

DRAMA EXISTENȚEI ȘI INCOMUNICABILITATEA ÎN TEATRUL ABSURDULUI

Emilia TARABURCA

Catedra Literatură Universală

The article analyses the specific of the Theatre of Absurd, phenomenon in the world dramaturgy from the 2nd half of the 20th century. The main emphasis placed to the concept about existence, to the argumentation of the concept about absurd, to the concept about the man, to the relation "comic-tragic", to the concept about time, the specific of the language, the relationship between the theatre of absurd and the existential philosophy.

The theoretical generalizations are illustrated by examples taken from the most representative plays of the theatre of absurd.

Teatrul absurdului, fenomen devenit cunoscut la începutul anilor '50 ai secolului al XX-lea – manifestare a antiliteraturii, dominată de tendința de detronare a canoanelor teatrului aristotelic, a procedeelelor consacrate ale dramaturgiei – este una dintre consecințele crizei valorilor: omul modern a descoperit că tiparele tradiției nu mai funcționează, iar lumea invadată de nou nu aduce siguranță, stabilitate, ci, din contra, provoacă senzația de incertitudine, de pierdere în necunoscut.

Fiind o expresie a existențialismului, teatrul absurdului pornește de la o concepție despre lume și om specifică acestei filosofii, dar o aduce până la limite, atingând gradul maxim al deconstrucției. Această situație își are argumentul inclusiv în conjunctura social-politică de la mijlocul secolului precedent, care prin experiența atroce a lagărelor de concentrare, posibilitatea declanșării unui conflict nuclear, regimurile totalitariste, acutizarea divizării bipolare a lumii prin intermediul războiului rece a demonstrat falimentul civilizației moderne. Apariția unui astfel de fenomen cultural a fost impulsionată de climatul psihologic al generației trecute prin războaie, catastrofe, dezastre, persecuții. Căderea valorilor absolute, distrugerea vechilor autorități a aprofundat sentimentul de incoerență socială și etică. Apare neîncrederea, scepticismul în fața oricărei încercări de obiectivitate, de angajare socială, de fundamentare epistemologică – atmosferă fertilă pentru expansiunea ideilor despre caracterul tragic și lipsit de sens al existenței.

Filosofia existențialistă declarase absurdul drept stare metafizică a omului în lume, derivată a confruntării dintre necesitățile ființei umane și indiferența universului, accentuând incomunicabilitatea dintre rațiune și realitate. Astfel, omul „aruncat” într-o lume ce nu poate fi nici dedusă, nici demonstrată, devine prizonier al unei existențe străine, chiar ostile valorilor lui, ale cărei mecanisme nu le poate percepe. Absurdul vine, deci, și din incapacitatea omului de a fi în acord (de a găsi sensul) cu legile existenței. Din aceste considerente, literatura existențialistă reproduce caracterul irațional, relativ, derutant etc. al lumii, lipsite de justificare, când totul vine, este și dispare din întâmplare, unde totul pare străin, impersonal, fără scop și rațiune. E.Ionesco (1909-1994) afirma că absurdul este expresia realității imediate, aceea ce omul dorește să înțeleagă, însă nu reușește, este copleșitoarea lipsă a acordului dintre omul care rătăcește fără de scop, tăiat de la rădăcinile lui esențiale, și lumea care se dezvoltă după propriile sale reguli. În lucrarea *Existența tragică* filosoful român D.D. Roșca (1895-1980) menționa că caracterul irațional al existenței se manifestă în contradicția dintre *ceea ce este și ce trebuie să fie* omul, precum și dintre *infinitețea existenței și limitele prezenței fiecărui om în lume*.

Totuși, literatura existențialistă, concomitent cu atestarea absurdului, caută și variante de depășire. Încă A.Malraux (1901-1976) în perioada interbelică recunoștea lipsa de sens ca semn distinctiv al civilizației occidentale, omul aflându-se, parcă, la marginea prăpastiei, într-o lume care și-a pierdut coordonatele, în care s-au instaurat superficialitatea, convenționalismul, singurătatea și predestinarea. Dar, afirmă scriitorul, filosoful și politicianul francez, personalitatea trebuie să continue să ființeze, contrar tragismului și absurdului ursitei sale, să găsească modalitatea vieții-împotriva-morții.

