Frondă şi clasicism. O poetică a (anti)teatrului

Nicoleta POPA BLANARIU

„Mi-am dat seama, în cele din urmă, că nu voiam să fac antiteatru, ci teatru. Sper că am regăsit în mine însumi, intuitiv, schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sunt pentru clasicism: aceasta e avangarda. Descoperirea de *arhetipuri* uitate, neschimbătoare, *înnoite în expresie*: orice adevărat creator este clasic." (Ionesco 2002: 176)

Key-words: *(anti-)theatre, Eugène Ionesco, (the theatre of) the absurd, tragi-comedy (of the language), character*

I. În căutarea clasicismului pierdut. *Note şi contranote* adnotate

Simptomul modernității este, nu o dată, reflexul *anti*: ca atitudine intelectuală, ca modalitate de integrare prin ruptură în actualitatea şi, apoi, în istoria culturală. Există, totuşi, rebeli (şi) avangardişti care se convertesc la clasicism. Scriitori moderni, precum Gide[1] sau Ionesco, redescoperă programatic un fel de *evergreen*: teme, procedee şi atitudini „clasice". „Modernizarea" nu exclude reconsiderarea trecutului. Mai exact, a ceea ce are el – cu tot holismul, posibil găunos, al termenului – peren. Esențialmente *frondeur*, Ionesco se recunoaşte avangardist numai în măsura în care nu a inventat, ci a reabilitat formule teatrale şi un anume fel de a vedea lucrurile: decantat până la arhetip şi caricatura impersonală a omenescului. Noutatea e relativă; ea poate decurge dintr-un proces recurent de anamneză culturală:

> Pentru un autor de avangardă, voi risca reproşul că n-am inventat nimic. Cred că descoperim în timp ce inventăm şi că invenția este descoperirea sau redescoperirea; şi dacă sunt considerat drept un autor de avangardă, asta nu-i vina mea. Critica e cea care mă consideră astfel (*Experiența teatrului*, în Ionesco 2002: 73–74)[2].

[1] Pentru André Gide, cum lămureşte el însuşi în *Incidences*, clasicismul – acela francez, în primul rând – „tinde întru totul către litotă. Este arta de a exprima cât mai mult spunând cât mai puțin. O artă de pudoare şi modestie. Fiecare dintre clasici este mai emoționat decât lasă să se vadă de la început. Romanticul, prin fastul pe care-l conferă expresiei, tinde întotdeauna să pară mai emoționat decât e în realitate, aşa încât, la romantici, cuvântul precedă şi debordează emoția şi gândirea [...]. Lipsind ştiința de a pătrunde şi înțelege ceea ce au spus ei pe jumătate, clasicii au părut reci şi a fost luată drept defect cea mai rafinată calitate a lor: rezerva" (Gide 1924).

[2] „Nici suprarealismul nu e nou. [...] este el însuşi o întinerire a romantismului" (Ionesco 2002: 73, 74).

„Philologica Jassyensia", An IV, Nr. 2, 2008, p. 17–24

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

> [...] opera de artă nu poate să nu exprime una sau alta dintre atitudinile fundamentale, […] ea nu înseamnă nimic dacă nu trece dincolo de adevărurile sau obsesiile temporare ale istoriei, dacă, depăşind cutare sau cutare modă simbolică, naturalistă, suprarealistă sau realist-socialistă, nu ajunge la un universalism sigur, profund (*Mărturii*, în Ionesco 2002: 202).

Pentru Ionesco, teatrul e „altceva decât literatura". El se justifică numai în măsura în care revelează o anume „dimensiune" a umanului, pe care urgenţa cotidianului o ocultează adesea. E vorba de căutarea unor valori şi a unei perspective „metafizice", apte să-l integreze pe individ în funcţionarea – fie ea logică sau absurdă – a mecanismului universal. Această „dimensiune de adâncime" depăşeşte şi integrează ipostaza relaţională a individului, dându-i şi un alt sens decât acela provenit din înscrierea socială a actelor lui:

> Ceea ce, personal, mă obsedează, ceea ce mă interesează profund, ceea ce mă angajează este problema condiţiei umane în ansamblul ei, social şi extrasocial. Extrasocialul e locul unde omul e profund singur. În faţa morţii, de pildă. Acolo nu mai există societate (Ionesco 2002: 181).

