Dinamica identitară în cultura teatrală contemporană: dramaturgia absurdului

INOCENŢIU DUŞA
Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureş

Abstract

The Identitary Dinamics in Contemporary Theatral Culture: The Dramaturgy of the Absurd

The purpose of this study is to analyse the manner in which the issues of identity have been delineated for the theater of absurd representatives, by insisting over the way the playwrights have been falling upon hard times, of difficulties and crisis, close connected to the loss of identity and recover a new one. These biographical details thus become interpretative keys of the playwright works, the obsession of the biographic being reflected in the writen pages.

We have started our analissys by an incursion in the term identity semantics and we have concluded that any comment concerning the identity can not skip its dialogical essence, the identitary construction being made only by using the dialogue to the others. Thus, any "self image" must be recognized by the others, it needs a comparative context. Thus, the close relation between identity and culture can be explained, because the cultural diversity represents the main laboratory that allows this comparison.

During the last decades, the identity as a separate notion, has successfully grabed the attention of the researchers representing various domains, such as sociology, antropology, politology and history. The literary one, along with its segments, the theory of literature, dramaturgy, has been preoccupied by this aspect. The dramaturgy of the absurd is a very interesting territory to explore the identity aspects, especially because between the parents of the absurd theater we may find playwrights of various origins: an Irish, Samuel Beckett; an Armenian Russian, Arthur Adamov; a French, Jean Genêt; a Romanian, Eugen Ionescu.

It is an important and significant theme, as long as the identity dilema of those personalities we have mentioned, has spread for several decades. We must consider the positive aspect that allows us too to retrace the identity dilema by using the playwrights own confessions, diaries, or the interviews they have offered at the age of absolute maturity; it is simptomatically that, in its public revelation, the starting point was represented by the playwrights themselves, that were in close connection to the literary critics. Thus, we have in front of our eyes a real and complex "file" of

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

playwrights identity, consisting of their own confessions, of their family reflections and finally by information offered by the contemporary critics.

Keywords: *Eugen Ionescu, theater of the absurd, identity crises, characters, author, alter ego.*

1. În căutarea identităţii: orizonturile unui concept

Problema identităţii pare a fi la prima vedere un subiect căruia nu-i putem omite implicaţiile politice, ideologice sau culturale. Vorbim azi în mod firesc de o identitate europeană, după cum ne reţin atenţia identităţile naţionale, cele culturale sau individuale. Europa este un continent de răscruce, unde s-au întâlnit şi s-au întrepătruns diverse culturi şi civilizaţii încă din antichitate. Cum spunea Ţvetan Todorov, când două culturi se întâlnesc, nu intră în război, ci în metisaj.[1] Aceste întâlniri au fost sursa unei perpetue reinventări europene, garanţie a evoluţiei şi deci a supravieţuirii vechiului nostru continent. Aşadar, diversitatea culturală, schimburile şi dialogurile între aceste diferite culturi nu sunt fenomene noi pe scena europeană, ci unele care o definesc şi asigură bazele unităţii europene. România, în aceste sens, este un minilaborator al diversităţii, care se înscrie perfect în contextul continentului.

Există multe definiţii ale culturii, dar pentru mulţi ea rămâne mai ales o curiozitate a spiritului, o sete de a învăţa şi de a înţelege, care îi permite omului să-şi exprime sentimentele şi să-şi depăşească astfel condiţia de fiinţă muritoare. Arta ne ajută să uităm timpul şi ne dă posibilitatea să transmitem printr-o cercetare profundă şi intimă ceea ce înseamnă condiţia umană.[2] Valorile culturale, ordonând conştiinţele şi modelând personalităţi, au puterea de a întregi identităţile colective sau pe cele individuale, fiind un aport cu atât mai preţios într-o lume ameninţată de uniformizarea comercială.

În cadrul studiilor culturale, care în ultimele decenii şi-au extins rapid domeniul şi şi-au câştigat legitimitatea în mediul academic, chestiunile de identitate sunt adeseori prezente. Diferenţa este totuşi o condiţie necesară existenţei. Pentru a deveni om, foetusul trebuie să iasă, să fie expulzat şi separat de mama sa; de aceea mai târziu omul visează să-şi

[1] Ţvetan Todorov, ***Omul dezrădăcinat***, Iaşi, Editura Institutului European, 1999, p. 165.