Conștientizarea precarității condiției umane nu trebuie să ducă spre aneantizare, ci, dimpotrivă, să impulsioneze tendința de a o depăși. Astfel, se formează o atitudine activă (chiar dacă este vorba despre eroismul fără de speranță) în fața existenței, ce rezidă în puterea omului de a se autodepăși, creând, în pofida oarbei indiferențe cosmice, propriul său univers rațional. Și E.Cioran (1911-1995) a încercat să propună, prin intermediul scrierilor sale, un sistem de valori ale omului care a descoperit în sine neantul disperării, unicul capabil

de a oferi cunoașterea realității. Filosoful susține că omul trăiește pe culmile disperării (când „culmile” pot semnifica și cele mai adânci prăpastii, cele mai groaznice abisuri). Omul este partizan al singurătății sale, singur în lume și simțind singurătatea lumii. Însuși faptul că el există demonstrează că lumea nu are niciun sens, este un Nicăieri universal, deoarece, în ultimă instanță, totul se reduce la neant și suferință. Totuși, evadarea din condiția absurdă ar fi posibilă prin intensitatea trăirii lucide.

Lansându-și renumita teză *Existența precede esența*, J.-P. Sartre (1905 -1980) considera omul o ființă care, în pofida dimensiunii tragice și absurde a existenței sale, poate adopta o atitudine angajată față de sine și de ceilalți. Omul este acela care din „nimeni” (formă fără de conținut), din „individ” poate deveni „personalitate”. Filosoful și scriitorul francez se pronunță împotriva concepțiilor despre caracterul neschimbător al ființei umane, acceptând că omul este o entitate în devenire, un potențial, o sumă de posibilități, că se află într-o permanentă activitate de definire de sine, doar că înainte de a deveni cineva individul se află într-o zonă anonimă, impersonală a existenței. Sensul, personalizarea se câștigă cu timpul, prin alegeri, acțiuni, responsabilități etc. Deci, personalitatea se formează pe parcurs: se autoconștientizează, își creează anumite valori, înzestrează lumea cu sensuri și, astfel, doar de ea depinde acordarea unui sens trecerii sale prin viață.

Teatrul absurdului însă, chiar dacă a preluat, în mare parte, concepția despre lume și om a filosofiei existențialiste, a accentuat mai mult asupra absurdului decât a încercărilor omului de a-l depăși. La mijlocul secolului al XX-lea contextul social și politic din Occident nu prea oferea spațiu pentru revoltă și speranță. Aname astfel este receptat absurdul de către reprezentanții acestui fenomen în dramaturgie; ei au redat absurditatea realității ce și-a pierdut reperele, valorile și a căzut în neant. De cele mai dese ori mesajul este doar exprimat nu și explicat (cel puțin – nu în mod direct), fapt ce nu-l poate împiedica pe spectator/cititor să-și formuleze propriile atitudini, deoarece, în realitate, dramele teatrului absurdului (ca și literatura existențialistă în ansamblu) reprezintă parabole ale existenței, demonstrează un caracter deschis din punctul de vedere al interpretărilor și, uneori, sensul poate fi descoperit tocmai în lipsa sensului; totul depinde de gradul de informare și de receptivitate al fiecărui om. Reprezentanții acestui fenomen în dramaturgie consideră că în anti-lumea populată cu antieroi orice tentativă de a evada din anonimatul cotidian este sortită eșecului. Automatismul existenței, dominația stereotipurilor au determinat automatismul comportamental, iar consecința a acestora a fost dezarticularea, dislocarea limbajului.

Din piesele teatrului absurdului se desprinde o lume convențională ce nu poate fi poziționată într-o paradigmă socială concretă; societatea nu mai reprezintă o structură unitară, domină lipsa cauzalității și a determinismului. Este o lume, după cum afirma încă Nietzsche, golită de realitate, iar căderea valorilor supreme a coincis cu „moartea lui Dumnezeu”, adică cu dispariția raportării omului la un centru care poate asigura stabilitate și siguranță. Existența, așa cum o percep autorii pieselor, este lipsită de repere, de sensuri superioare, este o existență banală, insignifiantă, în care totul e relativ, ambiguu, convențional, fără legături; acțiunea, atunci când există, ipotetic poate reîncepe la infinit.