Cele două „dimensiuni" – „socialul" şi „extrasocialul" – iau, în *Regele moare*, forma rivalităţii celor două regine. Béranger e, ca oricare altul, fatalmente bigam: cununat implacabil cu Viaţa şi Moartea. S-a spus că titlul iniţial, *Ceremonia*, reflectă semnificaţia dominantă: piesa e o lungă iniţiere în moarte. Însă mai dramatic răspunde acestei idei titlul final. Se instituie, astfel, o contradicţie semnificativă între prezentul din titlu (*Le Roi se meurt*) şi bravada tragi-comică a celui care „n-are timp" să moară şi care, despre iminenta lui moarte, se exprimă trufaş, la viitor:

> O să mor, da, o să mor. Peste patruzeci de ani, peste cincizeci de ani, peste trei sute de ani. Mai târziu. O să mor când o să vreau eu, când o să am timp, când voi hotărî eu. Până atunci să ne ocupăm de treburile împărăţiei. [...] Au! Picioarele mele! Au! Rinichii mei!... (Ionesco 1996: 208).

Tirada guardului îi atribuie, aparent aberant, regelui său tot ceea ce, de secole, a înfăptuit omenirea: „a inventat praful de puşcă", „a furat focul de la zei", „a construit Roma, New York-ul, Moscova, Geneva", „a scris tragedii şi comedii sub pseudonimul Shakespeare", „a inventat atomul". „Regele" muribund e avatarul condiţiei noastre comune[3]. La fel e în *Aşteptându-l pe Godot*. Căznindu-se să găsească un nume potrivit („nume bun", în tradiţia biblică) pentru Pozzo, Estragon conchide, după ce eşuează cu apelative precum Abel şi Cain: „E toată omenirea aici". Ca la Ionesco, personajele sunt generice. Farsa lui Beckett[4] aduce – observa Ionesco – un „tragic autentic", cu „teme eterne" şi „angoase arhetipale". Ieşire din platitudinea securizantă a socialului (care „n-are decât două dimensiuni, ale suprafeţei"), „extrasocialul" e multidimensional şi ambiguu: fascinant şi deopotrivă

[3] Se întrevede o metaforă pascaliană: cel ce moare e un rege care îşi pierde regatul. Similar, odată cu Regele Pescar din ciclul arthurian, se stinge – măcinată de un rău misterios – lumea lui.

[4] La antipodul viziunii lui Beckett, e cea a lui Brecht. E adevărat – recunoaşte Ionesco – „teatrul nu poate face abstracţie de problema socială". Totuşi, Brecht construieşte reductiv: îl preocupă un singur aspect, „conflictul dintre clase". Lui Ionesco, personajele brechtiene îi apar lipsite de adâncime: „omul brechtian e infirm, căci autorul lui îi refuză realitatea sa cea mai lăuntrică; e fals, căci îl înstrăinează ceea ce îl defineşte" (Ionesco 2002: 179).

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

terifiant, precum sacrul pentru Rudolf Otto. „Extrasocialul" poate fi, la fel de bine – avertizează Ionesco –, un spaţiu al libertăţii sau al unei „condiţionări mai complexe a fiinţei umane" (Ionesco 2002: 179). O undă de nelinişte – amintind de baroc şi Blaise Pascal – învăluie meditaţia lui Ionesco. E angoasa lui Hamlet răvăşit de gândul că nici moartea n-ar fi sfârşitul a toate[5]. E drama lui Segismundo din *Viaţa-i vis:* suspendat şi el între „nălucire" şi (o incertă) „realitate". E dilema lui *Enrico IV* – aşa cum îl vede Pirandello – şi a lui Ionesco însuşi[6]. După Eugenio d'Ors, există un „eon" baroc – traversând epocile şi împrumutându-li-se rând pe rând. *Q.e.d.*

