a fost găsit în timpul repetițiilor; în lungă și fără sens anecdotă intitulată „Guturaiul”, pe care o spune Pompierul, există o referire la o anume *institutrice blonde*, o învățătoare blondă. În timpul unui șnur, Henri-Jacques Huet, care juca Pompierul, face o greșeală și spune în loc, *cantatrice chauve*. Ionesco, fiind de față, își dă imediat seama că acesta era un titlu mult mai bun decât *L'Heure Anglaise* sau chiar *Big Ben Folies* (la care se gândise o vreme). Și astfel, piesa a devenit *Cântăreața cheală*. La sfârșitul 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 și, după o tăcere dureroasă primește răspunsul că se piaptănă la fel.

O altă schimbare importantă apărută în timpul repetițiilor, privește finalul piesei. Inițial, Ionesco intenționase ca, după cearta finală între cele două cupluri, scena să rămână goală un moment, apoi niște figuranți amplasați în public să înceapă să hui duie și să protesteze, lucru care ar fi dus la apariția pe scenă a directorului teatrului, împreună cu poliția. Polițiștii ar fi „mitraliat” publicul, în timp ce directorul și sergentul de poliție și-ar fi strâns mâinile, felicitându-se. Dar această variantă ar fi presupus un număr adițional de actori și, în consecință, ar fi crescut costurile de producție. Așa că, drept alternativă, Ionesco plănuia ca servitoarea să apară în mijlocul scandalului și 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 pași ușori ar fi ridicat brusc pumnii și ar fi strigat către public: „*Ticăloșilor! Pun eu mâna pe voi!*” Dar, relatează Ionesco, acest final a fost considerat „prea polemic” și cum nici un alt

sfârșit nu a putut fi găsit, s-a hotărât că nu va exista nici un sfârșit și 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* – și autorul dramatic Armand Salacrou au scris bine despre ea. Nu prea erau bani pentru publicitate, așa că actorii s-au transformat ei înșiși în oameni-sandviș și 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 și actorii au fost trimiși acasă. După aproximativ șase 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 și fosilizării limbajului, dar a fost și profund mișcat văzând creațiile imaginației sale devenite vii pe scenă:

„Nu putem să nu cedăm dorinței de a face să apară pe scenă niște personaje vii, în același timp reale și inventate. Nu putem rezista acestei nevoi de a le face să vorbească, să trăiască în fața noastră. A încarna fantasmale, a le da viață, este o aventură minunată, de neînlocuit, în așa măsură încât mi s-a întâmplat mie însumi să fiu înmărmurit văzînd cum se mișcă dintr-o dată, la repetiția primei mele piese, niște personaje ieșite din mine. Faptul m-a înspăimîntat. Cu ce drept am făcut asta? Era oare îngăduit?... Era ceva aproape diavolesc.”¹⁹⁵

Deodată Ionesco își 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 (așa cum Brecht o făcuse înaintea lui), dar care fusese la fel de scârbit și de jocul brechtian, care „făcea din actor un simplu pion într-un joc de șah” și îl dezumaniza, acum își dă seama ce îl făcea să se simtă nelalocul lui:

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

„...dacă teatrul nu era decît o îngroșare jalnică a nuanțelor, care mă jena, e pentru că nu era decît o îngroșare insuficientă. Ceea ce era prea îngroșat nu era destul de îngroșat, ceea ce era prea puțin nuanțat, era prea nuanțat. Dacă, așadar, valoarea teatrului consta în îngroșarea efectelor, trebuia ca ele să fie îngroșate și 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 firești. Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și 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 violență: violent comic, violent dramatic.”¹⁹⁶

Pentru a atinge acest punct, argumentează mai târziu Ionesco, teatrul trebuie să recurgă la adevărate tactici de șoc: însăși realitatea, conștiința spectatorului, felul său obișnuit de a gândi trebuie răsturnate, dislocate, întoarse pe dos, astfel încât el să ajungă deodată față în față cu o nouă percepție a realității. Astfel Ionesco, critic înverșunat 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 și minciună”, că, de fapt, nu ducea alienarea destul de departe, nu abandona de tot simularea realității.

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

¹⁹⁶ *ibid.*, p.54

¹⁹⁷ *Observer*, 14 iulie 1958

Ionesco și soția lui au intrat în același vagon de metrou pe uși diferite și au trecut printr-o adevărată scenă de pantomimă până când s-au recunoscut.)¹⁹⁷

Nu există nici un dubiu privind înțelesul și intenția piesei. Ionesco însuși a explicat foarte convingător lucrul acesta, adăugând că nu are nici o idee când se apucă de scris o piesă, dar că are o mulțime după ce o termină.¹⁹⁸ Textul este, de fapt, un tablou tragicomic al vieții într-un timp în care „nu putem evita să ne mai întrebăm ce căutăm aici, pe pământ, și 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 *Cîntăreața cheală* nu le e foame, nu au dorințe conștiente, sînt plictisiți de moarte. O simt doar vag, de-aceea explozia finală, care e destul de lipsită de sens, căci și personajele și situația sunt statice și interșanjabile și totul se termină acolo unde începuse.”¹⁹⁹

Piesa atacă ceea ce Ionesco numește „mica burghezie universală... personificarea ideilor și 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 societățile umane în automate controlate de la centru. „Cei din familiile Smith și Martin nu mai știu să vorbească, pentru că nu mai știu să gîndească, nu mai știu să gîndească pentru că *nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni*, nu mai știu să existe, pot „deveni” oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sunt decît ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei: putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith și nu se va băga de seamă.”²⁰⁰

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

¹⁹⁸ *Experiența 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. Neobișnuitul 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-și pasiunea din copilărie pentru teatru, Ionesco a îndrăznit chiar să devină el însuși actor. Acceptă oferta regizorului *Cântăreței chele*, Nicolas Bataille și a cunocutului teoretician de teatru și regizor, Akakia Viala, să joace rolul lui Stepan Trofimovici într-o adaptare a *Demonilor* lui Dostoievski, făcută de Bataille și Viala. El, care considerase întotdeauna că efortul actorului trebuie să fie uriaș, 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 însuși, 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 și, lăsându-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 obișnuisem deja cu ea.”²⁰³ Și totuși, după mai multe încercări de a dezerta, abținându-se numai din sentimentul că avea o datorie morală, vine și 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 și 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 și 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 și 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*). Așa cum arată Jacques Lemarchand, după *Cântăreața cheală* – o piesă în care nu apare nici o cântăreață, ba chiar nici o persoană cheală – unii se așteptau 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 neobișnuită fără îndoială, dar oricum o lecție: un profesor în vârstă dă lecții particulare unei eleve obtuze: o lecție de geografie, aritmetică, gramatică și alte subiecte – pe scurt, după cum spune Lemarchand, „aproape o reproducere fidelă a unei lecții date de Mareșalul Foch²⁰⁵ la *école de guerre*.”²⁰⁶

În *Lecția*, ca și în *Cântăreața cheală*, este vorba despre limbaj – și nu numai în lunga dizertație asupra grupului lingvistic neospaniol, care include un număr impresionant de limbi reale și imaginare, aceleași 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 și totuși există o uriașă, dar subtilă diferență între aceste limbi. În sensul că, dacă cineva spune „bunică” și altul „bunică”, ei par să spună același lucru, dar de fapt vorbesc despre două persoane aflate la o distanță uriașă! 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, același cuvânt semnificând lucruri complet diferite. Aceasta este o demonstrație a imposibilității fundamentale de a

²⁰⁵ Mareșalul **Ferdinand Foch** (1851-1829) – faimos ofițer francez, obiect al unui adevărat cult pentru inteligența sa remarcabilă și 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 primește capitularea Germaniei în 1918 și 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. Eșuează, 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 și nu se vor întâlni niciodată. Eleva știe să adune, dar nu reușește să înțeleagă scăderea, deși poate înmulți cifre astronomice într-o clipită, explicându-i profesorului că a învățat pe dinafară toate înmulțirile posibile. Și totuși, spune ea, știe să numere doar până la șaisprezece.

Dar *Lecția* e mai mult decât demonstrarea greutății de a comunica prin limbaj. Aici vorbirea este și un instrument de putere. Pe măsură ce piesa înaintează, eleva care fusese entuziasă, vioaie și alertă e treptat secată de energie, pe când profesorul, timid și emoționat la început, câștigă treptat în siguranță și putere de dominare. E clar că profesorul își 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 își are expresia concretă, scenică, în viol și crimă. Menajera, care la rândul ei îl domină pe profesor ca figură maternă, malignă, e imună când el o atacă folosind același cuțit – pur și 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, „uriașul, 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 și 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 și Vlad Zograf, în Eugène Ionesco, *Teatru I* (București: 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 și 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 și că profesorul o ucide pe fată pentru că durerea de măsăa 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 slăbește, vor să-i anihileze pe revoltați, dar în felul acesta își sabotează propria putere. Această interpretare este întrucâtva raționalistă, deși 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 și relația dintre limbaj și putere ca bază a legăturilor umane. Profesorul își domină eleva, dar este la rândul său dominat de servitoare, care, chiar dacă îl dezaprobă, îl tratează ca o mamă iubitoare, răsfățându-și copilul obraznic prin camuflarea celor mai deșănțate năzbâtii. Piesa vrea să spună, desigur, că elevii *întotdeauna* suferă de dureri de măsele, iar profesorii *întotdeauna* îi violează și îiucid. Crima la care suntem martori este a patruzecea pe ziua respectivă. Iar piesa se încheie cu sosirea celei de-a patruzeci și una victime.

Este vorba deci despre autoritate, arătată aici în natura sa sexuală, sadică. Ceea ce spune Ionesco este că, până și în spatele unui exercițiu de autoritate aparent atât de lipsit de pericol cum este relația profesor-elev, sunt prezente violența și dominarea, agresivitatea și posesia, cruzimea și dorința sexuală, toate cele care construiesc orice manifestare a puterii. Tehnica teatrului non-literar, care permite autorului și 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 și răspunsurilor, al informației date și primite, *acțiunea* devine din ce în ce mai violentă, senzuală și brutală. Tot ceea ce fundamental rămâne din cunoștințele elaborate, din informație (în forma ei parodică) și aparatul conceptual este faptul că profesorul vrea să domine și să posede elevul. Ionesco a subintitulat piesa „o dramă comică”. Ea este într-adevăr foarte comică, dar în același timp este neagră și pesimistă.

Jacques, ou La Soumission (*Jacques 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 și 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 același fel în care familia lui Bobby Watson simbolizează conformismul existenței mic-burgeze, în *Cântăreața cheală*. O vreme, Jacques rezistă presiunii familiei sale; refuză să accepte să pronunțe cuvintele fatale și clamează „O, cuvinte, câte crime săvârșite 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 prăbușește și 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 și simplu 'I adore potatoes fried in bits of lard' așa cum apare în urmarea piesei, *Viitorul e în ouă*, unde bucățelele de slănină joacă un anume rol și 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 și 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 și Vlad Zograf, în Eugène Ionesco, *Teatru II* (București: Humanitas 2003), p. 11

diferent de cheltuielile mai mari pentru procurarea de batiste pe care le implică acestea. Deși Roberte cea cu două nasuri era singura lor fiică, familia Robert găsește 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, așa m-am născut... Am făcut tot ce-am putut!... (Pauză.) Sînt ce sînt...”²¹⁰ Și totuși, lăsat singur cu Roberta, finalmente cedează. Roberta îl câștigă cu un monolog despre un vis în care mici porci de Guinea cresc din mama lor pe fundul unei cădițe – și deodată el îi mărturisește dorința lui secretă de a fi altfel decât ceilalți. Conversația se îndreaptă către imagini ale focului (cam ca în poezia îndrăzneată a servitoarei din *Cântăreața cheală*) și înapoi la felul în care Roberta se descrie pe ea însăși, în termeni ai umezelii. Jacques strigă "*Cha-a-armant!*" și 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* și *cha-pitre* până când Roberta proclamă că de-atunci înainte toate conceptele, fără excepție, se vor numi *chat*.²¹¹ Jacques și Roberta se îmbrățișează, familia intră și dansează un dans obscen în jurul lor, Jacques și Roberta se așază 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, rușine*”²¹²

De fapt, Jacques cedează de două ori. O dată conformismului burghez al familiei sale și 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 și

²¹⁰ *ibid.*, p.31

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

²¹² *op.cit.*, p. 43

²¹³ *loc.cit.*

care începe cu o orgie de *chat*-uri și se încheie cu Roberta clocind la nesfârșit coșuri întregi de ouă destinate să devină în viitor împărați, polițiști, marxiști, bețivi și așa mai departe, toți urmând a fi transformați în carne de cârnați, carne de tun și 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 și duratei monstruoase a acesteia. Aceasta este și tema piesei *Scaunele*, scrisă cam în același timp cu partea a doua din *Jacques* (aprilie-iunie 1951), adesea considerată cea mai bună dintre piesele lui Ionesco.

Într-un turn circular sau pe o insulă, spațiu foarte asemănător cu al lui Beckett din *Endgame*, trăiește un cuplu de bătrâni, bărbat și femeie, în vârstă de 94 și, respectiv 95 de ani. Bărbatul lucrează ca portar, deși e greu de imaginat cum ar putea s-o facă într-un turn singuratic, pe o insulă. Cuplul așteaptă 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 copleșesc cu politețuri. Mulțimea devine tot mai numeroasă, iar cei doi se mișcă tot mai greu printre scaune; într-un sfârșit apare însuși împăratul – iar scena este pregătită ca să-l primească pe orator. Acesta vine – și este un personaj în carne și 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 și nu poate decât să scoată un sunet nearticulat, găjâit. Scrie ceva pe o tablă: e un amestec de litere fără nici un sens.

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

Scaunele e o imagine poetică vie: complexă, ambiguă, multidimensională. Frumusețea și profunzimea ei, ca simbolică și mitologie, transcende orice fel de interpretare. Desigur că *Scaunele* conține tema incomunicabilității unei experiențe de o viață, desigur că pune în scenă futilitatea și eșecul existenței umane, suportabilă numai prin auto-amăgire și 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 și 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 costum romantic de la jumătatea secolului XIX este artistul-interpret, care își interpune personalitatea între aceea a autorului dramatic și a publicului. Dar mesajul este lipsit de sens, publicul e format din rânduri de scaune goale: cu siguranță aceasta este imaginea puternică a însăși absurdității situației artistului, a autorului dramatic, a lui însuși.

Toate aceste teme se întrepătrund în *Scaunele*. Dar însuși Ionesco i-a definit aspectele de bază: „Subiectul piesei” îi scrie el primului regizor al piesei, Sylvain Dhomme, „nu este mesajul, nici eșecurile vieții, nici dezastrul moral al cuplului de bătrâni, ci înseși 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 și se mișcă... iar *nimicul* poate fi auzit și 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 și celor doi actori, Tsilla Chelton și Paul Chevalier, le-au trebuit trei luni pentru a găsi stilul de joc adecvat piesei: un amestec de naturalism extrem al detaliului și o cu totul neobișnuită concepție generală a spectacolului. Nici unul din teatrele consacrate din Paris nu a vrut să-și 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, așa că până la urmă înșiși 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 – și au fost seri când s-au vândut doar cinci sau șase 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* și semnată de Jules Supervielle, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Luc Estang, Clara Malraux, Raymond Queneau și alții. În finalul ultimei reprezentații, poetul și 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 aceeași actriță, Tsilla Chelton, în rolul bătrânei, climatul de opinie se schimbese, iar spectacolul, la teatrul Studio din Champs-Élysées a fost un succes. Marii critici conservatori ca J.-J. Gautier de la *Figaro* erau tot împotriva lui Ionesco, dar însuși Jean Anouilh l-a apărut, numind piesa o capodoperă și 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 și ridicol, intens și mereu adevărat și 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*), și-o numește „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 și care vorbește despre probleme sociale controversate, într-o manieră realistă, pentru a expune defectele sociale și a stimula discutarea lor de către public. Astfel, Alexandre Dumas-fiul și 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 și emanciparea femeilor. Drama-problemă ajunge la maturitate și relevanță maximă în opera lui Ibsen care expune ipocrizia, lăcomia și corupția societății. În *Nora*, zugrăvește 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 și polițist. Orice piesă e o anchetă dusă la bun sfîrșit. Există o enigmă, care ne e dezvăluită în ultima scenă.”²¹⁷ Pînă și tragedia franceză clasică, spune Choubert, personajul principal din *Victimele datoriei*, poate fi redusă la o rafinată piesă polițistă.

Choubert este un mic-burghez care își petrece seara liniștit cu soția lui, care cîrpește ciorapi. De îndată sunt puse la încercare părerile lui despre teatru. Apare un detectiv. Acesta îi caută pur și simplu pe vecinii lor, care sunt plecați. El vrea să afle dacă cel care locuise înainte în apartamentul lui Choubert își scria numele Mallot cu „t” sau Mallod, cu „d”. Cei doi îl invită pe detectiv în casă – pare un tânăr așa de drăguț. Dar înainte de a-și 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 subconștient: răspunsul la întrebare pur și simplu *trebuie* să fie acolo. Detectivul se transformă astfel în psihiatru, iar suprapunerea dintre piesa polițistă și drama psihologică este prin urmare demonstrată.

Pe măsură ce Choubert se cufundă tot mai adânc în străfundurile subconștientului său, soția sa, Madeleine, se transformă și ea: întâi într-o seducătoare, apoi într-o bătrână și, în final, în amanta detectivului. Choubert sondează asemenea adâncimi, încât trece de barierele sunetului și luminii – și pur și 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

încercând să scape de condiția ei infantilă de soție burgheză, în *Strigoi* atacă ideea că pînă și căsătoriile lipsite de dragoste sunt sacre; *Rața sălbatică* arată consecințele idealismului egotist, iar *Un dușman al poporului* dezvăluie moralitatea șubredă a unor respectabili provinciali. (n.tr.)

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

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

Nicolas e avocatul unui nou teatru, la zi, „Vom abandona principiul identității și al unității caracterelor, în folosul mișcării, al unei psihologii dinamice. (...) Cît despre acțiune și cauzalitate, să nu mai vorbim. (...) S-a zis cu drama și cu tragedia: tragicul devine comic, comicul e tragic, și viața devine veselă...”²¹⁸ Acestea sunt, desigur, binecunoscutele vederi ale lui Ionesco însuși, ușor parodiate, iar Nicolas mărturisește că de fapt el nu vrea să scrie – la urma urmelor „îl avem pe Ionescu și pe Ionescu, ajunge!”²¹⁹

Între timp, detectivul îl hrănește 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 înfricoșat și cerșește milă, dar e fără milă înjunghiat de Nicolas. Moare strigând și el „Trăiască rasa albă!” Madeleine, care în tot acest timp a adus cafele, umplând scena cu cești, le reamintește că încă nu l-au găsit pe Mallot. Așa că Nicolas își asumă rolul detectivului și începe să-l hrănească și el cu pâine pe Choubert, care protestează: el, ca și detectivul, nu-și face decât datoria, fiind o victimă a datoriei la fel de mult ca și Choubert, ca și 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 vorbește despre lucruri care-i sunt aproape, despre misiunea esențială și 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 șefii mei...Nu cred în absurd, totul e coerent, totul devine inteligibil...mulțumită strădaniilor gîndirii omenеști și științei.”²²⁰ Dar oricât ar coborî Choubert în subconștient, nu poate găsi nici o soluție acolo, doar o prăpastie a nimicului. Departe de a conține soluția ascunsă a ghicitorii reprezentată de condiția umană, subconștientul se deschide către un puț fără fund, către vidul absolut.

După cum arată Serge Doubrovsky, psihanaliza freudiană se confruntă aici cu ontologia și 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 și că, „producându-se ea însăși ca imanență, conștiința aneantizează nimicul care o face să existe pentru ea însăși ca transcendență.”²²³

Omul este nimicul, fiindcă are libertatea alegerii și de aceea el se deține 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, așa cum spune Doubrovsky, să poată umple golul din conștiința lui Choubert sau „să dea gândului o existență concretă”²²⁴

Dar, ca să-l cităm din nou pe Doubrovsky, dacă „conștiința e nimicul, atunci personalitatea, caracterul, dispar pentru totdeauna.”²²⁵ Dacă omul poate să aleagă din nou în fiecare clipă a existenței sale, dispăre ideea platonice de caracter ca esență finală, ireductibilă a individului. După

²²⁰ ibid.p.247

²²¹ Jean-Paul Sartre, *Ființa și neantul: eseu de ontologie fenomenologică*, traducere de Adriana Neacșu (Pitești: 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 înșine...Nu există personalitate. Nu se află în noi decît forțe contradictorii sau non-contradictorii... Caracterele își pierd forma în informul devenirii. Fiecare pesonaj e mai puțin el însuși decît altul.”²²⁶ Strălucit condusă, scena coborării lui Choubert în adâncuri și 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 același timp, personajul soției sale suferă și el o serie de transformări, în sensul în care el, Choubert, o vede altfel, în funcție de nivelurile sinelui său, dar și după cum devine ea o personalitate diferită, răspunzând schimbărilor personajului său; de exemplu, când el devine copil, ea se transformă în mama lui ș.a.m.d.

Articolul lui Doubrovski se bazează pe presupunerea că Ionesco ilustrează această psihologie sartriană și parodiază psihanaliza lui Freud. S-ar putea, totuși, ca Ionesco să-i parodieze și pe Sartre, și pe Freud. La urma urmelor, Nicolas d'Eu, cel care propune fluiditatea caracterului și îl ucide pe detectivul freudian, se apucă el însuși de căutarea lui Mallot și continuă să-i îndese pâine pe gât lui Choubert. Cu alte cuvinte, cele două perspective sunt interșanjabile, iar Choubert, bietul omuleț, suferă la fel de mult datorită tiraniei uneia, ca și 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 și 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 și să parodieze același lucru, în același timp.

Victimele datoriei nu este, totuși, 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 și filosofică sau însăși parodia unei asemenea căutări, ci este, mai mult decît orice, un coșmar halucinant, expresia profundă a însăși

²²⁶ op.cit., p.246

experienței autorului privind absurditatea și cruzimea existenței umane. Ca și Kafka și 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 conștiinței...aceste două sentimente de bază sunt, pe de o parte, acela al evanescenței, și pe de cealaltă parte, al greutății, al golului și al unei supraprezențe; al transparenței ireale a lumii și al opacității ei...senzația de evanescență duce la un sentiment de suferință, de amețală. Dar totul poate deveni la fel de bine euforic – îngrijorarea se poate transforma în libertate... această stare a conștiinței e foarte rară, cu siguranță... sunt cel mai adesea sub influența a două sentimente diferite: ușurătatea se transformă în greutate, transparența în opacitate, lumea e tot mai grea, universul mă strivește. O perdea, un zid de netrecut intervine între mine și lume, între mine și eu însumi. Materia umple totul, ia tot spațiul, anihilează sub greutatea ei toate libertățile...vorbirea se sfârșimă...”²²⁷

Proliferarea materiei – scaune, ouă, mobilier (în *Noul locatar*) sau, în acest caz, cânilor de cafea ale lui Madeleine – este una din manifestările unei anume stări a conștiinței: 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 șapte piese scurte pe care Jacques Poliéri le-a prezentat în septembrie același 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* și *Le Maître*. Celelalte patru – *Le Connaisez-Vous?*, *Le Rhume Onirique*, *La Nièce-Epouse* și *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 totuși foarte caracteristic ionesciene și relevă tehnicile comice ale autorului. *Le Salon de l'Automobile*²²⁹ are la bază confuzia dintre automobile și ființele umane. Cumpărătorul pleacă într-o mașină nouă care e femelă și cu care se hototăște să se însoare. Sala de expoziție se umple cu zgomotele de fermă ale mașinilor 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 ieșită de pe băncile școlii – se construiește astfel așteptarea unei tinere inocente. Când, la sfârșit, apare fiica, ea este „un bărbat de vreo treizeci de ani, viguros, viril, cu bogate mustați negre și costum gri.”²³⁰ Același principiu comic este folosit din nou în *Le Maître*. Un crainic radio și un tânăr cuplu își 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, își mănâncă supa, dă autografe, își dă pantalonii la călcat etc. Când acesta apare în sfârșit, 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 și iar începe...nu cred că trebuie să pui prea mult într-o piesă. Într-o piesă de trei acte cu siguranță sunt și 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 débarrasser (Amedeu sau Cum să te debarasezi)*, o comedie în trei acte, poate că are și neajunsurile formei mai lungi, dar conține și unele din cele mai halu-

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

²³⁰ Ionesco, Eugène, *O fată de măritat* în *Ucișag fără simbrie, TEATRU, vol. II*, traducere și note Dan C. Mihăilescu (București: Editura Univers, 1995), p. 16

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

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

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

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

Amedeu și soția lui, Madeleine (ca în *Victimele datoriei*) trăiesc departe de lume. Nu și-au părăsit apartamentul de cincisprezece ani, își primesc până și proviziile într-un coșuleț pe care îl trag pe fereastră. Și totuși 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 și la biroul prezidențial, comunică noile reguli de circulație celor interesați ș.a.m.d. Cei doi nu se înțeleg deloc și se ceartă constant. Madeleine e o ființă încăpățânată și cicălitoare. Dar cea mai neagră umbră care plutește asupra căsătoriei lor este prezența în camera vecină a unui cadavru: corpul unui tânăr venit în vizită cu cincisprezece ani în urmă și 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 nicicum 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 și 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 și foarte activ. Îi cresc unghiile și barba, ochii îi lucesc straniu, verzui, iar cadavrul însuși se face tot mai mare, căci suferă de „boala incurabilă a morților”: *progresia geometrică*. Pe măsură ce acțiunea progresa, se

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

această creștere se accelerează, ușa camerei se trănțește de perete și în cameră intră o labă uriașă. În apartament apar ciuperci care proliferază și ele: imagini ale decăderii și coruperii.

Cine sau ce este cadavrul care crește neîncetat? O întoarcere în trecut aduce câteva răspunsuri posibile la această ghicitoare. Amedeu și 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 minimizează romantismul. Imagistica dialogului e clar sexuală: situația este aceea a unui îndrăgostit lulea și a unei fete care privește toate avansurile lui ca pe niște acte de violare a intimității și chiar de viol: „Ce voce stridentă ai! Mi-ai spart timpane! Mă do-oaa-reee! Nu-mi mai sfâșia tenebrele! Sadicule! Saaa-di-cule!”²³³ Când eul mai tânăr al lui Amedeu aude vocea primăverii și voci de copii, fantoma lui Madeleine aude numai „broaște râioase, șerpi”.²³⁴ Scena ajunge într-un punct culminant cu pledoaria lui Amedeu pentru dragoste: „Ceea ce pare departe, poate fi aproape. Ce s-a ofilit – înverzește 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 și de vină”²³⁶ – cu alte cuvinte imaginea luminii, fericirii și euforiei este contracarată de imaginea întunecată a depresiei și opacității.

Această scenă de reîntoarcere în trecut arată clar că în camera alăturată se odihnește cadavrul iubirii moarte a celor doi, victima incompatibilității lor sexuale. E un cadavru alcătuit din dezgust, vinovății și regrete. Otrăvește atmosfera cu ciupercile decăderii și descompunerii – și crește 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* și *fer*.

²³⁷ *op.cit.*, p.63

dură, nesentimentală și 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 supraomnesc, el încearcă să împingă corpul fără sfârșit 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 întâlnește tot felul de oameni și, lângă un bar sau bordel, un soldat american. Amedeu îi explică străinului, cu care nu poate comunica totuși, că scrie o piesă de teatru în care ține partea celor vii împotriva morților, o piesă împotriva nihilismului și pentru un nou umanism. El, Amedeu, este pentru implicare și crede în progres. Pe măsură ce scena se aglomerează cu oameni, fete, soldați, polițiști, Amedeu continuă să-i asigure pe toți că e partizanul realismului social și împotriva dezintegrării și nihilismului. Între timp, cadavrul a ajuns un fel de balon, iar Amedeu plutește și el deja în aer. Madeleine vrea ca el să se întoarcă, ciupercile înfloresc, dar Amedeu dispăre în cer.

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

Ca și 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, așa 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 și 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 crește este sortit nemuririi. Claustrofobia lumii personale a cuplului, accentuată de ecurile vocilor din culise ale celorlalți chiriași; ușurarea când vine poștașul 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 și polițiștii alergându-se prin scenă. Dar această intenție nu poate fi pe deplin realizată în teatru. Iar trecerea de la claustrofobie la deschidere și 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 – polițiștii 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 proliferază e zugrăvită cu și 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 chiriaș, 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 lumești și căruia îi ia timp să se decidă unde să-și plaseze primele elemente de mobilier – dar care, la sfârșit, e literalmente îngropat în nesfârșitul fluviu de mobilier, la început adus de doi muncitori, dar pe urmă revărsându-se singur. Aflăm că circulația s-a oprit și că toate străzile Parisului sunt blocate de mobilierul care a umplut până și albia Senei.

Noul locatar e un spectacol de o simplitate cutremurătoare. Dialogul (între locatar și cicălitoarea, lacoma portăreasă sau între locatar și muncitori) are un rol secundar. În primul rând, aceasta e o piesă a obiectelor care se mișcă și covârșesc omul, sufocându-l într-un ocean de materie inertă. La început întrucâtva surprinzătoare, devenind apoi implacabilă, o imagine poetică unică se construiește în fața ochilor noștri, Iată o demonstrație a posibilităților teatrului pur: conceptele de personaj, conflict sau construcția intrigii au fost abandonate – și totuși *Noul locatar* rămâne teatru: are suspans, emoție și forță poetică. Ce semnificație are acest text? Oare camera goală, care se umple cu mobilier – la început mai încet, apoi tot mai repede, este o imagine a vieții omului, la început goală, dar apoi din ce în ce mai încărcată cu amintiri și experiențe mai noi sau care se repetă? Ori piesa este pur și simplu o traducere scenică a claustrofobiei – a sentimentului de strivire de către materia grea, terorizantă, ca stările de depresie covârșitoare 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 și a ajuns la Paris numai în septembrie 1957. Cu toate acestea și în ciuda opreliștilor, în ciuda dezastrelor financiare ale primelor producții ale pieselor sale, cariera lui Ionesco era într-o ascensiune constantă. Spre sfârșitul 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 și romancier, el fusese extrem de impresionat de primele eforturi ale lui Ionesco, vizibil influențat de experimentele personale ale lui Queneau cu limbajul. Dintre cele șase 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* și o altă piesă de Ionesco, *Tabloul*, la Théâtre de la Huchette.

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 distinsului 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 și mulți alți faimoși patafizicieni). A fost de asemenea transmisă, în traducerea lui Donald Watson, pe programul trei al BBC (11 și 15 martie 1957) și 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 și înstărit. Se tocimesc 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 și până la urmă se mulțumește cu patru sute de franci. Abia apoi vicleanul om de afaceri aruncă o privire spre tablou, care reprezintă o regină și 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 și urâtă a domnului gras se amestecă în negocieri și 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 școlar înfricoșat. Lăsat singur, domnul cel gras, privat de afecțiune și 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 și vechiul lui eu dominant. O amenință cu un pistol și, în cele din urmă, o împușcă. Dar în loc să moară, ea se transformă, devenind la fel de frumoasă ca și tabloul. O urâtă din vecini vrea și ea să se transforme. E împușcată la rândul ei și devine o frumoasă prințesă. Pictorul se întoarce, admiră abilitatea patronului său de a crea frumusețe prin violență, e și el împușcat și devine

²⁴² Ionesco, Eugène, *Tabloul în Ucigaș fără simbrie*, *TEATRUL*, vol. II, traducere și note Dan C. Mihăilescu (București: 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 exploatarei 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 situaţii trebuie să se întâmple brusc, violent, crud, fără pregătire... Doar prin simplificare extremă... înţelesul acestei farse poate să fie scos la iveală, iar el să devină acceptabil tocmai prin inacceptabilul şi idiotenia lui.”²⁴³ Subiectul piesei, după cum spune aceeaşi indicaţie, este „metamorfoza tratată... parodic, pentru a deghiza, în ruşine, semnificaţia ei serioasă”²⁴⁴

Ar fi o imprudenţă să încercăm să atribuim tot felul de sensuri acestui text de spectacol intenţionat „idiot”. El pare să ţintească la cercul vicios al comercialismului brutal al afaceristului filistin, pe de o parte şi, pe de cealaltă parte, la presupusa transcendenţă a acestei lumi, prin opusul ei, lumea „frumuseţii”, răscumpărată prin „artă”. Dar cei meschini sunt încarceraţi în propria lor meschinărie: după ce au ucis urâtenia 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 prinţese şi feţi-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 renunţă, aşa cum, în *Cântăreaţa cheală*, renunţase 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, violenţa nu pot duce cu adevărat la o transformare; speranţa de a schimba lumea sau sensibiliza oamenii prin violenţă e zadarnică şi absurdă, iar transformările sunt la fel de stupide ca şi situaţia 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 însuși 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 cântec, într-un soldat în platoșă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru, însă e locul unde se îndrăznește cel mai puțin.

Nu vreau să am alte limite decât cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atât mai bine: să integrăm circul! Autorul poate fi acuzat că e arbitrar: însă imaginația nu e arbitrară, ci revelatoare. Fără garanția unei libertăți totale, autorul nu reușește să fie el însuși, nu reușește să spună altceva decât ceea ce este deja formulat: mi-am propus, în ce mă privește, să nu recunosc alte legi decât cele ale imaginației mele; și întrucât 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 și un element polemic extrem de puternic. Chiar prima lui piesă, *Cântăreața cheală*, era o anti-piesă și, deci, era critică nu numai la adresa teatrului existent, dar și față de un anume tip de societate moartă. Același spirit plin de forță, bătaios se manifestă în întreaga operă ionesciană, dar ar fi total greșit să-l considerăm pur și simplu un clown sau un scriitor satiric. Pieseile lui Ionesco sunt un amestec complex de poezie, feerie, coșmar, pe de o parte – și critică socială și culturală, pe de altă parte. În ciuda faptului că el respinge și 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 și 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 și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop (București: Humanitas, 1992), p. 72

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

ea merge împotriva publicului, contra mării părți a publicului, ea îndignează prin îndrăzneala ei, care este ea însăși 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 și jucată pentru prima oară la Teatrul Studio din Champs-Élysées în februarie 1956. Prin însuși titlu, Ionesco își proclamă credința că avangarda e pur și simplu o reînnoire a tradiției – se face aluzie clar la *Improvizația de la Versailles* a lui Molière și la *Improvizația de la Paris* a lui Giraudoux. Ca și 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 faimoși, numiți Bartolomeu I, Bartolomeu II și Bartolomeu III, îmbrăcați în halate ca și doctorii plini de morgă din *Bolnavul închipuit* al lui Molière. Primului dintre aceștia, 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 oraș de provincie, pe la trei după-amiază, un tânăr păstor care strângea în brațe un cameleon... M-am hotărât 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 totuși ciobanul, teatrul fiind cameleonul, de vreme ce am îmbrățișat 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-oglină, ingenios și extrem de tipic pentru el, imediat repetat la intrarea lui Bartolomeu II, care și el repetă replicile spuse de primul; când intră cel de-al treilea, și acesta repetă replicile spuse de cei doi dinaintea lui, îi cere lui Ionesco să-i citească piesa, iar acesta reîncepe cu același pasaj de deschidere. O nouă bătaie la ușă și se pare că asistăm la un cerc vicios care se va derula la infinit. Dar de data aceasta persoana care bate la ușă nu este lăsată

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

²⁴⁸ Ionesco, Eugène, *Improvizație la Alma sau Cameleonul păstorului în Ucigaș fără simbrerie*, TEATRU, vol. II, traducere și note Dan C. Mihăilescu (București: Editura Univers, 1995), p. 181

²⁴⁹ *ibid.* p. 182

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

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

„Critica trebuie să fie descriptivă și nu normativă. (...) Critica, dacă are, oricum, dreptul de judecată, nu trebuie să judece decât conform legilor înseși ale expresiei artistice, conform propriei mitologii a operei, pătrunzând 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 și sociologiei. (...) În ce mă privește, eu cred sincer în sărăcia săracilor, o deplâng, ea există și poate să devină materie teatrală; dar cred de asemenea și în angoasele, în marile necazuri pe care le pot avea cei bogați. Numai că *nu* în sărăcia celor săraci și în melancolia celor bogați îmi caut eu substanța dramatică. Pentru mine, teatrul este proiecția scenică a lumii dinlăuntru: din visurile mele, din neliniștile mele, din dorințele mele obscure, din contradicțiile mele interioare îmi rezerv dreptul de a extrage această substanță teatrală. Și cum nu sînt singur pe lume, cum fiecare dintre noi, în adîncul ființei sale, este în același timp și toți ceilalți, asta înseamnă că visele, dorințele, neliniștile și obsesiile mele nu-mi aparțin exclusiv mie. Ele fac parte dintr-o moștenire ancestrală, dintr-o zestre foarte adînc ascunsă și care constituie domeniul întregii umanități.”²⁵⁰

În acest punct, atitudinea lui Ionesco devine tot mai pontificală. Începe să citeze surse autorizate germane și americane și, într-un sfârșit, este întrebat dacă realmente se ia pe sine în serios. Rușinat, recunoaște că a căzut în propria lui capcană și el însuși e în pericol de a deveni didactic. Se scuza spunând că, în acest caz, e vorba despre o excepție, nu despre regulă, o înțepătură la piesa lui Brecht, *Excepția și 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, deși strălucită, nu rămâne, totuși, 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* și influentul *Théâtre Populaire*. Nu este o coincidență faptul că, în numărul din 1 Martie 1956 al celui din urmă, în care apărea o știre destul de chinuită a spectacolului *coupé* de la Studio des Champs Elysées cu *Improvizație la Alma* și reluarea *Scaunelor*, apărea și un eseu al lui Adamov despre „Teatru, bani și politică”, în care acesta mărturisea lumii întregi greșeala pe care o făcuse omițând tematica socială din piesele sale jucate până la ora respectivă și clama renașterea unui teatru istoric, sociologic. Nu e de mirare atunci că în cronica lui la *Scaunele*, în ciuda faptului că laudă regia și interpretarea actorilor, Maurice Regnaud se întreabă „De ce atunci, totuși, ne simțim „înșelați”? Pentru că am fost provocați să fim interesați de ceva care nu ne privește deloc. Această piesă are o realitate obiectivă numai în măsura în care postulatul confesiunii lirice este adevărat. Mai mult decât Ionesco însuși, 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 lipsește decât să-l pui pe note – iată visul artistic cel mai de deplin al micului-burghez, așa cum îl definea Gorki: omul care se preferă pe sine.”²⁵¹

Astfel, în dispută au intrat teatrul istoric, sociologic, epic, pe de o parte, și 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, și pe de altă parte a lui Brecht și a proaspăt convertitului său discipol, Adamov, coincide cu debușeul lui Ionesco în lumea acceptării și succesului. Era, în ochii oponentilor lui, un semn clar că burghezia l-a recunoscut, în sfârșit, pe cel care îi exprima cel mai bine punctul de vedere decadent.

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

Nu numai în Franța, dar și 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* și-au cerut banii înapoi, iar actorul care juca personajul principal a fost nevoit să fugă pe ușa din spate – dar și succese surprinzătoare, ca în Iugoslavia și Polonia, unde *Scaunele* au fost jucate cu bătrânul cuplu în salopete muncitorești. La șase 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 și 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 și 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 Șambelan. În *Evening News* a aceleiași zile, 31 mai 1957, se spunea chiar că ducesa de Windsor ar fi refuzat să acorde permisiunea ca piesa să se joace în Londra. Totuși, conform aceluiași *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 și absolut inofensivă glumă făcută la o petrecere: o scenetă în care „doamna casei” discută cu autorul și cu o actriță despre ce-ar putea face ca să-i amuze pe ducele și ducesa de Windsor. Acest lucru duce la o discuție despre opera lui Ionesco și despre tema lui preferată: identitatea dintre comedie și 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, comedii le fac pe oameni să plângă mai rău ca dramele... comedii pe care le scriu eu. Când vreau să scriu tragedii, îi fac să rădă, 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 și o foarte amuzantă istorie a Angliei văzută de un francez și o tipică succesiune de neînțelegeri semantice asupra băuturilor tari: când i se oferă un pahar de whisky de către amfitrionă, autorul susține că e gin, în timp ce actrița care îl gustă spune că e bēnédictine²⁵⁴. Când autorul, politicos, se hotărăște să spună că este vorba de whisky, ceilalți, tot din politețe, acceptă fiecare câte o interpretare diferită de a lor, mărinind confuzia. Discuția asupra lucrurilor care i-ar putea amuza pe înalții musafiri ajunge într-un punct mort, iar piesa se încheie cu scuzele gazdei. Așa 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 flecușeț nu l-a distras prea mult pe Ionesco de la urmărirea unor obiective mai ambițioase și cu o 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 *Amedée*; *Rhinocéros*, în *Les Lettres Nouvelles* – septembrie 1957; *La Photo du Colonel*, în *Nouvelle Revue Française* – noiembrie 1955 și *Le Piéton de L'Air* în *Nouvelle Revue Française* – februarie 1961.) Această povestire se numea *La Photo du Colonel* și pe baza ei Ionesco scrie, pe când era la Londra, în august 1957, *Tueur Sans Gages* – *Ucișă fără simbrie*.

Ucișă fără simbrie este a doua piesă în trei acte a lui Ionesco și nu numai cea mai ambițioasă de până atunci, dar probabil și 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 orașului, bine proiectat, cu grădini

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

²⁵⁵ Ionesco, Eugène, *Ucișă fără simbrie*, TEATRU, vol. II, traducere și note Dan C. Mihăilescu (București: Editura Univers, 1995), p. 243

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

Bérenger nu și-a dat seama până atunci că poate exista o asemenea perfecțiune a *design*-ului și proiectării moderne, astfel încât, ajungând din întâmplare în această lume nouă, este profund mișcat. Dar de ce, întreabă el, sunt oare pustii străzile acestui minunat cartier? E cutremurat să afle că locuitorii și-au părăsit casele ori s-au încuiat înăuntru, căci un misterios ucigaș bântuie acest loc al fericirii și își atrage victimele promițându-le că le arată fotografia colonelului. Arhitectul, care recunoaște că îndeplinește și cumulează funcțiile de comisar de poliție și doctor, nu poate înțelege oroarea cu care primește Bérenger această veste. La urma urmelor, lumea e plină de nefericire: „Există în permanență copii sugrumați, bătrâni înfometați, văduve lugubre, orfani, muribunzi, erori judiciare, case care se prăbușesc peste locatari... munți care se fac fărîme... și masacre, inundații și cîini striviți de mașini...Așa mai câștigă și ziariștii o pâine.”²⁵⁵ Bérenger e stupefiat. Iar când sosește vestea că printre ultimele victime e și Mlle Dany, tânăra secretară a arhitectului, pe care Bérenger o întâlnise și de care se îndrăgostise, el se hotărăște să-l găsească pe ucigaș.

Actul al II-lea începe în cămăruța mizerabilă a lui Bérenger, așteptat 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 și s-ar concentra asupra acestei funcții naturale o singură dată pe lună, timp de patru ore și jumătate; bătrâni vorbind de timpuri trecute – o întreagă simfonie grotescă de vorbărie mărunță, care pare să preia și să amplifice vocile și amintesc de scena aterizării din *Amedeu*. Bérenger se întoarce, îi spune lui Edouard vestea groaznică despre ucigaș și este uluit să afle că el știa de fapt, ca toată lumea, despre existența acestuia

²⁵⁵ Ionesco, Eugène, *Ucigaș fără simbrie*, *TEATRU*, vol. II, traducere și note Dan C. Mihăilescu (București: Editura Univers, 1995), p. 243

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

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

Béranger e singur. Merge la întâmplare, iar decorul se schimbă pe măsură ce el parcurge străzile goale. Brusca se trezește față în față cu un „om scund, neras, slab, cu o pălărie ruptă pe cap, o haină de ploaie veche. E chior...”²⁵⁶ și rânjește. Știe că acesta este ucigașul. Într-un lung monolog (de vreo zece pagini, în ediția franceză), Béranger încearcă să-l convingă pe ucigaș, în mod clar un idiot degenerat, să renunțe la meseria lui lipsită de sens. Folosește toate argumentele posibile ale discursului filantropic, îndemnând la bunătate sufletească: patriotismul, interesul personal, răspunderea socială, spiritul creștin, rațiunea, inutilitatea oricărei acțiuni, chiar și a crimei. Ucigașul nu rostește nici un cuvânt,

²⁵⁶ op.cit., p.277

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

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

În actul întâi, Bérenger descrie pe larg senzația pe care acea *cité radieuse* o exprimă: căldura care pe vremuri îi umplea sufletul, sentimentul de nespusă euforie și ușurătate a ființei: „Pășeam, alergam, strigam: Exist, exist...”²⁵⁸ Apoi, deodată, un sentiment al vidului îi invadează sufletul, ca în clipele unei despărțiri tragice, „totul a redevenit cenușiu, sau palid, sau neutru.”²⁵⁹ Aceasta este starea emoțională a celui de-al doilea act, în simfonia vocilor care trângănesc în curte și, mai târziu, în oribila adunare politică, în traficul dirijat de polițiști. 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 și adâncită pe măsură ce acțiunea se desfășoară și, în contrast cu declinul tensiunii din actul al treilea din *Amedeu*, scena finală din *Ucigaș fără simbrerie* 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 își dă pur și 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 rușineze, frumusețea să cedeze, toți înțelepții lumii nu l-ar fi putut face să înțeleagă deșertăciunea crimei, dar nici a milei.” Translarea acestui scurt paragraf într-un monolog dramatic care-ți taie respirația arată imensa forță a talentului lui Ionesco.

Mai există un element care, deși nu e prezent în povestirea din 1955, ocupă un loc important în piesa din 1957: mitingul politic și argumentele despre adevărata revoluție. Acest lucru se datorează interesului lui Ionesco față de polemica dusă cu criticii săi de stânga. Se poate susține că introducerea acestui element antipolitic – dar tocmai de aceea politic în sine – distrage atenția de la imaginea principală a piesei. La urma urmelor, acea *cité radieuse* din scena de început e un argument mai puternic al aceleiași poziții. Este o imagine a lumii în care toate problemele sociale s-au rezolvat, toate iritățile au fost eliminate și totuși, chiar și acolo, prezența morții face ca viață să fie tot futilă și absurdă. Pe de cealaltă parte, scenele de mulțime, cu tumultul și agitația lor de coșmar, sunt extensii legitime ale proliferării și apăsării diagnosticate de Béranger în sentimentul său de depresie.

Ucigaș 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 puțin înțeleasă și spectacolele se opresc după câteva reprezentații. Lui Bruce Atkinson i s-a părut că actul al treilea era „scriitură proastă de teatru”, pentru că ultima scenă e statică și deci „de nesuportat, nervos și estetic”²⁶⁰ Până la urmă, scena este exact cum își 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 și tragism aduce în fața publicului o modalitate cu

²⁶⁰ *New York Times*, 3 aprilie 1960

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

Ucigaș 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, își continuă totuși munca de birou cu ajutorul unui telefon pe care și-l tot scoate din buzunar. Secretara lui, Mlle Dany, nu poate suporta rutina și se hotărăște să-și dea demisia. Acesta este motivul omorării ei – ucigașul nu atacă funcționari municipali și, alegând libertatea, ea alege moartea. Dar arhitectul ridică doar din umeri la mania generală „a victimelor care se întorc mereu la locul crimei.” Printre uneltele ucigașului din servieta lui Edouard există o cutie în care se află o altă cutie, în care este o altă cutie și tot așa, *ad infinitum*. În mulțime, la mitingul politic, un tip scund întreabă cum se ajunge la Dunăre, deși se află în Paris și este deci, de fapt, parizian. Toată această bogăție a invenției contribuie la crearea lumii specific ionesciene de coșmar, umor de tip Chaplin și galeșă tandrețe. *Ucigaș fără simbrie* este una din cele mai importante piese din teatrul absurdului.