În *Cântăreața cheală*, de exemplu, totul este absurd, pornind de la titlul piesei. În varianta tradițională acceptată, titlul unei opere trebuie să fie sugestiv, să concentreze ceva important din esența acesteia. După cum afirma chiar E.Ionesco, unul dintre motivele pentru care piesa a fost intitulată astfel constă în lipsa personajului ca atare – cântăreața cheală nici nu-și face apariția (sensul – în lipsa sensului). Scrierea piesei a fost inspirată de o carte de engleză pentru începători, în care printre titlurile de lucru a fost și *Englezește fără de profesor*. Titlul definitiv a fost determinat de un caz real: la o repetiție a spectacolului, actorul care interpreta rolul Pompierului a greșit și în loc de „institutrice blonde” (învățătoarea blondă) a spus „cantatrice chavou” (cântăreața cheală). Titlul se înscrie perfect în familia absurdului: a fost descoperit din întâmplare (de către autor) și este un rezultat al greșelii spontane (a actorului); exprimă un personaj absent, fără identitate și sens. De altfel, purtătoare de semnificații nu sunt nici celelalte personaje, prezente fizic.

În piesă lipsește acțiunea, lipsește conflictul, totul se reduce la prezentarea anumitor situații care reproduc clișee banale. De exemplu, domnul și doamna Martin locuiesc în aceeași casă, însă nu se recunosc: în scena IV ei trăiesc tragica farsă a regăsirii, reconstituind, pas cu pas, unele momente din viața lor, ca să descopere, în final, că sunt soț și soție. În locul lor, însă, ar putea fi puși soții Smith, fără ca conținutul piesei să suporte schimbări esențiale, deoarece personajele sunt lipsite de personalitate și pot fi ușor confundate, substituite. Repetarea cu insistență a calificativului „englezesc”: familie englezească, interior burghez englezesc, fotoliu englezesc, seară englezească, papuci englezești, ziar englezesc etc. parodiază, chiar anulează orice semnificație. Faptul că o mulțime de oameni poartă numele de Bobby se include în același registru semantic: demonstrează

că lumea nu este altceva decât o masă uniformă, în care individualitatea lipsește. Repetitivitatea duce spre minimizarea sensului (dacă a existat cumva), spre degradare și banalizare; existența și omul au degenerat la nivelul zero al semnificațiilor.

În teatrul absurdului, de regulă, conflictul adevărat, deznodământul lipsesc; evenimentul este substituit de situație, care, la rândul ei, se poate transforma într-o nesfârșită așteptare și repetare a unor evenimente presupuse, care însă nu se realizează, ca, de exemplu, în *Așteptându-l pe Godot* de S.Beckett (1906-1989). După cum s-a menționat, reprezentanții acestui fenomen consideră repetarea unul dintre semnele distinctive ale existenței: se pot repeta aceleași situații, nume, replici, cuvinte etc. Reluarea parcă la nesfârșit a acelorași segmente sugerează imaginea vieții asemenea unui ecou, sau doar poate ecou al ecoului. Din acest punct de vedere, personajul din teatrul absurdului poate fi comparat cu Sisif, însă fără conotațiile omului revoltat camusian. Este doar omul absurd, prizonier al unui timp și spațiu indeterminate, prins într-o mișcare ciclică, repetitivă, lipsită de perspectivă.

În piesa *Așteptându-l pe Godot* acțiunea parcă se petrece în doua zile, la prima vedere – una după cealaltă (la începutul actului II autorul scrie: „a doua zi”), însă pe parcurs, datorită anumitor detalii, se descoperă că, de fapt, între acestea a trecut o anumită perioadă de timp: în prima zi copacul este gol, în cealaltă – plin de frunze ș. a. Această confuzie a planului temporal ar putea fi explicată prin faptul că toate celelalte zile (între acestea două) pentru personaje au fost identice, pentru Vladimir și Estragon ele s-au transformat într-un tot, fără fizionomie individuală: întreg trecutul e un singur *ieri*, iar acesta nu se deosebește prin nimic de prezentul, în care de asemenea nu se întâmplă nimic: „Nu vine nimeni, nu pleacă nimeni” [1, p.41], totul se reduce la o frustrantă așteptare.

Estragon: Nu avem decât să așteptăm.

Vladimir: Suntem obișnuiți [1, p.36].

În piesă se repetă des următorul schimb de replici:

Estragon: Ce facem acum?

Vladimir: Îl așteptăm pe Godot [1, p.47-48; p.57].