Ionesco se declară simpatizant, chiar practicant al clasicismului. Totuşi, nu e atât de obedient încât să uite a fi el însuşi. Îşi asumă cu prudenţă modelul clasic, respingându-i tocmai aspectul dogmatic. Încalcă fructuos o axiomă prestigioasă a esteticii clasice: puritatea genurilor. Canonului academic, pe care amână să-l recunoască, îi opune propria convingere, pe care o erijează în criteriu al judecăţii de valoare:

> O filosofie piere în momentul în care o filosofie nouă, un sistem nou o depăşeşte. [...] O teorie ştiinţifică poate anula o altă teorie ştiinţifică, dar adevărurile operelor de artă se susţin unele pe altele. Arta este aceea care pare să îndreptăţească posibilitatea unui liberalism metafizic (Ionesco 2002: 75).

În logica raţionamentului ionescian, care respinge discriminările radicale, arta e condiţia de posibilitate nu numai a „liberalismului metafizic", ci, deopotrivă, a unui „liberalism" estetic. Din acesta decurge coexistenţa – altădată blamată – a comicului şi tragicului, a „poeticului" şi „prozaicului", a firescului şi artificiului. O spune Ionesco însuşi:

> Tragic şi farsă, prozaism şi poetic, realism şi fantastic, cotidian şi insolit, iată poate principiile contradictorii (nu există teatru decât dacă există *antagonisme*) care constituie bazele unei construcţii teatrale posibile. Probabil că, în felul acesta, nefirescul poate să apară, în violenţa sa, firesc, iar prea naturalul să apară ca nenaturalist (Ionesco 2002: 66–67).

Concepţia lui Ionesco – „nu există teatru" fără „antagonisme" – e aproape de filosofia heraclitiană a mişcării. Pe Homer – care spune: „O, de-ar pieri dintre zei şi oameni discordia!" – Heraclit îl apostrofează: „Nu-şi dădea seama că vrea să distrugă în chipul acesta lumea, dacă pune capăt discordiei!" (Heraclit, *apud* G. Rachet 1980: 33). Antagonismul este, aşadar, pentru Ionesco, temeiul „construcţiei

[5] „Fiinţă – nefiinţă: ce s-alegi? / [...] Să mori: să dormi; / Atât: şi printr-un somn să curmi durerea / Din inimă şi droaia de izbelişti ce-s date cărnii este-o încheiere vrednic de râvnit. Să mori, să dormi, / Să dormi – visând, mai ştii? Aici e greul. / Căci se cuvine-a cugeta: ce vise/ Pot răsări în somnu-acesta-al morţii / Când hoitu-i lepădat? De-aceea-i lungă / Năpasta. Altfel cine-ar mai răbda / A' lumii bice şi ocări [...] / [...] Cât teama în ceva de după moarte, / Tărâmul neaflat, de unde nimeni / Nu se-ntoarce, ne-ncâlceşte vrerea / Şi mai degrab' răbdăm aceste rele decât zburăm spre alte neştiute. / Astfel mişei pe toţi ne face gândul" (Shakespeare 1964: 397).

[6] Aproape de înţelepciunea shakespeariană a bufonului, de ezitarea lui Hamlet între *a fi* şi *a nu fi* e predispoziţia fundamentală a lui Ionesco, aşa cum singur o descrie. De aici, o dominantă a operei: „din starea aceasta de spirit, [...] cel mai fundamental a mea, se naşte [...] când o pornire de a lua în zeflemea tot ce există, sentimentul comicului, când un sentiment sfâşietor, al extremei efemerităţi, precarităţi a lumii, ca şi cum toate acestea *ar fi şi n-ar fi* în acelaşi timp, între fiinţă şi nefiinţă: de-aici provin farsele mele tragice, *Scaunele* de pildă, în care sunt personaje despre care eu însumi n-aş putea să spun dacă există sau dacă nu există, dacă realul este mai adevărat decât irealul sau dimpotrivă" (Ionesco 2002: 181–182).