[2] Jerome Clement, ***Ce este cultura? În dialog cu fiica mea***, Bucureşti, Editura Nemira, 2005, p. 114.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

regăsească unitatea originară - visul unui paradis pierdut în van, recăutat în iluzia şi negaţia oricărei alterităţi.[3]

Pentru că persoana umană se identifică întotdeauna în referinţă cu grupul său, ea nu există cu adevărat ca persoană decât diferenţiindu-se: autonomia sa, libertatea sa şi capacitatea sa de relaţionare există cu acest preţ.

Noţiunea de identitate a intrat cu succes în ultimele decenii în atenţia cercetătorilor din mai multe domenii, de la sociologie la antropologie, de la politologie la istorie. Nici domeniul literar, cu toate diviziunile lui, teoria literaturii, dramaturgia, nu a rămas străin unor astfel de preocupări.

Tocmai de aceea îmi propun prin lucrarea de faţă să analizez cum se conturează problema identităţii în cazul reprezentanţilor teatrului absurdului, insistând asupra felului în care au traversat momente dificile, de criză, legate de pierderea identităţii şi redobândirea unei noi identităţi. Ulterior, doresc să surprind, pornind de la piesele clasice din dramaturgia absurdului, cum personajele sunt şi ele însele în căutarea identităţii. Aşadar, cum obsesia biografică a dramaturgilor se reflectă în paginile scrise.

Înainte de a începe această analiză, o incursiune în semantica termenului de **identitate** consider că este necesară.

A vorbi la modul teoretic despre identitate pare a fi o tentativă destul de dificilă, deoarece este vorba de o noţiune complexă. Înainte de a o putea include într-o frază afirmativă, ea se enunţă într-o manieră interogativă.[4] Problematica identităţii pleacă întotdeauna de la interogaţia „cine sunt eu?"; numai că această întrebare, contrar a ceea ce am putea crede, nu s-a pus la fel în toate timpurile, ea fiind de fapt o problemă tipic modernă.

Recunoaşterea celuilalt implică şi constatarea că suntem asemănători, dar şi diferiţi unul în faţa altuia. Recunoaşterea identităţii se asociază aşadar cu recunoaşterea *alterităţii*. Cu atât mai mult cu cât natura umană n-a fost niciodată unitară, ci întotdeauna diferenţiată. Paul Ricoeur a fost între cei ce a observat şi a evocat o solidaritate care a existat mai degrabă în funcţie de diferenţele dintre oameni decât în funcţie de similarităţi.[5]

---

[3] Inocenţiu Duşa, ***Singurătatea spectatorului de cursă lungă***, în ***Symbolon. Revistă de ştiinţe teatrale***, nr. 9, 2005, p. 229.

[4] Sorin Alexandrescu, ***Identitate în ruptură***, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 273.

[5] ***Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale***, coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 329.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

În termeni contemporani, prelungind această constatare, se poate spune că recunoaşterea diferenţelor este elementul care ne poate uni mai bine. Într-o Europă multietnică şi multiconfesională, alegerea anului care tocmai s-a încheiat, 2008, ca an al dialogului intercultural, a fost o provocare pentru întărirea elementelor identitare, dar şi pentru preţuirea valorilor culturale ale celorlalţi. Apărarea identităţilor, culturale, lingvistice, religioase, sexuale etc., adică a dreptului de a rămâne tu însuţi, joacă un rol important în dinamica politică contemporană.

Aşadar, identitatea nu este o esenţă sau o realitate statică, ci dimpotrivă, o substanţă, o realitate dinamică, care nu poate fi analizată decât prin lentila unei logici a diferenţei, a dinamicii, a schimbării. Conform lui Charles Taylor, „*ceea ce noi **suntem** nu poate epuiza problema condiţiei noastre, fiindcă suntem mereu supuşi schimbării şi **devenirii**.*"[6] De asemenea, *problema identităţii* poate fi judecată corect numai prin asociere cu cea a *alterităţii*, fiindcă orice identitate, orice conştiinţă identitară presupune existenţa unui Celălalt. Identităţile se construiesc prin interacţiune socială; iar dacă limba este unul din elementele esenţiale ale identităţii, tot limba implică şi un dialog cu Celălalt, pentru conştientizarea identităţii.