Acțiunea este înlocuită prin așteptare. Pentru Vladimir și Estragon aceasta se transformă în ultima și unica rațiune de a exista și, deoarece Godot, despre care nici nu știu nimic, dar în care și-au depozitat toate așteptările lor despre o viață mai bună, așa și nu vine, existența lor este absolut lipsită de sens.

Repetarea este prezentă și în *Scaunele* de E.Ionesco, unde autorul prezintă doua personaje, doi bătrâni, soț și soție, a căror viață de foarte mult timp s-a transformat într-o permanentă reluare a acelorași amintiri, obișnuințe, regrete, replici etc. „Marele eveniment”, în timpul căruia Bătrânul dorește să transmită lumii mesajul său – încercare de spargere a rutinei – de asemenea se bazează pe această tehnică. Vin și vin noi invitați (anonimi, invizibili pentru toți ceilalți, cu excepția bătrânilor), gazdele îi primesc cu aceleași fraze, pe scenă se aduc tot mai multe și mai multe scaune.... Aici drama așteptării, a lipsei de acțiune (chiar de la începutul operei Bătrânul se plânge: „Mă plictisesc de moarte” [2, p.79]) a cauzat necesitatea apariției unei lumi alternative, imaginare, a unui simulacru, care însă, oricum, nu reușește să reconstruiască măcar iluzia existenței si, în consecință, finalul operei este tragic.

Personajul teatrului absurdului nu este localizat într-un timp concret, istoric, liniar, succesiv; este plasat în afara cronologiei. Acest „timp” se caracterizează prin fracturarea determinismului, el este eliberat de constrângerea încadrării în paradigme rigide, se transformă într-o durată interioară, depinde de receptarea fiecărui subiect, deseori e lipsit de consistență și conținut, este elastic, are capacitatea de a se dilata și comprima, se poate dezintegra în imaginar. Într-o astfel de „structură” a timpului oricând e posibilă revenirea la oricare eveniment/situație. De exemplu, în *Cântăreața cheală* timpul curge împotriva tuturor regulilor. De fapt, aici timpul propriu-zis nici nu există: pendulul poate bate în gol și la întâmplare, la început de 7 ori, apoi de 3 ori, apoi de 5, de 2, poate, în genere, să tacă ori să bată în ritmul replicilor personajelor.

După cum s-a menționat, timpul diacronic este fracturat și în *Așteptându-l pe Godot*. Aici parcă s-a instalat un permanent plictisitor *azi*. Autorul prezintă 2 zile, luate la întâmplare, din viața personajelor; puteau fi oricare altele – 2, 3 sau 4, sau mai multe, nimic nu s-ar fi schimbat. Vladimir spune într-un moment: „Timpul s-a oprit pe loc” [1, p.35]. Derutanta așteptare, lipsa evenimentelor duce spre pierderea tuturor axelor timpului istoric. Același personaj menționează: „A și început ziua de mâine” [1, p.74].

Este deosebită perceperea scurgerii timpului și în piesa *Regele moare* de E.Ionesco. Aici Omul, Timpul și Spațiul sunt hiperbolizate la maximum, reprezentând Universul și Existența. Regele numără o vârstă mitologică de 14 veacuri, a domnit o împărăție de 9 miliarde de supuși, viața i-a fost o succesiune de glorii și

plăceri. Într-un moment dat însă, această sărbătoare a Vieții ia sfârșit, vine apocalipsa, Lumea și Omul fiind cuprinși de îmbătrânire (degradare, decădere) bruscă, neașteptată. Din perspectiva timpului concret nici nu se poate înțelege care a fost momentul de început al sfârșitului: acum câteva decenii sau acum câteva zile, sau doar acum câteva ore. În această operă, ca și în *Așteptându-l pe Godot*, existența este divizată în Ieri și Azi, doar că acum delimitarea este și semantică, nu doar formală: Ieri semnifică gloriile, plăcerile vieții, puterea, viața însăși, Azi – ruinele și dispariția, moartea.