Încă înainte de premiera piesei *Ucigaș 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 aș 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 greșit titlul, numind piesa *Les Rhinocéros*, în loc de *Rhinocéros* pur și 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 și rolul principal, iar pe 28 aprilie în același an, este lansată la teatrul Royal Court din Londra, pusă în scenă de Orson Welles, cu Sir Laurence Olivier în rolul lui Béranger. Recunoașterea internațională a lui Ionesco drept figură importantă a teatrului mondial începe, fără nici o îndoială, cu *Rinocerii*.

Rinocerii îl are tot pe Béranger ca erou – inexplicabil, dacă presupunem că acesta a fost ucis la sfârșitul piesei *Ucișă fără simbrie*, o presupunere care nu este, totuși o certitudine, căci, la urma urmelor, povestirea *Fotografia Colonelului* este narată la persoana I singular, ceea ce poate indica faptul că personajul trăiește ca să-și 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 Béranger din cele două piese, căci există diferențe subtile, dar care pot fi, totuși, decelate.

Béranger din *Rinocerii* este mai puțin sumbru, dar mai difuz, mai poetic, deși mai puțin idealist decât cel din *Ucișă fără simbrie*. Dacă acesta din urmă trăiește la Paris, celălalt locuiește într-un mic oraș de provincie. Pe scurt, ei nu sunt neapărat aceeași persoană – sau e posibil ca personajul din *Rinocerii* să fie un Béranger mai tânăr, într-o fază anterioară a carierei sale.

Béranger din *Rinocerii* lucrează, ca odinioară Ionesco însuși, 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 Béranger, Dany) și 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 oraș. Treptat, apar tot mai mulți rinoceri. Ei sunt de fapt locuitori ai orașului, 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 și nesimțite. La sfârșit, doar Béranger și Daisy rămân oameni în tot orașul, pentru ca în final nici măcar Daisy să nu mai poată rezista tentației de a face ceea ce părea firesc pentru toți ceilalți. Béranger rămâne singur – ultimul om – și proclamă sfidător că nu va capitula niciodată.

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

„Ca de obicei, m-am întors la obsesiile mele personale. Mi-am amintit cum, în decursul vieții, am fost adesea șocat de ceea ce numim curente de opinie, de evoluția lor rapidă, contagioasă, ca unei adevărate epidemii. Oamenii își 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 știu dacă ați observat, dar când oamenii nu mai sunt de aceeași părere cu tine, când nu te mai poți face înțeles, ai impresia că te confrunți cu niște monștri – de exemplu, cu rinoceri. Au amestecul acela de candoare și ferocitate. Te-ar putea ucide cu conștiința 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, așa cum ei înșiși 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 și 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, și mai ales Daisy, pur și simplu nu pot suporta să fie diferiți de marea majoritate. Rinocerita nu este numai boala totalitariștilor Dreptei ca și ai Stângii, ea reprezintă, de asemenea, și tentația conformismului. *Rinocerii* este o piesă deșteaptă. Abundă în tușe delicate și – spre deosebire de majoritatea pieselor lui Ionesco – pare ușor de înțeles. Ziatul londonez *Times* a publicat cronica *Rinocerilor* sub titlul "Ionesco Play all Easily Comprehensible" (Piesă de Ionesco ușor de înțeles de toată lumea).²⁶³

Cu toate acestea, este ea oare chiar atât de ușor 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 Béranger și 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* și *Victimele datoriei*. Dacă examinăm cu atenție ultima discuție contradictorie lui Béranger cu prietenul său Durdard, observăm că el își apără decizia de a rămâne uman, recurgând la aceleași sentimente *instinctive* pe care le condamnă la rinoceri și, dându-și seama de greșeala sa, se corectează înlocuind pur și simplu instinctul cu intuiția. Mai mult, chiar la sfârșit, Béranger 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 Béranger este o farsă tragi-comică, iar sensul piesei nu este nicidecum atât de simplu pe cât cred unii critici. Textul transmite absurditatea sfidării, ca și 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 și teme care formează substanța operelor lui Kafka și Thomas Mann. Într-un fel, situația lui Béranger la sfârșitul *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; Béranger a devenit ultimul om de pe pământ, dar poziția lui este aceeași cu a lui Samsa, căci acum normalitatea înseamnă să fii rinocer, iar umanitatea este o monstrozitate. În ultimul său discurs, Béranger deplânge albețea și lipsa de vlagă a pielii sale și tânjește după grosimea și 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 și nesimțirii (ceea ce, desigur, este), piesa îl ironizează și pe individualistul care face pur și simplu caz de superioritatea sa ca ființă artistică și sensibilă. Astfel, textul transcende didacticismul simplificator și devine o declarație validă a îmbăcsirii fatale, a imposibilității fundamentale de a evada și 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 își păstrează întregi toate nuanțele.

Bérenger mai apare și în alte două piese: *Pietonul aerului* și *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 iarăși 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 și fiica, într-o Anglie coborâtă din tablourile lui Douanier Rousseau, Chagall sau Utrillo. Reapar aici multe din clișeele despre Anglia folosite și în *Cântăreața cheală*. Dar punctul culminant al piesei este când Bérenger, care între timp a învățat să zboare prin aer, plutind departe-depart, se reîntoarce și dă peste un adevărat iad. Aici Bérenger este în mod clar artistul care pendulează între exaltare și depresie și 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 micșorează și i se spune că va muri într-o oră și jumătate. Întreaga piesă devine astfel un nesfârșit, prestabilit ritual al declinului și morții Regelui Bérenger. Pe măsură ce-și pierde puterile până și asupra ultimului soldat, a servitorului și a soției sale, lumea lui se dezintegrează, până și mobila dispare. Astfel, în final, îl găsim singur, în spațiul gol, șezând pe tron. După care totul se aneantizează.

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

aluzia la Brecht, întotdeauna unul din caili favoriți de bătaie ai lui Ionesco). Chiar dacă funcționează pe scenă, *Setea și Foamea* este oarecum incoerentă și 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 și 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) își trage titlul din cabina de bălci 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 crește numărul de personaje care moare într-o secvențialitate de scheci, succesiunea mecanică a morții devine caraghioasă, așa că piesa poate fi descrisă ca un extrem de hilar dans al morții, o imagine de un puternic grotesc, dar plină de tragism în același timp.

Recurența mecanică a horror-ului este tema principală din *Macbett* (1972), de asemenea o parodie – sau poate o variație modernizată și extinsă a *Macbeth*-ului shakespearian. Aici, viitoarea Lady Macbett este soția lui Duncan; ea îl provoacă pe Macbett să-i ucidă soțul și astfel devine Lady Macbett. Ea este de asemenea una din vrăjitoarele care trezesc ambițiile lui Macbett și Banco (grafia lui Ionesco). În final, ca și 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 și ororile ce vor veni și 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 nesfârșit – puterea corupând inexorabil.

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

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

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

În *Omul cu valize*, ca și în filmul *Vaza* (1971), în care Ionesco însuși joacă personajul principal – omul care se retrage din lume și, la sfârșit, se scufundă în noroi și se dizolvă – tema principală este cea a respingerii lumii, descrisă ca o creație de mântuială.

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

Înflorirea lui Ionesco în ipostaza de autor dramatic de renume mondial este un fenomen uimitor. A scris *Cântăreața cheală* la vârsta de treizeci și șase de ani. Este un caz de îndelung inhibată forță a expresiei, în căutarea formei proprii, care și-a găsit brusc adevăratul mediu: dialogul. Dialogurile gata făcute ale abecedarului englez i-au revelat lui Ionesco adevărata vocație: teatrul care-i plăcuse până atunci, tocmai fiindcă principala sa convenție se opunea propriilor sale percepții și intuiții dramatice. El scria de-o viață, se confesează Ionesco în fragmentele publicate al jurnalului său din 1939²⁶⁵, dar reflecția și notele pe care le face nu se ridică la mai mult decât o dare de seamă personală. Totuși, în același fragment din jurnalul lui, cochetează cu ideea unui scheci dramatic: o femeie vorbind cu un bărbat dinafara scenei și jucând ceva

²⁶⁵ 'Printemps 1939', loc.cit.p.98

foarte emoțional, în fragmente de clișee și repetiții ale acelorași stereotipii, fără ca cititorul (sau spectatorul) să știe 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 declanșeze valențele latente de dramaturg.

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

„E desigur greu să scrii o piesă; asta cere un efort fizic ieșit din comun. Trebuie să te ridici când ești obosit și să te așezi exact când te-ai obișnuit cu gândul că stai în picioare. Trebuie să iei creionul – care e greu, hârtia, pe care n-o găsești nicăieri, trebuie să te așezi la o masă care adesea se prăbușește sub greutatea coatelor tale... Pe de altă parte, este totuși relativ ușor, să compui o piesă fără s-o scrii. E simplu să ți-o imaginezi, s-o visezi, întins pe canapea, între vis și trezie. Trebuie doar să-ți dai drumul, fără să miști, fără să te controlezi. Apare un personaj, nu se știe 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, ascuți și privești 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 așa 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 cunoaștere; tot ceea ce este imaginat este adevărat, nimic din ce n-a fost imaginat nu ne adevărat.”²⁶⁸

Tot ceea ce izvorăște din imaginație exprimă o realitate psihologică: „...întrucât artistul surprinde direct realul, el este un veritabil filozof. Și 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

Spontaneitatea viziunii creative este ea însăși un instrument de cercetare și descoperire filosofică. Dar acest lucru nu suplinește meșteșugul artistic; adevăratul artist își stăpânește mijloacele într-o asemenea măsură încât le poate aplica fără să reflecteze conștient asupra lor, exact așa cum balerinul talentat stăpânește atât de bine tehnica dansului, încât se poate concentra asupra muzicii și sentimentelor personajelor pe care le interpretează. Departe de a neglija cerințele formale ale scrierii dramatice, Ionesco este un meșteșugar plin de măiestrie clasică. El crede că „scopul avangardei trebuie să fie a redescoperi – și nu a inventa – formele permanente și idealurile uitate ale teatrului, în puritatea lor. Trebuie să spargem clișeele și 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 și dezgolind mecanismele acțiunii, chiar dacă ele sunt lipsite de sens. De aceea, deși nu-i place Labiche, e fascinat de Feydeau și a fost uluit să găsească asemănări între piesele lui și 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 mișcării, 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, totuși, se dezmembrează prin însăși progresia și 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 totuși progresie. Încerc să provoc o gradare printr-o condensare progresivă a stărilor, a unui sentiment, a unei situației, a unei neli-niști. 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 *Cântăreța cheală* la

²⁷⁰ 'The world of Ionesco'

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

²⁷² *ibid.*

Rinocerii, condensarea și gradarea acțiunii reprezintă principiul formal de bază al pieselor lui Ionesco, în contrast cu ale lui Beckett și Adamov (până la despărțirea lui de teatrul absurdului), care au o formă circulară, reîntorcându-se la situația inițială sau echivalentul ei, la punctul zero din care acțiunea anterioară e văzută ca fiind futilă, astfel încât n-ar fi fost nici o problemă dacă nimic nu s-ar fi întâmplat. E drept, *Cântăreța cheală* și *Lecția* se termină cum au început – cuplul Martin (sau, în producția pariziană, cuplul Smith) reluând același dialog pe care l-am auzit la începutul piesei și, respectiv, cu o nouă elevă care vine pentru o nouă lecție. Dar, în cazul *Cântăreței chele*, Ionesco își schimbă intenția originală de a agresa publicul, ca punct culminant al haosului final. În *Lecția*, știm că a patruzeci și una elevă va fi ucisă în același mod furios ca și a patruzecea – și că vom avea un alt punct culminant, inevitabil și poate chiar mai frenetic. Aceasta este, de fapt, structura dramatică a majorității pieselor lui Ionesco: găsim aceeași accelerație și acumulare în obscena frenezie finală din *Jacques*, ca și în multiplicarea crescândă a mobilei din *Noul chiriaș*, în camera din ce în ce mai aglomerată din *Scaunele* și în numărul tot mai mare de transformări din *Rinocerii*.

Dar intensificarea, acumularea și progresia nu trebuie totuși confundate cu încercarea povestitorului de a construi acțiunea spre un punct culminant, susține Ionesco. În narațiune, acesta duce la soluția finală a problemei. Iar Ionesco detestă „piesa rațională, construită ca un silogism, ale cărei scene finale constituie concluzia logică a scenelor introductive, privite ca niște premise.”²⁷³ Ionesco respinge astfel piesa bine scrisă, care spune o poveste:

„Nu scriu teatru pentru a povesti o întâmplare. Teatrul nu poate fi epic..., deoarece e dramatic. Pentru mine, o piesă de teatru nu constă în descrierea desfășurării acestei întâmplări: ar însemna să fac un roman sau un film.

O piesă de teatru este o construcție, alcătuită dintr-o serie de stări de conștiință sau de situații, care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfârși într-o încâlceală 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 și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Ed. Humanitas, București 1992, p.247

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 și să materializezi neliniști, prezențe lăuntrice. Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însușești decorurile, să concretizezi simbolurile. Așa cum cuvântul este continuat prin gest, prin joc, prin pantomimă, care, în momentul când cuvântul devine insuficient, i se substituie, elementele scenice materiale pot să-l 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, „cuvântul de luptă, de conflict.”²⁷⁶ În teatru, cuvântul nu este un scop în sine, ci doar unul din multe 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. Și aceasta este, de asemenea, o tehnică în sprijinul structurii de intensificare ce susține teatrul ionescian. Cuvântul poate deveni material teatral „ducîndu-l la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură ; verbul însuși 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 liniștire care urmează eliberării tensiunilor și înlocuiește sentimentul de seninătate. Această eliberare ia forma răsului. De aceea piesele lui Ionesco sunt comice.

„N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între comic și tragic. Comical 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 speranţă.”²⁷⁸ Dar acesta este tocmai efectul eliberator al răsului:

„Umorul ne face conştienţi, ne eliberează lucizi de tragic sau de condiţia 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 condiţie tragicomică, de boala de viaţă, deşi numai odată ce am depăşit-o, asimilat-o şi am luat cunoştinţă 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 conştienţi. Singur râsul nu respectă tabu-uri, singur râsul inhibă crearea noilor anti-tabu-uri tabuizante, doar comicul este capabil să ne dea puterea de a îndura tragicul acestei existenţe. Adevărata natură a lucrurilor, adevărul însuşi, poate fi dezvăluit doar de fantezia noastră, mai adevărată decît orice realitate.”²⁷⁹

Chiar dacă Ionesco insistă iar şi iar pe funcţia cognitivă, de cercetare a teatrului său, trebuie să nu uităm totuşi *ce fel de cunoaştere* vrea el să comunice. Criticii uluiţi, confrunţaţi 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 oamenii le e greu să-şi comunice experienţele 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 experienţă, *ce simţi* în situaţia respectivă. Teatrul său este îndreptat tocmai împotriva acestei prejudecăţi eronate, anume că că roadele experienţei umane pot fi transmise în pachete de pilule prefabricate şi exact formulate. De aici toată critica şi satira sa, dezlănţuite împotriva acestei erori raţionaliste a celor care cred că numai prin cuvânt şi doar prin cuvântul divorţat de experienţă, 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 démission par l'humour noir*

al artistului, al poetului care poate transmite ceva din propria experiență făcând o altă ființă *să simtă* ceea ce poetul însuși 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 știe cum va fi, dar când are cu adevărat experiența aceasta, își va da seama că știința intelectuală nu înseamnă într-adevăr a ști, 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 și experienței respective. În același mod, într-o piesă ca *Ucigaș fără simbrie*, Ionesco nu încearcă, așa 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 sfârșit, se supune sub cuțitul ucigașului, a câștigat lupta, recunoscând faptul că trebuie să ne confruntăm cu moartea fără a o eluda, a o înfrumuseța sau raționaliza – și acest lucru este echivalent cu o experiență mistică. E adevărat că celelalte personaje din piesă, arhitectul sau Edouard, acceptă și ei prezența ucigașului ca fiind inevitabilă. Diferența este că ei o fac fără a gândi prea mult, lipsiți de imaginație, superficiali și frivoli – ei nu au înțeles ce înseamnă să ai cu adevărat experiența prezenței morții și, eșuând s-o facă, ei nu sunt încă pe deplin vii. A trezi publicul, a aprofunda conștientizarea condiției umane, a-l face să simtă ce simte Bérenger – acesta este scopul real al piesei lui Ionesco.

Într-o poezie nu ne așteptăm să găsim informații noi, iar un poem despre inevitabilitatea morții, care te mișcă, 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 așteaptă să simtă, lucru care poate fi în întregime diferit în substanță și intensitate, așa 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 declanșeze modul de a simți al lui B. Nu a avut loc nici o comunicare reală. Ambii rămân închiși, ca mai înainte, în propria lor experiență. De aceea Ionesco vorbește de opera lui ca de o încercare de a comunica incomunicabilul.

Dar dacă limba, fiind conceptuală și deci schematică și generalizatoare, s-a fosilizat în clișee impersonale și mai degrabă împiedică decât să instrumenteze comunicarea autentică, pătrunderea în conștiința altei ființe umane prin modul de a simți și 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 și simbolismului în poezia lirică, în combinație cu elemente ca ritmul, intonația și asocierea de cuvinte. În teatrul lui, Ionesco încearcă această abordare prin folosirea situațiilor umane de bază care să evoce o reacție directă, aproape fizică, așa cum se întâmplă în teatrul de păpuși, când Punch îl pocnește pe polițist, în circ, când clovnii cad de pe scaune sau în filmul mut, când personajele se bat cu torturi de frișcă. 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 și 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 chiriș* și *Victimele datoriei*, Ionesco reușește să-și aducă pe scenă propriile experiențe și să le transmită publicului. E posibil ca, în general, asemenea stări de spirit fundamentale, dar polivalente și complexe să se preteze mai degrabă la redarea într-un act sau chiar în scheciuri. Dar o piesă lungă ca *Ucișă fără simbrie* arată că e totuși posibil ca imaginile acestea fundamentale ale experienței să se întrețească într-o structură mai complexă. Pe când *Rinocerii*, care exemplifică și 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 povești sau discutarea unor idei. Ionesco încearcă să izoleze acest unic element – pe

care-l privește ca pe cel care constituie suprema realizare a teatrului și în care el depășește toate celelalte forme de exprimare artistică – și să restaureze un teatru *pur*; un teatru teatral.

Inventivitatea mijloacelor ionesciene în vederea atingerii acestui scop este de-a dreptul uluitoare. Doar în *Cântăreața cheală*, prima și, din multe puncte de vedere, cea mai simplă piesă a sa, Alain Bosquet a izolat nu mai puțin de treizeci și șase 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 numește Bobby Watson), pierderea memoriei, surpriza melodramatică (fata în casă care spune „eu sunt Sherlock Holmes”), coexistența explicațiilor opuse ale aceluiași lucru, discontinuitatea dialogului, trezirea de false așteptări – până la tehnici pur stilistice cum ar fi clișeul, truismul, onomatopeea, proverbele suprarrealiste, folosirea tip nonsens a limbilor străine și totala pierdere a sensului, degenerarea limbajului în asonanță și structuri sonore.

Pe listă ar mai putea fi adăugate încă multe alte tehnici, caracteristice pieselor mai târzii ale lui Ionesco, mai ales animația și proliferarea obiectelor, pierderea omogenității și individualității personajelor, care-și schimbă natura în fața ochilor noștri, diferitele efecte-oglină, prin care piesa însăși 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 și neînsuflețite, contradicția între descrierea și înfățișarea 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* și *Rinocerii* și încă multe altele.

Care sunt atunci situațiile și experiențele fundamentale pe care Ionesco vrea să le comunice prin folosirea acestei pleiade de invenții comice și 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 aceeași piesă. Prima, de o importanță secundară, este protestul împotriva mortificării civilizației mecanice, burgheze contemporane, pierderii valorilor reale, *simțite* și degradării vieții, rezultate de aici. Ionesco atacă o lume care și-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 și din somnul mental al obișnuinței, și cînd devin dintr-o dată conștient de existența mea și de prezența universală, cînd totul îmi pare ciudat și în același 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 aceleași cuvinte la poeți, mistici, filozofi, care o resimt exact așa 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 conștientizarea 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 și izolării individului, a dificultății de comunicare cu ceilalți, cedarea în fața presiunilor exterioare, a conformismului mecanic al societății, ca și lipsa de rezistență, la fel de degradantă, la presiunile interioare ale propriei personalități: sexualitatea și sentimentul ulterior de vină, neliniștea care vine din lipsa de certitudine asupra identității proprii, dar și 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 regăsește cuplul căsătorit, familia: dl. și d-na Smith, Amedeu și Madeleine, Choubert și Madeleine a lui, cei doi bătrâni din *Scaunele*, familia Jacques din *Jacques* și *Viitorul e în ouă*, profesorul și fata lui în casă (care îi este soție și mamă în același timp) din *Lecția*, Domnul cel gras și Alice, sora lui, în *Tabloul*. În această structură de bază, femeia

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

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

Chiar dacă sunt izolate și 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 și 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, și nici măcar iubitoarea și dulcea Daisy din *Rinocerii* nu-i rezistă.

Totuși, prezența prietenilor și a relațiilor de familie luminează oarecum disperarea lumii ionesciene. Ar fi o greșeală să considerăm atitudinea lui ca în întregime pesimistă. Ionesco vrea să dea valoare și autenticitate existenței, prin confruntarea omului cu realitatea crudă a condiției sale. Dar acesta este și 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-și găsească singur scăparea”²⁸²

Această atestare a situației disperate, capacitatea pe care i-o conferă spectatorului de a o înfrunța cu ochii deschiși, constituie ea însăși un catharsis, o eliberare. Oare Oedip și Lear nu se confruntă și ei cu disperarea și absurditatea condiției lor umane? Și totuși, tragediile lor sunt experiențe eliberatoare.

Ionesco însuși 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. Și astfel, chiar dacă recunoaște că îl găsește pe Corneille plicicos, pe Schiller de nesuportat, pe Marivaux futil, pe Musset subțire, pe

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

Vigny de nejuțat, pe Hugo ridicol, pe Labiche necomic, pe Dumas-fiul ridicol de patetic, pe Oscar Wilde facil, pe Ibsen greoi, pe Strindberg lipsit de meșteșug, pe Pirandello demodat, pe Giraudoux și Cocteau superficiali, se vede pe sine ca parte a tradiției, alături de Sofocle și Eschil, Shakespeare, Kleist și Büchner, tocmai fiindcă acești 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 povestește întâlnirea lui cu Stilitano, proxenetul sârb, înalt, frumos și ciung, hoț și traficant de droguri, care avea să fie unul din eroii tinereții sale, pierdut într-un labirint de oglinzi, la bălci. Era unul din acele labirinturi construite în parte din oglinzi, în parte din panouri de sticlă transparentă, aranjate în așa fel încât mulțimea de afară putea vedea cât de caraghioși erau cei care încercau să-și găsească drumul spre ieșire. 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 ieșise de acolo, în afară de el. În mod bizar, universul s-a acoperit cu un voal. Umbra, care brusc a acoperit lucrurile și 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 folosește de altfel, chiar el, oglinzi – în libretul baletului său,

²⁸³ Jean Genet, *Jurnalul unui hoț*, traducere de Claudiu Soare (Târgoviște: Editura Pandora, 2002), p. 249

Adam Miroir.) În piesele sale este vorba despre propriile sentimente de neputință și însingurare în fața disperării și abandonului celui inexorabil prins în labirintul de oglinzi al condiției umane, în capcana nesfârșitei progresii a imaginilor care nu sunt altceva decât propria lui reflexie deformată – minciuni care acoperă minciuni, fantezii generând alte fantezii, coșmaruri hrănite de coșmarurile din coșmaruri.

În lunga linie de *poètes maudits* care străbate ca un fir roșu întreaga literatură franceză, de la Villon și Sade la Verlaine, Rimbaud și 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 acești umiliți mereu târându-se aş vrea să mă amestec. Dacă metempsihoza îmi acordă un nou sălaș, aleg această planetă blestemată, să o locuiesc împreună cu ocnașii de teapa mea.”²⁸⁴

Jean Genet s-a născut în data de 19 decembrie 1910, la Paris. A fost abandonat de mama lui și crescut de niște țărani în Morvan, în nordul Masivului Central. Când împlinește 21 de ani, i se dă certificatul de naștere. Află astfel că pe mama lui o chema Gabrielle Genet și că se născuse în Rue d'Assas, în spatele grădinilor Luxembourg. Caută casa și găsește 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 și docil, a fost acuzat de a fi furat – și cum, fiind considerat hoț, acesta s-a decis *să devină hoț*. Pentru Sartre, aceasta a fost marea alegere existențială a lui Genet. Dar Genet însuși prezintă lucrurile într-o lumină mai puțin filosofică: „Nu m-am hotărât să fiu hoț într-o perioadă anume a existenței mele. Lenea și reveria ducându-mă la casa de corecție din Mettray, unde trebuia să rămân până la „două’sunu”, am evadat și m-am înrolat pentru cinci ani, ca să pun mâna pe o primă de înrolare. După câteva zile am dezertat, luând cu mine niște valize aparținând unor ofițeri negri. O vreme am trăit din furat, dar prostituția convenea mai mult nonșalanței 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 și 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 și 1940, Genet duce viața unui vagabond și delincent. După ce petrece o vreme în cartierul Barrio Chino din Barcelona, printre proxeneți și cerșetori, se întoarce în țară și face pentru prima dată cunoștință cu închisorile franceze, după care pleacă în Italia. Prin Roma, Napoli și Brindisi, ajunge în Albania. Refuzându-i-se intrarea în Corfu, trece în Iugoslavia, Austria și Cehoslovacia. În Polonia, este arestat încercând să folosească bancnote false și este expulzat. Se simte nelălocul lui în Germania lui Hitler: „Chiar și pe Unter den Linden aveam sentimentul că mă plimb printr-o tabără organizată de bandiți. ...E un popor de hoți, simțeam eu în mine însumi. Dacă fur aici nu duc la bun sfârșit nici o faptă ieșită din comun, care să mă poată împlini; mă supun ordinii obișnuite. Nu o distrug.”²⁸⁷ Se grăbește deci să plece spre o altă țară, în care codul moral convențional era încă respectat și în care un proscris se putea liniștit 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 și să iasă din închisoare. Ea este cea care l-a făcut poet. După cum îi povestește lui Sartre, odată, cercetat sub arest, i s-a dat din greșală o zeghe de deținut și a fost întemnițat cu alți arestați care, încă nejudecați, erau în hainele lor obișnuite. Este astfel ridiculizat și disprețuit. Printre acești arestați era unul care „îi scria poezii soră-sii, poezii idioate în care se victimiza și care erau foarte admirate. Până la urmă...am zis și eu că pot scrie poezii, cel puțin la fel de bune. Am fost provocat și 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 și când versurile ar fi o formulă magică prin care mortul poate fi reînviat. Aceeași calitate este prezentă în cele patru lungi poeme în proză (căci sunt mai degrabă poeme în proză decât romane, așa cum sunt ele îndeobște considerate), pe care Genet le-a scris între 1940 și 1948: *Notre-Dame-des-Fleurs* (datat 1942, închisoarea din Fresnes), *Miracle de la Rose* (datat 1943, închisorile La Santé și Tourelles), *Pompes Funèbres* și *Querelles de Brest*. Toate aceste cărți au forma unor povestiri dintr-o lume a proscrișilor homosexuali. Cu toate acestea, nu sunt romane căci, așa cum îi spune Genet lui Sartre, „nici unul din personajele mele nu ia vreodată o hotărâre de unul singur”²⁸⁹; cu alte cuvinte, personajele sunt doar emanații ale fanteziei creatorului lor. Aceste cărți sunt de fapt niște fantezii erotice ale unui deținut, vise cu ochii deschiși ale unui proscriș însingurat, hotărât să trăiască așa cum societatea i-o cere. Nu e de mirare că găsim în ele un amestec de stranie frumusețe lirică și nebanuit sordid. Genet însuși scrie în *Journal du Voleur*:

„Dacă sunt acuzat că mă folosesc de accesorii cum ar fi baraca de bălci, închisorile, florile, prăzile-sacrilegiu, gările, frontierele, opiumul, marinarii, porturile, pisoarele, înmormântările, camera de bordel, spre a scoate din toate acestea melodrame mediocre și 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. Accesoriiile enumerate sunt impregnate de violența bărbaților, de brutalitatea lor.”²⁹⁰

Proza narativă a lui Genet, erotică, scabroasă, scatologică, este în același timp deosebit de poetică, având o implicată atmosferă religioasă – o lume cu susul în jos, în care explorarea abjecției are loc cu o sfântă devoțiune. În eseu său, intitulat chiar din acest motiv, *Saint-Genet*, Sartre merge atât de departe încât face o comparație între Sfânta Tereza din Avila și Genet, ajungând la concluzia că, dacă sfințenia constă în a duce umilința până la totală acceptare a păcătoșeniei condiției umane,

²⁸⁹ ibid., p.421

²⁹⁰ Jean Genet, *Jurnalul unui hoț*, traducere de Claudiu Soare (Târgoviște: Editura Pandora, 2002), p. 250

până la anularea oricărei mândrii în fața absolutului, atunci Genet e mai îndreptățit la sfințenie decât însăși Sf. Tereza.

Oricum ar fi, notându-și fanteziile erotice, transferându-și visele cu ochii deschiși în propoziții scrise, cu propriul lor ritm, culoare, dar și conformându-se cerințelor inerente ale meșteșugului artistic obiectiv, Genet învață să-și 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 cathartică a posesiunii, o psihodramă; de parcă fiecare carte o reproduce pur și simplu pe cea de dinaintea ei, așa 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 propriilor obsesii, Genet trece de la poezie la proză și, 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-și *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. Și numai în aceste piese a fost capabil să se elibereze de temele pur autobiografice, de lumea închisorii și a proscrișilor homosexuali.

Totuși, 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 același sentiment de securitate pe care îl dăruiește un palat regal invitatului unui rege. (...) Rigoarea regulamentelor, îngustimea, precizia lor, sunt de aceeași esență ca și eticheta unei curți regale, aidoma politeții exagerate și tiranice al cărei obiect este acolo invitatul.”²⁹³

²⁹¹ *Saint Genet*, p. 501

²⁹² Pasajul (*Journal du Voleur* p. 47) lipsește 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 zărește. El este Boule-de Neige (Bulgăre-de-Nea), un criminal condamnat, un negru. Ocupanții celei în care are loc acțiunea se scaldă în gloria împărtășită 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 și simplu o prostituată, pierzându-și controlul. Lefranc e hoț, iar Maurice, care are doar șaptesprezece 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 știe că va fi condamnat pentru crimă și 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 și să riște ghilotina, așa cum face acesta? Dar aproape imediat Ochi-Verzi cedează: mărturisește cum a ucis o prostituată într-un acces de furie sadică pe care nu și l-a putut controla. Când gardianul îi aduce în dar niște țigări de la criminalul autentic, Bulgăre-de-Nea, Ochi-Verzi i-o lasă moștenire pe soția sa, gardianului. Tânărul Maurice este foarte dezamăgit de comportarea idolului său. Pentru a demonstra că și el este un adevărat criminal, Lefranc, pe care Maurice îl provoacă spunându-i că nu va fi niciodată unul („Nu ești 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 ucigaș 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 își dă, în sfârșit 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 și deținuților. La suprafață, piesa pare o poveste din închisoare, stilizată și oarecum înnobilită – ar putea fi un scenariu de film hollywoodian, doar că este total și asumat imorală. Totuși, intenția autorului este departe de naturalismul pur și simplu. Didascaliile de la începutul piesei sună cam așa: „Întreaga piesă se desfășoară ca-ntr-un vis...Mișcările actorilor trebuie să fie ori foarte greoaie, ori extrem și 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 deschiși, fantezia unui deținut, produsul unei imaginații înfierbântate.

Dar, cu tot modul ciudat, invertit și cu susul-în-jos de a trata subiectul acestei fantezii, ea seamănă în mod curios cu povestirile lui Thomas Mann și ale lui Kafka. Lefranc este proscrisul care vrea să emuleze frumusețea autentică, instinctivă și intuitivă a apartenenței la aceeași comunitate a unor ființe necomplicate, care nu fac altceva decât să fie ele însele, fără nici un efort. Dar chiar când, prin maximă străduință, își depășește slăbiciunea și duce la bun sfârșit 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 știe să scrie și să citească: își alege singur nefericirea. Trezia lui este cea care îl aruncă după gratii – prin faptul că este conștient de el însuși, 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 și 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 numește 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 plesnește pe Doamnă. Brusc sună un ceas deșteptător și 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-și tovarășa așa cum ea, la rândul ei, era tratată de adevărata Doamnă.

De câte ori Doamna este plecată, cele două cameriste înscenează fan-tezia servituții și a revoltei finale împotriva ei, fiecare jucând-o pe rând. Căci, printr-un amestec de afecțiune, dragoste erotică și ură adâncă, sunt legate de Doamna – mai tânără și 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. Hotărâsc s-o ucidă pe Doamna când se întoarce acasă, turnându-i otravă în tizănă. Doamna sosește, ele nu-i spun nimic despre eliberarea Domnului și, tocmai când ea e pe punctul de a-și bea ceaiul otrăvit, observă că receptorul telefonului e scos din furcă. Uneia din cameriste îi scapă vestea eliberării Domnului. Doamna nu-și mai bea ceaiul, se grăbește să se întâlnească cu Domnul. Cameristele sunt lăsate singure și își reiau jocul de-a Doamna și camerista. Claire joacă din nou Doamna și cere să i se dea ceaiul. Nu e prima oară că Solange eșuează în încercarea ei de a o uide pe Doamna. Acum însă Claire își va demonstra curajul. Bea otrava și moare, în rolul Doamnei.

Cele două cameriste sunt legate prin dragoste și ură, una fiind imaginea în oglindă a celeilalte și invers. Așa cum Claire o și spune: „M-am săturat să-mi tot văd imaginea aruncată înapoi din oglindă, de parc-ar puțin.”²⁹⁶ În același 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, rușinea 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 și îi urăsc în același timp.

Dar labirintul de oglinzi al lui Genet este și mai întortocheat. Când Louis Jovet 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. Așa 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 și voi spune acest lucru publicului printr-un afiș pus într-o parte a decorului, vizibil pe toată durata spectacolului.”²⁹⁸ Deci, de fapt, cameristele și 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 ucigaș absent. Doamna, a cărei frumusețe și bogăție reflectă gloria Domnului, e un fel de Ochi-Verzi, iar cele două cameriste reprezintă figurile mai mici, Maurice și Lefranc, care iubesc și urăsc propria lor neputință în comparație cu gloria eroului lor. Așa cum Lefranc îl ucide pe Maurice ca să se dovedească egalul lui Ochi-Verzi, Claire înfruntă moartea bravând și silind-o pe Solange să-i servească ceaiul otrăvit. Și cu aceasta am revenit în visul deținutului, în fantezia proscrisului care face eforturi zadarnice pentru a ajunge într-o lume a acceptării și apartenenței.

Însă Doamna și iubitul ei, Domnul, stăpânii cameristelor, nu reprezintă doar un ordin mai înalt în ierarhia deținuților, așa cum se întâmplă cu Bulgăre-de-Nea și Ochi-Verzi în *De veghe*. Ei sunt și o imagine a societății respectabile, a lumii închise a *Celor Corecți*, din care copilul găsit, orfanul Genet s-a simțit exclus și respins ca o monstruozitate. Revolta cameristelor împotriva stăpânilor nu este un gest social sau o acțiune revoluționară, ci are o nuanță de nostalgie și dor, asemenea revoltei îngerului căzut, Satan, împotriva luminii din care a fost pe veci izgonit. De aceea, revolta nu-și găsește expresia în protest, ci în ritual. Fiecare cameristă în parte joacă rolul Doamnei, exprimându-și dorința de a fi Doamna – și fiecare, la rândul ei, joacă rolul celeilalte, trecând de la adorație și servilism, la abuz și violență – revărsându-și întreaga ură și

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, așa cum o demonstrează Sartre, este un fel de Liturghie Neagră: dorința de a-l ucide pe cel iubit și invidiat, ascunsă și 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 și iar, ca un simplu joc. Și nici măcar acest ritual nu atinge vreodată un punct culminant. Doamna se întoarce întotdeauna mai repede. După cum arată Sartre, acest eșec este, la drept vorbind, inconștient 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 și realitate, în magia analogă a primitivului incapabil să se confrunte cu lumea reală, rece, implacabilă, dură. Un asemenea ritual aparține nevrozei și obsesiilor compulsive. El este o expresie a reclusiunii.

Conceptul de act ritual, repetiția magică a unei acțiuni lipsită de realitate este cheia înțelegerii teatrului lui Genet. El însuși descrie uniunea ideală între ritual și 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 sfârșitul unei mese. Plecând din acest punct, pe care nici măcar nu-l mai regăsim azi, cel mai modern teatru și-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 și 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 aş 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 reducibile 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 prăbușește. Prima lovitură de teatru din *Cameristele* este un asemenea exemplu. Am văzut o mare doamnă îmbrăcată de camerista ei, Claire; obișnuim cum suntem să urmărim expozițiunea unei piese, memorăm aceste relații. Dar brusc, când sună ceasul deșteptător, 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 expozițiunea 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 și neființei este atinsă în semiîntuneric – această clipă perfectă și 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 folosește niciodată *asa 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 însuși 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 și o desființare a personajelor...și să le înlocuiesc prin simboluri cât de străine posibil de ceea ce ar trebui să semnifice ele și totuși destul de atașate de sens, pentru a stabili o unică legătură între autor și 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 sfârșit 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 Genet, scrisoare către Pauvert, loc.cit., p.144

³⁰⁴ ibid.

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 și doar o petiție semnată de numeroși scriitori importanți ai vremii, printre care Sartre și Cocteau, îl înduplecă pe președintele republicii să-l grațieze.

Trebuie să presupunem că în această perioadă a fost produs și primul film al lui Genet. *Un Chant d'Amour*, o peliculă mută, de o oră și jumătate, reafirmă câteva din temele principale ale prozei lui Genet. Este atât de erotic, încât nu se prea poate bănuși că va putea fi vreodată difuzat în rețeaua publică. Primul cadru din *Un Chant d'Amour* este fațada unei închisori, cu lungi șiruri de ferestre zăbrelete. Din două ferestre alăturate se întind două mâini, încercând să se atingă. Un paznic care vede scena, urcă să cerceteze. Prin vizorul fiecărei uși, vede diverși deținuți în cursul unor diferite practici auto-erotice. După ce dă de urma celor doi vinovați, un tip mai în vârstă și un băiat (suntem martorii încercărilor lor de a intra în legătură și ai fanteziilor lor voluptuoase), gardianul se năpustește într-una din celule și 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 iarăși 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. Totuși, vorbim și despre un film remarcabil, bine făcut și un document terifiant al nefericirii sexuale a deținuților.

Norocul lui Genet se schimbă în bine. Unul din cei mai importanți editori ai Franței începuse să publice o ediție monumentală a operelor lui; primul volum apare în 1951, uriașul 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* și *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 și lumea sa: „Poetul care se aventuează într-acolo, găsește îndreptată spre el aroganta prostie a acto-

rilor și oamenilor de teatru. Nu te poți aștepta la nimic de la o profesie care se face cu atât de puțină seriozitate și 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 și oamenii de scenă. *Balconul* a avut premiera mondială pe 22 aprilie 1957, la Arts Theatre Club din Londra, deschis numai membrilor și, deci, în afara cenzurii Lordului Șambelan. Cronicile ziarelor londoneze conțineau și 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 și 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 obișnuit.”³⁰⁷ După câteva zile, Peter Zadek prezintă propria lui versiune a conflictului, aducând argumente subtile și 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 și realitate:

„Întreaga viață a lui Genet pare să repete structura vizionarului care încearcă să inducă «proprile fantezii în realitatea lumii». Dar lumea și-a crucificat întotdeauna vizionarii, iar St. Genet nu este o excepție... Pentru el, visul său perfect din *Balconul* era realitatea și, într-un efort uriaș 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 înflorește pe un teren plin de excremente și crime sordide. De aceea, pentru Genet nu este deloc paradoxală cererea ca fanteziile sale sexuale și cele legate de putere să fie înscenate cu solemnitatea și splendoarea exterioară a liturghiei într-o mare catedrală, insistând în același timp ca regizorul să facă un spectacol „vulgar, violent și de prost gust”³¹⁰ și asigurându-l că „dacă cineva spune că această producție este de bun gust, ai eșuat lamentabil. Târfele 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, deși producția londoneză a *Balconului* avea multe greșeli, slăbiciuni și multe pasaje importante erau tăiate, ea reușise totuși 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 și 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 și esențială dintre revoluționari, deși repetată și inclusă la premieră, a fost tăiată (ca și 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 pariziană, Genet a fost destul de precaut ca să plece în Grecia să-și 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 obișnuit 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 plătitise pe patroana bordelului pentru satisfacția de a se desfăta cu fanteziile lui sexuale și 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 găsește la stabilimentul Madamei Irma, care nu este numai un labirint de oglinzi, în sensul metaforic, dar și în cel literal (peste tot e plin de oglinzi, care multiplică posturile eroice ale personajelor) și de asemenea un fel de teatru, cu Madama pe post de producător și impresar.

Intriga piesei izvorăște din situația în care se află țara unde se găsește 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 și îndepărtată, de episcopii, judecătorii și generalii ei. Una din pensionarele stabilimentului Madamei Irma, o fată numită Chantal, se îndrăgostește de unul din liderii revoluției, un instalator pe care îl întâlnește în timp ce acesta repară ceva la Marele Balcon. Astfel, ea însăși devine unul din simbolurile revoluției, un fel de Ioana D'Arc. Lupta împotriva revoluției este dusă de Șeful Poliției, cel care deține supremația în teritoriu, reprezentând aparatul modern al dictaturii, care emană puterea totalitară și teroristă. Dar Șeful Poliției știe că puterea nu înseamnă numai tortură și forță fizică, și că trebuie fundamental să domine mințile oamenilor. Dovada unei asemenea dominări se găsește doar în fanteziile lor secrete și numai când la bordelul Madamei Irma se va cere uniforma Șefului Poliției, acesta se va simți în siguranță. Neliniștit, el întreabă mereu dacă cineva a solicitat genul acesta de fantezie. Totul este pregătit pentru acel moment, dar niciunul nu dorește încă acel vis.

Ne întâlnim apoi cu revoluționarii, într-o scenă contrapunctică lumii Marelui Balcon, dar și 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 față conducându-i la atac, cântând marșuri 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, totuși.

Palatul regal este spulberat, regina și 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-și asume cu adevărat aceste calități? Madama și clienții ei consimt. Solemni, aceștia apar la balcon și se înclină în fața mulțimii. Chantal se repede spre ei și 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-și exercite puterea în lumea reală, tânjesc după fanteziile lor. Când încearcă să-și asume cu adevărat aceste funcții, li se amintește brutal de către Șeful Poliției, cine deține cu adevărat puterea. Dar și acesta tânjește după ziua când funcția lui va fi investită cu onoarea de a fi centru al viselor erotice. El își construiește un uriaș mausoleu, 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 tunică și toporul călăului. Ideea lui cea mai nouă este că ar trebui să fie reprezentat de un falus gigantic.

În sfârșit, apare și primul client care vrea să se îmbrace în uniformă Șefului Poliției. Este Roger, liderul revoluționarilor înfrânți. Neliniștită, Irma, acum Regină, împreună cu demnarii ei, privesc scena printr-un sistem complicat de oglinzi și periscope, care făcuse anterior posibil ca madama bordelului să vadă tot ce se întâmplă în camere. Roger își joacă propria fantezie de putere și tortură, exclamând în final „Dacă tot mă joc de-a Șeful 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 și se castrează. Șeful Poliției, mulțumit că imaginea lui a devenit parte a altarului fanteziei umane, se zidește în propriul mormânt – sau în reprezentarea acestuia, din bordel. Se aud din nou răpăituri de mitraliere. O nouă revoluție este în plină desfășurare. Madama Irma își concediază clienții, se dezbracă de veșmintele regale și se pregătește 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 și sexualității care, pentru el, au aceleași rădăcini, la fel ca dorința de a arăta adevărata natură a judecătorilor, polițiștilor și episcopilor. Copilul proscris, repudiat de societate și nerecunoscând nici unul din codurile sale, incapabil să înțeleagă motivațiile organelor aparatului coercitiv al statului, își țese propriile fantezii despre motivele celor care acționează ca niște instrumente ale autorității. Proscrisul ajunge la concluzia că aceștia își exprimă propriile impulsuri sadice de dominare și că folosesc teribilul simbolism de care se înconjoară, ritualul și ceremonialul regal, armata și biserica, pentru a-și susține și asigura dominația. Astfel, sexul, care pentru Genet se rezumă la dominare și supunere, puterea statului, care se manifestă în dominarea deținutului de către tribunal și polițiști, dar și ceremonialul romantic, manifestarea mitului în sex ca și în putere – toate acestea sunt fundamentul unul și același lucru.

Conștiința omului occidental de astăzi este pătrunsă de un sentiment de neajutorare față de complexitatea lumii moderne și de neputința de a-și face simțită influența asupra acestei mașinării încălcite și misterioase. O lume care funcționează misterios în afara controlului nostru conștient 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-și face simțită prezența sau de a influența în vreun fel realitatea dinafară, trăiește experiența condiției umane a timpului nostru, mai intens și mai direct decât oricare dintre noi. El – sau un deținut cu sensibilitatea lui Genet și forța lui de expresie –

poate deveni purtătorul gândurilor nespuse, al maladiei subconștiente de care suferă omul occidental.

Chiar dacă viziunea lui Genet din *Balconul* este răzbunătoare și deformată de furia violentă a proscrisului la adresa societății, ea are totuși partea sa de adevăr. Ar fi o greșeală să criticăm piesa fiindcă, analizând mecanismele societale pe care le prezintă, observăm că ele sunt false și că biserica, legea și forțele de ordine au alte funcții decât doar acelea care exprimă setea de putere a celor care dețin poziții cheie în ierarhiile acestora (deși aceste motive au fără îndoială rolul lor în psihologia legiuiturilor, episcopilor și 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 și subconștientă a Eului singur și înspăimântat de apăsarea anonimă și nebuloasă a Celorlalți. Această neajutorare, această neputință este cea care caută o scăpare, înlocuind explicațiile cu mitologiile și visarea, încercând să readucă un înțeles și un scop în univers, dar inevitabil eșuând 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 și prin mijloace pe care omul nu le poate înțelege și asupra cărora pare să nu aibă nici un control.

Revoluționarii din *Balconul* încearcă abolirea unui sistem de putere bazat pe imagini mitice. Dar în însuși actul de a penetra dincolo de cercul de fier al mitului, spre realitatea de dincolo, ei trebuie să-și 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 și impotenți care încearcă să-și satisfacă setea de putere și sex – este inevitabil transformată într-un obiect mitologic, o imagine sexuală menită să ademenească spre moarte carnea de tun a revoluției. Și, 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, folosește exact aceeași imagine. Martira sa revoluționară din *Sfânta Ioana a Mielor* este canonizată de capitaliști imediat după moarte.)

Într-un final, însuși liderul revoluționarilor se confruntă cu adevărul motivațiilor sale. Realitatea la care voia să acceadă era realitatea puterii, a acelei puteri reprezentată de serviciile secrete și de metodele teroriste ale statului modern totalitar. De aceea vrea el să-și satisfacă frustrările, venind la bordel și devenind Șeful Poliției. Dar, în același timp, se simte și vinovat pentru ceea ce face și este cuprins de furia răzbunării. Auto-castrarea lui, deghizat în Șeful Poliției este una ambivalentă; vrea să se pedepsească pentru dorința de putere și în același timp e o pedepsire intermediată, adresată Șefului Poliției, printr-un act de magie analogă. Puterea și virilitatea se suprapun în mintea lui Roger, ca și în a lui Genet, Șeful Poliției alegându-și, ca simbol heraldic, un falus gigantic, așa că pedepsirea magică trebuie să fie un act de emasculare.