Sunt deci numeroase evaluările care precizează că identitatea are un caracter „paradoxal," precum avertismentul lui Heraclit, conform căruia nu te poţi scălda de două ori în *acelaşi* râu; toate conduc spre constatarea că identitatea se construieşte prin confruntarea dintre *acelaşi* şi *altul*, dintre *similitudine* şi *alteritate*. Orice analiză asupra identităţii nu poate omite esenţa ei dialogică,[7] construcţia identitară înfăptuindu-se doar prin dialogul cu celălalt. Aşadar, orice „imagine de sine" este supusă recunoaşterii de către celălalt, are nevoie de un context comparativ. De aici şi relaţia strânsă dintre identitate şi cultură, fiindcă diversitatea culturală este laboratorul principal care permite această comparaţie.

2. Paternalismul multiculturalist al dramaturgiei absurdului

La începutul anilor 50, în Franţa, ca de altfel în întreaga Europă, în care amintirea dramatică a războiului, emigraţia, urbanizarea, nevoia industrializării au condus spre o revizuire a valorilor, inclusiv a celor culturale, are loc geneza a ceea ce s-a numit „noul teatru," după exemplul „noului roman." Evenimente aproape contemporane au făcut loc dramaturgiei absurdului în conştiinţa publicului, începând cu premiera

[6] Charles Taylor, ***Etica autenticităţii***, Cluj, Editura Idea Design&Print, 2006, p. 80.

[7] Zygmunt Bauman, ***Etica postmodernă***, Timişoara, Editura Amarcord, 2000, p. 76.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

din 1950 a piesei lui Ionescu, ***Cântăreaţa cheală***, la Théâtre de Noctambules, continuând în acelaşi an cu ***L'Invasion*** şi ***La Grande et la Petite manoeuvre*** de Arthur Adamov la studioul Champs Elysée şi cu ***L'Equarrissage pour tous***, de Boris Vian. În anul 1951 debutează Georges Schéhadé, în 1952 Jean Vauthier, în 1953 Samuel Beckett.[8] Cu toate că acestui curent li s-au mai alăturat Jean Genêt, Fernando Arrabal, Edward Albee, Edward Bond, Günther Grass, Harold Pinter, Robert Pinget, reprezentativă rămâne triada Ionescu, Beckett şi Adamov. Acest nou teatru n-a rămas circumscris doar dramaturgiei franceze, devenind definitoriu pentru o întreagă generaţie postbelică, reţinând chiar şi azi atenţia pe scenele din întreaga Europă.

Cunoscut şi ca „antiteatru" (cum îl definea Ionescu) sau „teatru experimental," s-a impus în limbajul criticii de specialitate şi al publicului mai ales cu denumirea de „teatrul absurdului,"[9] după ce Martin Esslin i-a consacrat mai multe analize sub acest generic. Debutând cu intenţia de a deveni „punctul omega" al dramaturgiei, dărâmând principiile dramaturgice care s-au impus încă din antichitate, teatrul absurdului a fost în cele din urmă integrat într-o tradiţie şi încărcat de ideologie şi de sens, datorită aceloraşi exegeţi şi critici literari. Termenul de teatru al absurdului îşi datorează, în mare măsură, cariera fericită, criticului englez Martin Esslin. În studiul său, ***Teatrul absurdului*** (Londra, 1961),[10] Esslin a încercat să definească acest fenomen teatral, să-l circumscrie şi să-l recomande ca fiind, prin excelenţă, teatrul care exprimă tendinţele inovatoare şi o atitudine comună în faţa existenţei.

Încercarea de a caracteriza teatrul absurdului ca expresie a unei gândiri filosofice articulate, a existenţialismului francez, s-a izbit de evidente greutăţi. Mai fericită a fost tendinţa de a încadra teatrul absurdului într-o mişcare vastă de avangardă teatrală şi a face din el expresia cea mai caracteristică a acestei avangarde.

Sub orice egidă s-ar aşeza este evident că teatrul absurdului încearcă, în feluri multiple, să lărgească aria spectacolului. Eseistul Luc Estang scria, în urma primelor reprezentaţii cu ***En attendant Godot*** de Samuel Beckett, în anul 1953, că un astfel de teatru ar trebui numit „*antiteatru, în raport cu concepţiile obişnuite ale artei dramatice*," iar doi ani mai târziu Eugen

[8] Iustin Ceuca, ***Evoluţia formelor dramatice***, Cluj, Editura Dacia, 2002, p. 364.

[9] Nicolae Balotă, ***Lupta cu absurdul***, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

[10] Martin Esslin, ***Le théâtre de l'absurde***, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1963, passim.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

Ionescu declara: „*Nu fac antiteatru decât în măsura în care teatrul care se vede de obicei este luat drept teatru.*”[11] Denumirea a prins.