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

teatrale", aşa cum, pentru Heraclit, el se află la temelia armoniei universale. În esenţă, (anti)teatrul este – mărturiseşte Ionesco – psihodramă. Proiecţie a interiorităţii, antagonismul teatral reflectă şi unifică două niveluri/aspecte ale contradicţiei universale – macro- şi microcosmosul:

> Pentru mine, teatrul – al meu – este, cel mai adesea, o mărturisire [...]. Mă străduiesc să proiectez pe scenă o dramă lăuntrică (de neînţeles pentru mine), spunându-mi totuşi că, întrucât microcosmul este alcătuit după imaginea macrocosmului, se poate întâmpla ca această lume lăuntrică, ciopârţită, dezarticulată, să fie, oarecum, oglinda sau simbolul contradicţiilor universale (Ionesco 2002: 205).

În aceeaşi manieră cumva descumpănitoare, Ionesco îşi califică piesele *anti-piese*, *drame comice*, *pseudo-drame* sau *farse tragice*. Dincolo de formalismul taxonomic, pe care îl găseşte arbitrar, Ionesco nu vede o diferenţă de esenţă între tragic şi comic. Incertitudinea ontologică întreţine ambiguitatea unei atitudini „insolite" (cum singur constată Ionesco). Confuzia dintre comic şi tragic e un aspect particular al predispoziţiei modernilor pentru contradicţie. Nu mai puţin, un exerciţiu de gândire liberă:

> Comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în râs. Am încercat, în *Victimele datoriei*, să înec comicul în tragic sau, dacă vreţi, să opun comicul tragicului, pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Nu e însă o adevărată sinteză, căci aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanenţă unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziţii, un echilibru dinamic, o tensiune (Ionesco 2002: 66).

Amestecul grotesc de tragic şi comic, îngroşarea caricaturală, transformarea burlescă vizează, la Ionesco, aceeaşi finalitate pe care o urmăreşte, cu mijloace specifice, Antonin Artaud: revitalizarea teatrului, recuperarea autenticităţii, „trezirea" – cum spune Artaud – spectatorului adormit de teatrul-poveste. Ionesco propune o soluţie paradoxală: captarea firescului prin artificiul ostentativ. Exagerarea atrage atenţia, dar rămâne distorsiune formală, fără a altera esenţa problematicii puse în scenă. Ionesco cere demascarea artificiului dramatic prin chiar îngroşarea lui. Numai printr-o astfel de autodenunţare a (precarităţii) mijloacelor sale, teatrul îşi poate redobândi credibilitatea şi impune, dincolo de iluzia / convenţia teatrală, un adevăr care scapă perceperii cotidiene şi spectacolului tradiţional. Limbajul nefiresc al (anti)teatrului revelează „stranietatea" lumii, ascunsă sub faldurile banalului.

> Dacă, aşadar, valoarea teatrului constă în îngroşarea efectelor, trebuie ca ele să fie îngroşate şi mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. [...] Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute şi mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură [...]. Nu comedia de salon, ci *farsa*, *şarja* parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de fineţe, excesiv. [...] Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului.
>
> Să se facă un teatru de violenţă: violent comic, violent dramatic. Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. [...] De asemenea, o dislocare, o dezarticulare a limbajului (Ionesco 2002: 64).

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

Ca alţi „moderni", Eugène Ionesco îşi afirmă programatic, justificând-o, opţiunea pentru amestecul de tragic şi comic din teatrul său:

> N-am înţeles niciodată, în ce mă priveşte, deosebirea care se face între tragic şi comic. Comicul fiind intuiţie a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă vreo ieşire. Spun „deznădăjduitor", dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranţă (Ionesco 2002: 64).