Deși are doar două apariții scurte de-a lungul piesei, Roger este adevăratul personaj principal din *Balconul*. Rolul său este același cu al lui Lefranc în *De veghe* și al lui Claire în *Cameristele*. Lefranc încearcă să fie acceptat și să scape din izolare, prin comiterea unei crime. Eșuează și recade într-o însingurare și mai profundă. Claire, eșuând 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 Șeful Poliției. Ca și Claire, care vrea cu adevărat să ia locul Doamnei pe care o iubește, dar o și urăște, și care își îndeplinește dorința deghizându-se, dar se și pedepsește pentru aceasta, sinucigându-se, la fel și Roger admite că își dorește *să fie* Șeful 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 Șeful Poliției prin magie analogă. Dimpotrivă, acțiunea sa confirmă acceptarea rituală a figurii acestuia, în panteonul fanteziilor umane despre sex și 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 și visului este ea însăși un mit și un vis. Chiar mai mult decât în *De veghe* și *Cameristele*, publicul nu se îndoieste că evenimentele reprezentate nu trebuie luate ca fiind reale. În *Balconul* nu există personaje în adevăratul sens al cuvântului, doar ima-

gini ale nevoilor și instinctelor primare. Și 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-și 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 și impresionează mai puțin decât începutul piesei, căci personajele fanteziei, care ar trebui să-și exercite acum puterea, nu fac nimic concret, discută doar meritele relative ale figurilor lor mitice și pozează pentru presă, exhibându-se populației. În mod evident, Genet eșuează aici să iasă în realitatea din afară. Pe de altă parte, părțile de ceremonial sau ceremonial-în-răspăr ale piesei sunt superbe și scenice (ca de exemplu folosirea triumfală a coturnilor pentru ca imaginile de vis ale micilor oameni să pară gigantice), dar și ca limbaj poetic.

Această inegalitate izvorăște din dilema fundamentală a lui Genet. El luptă pentru un teatru ritualic, dar ritualul este repetarea regulată a evenimentelor mitice și, 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 și ceremonie, asemenea teatrului attic, presupune un corpus valid de credințe și mituri. Iar acesta este tocmai ceea ce lipsește 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 și ceremonialul batjocoritor. Și, din păcate, nu reușește să le integreze pe acestea din urmă.

Dar în *Les Nègres (Negrii)*, el găsește o soluție extrem de ingenioasă a problemei. Astfel, ne prezintă o piesă subintitulată clownerie: 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 și resentimentelor lor. După cum accentuează Genet, într-o notă introductivă a piesei, dacă în public n-ar fi măcar o persoană albă, piesa și-ar pierde sensul. „Și dacă nici un alb nu acceptă? Atunci, la intrarea în teatru, să fie distribuite măști albe, spectatorilor negri. Și dacă negrii refuză măștile, 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 și vor juca fantezia negrilor și cei care reprezintă, grotesc și vizibil mascați, albi. Publicul alb din sală este astfel confruntat cu o imagine grotescă în oglindă a lui însuși, pe scenă. Actorii negri stau între cele două publicuri albe. Dar publicul de pe scenă e format din fantasmеle imaginii negrilor despre omul alb, concretizate în ierarhia puterii într-o societate colonialistă: regina, arogantă și disprețuitoare, guvernatorul ei, judecătorul ei, preotul ei misionar și valetul ei, care joacă și rolul artistului și intelectualului care-și împrumută serviciile ierarhiei puterii, deși nu aparține strict acesteia. Este semnificativ că regina, judecătorul, episcopul și generalul (guvernatorul e militar) sunt identici cu figurile ierarhiei puterii din *Balconul*.

În fața acestei imagini a stăpânirii străine, grupul de negri își performează fanteziile resentimentare. Partea centrală a ritualului este fantezia unei ucideri rituale a unei femei albe, imaginată elaborat și tandru, în toate detaliile lugubre. Se presupune că această femeie albă se află în sicriul care stă în mijlocul scenei. Căci, așa cum spune unul din negri, „trebuie să merităm dezaprobarea lor [a albilor, n.n.] și să-i facem să ne judece și 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 și neajutorată pe docuri și pe care a strangulat-o. Mai târziu, când crima reală este reconstruită cu drag, vicima devine o femeiușcă plină de nuri, sedusă de sexualitatea superioară a musafirului ei negru, pe care-l invită în dormitor unde este violată și 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 își ia locul pe scenă, între ceilalți „albi”.

După ce negrii și-au făcut numărul, jucând ura și răzbunarea, dar și sentimentul de vinovăție, se trece la faza următoare: fantezia eliberării finale. Regina și curtea ei descind, ca și când ar fi angajați într-o expediție de pedepsire în colonii. Sunt prinși și omorâți rușinos 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. Așa vom fi deci, până la sfârșit, absurzi.”³¹⁴

Spectacolul acestei reprezentări rituale a sentimentelor negrilor pentru albi a fost executat în maniera unei clownerii grotești, pentru a-l face suportabil publicului alb. În deschiderea ceremoniei, Archibald le spune spectatorilor: „Pentru ca să rămâneți confortabil așezați în fotolii, în prezența dramei care deja se desfășoară 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 și neobrăzarea noastră. Căci și 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 dorește a fi comunicată vine din clownerie și batjocură.

Și totuși, aceasta este doar o primă înșelătorie a labirintului de oglinzi. Pe măsură ce acțiunea se desfășoară, publicul este conștient 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 și raportează că trădătorul negru a fost judecat și 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 și execuția unui negru – a unui trădător negru.

La intrarea lui Ville de Sainte-Nazaire care aduce știrea morții acestuia, actorii care au interpretat curtea regală albă își scot măștile și se

³¹⁴ *ibid.*, p.237

³¹⁵ *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, își repun măștile și redevin opresorii albi, torturați și executați.

Prin urmare, ritualul răzbunării era de fapt o altă diversiune grotească. Sau nu? Căci noi știm că Ville de Saint-Nazare este și el actor și că nimic real nu se întâmplă în culise – că, de fapt, spectacolul de teatru este mai real decât pretinsa realitate a execuției și revoluției. Intenționat sau nu, pretenția de acțiune politică dincolo de perdeaua de fum a spectacolului este o nouă reflexie în lanțul mirajului.

Mai mult, știm prea bine că negrii de pe scenă reprezintă mai mult decât niște negri pur și simplu. Tot așa 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 însuși 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 întâi de toate, ce înseamnă culoarea lui?”³¹⁶ Negrii din piesă sunt imaginea proscrisilor societății, ei îl reprezintă, mai presus de orice, pe însuși Genet care, considerat hoț la vârsta de zece ani, hotărăște 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 șansa de a lua parte la realitatea înconjurătoare, își visează visele de vinovăție și răzbunare – inclusiv judecarea și executarea trădătorilor.

„Noi – voi și cu mine” spune Village, „dăm târcoale la marginea lumii, dincolo de granițele ei. Noi suntem umbra, miezul obscur al fapturilor luminii...” Când spune aceste cuvinte, Village vorbește și 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, aș fi fost în stare să resping tot ce nu erai tu și să râd de fantasmе. Dar umerii îmi sunt prea slabi. N-am putut să duc povara condamnării lumii. Și-am început să te urăsc, atunci când tot ce erai tu nu făcea decât să-mi

³¹⁶ ibid., p.10

³¹⁷ ibid, p.47

stârneasă 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, proscrișilor, negrilor, li se neagă emoțiile lumii reale. Și totuși, la sfârșitul piesei, când ritualul grotesc s-a terminat, Village și 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 și de a stabili o legătură umană autentică, prin dragoste. Sau, poate, aceasta ar fi o interpretare mult prea optimistă? Sfârșitul fericit este oare tot o fantezie a împlinirii dorințelor și, deci, falsă la rândul ei? Tabloul final al *Negrilor* prezintă întreaga distribuție, în picioare, în fundalul scenei, cu Virtue și Village întorcându-le spatele spectatorilor și 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 și 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 și se joacă timp de câteva luni, deși nedumerește o mare parte a publicului și a criticilor.

În ciuda disprețului declarat pentru teatru ca loc de muncă și pentru actori ca artiști, Genet continuă să scrie piese. În următoarea, *Les Paravents* (*Paravanele*, 1961), își prezintă comentariile acide asupra războiului din Alger. La prima vedere s-ar părea că Genet reproduce traseul lui Adamov, abandonând teatrul absurdului și întorcându-se spre realismul politic. Dar nu este tocmai așa, deși *Paravanele* arată clar încotro se îndreaptă simpatiile politice ale lui Genet. De fapt, *Paravanele* rezumă și 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 niște proscriși 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

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 același 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 înșiși. Distribuția are aproape o sută de personaje, dar Genet specifică faptul că fiecare actor trebuie să interpreteze cinci sau șase roluri.

Punctul de focalizare al acestei uriașe panorame este Saïd, cel mai sărac dintre arabi, atât de sărac încât nu-și poate permite să se însoare decât cu cea mai urâtă fată din sat, Leila. Mama lui Saïd își domină fiul, dar și acțiunea piesei; ea este, așa cum sunt toate figurile materne la Genet, un personaj extrem de ambivalent. Saïd și mama lui sunt implicați în revoltă; mama este ucisă și apare la nivelul superior al scenei, împreună cu un întreg șir de alți morți, care privesc acțiunea ca figurile mascate ale albilor din *Negrii*. Viața în satul arab, cu cadiul, bordelul, piața, coloniștii și polițiștii săi, este viu zugrăvită. Caricaturi grotești ale soldaților francezi execută bufonerii crude și obscene. Dar anticolonialismul piesei este mult depășit de o puzderie de imagini de un erotism anal care nu apăruseră niciodată până acum atât de direct în opera dramatică a lui Genet, deși erau prezențe constante în proza lui. Din acest motiv, dar și pentru că este atât de risipită ca și 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 – și privată – a primelor douăsprezece scene, abia trecând de jumătatea piesei. Dar a fost o seară de neuitat. Scena în care algerienii ard livezile coloniștilor, pictând flăcări pe paravane, a atins un punct culminant de o intensitate frenetică. Era *action painting* devenit teatru. Dar dificultățile de cenzură și 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,

Marat/Sade.³¹⁹ Istoria e plină de ironii delicioase: după terminarea războiului algerian și zorii puterii gaulliste, *Paravanele* are premiera franceză la Teatrul Odéon, pe 21 aprilie 1966, în regia lui Roger Blin, cu Madeleine Renaud și 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 șapte piese la care se crede că Genet lucra, dar până la sfârșitul 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 și 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, otrăvește o fântână, fisurează un baraj), doar pentru a-l vedea de fiecare dată pe frumosul străin intervenind în ajutorul victimelor. Neputând explica acest șir de dezastre, sătenii șovini sunt convinși că străinul trebuie să fie cel care le provoacă. După o sălbatică noapte de dragoste cu bărbatul, tânăra cea spilcuită privește cu răceală cum acesta este linșat de mulțime. Își face bagajul și pleacă elegantă spre noul ei post. Scenariul lui Genet este excepțional scris. Din păcate, transpunerea cinematografică este destul de neîndemânică și din această cauză devine parodică, ușor ridicolă.

De atunci încoace, cel puțin în ce privește piesele de teatru, Genet tace. La sfârșitul anilor '60, el susține energic partidul Panterelor Negre din Statele Unite și apare de câteva ori în public, în beneficiul acestora.

Viața lui este ascunsă, însingurată și 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.

*

Scriind pentru teatru și film, Genet ajunge acolo unde personajele lui (cu excepția, poate a lui Village și Virtue) nu reușesc să ajungă: sparge spirala vicioasă a visării și iluziei și, prin înscenarea fanteziilor sale – concrete, brutale și deranjante – reușește să aibă un impact asupra realității, chiar și numai lăsând un public de *Corecți* profund mișcat și dezgustat. După cum remarca Sartre, rezumând uimitoarea carieră a lui Genet, „Vrând să se abandoneze condiției de hoț și depășind 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, așa 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 și 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, așa 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 declanșa, prin visele sale de neputință și tocmai datorită acestei neputințe, o energie infinită și, 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 și realitate, eficiență și ineficiență, falsitate și adevăr, între dreptul de a juca teatru și acțiunea însăși?”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 și fanteziilor proscrisului. Ba mai mult, dându-și 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.388

gustului și 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 șoc. 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 spovedește.

Poate că teatrul lui Genet nu are intrigă, personaje, construcție, coerență sau adevăr social. Dar fără îndoială că adevărul psihologic nu-i lipsește. Piesele lui nu sunt exerciții intelectuale (chiar dacă sunt inteligent construite), ci proiecțiile unei lumi mitologice personale, care se naște în modurile pre-logice ale gândirii locuite de mit și 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 și, adesea, divorțul semnificatului de semnificant, reificarea cuvântului (Genet îi spune lui Sartre că urăște trandafirii, dar iubește cuvântul „trandafir”). În lumea gândirii pre-logice, a visului și mitului, limba devine incantație în loc să comunice, cuvântul nu mai semnifică un concept, ci evocă magic lucrurile, devine formulă magică. Dorința și iubirea se exprimă în voința de posesie prin identificarea cu și încorporarea în obiectul iubit. Incantația, substituția magică și 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 și 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. Totuși, ca și Ionesco și Adamov înainte de convertirea la realism epic, el respinge hotărât implicarea și polemica politică, tezismul sau propaganda. Ocupându-se de lumea fanteziilor proscrisilor, el explorează condiția umană, însingurarea, căutarea zadarnică a sensului și realității.

Deși teatrul lui Genet diferă din multe puncte de vedere, ca metodă și abordare de al celorlalți autori dramatici analizați în această lucrare, el este purtătorul multor semne distinctive ale absurdului: abandonul conceptelor de personaj și motivație; orientarea către stări și situații umane fundamentale, mai degrabă decât dezvoltarea unei intrigi narative

de la expozițiune la deznodământ; devalorizarea limbajului ca mijloc de comunicare și înțelegere; respingerea educației prin teatru; confruntarea spectatorului cu faptele dure, cu o lume crudă și cu izolarea individului. De aceea, *Balconul* și *Negrii* pot fi considerate – cu siguranță – iar *Cameristele* – cu o marjă semnificativă de probabilitate – exemple de teatru al absurdului.

5. HAROLD PINTER

Certitudini și incertitudini

În generația mai recentă de autori dramatici care au mers pe urmele pionierilor absurdului, Harold Pinter, cu douăzeci și 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 și-au adus contribuția la noua abordare a teatrului. Totuși și el, în felul său, repetă istoria, căci se trage dintr-o familie de imigranți relativ recentă 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) și CSD (Central School of Speech and Drama) și începe o carieră scenică sub numele de afiș David Baron, străbătând Irlanda cu o trupă care juca Shakespeare și 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 însuși povestește cum i-a împărtășit 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 și adăugând că, dacă era s-o producă universitatea, ea trebuia trimisă într-o săptămână. „Așa că i-am scris înapoi și i-am spus s-o lase baltă. După care m-am așezat și am scris-o în patru zile. Nu știu cum s-a întâmplat – dar s-a întâmplat.”³²³

³²³ Interviuul lui Harold Pinter cu Kenneth Tynan, BBC Home Service, 28 octombrie 1960

Această piesă într-un act, scrisă spontan și în mare viteză, *The Room* (*Camera*, cu premiera la Bristol University în mai 1957), conține deja o mare parte din temele de bază, idiomul și stilul foarte personal al pieselor de mai târziu și de mai mare succes ale lui Pinter: acea stranie și crudă precizie a felului în care reproduce inflexiunile și aiureala irelevantă a vorbirii de zi cu zi; situațiile banale care ajung, treptat, amenințătoare, înfiorătoare și misterioase; omisiunea intenționată a unei explicații sau motivații a acțiunii scenice. Camera, care este centrul și imaginea poetică centrală a piesei, este unul din motivele recurente în opera lui Pinter. Așa 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 uriașă întrebare: ce se va întâmpla cu acești doi oameni din cameră? O să deschidă cineva ușa ca să intre?”³²⁴ Punctul de plecare al teatrului lui Pinter este astfel o întoarcere către un tip de dramă elementară: suspansul creat de ingredientele de bază ale teatrului pur, preliterar: o scenă, doi oameni, o ușă, imaginea poetică a fricii nedefinite și a așteptării. 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 și asta îi sperie. Sunt sigur că vă sperie și pe dumneavoastră, la fel ca și pe mine.”³²⁵

În *The Room*, camera locuită de Rose (o bătrână cu puțină minte, al cărei soț, Bert, nu vorbește cu ea niciodată, deși e îngrijit și hrănit cu o copleșitoare dragoste maternă) se află într-o casă uriașă, iar afară este iarnă și noapte. Rose vede încăperea ca pe unicul ei refugiu, siguranța ei într-o lume ostilă. Această cameră, își spune ea, i se potrivește. Nu i-ar plăcea să locuiască jos, la subsol, unde e rece și umed. Camera devine astfel imaginea unei mici zone de lumină și căldură pe care conștiința noastră, faptul că existăm, o deschide în oceanul de vastă nimicnicie din care ieșim treptat după ce ne naștem și în care ne cufundăm din nou, când murim. Această mică pată de lumină și căldură în întuneric, este totuși un loc precar de refugiu, iar Rose se teme că va trebui să plece de acolo. Nu prea știe cum arată camera ei, în planul general al casei. Când

³²⁴ Interviuul lui Harold Pinter cu Hallam Tennyson, BBC General Overseas Service, 7 august 1960

³²⁵ Interviuul cu Tynan.

il întreabă pe Mr. Kidd (pe care-l ia drept proprietar, dar care s-ar putea să fie doar administrator) câte etaje are clădirea, până și el este destul de evaziv în această privință: „Păi, să-ți spun drept, nu prea le număr eu acum...”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 și Mr. Kidd ies, iar Rose rămâne singură. Ușa reprezintă pentru ea uriașa amenințare a ieșirii în necunoscutul casei, cu număr incert de etaje, în iarna și noaptea de afară. Iar când Rose deschide finalmente ușa să-și ducă gunoiul afară, vedem doi oameni care stau în prag. Se produce un moment de groază, cu cea mai mare economie de mijloace. Și 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 și simplu la subsol, e acolo de zile întregi, așteptând ca soțul ei să plece. Mr. Kidd iese, Rose rămâne singură. Ușa devine din nou punctul în care se concentrează sentimentul de tăcută amenințare. Ea se deschide și intră un negru orb. Îl cheamă Riley și are un mesaj pentru Rose: „Taică-tău vrea să vii acasă. Hai acasă, Sal.”³²⁸ Știm că pe femeie o cheamă Rose, dar ea nu neagă că ar chema-o Sal. Spune doar: „Nu-mi zice așa.” 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 vorbește despre amenințarea întinericului și despre cum iubita lui camionetă l-a adus înapoi. Pe urmă, îl observă pe negru. Îi trage scaunul de sub fund și îl bate cu bestialitate, până când acesta nu se mai mișcă. Rose își 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.118

The Room nu ne prezintă numai principalele caracteristici ale unui stil deja format la Pinter, ci, prin scăderile ei, ne ajută și să observăm cum a reușit acesta să evite, treptat, entuziasmul și 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 și violență. Negrul orb care aduce mesaje de la tatăl care-și cheamă fiica acasă, uciderea acestei parodii a simbolisticii morții de către bărbatul gelos și 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 și 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 și o ușă care se deschide în necunoscut. Cei doi, aflați într-un subsol dubios, sunt niște ucigași plătiți de către o organizație misterioasă, care umblă din loc în loc și omoară la comanda celor care i-au angajat. Li se dă o adresă, o cheie și li se spune să aștepte instrucțiuni. Mai devreme sau mai târziu, victima lor va sosi, o vor ucide și apoi își vor vedea de drum. După aceea, ei nu știu niciodată ce se întâmplă cu corpul: „Cine curăță după noi? Aș fi curios să știu. Cine face curățenie? Poate nici nu fac curățenie, poate îi lasă pur și simplu acolo, nu? Tu ce crezi?”³²⁹

Ben și Gus, cei doi *killer*-i, sunt foarte nervoși. Vor să-și facă un ceai, sunt furioși pentru că nu au chibrituri. Pe sub ușă, în mod misterios, cineva împinge un plic cu chibrituri. Dar nu au nici șilingul 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 miște și 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 ucigași se grăbesc să răspundă comenzii. Se caută de mâncare prin buzunare și trimit în sus un pachetel 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 și un pachet de chipsuri. Dar chelnerul mut revine, solicitând feluri de mâncare din ce în ce mai complicate, specialități grecești și chinezești. Cei doi descoperă lângă puțul liftului un tub prin care se poate vorbi, iar Ben stabilește 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 primește 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 și revolver. Gus este următoarea victimă.

The Dumb Waiter corespunde strălucit postulatului ionescian al topirii complete a tragediei în farsa cea mai ilariantă. De asemenea, textul reușește să transforme misteriosul ingredient supranatural, care rămâne la nivel sentimental în *The Room*, într-un element comic suplimentar: spectacolul puterilor cerești, care îi bombardează pe cei doi ucigași solemnii cu cereri de „*macaroni pastitsio, ormitha macarounada, char siu* și germenii de fasole”, este de un comic sălbatic. Și totuși, principalul element comic rezidă în excepționala vorbărie prin care cei doi își camuflează neliniștea 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 știrile meschine din ziarul de seară, sunt complet neverosimile, scandalos de comice și înspăimântătoare în absurditatea lor.

Prima piesă lungă a lui Pinter, *The Birthday Party (Aniversarea)*, combină personaje și situații din *The Room* și *The Dumb Waiter* și omite, pentru prima dată, elementul melodramatic, supranatural, fără ca în felul acesta să piardă din mister sau din atmosfera de groază. Adăpostul cald și sigur din *The Room* a devenit aici o pensiune sordidă la marginea mării, a cărei proprietară e o bătrână șleampătă, 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 șezlongurilor pe faleză. Ben și Gus, cei doi pistolari din *The Dumb Waiter*, reapar sub forma unei perechi de străini siniștri: un irlan-

³³⁰ ibid

dez brutal și tăcut și un evreu, plin de falsă bonomie, emițând platitudini de înțelepciune lumească. Dar mai există și personajul central, Stanley, un bărbat de aproape patruzeci de ani, indolent și apatic, care a găsit un fel de refugiu în pensiunea lui Meg și pe care de ani de zile nu l-a mai vizitat nimeni. Meg este aproape incestuos de mămoasă cu el. Despre trecutul lui știm foarte puțin, în afară de istoria unui recital de pian pe care el l-ar fi dat la Lower Edmonton și 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. Și când am ajuns, sala era închisă, ferestrele – zăvorâte, nu era nimeni, nici măcar omul de serviciu. Au închis-o... repede s-au mai mișcat. Foarte repede. Aș vrea să știu cine-a făcut-o... e-n ordine, Jack, ajunge și o aluzie.”³³¹ Deși Stanley visează să facă înconjurul pământului, este foarte clar că, de fapt, el se adăpostește de lumea ostilă, în sălașul sordid al lui Meg, de la marginea mării.

Apoi, așa cum se întâmplă și în celelalte două piese, ușa se deschide. Goldbeg și McCann vor o cameră la pensiunea lui Meg. Ne dăm seama repede că i-au pus gând rău lui Stanley. Oare sunt trimiși 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, deși acesta susține că nu este ziua lui, și apoi spălându-l pe creier într-un înspăimântător și absurd anchetă încrucișată:

„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: Și ce spui de preasfântul Oliver Plunkett?

GOLBEG: Vorbește, Weber. De ce-a trecut găina drumul?

STANLEY: Fiindcă voia – fiindcă voia – fiindcă voia...

McCANN: Nu știe!

GOLDBERG: De ce-a trecut găina drumul?

STANLEY: Fiindcă voia...

³³¹ Pinter, *The Birthday Party and Other Plays*, p.23

McCANN: Nu știe. Nu știe ce-a fost la-nceput.

GOLDBERG: Ce-a fost la-nceput?

McCANN: Oul sau găina? Ce-a fost la-nceput?

GOLDBERG ȘI 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 și cu Goldberg, care pare să aibă mai multe nume, și care o seduce pe blonda proastă din vecini, jucând leapșa pe dezbrăcate. Stanley, ai cărui ochelari i-au fost șterpeliți de McCann, devine tot mai isteric, încearcă s-o strangleze pe Meg și este dus sus de cei doi străini siniștri.

În actul III, Goldberg și McCann se pregătesc să-l transporte pe Stanley cu o mașină uriașă, neagră. Îmbrăcat cu un sacou negru și pantaloni cu dungă, acesta are acum un guler curat, un melon, își duce în mână ochelarii spărți și a devenit mut și lipsit de expresie, ca o păpușă. Când Meg apare în sufragerie, ea mai visează încă la petrecerea din seara de dinainte și nu-și 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 și să poarte pantaloni cu dungă. Și totuși, piesa poate fi văzută și ca o alegorie a morții: omul smuls din casa pe care și-a construit-o, de lângă căldura iubirii întrupată de amestecul de mămoșenie și sexualitate al lui Meg, de către îngeri negri ai nimicniciei, care-l întreabă ce-a fost la început: oul sau găina? Dar, ca și în *Așteptându-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 și autentică. Ea vorbește pur și simplu despre căutarea patetică a certitudinilor, despre temeri și neliniști secrete, despre terorismul lumii noastre, atât de des deghizat în falsă bonomie și brutalitate bigotă, despre tragedia care se iscă din lipsa de înțelegere între oameni, la diferite niveluri ale conștientizării acesteia. Căldura și dragostea lui Meg nu ajung niciodată la Stanley care o disprețuiește pentru prostia și mizeria

³³² ibid., pp.54-55

ei, iar pe de cealaltă parte soțul lui Meg, Petey, e aproape un imbecil care de-abia vorbește, așa că dragostea și 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 înverșunare că ar lucra în acest fel: „Cred că e imposibil – și categoric pentru mine așa este – să scrii o piesă, pornind de la o idee abstractă... Eu încep să scriu de la imaginea unei situații și de la două personaje – iar acestea rămân mereu destul de reale pentru mine, căci dacă n-ar fi așa, nu aș putea scrie piesa.”³³³

Pentru Pinter, nu există nici o contradicție între tendința spre realism și absurdul fundamental al situațiilor care-l inspiră. Ca și lui Ionesco, viața în absurditatea ei i se pare caraghioasă – până la un punct. „Totul este caraghios – seriozitatea maximă este caraghioasă, până și tragedia este caraghioasă. Și 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 și 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 așa.”³³⁵ Viața este caraghioasă fiindcă este arbitrară, se bazează pe iluzie și autoamăgire, ca visul lui Stanley de a face înconjurul lumii ca pianist, fiindcă el vine din impostura și supraestimarea grotescă pe care fiecare dintre noi o avem despre noi înșine. Dar, în ziua de astăzi, totul este nesigur și relativ. Nu există nici un punct fix; suntem înconjurați de necunoscut. Iar „faptul că ne învecinăm cu necunoscutul, ne duce la pasul următor și asta se vede în piesele mele. Este vorba despre un fel de groază și cred că aceasta merge mână în mână cu absurdul.”³³⁶

Zona de necunoscut care ne înconjoară include motivația și 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 Interviuul lui Pinter cu Tynan.

³³⁴ Interviuul lui Pinter cu Tennyson.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid.

multe informații despre trecutul și 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 știm cine și 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 *imposibilității* cunoașterii motivației reale a acțiunilor ființelor umane, al căror substrat psihologic complex este contradictoriu și 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 își exprimă astfel problema:

„Dorința de a avea certitudini este de înțeles, dar ea nu poate fi satisfăcută întotdeauna. Nu există diferențe verificabile între real și ireal, nici între adevăr și minciună. Un lucru nu este neapărat adevărat sau fals, el poate fi în același timp fals și adevărat. Este inexact, și o prejudecată, să verifici ceea ce s-a întâmplat și ceea ce tocmai se întâmplă, iar acest lucru ridică vreo câteva probleme. Un personaj care, pe scenă, nu prezintă argumente și informații convingătoare despre trecutul său, comportarea sa actuală și aspirațiile lui, nici nu ne dă o analiză cuprinzătoare a motivelor sale, este la fel de legitim și demn de atenție ca și 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 obișnuite, îl ajută să transcrie conversația uzuală în toată repetitivitatea, incoerența și lipsa ei de logică sau de gramatică. Dialogul, în piesele lui Pinter, este o listă a unei largi game de replici fără legătură și 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* și *The Dumb Waiter*, Royal Court Theatre, London, martie 1960.

înaintea celui alt. Mai sunt și neînțelegerile care provin din incapacitatea de a asculta, din necunoașterea cuvintelor polisilabice, folosite de personaje mai alfabetizate, pentru a-și da aere, din cuvinte auzite greșit și 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. Totuși, 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. Însăși comunicarea între oameni este atât de înfricoșătoare, 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 însuși 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 aceluiași an și a fost vizionată de milioane de englezi ca excelent spectacol de televiziune, la începutul anului 1960.

Impactul unei piese atât de ciudate și solicitante asupra ratingului televiziunii a fost de-a dreptul fascinant. Telespectatorii au fost exasperați de lipsa motivației ieftine și evidente cu care se obișnuiseră în serialele de televiziune, dar ei au fost în același timp și intrigați. Zile în șir, după transmiterea piesei, puteai auzi oameni vorbind despre ea, în autobuze și prin localuri, ca despre o experiență extrem de tulburătoare și deranjantă. În iulie 1960, *The Birthday Party* ajunge și 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 prolifică activitate de scriitor a lui Pinter este dedicată radioului și televiziunii. În piesa radiofonică *A Slight Ache* (*O mică jenă*, premiera la BBC III, pe

³³⁸ Interviuul lui Pinter cu Tynan.

29 iulie 1959), Pinter folosește foarte inteligent limitările acestui medium. Din cele trei personaje ale piesei, doar două vorbesc. Cel de-al treilea rămâne în întregime mut și astfel este investit cu spaima de necunoscut. Un cuplu în vârstă, Edward și Flora, sunt deranjați de prezența misterioasă a unui vânzător de chibrituri, la ușa 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 încăpățanată 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 și iese în grădină să ia niște aer. Acum e rândul Florei să i se adreseze tăcutului vizitator, turnându-i în cap un șuvoi de amintiri și mărturisiri. Vorbește chiar și despre sex, atrasă și respinsă în același timp, de bătrânul vagabond. „O să te păstrez, bătrân oribil, și o să-ți spun Barnabas”. Ca și Meg în *The Birthday Party*, atitudinea Florei față de bătrân este un amestec de sexualitate și mămoșenie. Edward devine gelos și violent. Din nou este rândul lui să vorbească cu Barnabas. Dar fiindcă tot nu reușește să-i stârnească vreo reacție, devine tot mai personal, în timp ce-și pierde tot mai mult energia, capitulând. Piesa se termină cu Flora instalându-l pe Barnabas în casă și dându-l afară pe Edward: „Edward! Uite-ți tava!” Vagabondul și soțul ei au schimbat locurile.

Există o curioasă afinitate între *A Slight Ache* și Ucigașul lui Ionesco, cel a cărui tăcere îl duce de asemenea pe inamicul său, Béranger, pe culmile elocinței și, apoi, la renunțarea finală. Aici, ca și acolo, personajul tăcut joacă rolul de catalizator al proiecției sentimentelor celorlalți. Edward, exprimându-și gândurile, se confruntă cu golul său interior și capitulează, pe când Flora își exprimă sexualitatea încă vie și astfel schimbă partenerii. Totuși, fiindcă nu-l auzim pe tăcutul vânzător de chibrituri nici măcar chicotind, ca pe Ucigașul 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 și 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 oraș)*, pre-

miera în martie 1960, la BBC III, versiunea televizată la ABC Television, aprilie 1960) și în piesa de televiziune *Night School* (*Școala seară*, premiera la Associated Rediffusion TV, iulie 1960). În ambele texte, ca și într-un număr de schițe scurte scrise cam în aceeași perioadă, Pinter se bazează în întregime pe mânăuirea idiomului din viața adevărată, pentru a obține efectul de absurditate și futilitate a condiției umane.

A Night Out arată aventurile unui funcționar frustrat, Albert Stokes, ținut lângă fusta mamei și 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 și 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 și, primit cu reproșuri de maică-sa, își pierde controlul, aruncă în ea cu ceva și pleacă, convins că a omorât-o. O prostituată îl ia la ea, dar când și aceasta îi reproșează că i-a lăsat scrum pe covor, el o înspăimântă cu o ieșire furibundă, după care fuge. Întorcându-se acasă dimineața, o găsește pe maică-sa vie, dar oarecum cumițită de agresivitatea lui. Oare s-a eliberat cu adevărat în timpul nopții? Întrebarea rămâne fără răspuns.

A Night Out este doar aparent o piesă simplă. De fapt, ea este extrem de subtil construită, sugerând, printr-o serie de repetiții, situația chinuitoare a lui Albert. Prostituata care îi face reproșuri lui Albert nu repetă numai situația cu mama lui, dar și, 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 și timiditatea față de sexul opus. Mergând în camera prostituatei, el fuge și de mama lui și de petrecere, dar se întâlnește cu aceeași 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 ispășise o condamnare pentru falsificarea carnetelor de economii, își găsește camera dată în chirie de către cele două mătuși bătrâne ale sale. Oripilat, află că acolo stă Sally, o fată care pretinde că este învățătoare și care iese mult seara, se pare că pentru a studia limbi străine la școala seară. Dar, luându-și niște lucruri din cameră, Walter

își dă seama că fata lucrează de fapt într-un club de noapte. Deși ar fi posibil ca el să se împrietenească cu Sally și să-și recâștige patul având o aventură sau chiar căsătorindu-se cu ea, Walter roagă un om de afaceri cam dubios, prieten al mătușilor lui, să dea de urma clubului de noapte unde lucrează Sally. Solto, afaceristul, o găsește pe fată, speră să aibă chiar el o relație cu ea și, neglijent, îi spune că Walter l-a trimis s-o spi-oneze. Când Solto îi dă raportul lui Walter, îi ascunde însă faptul că a găsit-o pe fată. Dar Sally, care știe că Walter vrea s-o dea de gol, pleacă. Vrând prea mult să-și recâștige camera, Walter pierde șansa de a o avea pe fata care i-ar fi putut oferi un loc real în lume. *Night School* atinge de asemenea problema verificării și identității: pentru a o impresiona pe Sally, Walter se preface că este un pistolar romantic – Sally însăși pretinde că e învățătoare. Aceste minciuni îi împiedică pe cei doi să-și 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 și-a pierdut numai locul în lume – rămânând fără adăpost – ci și identitatea. El mărturisește că, deși numele său real este Davies, ani de zile a folosit de fapt numele de Jenkins. Pentru a-și demonstra identitatea, ar trebui să-și 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 și fiindcă vremea nu-i niciodată destul de bună.

Davies este vanitos, irascibil, alunecos și plin de prejudecăți. Ar putea sta cu Aston și 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 mărturisește, într-un acces de încredere, că a fost la un moment dat supus unui tratament cu șocuri electrice, într-un

spital de boli mintale. Davies este astfel o personaficare a slăbiciunii umane. Nevoia de a avea un loc în lume este evidentă și patetică, dar el nu este în stare să-și disciplineze natura într-atât încât să-l obțină. După cum îi spune Mick, când în sfârșit îl dă afară: „Ce om ciudat mai ești! Nu-i așa? Ești 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. Și cea mai mare parte sunt minciuni. Până la urmă, ești ca un animal sălbatic. Ești o brută.”³³⁹

În scena finală, Pinter dă măsura artei sale de autor dramatic: pleoara lui Davies pentru încă o ultimă șansă 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 greșeli.

The Caretaker atinge universalul și tragedia fără trucurile misterului și violenței pe care Pinter le folosește pentru a crea o atmosferă de teroare poetică în primele lui piese. Chiar și mitul lui Davies, al călătoriei imposibile la Sidcup, rămâne între granițele realismului. El este doar o formă a automistificării și escapismului grotesc. Oricine poate vedea asta, dar Davies se iubește prea mult pe sine ca să-și dea seama cum complacerea în apatie și neputința de a se ajuta singur nu înșală pe niimeni, decât poate doar pe el însuși.

Pinter ne dezvăluie faptul că inițial se gândise să recurgă la violență:

„Idea originală... era... să închei piesa cu moartea violentă a vagabondului... Brusc mi-am dat seama că nu era nevoie de așa ceva. Și cred că în piesa asta... *am făcut* un mare progres, căci nu am nevoie de întoarceri de situație ca-n cabaret, de hebluri și 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 și sim-

³³⁹ Pinter, *The Caretaker* (London:Methuen, 1960), p.77

plu ca pe o anume situație, care privește trei oameni anume și nu niște 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 vorbește despre acest lucru și își spune clar punctul de vedere asupra relației dintre tragedie și farsă în piesă:

„Elementul absurd este, cred, una din trăsăturile ei [ale piesei, n.n.], dar nu am avut totuși intenția să scriu o farsă comică. Dacă n-aș fi avut altceva de spus, n-aș fi scris-o deloc. Nu poți controla reacția publicului, acest lucru nu este de dorit, dar nici nu este ușor de analizat. Acolo unde comicul și tragicul (în lipsa unui cuvânt mai bun) se întrepătrund, unii spectatori vor resimți comicul, și nu celălalt element, pe care astfel îl elimină din existența lor... Dar atunci când se ajunge ca această vioioșie lipsită de discernământ a spectatorilor să-i facă pe aceștia să se simtă superiori personajelor, orice participare este exclusă...în ce mă privește, *The Caretaker* e amuzantă până la un punct. Dincolo de acest punct, ea încetează să mai fie distractivă – și 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 șocuri electrice sau planul lui Mick de a-și 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 fildeșului, o masă de... tec, cu furnir de afromosia, o servanță 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 și, 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 și 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, lăcătuș și chiar electrician, mereu reparând câte o priză. În felul său, și el obține poezie din jargonul tehnic:

„DAVIES: Și 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, așa e.

DAVIES: Și ăla în coadă de vulpe?

ASTON: Păi, de fapt, am unul...

DAVIES: ...că și alea-s foarte bune...

ASTON: Da...am și lame de traforaj...”³⁴³

Râsul publicului în lunga perioadă în care s-a jucat *The Caretaker* nu era nicicum doar un semn al superiorității spectatorului, ci și un semn a recunoașterii. Nu se întâmplă des să ne confruntăm pe scenă cu propriul nostru limbaj și cu propriile noastre preocupări, chiar dacă acestea sunt exagerate și stilizate pentru a scoate în evidență absurditatea satisfacției magice, primitive pe care aproape fiecare dintre noi o avem când reușim să numim și astfel să stăpânim numeroasele și uluitoarele mecanisme și mărunțișuri cu care ne-am înconjurat. Într-o lume tot mai lipsită de sens, vrem tot mai mult să ne specializăm într-un domeniu îngust și irelevant. Încercând să-și arate priceperea la ustensile electrice, Aston încearcă să aibă contact direct cu realitatea. Căderea lui nervoasă, care duce la tratamentul cu șocuri electrice, se datorează pierderii contactului cu realitatea și cu ceilalți oameni. „Ei mă ascultau întotdeauna. Iar eu credeam...că ei înțelegeau ce le spuneam. Adică...obișnuiam să vorbesc cu ei. Vorbeam prea mult. Asta a fost greșeala mea.”³⁴⁴

Pentru că avea halucinații și vedea lucrurile cu o uimitoare claritate, a fost internat într-un spital de psihiatrie. Încercând să-și păstreze luciditatea, apelează la mama lui, dar „ea a semnat formularele, vezi tu, ea și-a dat acordul”. Aston este poetul pe care societatea îl zdrobește sub

³⁴⁴ ibid., p.57

greutatea inumană a formularelor legale și birocrăției. 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 meșterind ceva prin propriile lor case: „...m-am hotărât să încerc să mă ocup de decorații interioare, așa 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 vreo-dată 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 și el de halucinații – se vede ca făcând parte dintr-o bandă de pitici pe care-i hrănește cu bucățele de carne de șobolan. Se teme de acești pitici, nu-i place să lucreze pentru ei și totuși, când halucinația dispăre, el regretă că a pierdut căldura și confortabila mizerie a acestei lumi sordide:

„M-au lăsat fără-un ban. Și-acum toți se fac că trag la aghioase lângă foc, cu ochii deschiși, 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, așa cum îmi tăiau pe vremuri, când ziceam povești stând la soare...acuma e pustiu. E curat lună. Peste tot. Iarbă. Flori. Mugurași.”³⁴⁶

Len are doi prieteni care-i invadează camera, Pete și Mark, fiecare încercând să-l stârnească împotriva celuilalt. Camera lui Len, ca și percepția sa asupra realității, se schimbă constant: „ Camerele în care trăim... se deschid și se închid... nu vezi? Își schimbă forma după cum vor ele. Nu m-aș plânge prea mult dacă asta ar ține măcar un pic. Dar nu – și 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 șir de variații pe tema realității și închipuirii. Așa 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 lipsește. Habar n-ai să păstrezi distanța între ce simți și 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 coșmar despre oameni ale căror fețe se decojesc, într-o alertă din metrou.

Deși foarte simplă și fără nici un artificiu de compoziție, *The Dwarfs* este o piesă complexă și 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 aceeași experiență: au fost gonțiți 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 și Len își pierd viziunile printr-un proces de însănătoșire care îi privează de o dimensiune importantă a vieții lor: aceea a fanteziei sau poeziei, capacitatea de a privi dincolo de scena lumii obișnuite, banale.

În *The Collection* (scrisă inițial pentru televiziune și transmisă pentru prima oară de Associated Rediffusion TV pe 11 mai 1961, ulterior adaptată pentru scenă și 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 trăiește cu Bill, un tânăr pe care l-a „descoperit” și pe care și l-a făcut prieten. James, de asemenea în industria de țesături, îl acuză pe Bill că ar fi sedus-o și 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 și homosexualitatea îl țin blocat? Pinter însuși nu poate și nu vrea să dea un răspuns. Din scrima verbală a celor trei bărbați reiese, totuși, că James, soțul, s-ar putea să aibă și 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 și mai gelos pe el decât James, soțul înșelat. În varianta televizată, acțiunea se mută de la apartamentul lui James și Stella la casa lui Bill și Harry, dar

³⁴⁸ ibid., p.99

în varianta scenică, cele două locații rămân vizibile pe scena împărțită în două și pe tot parcursul piesei o putem vedea pe Stella șezând pe sofa, singură și abandonată, mângâindu-și pisica. Astfel, unul dintre lucrurile care apar clar în spectacol și care s-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 stăpânește 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 și cea „artistică”, iar Pinter reușește cu măiestrie să obțină un efect la fel de uimitor ca și 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 și 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 și Sarah sunt un cuplu care locuiește la marginea orașului, iar Richard face naveta zilnic la Londra. Plecând, își întreabă soția dacă își așteaptă amantul în după amiaza ceea. Ea răspunde afirmativ, el o aprobă și iese. Revenind seara, o întreabă ca din întâmplare dacă s-a simțit bine cu amantul, iar ea îi povestește, lejer, despre clipele petrecute cu acesta, după care Richard spune la fel de lejer că și el frecventează o târfă. Ni se arată apoi pregătirea lui Sarah pentru o altă după-amiază când așteaptă vizita amantului ei. Se schimbă într-o rochie strâmtă. Apare în sfârșit amantul – este soțul ei, de asemenea spilcuit. Acum ea îl numește Max. Deci, de fapt, cuplul își pune în practică fanteziile sexuale deghizându-se într-un seducător romantic și sadic și o târfă lascivă. Dar pe măsură ce piesa se derulează, ei se confruntă cu imposibilitatea de a-și separa cele două euri și la sfârșit se pare că personajele imaginare sunt pe punctul de a prelua de tot controlul.

În *Amantul*, tema realității și fantezia împlinirii dorințelor este încă explicită și cumva literală. În schimb, în cea de-a treia sa piesă lungă, *The Homecoming* (*Întoarcerea acasă*), Pinter reușește 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, trăiește în nordul Londrei, cu doi fii: Lenny, spilcuit, alert și, la începutul piesei, cu o ocupație incertă – și Joey, musculos, lent, boxer. Cu ei mai locuiește și Sam, un unchi în vârstă, șofer 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 și acum filosofie, la o universitate. Ruth este și ea englezoaică. Teddy și 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 și Joey și treptat aflăm că Lenny își câștigă traiul ca pește. După un timp, el îi propune lui Ruth să se mute de tot la ei și să devină prostituată. Rece, Ruth acceptă propunerea. Teddy, soțul ei, este de asemenea de acord și 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 mașinii lui. Iar Max, tată de familie, se târăște în fața lui Ruth, cerșindu-i favorurile sexuale.

Propunerea pe care Lenny i-o face lui Ruth și felul în care și soțul ei o acceptă, placid, amintește de Richard și 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 expozițiune a pieselor sale și o motivație amănunțită a personajelor, putem găsi și 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 și 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, așa cum reiese din comportarea ei), probabil că l-a pus pe Teddy într-o situație neplăcută în campus. Călătoria la Veneția, din care se întorc atunci când vizitează familia

lui Teddy în Londra, a fost probabil o ultimă încercare de a-și salva căsătoria, dar care, evident, a eșuat. Așa 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 și Teddy, la fel ca restul familiei, este obișnuit cu o abordare relaxată și în ton de afaceri a acestor tranzacții. În consecință, lipsa surprizei și acceptarea calmă a noii situații apar, astfel, normale.

Dar cam atât despre nivelul realist al piesei. La nivel de fantezie și 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 și 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 așa, atunci Ruth, soția lui Teddy, este un dublu al mamei. De-aici dorința fiului de a o avea și ușurința de vis cu care aceasta se împlinește. 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 cerșească favoruri.

Dacă Richard în *The Lover* vrea să-și trateze respectabila soție ca pe o târfă, el pune în lumină dihotomia dintre arhetipul feminin ca mamă și 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* lărgeste posibilitățile de interpretare a unora din piesele timpurii ale lui Pinter. Astfel, în *The Birthday Party*, Stanley poate fi interpretat ca fiul care găsește adăpost în dragostea unei figuri materne, extras brutal din acest mic paradis de către emisarii tatălui: cu siguranță Goldberg este o figură paternă, arătat și el ca bucurându-se de nuri unei târfe sau femei ușoare, Lulu. Asemănarea între personajele din *The Caretaker* și *The Homecoming* este și mai izbitoare: Davies îi corespunde certărețului și necontrolatului Max, peștele spilcuit Lenny, lui Mick, iar uriașul lent Joey, lui

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 își urăsc și disprețuiesc tatăl în *The Caretaker*. Figura paternă câștigă partida în *The Birthday Party*, este aproape expulzată în finalul piesei *The Caretaker*; iar în *The Homecoming* înfrângerea este totală, umilirea triumfal detaliată.

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 și acesta se scufundă în scaun, șocat, 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 și-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 și 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 așteptase afară, în ploaie, și o ia în pat cu el. Urmează o serie de imagini ale luptei dintre cei doi bărbați, Law și Stott, pentru favorurile fetei, Jane. Însăși camera își schimbă aspectul și 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 înăuntru, la confort și căldură. Sună soneria, iar acesta se ridică să-l lase pe vechiul său prieten în casă...și 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.