Antiteatrul este înainte de toate anti-realist, anti-contingent şi anti-raţional. El nu este o imitaţie, ci o refracţie a realităţii. El pretinde să exprime această realitate într-o formă nu relativă şi contingentă, ci universală şi permanentă: cea a universului iraţional al erei atomice.

De altminteri, el se consideră drept o artă specifică, ce trebuie să se elibereze de orice constrângere pentru a nu se supune decât legilor ce-i sunt proprii. Antiteatrul respinge în general categoriile dramatice tradiţional admise: timpul şi locul, acţiunea, caracterele, limbajul.

Maniera voit inedită, tendinţa stăruitoare de a violenta gustul publicului, tipică dramaturgiei absurdului nu trebuie considerate nişte ciudăţenii.

Dacă teatrul absurdului se caracterizează prin atitudini inovatoare, chiar în aceste tendinţe inovatoare se proclamă legătura cu o îndelungată tradiţie teatrală. O tradiţie care, în esenţă, se caracterizează prin diminuarea importanţei textului dramatic, text care, în teatrul modern, fusese considerat ca principalul vehicul al spectacolului.[12] De fapt, nu este vorba atât de demonetizarea limbajului în teatrul absurdului, cât de găsirea, în spectacol, a unor modalităţi propice să transmită, mai mult şi mai bine, ceea ce este specific teatrului; se încearcă, cu alte cuvinte, o reîntoarcere spre forme vechi, non-verbale. Se preiau şi se prelucrează baletul, pantomima, teatrul de marionete, elementele spectacolului de music-hall.

Năzuinţa dramaturgiei absurdului nu se opreşte însă doar la prelucrarea unei experienţe teatrale, la captarea unor procedee tehnice şi la prelucrarea unei experienţe literare. Antiteatrul nu este numai destructiv, el construieşte peste ruinele pe care le-a provocat. Considerat sub acest aspect pozitiv, el este în esenţă un tablou al condiţiei umane şi mai cu seamă al angoasei şi nefericirii omului în luptă cu un univers absurd,[13] care nu poate nici să-i satisfacă aspiraţiile cele mai profunde, nici să răspundă la întrebările ce-l urmăresc.

Însă noul teatru nu oferă dizertaţii despre neliniştile noastre; el ni le arată, sugerând indirect unele adevăruri privind condiţia omului.

---

[11] Eugen Ionescu, ***Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 41.

[12] Iustin Ceuca, ***op. cit.***, p. 59-61; John Gassner, ***Formă şi idee în teatrul modern***, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.

[13] Matei Călinescu, ***Eugen Ionescu. Teme identitare şi existenţiale***, Iaşi, Editura Junimea, 2006, p. 115.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

De aici importanţa pe care o capătă în această dramaturgie gesturile, mişcarea scenică, apariţiile fantastice, luminile, sunetele şi mai ales obiectele[14] a căror năvală evocă un univers antispiritual, mai consistent prin însăşi opacitatea sa decât universul omenesc.

În sfârşit, teatrul absurdului prezintă un dozaj original de comic şi tragic. Într-o lume din care este izgonită orice urmă de absolut, n-ar putea exista nici tragedie, nici comedie în stare pură: comicul *este* tragic şi invers.

Fiinţa umană este totodată ridicolă şi demnă de milă; universul este total lipsit de sens, fapt tragic, dar ar fi şi mai tragic să luăm această lipsă de sens prea în serios.

Apelul la comicul batjocoritor este un mijloc de demistificare şi de eliberare; el îngăduie distanţarea necesară pentru o privire asupra absurdităţii lumii.

Părinţii teatrului absurdului sunt deja clasicizaţi, în special în persoanele unor dramaturgi cu origini foarte diverse: un irlandez, Samuel Beckett; un rus armean, Arthur Adamov; un francez, Jean Genêt; un român, Eugen Ionescu.

Naşterea a acestui fenomen teatral - ce a avut implicaţii culturale globale - la mijlocul secolului al XX-lea, a fost o adevărată provocare estetică şi filosofică adresată atât criticilor, cât şi publicului.

Astfel creaţiile lui Beckett şi Ionescu au generat adevărate „şcoli" de înţelegere a lumii prin intermediul artei, a celei teatrale în special, conducând la conturarea temelor non-comunicării şi a aşteptării morţii din *no man's land*.