Tragicul – al vechilor greci, cel puţin – e oarecum logic. Corespunde unei legităţi, chiar dacă impenetrabile. Are un ecou transcendent, poate fi înscris într-o relaţie cauzală, fie şi injustă. Decurge dintr-un mecanism al fatalităţii: destinul – orb şi crud – îi împinge pe muritori spre catastrofă. Tragicul derivă din încercarea de a circumscrie raţional absurdul, de a-l exorciza astfel, prin postularea antinomiei dintre om şi destin. Aşa cum n-a admis terţiul inclus (la care recurge, totuşi, speculaţia orientală), raţionalitatea grecilor nu putea accepta nonsensul / absurdul. De aceea, şi-a făcut din opoziţia tragică (om – destin) un panaceu eficace, deşi terifiant. Formalismul logic – şi totuşi abscons – al tragicului antic, cauzalitatea lui implacabilă ascund şi apără de o spaimă mai mare: angoasa neantului absurd – care face, în farsa tragică, din cea mai cumplită suferinţă, un produs derizoriu al hazardului. Evitând să recunoască absurdul, tragicul confirmă transcendenţa şi o implică într-o relaţie, fie şi catastrofală, cu lumea umană. O asemenea condiţionare garantează, până la urmă, un sens al existenţei, chiar şi atunci când aceasta se arată „tragică". În schimb, comicul absurd – cel din farsa tragică – e redus la el însuşi, fără ecou transcendent. E deriziunea imanenţei golite de sens. (Nu întâmplător îşi califică Ionesco „antipiesele" „teatru al deriziunii"). E o diferenţă de nuanţă (Munteanu 1989: 12–24) între comicul clasic şi comicul absurd, din farsa tragică. Comicul clasic, alimentat de conflictul între esenţă şi aparenţă, este optimist: omul e ameliorabil, comicul e o formă de terapie/igienă morală, iar tipurile umane supuse unui astfel de tratament sunt doar excepţii arătate cu degetul. Comicul clasic este corectiv, cel absurd e pur constatativ, geamăn cu tragicul. Comic disperat, fără finalitate, „fără ieşire" (cum spune Ionesco). Expresie pură şi inutilă a exasperării, precum *Ţipătul* lui Munch (încercuind, izolând şi mai mult singurătatea înfricoşată a celui ce strigă). Altceva decât comicul clasic, cel absurd – „impur" – a căpătat accente tragice. Nu mai speră să salveze, să vindece ori să amelioreze nimic. Ceea ce e vrednic de râs nu-i mai puţin demn de plâns. De râs şi plâns, deopotrivă, nu e un individ anume, nici vreun „tip" / „caracter" (în sensul poeticii clasice), ci Omul. Şi aceasta fiindcă

> Nici o epocă nu a putut aboli tristeţea umană, nici un sistem politic n-a putut să ne elibereze de durerea de a trăi, de frica de moarte, de setea de absolut (Ionesco 2002).

Vechii greci „explicau" meandrele vieţii umane prin destin şi voinţă divină. Pentru moderni, care l-au prohodit pe Dumnezeu, nu mai e loc de consolare: impenetrabilă, condiţia umană (le) apare absurdă. Ca Beckett, Artaud, Frisch, Dürrenmatt şi încă alţii, Ionesco mărturiseşte – cu mijloacele (anti)teatrului – impasul modernităţii.

II. *Antiteatrul* lui Eugène Ionesco: o poetică a *nonfigurativului*

În comentariile la *Cântăreaţa cheală* (1951) – subintitulată *antipiesă* –, Eugène Ionesco prefigurează un „*teatru abstract, nonfigurativ*" (Ionesco 2002: 66).