Cele două piese scurte care urmează, *Landscape* (Peisaj, 1968) și *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/șofer și 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 și-o reamintește tandru și delicat. Duff, pe de altă parte, este un tip brutal, rudimentar, al cărui limbaj este foarte dur și 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 iubită 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 aceleași teme, cu o fată și cei doi iubiți ai ei reamintindu-și trecutul – și aici, multe întrebări rămân fără răspuns. Forma acestor texte este mult mai statică decât a celorlalte piese ale lui Pinter. Personajele rămân așezate 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 și staza din *Landscape* și *Silence* sunt exploatare și mai mult, pentru obținerea unui efect de o mare frumusețe. Aici, un bărbat prins între două femei este parte a unei acțiuni enigmatice și subtile care, până la urmă, se dovedește 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 așteptată 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 și vedem pe aceasta, stând nemișcată lângă fereastră. Oare este cu adevărat acolo? Sau poate e doar o emanație a fanteziei cuplului? Brusc, ea devine prezentă și se alătură conversației. Se ajunge treptat la un duel verbal între Deeley și Anna, având drept miză posesia și 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, sunt lesbiene, cel puțin în mintea lui Deeley. Dar piesa pendulează între trei niveluri ale realității: 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, și atunci prezența ei misterioasă la fereastră în deschiderea acțiunii 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 opțiuni dă piesei, care este și 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* (*Țara nimănui*, 1974). Aici, situația 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 agățat în Hampstead Heath³⁴⁹, să bea un pahar cu el în casa lui cea mare și elegantă. Spooner vede ocazia de a se muta la Hirst, care pare, la început, singur și doritor de prieteni. Dar speranțele lui Spooner sunt amenințate de apariția a doi tineri inferiori social, Briggs și Foster, care par servitori în casă, dar care se comportă ca temnicheri ai stăpânului – sau ca niște infirmiere – și uneori îl tratează pe el ca pe un servitor. Piesa se sfârșește, ca și *The Caretaker*, cu Spooner pe punctul de a fi expulzat din muldoritul său adăpost. Dar este clar și că asistăm la un eveniment important în viața lui Hirst, a cărui încercare de a sparge cercul acestei ciudate conviețuiri 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 viața lui Hirst, intrarea lui în țara nimănui, între viață și moarte.

În *Betrayal* (*Trădare*, 1978), Pinter se întoarce la tema triumphiului erotic, din nou cu o femeie disputată de doi bărbați. E povestea unui adulter spusă de la coadă la cap, începând cu epuizarea unei relații și continuând cu debutul ei și 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 înșelat această soție? Pe soț sau pe amantul căruia femeia nu i-a spus că, de câțiva ani buni, soțul știa de relația lor?

Trebuie să menționăm aici și munca lui Pinter în cinematografie. Ca scenarist de film, el preferă să adapteze subiectele și piesele altor autori și să joace rolul meșteșugarului superprofesionist. Cu toate acestea, el își 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 și pauzele acestuia. Losey regizează *The Servant* (după un roman de Robin Maugham, 1963) și *The Accident* (după un roman de Nicholas Mosley, 1967). Pinter mai scrie scenariul și 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 policier de Donald Hall), *The Go-Between* (după romanul lui L.P. Hartley, regizat de Joseph Losey) și *The Last Tycoon* (după romanul lui Scott Fitzgerald). Un alt scenariu după cartea lui Aidan Higgins *Lan-grishe, Go Down* a fost adaptat de Pinter pentru televiziune, dar meșteșugita 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 și Beckett, Pinter este, ca și aceștia doi, preocupat de condiția limită a ființării. După cum afirmă și Len, în *The Dwarfs*:

„Chestia e – cine ești tu? Nu de ce sau cum, nici măcar ce...ești o sumă de mai multe reflexii. Dar câte...? Ale cui...? Din ele te alcătuiești oare? Ce gunoaie lasă apa când se retrage? Ce se întâmplă cu ele? Și când? Am văzut ce se-ntâmplă...gunoaiele se fărâmă și 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 realității 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 ideatice, arătând doar aspecte foarte limitate ale vieții personajelor, omițând orice aluzie la politică, idei și 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-și rezolve problema fundamentală a confruntării și conviețuirii cu realitatea. Numai după ce s-au adaptat în felul acesta, vor deveni ei parte a societății și 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 și mai puțin înclinat spre compromisuri decât campionii „realismului social”. Căci ei sunt aceia care eludează realitatea tabloului lumii lor, dând de înțeles că au soluții la probleme care încă nu au fost rezolvate – și care s-ar putea foarte bine să fie insolubile – sau că este posibil să cunoști în detaliu motivația completă a unui personaj sau, încă și mai mult, că o felie de realitate mai puțin esențială, mai puțin reală și 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 și producând iluzia că

³⁵¹ Pinter, interviu cu Tynan

³⁵² ibid.

„totul are sens” conține vrând-nevrând un element simplificator care suprimă factorii esențiali, iar realitatea, astfel purgată și 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 și când, dacă am atinge vreunul din aceste obiective limitate, am putea trăi fericiți pentru totdeauna. Și, prin alegerea feliei greșite de viață, piesa realistă cade în aceeași capcană ca și comedia de salon în care băiatul își primește fata – terminându-se exact în momentul în care încep problemele reale: căsătoria și 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, și nu din închisoare. Pinter consideră *Night School* un experiment într-un ton mai ușurel și nu-i place ca alții să-i spună că o piesă marca „Pinter” *trebuie* să se ocupe exclusiv de fapte misterioase și complet nemotivate.

Dintre toți dramaturgii absurdului, Harold Pinter reprezintă cea mai originală combinație de elemente tradiționale și de avangardă. Lumea sa imaginară este aceea a unui poet crescut sub auspiciile lui Kafka, Joyce (a cărui piesă, *Exiles*, a și regizat-o, adaptând-o genial) și Beckett. Dar el își transferă această viziune în practica teatrală, folosind verva și istețimea maeștrilor comediei englezești, de la Congreve la Oscar Wilde și 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 ȘI PROZELIȚI

Prin însăși natura sa, teatrul absurdului nu este și nu poate fi o mișcare sau o școală literară, căci esența lui constă în expresia liberă și descătușată a fiecărui scriitor, conform viziunii sale personale. Și totuși, ampla reacție pozitivă pe care au stârnit-o aceste piese, la prima vedere derutante și greoaie, arată nu numai cât de bine exprimă ele preocupările epocii noastre, dar și 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 și independent unii de alții, angajați în creionarea unei noi convenții dramatice. În această aventură a încercărilor, greșelilor și experimentării neîncetate, cei cinci autori dramatici a căror operă a fost analizată până aici nu sunt nicidecum singuri. Numeroși scriitori ai aceleiași generații experimentează în paralel – și tot mai mulți tineri dramaturgi, încurajați de succesul pieselor lui Beckett, Ionesco sau Genet își dezvoltă stilul propriu, în aceeași 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 și 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, inspirat de Mallarmé și devine cel mai cunoscut traducător în limba franceză al lui Hölderlin. După război, experimentează cu limbajul,

asemenea lui Jacques Prévert și Raymond Queneau și explorează limitele acestuia în teatru, lucrează în radio și televiziune, conduce un atelier experimental numit *club d'essai* și începe să scrie piese în 1947, cam în același timp cu Beckett, Adamov, Genet și Ionesco – un exemplu curios al felului cum funcționează *Zeitgeist*-ul.

Experimentele dramatice ale lui Tardieu sunt minimale și au fost publicate în două volume: *Théâtre de Chambre* (*Teatru de cameră*, 1955) și *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 și bizar la liric și dincolo de acesta, în sfera unui teatru abstract, în care limbajul își pierde orice conținut conceptual și se transformă în muzică.

Cele mai timpurii schițe din *Théâtre de Chambre* îl anticipează pe Ionesco. *Qui Est Là?*, datat 1947, deci chiar mai devreme decât *Cântăreața cheală*, începe cu exact aceeași situație: o familie formată din tată, mamă și fiu, așezați în jurul mesei, la cină. Tatăl îi interoghează pe membrii familiei în legătură cu activitățile lor zilnice, dar, știind răspunsurile dinainte, le și dă, fără să mai aștepte ca cei întrebați să spună ceva:

„Ce-ai făcut de dimineață? Am fost la școală. Și tu? Am fost la piață. Ce-ai luat? Păi zarzavaturi, mai scumpe decât ieri și niște carne – mai ieftină. Una peste alta, am ieșit bine. Și tu, ce ți-a zis învățătorul? Că mă descurc bine...”³⁵³

O femeie misterioasă apare și îl avertizează pe tată despre iminența unui pericol. Cineva este la ușă. Tatăl o deschide. În prag stă un uriaș. Îl strangulează pe tată și 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 și reîntră în cameră. Soția întreabă „Cine te-a ucis?”, iar tatăl replică „Nu era o ființă umană.” „Tu cine ești” întreabă ea, la care mortul îi răspunde „Nu sunt om”. „Cine ai fost?” „Nimeni.”

Lecția de învățat din această piesuță pare a fi nevoia de a căuta în noi o imagine umană care nu trăiește 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 așteptăm!”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 rutina unei existențe burgheze, la fel de nemiloasă ca și măcelul de pe câmpul de luptă sau din lagărele de concentrare, și nevoia de a găsi un nou mod de viață, profund uman.

Dacă prima schiță de felul acesta a lui Tardieu reproduce situația de început și, întrucâtva, mesajul *Cântăreței chele*, e și 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 și *Lecția*. Dar aici asemănarea este superficială. Profesorul își ia rămas bun de la un tânăr care pleacă să-și dea examenele. Îi induce faptul că nu atât ceea ce știe contează, ci ceea ce *este* el. După ce elevul pleacă, apare un alt vizitator, un individ sinistru și vulgar. El răspunde la politețea demodată a profesorului cu o nesimțire extravagantă și, în final, îl plesnește sălbatic. Profesorul se ridică de jos și 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 și încerc să vă conving... Șșșș! Cineva care doarme s-ar putea trezi să mă audă... mă întorc... mâine.”³⁵⁵

Același aer de vis – sau mai degrabă de coșmar – este caracteristic unui mare număr din schițele timpurii ale lui Tardieu. În *Le Meuble* (*Mobilă*), 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 și până la urmă scoate un revolver și-l ucide pe cumpărător. Dacă această schiță ne amintește de Ionesco sau Adamov, în schimb *La Serrure* (*Gaura cheii*) aduce cu Genet. Într-un bordel, un client așteaptă împlinirea viselor: să-și vadă fata iubită printr-o imensă gaură a cheii. În extaz, clientul descrie ce vede în timp ce fata își scoate, treptat, toate obiectele de îmbrăcăminte. Dar și după ce a rămas complet goală, ea continuă să se dezbrace: de obraji, de ochi și de celelalte părți ale corpului, până când rămâne doar scheletul. Nemaiputându-se controla,

³⁵⁴ *ibid.*, p.14

³⁵⁵ *ibid.*, p.23

clientul se năpustește la ușă și 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, își petrece viața căutând un exemplar de craniu mai evoluat, care va reprezenta următorul stadiu al dezvoltării umane. Îl vedem căsătorindu-se, pe fiica lui crescând și devenind femeie, pe el îmbătrânind, neglijându-și 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 (Ghișeu)*, una din cele mai lungi bucăți din *Teatru de cameră*, suntem în lumea birocrăției 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 teșghelei îi face horoscopul și îl informează că la ieșirea din birou va fi ucis. Într-adevăr, de îndată ce pleacă, este accidentat și ucis.

În toate aceste piese scurte, Tardieu cercetează posibilitatea reproducerii pe scenă a unei atmosfere de vis. În altele, este mai deschis experimental și chiar didactic, încercând diverse posibilități ale mecanismelor de construcție scenică, de exemplu folosirea *aparté*-urilor (în *Oswald et Zenaïde, ou Les Apartés [Oswald și Zenaida sau aparté-urile]*, în care este vorba despre ce își spune un cuplu logodit și ce cred ei de fapt) sau a monoloagelor (*Il y Avait Foule au Manoir ou Les Monologues [Era multă lume la conac sau monoloagele]*, 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 desăvârșire 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 și referindu-se la motive ascunse și secrete vinovate, fără să înțelegem care sunt acestea sau măcar în ce relație se situează cele patru personaje implicate. „Doar ei o știu.” Prezintă o acțiune complet lipsită de motivație, dar care totuși trezește atenția publicului, Tardieu demonstrează de fapt posibilitatea teatrului pur, fără intrigă.

Dar el merge și mai departe. Două din micile piese din *Teatru de cameră* (*La Sonate et Trois Messieurs* [Sonata și trei domni] și *Conversation – Sinfonieta* [Conversație – Sinfonieta]) încearcă o aproximare muzicală a unui dialog. În *La Sonate* avem trei domni numiți A, B și C, prinși într-o conversație cu subiect nedefinit, dar care evocă un anume tip de imagine, tempo și 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?) și a treia parte *finale* (animație care duce la o cădere în moarte). *Conversation – Sinfonieta* repetă experimentul, de data aceasta cu șase voci (doi bași, două contralto, o soprană și un tenor) sub bagheta unui dirijor. Din nou avem trei părți: *allegro ma non troppo*, *andante sostenuto* și *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 sinfoniete din elemente disparate ale limbajului, Tardieu face încă un pas mai departe. În cel de-al doilea volum al pieselor lui, găsim rezultatul acestei mișcări.

Les Amants du Métro (Iubiții din metrou), scrisă în 1931, este descrisă în subtitlu ca fiind „un balet comic, fără dans și fără muzică”, respectiv limbajul în mișcare trebuie să înlocuiască și muzica, dar și dansul.

Prima scenă se întâmplă într-o stație de metrou. Conversația mărunță a celor care așteaptă trenul are aceeași temă cu subiectul principal, respectiv întâlnirea celor doi iubiți. Doi domni adânciți în lectură se ciocnesc și își spun unul altuia ce citesc: „Sfântul Paul!”, „Marchizul de Sade!” – în timp ce un student îi povestește prietenei sale istoria lui Leandru și a iubitei lui, Hero. Cei doi iubiți înșiși ne sunt prezentați într-un fragment de dialog abstract, simulând un ritm de vals: „Un, deux, trois, amour”, „Un, deux, trois, Adour”, „Un, deux, trois, toujours” și așa mai departe. Mai târziu, când iubiții se ceartă, o fac ca și când ar ciupi corzi cu nume de femei: „Emma! Eloa! Héloise! Diotima! Georgia! Hilda!” și așa mai departe.

În scena a doua, iubiții se află într-un vagon de metrou, separați de mulțimea pasagerilor, reprezentând anonimitatea și ostilitatea masei sociale. Ca un alt Leandru, protagonistul trebuie să traverseze această mare de oameni-păpuși. Dar când ajunge la iubita lui, și ea a devenit una din manechinele anonime din mulțime. Numai când el o lovește peste față, ea se trezește și își 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 și ritm ale limbii, ca și posibilitatea folosirii dialogului dramatic într-o manieră pur poetică, distinctă de cea discursivă, înlocuind schimbul de idei sau informații dintre personaje cu imagini și teme poetice care cresc și se dezvoltă cu ajutorul unei noi logici asociative.

Aceeași idee este dusă mai departe de Tardieu în *L'A.B.C. de Notre Vie* (*Abc-ul vieții noastre*), scrisă în 1958 și 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 oraș, începând cu trezirea din vis, dimineata și sfârșind cu întoarcerea la somn, seara. Partea corală constă în murmurul nedeslușit al mulțimii, din nou cu părți articulate ale ridicării și căderii. Alte două personaje, Monsieur Mot și Madame Parole (Domnul Cuvânt și Doamna Vorbire) ilustrează execuția piesei prin recitarea unor rânduri întregi din dicționar care, spune autorul, reprezintă „note muzicale sau

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 și a-l transforma într-un individ aparte și, în final, recunoașterea faptului că rădăcinile omului se află în umanitate, ca întreg: „*Humanité, tu est mon paysage.*” Murmurul maselor devine unul din sunetele naturii, ca și vântul în pădure, ca și valurile mării.

Într-un alt „poem de teatru”, *Rhythme à Trois Temps, ou Le Temple de Ségeste* (Ritm în trei timpuri sau Templul Segestei), scris în 1958, Tardieu a încercat să reproducă sentimentele unui călător care vede pentru prima oară templul Segestei. Șase fete reprezintă cele șase coloane pe care le vede călătorul în timp ce se apropie, iar o voce din culise întrupează sentimentele sale. Fetele exprimă calmul și imuabilitatea, călătorul extatic este rapsodic și emoțional. Și *L'A.B.C. de Notre Vie*, dar și *Rhythme à Trois Temps* au fost acompaniate la prima producție de citate muzicale din opera lui Anton Webern.

Explorând și 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 și interesant, dar nicidecum concludiv – el arată doar că lumina și 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 își 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 și-a pierdut soția într-un accident de automobil. S-a retras din prezent, trăiește în trecut și vorbește numai la trecut. Când moare, corpul său este al unui om care a murit demult. În timp ce cadavrul zace în scena goală, se revine la momentul de dinaintea

accidentului. Robert aude vocea soției și 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 neterminat!”³⁵⁶

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 teme furnizate de teatrul absurdului. Pe patul de moarte, Asia, mama titanului Prometeu, îi împărtășește fiului său, Deucalion, secretul că zeii nu există. Ea însăși 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 și, 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:

„Știu, bine știu de-acuma
În noaptea pustiitoare care se lasă,
Ce zeu ameninț mai presus de-orice,
Sunt eu, sunt însuși Prometeu!”³⁵⁷

Opera experimentală a lui Tardieu trebuie privită în această lumină a recunoașterii 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, deși 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 însuși sau alții le-ar putea

³⁵⁶ Tardieu, *Théâtre II: Poèmes à Jouer* (Paris: Galimard, 1960), p.163

³⁵⁷ *ibid.*, pp.240-41

construi pe această bază furnizată de el. Acest lucru nu neagă realizările remarcabile ale lui Tardieu, dimpotrivă, le confirmă importanța. Iata un dramaturg al autorilor dramatici, un pionier dedicat lărgirii vocabularului și 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 Schéhadé sau anti-teatrul sardonic al lui Ionesco, până la lumea psihologică, de vis, a lui Adamov și Genet. Dar prin însăși asumarea conștientă, prin experimentarea deliberată, operei lui Tardieu îi lipsește compusivitatea obsesivă și, astfel, forța hipnotică, iminența unora din capodoperele din teatrul absurdului.

BORIS VIAN

Dacă experimentele lui Tardieu urmează un curs paralel, dar independent de dezvoltarea direcției principale a noului teatru, singura piesă de Boris Vian (1920-1959) care se înscrie fără nici un dubiu în teatrul absurdului arată clar semnele influenței directe a lui Ionesco, tovarășul-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 șase luni după moartea tragică a autorului.

Boris Vian a fost una dintre cele mai remarcabile figuri ale Parisului postbelic. Inginer, trompetist de jazz, șansonetist, actor de film, romancier, umorist, critic de jazz, unul din marile personaje ale boemei existențialiste din cafenelele de pe lângă Saint Germain-des-Prés, traducător al lui Raymond Chandler, Peter Cheney, James Cain, Nelson Algren, Strindberg și al memoriilor generalului Omar N. Bradley, iconoclast și pornograf condamnat, expert în science-fiction și dramaturg, Boris Vian pare întruparea vie a timpului său: sardonic, răutăcios, inventator de mici mecanisme și mașinării, dușman înverșunat al ipocriziei și, în același timp, poet sensibil, artist preocupat de realitatea ultimă a condiției umane.

În prima lui piesă, *L'Equarissage pour Tous* (*Ecarisajul pentru toți*, scrisă în 1946-7 și jucată pentru prima oară în 1950), Vian este deja un maestru al umorului negru, amar, deși 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 și propria lui *Mariés de la Tour Eiffel* (*Căsătorii turnului Eiffel*). Descrisă ca „un vodevil paramilitar într-un singur și 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 își continuă viața liniștită, măcelărind câinii și aranjând căsătoria uneia din fiicele lor cu un soldat german, locul este treptat invadat de personal militar de naționalități diferite, începând cu un parașutist japonez și sfârșind cu o femeie-soldat sovietică, rusoaică, în mod inexplicabil una din fiicele familiei. Mai există de asemenea numeroși americani și 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, deși ei sunt prezentați ca niște oportuniști care s-au înrolat în Rezistență exact în ziua Z și își petrec timpul rechiziționând mașini. 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 și a fricii de moarte. În trei acte, ne este prezentată o familie care fuge de un zgomet misterios și înspăimântător, mutându-se din ce în ce mai sus, în apartamente tot mai mici. În actul I, tatăl, mama, fiica, Zenobia și 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 ușa se închide misterios. Au rămas doar tatăl și mama. Lumea devine tot mai strâmtă pentru ei. În actul III îl

vedem pe tată intrând într-o mansardă micuță, atât de speriat de zgomot încât baricadează ușa înainte ca soția lui să poată și ea intra. Este singur. Dar nu poate scăpa de zgomot, de sunetul înfricoșător al apropierii morții. Și-acum tatăl nu mai are unde să fugă. Astfel, el moare.

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. Șchioapătă, sângerează și e oribil la vedere.”³⁵⁸ Această figură tăcută pare să nu fie observată de către personaje. Totuși, în mod constant, îl lovesc cu brutalitate.

Cu o structură simplă și de o imbatabilă gradare, *Les Bâtisseurs d'Empire* este o declarație foarte personală și plină de forță. Mândri cum suntem, convinși că ne construim propria noastră lume, imperiul nostru pe pământ, de fapt fugim mereu de câte ceva și, departe de a se lărgi, lumea noastră se micșorează. 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 crește tot mai mult.

Pân-aici – foarte clar. Dar ce reprezintă *schmürz*-ul? Este poate semnificativ faptul că Boris Vian și-a semnat articolele din revistele populare cu pseudonimul Adolphe Schmürz. Nu există nici o îndoială că *Les Bâtisseurs d'Empire* dramatizează sentimentele lui Vian însuși. El știe că suferă de o boală gravă de inimă, consecința unui atac febril. A fost nevoit să-și abandoneze trompeta: „Fiecare notă pe care o cânt la trompetă îmi scurtează viața cu o zi”, spune el. Își vede propria viață apropiindu-se de sfârșit. Oare *schmürz*-ul reprezintă partea noastră muritoare, cea pe care o biciuim și o maltratăm fără să ne dăm seama ce facem? Faptul că *schmürz*-ul cade și 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 și ei niște mesageri ai morții, iar *schmürz*-ul protagonistului este propria lui moarte, așteptându-l în tăcere, nesăbuit bicuită de acesta, atunci când el *nu este conștient* 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 suferință, *Schmerz*, și 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 furișat pur și simplu înăuntru.

DINO BUZZATI

În *Les Bâtisseurs d'Empire*, fuga de moarte ia forma unei încercări de a merge tot mai sus. Aceeași imagine apare în direcție opusă într-o remarcabilă piesă de Dino Buzzati, eminent romancier și ziarist italian din echipa ziarului *Corriere della Sera* din Milano. Textul, pentru prima oară montat la Piccolo Teatro din Milano în 1953, se numește *Un Caso Clinico (Un caz clinic)*. Având două părți și treisprezece scene, el prezintă moartea unui om de afaceri de vârstă mijlocie, Giovanni Corte. Ocupat, supraaglomerat, tiranizat dar și cocoloșit ca cel care aduce pâinea în casă și a cărui sănătate trebuie îngrijită, el este tulburat de halucinații: o voce feminină îl cheamă de departe, iar fantoma unei femei îi bânuie casa. Este convins să consulte un specialist faimos și merge să-l vadă, într-un spital ultramodern. Înainte să-și dea bine seama ce i se întâmplă, e internat și pe punctul de a fi operat. Toată lumea îl asigură că spitalul este organizat eficient și modern, că cei care nu sunt cu adevărat bolnavi, ci doar ținuți sub observație, se află la etajul superior, al șaptelea. Cei care se simt mai puțin bine sunt la șase, cei bolnavi, dar nu grav, la cinci, și tot așa, 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 șase pentru a face loc cuiva care are nevoie de cameră mai mult decât el. Coborând mai mult, el mai speră totuși că motivul este apropierea de anumite servicii medicale specializate, dar înainte de a-și da seama pe deplin ce se întâmplă, a ajuns atât de jos, încât nu mai există speranță de scăpare. Este aruncat printre proscrisii 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 și, mai presus de orice, modul imperceptibil al căderii sale și revelația ei bruscă. Prin spitalul cu ierarhia sa rigidă, Buzzati ne oferă o imagine tulburătoare a societății însăși, 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 și de neînțeles. Dacă *Les Bâtisseurs d'Empire* arată omul într-o fugă activă de moarte, *Un Caso Clinico* îl descrie copleșit treptat de bătrânețe și boală, complet inconștient de ce i se întâmplă. În procesul treptat al morții, omul își 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-amintești de el? Un tip activ, sigur pe el... ce sigur era pe el, ți-amintești?”³⁵⁹

Autor al unui remarcabil roman în stil kafkian, *Il Deserto dei Tartari* (*Deșertul tătarilor*) și a mai multor povestiri în același 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-și 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 și 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 și-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, sfârșește prin a-și pierde nu numai personalitatea, ci și darul vorbirii. *Tempo di Cavallette* (*Vremea lăcustelor*) arată o Italie postbelică asemănătoare unui sat distrus, locuit de oportuniști egoiști. Când Joe, italianul american vine să-și împartă averea cu oamenii din locul său de baștină, este ucis de doi delincvenți juvenili. El re apare sub forma unei figuri cristice, dar locuitorii sunt omorâți într-un holocaust – de lăcuste sau de bombe atomice? – care incinerează ruinele satului. Supraviețuiește doar un băiețel, speranța într-o lume nouă. *Tempo di Cavalette* a avut premiera la Darmstadt, în primăvara anului 1958, în limba germană.

Pieseile 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 grotești ale unei civilizații mecanice: stâlpi de telegraf rupti, o pompă strică de benzină, piloni și structuri de rezistență crescând dintr-o fundație de beton. Primăvara, „mugurii de beton ca un mucegai, un mucegai scârbos, se ridică, se stratifică și invadează totul.”³⁶⁰ Locuitorii acestei păduri, din care nu există cale de ieșire, sunt suflete pierdute. Asemenea vagabonzilor din *Așteptându-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 și 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 creștinătatea și care se luptă să-și păstreze credința, un general – a cărui familie a fost ucisă într-un raid aerian, pe când el conducea atacul pe front și care și-a pierdut disprețul militar față de moarte, văzând mormanul de ruine sub care ai lui au fost îngropați – și 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-și ia o slujbă derizorie pentru a-și hrăni familia: acesta poartă conversații animate și pline de suferință cu personaje ale căror replici iau forma improvizațiilor la saxofon și 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 și îl invită să plece împreună, el nu rezistă confruntării cu realitatea și 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 – și înnebunește. Podgoreanul își reafirmă credința că omul nu a fost abandonat de Dumnezeu, dar piesa se termină cu radioul care turuie idiot programul gimnasticii de dimineață și cu Max, amantul lui Margot, executând mecanic mișcările respective.

Pădurea este o imagine poetică validă a unei civilizații industriale, iar personajele care o populează suferă toate de tarele acesteia: război, orgoliu intelectual, suprimarea impulsului poetic datorată presiunilor comerciale, îndoiala religioasă și toate ororile lagărului de concentrare. (Max a fost silit, sub tortură, să-și trădeze prietenul, prietenul i-a lăsat moștenire o uriașă avere, iar acum cel dintâi bântuie prin lume ca să scape de remușcări. 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 și beton.

MANUEL DE PEDROLO

Lumea de vis a lui d'Errico, absurdă și crudă cum este ea, are totuși 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 aproape geometrică. De Pedrolo ar fi mai cunoscut azi în afara țării sale dacă limba în care scrie, catalana, nu ar fi atât de inaccesibilă chiar și

acelor anglofoni care vorbesc franceză, spaniolă sau germană. Autor prolific de romane și povestiri, Pedrolo a scris și 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 și 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 măsură³⁶¹, iar piesa prezintă o încercare de a măsura condiția umană folosind standarde inoperabile și lipsite de sens. Într-un coridor pustiu și 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 *Așteptându-l pe Godot*. Rezidentul nu este conștient de existența unei lumi în afara lui. El nu știe cum au ajuns la el obiectele pe care le folosește. Vizitatorul observă că acesta are o scrumieră și îl întreabă de unde. „Nu știu”, replică rezidentul, „Cineva a adus-o și acum e-aici.” Vizitatorul îl avertizează: „Dacă n-ai grijă, obiectele au să-ți invadeze viața.”³⁶² Vizitatorul este și el inconștient de lumea dinafară, deși, după cum îi amintește rezidentul, el trebuie să fi venit de-acolo.

În aceeași 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 și vizitatorul său. Când acesta din urmă vrea să se spele pe mâini și deschide ușa 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 și 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

³⁶² 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 împrietenește imediat cu ea și își aranjează un rendez-vous. Străinul nu are nici o problemă să intre în contact cu fata care traversează din nou coridorul. El decide astfel să iasă cu aceasta din urmă, și 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 ușă. Rezidentul deschide ușa și îl lasă să intre la fată. Apoi rezidentul și vizitatorul rămân singuri. Încearcă să înțeleagă ce s-a întâmplat și ajung la concluzia că ființele ciudate care i-au deranjat nu există. Dar nici ei înșiși nu pot pretinde că există în realitate. Acestea fiind stabilite, se pot întoarce să-și vadă de treabă. Cineva bate la ușă. Rezidentul merge să deschidă, iar cortina cade.

Această ciudată piesă scurtă pune problema realității „celorlalți” și 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-și propria lume, deci incapabil să relaționeze cu ceilalți, incapabil până și să distingă un prieten de un dușman. 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 din afară, amăgitoare și crudă. Și totuși, 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 și Nu*, premiera la Barcelona, pe 19 decembrie 1958) și este decrișă de însuși autor ca fiind „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 privește spre cei închiși în celula din stânga și din dreapta sa. Nu adoarme, iar cele două cupluri, Fabi și Selenia într-o cușcă, Bret și Eliana în cealaltă, încearcă să treacă de Nu, temnicerul lor. Dar el se trezește la timp. Încercarea celor două cupluri umane de a scăpa de după gratiile care îi țin închiși eșuează. Dar, acum că știu că există o posibilitate de a scăpa, oamenii speră că vor reuși la un moment dat, dacă nu ei, atunci copiii lor.

În actul al doilea, cele două cupluri au copii: un fiu, Feda, într-una din cuști, o fiică, Sorne, în cealaltă. Freda și Sorne se iubesc și se hotărăsc să fugă din cuștile care îi împiedică să fie împreună. Examinând celulele, își 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 nicio dată să-și dea seama de existența ei. Totuși, se pare că pe acolo nu se poate scăpa. Așa că cei doi tineri se concentrează pe peretele din spate și descoperă că nu este nicidecum așa 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 și îi roagă să nu facă asta, altfel se va sfârși cu ei. Moartea? Nu, ceva mult mai rău. Tensiunea crește, iar Feda decide să rupă perdeaua. Dincolo de ea este o altă cușcă, ceea ce arată clar că și 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 și nemișcați. Nu, exclamă Freda, „este mai închis decât noi, fiindcă el știa toate astea”³⁶³

Homes i No este într-adevăr o anchetă – o cercetare a problemei libertății. Omul este închis într-o înfinitate 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 trezește în fața unora noi (chinul metafizic al condiției umane, moartea, relativitatea cunoașterii umane ș.a.). Dar el continuă lupta de a scăpa din cele noi; trebuie să continue, chiar dacă știm dinainte că după acestea vor urma altele la fel.

În simplitatea concepției sale și 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. Își termină studiile de drept la Madrid, dar trăiește în Franța din 1954 și 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 își 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 simplități infantile. Ca și copiii, ele sunt adesea crude, căci nu reușesc să înțeleagă existența unei legi morale și, ca și 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 știrilor 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 tranșee, în prima linie. Tatăl și mama lui, prea simpli ca să înțeleagă întreaga cruzime a războiului, sosesc în vizită și 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 și cruzime, atât de caracteristic pentru Arrabal. Aceasta este și atmosfera din *Oraison, o dramă mistică* într-un act, care deschide volumul I de Teatru de Arrabal, publicat în 1958. Un bărbat și o femeie, Fidio și Lilbé (observați gângureala numelor) stau lângă sicriul unui copil și 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 până-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 și Lilbé stau lângă sicriul propriului copil, pe care l-au ucis. Discută naiv despre exemplul lui Isus și ajung la concluzia că vor încerca să fie buni, deși 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 și mai plină de contradicții. O femeie, Françoise, vine împreună cu cei doi fii ai ei, Benoît și Maurice, să își denunțe bărbatul celor doi călăi din titlu. El a comis o crimă necunoscută. Françoise, care îl urăște, vrea să fie martoră la torturarea acestuia, în camera alăturată. Ea se bucură de suferința lui și chiar se năpustește în cameră să-i pună sare și 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 și 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 și fiului care se îmbrățișează.

În *Fando et Lis*, o piesă în cinci scene, Fando o plimbă pe iubita lui, Lis, paralizată, într-un scaun cu roțile. Ei merg la Tar. Fando o iubește mult pe Lis și cu toate acestea o resimte ca pe o povară. Totuși, încearcă s-o distreze cântând la tobă singurul cântec pe care-l știe, cântecul penei. Se întâlnesc cu trei domni cu umbrelă care se îndreaptă și ei spre Tar, un loc care, asemenea lui Fando și Lis, li se pare imposibil de atins. În loc de a ajunge la Tar, ei se întorc mereu în același loc. Fando e mândru de frumusețea lui Lis și îi ridică fusta, invitându-i pe cei trei să-i sărute coapsele. Fando o iubește pe Lis, dar nu poate rezista tentației de a fi crud cu ea. În scena a patra aflăm că, pentru a se fâli cu ea față de cei trei domni, a lăsat-o să zacă goală întreaga noapte, sub cerul liber. Acum ea e și mai bolnavă decât înainte. Fando a pus-o în lanțuri și a încătușat-o, doar ca să vadă dacă ea se poate târî astfel. O bate. Ea cade și 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 și un câine, căci i-a promis lui Lis că, atunci

când va muri, o să-i viziteze mormântul cu o floare și un câine. Cei trei domni se hotărăsc să-l însoțească la cimitir. După care toți patru vor încerca să-și reia drumul către Tar.

Într-un ciudat amestec de *commedia dell'arte* și *grand guignol*, *Fando și Lis* este o evocare poetică a ambivalenței dragostei, a iubirii pe care un copil poate s-o aibă pentru un câine, alintat și chinuit în același timp. Proiectând emoțiile copilăriei în lumea adultă, Arrabal obține un efect în același timp tragicomic și profund, căci iluminează un adevăr bine ascuns în spatele unor emoții adulte.

Le Cimetière des Voitures (*Cimitirul de mașini*), 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 și amplasate într-un peisaj grotesc și sordid. Scena este un cimitir de mașini vechi, dar care este administrat ca și când ar fi un hotel de lux. Un valet, Milos, asigură serviciile: micul dejun la pat și un sărut de la Dilla, prostituata, pentru fiecare domn, înainte ca acesta să adoarmă. Protagonistul, Emanou (respectiv Emanuel), un trompetist, este șeful unui trio care-l include, pe lângă el, pe Topé, clarinetistul și pe Fodère, saxofonistul, un tip mut, modelat după Harpo Marx. Emanou, ca și Fidio în *Oraison*, vrea să fie bun. De aceea le cântă în fiecare seară tovarășilor săi din cimitirul de mașini, pentru ca aceștia să danseze, deși cântatul la orice fel de instrumente muzicale este strict interzis de poliție. Pe tot parcursul piesei, doi neobosiți atleți, TioSSIDo și o femeie mai în vârstă, Lasca, traversează scena într-un show sportiv grotesc. În actul doi, vedem că aceștia sunt agenți de poliție care îl urmăresc pe Emanou. Ei îl plătesc pe Topé să-și trădeze maestrul pentru bani – el îl va identifica pe acesta sărutându-l. Când și mutul Fodère este întrebat dacă îl cunoaște pe Emanou, acesta se leapădă de el, negând puternic din cap. Emanou este bătut cu sălbăticie și dus afară, muribund, legat de niște mânere de bicicletă. Iar viața grotescă din cimitirul de mașini continuă.

Dorința lui Emanou de a fi bun este prezentată mai degrabă ca un vis, decât ca o convingere rațională. El își recită mecanic crezul: „Când ești bun, simți o mare bucurie interioară, născută din pacea spiritului pe care o cunoști când te vezi asemenea imaginii ideale a Omului”, dar spre sfârșitul piesei pare să fi uitat acest text și, încercând să-l spună, iese

doar o bâlbâială totală. În același 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 – și hotărăște să nu o facă, pur și simplu fiindcă e prea dificil. Când Dilla îi spune că și ea vrea să fie bună, Emanou răspunde „Dar deja ești bună, îi lași pe toți să se culce cu tine.”³⁶⁶

Deși paralelele între Emanou și 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 izbutește să obțină un efect de inocență – căutarea binelui se face cu o totală dăruire într-un unives sordid și 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 și alergările poliției în scopuri sportive.

Preocuparea lui Arrabal față de problema binelui – relația între dragoste și cruzime, punerea standardelor etice sub semnul întrebării, din postura unui inocent gata să le accepte, dacă le-ar putea înțelege – amintește de atitudinea vagabonzilor lui Beckett în *Așteptându-l pe Godot*. Arrabal, care afirmă că scriind își exprimă visele și emoțiile proprii, recunoaște totuși admirația pe care o resimte pentru Beckett. Dar, deși 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 mișcarea unor forme abstarcte tridimensionale, unele din ele fiind mecanisme, iar altele mișcate de dansatori. Lumea formală a acestor invenții este bazată pe tablourile lui Klee, Mondrian, Delaunay și figurile mobile ale lui Alexandre Calder. Arrabal este convins că nepotrivirile mișcărilor 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 uriaș joc de șah (Arrabal este un pasionat jucător de șah), ilustrat de diagrame fascinant colorate. Dar înscenarea unei aseme-

³⁶⁶ ibid., p.152

nea concepției îndrăznețe cu mijloacele 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 și devine mai sigur pe el, Arrabal produce, cu imaginația lui fertilă, un lung șir 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 totuși o piesă care, prin economia construcției sale și strălucita simplitate a concepției, se detașează, 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 și poate accede la statutul unui text clasic. Titlul piesei vine dintr-un pasaj al scrierilor lui Artaud despre teatrul cruzimii, în care vorbește despre „cruzimea împăraților asirieni” care-și trimiteau unii altora nasurile și urechile tăiate ale dușmanilor lor. Piesa este, de asemenea, o variantă modernă a *Furtunii* lui Shakespeare. Arhitectul, respectiv tipul uman constructiv, pozitiv, nepătat – este Calibanul acestei insule pustii: nu are darul vorbirii, pentru că nu are nevoie de el; păsările și animalele – Cerul însuși – îi îndeplinesc cele mai mici dorințe, el nu trebuie decât să le gândească. După o explozie uriașă, apare Prospero-ul insulei, omul modern, pare-se supraviețuitorul unui accident aviatic – sau al unui holocaust atomic. Este înnebunit după putere și se imaginează ca împărat, deși 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 și pretențiile societății, iar consecința este că arhitectul își pierde puterile miraculoase. Dar și Împăratul este chinuit de complexe de vinovăție, se consideră răspunzător pentru moartea mamei sale și insistă ca arhitectul să-l condamne la moarte și să-l mănânce. Acesta îl devorează și se transformă el însuși în Împărat care, acum gol, ca omul natural, locuiește 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 și cea coruptă, vinovată, a omului social, reîncepe.

Arrabal își 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 obișnuit de panică (respectiv frică, anxietate și teroare), și conotația originală de „aparținând zeului Pan”. Arrabal accentuează astfel elementul de spontaneitate și entuziasm, aspectul de celebrare a vieții în *întregimea* ei (Pan înseamnă „tot” în greaca veche), acceptarea acesteia în toată gloria și oroarea ei. „Caut un teatru”, spune Arrabal, „în care umorul și poezia, panica și iubirea să fie una. Ritualul teatral s-ar transforma atunci în *opera mundi*, ca în fanteziile lui Don Quijote, coșmarurile lui Alice, delirul lui K., de fapt ca toate visele umanoide care bântuie nopțile unui computer.”

Iata un program ambițios, iar Arrabal a demonstrat că este în stare să-l pună în practică. Totuși, prin ceea ce scrie în ultima vreme, el pare în mod deliberat pervers și plin de sine. Pieseile 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 și romancier de limbă germană. Piesa lui, *Biedermann und die Brandstifter* (*Biedermann și incendiarii*), produsă pentru prima oară în limba germană pe 29 martie 1958 la Zürich Schauspielhaus, este prima și singura lui escadă de până acum pe tărâmul umorului negru și în teatrul absurdului. Frisch și compatriotul lui, Friederich Dürrenmatt, categoric unul din cei mai importanți dramaturgi de limbă germană astăzi, și-au creat un idiom dramatic propriu, un stil care datorează mult lui Bernard Shaw, Thornton Wilder și Bertold Brecht și 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 cărei 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 atunci 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 găscă și varză roșie. Așa cum unul din incendiari 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 incendiari, 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 fițilul 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 incendiarii descoperă că nu au chibrituri, acesta le oferă prietenos pe ale lui, ca să poată aprinde fițilul 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, 1958), p.78.

³⁶⁸ *ibid.*, p.20

(unul dintre incendiatori) refuză să primească oameni ca ei. Și fiindcă orașul 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 Președintelui Beneš al Cehoslovaciei, care i-a primit pe comuniști în guvern, deși știa că urmau să distrugă țara.³⁶⁹ Aceeași este și situația intelectualității germane, care nu a crezut că Hitler era serios când vorbea de război și cucerire, permițând astfel izbucnirea unei noi conflagrații mondiale. Și aceeași este, într-un anume sens, și situația lumii în epoca bombeii cu hidrogen, când în podurile marilor puteri se află depozite cu materiale extrem de inflamabile și explozive. Dar dincolo de acest aspect pur politic, piesa lui Frisch descrie starea mentală a familiei din *Cântărețu cheală* și *Jaques* ale lui Ionesco, lumea moartă a rutinei și 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, așa 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 prăbușirea unei întregi civilizații, în lumina ascensiunii și decăderii lui Hitler, a făcut ca lipsa de sens și de legături din viața oamenilor să apară mai evidentă decât în alte părți. Autorii dramaticei importanți ai absurdului s-au bucurat de mai mult succes în Germania decât oriunde

³⁶⁹ Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt* (Bern und Munich: Francke, 1960), p.100

altundeva până azi. Și totuși, în vidul lăsat de Hitler, a trebuit să treacă multă vreme până să se nască o nouă generație de dramaturgi.

Wolfgang Hildesheimer (născut în 1916), unul din primii scriitori germani care și-a însușit idiomul legat de teatrul absurdului, și-a petrecut, în mod semnificativ anii războiului în afara Germaniei și este încă și azi cetățean israelian. La origine pictor, Hildesheimer și-a început cariera de dramaturg cu o serie de piese radiofonice, pline de spirit și fan-tezie: povești picarești despre falsificatori, țări balcanice grotești și romantisme orientale. Pasul pe care la făcut dinspre aceste *policier*-uri intelectuale către teatrul absurdului pare, totuși, firesc. Căci Hildesheimer privește teatrul absurdului, așa 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 Și chiar așa se și 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 sinco-pat pe teme de afaceri și burse, cu tonalități artistice și poetice (un amestec caracteristic societății vestgermane de azi). Pe măsură ce lumina scade, vara se transformă în toamnă, iar moartea îi ia pe președintele unei mari companii, un consul și un inginer minier.

În *Landsschaft mit Figuren* (*Peisaj cu figuri*), vedem un artist care pictează un portret de grup al unor personaje la fel de goale și pline de pretenții ca cele de mai sus, respectiv o mare doamnă de vârstă a treia,

³⁷⁰ Wolfgang Hildesheimer, „Erlanger Rede über das absurde Theater”, în *Akzente*, Munich, no.6, 1960

³⁷¹ Hildesheimer, *Spiele in denen es dunkel wird* (Pfullingen: Neske, 1958)

gigolo-ul ei și un important magnat. Aici, personajele trec sub ochii noștri de la vârsta medie spre bătrânețe, până când mor, sunt frumos împachetate în cutii și vândute unui colecționar – astfel încât ele devin propriile lor portrete. Pe măsură ce acest lucru se desfășoară, un geamgiu înlocuiește ferestrele studioului pictorului. Prin aceste noi ferestre lumina scade și intră întunericul. Dar în finalul piesei, pictorul și soția lui sunt la fel de tineri ca la început și, rămânând singuri, noile ferestre violete cad la pământ și scena este din nou scăldată în lumină.

Geamgiul reappare în *Die Uhren (Ceasurile)*, dar de această dată panourile de sticlă cu care înlocuiește ferestrele unei camere locuite de un bărbat și soția lui sunt complet negre și impenetrabile. Pe măsură ce operația continuă, cuplul prezintă scene din viața lor împreună: spre sfârșit, vine un comis-voiajor care vinde ceasuri de toate mărimile și de toate tipurile. La căderea cortinei, cei doi sunt în interiorul ceasului, scoțând ticăituri specifice.

Chiar dacă departe de a se desprinde în totalitate de unele analogii destul de transparente și chiar de anumite concluzii întrucâtva facile, aceste parabole dramatice rămân totuși impresionante declarații poetice.

GÜNTER GRASS

Parabolele lui Hildesheimer sunt blânde și elegante. Dar teatrul lui Günter Grass (născut în 1927) are o textură mult mai aspră. Și Grass și-a început cariera tot ca pictor. Piesele lui sunt asemenea pânzelor lui Bosch sau Goya: violente și grotești. În *Onkel, Onkel (Unchiule, unchiule)*, îl întâlnim pe Bollin, un tânăr obsedat de crimă, dar care eșuează mereu pentru că potențialele sale victime nu le este frică de el. Fetița sub patul căreia se ascunde nu-l bagă-n seamă atunci când iese, iar apoi îl roagă s-o ajute cu careul de cuvinte încrucișate, pădurarul pe care-l prinde-n capcană în pădure continuă să predice unor copii de la oraș despre copaci și metodele de orientare, vedeta de film pe care vrea s-o ucidă Bollin, în cada de baie, îl înnebunește cu frivolitatea ei și, în final, doi copii îi fură revolverul și îl împușcă *ei pe el*.

În *Zweiundreisig Zähne* (Treizeci și doi de dinți), facem cunoștință cu un învățător la fel de obsedat ca Bollin – căci pentru el spălătul pe dinți e mai presus de orice pasiune. *Hochwasser* (Inundația) arată o familie care fuge de apa care crește, ajungând la etajul de sus al casei și apoi pe acoperiș, unde se întâlnesc cu o pereche de șobolani filosofi. După ce apa se retrage, iar ei se întorc la viețile lor rutinate, ajung să regrete pierderea senzațiilor, emoțiilor și 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 și, desigur, neajungând 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 obișnuita supă de varză roșie, combinată cu un fel de cenușă. Deținătorul acestui secret este numit Conte, deși pe el îl cheamă, foarte obișnuit, Herbert Schymanski. Bucătarii încheie un târg cu Conte: dacă îi împărtășesc secretul el se poate căsători cu Martha, sora medicală. Dar când vine vremea ca acesta să-și 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 aceeași supă... Ultimele luni... viața cu Martha... au făcut această experiență inutilă. Am uitat-o.”³⁷² Incapabili să-și țină promisiunea, Conte și Martha se sinucid. Este destul de clar că piesa este o analogie a pasiunii christice. Martha îi spală picioarele Contelui, înainte ca acesta să moară și există asocieri între hrana misterioasă și sfânta împărtășanie care, la urma urmelor, a fost instituită și este simbolizată de o cină.

Günter Grass și-a scris majoritatea pieselor înainte de 1957. De atunci încoace a obținut mari succese cu câteva romane grotești și exuberante, ca *Die Blechtrommel* (Toba de tinichea, 1959), *Hundejahre* (Ani

³⁷² Günter Grass, *Die bösen Köche*, în manuscris, p.101

de câine, 1963)³⁷³ și *Calcanul* (1977). Piesa lui *Die Plebejer proben den Aufstand* (Plebea repetă răskoala. O tragedie germană, 1966), tratează un episod convențional din viața lui Brecht folosind convenția dramatică brechtiană.