Parte componentă a percepției timpului în teatrul absurdului este invocarea insistentă a morții. Aceasta consemnează încă un atribut al absurdului și aprofundează dimensiunea tragică a existenței. Obsesia morții, care presupune descompunerea, dezagregarea, întoarcerea în haos, permanenta vulnerabilitate umană, este unul din motivele centrale ale pieselor. Inevitabilitatea, și în același timp neexplicitatea ei, determină, în mare măsură, comportamentul personajelor. Omnipotența morții este un aspect esențial al dramei existenței. De exemplu, și piesa *Scaunele* are un deznodământ tragic: bătrânii se sinucid, iar pe scenă rămân doar scaunele ca semn al absenței omului. Referitor la posibilele interpretări ale acestui final (și al operei, în general), autorul afirmă că tema centrală este neantul, absența totală, moartea. Astfel, supremația morții, mitologia neantului, dezagregarea în nimic, moartea identității umane, moartea valorilor, a relațiilor sociale și de familie, a gândirii și a limbajului este laitmotivul pieselor teatrului absurdului. Determinat de criza valorilor lumii contemporane, neantul constituie, după cum afirmă și E.Cioran, singura inițiere a omului modern.

În *Regele moare* timpul, crezut cândva etern, stabil, pe neașteptate se uzează și se prăbușește în neant. Ziua de Azi este trăită cu atât mai intens, cu cât în trecut nu i s-a acordat prea mare importanță. Omul (regele), Maria (personificare a plăcerilor vieții) strigă, dorind să-l reîntoarcă, să reînvie vremurile de odinioară, Margareta (voce a rațiunii) spune că Timpul nu mai există, că acesta s-a dizolvat.

La nivelul interpretărilor, determinate de contextul social, Regele poate fi inclus în lista tiranilor, dictatorilor, inclusiv din secolul al XX-lea. Din același registru e și *Rinocerii* de E.Ionesco, piesă care într-un mod alegoric preîntâmpină asupra pericolului depersonalizării, pierderii identității, al fanatismului – consecință a mutațiilor de conștiință („epidemiilor colective”), în cazul concret – procesul de rinocerizare, alias fascizare. Deci, cadrul temporal și al acestei opere este mai mult ori mai puțin localizat.

Reprezentanții teatrului absurdului consideră că existența este o continuă rotație, nimic nu se schimbă, totul se repetă. Tragedia este accentuată și mai mult prin faptul că omul conștientizează relativitatea condiției sale, însă este incapabil să schimbe ceva în acest mecanism, care parcă și-a consumat deja tot potențialul și acum se mișcă doar din inerție. În universul teatrului absurdului unicul sens al existenței poate deveni doar acela că ea nu mai are nici un sens (comparație cu *trăirismul*, care prin intermediul tânărului M.Eliade susținea că principalul sens al existenței este acela de a-i găsi sensul).

Realitatea, așa cum au perceput-o autorii pieselor, reprezintă o existență claustrată, care nu mai poate (și nici nu mai dorește) să găsească soluția depășirii crizei, o existență în care, de fapt, nici tragicul nu trebuie înțeles în sensul comun al acestei noțiuni. Este o tragedie latentă, estompată, care abia-abia mocnește (însă, din această cauză nu încetează să fie tragedie), deoarece omul din societatea de consum s-a epuizat spiritual, nu mai este capabil de pasiuni, totul s-a rudimentat.

Mai mult ca atât, după cum menționa E.Ionesco, în realitatea contemporană *tragicul devine comic, comicul este tragic*; tonalitatea tragică a operei va fi mai bine observată în spatele efectelor comice, așa cum lumina face ca umbra să se întunece, iar umbra accentuează lumina; comicul este înecat în tragic, tragicul este sublimat în comic. În *Note și contranote* autorul scrie: „N-am înțeles niciodată... deosebirea care se face între comic și tragic. Comical, fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comical nu oferă vreo ieșire... el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță” [3, p.55].

În teatrul absurdului tonalitatea tragică, de regulă, nu vine din confruntări, conflicte, ci din absența lor, din inactivitate, iar râsul parcă ar încerca să camufleze totul, dar în acest caz spațiul purificator al comediei (drumul spre eliberare și lumină) devine drum spre întuneric și neant. Inclusiv din aceste considerente, multe dintre piesele teatrului absurdului au fost numite *farse* (comical) *tragice* (tragic).

