DINAMICA IDENTITARĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ: DRAMATURGIA ABSURDULUI

Drd. Inocenţiu DUŞA

Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureş

Abstract

The problem of identity does not avoid the European cultural scene because its ethnic and linguistic diversity has often led to some apparently simple but fundamental questions asked by the creators: who are we? Where do we come from? Where are we headed? What do we believe in?

The relation between language, culture and identity has been almost omitted from the identitarian research of the bilingual authors. For Ionescu, as well, the contact between two cultures was a source of enrichment, but also of interrogations, the creation in a second language influencing the self-representation, the representation of the others and of the world in general.

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.

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

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

BDD-A23661 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

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. Diferența este totuşi o condiție necesară existenței. Pentru a deveni om, foetusul trebuie să iasă, să fie expulzat şi separat de mama sa; de aceea mai târziu omul visează să-şi regăsească unitatea originară- visul unui paradis pierdut în van, recăutat în iluzia şi negația oricărei alterități[3].

Pentru că persoana umană se identifică întotdeauna în referință cu grupul său, ea nu există cu adevărat ca persoană decât diferențiindu-se: autonomia sa, libertatea sa şi capacitatea sa de relaționare există cu acest preț.

Noțiunea de identitate a intrat cu succes în ultimele decenii în atenția 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 față să analizez cum se conturează problema identității în cazul reprezentanților teatrului absurdului, insistând asupra felului în care au traversat momente dificile, de criză, legate de pierderea identității şi redobândirea unei noi identități. Ulterior, doresc să surprind, pornind de la piesele clasice din dramaturgia absurdului, cum personajele sunt şi ele însele în căutarea identității. 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 noțiune complexă. Înainte de a o putea include într-o frază afirmativă, ea se enunță într-o manieră interogativă[4]. Problematica identității pleacă întotdeauna de la interogația „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 diferiți unul în fața altuia. Recunoaşterea identității se asociază aşadar cu recunoaşterea *alterității*. Cu atât mai mult cu cât natura umană n-a fost niciodată unitară, ci întotdeauna diferențiată. Paul Ricoeur a fost între cei ce a observat şi a evocat o solidaritate care a existat mai degrabă în funcție de diferențele dintre oameni decât în funcție de similarități[5].

[3] Inocențiu Duşa, *Singurătatea spectatorului de cursă lungă*, în *Symbolon. Revistă de ştiințe teatrale*, nr. 9, 2005, p. 229.
[4] Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură*, Bucureşti, Ed. Univers, p. 273.
[5] *Dicționarul alterității şi al relațiilor interculturale*, coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iaşi, Ed. Polirom, 2005, p. 329.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 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 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

[6] Charles Taylor, *Etica autenticităţii*, Cluj, Idea Design& Print, 2006, p. 112.
[7] Zygmund Bauman, *Etica postmodernă*, Timişoara, Editura Amarcord, 2000, p. 76.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

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 generație postbelică, reținând chiar şi azi atenția 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 intenția 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 tradiție şi încărcat de ideologie şi de sens, datorită aceloraşi exegeți 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 excelență, teatrul care exprimă tendințele inovatoare şi o atitudine comună în fața existenței.

Încercarea de a caracteriza teatrul absurdului ca expresie a unei gândiri filosofice articulate, a existențialismului francez, s-a izbit de evidente greutăți. Mai fericită a fost tendința 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 reprezentații cu *En attendant Godot* de Samuel Beckett, în anul 1953, că un astfel de teatru ar trebui numit „antiteatru, în raport cu concepțiile obişnuite ale artei dramatice", iar doi ani mai târziu Eugen 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-rațional. El nu este o imitație, ci o refracție a realității. El pretinde să exprime această realitate într-o formă nu relativă şi contingentă, ci universală şi permanentă: cea a universului irațional 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

[8] Iustin Ceuca, *Evoluția formelor dramatice*, Cluj, Ed. Dacia, 2002, p. 364.
[9] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Bucureşti, Ed. Univers, 1971.
[10] Martin Esslin, *Le théâtre de l' absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963 , passim.
[11] Eugen Ionescu, *Între viață şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999, p.41.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

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.

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.

[12] Iustin Ceuca, *op. cit*., p. 59-61; John Gassner, *Formă şi idee în teatrul modern*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972.
[13] Matei Călinescu, *Eugen Ionescu. Teme identitare şi existenţiale*, Iaşi, Ed. Junimea, 2006, p.115.
[14] Peter Brook, *Spaţiul gol*, Bucureşti, Ed. Unitext, 1997.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

Părinții teatrului absurdului sunt deja clasicizați, 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 implicații culturale globale- la mijlocul secolului al XX-lea, a fost o adevărată provocare estetică şi filosofică adresată atât criticilor, cât şi publicului.

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

În fața unui teatru atât de complex şi cu virtualități practic inepuizabile, se naşte o irepresibilă nevoie artistică de abordare personală a lui, pentru a-l perpetua în spațiul 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 existențialiste, 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 consecință a refuzului psihologiei, dramaturgii „construiesc" personaje din care a dispărut complexitatea vieții psihice, sentimentele lor devenind superflue în dinamica relațională. Refuzul intrigii a făcut ca dramaturgii să comunice prin textul lor tocmai o experiență personală, stăruind asupra condiției umane, reflectând stările de spirit ale individului contemporan, cu ajutorul metaforelor, simbolurilor, alegoriilor şi parabolelor. În fine, refuzul realismului înseamnă refuzul raționalului, al unei logici stricte a faptelor. Raționalul este abandonat intenționat tocmai pentru a atrage atenția 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 fațetele sale.