ROBERT PINGET

Un alt romancier notabil care și-a început cariera ca pictor și s-a aventurat, de asemenea, în zona absurdului este Robert Pinget (născut în 1919). Originar din Geneva, Pinget trăiește 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* (Puștiul, 1959), având forma unei scrisori adresate de un tată abandonat fiului său rătăcitor; tatăl nu știe unde a plecat fiul său, așa că nu poate trimite scrisoarea, ea rămânând astfel „moartă”. *Le Fiston* încearcă să reproducă forma incoerentă, dezorganizată a unei epistole nesfârșite, 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 și când autorul ar fi devenit atât de obsedat de realitatea acestei lungi scrisori, încât a vrut să-l vadă în carne și oase pe autorul acesteia. Monsieur Levert ne este astfel prezentat în două situații: la bar, deschizându-și inima barmanului și la poștă, încercând să convingă funcționarul de la ghișeu să mai verifice o dată dacă nu cumva scrisoarea primită de la fiul lui s-o fi rătăcit. Dar barmanul și funcționarul de la poștă sunt jucați de același actor, tejeaua poștei și a barului sunt aceleași, iar bătrânul așteaptă fără nici o speranță, ca și

³⁷³ Romanul face parte din trilogia *Danzig* (*Gdansk*), care mai cuprinde *Toba de tinichea* și *Pisica și soarele*, ambele traduse în limba română. (n.tr.)

vagabonzii din *Așteptându-l pe Godot*. El se macină întruna, încercând să găsească motivul pentru care fiul lui l-a părăsit, greșeala pe care a făcut-o și care a dus la pierderea afecțiunii acestuia. Afară trece un convoi de înmormântare. Monsieur Levert își așteaptă moartea. În această simfonie a melancoliei și regretului, apar doi actori ai unei companii itinerante, care intră în bar, repetă și interpretează fragmente dintr-o farsă sentimentală de alcov, pe care au jucat-o în seara respectivă. Piesa se numește *Fiul rătăcitor* și este despre un tată care îi scrie scrisori nesfârșite 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 așa 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 și lipsite de vreo finalitate, așa 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 (Flașnetă)*, tradusă de Samuel Beckett cu titlul *Vechea melodie* și produsă pe 23 august 1960 de BBC III), în care absurdul vorbirii curente este dus la paroxism: doi bătrâni, un flașnetar și prietenul lui, vorbesc despre trecut. Conversația se mută de la un subiect la altul și fiecare din cei doi bătrâni mai povestește 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 înecă aproape cuvintele. Până la urmă, totuși, mânerul vechii flașnete, 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 și 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 și frumusețe plină de lirism. Căci nu există nici o contradicție între reproducerea meticuloasă a realității și literatura absurdului. Dimpotrivă. Cea mai reală conversație este, la urma urmelor, incoerentă,

ilogică, agramată și eliptică. Transcriind realitatea cu o crudă excitație, dramaturgul ajunge la limbajul dezintegrator al absurdului. Dialogul strict logic al unei piese rațional construite este, în schimb, nerealist și foarte stilizat. Într-o lume care a devenit absurdă însă, transcrierea cu multă grijă a realității ajunge să creeze impresia că ea este extravagantă și irațională.

Într-un volum apărut în 1961, Pinget publică alte trei piese, una lungă și alte două într-un act: *Ici ou Ailleurs (Aici sau aiurea)*, în trei acte, care este, ca și *Lettre Morte*, îndeaproape legată de unul din romanele lui Pinget, *Clope au Dossier (Dosarul lui Clope)*. Protagonistul, Clope, trăiește într-o colibă pe peronul unei gări, își câștigă traiul ghicind în cărți și este bântuit de ceva din trecutul lui. Un tânăr, Pierrot, care vrea să prindă un tren, se împrietenește cu Clope. Pare că se va muta cu el, dar într-o zi prinde un tren și pleacă, totuși. Rămâne imaginea șocantă a tipului sedentar și contemplativ, care încearcă să construiască o relație durabilă în înghesuiala și aglomerația de călători și trenuri care vin și pleacă.

În *Architruc*, prima din piesele scurte din volum, un rege plictisit, incompetent și infantil și ministrul său își petrec timpul cu jocuri inutile, cam ca și vagabonzii din *Așteptându-l pe Godot*. La sfârșit, moartea apare și ia viața regelui. *L'Hypothèse*, cealaltă piesă într-un act din același volum, este mult mai interesantă și 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 și de ce și-ar arunca un scriitor manuscrisul într-o fântână. Pe măsură ce ipoteza devine tot mai bizară și mai ciudată, imaginea lui Mortin, care a fost proiectată de câteva ori pe un ecran în fundal, îi preia meditația și ajunge să vorbească în locul lui. Mortin devine tot mai agitat și în final pare că va ceda și va arunca manuscrisul la care lucrează – așa că, poate ipoteza îl privește chiar pe el și propriul său manuscris...

În amplul roman *L'Inquisiteur (Rechizitoriul, 1962)*, Pinget romancierul fuzionează cu dramaturgul Pinget. Sub forma unui șir de întrebări și răspunsuri, un lung și misterios rechizitoriu, teatrul absurdului se reunește cu le *nouveau roman*.

NORMAN FREDERICK SIMPSON

Dacă piesele lui Pinter transpun realismul în fantezie poetică, cele ale lui Norman Frederick Simpson (născut în 1919) sunt niște fantezii filosofice bine ancorate în realitate. N. F. Simpson, lector în domeniul educației adulților, trăiește în Londra și a ajuns cunoscut mai întâi după ce a câștigat 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 și este comparată de însuși autorul ei cu un sergent major recitând *Jabberwocky*³⁷⁴ iar și iar, la megafon, dar se bazează totuși pe sistemul englez al orelor de curs. Dacă lumea lui Pinter este una a vagabonzilor și tinerilor funcționari, a lui Simpson este categoric a clasei mijlocii suburbane. Familia Paradox³⁷⁵ 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”), așa că îl schimbă cu un șarpe („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.

Paradoxii invită niște 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. Paradoxii și musafirii lor, cei doi actori comici, se îmbată cu nectar și 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 Carroll, inițial parte a romanului *Alice în Țara Oglinzilor* (1871). Este adesea considerat cel mai important poem-nonsens scris vreodată în limba engleză și este folosit în școala primară pentru a învăța copiii cum se folosesc verbele și substantivele. (n.tr.)

³⁷⁵ „The Paradoxes” – omofon cu „paradox” (n.tr.)

³⁷⁶ *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 își îndeamnă ascultătorii să „facă muzică, apă, dragoste și cotețe pentru iepuri”³⁷⁸ și să se roage:

„Să râdem cu cei ce ne gâdilă... să plângem cu cei expuși gazului lacrimogen. Să ne dăm capetele pe spate și 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 cunoaștere, 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 și satira se amestecă cu parodia, dar intenția filosofică serioasă este mereu și 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 și transformându-se într-un creier mecanic care, în ciuda faptului că i se furnizează destule informații, nu reușește să dea nici un răspuns corect, din cauza unui scurtcircuit.

Autorul apare și el din când în când, scuizându-se pentru scăderile piesei pe care a scris-o în portugheză, o limbă pe care nu o cunoaște absolut deloc. „Nu pretind” spune el „că am vreo viziune, iar voi s-ar putea să știți 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 unei „serii ciudate”, autorul atrage atenția publicului asupra confortabilului fapt că „retragerea din fața rațiunii 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. Dar *non sequitur*, căci dacă ceva este mamifer, nu e sigur că este om. (n. tr.)

³⁸² *Ibid.*, p.140.

Într-adevăr, asta cam așa este. Iar piesele lui N.F. Simpson sunt distracții intelectuale foarte rafinate. Le lipsește 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 și simplu pe asocieri verbale și pe o logică la rândul ei pur verbală, lipsindu-le disciplina formală a lui Beckett. Așa cum însuși 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 mișcare. Până la urmă vor cădea singure căci sunt inofensive.”³⁸³

Dar, cu toată lejeritatea și spontaneitatea construcției, lumea lui Simpson poartă semnele fanteziei unei personalități extrem de raționale, inteligente, foarte educate și cu un delicios simț al umorului. „Cred că viața este îngrozitor de comică” spune el. „Oamenii călătoresc în fiecare zi cu metrourile și fac lucruri cu un scop, dar ele sfârșesc prin a fi un scop în sine. De exemplu, unii cumpără mașini ca să plece din oraș la sfârșitul săptămânii, însă își petrec sfârșitul săptămânii spălându-le.”³⁸⁴

Rugăciunile și răspunsurile în varianta scurtă, de un act, a piesei *A Resounding Tinkle* par să rezume scopul încercărilor lui Simpson:

„RUGĂCIUNE: Luminează-ne cu privire la natura cunoașterii noastre.

Căci iluziile omului rațional nu sunt iluziile nebunului, iar iluziile celui care se flagelează nu sunt cele ale unui alcoolice, iluziile celui ce delirează 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 și să-i spunem adevăr:

RĂSPUNS: Pe care în deplină rațiune să-l numim adevăr și să știm că e fals.

³⁸³ Simpson citat de Penelope Gilliatt în “Schoolmaster from Battersea”, *Manchester Guardian*, 14 aprilie 1960.

³⁸⁴ Simpson citat în *Daily Mail*, 25 februarie 1960.

RUGĂCIUNE: Pe care, în deplină rațiune, să-l știm și, știindu-l, să știm ce este ceea ce știm.

RĂSPUNS: Amin.”³⁸⁵

Cu greu ar putea exista o declarație mai programatică, nu vorbind despre Simpson, ci chiar despre teatrul absurdului.

Cercetarea relativității viziunii noastre asupra lumii, în funcție de preocupările individului, de obsesiile și situațiile 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.

Mulțimea se adună treptat în jurul unui „vizionar” care s-a așezat pe un scaun pliant, cu păături și mâncare, veghind apariția unui eveniment incert, cu conotații religioase care, spune el, trebuie să se întâmple acolo. E vorba despre dezvelirea solemnă a unei ferestre uriașe, ale cărei ochiuri multicolore de geam își vor lăsa amprenta asupra strălucirii albe a eternității. Vizionarul recunoaște că, odată, ambiția lui era „ca oamenii să vină la mine formând uriașe cozi, în toate direcțiile cunoscute ale busolei”³⁸⁶, dar între timp și-a redus pretențiile și acum se va mulțumi să devină nucleul unor cozi ceva mai modeste.

Sosesc și alte personaje, mult mai comune, care privesc gaura, proiectându-și pe rând propriile preocupări – întregul conținut al minții – în întunericul fără expresie al deschiderii misterioase. Astfel, discuția din jurul găurii devine o trecere în revistă a fantasmelor vieții dintr-o suburbie englezească. Ea începe cu sportul, de la domino la cricket, box și golf, trece la natură, transformând gaura într-un acvariu găzduind o sumedenie de specii de pești despre care se discută competent, apoi se ajunge la crimă, pedeapsă și cereri violente de tortură, execuție și răzbunare după care, emoțiile celor implicați deja trezite, ele culminează în fantezii politice, cu violența acțiunilor șovine și, în același timp, revoluționare. 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 și așteaptă că acolo se află un panou cu joncțiuni ale cablurilor de înaltă tensiune.

Cerebro, intelectualul din mulțime, este gata să accepte acest lucru și să se consoleze cu gândul că, la urma urmelor, bine că se știe 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 câștig de putere și 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 reinvestit cu o semnificație metafizică. Chiar și Cerebro se complăce 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, așteptând sticla colorată care își 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 și slarrit” – astfel a fost ea subintitulată în stagiunea de la Royal Court Theatre, unde a avut premiera pe 22 decembrie 1959 (după o avan-premieră în Brighton). Când a fost transferată în West End, descrierea aceasta oarecum ezoterică a fost înlocuită de „o farsă într-o nouă dimensiune”.

Ca și în *The Hole*, ne este prezentat un grup de personaje, fiecare preocupat de o lume a propriilor fantezii. După cum Simpson însuși 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 și 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, își câștigă traiul având o firmă privată de aparate de taxat parcare, o profesie extrem de potrivită pentru Anglia contemporană. Ca orice tată bun din suburbii, are și el un hobby. Combină interesul pentru drept cu pasiunea dulgheritului și construiește, 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 și nu poate mânca dacă nu aude mai întâi sunetul cassei, lucrează într-o uriașă instituție de învățământ și vrea să învețe 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 învăța și să cânte. Și chiar face progrese. Odată ce le va fi învățat acest lucru, el speră să le transporte la Polul Nord, unde vor atrage mari mulțimi de oameni, dornici să le asculte. Aceste mulțimi vor putea apoi fi convinse să sară în același timp, ceea ce va mișca axa pământului, provocând o nouă epocă de gheață în Marea Britanie, lucru care va duce la moartea multor oameni. Kirby are nevoie de toate aceste morți, 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 *emento mori*. Dar craniul nu funcționează, căci nu reușește să-i amintească de moarte. Pe de altă parte, Sylvia este profund nesatisfăcută de condiția umană. Nu poate înțelege de ce brațele nu-i sunt lungi până la genunchi, nu poate înțelege logica de construcție a corpului uman. Mai există o mătușă bătrână care stă într-un scaun cu rotile și este, după principiile bergsoniene, tratată mai degrabă ca un obiect decât ca o ființă umană. Doar mama familiei, Mabel, o femeie cu picioarele pe pământ, nu este surprinsă de nimic și astfel este ea însăși foarte excentrică, fiind foarte normală. Femeia de serviciu pe care o angajează, Myra Gantry, e folosită pentru consumarea mâncării care rămâne și, 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 și un avocat al apărării și, odată cu rutina zilnică, în casă se desfășoară și un proces. Arthur Groomkirby este chemat ca martor și 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 și trei de oameni, doar ca să poată purta doliu după ei. Deși se dovedește că a comis aceste crime, fiul este totuși achitat, căci un ucigaș, 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 șanse de succes.

One Way Pendulum își datorează succesul la public inventivității susținute a nonsensului practicat și, mai ales, strălucitei parodii a procedurii juridice britanice și a limbajului de tribunal, care se desfășoară în cea mai mare parte a actului al doilea. De fapt, piesa este mult mai puțin drăgălașă 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 și la existența ascunzișurilor și reticențelor secrete – ducând la o atmosferă de tolerare reciprocă, ce permite fiecărui membru al familiei să-și dezvolte preocupările bizare în plină sufragerie – dar și la tendințele subterane de cruzime și sadism care bântuie într-o asemenea societate. Autocon condiționarea pavloviană a lui Kirby este o imagine-cheie în piesă: ea reprezintă automatismul indus de înseși obiceiurile care definesc această lume suburbană de navetiști. Pentru a avea o viață emoțională, Kirby trebuie să se amețească până la pierderea conștiinței; doar atunci se poate bucura de sex. Trezit din această stupoare de unul

din sunetele de cassă, exclamă furios: „Aș fi putut visa... aș fi putut muri din cauza șocului, fix în mijlocul unui orgasm!”³⁸⁹

Obiceiul și convenția socială sunt cele care mortifică o societate, făcând-o neautentică. Pentru a găsi o justificare socială ca să poarte negru, Kirkby se transformă într-un terorist. Frustrarea și obiceiul sunt însă însoțite de vinovăție, de aceea iată și tribunalul în mijlocul lumii suburbane a familiei Groomkirby. Desfășurarea 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 ședinței, 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 și-a ținut ochii închiși, căci nu dorește „să fie brusc orbit de răsăritul soarelui”. La un moment dat, își pierde glasul și când judecătorul îl întreabă „Dinți ai?”, acesta nu primește nici un răspuns. Nu e de mirare că după această orgie de coșmar a vinovăției, el salută zorii cu „o ușurare monumentală”.

În comparație cu aceasta, procesul propriu-zis e floare la ureche. Sentimentele de vinovăție pot fi exprimate, dar exprimarea lor este, datorită formalismului logicii vide, asemenea unui paratrăsnet, lipsită de relevanță pentru viața personajelor. Aici Simpson uzează doar de o mică parte din invenția sa comică pentru a transforma realitatea în satiră. La un anumit nivel, *Old Bailey* este o fantezie a vinovăției în lumea respectabilă din suburbii, iar la un alt nivel, este o imagine satirică de mare forță la adresa tradiției care mortifică. *One Way Pendulum* ne arată o societate care a devenit absurdă fiindcă rutina și tradiția au transformat ființele 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 și Marea Britanie. Absența relativă a dramaturgilor absurdului în Statele Unite este, totuși, surprinzătoare, dat fiind că multe aspecte ale folclorului american au avut o influență importantă asupra autorilor dramatici europeni (așa cum se arată în capitolul următor).

Dar motivul acestei penurii de scriitori absurzi în Statele Unite este probabil destul de simplu: convenția absurdului izvorăște dintr-o mare deziluzie, din secătuirea sentimentului că viața are un sens și un scop, iar acestea sunt tipice pentru țări ca Franța și 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 și pentru Europa secolului al nouăsprezecelea, se mai menține și azi, la mijlocul secolului douăzeci. Acest optimism a fost, totuși, zguduit în anii '70, de Watergate și 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 și perfectibilitatea umană. Ea ne prezintă un cimpanzeu care își comprimă evoluția spre statutul de om – și mai de parte, spre spiritualitate completă – în câteva luni. Fantezia este acolo, dar fără sentimentul de futilitate și absurd al întreprinderilor umane.

Pe de altă parte, Edward Albee (născut în 1928) ajunge să facă parte din categoria scriitorilor absurdului tocmai pentru că opera lui atacă înseși 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 și ironia amară a abordării sale artistice. Piesa amintește de Harold Pinter, prin realismul dialogului și 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 și Peter, burghezul conformist, este stricat de un final melo-dramatic: după ce Jerry îl provoacă pe Peter să scoată cuțitul și apoi se

aruncă singur în el, pledoaria unei acțiuni schizofrene este transformată într-un act sentimental, căci victima își dă sufletul plin de solitudine și 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 morții cântăreței 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 și 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 și fără ocolișuri idealurile de progres, optimism și credință în misunea națională, disprețuind visurile sentimentale ale vieții de familie, ideea de a fi împreună la bine și la rău și obsesia de a fi permanent în formă fizică, limbajul eufemistic și lipsa dorinței de confruntare cu fundamentele condiției umane – aspecte care, în America, mai mult decât în Europa, reprezintă esența convingerilor și atitudinilor burgheze. *The American Dream* ne prezintă o familie americană: Mami, Tati și Mamaia, în căutarea unui înlocuitor pentru un copil adoptat care nu a funcționat așa cum trebuie și a murit. Noul membru pe care-l caută ei apare sub forma unui tânăr splendid, întruparea visului american, care recunoaște că nu are decât mușchi și o formă fizică excelentă, dar înăuntru este mort, uscat și lipsit de sentimente autentice și de capacitatea de a acumula vreo experiență. El este gata să facă orice pentru bani – până și să devină un membru al familiei. Limbajul piesei amintește de Ionesco, prin meșteșugita combinație de clișee. Dar aceste clișee, 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 și a dulcegăriilor din revistele de familie. Comparația între felurile în care scriitori de naționalități diferite folosesc clișeele țărilor lor este grăitoare: Ionesco – mecanismele greoaie ale platitudinilor franțuzești, Pinter – obtuzitatea plată, repetitivă a dialogului britanic plin de nonsensuri și Albee – volubilitatea onctuoasă și sentimentalismul american. Iată o contribuție strălucită și 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 își câștigă un loc printre cei mai valoroși autori dramatici contemporani de astăzi. La prima vedere, piesa este o sălbatică bătaie conjugală, în tradiția lui Strindberg și a regretatului O'Neill. George, universitarul ratat, ambițioasa lui soție și tânărul cuplu pe care-l invită la ei, sunt toți personaje realiste. Lumea lor, plină de profesori beți și frustrați, este într-un tot reală. Dar o privire mai atentă relevă elemente care pun în legătură textul lui Albee cu piesele sale timpurii și cu teatrul absurdului. George și Martha (simțim aici trimiteri la George și Martha Washington) au un copil imaginar pe care îl tratează ca și când ar fi real, până când, în zorii reci ai acelei nopți nebune, se hotărăsc să-l „ucidă”, abandonându-și fantezia comună. Se poate observa aici legătura cu *The American Dream*, cu oribilul copil de vis al fiecărui băiat american 100%. Există, astfel, elemente de vis și alegorie în piesă (oare copilul de vis care nu poate deveni real între oamenii sfâșiați de ambiții și lăcomie este însuși visul american?) și există și un element ritual de tip Genet în structura sa, urmărind succesiunea celor trei acte, ca trei rituri: actul I – „Distracție și jocuri”; actul II – „Noaptea valpurilor”; actul III – „Exorcism”.

Cu *Tiny Alice* (*Micuța Alice*, 1963), Albee pășește 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 și 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 îngheț în biserica și lumea practică și cinică, forțat să-și abandoneze vocația pentru preoție și să se însoare cu o femeie bogată, pentru că aceasta urmează să doneze o sumă uriașă de bani bisericii, în cazul căsătoriei. Totuși, de îndată ce căsătoria este oficiată, femeia și anturajul ei pleacă, abandonându-l pe protagonist unei morți lente. Imaginea centrală a piesei este macheta misterioasă a unui conac uriaș, în care se petrece acțiunea și care ocupă tot centrul scenei. În interiorul acestei machete, fiecare cameră are un corespondent în realitate și pot fi observate mici

figurine care repetă mișcărilor locatarilor. Tot ceea ce se întâmplă în macrocosm, este repetat cu exactitate în microcosmul modelului. Și, fără îndoială, în interiorul modelului se află un alt mic model, care reproduce tot ceea ce se întâmplă la o scară și mai mică și tot așa – *ad infinitum*, în sus și în jos, pe scara ființării. 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. Și acesta este exact lucrul pe care-l urmărește un poet dramatic.

Cu *A Delicate Balance* (*Echilibru instabil*, 1966), Albee se orientează spre un context mai realist, dar care rămâne totuși puternic impregnat de mister și spaime fără număr.

JACK GELBER

Piesa lui Jack Gelber, *The Connection* (*Legătura*, 1959) combină ingenios jazz-ul cu tema așteptării beckettienne. Imaginea dependenților de droguri, care așteaptă sosirea furnizorului, este foarte puternică. Prezența 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 reușite din teatrul absurdului. Dar textul este totuși tributari unei suprastructuri laborioase, prețios-realiste. Autorul și regizorul apar și depun un mare efort spre a convinge publicul că ceea ce văd sunt cu adevărat niște dependenți de droguri; doi camera-mani care ar trebui să filmeze seara sunt implicați în acțiune, iar unul este de fapt convins să ia droguri. În final, piesa aceasta bizară, poetică și spontană culminează cu o pledoarie pentru reforma legii împotriva drogurilor. Pe cât de bine scrise sunt anumite părți din *The Connection*, pe atât de șubredă este unitatea stilistică a piesei, căci nu se știe exact dacă ea aparține teatrului realist al reformei sociale sau absurdului. Într-o piesă ulterioară, *The Apple* (*Mărul*, 1961), Gelber se apropie mai mult de un teatru al improvizației sau al improvizației regizate, undeva între Pirandello și 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 ilegală tradiție franceză” ne prezintă sentimentele unui tânăr față de o mamă dominatoare care încearcă să-l priveze de contactul cu lumea înconjurătoare. Dar, zâmbind cu înțelese la oribila mamă care călătorește cu soțul ei mort și împăiat într-un sicriu și la fiul retardat care o strangulează pe fata care, finalmente, e gata să facă dragoste cu el, autorul se lipsește 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 și Ionesco, părea că teatrul absurdului – prin introspecția sa și opacitatea față de problemele sociale și remediile lor – era exact antiteza teatrului politic predicat de Brecht și urmașii lui sau de către arbitrii oficiali ai artelor din Uniunea Sovietică și blocul comunist. Este însă una dintre ironiile culturale ale istoriei timpului nostru că, după dezghețul din Europa de Est, teatrul lui Ionesco s-a dovedit a fi un model al unei dramaturgii politice deosebit de viguroase și critice, în unele din țările în discuție.

Într-adevăr, însăși natura scriiturii folosite în teatrul absurdului pare, la o privire mai atentă, să fie predestinată unui asemenea rol. Căci substanța teatrului ionician 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 și 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 și, de fapt, mult mai autentic decât ar fi putut-o face orice roman sută la sută naturalist. Când *Așteptându-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 și frustrărilor care transpun emoțiile în mituri, era extrem de potrivit pentru a se ocupa de realitățile vieții din Europa de Est, având pe deasupra și 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 suprarrealiste poloneze³⁹⁰ a avut fără îndoială importanța sa, dar, de asemenea, la acest lucru trebuie să fi contribuit și faptul că se știa 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 Varșovia, pe 27 iunie 1958), este o parabolă kafkiană. Ea descrie situația unei țări în care poliția secretă a fost îmbrățișată 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-și accepte erorile. Când și acesta, spre disperarea polițiștilor, 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 și-au dedicat viața cauzei, să nu-și piardă pâinea, șeful poliției decide că unul dintre oamenii săi va trebui să comită crime politice.

În *Na Pelnym Morzu* (*Pe mare*, 1961), trei bărbați, unul gras, unul slab și unul de talie medie naufragiază pe o plută și 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 științifice de a stabili care dintre ei a avut viața cea mai fericită și 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. Și totuși, acesta refuză să-și 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 găsește o conservă cu fasole și cârnați. Acum nu mai e nevoie să-și omoare tovarășul, totuși grasul îi ordonă temnicerului său să ascundă proviziile: „Nu-mi place fasolea cu cârnați”, mormăie acesta „și, de fapt... nu vezi? El e foarte fericit așa cum e!”

În *Strip-tease* (1961) doi bărbați sunt împinși într-o cameră goală. Sunt indignați de acest tratament. O mână intră și îi dezbracă treptat de haine. Ei decid că ar fi bine să-i ceară scuze mâinii. Într-un discurs abject, îi cer iertare acesteia și o sărută. Dar o altă mână apare, „înmănșată complet în roșu. Îi cheamă, îi încoronează cu două coifuri de hârtie, și îi derutează complet”. Totuși, cei doi sunt gata să meargă acolo unde ea îi trimite. „Dacă te cheamă, trebuie să mergi” spune unul dintre ei...

Acestea și alte câteva piese scurte (*Martiriul lui Peter Ohey, Charlie, O seară magică*) sunt în mod evident alegorii politice cu țință 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. Așa că, de dragul distracției, îl conving pe unul dintre ei să se spânzure, doar așa, ca să se întâmple ceva. În timp ce sunt pe cale să ducă execuția la bun sfârșit, de undeva se aude muzică. Așa deci, poate chiar *există* undeva vreo petrecere. Piesa se termină cu unul din protagoniști întorcându-se spre public și întrebându-i: „Doamnelor! Domnilor! Unde-i petrecerea?” Fără îndoială că regăsim aici ecouri din *Așteptându-l pe Godot*, dar și din folclorul și cultura populară poloneză, cu orchestrele sătești și ciudatele baluri mascate.

Cea mai ambițioasă 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 Varșovia, pe 7 iulie 1965, la Teatr Wspolczesny al lui Erwin Axer). Impactul premierei varșoviene 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 rușinat de promiscuitatea mamei sale și de auto-mulțumirea tatălui său. Este, de asemenea, un atac direct la adresa generației părinților săi, generație care a aruncat țara în război, ocupație și pustiire. Arthur, tânărul erou al piesei, a crescut într-o lume fără valori. Tatăl este un așa-zis artist ratat, care-și irosește timpul cu experimente avangardiste inutile. Mama lui se culcă cu proletarul bătăran Eddie, care trândăvește în apartamentul răvășit și murdar pe care familia îl numește casă. Mai există pe-acolo și o bunică – uneori i se cere să stea în sicriul răposatului ei soț care, nu se știe cum, n-a fost dus niciodată de-acolo. Și mai există un unchi aristocrat cu maniere elegante și alenat mintal. Arthur caută standarde morale, reguli de bună cuviință, respectabilitate, ordine. El încearcă să-și convingă verișoara, pe Ala, să se căsătorească cu el într-o manieră de modă veche. Ala nu poate înțelege nevoia lui de ceremonial și 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, încenează o revoluție și îi silește pe ai săi să se îmbrace în haine decente, să aranjeze apartamentul și se pregătește de nuntă. Și totuși, nu este capabil să ducă lucrurile la bun sfârșit. Când își dă seama că vechea ordine nu poate fi impusă cu forța, se îmbată. Valorile trecutului sunt moarte – ce rămâne atunci? Doar forța însăși: „Vă întreb: când n-a mai rămas nimic și 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 și hotărâți. Eu sunt puternic... puterea, la urma urmelor, e și ea tot revoltă! E o revoltă care ia forma ordinii...”

Pentru a-și susține punctul de vedere, Arthur e gata să-și 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 șocat. 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 și ei stăpânirii lui Eddie. Piesa se termină cu Eddie și bătrânul unchi, reprezentantul tradiției aristocratice, dansând tango peste cadavrul lui Arthur.

Tangoul este aici simbolul impulsului original al revoltei. Căci pe vremea când tangoul era un dans nou și 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 și 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 și astfel și a încercărilor idealștilor intelectuali de a restaura aceste valori – apoi intelectualii realizează că acestea, odată distruse, nu mai pot fi reconstituite și că ceea ce rămâne este doar forța brută – și, în sfârșit, deoarece intelectualii nu sunt destul de cruzi ca să o exercite, această lume ajunge să aparțină celor de teapa lui Eddie. Ar fi o greșeală 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 și în Occident. *Tango* este o piesă de o mult mai mare acoperire. Și mai este și ingenios construită, plină de inventivitate și extrem de comică.

TADEUSZ RÓZEWICZ

Mrozek și-a început cariera ca și caricaturist și satirist. Rózewicz (născut în 1921) a rămas ceea ce a fost de la început: poet. Piese sale sunt pătrunse de o atmosferă de coșmar, acțiunea fiind punctată de pasaje în versuri sardonice. Luptând alături de partizani în timpul războiului și alegând apoi să trăiască și pe mai departe în mijlocul deprimantei aglomerații industriale din Silezia superioară – la Gliwice – Rózewicz rămâne mereu conștient de precaritatea vieții în timpurile noastre așa-zis normale. Prima sa piesă, *Kartoteka* (*Cartoteca*, premiera la Varșovia pe 25 martie 1960) ni-l arată pe protagonist, al cărui nume se schimbă aproape la fiecare replică – stând în pat și în același timp ridicat din pat, în diferite etape ale vieții sale, care se amestecă în mod constant: la un moment dat este un elev de șaptesprezece ani, apoi un birocrat de patruzeci, apoi din nou băiat de școală – în felul în care amintirile unei persoane despre sine, în momente diferite ale vieții, coexistă în propria conștiință.

Un loc gol
speram să găsesc
locul din care-am plecat.
Știu acum:
nu există goluri
viața
curge ca apa
umple crăpăturile
toate spăturile
cu vârf și-ndesat.

M-am scufundat ca o piatră
jos în adâncuri
stau pe fundul mării
și simt
că n-am trăit niciodată

Aceste versuri deschid piesa – poemul se numește „Fiul rățăcitor după un tablou de Hyeronimus Bosch” – și 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-și 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, totuși ele produc împreună efectul unei variații pe aceeași temă, datorită imaginilor înrudite. Prima parte este un poem, recitat de un bărbat și o femeie, un șir de imagini ale precarității unei normalități într-o vreme de pace recent dobândită. A doua parte prezintă un cuplu căsătorit, aparent fericiți și perorând în stil ionescian clișee 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 niște copii care urmăresc o pisicuță, o prind, o torturează și apoi o îngroapă de vie. În a treia parte, doi bărbați stau spate-n spate, în fotolii. Ei își vorbesc, încearcă să se vadă unul pe altul, dar le este imposibil pentru că nu-și pot părăsi fotoliile care, ni se spune, au fost obținute cu mare greutate și după lupte îndelungate, așa că nimic nu-i poate face să le părăsească și să riște ocuparea lor de către alții. Dialogul lor se învârtă 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 nevoiaș? Oribilitatea se tot apropie și ne dăm seama că este un muribund. Dar a-l ajuta presupune ca ei să-și părăsească locurile, ceea ce este exclus. *Martorii* este o bijuterie, o mică dramă lirică, o poveste care concretizează metafora brutalității și insensibilității de după poșghița subțire a normalității lumii postbelice.

Nefăcând concesii convențiilor teatrului, nici măcar teatrului avangardist așa cum s-a statuat el astăzi, Rózewicz experimentează neobosit. În *Smieszny Staruszek (Caraghios bătrân, 1964)*, personajul central, un bătrân acuzat că ar molesta fete, se adresează unui tribunal format din manechine de croitorie, în timp ce în jurul scenei se joacă niște 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 străduiește să termine de scris o piesă, pe care o tot începe de mai multe ori. Aici, până la urmă, scena acțiunii devine însăși mintea autorului.

*

În Cehoslovacia dezghețul vine mai târziu decât în Polonia, dar merge chiar mai departe, cel puțin la început și cel puțin în teatru, căci o scenă avangardistă din Praga, *Divadlo na Zbradli* (*Balustrada*), produce piese ca *Așteptându-l pe Godot* și *Ubu-roi*.

VACLAV HAVEL

Vaclav Havel (născut în 1936) este la început asistentul directorului artistic al teatrului *Balustrada*, strălucitul critic și 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 șveikian și 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 așa 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 și intrigile pe care le provoacă această situație dilematică.

Subiectul celei de-a doua piese a lui Havel, *Výrozumeny* (*Memorandumul*, 1965) vine tot din lumea torturantă a birocrăției. Textul ne prezintă o organizație cu scopuri incerte, dar de o vastă complexitate, care se trezește brusc confruntată cu faptul că cineva a introdus o nouă limbă oficială în care trebuie să se desfășoare de acum înainte toate tranzacțiile. Această limbă, *ptydepe*, urmează să facă imposibilă orice neînțelegere și

este în consecință de o complicitate care depășește orice imaginație. Conducătorul organizației, Gross, este incapabil să găsească pe cineva care să traducă primul memorandum în *ptydepe*. Căci, deși 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 susținut introducerea noii limbi, profită de incapacitatea lui de a rezolva problema și manevrează lucrurile în așa fel încât acesta este destituit și numit într-o poziție mult inferioară. O dactilografă din departamentul de traduceri care îl admiră pe Gross și căreia îi este milă de el hotărăște finalmente să încalce regulile și să-i traducă memorandumul. Acesta se referă la faptul că noua limbă este periculoasă și nu ar trebui introdusă în uz. Înarmat cu această demascare, Gross își recapătă postul. Balas reușește totuși să rămână adjunctul lui Gross, mărturisindu-și abject păcatele. Gross, deși 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 înțelesuri aproape infinite – se hotărăște să nu mai treacă prin ce trecuse. Astfel, când Maria, dactilografa care este destituită pentru încălcarea legii și traducerea memorandumului, vine să-i ceară ajutorul, Gross îi ține un discurs rece despre valorile umane și 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 folosește cu mare efect terminologia redundanței și teoria informației), iar valoarea de metaforă a situației este uriașă, mai ales într-o țară unde viața și moartea depindeau, nu cu multă vreme în urmă, de interpretarea pe care diverși indivizi o dădeau sfintelor texte marxiste. Construcția acțiunii este absolut simetrică, fiecare scenă pe drumul descendent al lui Gross corespunzând perfect revenirii sale la putere. Havel este un maestru al repetiției ironice, inverse a unor sintagme aproape identice, în contexte diferite. Iar în spatele derizivității la adresa procedurilor birocratice, dincolo de jocul de cuvinte à la Wittgenstein, mai există și un al treilea nivel de semnificație: căci Gross este un fel de

Jedermann prins într-o luptă nesfârșită și inutilă pentru statut, putere și recunoaștere personală.

Piesele lui Havel de la teatrul *Balustrada* au jucat un rol important în crearea condițiilor pentru Primăvara de la Praga, care a precedat ocuparea Cehoslovaciei de trupele sovietice, în august 1968. Pentru Havel și Grossman acest lucru a însemnat încetarea activității lor în acel teatru, iar lui Havel i s-a luat dreptul de a publica sau a i se juca piesele. El și alți autori dramatici cehi, ca Pavel Kohout, Ivan Klima, Frantisek Pavlicek ș.a. au rămas însă în prima linie a rezistenței împotriva regimului neostalinist impus de ruși. Havel a fost unul dintre cei mai străluciți purtători de cuvânt ai mișcării pentru drepturile omului, în linia prevederilor tratatului de la Helsinki. Piese sale, satire la adresa situației din Cehoslovacia, au fost jucate în Germania, țările scandinave și în Marea Britanie.

7. TRADIȚIA ABSURDULUI

Poate părea ciudat că acest capitol, încercând să urmărească o tradiție a absurdului, urmează și nu precede analiza reprezentanților acestui gen de teatru. Dar istoria ideilor, ca și istoria în general, nu este în esența sa decât o căutare a originilor prezentului și, 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-ntr-atât încât să identificăm elementele constitutive recurente care se combină și se recombina în tiparele caleidoscopice ale schimbărilor de gust și perspectivă. Curente avangardiste sunt rareori în întregime noi și nemaivăzute. Iar teatrul absurdului este o întoarcere la tradiții vechi, chiar arhaice. Noutatea sa constă într-un amestec întrucâtva neobișnuit al acestor precedente, iar o trecere a lor în revistă va arăta că, ceea ce poate șoca spectatorul nepregătit ca fiind o inovație, este de fapt doar o extindere, o reevaluare și o dezvoltare a procedeelelor familiare și pe de-a-ntregul acceptate în alte contexte, care aici sunt însă puțin mai diferite.

Șocul și senzația de neinteligibil pe care o are omul din stal văzând o piesă precum *Cântărețul cheal* a lui Ionesco, se datorează orizontului de așteptare generat de convențiile naturaliste și narrative ale teatrului. Același 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* – și vom găsi un alt exemplu venerabil, delicios și deloc obscur al tradiționalului teatru al absurdului. Dar, pentru că rutina și convențiile osificate au îngustat orizontul de așteptare a publicului în ce privește 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 și cărora le lipsește spontaneitatea și deschiderea de a lăsa o altă abordare să-i atingă în vreun fel.

Tradițiile seculare pe care teatrul absurdului le valorifică în combinații noi și variate în funcție de autorii săi – și, desigur, în funcție de preocupările și problematica sa acut contemporană – pot fi până la urmă clasificate în următoarele categorii:

- teatru „pur”, respectiv efecte scenice abstracte, așa cum se întâmplă la circ sau în spectacolele de revistă, în numerele de acrobație, jonglerie, coridă sau pantomimă;
- clownerie, gaguri și solo-uri de virtuositate³⁹¹;
- nonsensul verbal;
- literatura visului și fantazării, adesea cu o importantă componentă alegorică.

Aceste clasificări se întrepătrund: adesea clowneria se bazează pe nonsensul verbal, dar și pe efectele scenice abstracte, iar spectacolele teatrale lipsite de intrigă și abstracte, cum sunt *trionfi*³⁹² și procesiunile, sunt adesea încărcate de sensuri alegorice. Dar diferențele servesc la clarificări și 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 folosește Genet ritualul și 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 și mișcare; sau în baletele și minipiesele lui Beckett și 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, ieșirile 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 practică în opera franceză sau italiană, reprezentând o scenă creată spre a oferi solistei sau solistului ocazia de a-și manifesta talentul. Majoritatea acestora sunt compuse pentru soprane, dar și pentru tenor sau bariton. 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 și 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 Hazlitt³⁹³ să se minuneze de posibilitățile omului și 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 și minții, încă din fragedă pruncie, cu implicare și îndârjire până la vârsta maturității – și încă și-atunci, abia dacă te-apropii de țelul tău. Omule, ce animal minunat ești și cât de departe de a fi cunoscut! Câte lucruri ciudate poți face și cât de puțin ajungi să le prețuiești!”³⁹⁴ Aceasta este ciudata putere metafizică a concreteții și măiestriei în jocul teatral, despre care vorbea Nietzsche în *Nașterea tragediei*: „Mitul nu-și găsește nicidecum obiectivarea adecvată în cuvântul rostit. Înlănțuirea scenelor și a tablourilor dezvăluie o înțelepciune mai adâncă decât cea la care poetul însuși ajunge prin cuvinte și noțiuni.”³⁹⁵

A existat întotdeauna o relație apropiată între performerii fără cuvinte – jongleri, acrobați, dresori – și clown. Din această tradiție secundară și foarte puternică a teatrului, scena legitimă își trage mereu și mereu noi resurse de vitalitate. Este tradiția mimului, a *mimus*-ului din antichitate, o formă de teatru popular care coexista cu tragedia și comedia clasică, fiind adesea mai influentă și mai răspândită decât acestea. *Mimus*-ul era un spectacol conținând elemente de dans, cânt și jonglerie, dar bazat în mare parte pe modul realist de reprezentare a tipologiei personajelor, în numere de clovnerie semi-improvizate.

Herman Reich, marele istoric și în parte și descoperitorul *mimus*-ului pe baza unor surse obscure, încearcă să meargă pe urmele acestuia, de

³⁹³ William Hazlitt – scriitor englez, contemporan și prieten cu Wordsworth și Coleridge, important eseist și critic, lingvist și filosof. (n.tr.)

³⁹⁴ William Hazlitt, 'The Indian Jugglers' în *Table Talk* (London and New York: Everyman's Library), p.78

³⁹⁵ Nietzsche, Friedrich, "Nașterea tragediei", în ***, *De la Apollo la Faust*, trad. Victor Ernest Masek (București: Meridiane, 1978), p.256

la *mimus*-ul latin, prin personajele comice ale teatrului medieval, *com-media dell'arte* italiană și clownii lui Shakespeare. Chiar dacă multe din dovezile obținute de el la data publicării operei sale monumentale sunt deja depășite, legătura interioară *profundă* dintre aceste forme rămâne totuși de la sine înțeleasă.

În pantomima din antichitate, clovnul apare ca *moros* sau *stupidus*. Comportarea lui absurdă derivă din incapacitatea de a înțelege cea mai simplă relație logică. Reich citează personajul³⁹⁶ care vrea să-și vândă casa și poartă cu el ca mostră o cărămidă, un gag atribuit de asemenea lui Arlechino, în *commedia dell'arte*. Un alt asemenea personaj vrea să-și învețe măgarul să trăiască fără mâncare. Când acesta moare de foame, el spune: „Am suferit o pierdere tragică. Tocmai când măgarul meu învățase să trăiască fără să mănânce, a trebuit să moară.”³⁹⁷ Un alt asemenea personaj moron visează că a călcat într-un cui și s-a înțepat. De aceea își bandajează piciorul, iar când un prieten îl întreabă ce i s-a întâmplat și 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 convenție realistă primitivă, dar în mod caracteristic aceste piese, adesea pe jumătate improvizate, nu sunt încorsetate de legile stricte ale tragediei sau comediei obișnuite. Nu exista nici o limitare a numărului de personaje; femeile apăreau în scenă și jucau roluri principale, unitatea de timp și loc nu era respectată. În afară de piesele cu intrigă prefabricată (*hypotheses*), mai existau și spectacole scurte fără nici o intrigă și 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” și adaugă:

„Nu trebuie să ne gândim doar la sensul primar al cuvântului *hallucinari*, anume „a vorbi în dodii, a spune prostii”, ci și la acela mai elevat de „a visa, a vorbi și a spune lucruri ciudate”. Într-adevăr, cu tot realismul lui, *mimus*-ul conține nu de puține ori vise ciudate și halucinații, 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*. Și, de fapt, tot ce este fantastic este paradoxal, ca și *mimicae ineptiae*, clovneria și prosteala. Expresia se referă probabil la ambele aspecte. Astfel, în *mimus*, chestiunile înalte și triviale, adesea înspăimântătoare, sunt amestecate în mod miraculos cu burlescul și comicul; realismul cras cu elemente magice și fantastice.³⁹⁹

Prea puțin s-a păstrat din *mimus*. Majoritatea acestor piese erau improvizate și chiar acelea scrise nu au fost considerate îndeajuns de respectabile pentru a fi copiate și transmise. În literatura dramatică a antichității, așa cum a ajuns ea la noi, doar teatrul lui Aristofan conține aceeași libertate a imaginației, alături de amestecul de fantezie și comedie populară care caracteriza sălbaticile și 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, irreverențios și extravagant.

Acest curent al tradiției a fost ținut în viață în Evul Mediu – pe când învățații copiați comediile lui Plaut și Terențiu – de către *ioculatores* și clovnii rătăcitori, descendenți direcți ai mimilor romani. Clovneria și 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 și 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 ade-vărat seculară în Germania pre-reformei. Jucată pe mici scene în aer liber, de amatori (studenți, breslași etc), ea consta într-un amestec de elemente populare și religioase (teme ca lăcomia preoților, a doctorilor, avocaților, evreilor, tâlharilor sau bătălia sexelor și conflicte conjugale acerbe), folosind parodia și adesea elemente obscene, ca și *morality-plays* engleze sau *sotie*-urile franceze, reflectând gustul unui public predominant burghez, dar conținând și elemente din tradițiile populare germane precreeștine. (n.tr.)

străvechi.”⁴⁰¹ Și clovni, și bufoni apar în personajele comice ale teatrului shakespearean. Nu vrem să facem aici un studiu detaliat al clovnilor, bufonilor și nebunilor lui Shakespeare, ca să demonstrăm că ei premerg teatrul absurdului. Majoritatea noastră cunoaștem destul de bine piesele lui și știm cum abundă acestea în exact același gen de logică inversă, silogism fals, asociere liberă și aceeași poezie a nebuniei adevărate sau prefăcute pe care o regăsim la Ionesco, Beckett sau Pinter. Nu vrem să pretindem că acești dramaturgi de ultimă oră pot fi comparați cu Shakespeare, ci doar să evidențiem faptul că fantasticul și nonsensul au o tradiție respectabilă și general acceptată.

Aceste elemente sunt la Shakespeare doar părți ale întregului, integrate în bogatul amalgam poetic și literar, popular și vulgar, dar sunt cu toate acestea prezente: în vulgaritatea telurică a unui prostalău 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 și personificări ale subconștientului, în uriașe personaje arhetipale ca Falstaff sau Caliban, în nebunia exaltată a Ofeliei, a lui Richard II și Lear – care descind cu adevărat în adâncurile iraționalului. Sau, în *Visul unei nopți de vară*, parodia sălbatică a limbajului poetic convențional în piesa meșteșugarilor, 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 și absurdității condiției umane. Acest lucru e extrem de evident în piesele tragicomice, ca *Troilus și Cresida*, unde dragostea și eroismul sunt ambele demistificate – ceea ce stă la baza întregii concepții despre viață a lui Shakespeare:

„Ca muștele, pentru-un copil zburdalnic,
Așa, pe lângă 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 (București:Univers, 1988), p. 174

Dacă, prin teatrul lui Shakespeare, aceste elemente ale tradiției vulgare, spontane și în multe privințe iraționale intră în literatură (întârziind mult timp acceptarea lui Shakespeare ca autor serios și poet consacrat), tradițiile teatrului spontan din afara granițelor literaturii sunt continuate și înfloresc în Italia prin *commedia dell'arte*. Dincolo de argumentul lui Reich că există o legătură directă între *mimus* și *commedia dell'arte* – cu romanul Sanio apărând ulterior ca Zanni (Zany în teatrul popular englez) și apoi Scapin –, afinitatea profundă între cele două genuri este evidentă. Ele răspund aceleiași nevoi umane de „prosteală”, de eliberare a inhibițiilor și de râs spontan. Multe din tradiționalele *lazzi* – gagurile verbale și nonverbale ale *commediei dell'arte* – seamănă izbitor cu cele din *mimus*. Aici, din nou, avem de-a face cu prostul care nu înțelege sensurile cele mai simple și se pierde în nesfârșite speculații și neînțelegeri semantice. Tipurile recurente ale servitorului viclean și desfrânat, lăudărosului, lacomului, bătrânului senil și pretinsului învățat proiectează pe scenă nevoi umane fundamentale ale subconștientului, în imagini pe cât de nerafinate, pe atât de pline de forță. Extrem de simplist, acest tip de teatru depinde foarte mult de măiestria actricească 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 prostești, jucate cu o supranaturală dexteritate lingvistică și 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 și Marivaux. Dar, într-o formă neliterară, ea a continuat în pantomimele funambulilor și în figuri arhetipale ca Pierrot-ului tăcut, palid, bolnav de dragoste al lui Debureau.⁴⁰⁴ În Anglia, tradiția comediei dell'arte a fost

⁴⁰³ Joseph Gregor, *Weltgesichte des Theaters* (Vienna:Phaidon, 1933), p.212

⁴⁰⁴ Jean-Gaspard Debureau sau Debureau (1796-1846), faimos mim francez, de origine din Boemia, joacă în Paris la Théâtre des Funambules și este imortalizat 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 Grimaldi⁴⁰⁵. 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 Beerbohm⁴⁰⁶ scria: „Fața ceea încrețită 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, clown 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 „clownului trist”. (n.tr.)