În faţa unui teatru atât de complex şi cu virtualităţi practic inepuizabile, se naşte o irepresibilă nevoie artistică de abordare personală a lui, pentru a-l perpetua în spaţiul românesc (din care Eugen Ionescu, exasperat de conformismul balcanic, s-a autoexilat), pentru a-i împlini cariera universală şi, în special, pentru a avea şansa de a ne putea autodefini credibil în lumea postmodernă.

Analizat prin lentilele filosofiei existenţialiste, îndeosebi a ideilor lui Jean Paul Sartre, teatrul absurdului se recomandă ca un teatru al unui triplu refuz: *refuzul psihologiei*, *al intrigii* şi *al realismului*.[15] Ca o consecinţă a refuzului psihologiei, dramaturgii „construiesc" personaje din care a dispărut complexitatea vieţii psihice, sentimentele lor devenind superflue în dinamica relaţională. Refuzul intrigii a făcut ca dramaturgii să comunice prin textul lor tocmai o experienţă personală, stăruind asupra condiţiei umane, reflectând stările de spirit ale individului contemporan, cu ajutorul metaforelor, simbolurilor, alegoriilor şi parabolelor. În fine,

[14] Peter Brook, ***Spaţiul gol***, Bucureşti, Editura Unitext, 1997.

[15] Iustin Ceuca, ***op. cit.***, p. 368.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

refuzul realismului înseamnă refuzul raţionalului, al unei logici stricte a faptelor. Raţionalul este abandonat intenţionat tocmai pentru a atrage atenţia asupra pericolelor reale ale înstrăinării şi dezumanizării individului. Realitatea nu mai este argumentată logic în dramaturgia absurdului, ci ea este prezentată ca atare, în imagini concrete, sub toate faţetele sale.

Criticat adesea pentru pesimismul şi pentru iraţionalismul său, teatrul absurdului este însă la o privire mai atentă tocmai o pledoarie pentru umanitate, o introspecţie tragică asupra condiţiei umane. Dramaturgii au ales să exprime „*eforturile omului modern de a se adapta la lumea în care trăieşte. Ei încearcă să-l facă pe individ să înfrunte condiţia aşa cum este ea în realitate, să-l elibereze de iluziile care, în mod inevitabil, îl fac să se simtă inadaptat şi dezamăgit*." (M. Esslin).[16]

Undeva la întrepătrunderea moştenirii culturale, a libertăţii lingvistice, a tradiţiilor, artefactelor, identitatea dramaturgilor absurdului se construieşte şi se re-construieşte în corelaţie cu provocările destinului. Astfel, construcţia lor identitară este rezultatul melanjului unui număr incalculabil de factori.

3. Parcursul non-identitar: de la exil la alienare

Am reţinut aşadar, că identitatea este un produs social şi istoric, căreia au încercat să-i confere un sens atât savanţii europeni, cât şi cei din S.U.A., până când a ajuns un construct esenţial al ştiinţelor sociale.

Dinamica identitară se învârte în jurul unor întrebări şi se reflectă atât în identitatea individuală, cât şi în cea naţională. Comunităţile naţionale, *comunităţi imaginare* în expresia lui Benedict Anderson,[17] îi permit individului să se explice, să se autocunoască, să se raporteze la Celălalt. Construcţia identitară este cu atât mai dificilă în cazul unor personalităţi prinse într-un bilingvism, ereditar sau cultural, pentru care inserţia verbelor *a fi*, *a deveni* în propria biografie declanşează de cele mai multe ori crize durabile de conştiinţă.

Tentativa de la care am pornit, preliminată în aceste pagini, cu perspectiva reluării şi detalierii subiectului, este de a urmări cum s-a realizat în cazul dramaturgilor principali din teatrul absurdului, definirea identităţii, trecând prin pierderea şi re-construcţia identitară.

Un subiect nu lipsit de semnificaţie, atâta vreme cât dilema identitară s-a prelungit timp de mai multe decenii; pozitiv este însă faptul că o putem reconstitui din confesiunile proprii ale dramaturgilor, din paginile lor de

[16] Martin Esslin, ***op. cit.***, p. 309.

[17] Benedict Anderson, ***Comunităţi imaginate***, Bucureşti, Editura Integral, 2001, passim.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

jurnal sau din interviurile de la vârsta deplinei maturităţi, după cum simptomatic este că au pornit în dezvăluirea ei publică, dramaturgii înşişi, cei apropiaţi criticii literari. Astfel că avem în faţă un adevărat „dosar" al identităţii dramaturgilor, complex, compus din propriile lor mărturisiri, din reflecţiile în familie, ca şi din întregirile criticii contemporane.