Criticat adesea pentru pesimismul şi pentru iraționalismul său, teatrul absurdului este însă la o privire mai atentă tocmai o pledoarie pentru umanitate, o introspecție tragică asupra condiției 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 condiția 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].

[15] Iustin Ceuca, *op. cit*., p. 368.
[16] Martin Esslin, *op. cit*., p. 309.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

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 SUA, 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 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.

[17] Benedict Anderson, *Comunităţi imaginate*, Bucureşti, Ed. Integral, 2001, passim.
[18] Peter Brook, *A spune da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

Non-eroul din antiteatrul pe care l-au promovat Ionesco, Beckett, Adamov etc. nu numai că nu este scutit de suferință, dar de fapt aceasta este starea sa naturală, evoluția lui; angoasate de moarte, de singurătate ori de păcatul originar, de suspiciunea cu care sunt privite de ceilalți, de neputința comunicării cu cei din jur, de excesiva stare de dependență, personajele din aceste piese sunt anxioase prin excelență.[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 reacție umană, înțepătoare, dureroasă chiar, care restrânge câmpul conştiinței şi totodată pe acela al existenței.

Adesea parteneri în cupluri umane, personajele din dramaturgia absurdului nu mai stabilesc nici o trăsătură de unire care să-i apropie, după cum relațiile 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 dorința de dominare, cât şi de replierea indivizilor care apar în piese ființe 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 fața morții, singur în fața durerii şi a crimei, singur în familie, în mulțime, non-eroului tăindu-i-se astfel toate mijloacele de comunicare cu ceilalți[20]. Alienat în existență, măcinat de permanentele anxietăți, angajat pe un traseu labirintic pe care trebuie să evolueze asemenea unui clown, lipsit de orice speranță, acest *homme égaré* este în viziunea dramaturgilor absurdului un simbol al condiției umane.

Dramaturgii absurdului au ales în mod programatic acest drum şi au conturat o *literatură a refuzului* societății care nu acordă individului dreptul la o existență firească. Un asemenea gen de creație artistică are prin chiar finalitatea sa o funcție alienantă. Apelând la caricatură, la grotesc, la situații aberante, limbaj incoerent, scene de music-hall, dramaturgii absurdului ajung să etaleze, în personajele cu care îşi populează piesele, conştiințe 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 singurății şi al alienării, rămâne în memoria noastră culturală îndeosebi prin trăsăturile sale definitorii, prin *ambivalența* sau *oximoronul* acestora: alternanța între real şi vis, concret şi abstract, între particular şi general, între serios şi parodie, între tragic şi comic, disperare şi burlesc, adevăr şi

[19] Valentin Silvestru, *Paradoxul tragi-comic*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.
[20] Guy Scarpetta, *Becket sau neapartenența*, în vol. *Elogiu cosmopolitismului*, Iaşi, Ed. Polirom, 1997, p.139-144.

BDD-A23661 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)

ludic, teatru şi teatralizarea vieţii. Această ambivalenţă reflectă de fapt criza identitară pe care au traversat-o dramaturgii reprezentativi ai teatrului absurdului.

Bibliografie:

- Alexandrescu Sorin, *Identitate în ruptură*, Bucureşti, Editura Univers, 2000.
- Balotă Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Bucureşti, Editura Univers, 1971.
- Banu Georges, *Teatrul memoriei. Eseu*, Bucureşti, Editura Univers, 1993.
- Bauman Zygmunt, *Etica postmodernă*, Timişoara, Editura Amarcord, 2000.
- Brook Peter, *A spune da noroiului*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.
- Brook Peter, *Spaţiul gol*, Bucureşti, Editura Unitext, 1997.
- Ceuca Iustin, *Evoluţia formelor dramatice*, Cluj, Editura Dacia, 2002.
- Crişan, Sorin, *Teatru, Viaţă şi Vis – Doctrine regizorale. Secolul XX*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, coord. Gilles Ferreol, Guy Jucquois, Iaşi, Ed. Polirom, 2005.
- Duşa Inocenţiu, *Singurătatea spectatorului de cursă lungă*, în *Symbolon. Revistă de ştiinţe teatrale*, nr. 9, 2005, p. 229-233.
- Esslin Martin, *Le théâtre de l' absurde*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1963
- Gassner John, *Formă şi idee în teatrul modern*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
- Ionescu Eugen, *Despre Beckett*. Interviu de Paolo Tortonese, în *Adevărul de Duminică*, 1, nr. 6, 11 februarie 1990, p. 8.
- Scarpetta Guy, *Elogiu cosmopolitismului*, Iaşi, Editura Polirom, 1997.
- Silvestru, Valentin, *Paradoxul tragi-comic*, în *Secolul 20*, nr. 10-11-12, 1985, p. 186-198.
- Taylor Charles, *Etica autenticităţii*, Cluj, Idea Design& Print, 2006.
- Todorov Ţzvetan, *Omul dezrădăcinat*, Iaşi, Institutul European, 1999

BDD-A23661 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-10-30 01:00:31 UTC)