⁴⁰⁶ Faimos ziarist și critic de teatru britanic al primei jumătăți a secolului XX, renumit pentru spiritul său ascuțit și parodizant, prieten cu Oscar Wilde și 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.

Și astfel, linia *mimus*-ului din antichitate, trecând prin clownii și bufonii evului mediu, prin pieroții și arlechinii din *commedia dell'arte*, ajunge în comicii *music hall*-ului și vodevilului, din care secolul XX decelează ceea ce va fi probabil privit în timp ca singura sa realizare în arta de larg consum: comedia mută a lui Buster Keaton, Charlie Chaplin și seria Keystone Cops⁴⁰⁹ și a altor multor actori nemuritori. Tipul de gag și tempo-ul comediei grotești a filmului mut vin direct din dansurile clovnești și acrobatice din *music hall* și vodevil. Dar dexteritatea suprau-mană de care vorbea Gregor descriind efectul *commediei dell'arte* este și 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 coșmar, arătând lumea în mișcare constantă și absolut lipsită de sens. Și demonstrează de fiecare dată puterea poetică profundă a acțiunii mute și lipsite de scop. Marii artiști ai acestui tip de cinema, Charlie Chaplin și Buster Keaton, sunt întrupările perfecte ale stoicismului omului confruntat cu o lume mecanică, ieșită din țătâni.

Introducerea sunetului în cinematografie a ucis tempo-ul și fantazarea acelei vârste eroice a comediei, deschizând calea spre alte aspecte ale tradiției vechi a vodevilului. Stan și Bran, W.C. Fields și frații Marx au influențat și ei teatrul absurdului. În *Scaunele* lui Ionesco, Bătrânul joacă rolul lunii februarie scărpinându-se în cap ca Stan Laurel⁴¹⁰, iar Ionesco însuși spune publicului la premiera americană a *Cameleonului Păstorului* că s-a „hrănit” din suprarealiștii francezi, dar că cele trei mai influențe asupra sa au fost totuși ale lui Groucho, Chico și Harpo Marx⁴¹¹. Cu viteza reacțiilor, măiestria lor de clovni muzicali, muțenia lui Harpo și suprealismul deșănțat al dialogului lor, Frații

⁴⁰⁹ O serie de filme mute produse între 1912-1917 de studiourile de film Keystone, despre un grup de polițiști total incompetenți, deveniți proverbiali în cultura anglo-americană pentru a ilustra consumul de energie confuz, zadarnic și inutil (în alegeri, lupte parlamentare etc). (n.tr.)

⁴¹⁰ Cf. *Scaunele*, traducere de Elena Vianu, în Eugen Ionescu, *Cîntăreăța cheală*, în *TEATRU I* (București: Minerva 1970), p. 139

⁴¹¹ *Time*, New York, 12 decembrie 1960

Marx fac legătura în mod clar între *commedia dell'arte* și vodevil, pe de o parte, și 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 și frenezia lui Ionesco. Și totuși, Frații Marx sunt reprezentanți clari ai vechiului și măiestrului trib al clovnilor călători. Ei fac aprte din aceeași categorie cu W.C. Fields, la fel un strălucit comediant suprarealist și în același timp jongleur talentat, sau cu la fel de extraordinarul Grock, acrobat, dar și desăvârșit muzician.

La ora actuală, în cinematografie mai există un singur reprezentant activ și demn al acestei arte, iar acestuia, prea conștient și sofisticat ca artist, îi lipsește ceva din glorioasa naivitate și vulgaritate a predecesorilor săi. Totuși, Monsieur Hulot al lui Jacques Tati este o figură înămolită fără speranță în civilizația mecanică a timpului nostru. Abordarea lui Tati este foarte apropiată de cea practică de teatrul absurdului, mai ales în dezagregarea limbajului prin folosirea dialogului ca fundal murmurat și în subtila introducere de imagini cu mare încărcătură simbolică, așa cum se întâmplă în măiastra scenă finală din *Mon Oncle*, unde plecarea lui dintr-un aeroport alienant de aglomerat și mecanizat este transformată într-o metaforă a morții.

*

Tradiția *commediei dell'arte* apare și în alte numeroase degvizări. Personajele sale au supraviețuit în teatrul de păpuși, în spectacolele cu Punch și Judy care, în felul lor, i-au influențat și ele pe scriitorii din teatrul absurdului.

În Europa Centrală, tradiția *commediei dell'arte* s-a amestecat cu cea a clovnilor și bufonilor englezi și a produs un șir lung de personaje ca Pickelherring, Hans Wurst și alte caractere comice fruste care au dominat teatrul popular în secolele șaptesprezece și optsprezece. În teatrul folcloric austriac, această tradiție fuzionează cu o altă linie de dezvoltare, aceea a spectacolelor baroce și 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 și care și-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 frumușel care-și ia rămas bun ceremonios de la el, pe când Bătrânețea bate la ușă și o sparge când i se refuză intrarea. Aici, ca în cele mai reușite exemple ale absurdului, condiția umană e prezentată sub forma unei imagini poetice concrete, în carne și oase pe scenă, în același timp burlescă și 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 și 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 și bazate pe jocuri de cuvinte multiple și elaborate. Totuși, iată un scurt fragment din *Iudita și Holofern* (1849 – o parodie a *Iuditei lui Hebbel*), doar pentru a avea o idee despre calitatea suprarrealistă a întregului:

„Eu sunt cea mai strălucită operă de artă a naturii [se laudă generalul Holofern]; încă nu știu 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* și 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 și Lena* (1836) are un motto din *Cum vă place*:

„...O, de-aș fi bufon!
Mi-e dor să-mbrac o haină de paiată”⁴¹³

⁴¹² Johann Nestroy, *Judith und Holofernes*, scena 3 în *Sämtliche Werke*, vol.IV, ed. Brukner și Rommel (Vienna: Schroll), p.167

⁴¹³ Jacques în *Cum vă place*, în românește de Virgil Teodorescu (București: Minerva, 1981), p. 204

și tratează futilitatea existenței umane care poate fi suportată doar cu ajutorul iubirii și capacității de a te privi pe tine însuși 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 și apa dedesubt sunt ca o masă pe care s-a vărsat niște vin și noi stăm pe ea ca Dumnezeu și Diavolul jucând cărți, de plictiseală, și tu ești un rege dintr-un pachet de cărți de joc, iar eu un cavaler – nu ne lipsește decât o regină, o frumoasă regină cu o inimă de turtă dulce în piept.”⁴¹⁴

Același 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 și obsesiei. *Woyzeck*, pe care, murind, o lasă neterminată, la vârsta de douăzeci și trei de ani, în 1837, este una din primele piese din literatura universală în care eroul unei tragedii este o făptură chinuită, aproape idioată, și bântuită de halucinații. Cu siluetele grotești, de coșmar, care-l torturează pe neajutoratul Woyzeck (mai presus de toți doctorul care-l supune unor experimente științifice) și cu violența și extravaganța limbajului folosit, *Woyzeck* este una din primele piese moderne, germinând mai apoi în Brecht, expresionismul german și 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 și el unui grup de *poètes maudits* care au influențat teatrul absurdului. Comedia lui, *Scherz, Satire, Ironie und tiefer Bedeutung* (*Glumă, satiră, ironie și înțeles adânc*), în care diavolul vizitează pământul și e luat drept o domnișoară romancieră, e o capodoperă de umor negru și a fost tradusă în franceză de însuși Alfred Jarry (sub titlul *Les Silènes*).

De la Grabbe la Büchner, traseul cercetării noastre ne conduce direct la Wedekind, dadaiști, expresioniștii germani și Brecht.

⁴¹⁴ Georg Büchner, *Leonce și Lena*, actul II, scena 2

*

Dar înainte de a ne întoarce spre acești 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 comicalului⁴¹⁵, își are rădăcinile în sentimentul de libertate pe care-l avem când suntem capabili să abandonăm cămașa 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-și găsească dovezile în plăcerea copilului de a aduna cuvinte ca mărgelile pe sfoară – fără să-și 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 și teatrul lasă loc, într-o măsură tot mai mare, acelei eliberări prin nonsens pe care burghezia țepăună a Vienei de dinaintea primului război mondial nu ar fi permis-o sub nici o formă.

Cu toate acestea, timp de secole, literatura și poezia nonsensului au prilejuit clipe de plăcere eliberatoare din cătușele logicii. Robert Bena-youn își deschide fascinantă 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 orașul Gisot și despre o cămașă veche ce voia să pledeze la tribunal:

*Une vieille chemise
Avant pris à tâche
De savoir 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, Comical și umorul*, traducere din limba germană de Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu (București: Editura Trei, 1999)

*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 imemorabile, adulții le cântau copiilor mici cântecele absurde. Există ceva magic în nonsens, iar formulele magice constau adesea din silabe cu rimă și ritm, dar care și-au pierdut sensul original, dacă l-au avut vreodată.

Poeziile pentru copii includ, la toate popoarele, un număr mare de versuri fără sens. Iona și 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 și Finlanda. Iar în studiul *The Lore and Language of School Children (Tradiția orală și limbajul școlarilor)*, aceiași autori culeg nonsensuri transmise pe cale orală printre școlarii britanici – o dovadă 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 și ale limbajului, ea se lovește de înseși limitele condiției umane. Acesta este impulsul din spatele viziunii exuberante a poetei mai desăvârșit maestru al prozei și poeziei nonsensului, François Rabelais, când și-a imaginat o lume de giganți cu apetit suprauman, o lume pe care o descrie într-un limbaj atât de bogat și de extravagant încât transcende relativa sărăcie a lumii reale și deschide o nișă către infinit. Sărăciei și restricțiilor sensului, Rabelais îi opune viziunea infinitei eliberări, care trece dincolo de stăpânirea umanistei sale abații a Thélèmei – *Fay ce que voudras* – dar include și libertatea de a crea noi concepte și lumi inedite ale imaginației.

Nonsensul verbal este cu adevărat o aventură metafizică, încercând să lărgască și să traverseze limitele universului material și ale logicii sale:

Căpiță de cuvinte nevorbite
Sau pești înveșmântați printre clătite,

⁴¹⁶ Robert Benayoun, *Anthologie du Nonsense* (Paris: Pauvert, 1957), p.36

Ca lâna purpurie a pisicii
 Sau ca vițelu-n căutarea friicii,
 Ca umbrele când soarele s-a dus
 Sau ca un gând pe care nu l-ai spus
 Așa-i și 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 și 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 maeștri ai nonsensului englez au fost un logician și matematician – Lewis Carroll – și un naturalist – Edward Lear. Acești doi scriitori fascinanți ne oferă un material infinit de cercetare estetică, filosofică și psihologică. În contextul nostru de-acum însă, e suficient să atragem doar atenția asupra legăturii dintre limbaj și ființă în opera lor.

Lear și Carroll sunt ambii mari inventatori de făpturi nemaivăzute, care-și 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 și cizme și 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 trăiește lângă Marea Câmpie Grombooliană și a fost odată vizitat de Jumbli care au plecat pe mare într-un ciur. Sau ca Yongli-Bongli-Bo, care locuiește 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 și deci capabilă să creeze prin actul numirii.

Mai există, desigur, la Lear, și 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 moș 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

Așa că au luat
Un ciocan și i-au dat
În capul lui prost din Budău.

Într-un univers eliberat de logică, împlinirea dorințelor nu e inhibată de bunătatea umană. Dar și aici, soarta personajelor e guvernată de numele locurilor unde trăiesc ele. Dacă moșul din Budău a trebuit să moară din cauza răutății, acesta a fost un accident geografic, căci:

Odată un moș din Cadiz
Servea doamnele cu borviz

Ceea ce nu l-a împiedicat, până la urmă, să se înece în timp ce-și exersa bunele maniere. Căci la Edward Lear, în universul nonsensului său, ca și în teatrul absurdului și, la drept vorbind, ca peste tot în lumea mare a subconștientului, poezia și cruzimea, tandrețea spontană și 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 nașterii, rasei sau împrejurărilor?

Odata un moș din Sascut
voia să nu se fi născut.
A stat el ce-a stat
și-a murit disperat
un biet batrânel din Sascut.

De aceea, în lumea de nonsensuri a lui Lewis Carroll, există fapte care încearcă să depășească determinismul înțelesului și semnificației, de care în realitate nu se poate scăpa:

- „– Când eu întrebuițez 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 Țara Oglinzilor*, traducere de Tanți Antoniu (București: 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 întâlnește cu un *bandersnaci*:

Spre scârba celor care erau prezenți acolo
S-a ridicat și el în rochia-i de seară
Și printre strâmbături, mișcând de colo-colo,
Se chinuia să spună lucruri ce te-nfioară.
Se scufunda în scaun, mâna-și trecea prin păr
Și-n tonuri muștufuțe fredona
Cuvinte-n care însuși 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, întâlnește în sfârșit 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 și ființă și limbaj.

După cum sugerează Elizabeth Sewell în fascinantul ei studiu asupra lui Lear și Carroll, *The Field of Nonsense (Tărâmul nonsensului)*, unele din cele mai importante fragmente din *Through the Looking-Glass (Alice în Țara Oglinzilor)* este aventura lui Alice în pădurea unde lucrurile nu au nume. În pădure, Alice își uită și propriul nume: „Atunci s-a-ntâmplat cu adevărat! Și-acum, cine sunt eu? Vreau să-mi aduc aminte, numai să pot! Sunt hotărâtă să-mi aduc aminte!”⁴¹⁹ Și-a pierdut numele și, astfel, și identitatea, dar se întâlnește cu un pui de căprioară care și el și-a pierdut identitatea.

„Și astfel porniră amândoi prin pădure; Alice înconjurase cu brațele gâtul mătăsoș al puiului și meraseră împreună până când ajunseră la alt luminis. Puiul de Căprioară sări deodată în sus și se eliberă din îmbrățișarea Alicei.

– Sunt o Căprioară ! strigă puiul mulțumit și, Doamne! Tu ești un copil!
O expresie neașteptată de spaimă se ivi în ochii lui frumoși și, în clipa următoare, o luă la fugă ca o săgeată...”⁴²⁰

⁴¹⁹ *ibid.*, p. 40

⁴²⁰ *ibid.*, p.41

Sewell comentează astfel: “Se sugerează aici că a-ți pierde numele înseamnă a-ți câștiga 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 ființe și 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 și 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 și folosește acest material pentru a construi o casă.

„Sta gardul cam năuc, un pic,
Cu șipci, și-n jurul lor, nimic.

Urât era și delăsat.
S-a pus problema și-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 și spaimă cosmică: un genunchi rățăcește de unul singur prin lume, căci omul căruia îi aparținuse a fost distrus de jur-împrejur într-un război; cămașa unui mort plânge odată cu vântul sau o bucată de hârtie de sandviș care, singură în pădurea înzăpezită

„...începu
de spaimă, zic, a se gândi,
deci, prinse să gândească, și

⁴²¹ Elizabeth Sewell, *The Field of Nonsense* (London: Chatto & Windus, 1952), p.128

⁴²² Christian Morgenstern, *Gardul*, în *Cântece de spânzurătoare*, în românește de Nina Cassian (București:Univers, 1970), p. 65

(de spaimă) tot gîndind așa,
în spirit deodată, na,
se transformă...”⁴²³

anticipând astfel filosofia heideggeriană a ființei (poezia a fost publicată în 1916), dar până la urmă fiind mîncată de o pasăre.

Ca și Edward Lear, Morgenstern a fost un inventator învederat de noi specii animale; ca și 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 și Christian Morgenstern sunt cei mai importanți dintr-o pleiadă de poeți care au găsit un debușeu în nonsens. Dar un număr surprinzător de poeți mari și, altfel, destul de serioși, 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 și asonanțele lui Thomas Hood? Splendid ilustratele povești 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 și cruzimea acestuia, trăsături de asemenea prezente în *Ruthless Rhymes* ale lui Harry Graham sau în *Kut-tel-Daddeldu* și *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 și Ambrose Bierce. Mai există și delicioasele piesuțe-nonsens ale lui Ring

⁴²³ op.cit., p. 201

⁴²⁴ Christian Morgenstern, *Das Grosse Lalulä, Alle Galgenlieder* (Wiesbaden: Insel, 1950), p.23

⁴²⁵ Carte populară pentru copii, în limba germană, scrisă de Heinrich Hoffmann în 1845 (n.tr.)

Lardner (1885-1933), pe care Edmund Wilson le compară cu scrierile dadaiste, dar care se bazează totuși pe tradiția anglo-saxonă a prozei nonsensului. Deși scrise în formă dramatică și uneori chiar jucate, aceste capodopere miniaturale ale artei blândului *non sequitur*, nu sunt cu adevărat teatru. Unele din cele mai comice pasaje sunt didascalii, drept urmare piesele trebuie mai degrabă citite, decât reprezentate. Cum s-ar putea, spre exemplu, juca următoarea indicație scenică din *Cleomo-Uti* (*Crini de apă*)?

[Mama intră dintr-un salonaș în care se vorbește limba păsărească⁴²⁶.
Iese ca și când ar fi mâncat deja napolitane.]

Deși în mod amiabil inconsecvent, dialogul din aceste mici piese, ca și acela din majoritatea scrierilor bazate pe asocierea liberă, are relevanța sa psihologică, reîntorcându-se iar și 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?” și i se răspunde „Păi atunci n-o cunoșteam.” 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* (*Tapiterii*), 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 știu. E una care trăiește 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, și acestea scrise în aceeași cheie. Printre cei care au practicat în mod strălucit arta dialogului nonsensului se numără și S.J.Perelman, răspunzător de unele din cele mai reușite dialoguri din filmele Fraților Marx și astfel influențând în mod direct teatrul absurdului.

Mare parte din poezia și proza nonsensului își datorează efectul lărgirii limitei sensului, deschizând astfel perspectiva largă a eliberării de logică și de crampele convențiilor. Mai există, totuși, și un altfel de non-

⁴²⁶ Indicația se bazează pe omonimia dintre napolitană (biscuit dulce), limba păsărească și problemă încuetoare, 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 calitățile satirice și distructive ale clișeului: resturile fosilizate ale limbii moarte.

Primul și cel mai faimos pionier al acestui tip de nonsens este Gustave Flaubert, care a studiat prostia umană și a compus un dicționar de clișee și automatisme verbale, *Dictionnaire des Idées Reçues* (*Dicționar de idei primite de-a gata*), apărut ca o anexă a romanului său postum *Bouvard et Pécuchet*. Dicționarul a fost de-atunci îmbogățit, astfel încât el are astăzi nu mai puțin de nouă sute șaiszeci și unul de articole, trecând în revistă, în ordine alfabetică, cele mai comune clișee, prejudecăți convenționale și asocieri acceptate de idei ale burghezului francez al secolului al nouăsprezecelea: „Banii – pricina tuturor relelor”⁴²⁷ sau „Diderot, întotdeauna urmat de d’Alembert”⁴²⁸ sau „Jansenism – nimeni nu prea știe ce-nseamnă, dar sună bine.”⁴²⁹

Asemenea lui Flaubert, James Joyce alcătuiește și el o întreagă enciclopedie a clișeele englezești, 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 și Joyce în depozitul de clișee și limbaje de-a gata.

La fel de importantă între vechile tradiții prezente în teatrul absurdului este și folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică și fantazantă: proiecția, în termeni concreți, a realităților psihologice. Căci există o legătură apropiată între mituri și vise, iar miturile au fost numite visele colective ale omenirii. În majoritatea societăților occidentale atât de rațional organizate, lumea mitului aproape că a încetat să mai funcționeze în planul colectiv (atât de vizibil în Germania nazistă și rămânând astfel încă în țările comunismului totalitar), dar, așa cum arată Mircea Eliade, „la nivelul experienței individuale ea nu a dispărut niciodată complet, ci se face simțită în visurile, fanteziile și dorurile omului

⁴²⁷ Flaubert, *Dicționar de idei primite de-a gata*, traducerea Irina Mavrodin (București: editura Art), p.28

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 *Sfârșitului de partidă* a lui Beckett, de pildă, constă în faptul că e mai aproape de *Cartea lui Iov* decât piesele de bulevard sau ale șanșonetiștilor. 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 și vorbesc tuturor epocilor. Da, regele Solomon e premergătorul meu; și 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 pe lerinului* a lui Bunyan și viziunile profetice ale lui Blake sunt toate, în mod fundamental, vise alegorice. Viziunile profetice sunt și ele visuri alegorice. Elementul alegoric poate fi adesea intelectualizat sau mecanicizat, ca în unele din *autos sacramentales* ale teatrului baroc spaniol sau își poate păstra calitatea poetică, la fel ca și corespondențele elaborate, cum se întâmplă în *Faerie Queene (Zâna zânelor)* a lui Spencer.

Nu este întotdeauna ușor să trasezi, în teatru, o linie de demarcație între reprezentarea poetică a realității și deschiderea spre lumea visului. În *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare este vorba despre vise și fantasmе amăgitoare, metamorfoza lui Bottom și ademenirea îndrăgostiților, dar în același timp, întreaga piesă este un vis. Dacă ar fi s-o considerăm realistă, intriga din *Poveste de iarnă* ar părea imposibilă și exterioară, dar dacă vedem piesa ca pe un vis al vinovăției ispășite, ca

⁴³⁰ Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries* (London: Harvill Press, 1960), p.27

⁴³¹ Ionesco, Eugène *Când scriu...*, în Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop (București: 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 și se încadrează într-un tipar de o mișcătoare poezie. De fapt, teatrul elisabetan împărtășește întrucâtva concepția labirintului de oglinzi a lui Genet, prin faptul că vede lumea ca pe o scenă și viața ca pe un vis. Dacă Prospero spune: „viața noastră/E din plămada viselor făcută,/Și somnul o-mpresoară...”⁴³³, face el însuși 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.

Aceeași idee apare în teatrul lui Caldéron, nu numai într-o piesă ca *La Vida Es Sueño*, în care viața este considerată un vis, dar și 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 își 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 și 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 și îngerii luptă pentru sufletul protagonistului, la ora morții acestuia, corul cântă *Vita enim hominum/Nihil est nisi sominum*.

Piese baroce, de o cruzime extravagantă, din care cele mai cunoscute sunt tragediile lui John Webster și *The Revenger's Tragedy* (*Tragedia răzbunătorului*) a lui Cyril Tourneur, sunt vise de un alt fel: coșmaruri sălbatice, pline de suferință și 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 uriaș care cade în castel, cu imuabilitatea coșmarescă 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 românește de Petre Solomon (București:ESPLA, 1958), p.113

optsprezecelea și al secolului al nouăsprezecelea timpuriu folosește tot mai mult identitățile fluide, transformările bruște ale personajelor și schimbările coșmarești de timp și loc. Maeștrii acestui gen sunt E.T.A. Hoffmann, Gerard de Nerval și Barbey d'Aurevilly. Poveștile lor fantastice păreau, în epocă, un fel de science-fiction; astăzi, ele ni se par simple vise și fantezii, proiecții ale agresiunii, vinovăției și dorinței. Chiar și fanteziile orgiastice, extravagante ale marchizului de Sade sunt clare proiecții literare fantasmaticale ale unei realități psihologice.

Motivul visului apare și 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 și crudă *Jeppe paa Bjerget* (1722) a lui Ludvig Holberg. Țăranul bețivan Jeppe intră în castelul Baronului și i se spune că se află în Rai, dar apoi se mai trezește o dată, la spânzurătoare. Goethe se aventurează și el în lumea visului, în cele două scene ale Noptii Valpurgiei, în prima și 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 și distrugerea omenirii. Dar primul care pune în scenă lumea visului, în spiritul psihologiei moderne este August Strindberg. *Spre Damasc* (1898-1904), *Visul* (1902) și *Sonata fantomelor* (1907) sunt capodopere ale transcrierii viselor și obsesiilor și 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 conștiinței – o trecere care depășește, în sfârșit, pragul dintre tradițional și modern, dintre proiecțiile reprezentationale și 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 dușmanul etern, primordial –, dar și de emanații ale propriei sale personalități: ademenitorul – reprezentând tendințele negative; confesorul și cerșetorul – părțile mai bune ale sinelui său. În același 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 proscriși mize-rabili, care-și bat joc de el fiindcă nu poate plăti nota. După cum spune însuși Strindberg în cuvântul introductiv la *Visul*:

„Autorul a încercat în această feerie, ca și în cea anterioară, *Spre Damasc*, să imite incoerența visului, într-o farsă aparent logică. Totul se poate întâmpla, totul e posibil și plauzibil. Nu există timp și spațiu, pe un fundal subțire de realitate imaginația toarce și țese modele noi: o împletire de amintiri, trăiri, închipuiri, absurdități și improvizații. Perso-najele se scindează, se multiplică, se condensează, curg, se reîncheagă. Peste toate acestea plutește o conștiință: a celui ce visează. Pentru această conștiință nu există secrete, nici lege, nici scrupule, nici incon-secvență...”⁴³⁴

Dacă *Spre Damasc* duce către o soluție a credinței religioase și a consolării, *Visul* și *Sonata fantomelor* prezintă o lume a disperării sum-bre. 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 și absurdității.

În mod semnificativ și paradoxal, dezvoltarea subiectivismului psi-hologic manifest în piesele expresioniste ale visului strindbergian este urmarea logică și directă a mișcării 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 și ele parte. Astfel, romanul se desprinde de meticuloasele descrieri ale lui Zola, făcând un salt către și mai meticuloasele, aproape microscopicele descrieri ale lumii reflectate în mintea unui singur observator, ale lui Proust. În același fel, Strindberg parcurge drumul de la piesa istorică la drama romantică și la naturalis-mul nemilos al tablourilor obsesive ale realității, ca în *Tatăl*, și de-acolo mai departe, la piesele visului expresionist ale primului deceniu din noul secol douăzeci.

În mod similar, traseul lui Joyce se desfășoară 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* (București: Univers și 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 hotărăște să încerce să înregistreze o realitate și mai totală, în *Ulysses*. Episodul orașului noaptea din romanul său, scris sub forma unei piese a visului, este unul din marile exemple timpurii ale absurdului. Visul de mărire și decădere al lui Bloom și visul vinovăției lui Stephen sunt aici topite în umorul grotesc și 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 orașului nocturn.⁴³⁵ Căci deja succesul lui Beckett și Ionesco făcuseră posibilă montarea scenelor lui Joyce, care nu numai că premerg teatrul absurdului, dar le și depășesc adesea, prin curajul viziunii și originalitatea invenției.

Finnegan's Wake (Veghea lui Finnegan) anticipează și 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 subconștiente. Dar și aici Joyce a mers mai departe și a experimentat mai profund decât generația care avea să-i urmeze.

Dacă alegoriile hipnagogice ale Evului Mediu și perioadei baroce exprimau un *corpus* stabil și general acceptat de credințe, concretizând astfel miturile asumate ale epocii, în schimb scriitori ca Dostoievski, Strindberg și Joyce, prin explorarea propriului subconștient, descopereau semnificația universală, colectivă a propriilor obsesii. Acest lucru se verifică și în cazul lui Franz Kafka, al cărui impact asupra absurdului a fost la fel de puternic și direct ca și al lui Strindberg sau Joyce.

Povestirile și romanele neterminate ale lui Kafka sunt de fapt descrieri amănunțite și precise ale coșmarelor, obsesiilor, neliniștilor și sentimentelor de vinovăție ale unei ființe umane sensibile, pierdute într-o lume a convențiilor și rutinei. Imaginile sentimentului kafkian de

⁴³⁵ James Joyce, *Ulysses in Nighttown*, adaptată de Marjorie Barkentin, sub îndrumarea lui Padraic Colum; prima reprezentare 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 recăștiga, coșmarul lui K. acuzat de un delict împotriva unei legi de care nu știuse până atunci, nefericirea celui alt K., supraveghetorul, convocat la un castel în care nu poate pătrunde – toate acestea au devenit expresia supremă a condiției omului modern. Așa 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. Și totuși, 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 neliniște, de absurd al istoriei.”⁴³⁶

Deși Kafka a fost atras întotdeauna de teatru, se cunoaște doar un scurt fragment dramatic scris de el, *Der Gruftwächter* (*Paznicul criptei*), scena de început a unei piese neterminate, în care un tânăr prinț îl convoacă pe paznicul unui mausoleu unde erau îngropați strămoșii săi, iar bătrânul îi povestește despre luptele îngrozitoare pe care le duce în fiecare noapte cu spiritele celor plecați, care vor să părăsească închisoarea mormântului și să invadeze lumea celor vii.

Chiar dacă încercarea modestă a lui Kafka de a scrie o piesă nu duce nicăieri, direcția prozei sale narrative, claritatea și concretețea imaginilor, misterul și 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 și Jean-Louis Barrault, care are premiera la Théâtre de Marigny, la 10 octombrie 1947.

Spectacolul a fost tulburător, venind și într-un moment extrem de propice, la scurtă vreme după ce lumea de coșmar 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 și 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.

Procesul a fost prima piesă reprezentativă pentru teatrul absurdului în forma sa de mijloc de secol douăzeci. Ea precede reprezentările pieselor lui Ionesco, Adamov și Beckett, dar regia lui Jean-Louis Barrault anticipa deja multe din invențiile lor scenice, recurgând la tradiția clowneriei, la poezia nonsensului și la literatura visului și alegoriei. Așa cum spunea, la vremea respectivă, un critic uluit: „Aceasta nu e o piesă, ci o succesiune de imagini, fantome, halucinații.” Sau, altul: „E cinema, balet, pantomimă, toate deodată. Îți amintește de un montaj de film sau de ilustrațiile dintr-o carte cu povești.”⁴³⁷

Folosind în spectacolul său un stil liber, fluid și grotesc de fantastic, Jean-Louis Barrault topește opera lui Kafka în stilul din care el însuși se hrănea, provenit direct din predecesorii absurdului: tradiția iconoclaștilor Jarry și Apollinaire, dadaștii, unii din expresioniștii germani, suprarealiștii și profeții unui teatru crud și nemilos, ca Artaud și Vitrac.

*

Aceasta este mișcarea stârnită în memorabila seară de 10 decembrie 1896, la premiera piesei lui Jarry, *Ubu Roi*, la Théâtre de L'Oeuvre 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 declanșează celebra polemică despre romantism în teatrul francez.

Alfred Jarry (1873-1907) este una dintre cele mai extraordinare și excentrice figuri de *poètes maudits* din literatura franceză. El a fost socotit un specimen bizar al boemei pariziene, care și-a amestecat viața cu poezia, până la a se transforma el însuși într-un personaj grotesc, dispărând odată cu creatorul său, la fel cum Jarry a murit risipindu-se și complăcându-se în absint. Cu toate acestea, el lasă în urmă o operă a cărei influență crește exponențial din momentul dispariției sale.

Rebel, extravagant și de neîngrădit în modul în care folosește limba-jul cuvintelor, Jarry aparține școlii lui Rabelais, dar imageria sa datează destul de mult și lumii întunecoase, misterioase și bântuite a celui alt pervers și nefericit *poète maudit*, Isidore Ducasse, care-și 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 suprarealiști. Jarry mai datorează mult și lui Verlaine, Rimbaud și, 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 sfârșitului de secol. Deja în 1885, Mallarmé cerea un teatru al mitului, care să fie complet ne-francez prin iraționalitatea sa, cu o intrigă „eliberată de loc, timp, personaje cunoscute”, căci „secolul sau țara noastră, care îl preamărește, a distrus miturile prin gândire. Să le recreăm!”⁴³⁸

Ubu Roi creează cu siguranță o figură mitologică și o lume de imagini arhetipale grotești. La origine, piesa fusese o glumă școlară, ținută spre unul din profesorii liceului din Rennes, unde era elev Jarry. Acest profesor, Hébert, era ciuca bățăilor în liceu și fusese supranumit Père Héb sau Père Hébé, iar mai târziu Ubu. În 1888, când Jarry avea cincisprezece ani, el scrie o piesă pentru păpuși despre vitejiile lui Père Ubu, pe care o joacă spre amuzamentul colegilor săi.

Ubu este o caricatură primitivă a unui burghez prost și egoist, văzut prin ochii cruzi ai unui școlar, dar acest personaj rabelaisian, lacom și laș ca Falstaff, e mai mult decât o simplă satiră socială. El este o imagine înspăimântătoare a naturii animale a omului, a cruzimii și lipsei sale de compasiune. Ubu se înscăunează rege al Poloniei, omoară și torturează pe capete și este, în final, alungat din țară. Meschin, vulgar și incredibil de brutal, el este un monstru care părea ridicol de exagerat în 1896, dar care a fost depășit 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 păpuși, 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 și urâțenie:

⁴³⁸ Stéphane Mallarmé, 'Richard Wagner, rêverie d'un poète français', în *Oeuvres* (Paris: Pléiade, 1945), pp. 544-5

„Voiam ca, imediat ce cortina s-ar fi ridicat, scena să fie pentru public ca una din oglinzile din poveștile Doamnei Leprince de Beaumont, când ticălosul se vede pe sine cu coarne de bou și corp de balaur, acestea fiind exagerările înseși ale naturii sale. Și nu e de mirare că publicul a fost stupefiat văzându-și acest nedemn dublu, care nu-i mai fusese vreodată prezentat astfel, în întregime, făcut din, așa cum foarte bine zice Dl. Catulle Mendès, «eterna imbecilitate a omului, eterna lui desfrânare, eterna lui lăcomie, primitivismul instinctului ridicat la rangul de tiranie; și din pudoarea, virtutea, patriotismul și 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 liniștea, dar demonstrațiile pro și contra au continuat toată seara. Printre cei prezenți se numărau Arthur Symons, Jules Renard, W.B. Yeats și Mallarmé. Arthur Symons ne-a lăsat o descriere a decorului și spectacolului:

„Decorul pictat reprezenta, într-o convenție infantilă, ce era în casă și în afara ei, până și temperatura toridă și glaciară în același timp. Vis-à-vis, în fundul scenei, se vedeau meri în floare, sub un cer senin pe care se decupa o fereastră închisă și un cămin de sobă... în mijlocul căruia tropăiau, intrând și ieșind, personajele zgomotoase și violente ale dramei. La stânga era un pat pictat, iar la picioarele patului, un copac desfrunzit peste care ninge. La dreapta erau palmieri... o ușă se deschidea în cer, și lângă ea se bălăngănea un schelet. Un domn respectabil în haine de seară traversa spațiul în lung și lat, pe vârfurile degetelor între scene și atârna noua pancartă (descriind locul acțiunii) într-un cui.”⁴⁴¹

Yeats a simțit pe bună dreptate că spectacolul scandalos la care luase parte marca sfârșitul 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 și 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 păpuși, jucării, marionete și acum că sar ca niște broaște de lemn, pot vedea cu ochii mei că personajul-șef, 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 și obiectivitatea și-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 și ritmul nervos, după palidele nuanțe ale lui Conder, ce se mai poate întâmpla? După noi, Dumnezeu cel Primitiv.”⁴⁴²

Și totuși, Mallarmé, pe care Yeats îl consideră un creator de nuanțe, îl felicită pe Jarry:

„Ne-ai arătat, cu rara și perena strălucire a degetelor tale, un personaj remarcabil și curtea lui, cu siguranța și 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, croncănituri, proteste și râsete... Elevul Jarry, ca să-și bată joc de un profesor, a creat fără să-și dea seama o capodoperă, pictând acea sumbră și ultrasimplificată caricatură, cu tușe de penel în maniera lui Shakespeare și a teatrului de păpuși. Piesa a fost interpretată ca o satiră memorabilă a burghezului a cărui cruzime și 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 – și creează, la marginea realității, o altă realitate, bazată pe simboluri.”⁴⁴⁴

Și 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 nedată 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 însuși își asumă tot mai mult modul de a vorbi al lui Ubu, personaj care apare și în unele din textele sale ulterioare (după cum apăruse și în anterioarele *Les Minutes de Sable Mémorial* și *César-Antechrist*, o bizară fantezie cosmică, amestecând elemente mistice și heraldice cu domnia lui Ubu în Polonia, în actul trei, cel care se întâmplă pe Terra.) În 1899, 1901 și 1902, Jarry publică *Almanahurile lui Père Ubu*, iar în 1900 apare urmarea integrală la *Ubu Roi*, respectiv *Ubu Enchaîné*. În 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 știa de existența unor asemenea făpturi din *Peer Gynt* al lui Ibsen) și este purtătorul de cuvânt al științei 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 și simplu fiindcă Hébert fusese profesor de fizică. Dar ceea ce începuse ca o simplă parodie la știință, a ajuns mai târziu baza esteticii lui Jarry. Așa cum este ea definită în *Faustroll*, patafizica este „...știința soluțiilor imaginare, care atribuie simbolic proprietățile obiectelor, descrie în virtualitatea lor, trăsăturilor lor concrete.”⁴⁴⁵

De fapt, iată definirea unei abordări subiective și expresioniste, anticipând exact tendințele din teatrul absurdului de a exprima stările psihologice prin reificarea lor pe scenă. Și astfel, memoria lui Jarry este ținută vie de către Colegiul de Patafizică, ai cărui membri de frunte sunt Ionesco, René Clair, Raymond Queneau și Jacques Prévert și în care regretatul Boris Vian a jucat un rol important, iar Jarry însuși trebuie considerat unul din inventatorii unor concepte pe care se bazează o mare parte a artei contemporane, nu numai literatura și teatrul.

Putem găsi câte ceva din verva și extravaganța lui *Ubu* și 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 cunoștea bine pe Jarry, era prieten cu tinerii pictori de geniu care au fondat școala cubistă și a devenit apoi un teoretician și un critic cu influență. El a numit *Les Mamelles de Tirésias* 'drame surréaliste' și a putut astfel să spună că a inventat termenul care a ajuns mai târziu marca uneia din cele mai importante mișcări estetice ale secolului.

Totuși, 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 întâmplă rar și am făcut adjectivul suprarealist care nu are nicidecum sensul de simbolic (...), ci definește destul de bine o tendință a artei care, dacă nu e mai nouă decât tot ce e sub soare, n-a slujit cel puțin niciodată la formularea nici unui crez, nici unei afirmații artistice și 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... Și spre a încerca, dacă nu o renovare a teatrului, cel puțin un efort personal, m-am gândit că trebuie să ne întoarcem la natura însăși dar fără a o imita în felul fotografiilor.

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 știe.”⁴⁴⁶

Pentru Apollinaire, suprarealismul este o artă mai reală decât realitatea, exprimând esența, și nu aparența. El vrea un teatru “modern, simplu, rapid, cu scurtăturile și ocolișurile de care este nevoie pentru a șoca 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 și emanciparea femeilor. Tiresias-ul din titlu începe prin a fi o femeie numită Thérèse, care vrea să facă o carieră în

⁴⁴⁶ Guillaume Apollinaire, *Sîniul lui Tiresias*, trad. Tașcu Gheorghiu, în *Scrieri alese* (București: Univers), 1971, pp. 365-6

⁴⁴⁷ *ibid.*, p.868

politică, artă și alte câteva ocupații masculine, în consecință se hotărăște să devină bărbat, o operație pe care o desăvârșește renunțând la sâni, care plutesc în aer ca niște baloane colorate. Soțul ei decide atunci să îndeplinească el funcțiile nevastei sale, devenită acum Tiresias. În actul II, el a reușit să producă patruzeci de mii și patruzeci și nouă de copii, pur și 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 și simplu la o masă, echipat cu instrumente pentru a face zgomot: de la pușcă, tobe, castaniete, la oale și 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 așa îi place lui
 Și 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, mișcări și culorile maselor
 Nu neapărat pentru ca
 Să fotografieze ceea ce numim o felie de viață,
 Ci aducând în fața noastră însăși 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), deși foarte diferită de *Les Mamelles de Tirésias*, își creează totuși 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 și 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 și atmosfera de mit din cea de-a doua.

⁴⁴⁸ ibid., p.882

Boema pariziană a lui Jarry și Apollinaire era o lume în care poezia, pictura și teatrul se amestecau în eforturile reunite de a găsi arta modernă. Decorul de la Ubu a fost pictat de Jarry însuși, cu ajutorul lui Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec și Sérusier.⁴⁴⁹ Apollinaire era avocatul și propagandistul mișcării cubiste, prieten cu Matisse, Braque și 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 și înaintașilor săi literari.

Mișcarea Dada, care s-a născut la Zürich, în timpul războiului, datorită refugiaților francezi, germani și alți refugiați europeni și rebeli declarați și care a reunit astfel tradiția pariziană cu una central-europeană, a adus de asemenea împreună scriitori, pictori și 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) și soția lui, Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Hans Arp, sculptor și poet (1887-1966) și pictorul Marcel Iancu, alt român (1895-1984 n.tr.) au fost membrii fondatori ai mișcării, al cărei nume se datora sondării norocoase a unui dicționar francez. Huelsenbeck și Ball, căutând un nume pentru o cântăreață într-un cabaret, au dat peste substantivul *dada* – cal de jucărie. Scopul dadaștilor era distrugerea artei, cel puțin a artei convenționale burgheze care produsese ororile războiului.

Programul Cabaretului Voltaire, de la Spiegelgasse no.1, în vechiul oraș – exact peste drum de no.6, unde locuia Lenin, care trebuie să fi fost deranjat în fiecare seară de zgomotoșii de vizavi – era modest: cântece, recitări de poezie, scurte scheciuri și, din când în când, câte o piesă. Aici, tradiția cabaretelor literare din München, unde Wedekind și cercul său cultivau un tip impertinent și spiritual de șansonetă, se alătura cântecului popular francez, care produsese nume ca Yvette Guilbert și Aristide Bruant. Jurnalul lui Hugo Ball trece în revistă lecturi din poezia lui

⁴⁴⁹ Shattuck, op.cit., p.161

Kandinski, cântece de Wedekind și Bruant, muzică de Reger și Debussy. Arp citește din Ubu Roi, Huelsenbeck, Tzara și Iancu joacă un *Poème Simultan*, o recitare simultană din trei poezii diferite, producând un murmur indistinct și nearticulat „arătând lupta dusă de *vox humana* cu un univers amenințător, atotcuprinzător și distrugător, de al cărui ritm și noian de zgomote nu poți scăpa.”⁴⁵⁰ În iunie 1916, dadaiștii publică ceea ce avea să rămână singurul număr al periodicului *Cabaret Voltaire*, incluzând articole de Apollinaire, Picasso, Kandinski, Marinetti, Blaise Cendrars și 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 și tot el făcuse și măștile. Hugo Ball, care juca unul din rolurile principale, descrie ciudatul spectacol în jurnalul lui din 14 Aprilie 1917:

"Piesa se juca... cu măști uriașe, tragice; a mea era atât de mare încât puteam liniștit să-mi citesc rolul în ea. Capul măștii era luminat electric și trebuie să fi avut un efect ciudat să vezi, din sala întunecată, lumina venind prin ochii măștii... Tzara, în spatele scenei, răspundea de tunete și fulgere și, din când în când, spunea «Anima, dulce anima» cu o voce de papagal. Dar tot el dădea intrările și ieșirile, tuna și fulgera unde nu trebuia și dădea impresia că era vorba de efecte speciale intenționate de către regizor, o confuzie intenționată de fundaluri...”⁴⁵¹

Piesa lui Kokoschka, denumită de însuși autorul ei „o curiozitate”, este un exemplu remarcabil de expresionism timpuriu (fusesse deja reprezentată într-un spectacol improvizat la Bauhausul vienez, în 1907). Intriga se construiește în jurul d-lui Firdusi, îndrăgostit de Anima, sufletul-femeie. Kautschukmann (Omul din cauciuc), un om-șarpe și, evident, întruparea răului, susține că este medic și 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, așa că, până și 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” și, neputând întoarce capul să vadă ce se întâmplă, acesta moare de supărare. Un cor de domni cu jobene și cu găuri în loc de fețe articulează rapid o serie de aforisme absurde, iar Moartea, singurul dintre personaje care arată și 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 și mijloace grotești – teatru dadaist.”⁴⁵³ Dar în ciuda acestor mari așteptări din partea dadaismului în teatru, mișcarea nu a avut niciodată un adevărat impact pe scenă, lucru nu tocmai surprinzător, căci ea era fundamental distructivă – și 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 recunoaște 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

Piese pe care dadaiștii le-au produs și, în mare parte, le-au jucat ei înșiși erau mai ales poeme-nonsens în formă dialogată, însoțite de alte lucruri la fel de lipsite de sens și ornate cu măști și costume bizare. Manifestările dadaiste de la Théâtre de l’Oeuvre din Paris (care devenise, după război, centrul mișcării 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 și febrilă ca
și din ce regiment vine ceasul? Din muzica ceea umedă
Dl. Cricri primește 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 șerpii
 Dl. Poet era chiar un arhanghel
 Zicea el că farmacistul seamănă cu un fluture
 și Dumnezeu și viața sunt simple ca un bumbum
 ca bumbumul inimii lui.”⁴⁵⁵

În *Le Serin Muet (Canarul mut)* de Ribemont-Dessaignes, jucat cu aceeași ocazie de André Breton, Philippe Soupault și Mlle A. Valère, există un personaj cocoțat în vârful unei scări, un altul, negru, care se crede Gounod și îl învață pe canarul său mut toate compozițiile sale, pe care acesta le cântă minunat, fără să scoată un sunet. La fel de bizare și foarte improvizate, alte piese jucate la această manifestare au fost *S’Il Vous Plaît* (aprox. *Vă rog*) de Breton și Soupault și *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 și 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 și Papa, închis într-un cerc de cretă din care nu putea ieși... dar ce se întâmpla? Nici măcar nu-mi mai amintesc!”⁴⁵⁶ Lugné-Poë a citit piesa cu multă atenție, 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 schiță de Breton și Soupault, *Vous M’Oublierez (O să mă uitați)*, o piesă de Aragon, *Système DD*, și *Vaseline Symphonique de Tzara*, o cafonie de sunete nearticulate, executate de o trupă de douăzeci de „gri”, 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 și 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-Élysées, o bizară recitare interpretată de personaje reprezentând părți ale corpului uman: urechea, gâtul, gura, nasul și sprânceana. Ribemont-Dessaignes mărturisește că nu-și mai aduce aminte de spectacol fiindcă, în mod clar, nu-l văzuse. Și totuși el joacă rolul gurii, alături de Soupault, Aragon, Benjamin Péret și Tzara însuși. *Le Coeur à Gaz* este o bucată de „teatru pur”, care își datorează impactul aproape în întregime ritmurilor subtile și dialogului, de altfel plin de nonsensuri, care, prin folosirea clișeelelor adresării politicoase, îl anticipează pe Ionesco.

Tzara însuși numește 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 și 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 profesioniști, la Théâtre Michel, pe 6 iulie 1923 a dus la una din bătăliile memorabile din perioada decăderii dadaismului, când Breton și Elouard au sărit pe scenă și au fost dați afară după o bătaie cu pumni.

Mai pline de substanță decât oricare din aceste piese scurte, menite doar să șocheze 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 și *Le Bourreau du Pérou (Călăul din Peru)*, publicată în 1928.

Prima dintre acestea se ocupă de teme ca sexualitatea, violența și războiul. Eroina, Onane, prințesă de China, este o fată agresivă și dornică de sex; tatăl ei, Esper, care devine împărat al Chinei, este un tiran sadic. Onane este însoțită de doi scalvi, Ironique și Equinoxe, care sosesc în prima scenă închiși în cuști – un dar din partea împăratului Filipinelor – și îmbrăcați excentric cu jobene, kilturi și smoking-uri. Ochiul stâng al lui Ironique și cel drept al lui Equinoxe sunt bandajați, așa 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 și torturii. Ministrul Păcii începe să studieze strategia și devine Ministru al Războiului, după care urmează scene de viol și violență. Sunt cruțate doar femeile care beau sângele celor deja uciși. În final, birocraatul 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 și violență caracterizând teatrul absurdului. Scăderile sale constau în insuficienta topire a elementelor într-un tot organic și în lungimea excesivă a divagațiilor.