Personajul teatrului absurdului, ca și realitatea, produs al căreia el este, nu e prezentat în paradigme sociale concrete. Chiar dacă uneori în operă se pot descoperi accente de această rezonanță, ele nu sunt decât convenții abstracte. El este situat într-un spațiu comun, anodin. Fiind depozat de context, nefiind determinat de un cronotop concret, personajul nu mai are fizionomie individuală, reprezentând condiția umană în genere: trăsături similare pot fi întâlnite la toți oamenii în toate timpurile. De regulă, el nu urmărește nici un obiectiv

bine delimitat, nu este eroul, personajul activ, care să se contrapună problemelor, dorind să le soluționeze, pentru a-și domina destinul; reprezintă omul fără de identitate, angoasat de existență, care deseori nici nu mai este acela cine se crede că este. Parcă într-un moment de revelație Bătrânul, personajul fără de nume propriu (!) din *Scaunele* spune: „Eu nu sunt eu. Eu sunt un altul” [2, p.117]. Din afirmația lui E.Ionesco, personajele unei alte piese – *Cîntăreața cheală* – nu mai știu să gândească, nu mai știu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai știu să fie ele.

Personajele teatrului absurdului sunt preluate din cotidian, sunt personaje-fantome ce se lasă dominate de conjuncturile existenței, ele nu atât își trăiesc viața, cât o suportă. Astfel, se face trimitere la omul absurd, comportamentul, reacțiile cărui nu mai sunt demonstrabile, iar lumea, parte a căreia el este, reprezintă o masă disociată, fără de unitate și conținut. El este măcinat de singurătate, de frica de repliere în fața realității; este individul lipsit de caracter, obosit, derutat, retras, singuratic, nu are biografie și destin propriu, nu posedă conștiință unitară, nu evoluează psihologic, se caracterizează prin sciziune spirituală, impersonalitate, deseori nu are nici măcar nume, autorul generalizându-l cu convenții de tipul: El, Ea, Bătrânul, Bătrâna, Oratorul etc. Soții Martin și Smith (nume comune, care ar trebui să reprezinte „englezescul”) din *Cîntăreața cheală* se includ în același registru semantic. În cazuri aduse până la limite, acesta poate fi și personajul absent: cântăreața cheală din piesa cu același nume, Godot, despre care nu se știe nimic (și al cărui nume de asemenea este adus în titlul operei), oaspeții din *Scaunele* – nevăzuți și neauziți de nimeni, cu excepția bătrânilor. Uneori personajul chiar poate fi reificat până la confundarea cu obiectele, care sunt o mulțime împrejur.

Există, însă, și excepții. La Ionesco acesta ar fi, în primul rând, Berenger. Personajul cu acest nume se întâlnește în mai multe piese și reprezintă omul care încearcă să ia atitudine, să se contrapună dezagregării și haosului. Eroul central din *Rinocerii* este unicul care nu acceptă rinocerizarea, adică dizolvarea identității în mase, nivelarea, însă este neputincios în fața stihiei iraționale ce-i asimilează pe toți ceilalți.

Particularitate a omului contemporan, surprinsă și reprodusă de către reprezentanții teatrului absurdului, este și incapacitatea, deseori chiar nedorința de a comunica. În situație normală, comunicarea face posibilă coexistența oamenilor, este forma de a exista a comunității, atunci când descoperirea a ceea ce este comun are loc și prin intermediul emisiei de informație, care trebuie să fie receptată, asimilată, înțeleasă. Însă, ca aceasta să fie înțeleasă și asimilată, ea trebuie să fie generatoare de sensuri, coerentă, fiindcă nu se comunică nimic, dacă vorbirea este lipsită de sens.

Comunicarea necesită o ascultare a celuilalt, când se ia în considerație opinia lui; ea este modalitatea, prin intermediul căreia individul se poate integra într-un grup mai mare, în societate, deoarece *sinele* se constituie și se autodefineste mai bine în interacțiune cu *celălalt*; de aceste relații depinde, în mare parte, sensul și calitatea vieții lui. Astfel, comunicarea este o condiție a devenirii personalității, o necesitate umană, un fundament al echilibrului său psihic și emoțional. Aici se are în vedere atât comunicarea cu ceilalți, cât și cu sine, atât cea verbală, cât și cea nonverbală.