Obsesie a întregii lor existenţe, problema identitară s-a transferat nu de puţine ori în textele lor dramatice. Şi personajele lor trec prin acelaşi filtru (non)identitar, o trăsătură comună fiind aceea că universul lor afectiv este dominat de relaţiile non-eroului cu existenţa, de tipul celor care ilustrează stări afective negative, adesea foarte apropiate de stările patologice.[18] Dramaturgii refuzului stăruie cu ostentaţie asupra unei umanităţi suferinde, traumatizate, alienate; astfel, omul este reprezentat ca un animal bolnav de o misterioasă maladie *existenţială*, aparent incurabilă.

Non-eroul din antiteatrul pe care l-au promovat Ionesco, Beckett, Adamov etc. nu numai că nu este scutit de suferinţă, dar de fapt aceasta este starea sa naturală, evoluţia lui; angoasate de moarte, de singurătate ori de păcatul originar, de suspiciunea cu care sunt privite de ceilalţi, de neputinţa comunicării cu cei din jur, de excesiva stare de dependenţă, personajele din aceste piese sunt anxioase prin excelenţă.[19] Toate aceste trăsături rezonează la ceea ce Herbert Marcuse numise „*omul nefericit*" din societatea industrială de consum. Anxietatea lor, o stare definitorie şi constantă, devine, prin decriptare psihologică, o reacţie umană, înţepătoare, dureroasă chiar, care restrânge câmpul conştiinţei şi totodată pe acela al existenţei.

Adesea parteneri în cupluri umane, personajele din dramaturgia absurdului nu mai stabilesc nici o trăsătură de unire care să-i apropie, după cum relaţiile dintre individ şi umanitate sunt în aceste cazuri adevărate raporturi de adversitate. Formula *noi* este din ce în ce mai rară şi subminată în mod continuu atât de dorinţa de dominare, cât şi de replierea indivizilor care apar în piese fiinţe traumatizate şi înfrânte.

Non-eroul din dramaturgia absurdului devine astfel individul cel mai singur din întreaga literatură dramatică. O singurătate multiplă şi copleşitoare: singur cu coşmarurile şi angoasele sale, singur în faţa morţii, singur în faţa durerii şi a crimei, singur în familie, în mulţime, non-eroului tăindu-i-se astfel toate mijloacele de comunicare cu ceilalţi.[20] Alienat în

[18] Peter Brook, ***A spune da noroiului***, în ***Secolul 20***, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.

[19] Valentin Silvestru, ***Paradoxul tragi-comic***, în ***Secolul 20***, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.

[20] Guy Scarpetta, ***Becket sau neapartenenţa***, în vol. ***Elogiu cosmopolitismului***, Iaşi, Editura Polirom, 1997, p. 139-144.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)

existenţă, măcinat de permanentele anxietăţi, angajat pe un traseu labirintic pe care trebuie să evolueze asemenea unui clown, lipsit de orice speranţă, acest *homme égaré* este în viziunea dramaturgilor absurdului un simbol al condiţiei umane.

Dramaturgii absurdului au ales în mod programatic acest drum şi au conturat o *literatură a refuzului* societăţii care nu acordă individului dreptul la o existenţă firească. Un asemenea gen de creaţie artistică are prin chiar finalitatea sa o funcţie alienantă. Apelând la caricatură, la grotesc, la situaţii aberante, limbaj incoerent, scene de music-hall, dramaturgii absurdului ajung să etaleze, în personajele cu care îşi populează piesele, conştiinţe nefericite, chircite, bântuite de instincte opresive, paralizate de spaime, dominate de sentimentul alienării.

Teatrul absurdului - ca joc fără început şi fără sfârşit, teatru al angoaselor, al singurătăţii şi al alienării, rămâne în memoria noastră culturală îndeosebi prin trăsăturile sale definitorii, prin *ambivalenţa* sau *oximoronul* acestora: alternanţa între real şi vis, concret şi abstract, între particular şi general, între serios şi parodie, între tragic şi comic, disperare şi burlesc, adevăr şi ludic, teatru şi teatralizarea vieţii. Această ambivalenţă reflectă de fapt criza identitară pe care au traversat-o dramaturgii reprezentativi ai teatrului absurdului.

BDD-A19403 © 2008 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:10:27 UTC)