Le Bourreau du Pérou exprimă la rândul său preocupări similare celei dintâi. Guvernul demisionează și înmânează sigiliul sacru unui călău, după care urmează o perioadă de crime și execuții gratuite. Și aici, în mod curios, curgerea liberă a imaginației și descătușarea fanteziilor subconștientului 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*, și chiar mai drastic în *Le Bourreau du Pérou*, ca și când spiritul distructiv al dadaismului ar fi fost o eliberare sublimată a aceluiasi impuls secular spre agresiune și violență care a dus la crimele în masă ale mișcărilor totalitare.

Dar dacă dadaismul și-a mutat centrul de echilibru spre Paris, după încetarea ostilităților, alți membri ai cercului de la Zürich s-au întors în Germania, transferând mișcarea la Berlin și München, fuzionând cu puternicele mișcări ale expresionismului german. Una peste alta, produsele dramatice ale mișcării expresioniste au fost prea idealiste și prea politice pentru a face parte dintre predecesorii absurdului cu care, totuși, împărtășesc tendința de a proiecta realitatea interioară și de a reifica gândurile și 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 expresioniști 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 întâlnește cu Arp și 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 șampilată”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 și Apollinaire, Goll a fost de asemenea foarte impresionat de posibilitățile cinematografeiei. *Die Chaplinade* (1920), pe care o descrie ca pe un „poem filmat”, este o combinație plină de imaginație între poezie și imagini de film. Eroul este micul vagabond al lui Charlie Chaplin. Imaginea lui Chaplin învie dintr-un afiș, scapă de caietul de sală, care încearcă să-l tragă înapoi și plutește printr-o serie de aventuri de vis, filmice, însoțit de o câprioară care se transformă într-o tânără fată și este ucisă de un vânător). El se implică în greve și revoluții, după care, finalmente, se reîntoarce pe afișul său. Este o operă foarte frumoasă, una dintre primele, probabil, care recunoaște poezia și potențialul poetic al cinematografeiei.

În același 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 și simplu descriptive, imitând viața și 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 știe 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, deși 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 știut 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 și «divine» și 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 «suprareală» atunci când este conștientă de lucrurile de dincolo de lucruri. Realismul pur a fost cel mai mare eșec 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 și prostia oamenilor sunt atât de uriașe, 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 măști în era noastră tehnică, scena trebuie să folosească înregistrări, afișaje electrice, megafoane. Personajele trebuie să fie caricaturi în măști și pe picioroange.

Iată un manifest impresionant, care descrie cu acuratețe multe dintre trăsăturile și scopurile absurdului. Și totuși, 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 și 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. Deși piesa folosește tehnicile cinematografului și proiectatele picioroange, iar unele din personaje apar ca măști grotești, conținutul ei este, la urma urmelor, format din aceleași clișee romantice, sentimentale ale artistului care-și pierde sufletul pentru bani și 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 și predică pacea eternă. De data aceasta, soția lui, care stă la cassă, este sedusă de un ziarist care se folosește de gânditor și îl convinge, de dragul senzaționalului, să moară în public, să demonstreze că este serios când vorbește despre progres. Dar după ce se face reclamă morții sale publice de dragul omenirii, filosoful nu mai reușește să moară. Totuși, 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 ploșnițelor din hoteluri”. Din nou Goll folosește 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 își aruncă pe jos creierul pe care îl culege apoi și și-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.

Aceeași discrepanță între modernitatea mijloacelor folosite și cuminenția conținutului caracterizează cea mai ambițioasă încercare a lui Goll în domeniu, „drama satirică” *Methusalem, oder Der ewige Bürger* (*Matusalem sau burghezul etern*). Și, din nou, prefăta 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*) și în „a-logică”. Suprarealismul este cea mai puternică negare a realismului. Realitatea aparenței este demascată, revelând adevărul de a fi. „Măști” – crude, grotești, ca și emoțiile pe care le exprimă... A-logicul este cea mai spirituală formă de umor și deci cea mai bună armă împotriva clișeelelor care ne domină întreaga viață... așa 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 păpuși, să vă învețe să vă jucați și apoi să arunce rumegușul păpușii în vânt.”⁴⁶³

Dar *Methusalem*, deși spirituală și plină de farmec, nu este altceva decât o satiră convențională împotriva unui *Spiess-bürger*⁴⁶⁴, cu fabrica lui de pantofi și fiul lui lacom, afacerist, care are, în loc de gură, microfonul unui telefon, ai cărui ochi sunt monezi de cinci mărci și a cărui frunte și pălărie sunt o mașină de scris combinată cu antene radio. Din nou apare studentul idealist care o seduce pe fiica lui Matusalem și care, într-o scenă, apare divizat în trei părți: eu-l, tu-ul și el-ul său. Studentul este ucis într-un duel cu fiul lui Matusalem, dar în ultima scenă îl vedem din nou viu și căsătorit cu fiica acestuia, cu care are și un copil, fiind pe punctul de a deveni el însuși un mic-burghez. Căci revoluțiile se sfârșesc „când ceilalți nu mai au vile” și încep „când noi avem una”. Iar rezultatul iubirii romantice este întotdeauna strigătul tinerei mame: „Of, dacă (fiul nostru) nu s-ar mai pișa atâta!”

Goll folosește 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 reușită parte a acestei piese ambițioase, publicată cu ilustrații de Georg Grosz, celebrul pictor dadaist german, și jucată în 1924 cu măști construite de acesta, sunt dialogurile dintre burghez și musafirii săi, care constau în întregime din clișee și astfel îl anticipează pe Ionesco. Acest lucru scoate în evidență greșeala lui Goll care, mare și sensibil poet liric și maestru al limbajului, cade victimă seducției noilor tehnologii subordonându-și imaginația cerințelor măștii și filmului și eșuând în transformarea materialului său în noua poezie a absurdului, pe care a profetizat-o atât de

⁴⁶³ Goll, *Methusalem in Schrei und Bekenntnis*, ed. K. Otten (Neuwied: Luchterhand, 1959), pp. 426-7

⁴⁶⁴ Nume depreciativ pentru acele persoane care, datorită conformității față de normele sociale și încremenirii spirituale, resping orice schimbare în mediul în care trăiesc și au mare nevoie de siguranța socială; filistin, ipocrit în vobirea colocvială (n.tr.)

clar și 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 și grotesc postulat de acesta, este Bertolt Brecht, care salută primele piese publicate ale lui Goll într-o cronică din decembrie 1920, numindu-l Courteline⁴⁶⁵ 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 și prin folosirea clovneriilor și bufoneriilor de *music hall*, dar și prin preocuparea față de problema identității și a ambiguităților personalității umane.

Brecht a fost foarte influențat de comediantul de berărie Karl Valentin, un urmaș 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 și Ionesco, deschizând în același timp calea spre adevărate gag-uri de *music hall*.

Într-un ton mult mai serios, cea mai enigmatică piesă a lui Brecht – și una din cele mai importante – *Im Dickicht der Städte (În jungla orașelor)*, scrisă între 1920-3, anticipează teatrul absurdului prin respingerea deliberată a oricărei motivații. Piesa ne prezintă o luptă pe viață și pe moarte între Gaga și Shlink, legați de o ciudată relație de dragoste și 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 recunoștință, fie în agresiune, este întotdeauna o chestiune de punere în inferioritate a celuilalt. Toate acestea se petrec într-un Chicago al gangsterilor și linșajelor.

Im Dickicht der Städte nu este numai o piesă despre imposibilitatea de a cunoaște motivațiile acțiunilor celor din jur (anticipând astfel tehni-

⁴⁶⁵ **Georges Courteline** (1858-1929), scriitor satiric francez, ziarist și dramaturg scripitor, plin de vervă, personalitate importantă a vremii sale, decorat cu Legiunea de Onoare. (n.tr.)

cile lui Pinter), dar și despre comunicarea dintre oameni (ca la Beckett, Adamov și Ionesco). Lupta dintre Shlink și Gaga este de fapt o încercare de a intra în contact. În final, ei înșiși recunosc imposibilitatea de a realiza acest lucru, chiar și prin conflict. „Într-un vapor ticsit cu oameni, singurătatea dinăuntru e atât de mare încât te îngheață... izolarea noastră e așa de uriașă, încât până și 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 folosește din nou tehnici de *music hall*. Victima este manipulată să comită ceea ce el consideră că este o crimă, după care este judecat, condamnat și făcut să creadă că a fost împușcat (și apoi reînviat cu o nouă personalitate). Scena este construită ca un act de varieteu, ca o serie de uneltiri. În montarea acestei piese, Brecht folosește picioroange și alte tehnici, pentru a-i face pe soldații britanici care au instrumentat transformarea să pară niște monștri uriași. *Mann ist Mann* anticipează teatrul absurdului prin teza pe care o susține, anume că natura umană nu este o constantă și 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* și *Im Dickicht der Städte*. Poemul provine dintr-o schiță timpurie a unei piese, *Der grüne Garraga* (*Garaga cel Verde*) și 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*. Și, de fapt, intenția lui Shlink de a cumpăra părerea lui Garga este o încercare de a-l jefui de personalitatea sa, exact așa cum Galy Gay este jefuit de personalitatea lui în *Mann ist Mann*. Ambele piese tratează tema însușirii 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 Elefantenkälb* (*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 suprarealiștilor. Un pui de elefant, acuzat că și-ar fi omorât mama, poate dovedi că mama lui trăiește și că, de fapt, ea nu este mama lui. Totuși, cazul este instrumentat, iar puiul de elefant este declarat vinovat. Acesta este un exemplu de anti-teatru pur, dramatizând subconștientul autorului la fel de nemilos ca și proiecțiile nevrozei lui Adamov reflectate în primele lui piese.

Ca și Adamov, Brecht își reneagă această perioadă timpurie a dezvoltării sale artistice. Tot ca Adamov, el se îndreaptă spre un teatru asumat social și, cel puțin în intenția declarată, pe deplin rațional. Și totuși, cazul lui Brecht demonstrează că iraționalul teatru al absurdului și piesa politică nu sunt chiar atât de ireconciliabile, ci mai degrabă fața și reversul aceleiași medalii. La Brecht, nevroza și disperarea cărora li se dă frâu liber în perioada anarhică și grotescă sunt continuate în forță și 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 și 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 măștri 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 și disperare. Așa că, până și în perioada sa asumată politic, felul în care prezintă el lumea capitalistă este fundamental negativ și absurd: universul din *Omul cel bun din Siciuan* este condus de niște 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 și expresionism s-a coagulat pe la mijlocul anilor '20 în *Neue Sachlichkeit*⁴⁶⁷, întreaga

⁴⁶⁷ În literatură, *Neue Sachlichkeit* (**Noua obiectivitate**) denumește o reacție la patosul expresionismului german. Apărută în timpul Republicii de la Weimar (1919-1933), N.S. este caracterizată prin distanțare, abordarea obiectivă a

mișcare modernă fiind înghițită de intelectualele nisipuri mișcătoare ale perioadei naziste a anilor '30, în Franța însă, procesul de dezvoltare continuă nestânjenit. Destructivismul dadaist clarificase atmosfera. Dada a renăscut, în formă nouă, în mișcarea suprarealistă. Pe când dada era pur negativă, suprarealismul venea cu marea, pozitivă și vindecătoare forță a subconștientului. Așa cum arată André Breton în faimoasa lui definiție 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 funcționării reale a gândirii.”

Nu este aici locul să prezentăm în detaliu fascinanta poveste a luptelor și conflictelor interne ale mișcării 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 totuși 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 întâlnește o femeie goală, președintele 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 și-l ridice atunci când vorbește; Théodore Fraenkel (un membru al cercului suprarealist) ne prezintă o zână. Piesa propriu-zisă începe cu scena familiară a soțului întorcându-se acasă, iar soția, cu ochii la dulap, îl imploră să nu se apropie, dând toate indicațiile posibile ale faptului că înăuntru se află amantul ei. După ce suspansul și gelozia au creat o atmosferă destul de tensionată sexual, cuplul dispare în camera alăturată. În sfârșit, după o lungă pauză, soțul revine cu hainele în dezordine și

realității, lipsa sentimentelor etc. În acest context, germanii se raportează la realism, numindu-l *Die Alte Sachlichkeit* (Vechea Obiectivitate). Împărțită în Verism și Realism magic, ea a luat sfârșit practic în 1933, odată cu ascensiunea nazismului. (n.tr.)

deschide dulapul din care ies toate personajele fantastice ale prologului. Președintele republicii cântă un cântecel-nonsens.

Au Pied du Mur (La baza zidului), cea de-a doua piesă a lui Aragon, publicată în *Le Libertinage*, folosește aceeași 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 silește pe fata în casă din hanul unde s-a refugiat dorind să se sinucidă, să-i demonstreze că-l iubește. În actul al doilea, tânărul erou, Frédéric și iubita lui drumețesc pe înălțimile Alpilor și în final Frédéric se confruntă cu naratorul scenelor în ramă, care este dublul său. Apariția zânelor și 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 și în romanele sale sociale monumentale.

Aragon și Breton au scris împreună o piesă *Le Trésor des Jésuites (Comoara iezuiților)*, de care se dezic amândoi după ruptura lui Aragon de mișcarea 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 trezește puteri profetice și induce clarviziunea.

Dar mai importantă decât mare parte din producția dramatică a mișcării suprarealiste este opera pe care o parte din membrii săi au scris-o după ce au plecat sau după ce au fost excluși din grup. Antonin Artaud (1896-1948), unul din cei mai rafinați poeți suprarealiști, actor și regizor profesionist, care a influențat cel mai mult teatrul modern francez și 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 sfârșitul anului 1926, când cei doi devin asociați într-o aventură numită Théâtre Alfred Jarry, care se deschide la 1 iunie 1927 și al cărui program includea piesa lui Artaud *Ventre Brûlé*,

ou la Mère Folle (Stomac deranjat sau mama nebună) și piesa lui Vitrac *Les Mystères de l'Amour (Misterele iubirii)*.

Les Mystères de l'Amour, în trei acte și 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 și sadice a doi îndrăgostiți. Autorul însuși apare în finalul primei scene, după ce a încercat să se sinucidă împușcându-se, căci intră scăldat în sânge, dar zguduindu-se de râs. În final, re apare, în aceeași postură. Lloyd George și Mussolini fac și ei parte din distribuție și Lloyd George, mai ales, apare într-o lumină sumbră, tăind capete cu fierăstrăul și încercând să scape de bucăți de cadavre. Decorul este tributar picturii suprarealiste. Astfel, scena a patra reprezintă în același timp o gară, un vagon-restaurant, malul mării, recepția unui hotel, atelierul unui negustor de perdele și piața centrală a unui oraș de provincie. Trecut, prezent și viitor se amestecă într-un vis în care realul și posibilul se întretes inextricabil. Și totuși, în tot acest haos există fragmente de o remarcabilă forță poetică. La un moment dat, în dialogul dintre erou, Patrice, și 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 împușcături sau ameteți.

AUTORUL: Asta nu-i vina mea. Așa 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, depășește haosul dicteului pur și adoptă convenția farsei și comediei de salon pe care o regăsim mai târziu la Ionesco. Victor este un băiețel de nouă ani, înalt de doi metri și deștept ca un adult. Împreună cu prietena sa de șase ani, Esther, ei sunt singurele ființe raționale într-o familie de adulți nebuni care se comportă ca niște marionete. Tatăl lui Victor trăiește cu mama lui Esther, dar copiii dau pe

față relația părinților, iar tatăl lui Esther se spânzură. Unul dintre personaje este o femeie de o frumusețe răpitoare, dar care suferă de o deconcertantă incontinență carminativă. În final, Victor moare de apoplexie în ziua când împlinește nouă ani, iar părinții lui se sinucid. Ultima replică a piesei îi aparține fetei în casă, care spune: „Mais, c’est une drame!”⁴⁶⁸

Victor îl anticipează în multe privințe pe Ionesco: banalitatea unui limbaj clișeizat este parodiată atunci când unul din personaje citește fragmente autentice din *Le Matin* din 12 septembrie 1909; avem de-a face aici cu o combinație ionesciană de parodie a teatrului convențional și de absurd pur. Totuși, piesa lui Vitrac nu are sentimentul formei și poezia nebuniei cu metodă și farmec a lui Ionesco, căci amestecul celor două elemente nu este complet, coșmarul alternează cu balul mascat ieftin.

Ulterior, piesele lui Vitrac revin la o formulă mai tradițională, dar în unele mai regăsim totuși urme suprarealiste. Chiar într-o piesă sociologică și politică așa cum este *Le Coup de Trafalgar* (un tablou al unei felii de societate pariziană înainte, în timpul și după primul război mondial, cu premiera în 1924) găsim rămășițe 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, experiența suprarealistă a autorului este clar detectabilă în meșteșugul cu care el redă dialogul nebunilor.

Antonin Artaud a regizat piesele suprarealiste ale lui Vitrac și este autorul a două remarcabile scheciuri dramatice, dar adevărata lui importanță pentru teatrul absurdului constă în scrierile sale teoretice și în experimentele lui practice ca producător. Unul dintre cei mai extraordinari artiști ai vremii lui, imaginația lui Artaud a depășit practica sa teatrală. Dar viziunea pe care a avut-o, a unei scene de o frumusețe magică și de o forță mitologică, rămâne și astăzi unul dintre cei mai activi fermenți ai teatrului. Deși lucrează cu Dullin și regizează spectacole în scurta viață a Teatrului Alfred Jarry, concepția revoluționară despre teatru a lui Artaud s-a cristalizat numai după ce a văzut dansatorii balinezi la Expoziția Coloniilor din 1931. Își 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

Diagnosticând confuzia epocii sale ca venind dintr-o „ruptură între lucruri și cuvintele, ideile și semnele care le reprezintă”⁴⁶⁹, respingând teatrul psihologic și narativ, ca fiind o „artă închisă, egoistă și personală”⁴⁷⁰, Artaud cheamă pasionat la o reîntoarcere la mit și 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 descătușa, eliberându-i, căci „...toate conflictele adormite în noi înșine el ni le înapoiază în deplinătatea forțelor lor, și dă acestor forțe nume pe care le recunoaștem ca simboluri: și iată că în fața noastră izbucnește o încheștare de simboluri (...) căci nu poate exista teatru decât în clipa în care începe cu adevărat imposibilul și în care poezia de pe scenă alimentează și supraincălzește simboluri realizate.”⁴⁷²

Se ajunge astfel la o respingere totală a realismului și la invocarea unui teatru care să proiecteze arhetipuri colective:

„Teatrul nu va putea redeveni el însuși (...) decât furnizând spectatorului precipitați veridici de vise, în care gustul său pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simțul utopic al vieții și lucrurilor, canibalismul său chiar, își dau frâu liber, nu pe un plan presupus și 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 și cultura în Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 9

⁴⁷⁰ Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 65

⁴⁷¹ Artaud, *Teatrul și cruzimea*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p.69

⁴⁷² Artaud, *Teatrul și ciurma*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 25

⁴⁷³ Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 74

gestului și mișcării, să dea obiectelor neînsuflețite un rol în acțiune și să exileze în fundal dialogul care „în forma lui scrisă și vorbită – nu aparține în chip specific scenei, el aparține cărții.”⁴⁷⁴ Apelând, odată cu dansurile balineze, la exemplul *music hall*-ului și al Fraților Marx, el susține un nou limbaj al teatrului, un limbaj fără cuvinte al formelor, luminii, mișcării și gestului:

„Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic, trebuie să o spunem. Și nu este vorba de a ști dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleași rezolvări psihologice ca și limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente și pasiuni la fel de bine ca și cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gândirii și al inteligenței atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le asume și pe care gesturile și tot ce ține de limbajul în spațiu le ating cu mai multă precizie decât ele.”⁴⁷⁵

Teatrul ar trebui să țină seama 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-și schimbe destinația și mai ales să-și 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 și că prin natura și din cauza caracterului lor determinant, fixat odată pentru totdeauna, ele opresc și paralizează gândirea, în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea.⁴⁷⁸ (...) Aduug limbajului vorbit un alt limbaj și încerc să-i redau vechia lui eficacitate magică, o eficacitate ce subjugă, integrală limbajului vorbei, ale cărui misterioase posibilități au fost uitate.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ Artaud, *Punerea în scenă și metafizica în Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p.32

⁴⁷⁵ Artaud, *Teatru oriental și teatru occidental*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 59

⁴⁷⁶ *ibid.*, p.60

⁴⁷⁷ Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 64

⁴⁷⁸ Artaud, *A doua scrisoare despre limbaj*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu (Cluj-Napoca: Echinox, 1977), p. 88

⁴⁷⁹ *ibid.*, p.89

Deja la 1930, Artaud formulează teoretic câteva din tendințele de bază din teatrul absurdului. Dar i-a lipsit contextul de a și le pune în practică, și ca dramaturg, și ca regizor. Șansa lui de a-și atinge scopul apare însă în 1935, când găsește susținători ai unui spectacol numit *théâtre de la cruauté*. Decide să facă propria sa adaptare a poveștii 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 eșec. Artaud însuși 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 declanșat pentru Artaud o perioadă de sărăcie, abjecție și 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 și rolul unuia din asasinii plătiți.

Artaud debutează ca actor, sub bagheta lui Lugné-Poë la Têatre 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 și teatrul absurdului de azi. Aparent, încercările sale au eșuat în faliment și psihoză. Dar de fapt, într-un anume sens, Artaud a triumfat.

Un alt poet important, rod al mișcării suprealiste, este Robert Desnos (1900-1945), autor de versuri elegiace și poezii ale nonsensului, immortalizând vise delicate și pline de groază, scriind nuemroase scenarii suprealiste 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 și deportarea lui în 1944, publicată după moartea sa tragică în lagărul de concentrare de la Theresienstadt, unde a fost găsit emaciat și 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 peștele-stea, un simbol poetic al visurilor și dorințelor protagonistului, Maxime. Oamenii îi cer lui Maxime să le dăruiască lor peștele-stea, dar el refuză. Însă când îl dăruiește într-adevăr femeii pe care-o iubește, nu numai că un polițist vine și i-l aduce înapoi, găsindu-l în rigolă sub fereastra lui, ci mai apar

și grupuri diferite de oameni, care îi aduc din ce în ce mai mulți pești-stea. Apar și doisprezece chelneri cu doisprezece pești-stea pe platouri de argint, iar străzile orașului se umplu de pești stea până-ntr-atât încât de-abia se mai poate umbla pe ele.

La Place de L'Etoile este și o poveste romantică de iubire, dintre Maxine și două femei, Fabrice și Athénais, dar prin atmosfera de vis și 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 și influența pionierilor artei abstracte erau atât de puternice, încât au existat încercări de a sparge convenția teatrului naturalist chiar și în afara mișcării suprarealiste. Jean Cocteau a încercat să facă un spectacol al mișcării 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 și care este o reîntoarcere la circ și *music hall*, pe când *Le Boeuf sur le Toit* (*Boul pe acoperiș*, 1920) tot al lui Cocteau, cu decorul lui Dufy și muzică de Milhaud, a fost jucat de actori de *music hall* faimoși, cum ar fi Fratellinis. *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Căsătorii de la Turnul Eiffel*, 1921) este o pantomimă cu elemente de balet, însoțită de narațiune vorbită de actori în costume uriașe de fonograf.

Deși mare parte din creația ulterioară a lui Cocteau oscilează între romantismul greoi și ludicul pur și simplu, ea poartă amprenta dorinței sale de a crea un teatru al fantasmelor, lucru care se vede poate și mai clar în tulburătoarele, halucinantele sale filme, de la *Le Sang d'un Poète* (*Sângele unui poet*) la *La Belle et la Bête* (*Frumoasa și Bestia*) și *Orphée*, cu imaginile sale strălucit realizate pe tărâmul morților ca și în ultimul său *Testament d'Orphée*. Ionesco recunoaște că îi datorează lui Cocteau tocmai gustul pentru baroc și ludic:

„Cred că lui Jean Cocteau i s-a reproșat faptul că atinge doar suprafața problemelor grave. Acest lucru mi se pare greșit, căci el le ridică într-un decor selenar, fermecat. I s-a reproșat lipsa de puritate a stilului, decorurile de povești cu zâne. Tocmai aceste confetti îmi plac mie,

serpentinele de hârtie, sfîncşii lui baroci de bâlci. Dacă totul este doar un miraj, iar viaţa un parc de distracţii, nu e deplasat să avem sfîncşi şi un fel de bâlci. Nimic nu exprimă mai bine decât aceste locuri festive şi itinerante, precaritatea vieţii, fragilitatea frumuseţii, evanescenţa”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 îngheţată. Piesa se încheie cu o scenă grotescă de grup.

Cam tot în acest timp, Armand Salcrou, 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 supravieţuit şi au fost republicate în 1960.⁴⁸¹ Amplasate într-o sală de dans şi într-un circ, aceste mici piese combină tradiţia clowneriei şi a visării: portocale care împrăştie sânge, plante bizare care cresc văzând cu ochii, iar cortul circului dispăre, 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 piesuţe 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 poeţi renumiţi, 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 vieţii. 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 à 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 și *poète maudit*, care a plutit prin vârtejurile vieții cu suverană nepăsare, până când a dispărut în Alpii austriece, ieșind din hotel să se plimbe și nemaîntorcându-se niciodată. Torma, care-i disprețuia pe suprarrealiști pentru aviditatea de publicitate și exploatarea personalității proprii, a scris câteva piese-nonsens extraordinare. *Coupures (Tăieturi)*, „o tragedie în nouă scene” și piesa într-un act *Lauma Lamer* au apărut amândouă antum într-un tiraj limitat de două sute de exemplare. Cea mai ambițioasă 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 și care spune cu voce tare toate didascalile, 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 și este demascat ca fiind un simplu mecanism. În conformitate cu acest lucru, acțiunea însăși, dictată de un mecanism lipsit de simțuri, nu poate avea sens, în afara faptului că ne prezintă imagini erotice și 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 bălbâieli dezarticulate care sunt interpretate de un astronom. La sfârșitul celui de-al doilea act (sau mai degrabă al actului minus 2), practic toate personajele au fost ucise de Bétrou, dar sunt reînviat în actul următor (minus 1), ca să fie din nou ucise și sunt din nou vii și nevătămate când acțiunea ajunge în finalul previzibil: în punctul zero.

Există aici un element de suspans: Bétrou-ul este învățat să vorbească și ajunge la un moment dat să poată imita anumite zgomote de animale. Acest lucru pare totuși să-i scadă puterile. Fuge în lume, disperat, iar piesa se încheie în haos. Și, după cum ne explică doctii editori patafizicieni „Elementul esențial al piesei constă în paralizia psihologică ce domnește peste tot și în «frazelalia» sau, dacă vreți, în materialul verbal care domină totul și care este însăși 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 și Christian Morgenstern.

Torma își explică ideile ceva mai clar într-un volumaș 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 vorbește, se răspândește o putoare de social”⁴⁸³ sau, și mai drastic, „A te exprima pe tine... lumea însăși ia cu împrumut nevoia scatosociologică și o sfințește ca model de elocuțiune”⁴⁸⁴, astfel încât limba devine „cacofonie”. De aceea Torma încearcă să restituie gândirii ambiguitatea ei funciară și de *negândit* care, oricum ar fi, *este* realitate – să deszosifice limba și să *părăsească* literatura.”⁴⁸⁵

Torma, care îi cunoștea și corespunda cu Daumal și Desnos, este un scriitor pentru scriitori și nu va fi probabil niciodată citit în afara unui cerc restrâns de cunoscători entuziaști ai poeziei nonsensului. El însuși 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 și recunoașterea tăcerilor tragice este prea mult. Nu am nimic de mărturisit, nu fac nimic special, am comis doar aceste poeme ușurele.”⁴⁸⁶ El a fost unul dintre puținii care a avut curajul de a duce recunoașterea 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 și de excentric ca și Torma și, în felul său, la fel de influent asupra scriiturii contemporane. Putred de bogat, el a călătorit prin lume fără să-și dea osteneala s-o și privească. Ajungând la Pekin, se plimbă o dată prin oraș, 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, și Roussel țintea spre excluderea completă a lumii reale. El voia să construiască o lume în întregime a sa, bazată, ca cea a lui Torma, pe poezii 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 și, respectiv, în finalul cărții și apoi încearcă să le lege printr-un șir de propoziții care ar construi o succesiune neîntreruptă a unei asemenea logici verbale – o logică a metaforei, jocului de cuvinte, omonimiei, asociației de idei și anagramei. Aceleași mecanisme de logică internă sunt motorul pieselor sale *L'Etoile au Front* (*Steaua din frunte*, 1924) și *La Poussière de Soleils* (*Praf de sori*, 1926).

Aceste piese lungi și complicate, pe care le produce el însuși și 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 înșiruri de povești foarte complicate și fantastice pe care personajele și le spun într-un limbaj curios de static și de pompos. Teatrul lui Roussel este cu adevărat mai „epic” decât al lui Brecht și infinit mai antiteatral decât orice a scris Ionesco vreodată. În același 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 și face din el idolul suprarrealiștilor și al patafizicienilor. În 1933, Roussel se sinucide, la Florența.

De la Apollinaire la suprarrealiști și mai departe, a existat întotdeauna o strânsă prietenie între artiștii plastici ai avangardei, pe de o parte, și poezii și autorii dramatici avangardiști, pe de altă parte. Beckett a scris un studiu foarte fin al operei pictorului abstract Bram van Velde⁴⁸⁷, iar Ionesco este prieten cu Max Ernst și Dubuffet. Influența unora din pictorii importanți ai vremii asupra absurdului este ușor de observat în imageria și 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)

Mai mult, o bună parte din din pictorii și 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 fantasmatică, de vis, ale absurdului. Picasso, de asemenea, a scris două piese avangardiste, *Le Désire Attrapé par la Queue* (*Dorința prinsă de coadă*, 1941) și *The Four Little Girls* (*Cele patru mici fete*, 1952).

Prima dintre acestea a fost citită într-un spectacol-lectură pe 19 martie 1944 în regia lui Albert Camus și cu participarea lui Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau și alte distinse personalități ale lumii literare și artistice. Ea constă, ca și *Le Coeur à Gaz* a lui Tzara, într-un dialog între picioare fără trup (câteva se tot plâng monoton de degerături) și alte personaje dezumanizate. Există o mică intrigă, dar acțiunea reflectă griji din vreme de război, preocupări ca lipsa de alimente și frigul. Într-un amestec de umor și disperare sardonică, mica piesă spune cam ce ar glăsuî una din picturile lui Picaso, dacă ar căpăta viață și ar putea vorbi. Ea are ludicul și senzualitatea stilului maestrului.

Același lucru se poate spune și despre *Cele patru mici fete*, din care Roland Penrose citează în biografia pe care i-o face lui Picasso și care conține indicații scenice de genul: „Intră un enorm cal alb înaripat trăgându-și după el intestinele, e cu aripile întinse și are o bufniță pe cap; stă o clipă în fața fetei, după care dispare în culise.”⁴⁸⁸

Mișcarea modernistă în pictură și teatrul absurdului se întâlnesc în respingerea elementelor discursive și narative și în concentrarea pe imaginea poetică, reprezentând o concretizare a realității interioare a conștientului și subconștientului și 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 – și-a început cariera ca pictor și a dezvoltat o estetică a „forme pure”, postulând în esență independența totală a artistului de natură și 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. Categorical, o bună parte a receptării corespunzătoare a operei lui Witkiewicz se bazează pe buna cunoaștere a contextului politic al vremii lui și pe literatura poloneză. Cu toate acestea, câteva piese i-au fost traduse în germană și în engleză. Ele pun în lumină un autor dramatic de o nespusă inventivitate, și, fără îndoială, de mare calibrul. Ediția în două volume a pieselor lui Witkiewicz care apare la Varșovia în 1962 conține douăzeci de piese – o mină de aur care poate fi explorată și redescoperită. Figură orgolioasă și 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 același timp și ca un maestru al absurdului. Gombrowicz, care părăsește Polonia în 1939, se stabilește în Argentina și își petrece restul vieții în exil. Piesa lui, *Iwona, Księżniczka Burgunda* (*Iwona, principesa Burgundiei*, 1935) ne duce într-o lume grotescă, romantică, de poveste – la curtea unui rege care seamănă cu cel din *Leonce și Lena* lui Büchner sau cu poveștile lui Hans Christian Andersen. Prințul, plictisit și distrat, este prezentat unei prințese urâte și proaste care nu scoate niciodată nici un cuvânt. Tocmai această muțenie îi permite prințului să-și imagineze viața ei interioară, fără nici un amestec din partea fetei – și să se

îndrăgostească de ea. Asta doar până când se plictisește de ea și o ucide, făcând-o să mănânce un pește atât de plin de oase, încât se sufocă și moare. A doua piesă a lui Gombrowicz, *Slub (Cununia*, scrisă în 1945, publicată în 1950 și jucată la Paris în 1963) este o piesă-vis de mare impact. Protagonistul, Henryk, vag conștient de faptul că e înregimentat ca soldat undeva în nordul Franței, se vede transportat în țara sa de baștină, împreună cu cel mai bun prieten al lui, Wladzio. Dar casa unde trăiește s-a transformat într-o tavernă mizerabilă, mama și tatăl lui sunt crâșmari, logodnica sa a devenit o târfă. După care mama și tatăl apar din nou ca rege și regină, iar Henryk ca un prinț pe punctul de a se căsători cu o prințesă. Cu toate acestea, el rămâne vag conștient că logodnica lui este o târfă, iar cele două lumi se amestecă una într-alta. Henryk recurge frecvent la vorbirea în versuri și, deși este conștient de solemnitatea acestui mod de a se exprima, nu se poate stăpâni. Iată o transpunere strălucită a situației de visare :

„Toate acestea de le-aș spune răspicat,
 ele s-ar preschimba și ar suna solemn ca o DECLARAȚIE.
 Ca o piatră care cade în tăcere așa cum pică în apă.
 Și tu și de ce!
 Pentru că voi nu sînteți aici de față, iar eu
 Sînt singur, singur de tot !
 Dacă sînt singur și vorbesc, deci
 Nimănui nu m-adresez
 Nu pot fi decît artificial.⁴⁸⁹

Coșmarul pare să reflecte teama lui Henryk de căsătorie. Deși hotărât să o ducă la capăt, totuși este incapabil de acest lucru. Implicat în conspirații și revoluții, își aruncă în închisoare propriul tată și se înscăunează dictator în propria sa țară. Gelos din pricina zvonurilor că mireasa lui l-ar fi înșelat cu Wladzio, îi cere acestuia să se sinucidă ca dovadă a prieteniei sale. Astfel, pe măsură ce nunta se desfășoară, 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 (București: Univers, 1988), p. 312

Gombrowicz sugerează magistral prezența continuă a mai multor niveluri diferite de conștiință în mintea visătorului. Pentru autor, realitatea este problematică, iar omul nu este autonom, ci produsul unei situații în care acesta se găsește, 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 și gîndurile ni le trădează,
Care și ele ne trădează simțirea
Trădătoare.”⁴⁹⁰

Și aici, ca în lumea nonsensului a lui Edward Lear și Lewis Carroll, limbajul a ajuns autonom. Într-o lume care și-a pierdut criteriile obiective ale realității, gîndul a devenit omnipotent, dar el, la rîndul său, este sclavul limbajului vorbit și convențiilor sale.

Categoric că generația mai tânără de dramaturgi ai absurdului în Polonia anilor 1960 le datorează mult lui Witkiewicz și Gombrowicz, dar se și înscriu în tradiția deschisă de aceștia.

*

În Spania, țara lui Picasso și Goya, țara alegoricelor *autos sacramentales* și a poeziei baroce a lui Quevedo și Góngora, câteva din trăsăturile supraréalismului se oglindesc în opera a doi mari dramaturgi.

Ramón del Valle-Inclán (1886-1936), romancier important și autor dramatic practic necunoscut în afara granițelor Spaniei, dezvoltă, începînd cu anul 1920, un stil de scriitură dramatică pe care îl numește *esperpento* (grotesc sau ridicol), în care lumea este descrisă ca locuită de marionete tragicomice, aproape mecanic puse în mișcare. După cum explică Valle-Inclán însuși, artistul poate vedea lumea din trei puncte de vedere diferite. Se poate uita în sus, îngenunchind în fața ei, prezentînd-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 – și 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 privește înapoi spre fosta lui viață. *Eserpento*-urile lui Valle-Inclán, mai ales *Las Galas del Defunto* (*Gala morților*) și *Los Cuernos de Don Friolera* (*Coarnele lui Don Friolera*), scrise în jurul anului 1925, sunt amare caricaturi ale vieții în care amanți urâți și deformați sunt urmăriți de soți proști și ridicoli, în timp ce regulile și clișeele sociale apar mecanice, complet dezumanizate, mașinării nebune, funcționând în gol. Între tinerii dramaturgi ai absurdului, Arrabal este cel care recunoaște influența pe care Valle-Inclán a avut-o asupra sa.

Într-un mod mai blând și mai poetic, unele din piesele lui Federico García Lorca reflectă influențe ale suprarealismului francez. Mai puțin cunoscute și 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 și *Chapliniada* lui Goll). Se poate de asemenea vorbi și despre piesa pentru păpuși *Retablillo de Don Cristobal* (*Micuța piesă de altar a lui Don Cristobal*, 1931), cu fermecătorul dialog încrucișat derivat din teatrul popular andaluzian și 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 și despre cele două scene ale piesei neterminate *El Publico* (*Publicul*, 1933), care se apropie foarte mult de teatrul absurdului, 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 și suprarealismul nu au avut o influență prea mare. Gertrude Stein scrie o serie de texte pe care le numește „piese”, dar majoritatea sunt poeme scurte și abstracte în proză, în care propoziții simple sau paragrafe sunt numite actul I, actul II și așa mai departe. Chiar și *Four Saints in Three Acts* (*Patru sfinți în trei acte*) care s-a montat cu succes ca balet (în coregrafia lui Frederick Ashton și 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 și dialog *Yes is for a Very Young Man* (*Da este pentru un bărbat foarte tânăr*), ea se dovedește a fi cu adevărat fascinantă, dar de fapt foarte tradițională – un text, scris într-un blând idiom steinian, despre rezistența franceză și o americană 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 și 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 grijă adusă înapoi cu picioarele pe pământ. *The Vegetable* este o încercare de a abandona convenția naturalistă, dar eșuează 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 și de departe mai împlinită în totalitatea sa decât majoritatea pieselor suprarealiste franceze ale perioadei. Aici, odiseea spirituală a unui bărbat și a unei femei este învăluită într-o înșiruire de vis a unor scene de feerie și 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 învârtă în jurul poveștii dintre Me și him⁴⁹², „un tânăr cuplu american și aventura lor în căutarea realității.” Corul surorilor ciudate, vorbind o limbă a nonsensului, scenele de vodevil ale scandalagiilor și negustorilor de săpun din parcul de distracții, parodiarea filmelor cu gangsteri, a baladelor populare, a americanilor în Europa și a Italiei lui Mussolini, toate se potrivesc de minune în această interpretare. Dar Bentley citează și dialogul lui cummings dintre Autor și Public în care autorul spune „...în ce vă privește, «viața» este un verb cu două diateze, cea activă: a face și 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 și el” (n.tr.)

pasivă: a visa. Unii cred că a face este doar un fel de a visa. Și totuși, alții au descoperit (într-o oglindă înconjurată de oglinzi) ceva mai dur decât tăcerea, dar mai blând decât căderea: a treia diateză a vieții, care se crede pe sine și nu poate însemna ceva, pentru că este ceva.”⁴⁹³

Aceasta este desigur declarația 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 tradiție bogată și variată. Dacă el aduce ceva cu adevărat nou, este doar modul neobișnuit în care diferite atitudini familiare ale cugetului și idomuri literare se întrepătrund. Mai presus de orice, este și 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 recunoaștem că suprarrealismului îi lipseau calitățile 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 și 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 și '30, teatrul pe care l-au creat Jarry și cummings și-a găsit, în sfârșit, 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 orașele oamenilor. Când Zarathustra l-a întrebat pe pustnic cum își petrecea timpul în singurătate, acesta i-a replicat: „Fac cîntece, și-apoi le cînt; și rîd, în timp ce le compun, și plîng și mormăi: e felul meu de-al lăuda pe Dumnezeu.”⁴⁹⁴ Zarathustra a refuzat oferta bătrânului, continuându-și călătoria. Dar, rămânând singur, și-a spus în sinea sa: „Să fie oare cu puțință?! Acest prea sfînt moșneag 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 și naturii funeste a unora din substituturile ieftine și 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 lipsește ceea ce odinioară era chiar centrul și 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 – și o explicație centrală – nu mai pot accepta forme de artă bazate în continuare pe idei și concepte care și-au pierdut valabilitatea, respectiv posibilitatea de a fi sigur că legile și valorile fundamentale ale comportamentului uman vin dintr-o certitudine revelată a scopului omului în univers.

⁴⁹⁴ Nietzsche, Friederich, *Așa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toți și nici unul*, trad. de Ștefan Augustin Doinaș, ed. a 3-a rev.(București:Humanitas, 2000), p. 61

⁴⁹⁵ loc.cit.

În exprimarea sentimentului tragic al pierderii la dispariția certitudinilor ultime, teatrul absurdului, printr-un ciudat paradox, este și 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 – și mormăi – dacă nu lăudându-l pe Dumnezeu (al cărui nume, după cum spunea Adamov, și-a pierdut înțelesul, degradat de prea multă folosire), măcar căutând o dimensiune a inefabilului, într-un efort de a-l face pe om conștient de realitatea ultimă a condiției sale, de a infiltra în el din nou sensul pierdut al miracolului cosmic și al suferinței primordiale, de a-l șoca, scoțându-l dintr-o existență banală, mecanică în care acesta se complăce, lipsit de demnitatea care vine din trezie. Căci Dumnezeu a murit mai ales pentru mulțimile care trăiesc de pe o zi pe alta și au pierdut orice contact cu realitățile și misterele fundamentale ale condiției umane, cu care, în timpurile ancestrale, erau în legătură vie prin ritualul religiei, fiind astfel parte dintr-o comunitate reală, și nu doar atomi într-o societate atomizată.

Teatrul absurdului se înscrie între încercările constante ale adevăraților artiști ai vremii noastre de a sparge acest zid mort al complacerii în automatisme și de a restabili conștiința situației omului confruntat cu realitatea ultimă a condiției sale. Astfel, teatrul absurdului împlinește un scop dublu și vine în fața publicului său cu o dublă absurditate.

Un prim aspect al său este veștejirea, satirizarea absurdității vieților trăite fără trezirea la conștiința realității ultime. Este vorba despre sentimentul mortificării și mecanica lipsă de înțeles a vieților pe jumătate conștiente, 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 vorbește la telefon după un perete de sticlă; nu-l auzim, dar îi vedem mimica de neînțeles: ne întrebăm pentru ce trăiește. Acest dezgust în fața inumanității omului însuși, această incalculabilă cădere în fața imaginii a ceea ce sîntem, această „greață”, cum o numește un autor contemporan, e de asemenea absurdul.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, traducerea Irina Mavrodin (București: 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 – și 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 privește un strat mai profund al absurdității, respectiv condiția umană însăși, 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 și revelațiilor scopului divin, omul trebuie să se confrunte cu viața în goliciunea sa ultimă, desăvârșită. 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 și situațiile fundamentale ale existenței sale: omul față în față cu timpul și, deci, așteptând: în piesele lui Beckett sau ale lui Gelber așteptând între naștere și 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 și, în final, acceptând-o, în *Ucișor fără simbrerie* a lui Ionesco; omul prins inextricabil în mirajul iluziilor, între oglinzi care reflectă oglinzi și ascunzând pentru totdeauna realitatea ultimă, în piesele lui Genet; omul încercând să-și consolideze statutul sau să se elibereze, doar ca să se regăsească din nou închis, în parabolele lui Manuel de Pedrolo; omul încercând să-și delimiteze un loc al său, cât de mic, în frigul și 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 ieși, a echivalenței efortului continuu cu pasivitatea indolentă, ambele sfârșind în futilitate totală și 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 și morții, de izolare și comunicare, teatrul absurdului, oricât de grotesc, frivol și ireverențios poate părea el, reprezintă o întoarcere la funcția originară, religioasă a teatrului: confruntarea omului cu sferile mitului și realității religioase. Ca și tragedia greacă, misterele medievale și alegoriile baroce, intenția acestui teatru este de a-și face publicul conștient de poziția precară și misterioasă a omului în univers.

Diferența e pur și simplu că în tragedia antică greacă – la fel ca în comedie, dar și în misterele medievale și în *autos sacramentales* baroce – realitățile ultime despre care era vorba erau în general sisteme metafizice cunoscute și universal acceptate, pe când teatrul absurdului exprimă absența unui asemenea sistem cosmic de valori general acceptat. Așa că, mult mai modest, teatrul absurdului nu are pretenția să explice omului planurile Domnului. El poate doar să prezinte, cu neliniște sau în zeflemea, intuiția unui anume individ asupra realităților ultime, așa cum le vede acesta: rodul adâncirii unui singur om în profunzimile personalității sale; visele, fanteziile și coșmarurile lui.

Dacă încercările anterioare de a confrunta omul cu realitatea ultimă a condiției sale proiectau o versiune coerentă și general recunoscută a adevărului, teatrul absurdului nu face decât să comunice intuiția cea mai personală și mai intimă a poetului, propriul său *sentiment al ființării*, viziunea sa individuală asupra lumii. Este *tema* acestui gen de teatru și 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 și 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, și nu unul de evenimente în succesiune, așa că folosește un limbaj bazat pe structuri de imagini concrete și nu pe argumente sau vorbire discursivă. Și, deoarece încearcă să

prezintă un sentiment al ființării, nu investighează și 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 și nu studiază pasiunile umane încheștate în conflict, așa că nu este dramatic în sensul acceptat al cuvântului. Nici nu spune o poveste pentru a comunica o lecție morală sau socială, așa 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 *Așteptându-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 și 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 și statice. Teatrul absurdului devine astfel analog poemului simbolist sau imagist, care de asemenea prezintă un set de imagini și asocieri într-o structură reciproc interdependentă.

În timp ce teatrul epic brechtian încearcă să lărgescă registrul dramatic prin introducerea elementelor narative, epice, teatrul absurdului țintește la concentrare și profunzime într-o manieră fundamental lirică, poetică. Desigur, în toate piesele de teatru sunt prezente elemente dramatice, narative și lirice. Chiar teatrul lui Brecht, ca și al lui Shakespeare, conține inserturi lirice de forma *song*-urilor, iar la Ibsen și Shaw, chiar în culmea didacticismului, găsești momente de poezie pură. Totuși, teatrul absurdului, prin abandonarea psihologiei, a subtilității caracterizării și 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*, și 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 dezvoltarea 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 înseși, așa cum este aceasta percepută de individ. Căci teatrul absurdului este ultima verigă a unei direcții dramatice care a început cu naturalismul. Credința platonicească 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 și Kant, care afirmă că realitatea se bazează pe percepție și pe structura interioară a naturii umane. Arta devine atunci o simplă imitare a naturii exterioare. Totuși, imitarea suprafețelor avea să se dovedească nesatisfăcătoare, ceea ce a dus inevitabil la etapa următoare: explorarea realității minții. Ibsen și Strindberg exemplifică acest lucru prin propria lor cercetare de o viață. James Joyce începe cu povestiri minuțios realiste și termină cu vastă structură multiplă din *Finnegan's Wake*. Opera dramaturgilor absurdului are același 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 și contradictorie imagine poetică – o piesă – sau o succesiune de imagini complementare: opera dramaturgului.