În lipsa evenimentelor, a acțiunii, subiectul pieselor teatrului absurdului ar putea fi susținut prin intermediul dialogului, al limbajului. Însă, fiind vidat de sens, de idee comună, el încetează să mai fie mijloc de comunicare între oameni, nu mai asigură complicitatea și înțelegerea. Are loc demolarea edificiului logic al limbajului; acesta este desemantizat, își pierde valențele tradiționale, nu mai este mesager de informație, de sens, devine banal, disociat, dezagregat. Dezarticularea, dislocarea limbajului este una din temele principale în opera lui E.Ionesco, S.Beckett, H.Pinter, A.Adamov ș.a. În *Cîntăreața cheală*, piesă considerată parabolă a noncomunicării, se vorbește foarte mult, astfel încât pare că adevăratul personaj devine anume limbajul și nu omul, însă se vorbește fără ca să se spună ceva, lipsește principiul „întrebare – răspuns”, are loc fisura dintre cuvânt și aceea ce el ar trebui să transmită. Astfel, este prezentată degradarea limbajului în verbiage, a cărui fațetă ascunsă poate fi „tăcerea absolută”, despre care pomenește Bătrînul în *Scaunele*. Dialogul devine tot mai incoerent, illogic, banal, stereotipic, alcătuit din expresii ce se repetă sau/și se anihilează reciproc, enunțuri juxtapuse, clișee verbale, formulări standard, discursuri ambigue – o adevărată babilonie lingvistică. O parte din piesă constă doar în reproducerea cuvintelor pe care personajele le repetă constant, a cuvintelor golite de conținut, sau chiar doar a interjecțiilor, care ocupă locul acestora.

Un astfel de „dialog” nu doar că nu respectă coerența dintre întrebare și răspuns, ci demonstrează și mai mult faptul ca limbajul în loc de a fi instrument de comunicare, în realitate, aprofundează și mai mult singurătatea și înstrăinarea. Lipsa sensului se manifestă și în reproducerea doar a sunetelor, în enumerarea vocalelor, consoanelor; mesajul este nul.

În piesele teatrului absurdului personajele vorbesc, dar nu se ascultă, fiecare își spune propria replică ca într-un teatru de marionete, în care, însă, păpușarul și-a pierdut luciditatea și nu le mai poate dirija pentru a crea măcar iluzia unei înțelegeri, a unui conținut integru. În *Scaunele* lipsa de comunicare, monotonia frustrantă a existenței, rezultat al singurătății bătrânilor, încearcă să fie depășită prin organizarea conferinței, însă Oratorul, care trebuia să transmită lumii mesajul Bătrânului, se dovedește a fi surdomot, fapt ce accentuează și mai mult drama singurătății și a lipsei de comunicare ca semne distinctive ale contemporaneității. Dar, posibil, anume prin prezentarea acestei situații aduse până la absurd s-a urmărit îndreptarea spectatorului spre reculegere și renaștere; în piesă în locul cuvintelor vorbește tăcerea, absența, simbolul, imaginea.

Datorită tendinței sale de a distruge toate tiparele, teatrul absurdului uneori este considerat o manifestare tardivă a esteticii dadaiste, care încă la începutul secolului al XX-lea proclama nihilismul, supremația Nihilului, care dinamita toate canoanele culturii tradiționale, inclusiv ale textului artistic, și dorea să prezinte realitatea așa cum a văzut-o: fără scop, fără plan, fără organizare.

Cu referire la concepția despre existență, teatrul absurdului a demonstrat unele tendințe similare și cu acelea din postmodernism, parcă anticipându-l aici, în spațiul european. Ambele fenomene au atestat criza adevărurilor, a valorilor, a credinței, în ambele se urmărește reconceptualizarea noțiunii de realitate, când visele, viziunile, halucinațiile suplinesc evenimentele reale, determinând confuzia planurilor ontologice (aceasta, la rândul ei, fiind o particularitate ale cărei origini pot fi depistate în suprarealism). În consecință, fabula piesei deseori nu urmărește evenimente reale, acțiune din exterior, ci se retrage în spațiul imaginar, oniric, și se reduce la fixarea fluxului gândirii.

Shakespeare afirma că viața e un teatru. Teatrul absurdului, secole mai târziu, a adus această viață pe scenă (teatru – pe scena teatrului) și a creat un teatru-parabolă a existenței contemporane, teatru-joc, sau chiar joc al jocului (reciclat); un teatru totalmente anti: antirealist, anticlasic, antiacademic, aparent – anti-didactic și antimoralizator, dar care, în realitate, la o receptare mai atentă, propune lecții, codifică semnificații.

Referințe:

1. Beckett S. Așteptându-l pe Godot. - București: Univers, 1970.
2. Ionesco E. Teatru. Vol.II. - București: Humanitas, 2003.
3. Ionesco E. Note și contranote. - București: Humanitas, 1992.

Prezentat la 04.04.2012