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

Conceptul de *antiteatru* e în legătură cu cel de *antiroman*[7] şi, mai larg, cu acreditarea ideii de *a(nti)literatură* în secolul al XX-lea. Specificul antiteatrului rezidă, în primul rând, într-o particularitate frapantă a *intrigii*: ea nu mai constă într-un eveniment anume, care să determine progresia acţiunii dramatice către un punct culminant rezolvat prin deznodământ. În antiteatru, intriga este inconsistentă, incertă. Ea nu mai determină precipitarea exterioară a unor evenimente, cât progresia interioară a unor stări, ca în *Cântăreaţa cheală*, *Lecţia*, *Scaunele*, *Aşteptându-l pe Godot*. Intriga declanşează evoluţia „unei *pasiuni fără obiect*" – precizează Eugène Ionesco, în *Note şi contranote*. Angoasa morţii (*Regele moare*), angoasa aşteptării în van (*Aşteptându-l pe Godot*), angoasa individului încolţit de spiritul gregar al unei lumi „rinocerizate" de ideologie (*Rinocerii*[8]) provoacă tensiunea dramatică. Această energie elementară, disociabilă de structura canonică a acţiunii teatrale (cu subiect, „momente", acte, scene), străbate piesa ca un fluid vital[9]. Teatrul tradiţional are o intrigă *evenimenţială.* „Antiteatrul", una – să-i zicem – pur *energetică*: nu (o succesiune de) evenimente, ci stări şi acumulări de tensiune. Ele pot urca la cote paroxistice, cu urmări similare deznodământului tradiţional.

În *Cântăreaţa cheală*, dramaturgul forţează limitele genului dramatic – inseparabil, până atunci, de un subiect (constituit în crescendo, ca o succesiune de „momente") şi înfăţişând o acţiune relativ coerentă. În *Cântăreaţa cheală*, nu mai apare progresia evenimenţială a unei acţiuni dramatice, ci alienarea progresivă a individului, manifestată ca disfuncţie a facultăţii de comunicare. Jocul conversaţional instituie o „stare" de *dialog* inautentic, un dialog al surzilor. Personajele mai curând monologhează în prezenţa celorlalţi decât conversează/dia-loghează. Această „stare" dialogică – fără a fi şi una realmente *dialogală* – mobilizează şi amplifică energia dramatică. Substituind evenimentelor nişte desfăşurări de *forţe verbale*, ea ajunge la un maxim de tensiune, luând, spre final, forme aberante. Normele conversaţionale sunt încălcate; limbajul se descompune, redus la serii vocalice sau consonantice. Ca un corp sfărâmat os cu os, din care abia mai rămâne un ecou agonic: *A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a,e, i, o, u, ...* ori *B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z...* Criteriul de construcţie şi succesiune a „replicilor" nu mai este acela al sensului conceptual (lexical-discursiv), ci al unui semantism preconceptual, vehiculat prin elemente suprasegmentale, prozodice: accente (nu logice, ci fonice), ritmuri, rime, asonanţe, aliteraţii (*Bazar, Balzac, Bazaine!*, *Bizar, berar, budoar*!) etc. Repetiţiile provoacă, nu o dată, un efect de sincopă agasantă[10]. Vocea umană pare a se fi împrumutat unui patefon gripat. Configuraţia verbală a (anti)piesei nu se justifică referenţial, nici expresiv, nici conativ, nici fatic, ci doar metalingvistic: expresia îşi este chip şi oglindă. A eşuat într-un fel de narcisism morbid: există doar pentru a-şi contempla disoluţia. Piesa ilustrează – se spune pe bună dreptate – „drama limbajului".

[7] Concept introdus de Sartre (plecând de la romanul de debut al lui Nathalie Sarraute, *Portretul unui necunoscut*) şi teoretizat de liderul Noului Roman, Alain Robbe-Grillet.

[8] Fără a fi propriu-zis o „antipiesă", rămâne totuşi o farsă.

[9] Această energie infrateatrală poate fi dirijată într-o succesiune de timpi forte şi timpi slabi, asemenea acţiunii teatrale, dar prin alte mijloace. Acestea fac obiectul experimentului (anti)teatral.

[10] Ca în „Papa derapează! Papa n-are supapă! Supapa n-are papă!" (*Cântăreaţa cheală*, în Ionesco 1996: 102).