În a percepția lumii într-un anumit moment, recepționăm simultan un întreg complex de percepții și 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 a percepția în termeni conceptuali, în gânduri logice și limbaj, facem o operație analoagă unui scanner care desface imaginea unei camere de televiziune în șiruri de impulsuri unice. Imaginea poetică, având ambiguitatea și 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 și dezmembrate 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 numește *Der Geist als Widersacher der Seele* (*Intelectul ca antagonist al sufletului*). Oricât de greșită ar fi încercarea sa de a transforma această opoziție într-o bătălie cosmică între mintea creativă și cea analitică, ideea de bază, anume că gândirea conceptuală și discursivă sărăcește 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 și dezintegrării limbajului în teatrul absurdului. Căci, dacă traducerea intuiției totale a ființării în secvențialitatea logică și temporală a gândirii conceptuale o sărăcește pe cea dintâi de complexitatea ei de odinioară și în adevărul ei poetic, atunci e de înțeles că artistul încearcă să găsească modalități de a împiedica influența logicii și vorbirii discursive. În asta constă principala diferență dintre poezie și proză: poezia este ambiguă și asociativă, încercând să se apropie de limbajul muzical, complet neconceptual. Teatrul absurdului, transformând aceeași aspirație poetică în imagini concrete pe scenă, poate merge mai departe decât poezia pură în renunțarea la gândirea logică, discursivă și la limbajul articulat. Scena este un *medium* multidimensional, ea permite și stimulează folosirea elementelor vizuale, a mișcării, luminii și 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 cercului sau al *music hall*-ului, limbajul este redus la un rol extrem de subordonat. Teatrul absurdului a recâștigat libertatea de a folosi limbajul ca simplu component – uneori dominant, alteori estompat – a imageriei sale poetice multidimensionale. Prin realizarea unui contrast scenic între cuvânt și 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. Așa 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 și – sau poate chiar mai mult – matematicii moderne și științelor naturale. „Nu e nici un paradox în afirmația că mare parte din realitate începe astăzi în afara limbajului...”⁴⁹⁷ spune el. „Domenii vaste și semnificative ale experienței umane aparțin acum limbajelor non-verbale cum ar fi matematica, formulele și logica simbolică. Altele aparțin „anti-limbajelor”, cum ar fi arta nonfigurativă sau muzica atonală. Lumea cuvântului s-a restrâns.”⁴⁹⁸ Mai mult, abandonarea cuvântului ca cel mai potrivit instrument de notare în sfera matematicii și 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 părerea lumii contemporane această tendință.

Să luăm, de exemplu, cazul marxismului. Aici se face o distincție între relațiile sociale *aparente* și *realitatea* socială din spatele lor. În mod obiectiv, patronul este văzut ca exploatator, deci ca dușman al clasei muncitoare. Așa 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 și-ar afirma simpatia pentru muncitor, acesta rămâne dușmanul lui. Limbajul este aici pur subiectiv și este astfel golit de realitate obiectivă.

Același lucru se aplică psihologiei abisale moderne și psihanalizei. Orice copil știe că există o prăpastie între ceea ce gândim și spunem conștient – și realitatea psihologică din spatele cuvintelor. Fiul care îi spune tatălui că îl iubește și 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 știe asta, dar ceea ce vrea să spună este opusul a ceea ce spune de fapt. Iar subconștientul are un conținut mai ridicat de realitate decât articularea conștientă.

Relativizarea, devalorizarea și 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 și convențiile gramaticale, care sunt considerate în mod greșit reguli ale logicii.

„O *imagine* ne-a ținut captivi. Și n-am putut ieși 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 mareț și important? (La drept vorbind, toate clădirile, lăsând în spate doar bucăți de piatră și 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, urmașii 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 și mai semnificativ decât aceste tendințe ale gândirii marxiste, psihologice sau filosofice este *trend*-ul vremii în lumea de fiecare zi a omului obișnuit. Expus la neîncetatul și inexorabilul atac locvace al *mass media*, presei scrise și reclamelor, omul obișnuit devine tot mai sceptic față de limbajul la care este expus. Cei care trăiesc în țări totalitare știu 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 și circumlocuțiunile umplu presa ori răsună de la amvon. Iar industria reclamei, prin folosirea constantă a superlativelor, a reușit 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 și *jingle*-urile spoturilor de la televizor. O prăpastie uriașă s-a deschis între limbă și 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 și-au dezvoltat fiecare propriul jargon. După cum spune Ionesco, rezumând și comentând părerea lui Antonin Artaud:

„Pe măsură ce cunoștințele noastre de viață, cultura nu ne mai conține pe noi înșine (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 reasezată, pentru a stabili contactul cu «absolutul» sau, aș prefera să spun, «cu realitatea multiplă». Este absolut necesar să «îndemnăm din nou oamenii să se vadă pe ei înșiși așa 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, și nu ascunderea lui. Dar acest lucru este posibil numai prin restaurarea respectului față de cuvântul scris sau rostit, ca mijloc de comunicare, și înlocuirea clișeelelor osificate care domină gândirea (ca în *limerick*⁵⁰¹-urile lui Edward Lear sau în lumea lui Humpty Dumpty) cu limba vie, care o servește. Lucru care poate fi îndeplinit numai dacă limitările logicii și limbajului discursiv sunt recunoscute ca atare și respectate, iar folosirea limbajului poetic este și 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 și absurdă, adesea având conotații obscene, ale cărei origini sunt obscure, deși denumirea indică asocierea cu un comitat irlandez – Limerick. (n.tr.)

Mijloacele prin care dramaturgii absurdului își exprimă opinia critică – în mare măsură instinctivă, neintenționată – asupra societății noastre în curs de dezintegrare sunt bazate pe confruntarea imediată a publicului cu un tablou grotesc, amplificat și distorsionat al lumii care și-a ieșit din tâțâni. Această terapie de șoc are „efectul de alienare” pe care îl dorea Brecht (postulat în teorie, dar nu și atins în practică): inhibă identificarea publicului cu personajele de pe scenă (metodă veche de când lumea și foarte eficientă a teatrului tradițional) și o înlocuiește cu atitudinea critică, detașată.

Dacă ne identificăm cu personajul principal dintr-o piesă, acceptăm automat punctul său de vedere, vedem lumea prin ochii *săi*, simțim emoțiile *sale*. Din punctul de vedere al unui teatru didactic, socialist, Brecht afirmă că această legătură, atât de veche, dintre actor și public, trebuie întreruptă. Cum ar putea publicul să fie *critic* față de acțiunile personajelor, dacă acesta ar adopta mereu punctul lor de vedere? Așa că Brecht, în perioada sa marxistă, încearcă să introducă o sumă de mecanisme având drept scop alungarea acestui blestem. Totuși, el nu reușește niciodată pe deplin să își atingă scopul. În ciuda introducerii *song*-urilor, a lozincilor, a decorului nonfigurativ și a altor mecanisme inhibitorii, publicul continuă să se identifice cu personajele superb create de Brecht și tinde adesea să rateze atitudinea critică pe care Brecht dorea ca acesta să și-o asume. Vechea magie a teatrului e prea puternică, ea te trage spre identificare și aceasta izvorăște dintr-o caracteristică fundamentală, copleșitoare a naturii umane. Când o vedem pe Mutter Courage plângând după fiul pierdut, nu putem rezista în fața durerii ei și nu reușim 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 ființei umane de pe scenă, cu atât mai inevitabil este procesul de identificare.

În teatrul absurdului, pe de altă parte, publicul se confruntă cu personaje ale căror motive și acțiuni rămân în mare măsură de neînțeles. E aproape imposibil să te identificezi cu ele: cu cât acțiunile lor sunt mai misterioase, cu atât mai puțin umane devin aceste personaje și cu atât este mai dificil să te lași purtat de perspectiva lor asupra lumii. Personajele cu care publicul nu reușește să se identifice sunt inevitabil cele

comice. Dacă ne-am identifica în figura celui care își pierde pantalonii într-o farsă, ne-am simți jenați și rușinați. Dacă, totuși, tendința noastră de a ne identifica este inhibată de construcția grotescă a unui asemenea personaj, atunci rădem de încurcătura lui. Vedem din afară ceea ce i se întâmplă și nu adoptăm punctul său de vedere. Luând în considerare incomprehensibilitatea motivelor și lipsa de identificare datorată naturii adesea neexplicate și misterioase a acțiunii personajelor, teatrul absurdului este un teatru comic, în ciuda temelor violente, sumbre și amare pe care le abordează. Dar astfel, el transcende categoriile comicalului și tragicului, combinând răsul cu groaza.

Totuși, prin însăși natura sa, teatrul absurdului nu poate provoca atitudinea intelectuală de critică socială, care era obiectivul lui Brecht. El nu aduce în fața publicului un set de evenimente sociale și exemple de comportare politică, ci arată publicului un tablou al unei lumi în curs de dezintegrare, care și-a pierdut principiul unificator, înțelesul și scopul: un univers absurd. Ce trebuie să înțeleagă publicul din această năucitoare confruntare cu o lume într-adevăr alienată care, pierzându-și principiul rațiunii, a înnebunit, în adevăratul sens al cuvântului?

Aici ne confruntăm cu problema centrală a efectului, eficacității estetice și validității acestui tip de teatru. Se verifică empiric faptul că, împotriva majorității regulilor acceptate ale dramaturgiei, cele mai bune piese de acest fel funcționează ca teatru. Convenția absurdului *funcționează*. Dar *de ce* funcționează oare? Într-o anumită măsură, răspunsul a fost dat de considerațiile anterioare privind natura efectelor comice și de farsă. Nenorocirile personajelor, pe care le vedem cu un ochi critic, cu care nu ne identificăm, *sunt* comice. Personajele stupide care acționează nebunește au fost întotdeauna ținta răsului batjocoritor în circ, *music hall* și în teatru. Dar asemenea personaje comice apăreau de obicei într-o structură rațională și erau contrabalansate de personaje pozitive, cu care publicul se putea identifica. În teatrul absurdului, întreaga acțiune este misterioasă, nemotivată și, la prima vedere, un nonsens.

Efectul de alienare în teatrul brechtian are drept scop activarea atitudinii critice, intelectuale a publicului. Teatrul absurdului vorbește însă unui nivel mai profund al minții spectatorilor. El activează forțe psiho-

logice, deblochează și eliberează frici ascunse și agresivități reprimite și, mai mult decât orice, confruntă publicul cu un tablou al dezintegrării, punând în mișcare, 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 și uneori pedepsit de puteri [arhetipale], dar în alte epoci ea a zădărit lumea vizibilă, tangibilă, în care omul își împlinește destinul, ca fiind pătrunsă de esențele demonice, dar invizibile și intangibile ale ființei acestuia. În dramaturgia contemporană se cristalizează o a treia și nouă orientare, care prezintă omul nu într-o lume în care se proiectează puterile divine sau demonice, ci 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 și spectatori, astfel încât aceștia din urmă sunt siliți să aibă ei înșiși experiența a ceva, fie că e vorba despre conștientizarea puterilor arhetipale, fie despre o reorientare a ego-ului, fie despre ambele...”⁵⁰²

Nu trebuie să fii jungian sau să folosești 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-și astfel scopul, dar el nu mai e conștient 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 și privitor a devenit atât de greu de suportat încât cel din urmă nu are altă posibilitate decât să-l respingă și să plece sau să se lase atras în misterul piesei în care nimic nu-i amintește de vreuna din țintele și 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 înțeles. 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 și o integrare a acestora. Timpul pare că și-a ieșit din matcă⁵⁰⁴, 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 și atitudini ireconciliabile: pe de o parte, morala convențională, pe de altă parte, valorile publicitare; la fel, revendicările conflictuale ale științei și religiei sau lupta proclamată a tuturor pentru interesul general, când de fapt fiecare își urmărește propriul și egoistul interes personal. În fiecare pagină a ziarului pe care-l citește zilnic, omul obișnuit găsește seturi de valori diferite și 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, aceeași tendință de a trata realitatea ca și 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 și lipsită de sens, recunoașterea faptului că lumea modernă și-a pierdut principiul unificator și că acest lucru duce la dezorientare și distrugere sufletească – acestea sunt mai mult decât un simplu exercițiu intelectual: au un efect terapeutic. În tragedia greacă, spectatorii conștientizau lupta deznădăjduită a omului cu forțele inexorabile ale sorții și cu voința zeilor – și acest lucru avea un efect cathartic asupra lor, făcându-i mai apti să se confrunte cu vremurile. În teatrul absurdului, spectatorul stă față în față cu nebunia condiției umane, el poate să-și vadă propria situație în toată cruzimea și disperarea ei. Despuiat de iluzii și temeri sau vagi neliniști, el poate să-și asume această stare în mod conștient, și nu să o intuiască neclar printre eufemisme și iluzii optimiste. Văzându-și formulate anxietățile, se poate elibera de ele. Aceasta este natura tuturor operelor negre și de umor negru din literatura lumii, iar teatrul absurdului este cel mai recent exemplu. Stinghereala 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 și eliberată prin râs, recunoscându-se astfel absurditatea fundamentală a universului. Cu cât este mai mare neliniștea și tentația complacerii în iluzii, cu atât mai benefic este efectul terapeutic – de-aici succesul lui *Așteptându-l pe Godot* la penitenciarul San Quentin. Pentru deținuți a fost o ușurare să poată recunoaște, în situația tragicomică a vagabonzilor, propria lor disperare în așteptarea unui miracol. Au putut astfel să râdă de aceștia – dar și de ei înșiși.

Realitatea de care se ocupă teatrul absurdului fiind o realitate psihologică, exprimată în imagini ale proiecției exterioare a stărilor de spirit, a fricilor, viselor, coșmarurilor 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 expozițiune, intrigă și deznodământ oglindește o perspectivă asupra unei lumi în care soluțiile sunt posibile, o perspectivă bazată pe un model recognoscibil și general acceptat al unei realități obiective care poate fi apercpută astfel încât scopul existenței omului și regulile sale de conduită să poată fi deduse din aceasta.

Argumentul se susține chiar și în cea mai ușoară comedie de salon, în care desfășurarea acțiunii se bazează pe o perspectivă deliberat restrânsă a lumii, iar scopul unic al personajelor este ca fiecare băiat să-și primească fata. Până și 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, așa cum spuneam în introducere, se aplică și la teatrul lui Sartre sau Camus, bazat pe filosofia absurdului existenței umane. Piese ca *Diavolul și bunul Dumnezeu*, *Cu ușile 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, sfârșindu-se așa cum au început; altele decurg din gradarea intensității situației

inițiale. Și, 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-și bazeze efectele dramatice pe suspans – care în alte convenții de scriere izvorăște din așteptarea 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 întâlnește constant: „Și ce se întâmplă după aceea...?”

În teatrul absurdului, publicul se confruntă cu acțiuni aparent lipsite de motivație, cu personaje în flux constant și, adesea, cu întâmplări situate clar în afara târâmului experienței raționale. Desigur că publicul se poate întreba „Și ce se întâmplă după aceea...?”, doar că orice se poate întâmpla după aceea, așa că răspunsul la întrebare nu poate fi dat respectând regulile probabilității obișnuite, bazate pe motive și 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 și 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 construiește gradat în tiparul complex al *imaginii* poetice pe care piesa o exprimă. Suspansul constă în așteptarea de către spectator a umplerii treptate a acestui tipar, când imaginea se va putea vedea în întregul ei. Și doar atunci când imaginea a fost asamblată – după cortina finală –, el poate *începe* să cerceteze nu atât înțelesul, cât structura, textura și impactul ei.

Este categoric discutabil dacă acest nou tip de suspans reprezintă un nivel mai înalt al tensiunii dramatice și 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 și semnificații poetice. Și 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 și simplu orice încercare de a percepe simplu și rațional acțiunea sau soluția ei. Suspansul într-o piesă ca *Hamlet* sau *Trei surori* stă cum în așteptarea de a afla cum *se termină* aceste piese. Eterna lor prospețime și forță rezidă în calitatea inepuizabilă a imaginii poetice și 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 și 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 și bogăția creativității lor). Dacă Ionesco semnalează, în căutarea propriilor origini, singurătatea și 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 decât 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 atâtea filozofii, atâtea sisteme s-au prăbușit pentru totdeauna. Și toate acestea rezistă pentru că acest limbaj e cel al evidenței vii, nu al gândirii discursive și demonstrative...Teatrul este această prezență veșnică și 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 și simplu discursiv, și acest limbaj este plasat de teatrul absurdului în centrul încercării sale de a construi o nouă

⁵⁰⁶ Ionesco, Eugène, *Experiența teatrului*, în Ionesco, Eugène, *Note și contra-note*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop (București: 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 subconștientului, dacă neglijează ingredientele rațional măsurabile ale teatrului – îndelung șlefuita dulgherie a intrigii și contra-intrigii în piesa bine scrisă, imitarea realității care poate fi evaluată în comparație cu realitatea însăși, motivația ingenioasă a personajelor – cum atunci ar putea fi el judecat de analiștii raționali, cum ar putea fi supus criticii prin prisma standardelor obiectiv valabile? Dacă el este o expresie pur subiectivă a viziunilor și 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 și literaturii moderne. Este evident că sunt întrebări relevante, se poate vedea acest lucru din încercările dezorientate ale criticilor profesioniști 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 lipsește verosimilitatea sau nu se încadrează în regulile bunelor maniere ale comediei de salon.

Dar arta e subiectivă, iar standardele succesului și eșecului funcționează mereu *a posteriori*, după analiza operelor acceptate și care s-au bucurat, empiric, de succes. În cazul unui fenomen ca teatrul absurdului, el nu este numai rezultatul urmăririi conștiente a unui program colectiv sau al unei teorii (cum a fost, de exemplu, romantismul), ci și al reacției nepremeditate a unui mare număr de autori independenți la tendințele inerente în curente mari ale gândirii, într-o perioadă de tranziție. Astfel, pentru a obține un tablou al scopului artistic, trebuie să analizăm textele ca atare și să decelăm acolo tendințele și modurile de gândire pe care acestea le exprimă. Și, 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 totuși succesul sau eșecul acestor opere după gradul în care ele reușesc să comunice acest amestec de poezie și grotesc, această oroare tragicomică. Lucru care va depinde, la rândul său, de calitatea și forța imaginilor poetice evocate.

Dar cum putem stabili calitatea imaginii poetice sau a unui set complex de asemenea imagini? Desigur, ca și 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 totuși posibilă. Aceste standarde sunt bazate pe criterii cum ar fi: puterea de sugestie, originalitatea invenției, adevărul psihologic, profunzimea și universalitatea imaginilor în cauză și pe gradul de meșteșug cu care acestea sunt traduse în termeni scenici. Diferența dintre imaginile complexe, cum ar fi cea a vagabonzilor care-l așteaptă pe Godot sau proliferarea scaunelor în capodopera lui Ionesco, și glumițele teatrului dadaist timpuriu este la fel de mare ca și cea dintre *Cvartetetele* lui Eliot și poezioarele de pe felicitările de Crăciun. Iar motivele sunt aceleași, evidente și pur obiective: profunzime, adâncime și complexitate mai mare, invenție strălucită și susținută, ca și măiestrie literară infinit superioară. Adamov însuși plasează o piesă ca *Le Professeur Taranne* deasupra uneia cu subiect similar, *Les Retrouvailles*, deoarece prima izvorăște dintr-o imagine autentică de vis, pe când cea de-a doua e construită, artificială. Criteriul este aici cel al adevărului psihologic, și chiar dacă nu am avea mărturia autorului însuși, am putea deduce că el este mai realizat și deci mai valid în *Le Professeur Taranne*, dintr-o analiză a imageriei acestuia. În mod evident piesa este mai organică, mai puțin simetrică și mai puțin mecanic construită, mult mai intensă și 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 aceleași criterii aplicate la diferența dintre un tablou de Rembrandt și unul manierist sau între un poem de Pope și 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 Brueghel sau Miro decât Murillo? Desigur că e inutil să discutăm în contradictoriu, așa 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 totuși titlul de operă de artă, deși 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 construiești o intrigă rațională decât să convoci toată imageria irațională din teatrul absurdului, așa 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 și dramatic și nonsensul pur-și-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, așa cum pictezi după un model, există întodeauna realitatea însăși, puterea de observație și experiența 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 și situații care nu au pendant în natură, dar în același timp să creionezi o lume a lor proprie, cu logica și substanța ei inerente, care să fie imediat acceptată de public. A combina pur și simplu nonsensuri nu produce decât banalitate crasă. Oricine ar încerca să lucreze în această zonă, scriind pur și simplu ce-i vine în minte, va constata că așa-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 și în pictura abstractă, sunt de obicei caracterizate de o anume transparență, prin care se pot întrevedea fragmentele realității 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 și-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 izvorăște din straturile profunde ale emoției expe-

rienței proprii, doar când oglindește obsesii reale, vise și imagini valide în subconștientul 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 și această unitate a viziunii se recunoaște imediat și 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 și e nevoie de mai multă ingeniozitate și inteligență. Pe de altă parte, să inventezi o imagine general valabilă a condiției umane cere o profunzime ieșită din comun a sentimentelor și emoțiilor și 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 și profunzimea viziunii operei înseși, 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 și măiestria cu care ele se combină și se susțin, ci și, mai important chiar, *realitatea* și *adevărul* viziunilor pe care le întruchipează acele imagini. Cu toată spontaneitatea și libertatea invenției sale, teatrul absurdului este preocupat de comunicarea unei experiențe a ființei și, în acest proces, face încercarea de a fi extrem de onest și curajos în explorarea realității condiției umane.

Din această perspectivă, controversa dintre teatrul „realist” și teatrul absurdului este perfect rezolvabilă. Kenneth Tynan afirmă pe drept cuvânt în polemica lui cu Ionesco faptul că el se așteaptă ca ceea ce comunică artistul să fie *adevărat*. Dar Ionesco, argumentând că pe el îl interesează comunicarea *viziunii lui personale*, nu contrazice cu nimic postulatul lui Tynan. Ionesco vrea și el să spună adevărul – adevărul despre felul în care el intuiește condiția umană. Cercetarea autentică a realității psihologice, interioare, nu e mai puțin adevărată decât cerce-

țarea realității obiective exterioare. Într-adevăr, realitatea viziunii este mai imediată și mai aproape de miezul experienței decât orice descriere a realității obiective. Oare o floare a soarelui dintr-un tablou de Van Gogh este mai puțin reală, mai puțin adevărată, obiectiv vorbind, decât imaginea florii soarelui dintr-un manual de botanică? Poate că da, într-un anume sens – cu siguranță că nu, în multe altele. Căci tabloul lui Van Gogh va avea un grad mai mare de adevăr și realitate decât orice ilustrație științifică, chiar dacă floarea lui nu are numărul corect de petale.

Realitățile viziunii și percepției sunt la fel de reale ca și realitățile exterioare, cantitativ verificabile. Nu există o contradicție reală între ceea ce pretinde a fi un teatru al realității obiective și unul al realității subiective. Ambele sunt la fel de realiste – dar preocupate de aspecte diferite ale realității, în vasta ei complexitate.

Această perspectivă ne scapă și de aparentul conflict între teatrul politic, orientat ideologic și 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 și situații pentru a-și susține cauza. Dacă situațiile prezentate sunt *adevărate*, piesa va convinge. Dacă sunt evident alterate și manipulate, ea va cădea. Dar testul adevărului într-o piesă constă până la urmă în abilitatea ei de a comunica adevărul *experienței* personajelor implicate. Și aici testul adevărului și realismul acesteia va coincide în final cu *realitatea sa interioară*. Oricât de corecte ar fi statisticile și 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. Și aici, de asemenea, testul adevărului va fi dat de talentul și imaginația poetică a autorului. Și tocmai acesta este criteriul după care judecăm adevărul tuturor creațiilor subiective ale unui teatru care nu este preocupat de realitățile sociale.

Nu vorbim despre contradicția între realist și nerealist, obiectiv și subiectiv, ci despre cea dintre viziune poetică, adevăr poetic și realitate imaginară pe de o parte și scrisul arid, mecanic, fără viață, nepoetic, pe de altă parte. O piesă cu teză, scrisă de un uriaș poet ca Brecht, este la fel de adevărată ca explorarea coșmarurilor proprii în *Scaunele* lui Ionesco. Și, paradoxal, o piesă de Brecht în care adevărul poetului se

dovedește mai puternic decât teza poate fi mai puțin eficientă politic decât o piesă în care Ionesco atacă absurditățile bunelor maniere și conversațiilor burgheze.

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 uriașă diferență între *a ști* ceva în sfera conceptuală și *a avea experiența* aceluia ceva în sfera realității trăite. O marcă importantă a tuturor marilor religii este că ele nu numai că au un *corpus* de cunoștințe 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 științifică am ajuns cel puțin să aproximăm cunoașterea 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, și-a asumat funcția de înlocuitor al bisericii. De aici imensa importanță pe care o are el în ideologiile totalitare, perfect conștiente de nevoia de a face din doctrinele lor o realitate trăită, o realitate a cărei experiență să fie resimțită de urmașii 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 științifice și, în același 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 și misterului său.

Căci, dacă teatrul absurdului prezintă lumea ca lipsită de sens și 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 rațiune – și tragic de absurd – poate reprezenta doar punctul de vedere al celor care nu pot suporta ideea unei lumi despre care nu știi de ce a fost creată, ce rol i s-a dat omului în ea și ce e rău sau bine în

acțiunile sale. Abordarea științifică modernă respinge totuși postulatul unei explicații unice și coerente pentru toate fenomenele, scopurile și regulile morale ale lumii. Concentrându-se pe explorarea lentă, plină de suferință, a zonelor limitate ale realității, prin încercări și greșeli – prin construirea, testarea și respingerea ipotezelor – abordarea științifică acceptă cu bucurie ideea că trebuie să trăim cu conștiința că un mare segment al cunoașterii și experienței umane va rămâne multă vreme, poate pentru totdeauna, în afara puterii noastre de înțelegere, că scopurile ultime nu pot și nu vor fi niciodată înțelese și că trebuie deci să acceptăm 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 – explicații complete lumii și locului omului în ea trebuie să ne apară infantile și imature, o alunecare dinspre realitate în iluzie și autoamăgire.

Teatrul absurdului exprimă anxietatea și disperarea care izvorăsc din recunoașterea faptului că omul e înconjurat de zone de întuneric impenetrabil, că el nu-și poate cunoaște adevărata natură și adevăratul scop și că nimeni nu-i va furniza reguli de conduită gata făcute. După cum spune Camus în *Mitul lui Sisif*:

„Certitudinea existenței unui Dumnezeu care ar da sens vieții e cu mult mai atrăgătoare decât puterea nepedepsită de a face răul. Alegerea n-ar fi grea. Dar nu există posibilitatea alegerii și aici începe amărăciunea.”⁵⁰⁷

Dar tocmai prin confruntare directă cu neliniștea și disperarea, în absența alternativelor revelate divin, pot fi acestea depășite. Sentimentul pierderii la dezintegrarea soluțiilor facile și dispariția iluziilor rămâne ca o strângere de inimă doar dacă mintea se mai agață de iluziile nutrite. Odată ce renunțăm la ele, trebuie să ne readaptăm la noua situație și să privim realitatea în față. Și 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 inefabilului, golul, nimicul de la baza universului formează conținutul experienței mistice orientale, dar și al celei creștine. Căci, dacă Lao-Tze spune: „Din nenumit au țâșnit Cerul și Pământul, numită e doar mama care crește zece mii de făpturi, fiecare după felul său”⁵⁰⁸, Sf. Ioan al Crucii vorbește despre intuiția sufletului „care nu-l poate cuprinde pe Dumnezeu în nici un fel”⁵⁰⁹, iar Meister Eckhart exprimă aceeași experiență în cuvintele „Dumnezeirea e săracă, goală și despuiată ca și când n-ar fi; nu are nimic, nu vrea nimic, nu face nimic, nu muncește, nu ajunge... Dumnezeirea e atât de vidă, încât parcă nici n-ar fi.”⁵¹⁰ Cu alte cuvinte, admitând incapacitatea omului de a înțelege vreodată sensul universului, de a recunoaște transcendența totală a Dumnezeirii, alteritatea sa totală, diferită de orice am putea noi înțelege prin intermediul simțurilor, marii mistici au experiența unei uriașe bucurii și eliberări. Această bucurie vine și din recunoașterea că limbajul și logica gândirii cognitive nu pot face dreptate naturii ultime a realității. De-aici respingerea înseși gândirii conceptuale de către o filosofie mistică atât de profundă ca budismul Zen:

„Negarea realității este recunoașterea ei,
Iar afirmarea nimicului este negarea lui.”⁵¹¹

Recenta creștere a interesului față de filosofia Zen, remarcată în țările vestice, denotă aceleași tendințe care explică succesul cunoscut de teatrul absurdului: preocuparea față de realitățile ultime și recunoașterea faptului că ele nu pot fi abordate doar cu ajutorul gândirii conceptuale. Ionesco a fost citat ca făcând o paralelă între metodele budiștilor Zen și teatrul absurdului⁵¹². De fapt, metodele de învățare ale maestrilor Zen –

⁵⁰⁸ 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 și 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 și a logicii este parte a unei atitudini esențialmente mistice, care consideră bazele realității ca fiind prea complexe și în același timp prea unitare, prea intrinseci, pentru a fi exprimate valid de mijloacele analitice ale ordonării sintactice și gândirii conceptuale. Și cum misticii recurg la imagini poetice, la fel face și teatrul absurdului. Dar dacă acesta prezintă analogii cu metode și imagini ale misticismului, cum se poate ca, în același timp, el să fie considerat o expresie a scepticismului, a refuzului umil de a produce o explicație a absolutului – trăsături caracteristice abordării științifice?

Răspunsul este că pur și simplu nu există contradicție între recunoașterea limitării capacității omului de a înțelege întreaga realitate într-un sistem unic de valori și recunoașterea unității misterioase și inefabile, dincolo de orice înțelegere rațională. Experiența acestei recunoașteri aduce cu ea seninătatea și puterea de a îndura condiția umană. Acestea sunt de altfel cele două fețe ale aceleiași monede: experiența mistică a alterității absolute și inefabilul realității ultime sunt pandante poetice ale recunoașterii raționale a limitării simțurilor și intelectului uman, care îl reduce pe om la cercetarea lentă a lumii, prin încercări și greșeli. Ambele atitudini sunt în contradicție fundamentală cu sistemele de gândire religioase și ideologice (ca de exemplu marxismul) care pretind că furnizează un răspuns complet tuturor întrebărilor legate de scopul ultim al vieții și conduita de zi cu zi.

A înțelege că gândirea în imagini poetice își are validitatea ei, alături de gândirea conceptuală, a insista asupra recunoașterii clare a funcțiilor și posibilităților fiecăreia dintre cele două, nu înseamnă o reîntoarcere la iraționalitate, dimpotrivă: deschide calea spre o abordare cu adevărat rațională.

În sfârșit, un fenomen ca teatrul absurdului nu reflectă dispararea sau reîntoarcerea la forțele întunecate și iraționale, ci exprimă încercarea omului modern de a se înțelege cu lumea în care trăiește. El se străduiește să-l facă să înfrunte condiția umană așa 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 inducă omenirii calea refugiului în drogul uitării, pentru a suporta pierderea credinței și a certitudinilor morale: divertismentul în masă, satisfacții materiale frivole, pseudo-explicații ale realității și ideologii ieftine. La sfârșitul acestui drum stă *Brave New World* (*Minunata lume nouă*) a lui Huxley, cu automatele sale lipsite de simțuri. Astăzi, când moartea și bătrânețea se ascund tot mai mult după eufemisme și bâlbâieli alinătoare, iar viața este amenințată să fie copleșită de consumul de o hipnotică vulgaritate mecanică, nevoia de a confrunța omul cu realitatea situației sale este mai mare decât oricând. Căci demnitatea omului stă în capacitatea lui de a înfrunța realitatea în toată lipsa ei de înțeles, în a o accepta liber, fără teamă, fără iluzii – și în a râde de ea.

Acestei cauze i se dedică, în diferitele lor modalități individuale, fie modeste, fie donquijotești, autorii dramatici ai absurdului.

9. DINCOLO DE ABSURD

Principalii dramaturgi de care ne-am ocupat în această carte și-au făcut intrarea în teatru la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50 și deja la jumătatea secolului deveniseră faimoși, plini de succes și consacrați, exercitând o considerabilă influență asupra autorilor dramatici mai tineri.

Pe la mijlocul anilor '60 însă, situația s-a schimbat. Oare teatrul absurdului își trăise traiul, el nu mai însemna nimic altceva decât moda de ieri?

În măsura în care vorbim despre modă, cu siguranță că așa a fost. Și fără îndoială că abordările noi generează mode noi în public, printre critici și, neîndoielnic, între scriitori. În orice moment istoric dat, manuscrisele care ajung la producători și editori poartă clar semnul modei dominante a timpului. Nu e nimic peiorativ în acest lucru: dinamica modei în artă, ca și în îmbrăcăminte, este unul din mecanismele prin care abordări fundamentale se propagă în straturile societății. Din anumite puncte de vedere, *fiecare* mișcare artistică sau stil a fost, un timp, moda dominantă. Dacă n-a fost decât atât, a și 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 și a deschis noi câmpuri de experiență – tot a fost inevitabil absorbită de marele curent al culturii.

Acest lucru s-a întâmplat și 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, șocul, exclamația perplexă – sunt printre cele mai puternice arme din panoplia scenei. Dar cu cât mai surprinzătoare și 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 șocul 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 și invențiile dramaturgilor absurdului nici nu ne mai surprind, nici nu ne mai șochează. 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 *Inadmissible Evidence* (1964) în care există o secvență de vis, acest lucru nu șochează și 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 aceluși 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 șocant.

Teatrul brechtian, pe de o parte, profund implicat în transformarea scenei într-o platformă a cercetării și 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 și 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 închiși sau deschiși –, fantazările, coșmarurile și halucinațiile sunt realități la fel de semnificative, înfricoșătoare și decisive pentru viețile lor ca și realitățile externe. Iar a privi în interiorul meandrelor viselor și fanteziilor celorlalți poate fi la fel de satisfăcător emoțional, la fel de fascinant și cathartic, ca și pătrunderea și înțelegerea circumstanțelor exterioare ale vieții acestora.

Autorii dramatici ai epocii post-brechtiane și post-absurde au deci la dispoziția lor un vocabular unic și îmbogățit al tehnicilor dramatice. Ei pot folosi liber aceste invenții separat și într-o varietate de infinite combinații, alături de cele moștenite 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 și din care a fășnit în forma lui specifică, la momentul potrivit.

Dintre maeștrii consacrați ai absurdului, Beckett, Ionesco și Pinter rămâni activi și continuă să exploreze noi zone ale formei și 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, așa cum nici unul nu e străin de teoriile și 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 același timp, piesa folosește fanteziile nebuniei, iar calitatea sa esențială, ca metaforă a însăși condiției umane, dătează la fel de mult lui Beckett, Ionesco și Genet. S-a spus că stilul său derivă din teatrul cruzimii al lui Artaud și 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 brechtiane și absurde asupra lumii. Marat, revoluționarul social, crede că violența 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 și dreaptă poate fi creată numai dacă omul se confruntă cu propria sa cruzime ca individ și astfel capătă o perspectivă interioară asupra corupției 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 brechtiane, alături de elemente fantastice și introspecții provenite din teatrul absurdului. Ritualul expulzării din oraș a politicianului 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 atârând în el are simplitatea și claritatea desăvârșită a imaginii beckettienne, 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 și absurde caracterizează opera unui alt important autor dramatic post-absurd: Edward Bond. Piesa lui, *Lear* (1971), are anvergura epică a unei piese-parabolă brechtienne, dar felul în care tratează nebunia lui Lear, prin materializarea gândurilor acestuia în silueta băiatului mort care-l însoțește, 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 englezești, pentru care sunt atât de reprezentative. *Rosencranz and Guildenstern are Dead* (1966) folosește elemente structurale din *Așteptându-l pe Godot*, pe când *Jumpers* (1972) își încheie strălucita bufonerie absurdă a explorării problemei binelui și răului în existența umană cu o parafrază directă a unor cunoscute replici din *Așteptându-l pe Godot*: „La marginea gropii, cioclul își scoate pălăria și-o lasă gravidă pe cea mai frumoasă bocitoare.” La care personajul 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 absurdizilor este foarte vizibilă în piesele generației mai tinere de autori dramatice cum ar fi Israel Horovitz sau Sam Shepard – ca să-i numim doar pe cei mai proeminenți.

În Franța, Romain Weingarten și Roland Dubillard – doi autori dramatice dintre cei mai interesați 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 experimentele și inovațiile lui Beckett, Ionesco și 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 *Așteptându-l pe Godot* într-un mediu de un naturalism grotesc satirizat al plictiselii existențiale, în timp ce piesele lui

Thomas Bernhard, cu atenția pe care o dau diformității, morții și bolii, se trag direct din Beckett.

Dacă anumite aspecte din teatrul absurdului s-au reintegrat astfel, de la sine și în mod firesc, în fluxul principal al tradiției, altele au contribuit clar la tendințe negative și distructive care tind să desființeze însăși tradiția, înlocuind-o cu forme noi și nemaivăzute până acum. Respingerea conceptelor tradiționale de intrigă și personaj în teatrul absurdului, devalorizarea dialogului și a însăși 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 și potențialul lor ca resurse ale unei noi forme de artă. Dar ar fi o prostie să le negăm din start, doar pentru că unele – nicicum toate – din experimentele timpurii erau executate infantil sau amatoricește.

Departe de a fi un semn al decadentei sau nebuniei modei, cercetarea inovatoare cu noi metode și 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 și etaloane – iar teatrul cel mai puțin dintre toate, căci teatrul este cea mai socială dintre arte și răspunde cel mai direct la schimbările sociale. Teatrul absurdului a fost expresia unor asemenea impulsuri, o reacție la schimbările sociale și culturale ale epocii noastre. De aceea el nu a putut și nu a vrut să se osifice pur și 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 Modéré*, *Le Printemps '71*

PIESE PUBLICE SEPARAT

La Parodie, *L'invasion precedate de o scrisoare adresată lui André Gide și 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

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 și adăugit) Paris: Gallimard, 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

Théâtre, Paris: Christian Bourgois, 12 vol.

Vol. I conține: *Oraison, Les Deux Bureaux, Fando et Lis, Le Cimetière des Voitures*

Vol. II conține: *Guernica, Le Labyrinthe, Le Tricycle, 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 guerrilla) 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)

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*, *Pièce radiophonique pour musique et voix*; *Paroles et Musique*, *Pièce 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 și piese în original și 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* și *The Unnamable*, trad. de autor

Nouvelles et Textes Pour Rien, Paris: Editions de Minuit, 1955(o povestire trad. de Richard Seaver și 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, conține: *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 și 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

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 și 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 Beckett. A Collection of Criticism*, New York: McGraw-Hill, 1975

– *Play Beckett*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979

ELLMAN, RICHARD, *James Joyce*, New York și 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, Iulie, 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, ANDRÉ, *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 Beckett*, 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 și Frankfurt: Suhrkamp, 1958. Această 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 șasea ediție, 1959. (Varianta pentru scenătrad. De Michael Bullock, *The Fire Raisers*, în *Three Plays*, Londra: Methuen, 1962)

DESPRE FRISCH

BÄNZIGER, HANS, *Frisch und Dürrenmatt*, Berne: Franke, 1960

ZISKOVEN, WILHELM, „Max Frisch”, în *Zur Interpretation des 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 (așa cum a fost jucată la Athénée în 1946) și varianta revizuită (jucată la Théâtre 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 suppressed radio talk) și „Le funambule”(prose reflections); *Les Bonnes*, a doua variantă, trad. de B. Frachtman, *The Maids*, în *The Maids/Deathwatch*, New York: Grove Press, 1954; ediție engleză, Londra: Faber & Faber, 1957)

Le Balcon (prima variantă, 13 scene), Décines: L'Arbalète, 1956(a doua variantă, 9 scene), Décines: L'Arbalète, 1960(a doua vcariantă 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 fotografiile ale spectacolului din Paris și 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 deutsches 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 și 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), Neuwied: 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)

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 și cele două piese – *The Garden Party* și *The Memorandum*), Praga: Mlada Fronta, 1966 (*The Memorandum*, trad. de Vera Blackwell, Londra: Cape, 1967)

HILDESHEIMER, WOLFGANG

PIESE

Spiele in denen es dunkel wird, Pfullingen: Neske, 1958, conține: *Pastorale* oder *Die Zeit für Kakao*, *Landschaft mit Figuren*, *Die Uhren*.

Piese 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]; și 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], și 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] și în *Penguin Plays*, 1962)

Le Salon de l'Automobile (prima reprezentație în 1953), în *Théâtre I* [Arcanes]; și în *Théâtre IV* (trad. de Sasha Moorsom, *The Motor Show*, Londra: 3 Arts Quarterly, nr. 2, Summer 1960)

L'Avenir est dans les Œufs ou Il Faut de tout pour faire un 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* [Gallimard] (trad. de Donald Watson, *Victims of Duty*, în *Plays*, vol. II)

Amédée ou Comment s'en débarrasser (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 și 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 Connaissez-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; și 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”) și în *Théâtre III* (trad. de Derek Prouse, *Rhinoceros*, în *Plays*, vol.IV și în *Penguin Plays*, 1962)

Scène à Quatre (scrisă în 1959, prima reprezentație în 1959), *Cahiers du Collège de Pataphysique*, Dossier 7, 1959; și Paris: Avant-Scène, nr. 210, 15 Decembrie 1959; și în *Théâtre III* (trad. de Donald M. Allen, *Four-some*, 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; și în *Théâtre III*

Le Roi se Meurt (scrisă și jucată pentru prima dată în 1962), Paris: Gallimard, 1963; și 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 à Deux... à tant qu'on veut (scrisă și 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

[Pieșele lui Ionesco au fost publicate de Grove Press, New York; și 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 Shepherd'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 Française*, Februarie, 1964 [bazată pe Amédée] trad., *Flying High*, New York: *Mademoiselle*, 1957)

La Photo du Colonel, Paris, *Nouvelle Revue Française*, 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 și John Russell, Londra: Faber & Faber, 1967

Le solitaire. Roman, Paris: Mercure de France, 1973

ESEURI ȘI ALTE SCRIERI ÎN PROZĂ

„L'in vraisemblable, l'insolite, mon univers...”, Paris: *Arts*, 14 August 1953; și 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 Donald Watson în *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

„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; și 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 și 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”(ediție 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 și 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 théâtre d' Eugène Ionesco, ou les 36 recettes du comique”, Paris: *Combat*, 17 februarie, 1955

COE, RICHARD, *Ionesco*, Edinburgh și 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; și Paris: *Nouvelle Revue Française*, Februarie 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 quemadmodum 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*, Ianuarie 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 tragicfarce 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* și 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, conține 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 și 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 și în *Penguin Plays I*, 1964; versiunea mai scurtă de scenă, așa 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*, *Gladz 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 Métro*, *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 cronică ale spectacolului, *'Salut à Boris Vian'* de Cocteau și 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 Bâtisseurs d'Empire, Le Gôû-teur des Généraux, L'Equarrissage pour Tous*

DESPRE VIAN

Cahiers du Collège de Pataphysique, Dossier 12, 1960, conține studii critice și biografice

2. CONTEXTUL ȘI ISTORIA TEATRULUI ABSURDULUI

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 și august 1960

EVREINOV, NIKOLAI, *The Theatre of the Soul, Monodrama*, trad. M. Potapenko și 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 și Also sprach Zarathustra*, în *Werke*, ed. Schlechta, Munich: Hanser, vol. I și 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 și 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 și Rommel, Viena: 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 ȘI 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, *Sämtliche 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* (îmbogățit cu noi termeni), Paris: Aubier, 1951

LARDNER, RING

Nonsense Plays

The Tridget 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 Gaspri (Tapițerii), *Chicago Literary Times*, 15 februarie 1924; de asemenea în *What of It?*, New York: Scribner, 1925

Clemono-Uti/ The Water Lilies in 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 Attended 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 Nonsense of Edward Lear*, ed. Holbrook Jackson, London: Faber & Faber, 1947

MORGENSTERN, CHRISTIAN, *Alle Galgenlieder*, Wiesbaden: Insel, 1950

Idem, *Das Mondschaft, Deutsch und english* (versiunile în limba engleză de A. E. W. Eitzen), Wiesbaden: Insel, 1953)

OPIE, IONA și 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, *Kuttel-Daddeldu*, Berlin: Rowohlt, 1930

SEWELL, E., *The Field of Nonsense*, London: Chatto & Windus, 1952

LITERATURA VISULUI ȘI 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 și 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* și *The Ghost Sonata*, în *Siz Plays of Strindberg*, trad. E. Sprigge, New York: Doubleday (Anchor Books), 1955

**DADAISMUL, SURREALISMUL,
PATAFIZICIENII; PREDECESORII
ȘI 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 și 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, Munich: 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 și 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

BENTLEY, 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 Grüte*, Wiesbaden: Limes, 1957

DAUMAL, RENÉ și 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 și 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 detaliată a expresionismului, cu note bibliografice asupra tuturor autorilor importanți), Marbach: 1960

FITZGERALD, F. SCOTT

The Vegetable or From President to Postman, New York: Scribner, 1923

MIZENER, ARTHUR, *This Side of Paradise*, London: Eyre & Spottiswoode, 1951

GOLL, YVAN

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 și 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 și Catherine Robins, London: Calder & Boyars, 1969

Operetta, trad. Louis Iribarne, London: Calder & Boyars, 1970

JARRY, ALFRED

Oeuvres Completes, Monte Carlo și Lausanne: 1948

Ubu Roi, Ubu Enchâné, Paralipomènes 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* și *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 (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 și material bibliografic), Hamburg: Rowohlt, 1959

RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES

Théâtre, Paris: Gallimard, 1966

Déjà 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*, 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 și 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

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

Théâtre, 4 vol., Paris: Gallimard, 1946, 1964

WITKIEWICZ, STANISLAW

Dramaty, 2 vol. Ed. Konstanty Puzyna, Warsaw: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1962

Pieseale disponibile în limba engleză sunt conținute în:

The Madman and the Nun and Other Plays, trad. și ed. Daniel C. Gerould și 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*

și

Tropical Madness. Four Plays, trad. Daniel și 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 ȘI NOȚIUNI

A

Abel, Lionel, 62
 Absurd, definirea termenului, 19 (v. și teatrul absurdului)
 Adamov, Arthur, 22, 83-114, 138, 154, 155, 171, 177, 178, 204, 208, 239, 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
 Atkinson, Brooks, 161-2
 Audiberti, Jacques, 21, 138
Autos sacramentales, 69, 312, 353, 360, 420

B

Ball, Hugo, 325-26

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
 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
 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

Clovni și 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
 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
 Existențialism, 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

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

Gide, André, 93, 94, 317, 389, 420
 Gilbert-Lecomte, Roger, 346
 Giraudoux, Jean, 20, 153
 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
 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, 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

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, 424
Losey, Joe, 234
Lugné-Poë, Aurélien-Marie, 22, 318, 328, 344, 424

M

McGowran, Jack, 37
McWhinnie, Donald, 36
Madách, Imre, 314, 420
Maeterlinck, Maurice, 122

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
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

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 și 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
 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

Różewicz, Tadeusz, 286-8

S

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

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

Serurier, 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

Tardieu, Jean, 237-45, 292, 414-15

Tati, Jacques, 300

Teatrul absurdului și

– *nouveau roman*, 21, 269

– *politică*, 337, 341, 368

– *trăsături*, 50, 152, 301, 303, 309, 332, 339, 350

- *contribuții 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 păpuși, 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

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

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

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 și incurabilul	83
3. EUGÈNE IONESCO: Teatru și antiteatru	115
4. JEAN GENET: Labirintul de oglinzi	180
5. HAROLD PINTER: Certitudini și incertitudini	210
6. PARALELE ȘI 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 Różewicz (286), Vaclav Havel (288)	
7. TRADIȚIA ABSURDULUI	291
8. SEMNIFICAȚIA ABSURDULUI	357
9. DINCOLO DE ABSURD	384
BIBLIOGRAFIE	389
INDEX DE AUTORI ȘI NOȚIUNI	427

apariție: octombrie 2009

Editura UNITEXT

Str. George Enescu nr. 2–4

010305 București

Tel.: 021 315 36 36, 021 313 42 78, 021 311 32 14

Fax: 021 312 09 13

E-mail: unitext@uniter.ro

Tipărit la **S.C. OPEN PRINT S.R.L.**

Str. C. Caracăș nr. 33

Sector 1, București

Tel./Fax: 021 222 82 77, Tel.: 021 222 92 24

E-mail: open.print@clicknet.ro