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

Jocul conversaţional este, în *Cântăreaţa cheală*, un substitut de acţiune, precum în *Aşteptându-l pe Godot*. Nu asistăm la un schimb de replici ca schimb de idei sau ca o legătură fatică[11], ci ca pură distribuire de roluri conversaţionale (locutor/interlocutor). Simptomul lingvistic al alienării acestei societăţi cu aspect de „infralume" este faptul că rolurile conversaţionale nu sunt cu adevărat interşanjabile: alternanţa rolurilor de vorbitor / ascultător este aparentă. Nimeni nu-l ascultă pe celălalt. Personajele, chiar şi atunci când nu vorbesc, se aud doar pe ele însele. De aici, haosul babilonic, încurcarea limbilor. Limbajul e pervertit, văduvit de aptitudinea lui de comunicare. Omul se înstrăinează de el însuşi şi de ceilalţi. (Soţii Martin nu se recunosc unul pe celălalt, îşi sunt unul altuia străini.) Nu energia de a vorbi le lipseşte personajelor din *Cântăreaţa cheală*, ci putinţa de a se înţelege. Intervin aleatoriu în discuţie, iar ceea ce spun e o acumulare de stupidităţi. Există, totuşi, o raţiune pentru parada grotescă a vorbăriei: golite de interioritate, personajele-fantoşă capătă astfel o identitate (aparentă, exterioară) şi îşi creează iluzia normalităţii lor de fiinţe sociale (parcă bănuindu-şi vacuitatea, vorbesc spre a-şi testa reflexul interacţional şi propria realitate). În *Cântăreaţa cheală*, omul nu mai stăpâneşte limbajul. E stăpânit de el ca de un duh ce transformă mişcarea gândirii într-o gesticulaţie absurdă. Iese la iveală, tragicomică, degringolada unei gândiri dezarticulate, trădate de instrumentul propriei organizări – limbajul.

Se poate crea un teatru fără evenimente („antiteatral"), dar cu nerv (şi astfel, deplin dramatic). Deşi acţiunea lipseşte, tensiunea dramatică se acumulează. Această (anti)piesă nu se alimentează din motricitatea unui du-te-vino evenimenţial, ci din fluxul energiei verbale. *Cântăreaţa cheală* este un excelent text ilustrativ pentru ceea ce înseamnă poetica antiteatrului: un teatru abstract, „joc de cuvinte, joc de scenă, imagini", care să declanşeze o „funcţionare în vid a mecanismului teatral", „eliberare a tensiunii dramatice fără sprijinul nici unei intrigi veritabile, al nici unui obiect particular". Ca în antiroman[12], antipiesele au, adesea, o intrigă circulară. Chiar în *Cântăreaţa cheală*, replicile finale sunt o reluare a celor iniţiale: soţii Martin iau locul soţilor Smith. „Mecanismul teatral" funcţionează – spune Ionesco – „în gol"; aproape identice, începutul şi sfârşitul par a nu lăsa nimic să se desfăşoare între ele. În *Aşteptându-l pe Godot*, nu se întâmplă nimic decât acumularea tensiunii pe care o produce aşteptarea. Prima replică din piesă, pe care o pronunţă Estragon, este: „Nimic de făcut". Ultimul schimb de vorbe dintre Vladimir şi Estragon pare a declanşa o iniţiativă. De fapt, nu schimbă nimic, aşa cum reiese din didascalii. „Vladimir: O întindem? Estragon: Hai. (Nu se mişcă din loc)". Aceeaşi simetrie e în *Lecţia* lui Ionesco.

Apare, în teatrul secolului al XX-lea, un tragic „modern": fără zei şi fără destin în sensul antic, dar izvorând din acelaşi sentiment al „aruncării" în lume. *Fatum* nu mai e transcendent, ci imanent. Luciditatea e inutilă, iar gravitatea, derizorie. Tragicul e indisociabil de comic. Farsa tragică deplânge şi ia în derâdere, deopotrivă, condiţia noastră comună. Omul o conştientizează, dar neputinţa lui de a schimba ceva îl arată ridicol. Complexitatea viabilă a personajului clasic e înlocuită de o caricatură grotescă. (Anti)piesa împrumută, nu o dată, trăsături de teatru-parabolă.

[11] În accepţia pe care, după Malinowski, o conferă termenului Jakobson, integrându-l astfel teoriei funcţiilor limbajului.

[12] De pildă, *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet.

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)

Bibliografie

Bloom 2007: Harold Bloom, *Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare*, în *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala epocilor*, ediţia a doua, trad. din limba engleză de Delia Ungureanu, prefaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Grupul Editorial Art.
Călinescu 2006: Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare şi existenţiale*, Iaşi, Junimea.
*** *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2000.
Ferry 1997: Luc Ferry, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, trad. din limba franceză de Cristina şi Costin Popescu, Bucureşti, Meridiane.
Gide 1924: André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard.
Ionesco 1970: Eugène Ionesco, *Cântăreaţa cheală. Teatru*, trad. de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca şi Mariana Şora, prefaţă şi antologie de Gelu Ionescu, Bucureşti, Editura Minerva.
Ionesco 1996: Eugène Ionesco, *Regele moare*, în *Rinocerii. Teatru III*, trad. rom. şi notă asupra ediţiei de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Univers.
Ionesco 2002: Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, ediţia a doua, trad. rom. şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Bucureşti, Humanitas (după ediţia Gallimard, 1962).
Ionesco 2003: Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol: Eugène Ionesco: 1909–1994*, trad. de Mona Ţepeneag, Bucureşti, Humanitas.
Maffesoli 2003: Michel Maffesoli, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societăţile postmoderne*, trad. de Magdalena Tălăban, prefaţă de Ioan Drăgan, Bucureşti, Meridiane.
Munteanu 1989: Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Bucureşti, Univers.
Popa Blanariu 2006: Nicoleta Popa Blanariu, *În căutarea clasicismului pierdut. Note şi contranote adnotate*, în „Ateneu", Bacău, no. 5 (441), anul 43 (serie nouă), mai, p. 20.
Popa Blanariu 2007: Nicoleta Popa Blanariu, *Identité et double aliénation. Un paradoxe chez les modernes: imaginaire gnostique et vision nihiliste*, în „Croisements culturels. Langues et stratégies identitaires. Publication du groupe de recherche «Espace(s) de la fiction»", vol. 2, Bacău, EduSoft, p. 365–381.
Petreu 2001: Marta Petreu, *Ionesco în ţara tatălui*, Cluj-Napoca, Editura Apostrof.
Rachet 1980: Guy Rachet, *Tragedia greacă*, trad. de Cristian Unteanu, Bucureşti, Univers.
Sedlmayr 2001: Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX şi XX ca simptom şi simbol al vremurilor*, trad. de Amelia Pavel, Bucureşti, Meridiane.
Shakespeare 1964: *Shakespeare. Antologie bilingvă*, volum alcătuit de Dan Duţescu şi Leon Levi̧tchi, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
Ubersfeld 1977: Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales.

Fronde et classicisme. Une poétique de l'antithéâtre

Notre étude se développe principalement autour de deux volets de l'analyse. Les titres des sous-chapitres y veulent renvoyer : 1. À la recherche du classicisme perdu. *Notes et contrenotes* annotées; 2. L'Antithéâtre d'Eugène Ionesco : une poétique du « nonfiguratif ». L'œuvre d'Eugène Ionesco fait l'objet d'un paradoxe: son « avant-gardisme » se nourrit d'une nostalgie essentiellement classique, voire d'un humanisme constitutif de l'art depuis toujours. Le « classicisme » tient au contenu ; peu importe le paradigme – historiquement ou esthétiquement variable – de l'expression. Ionesco envisage des « archétypes oubliés ». Et cherche à les « renouveler » – tel qu'il dit – quant à l'expression dramatique. L'« antithéâtre » de Ionesco pousse à l'extrême le ressort expressif du genre : pas un théâtre d'événements, mais l'un d'énergie pure, si cela existe vraiment. Ionesco engage ce pari. Et finalement – tel qu'il avoue – fait la (re)découverte du théâtre. Pas d'« antithéâtre », mais du théâtre tout court. C'est la révélation de quelque chose d'essentiel qu'apporte celui-ci, sous son visage classique ou autre.

Universitatea din Bacău
România

BDD-A864 © 2008 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:50:01 UTC)