

# Fronďă și 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, tragedy (of the language), character*

## I. În căutarea clasicismului pierdut. Note și contranote adnotate

Simptomul modernității este, nu o dată, reflexul *anti*: ca atitudine intelectuală, ca modalitate de integrare prin ruptură în actualitatea și, apoi, în istoria culturală. Există, totuși, rebeli (și) avangardiști care se convertesc la clasicism. Scriitorii moderni, precum Gide<sup>1</sup> sau Ionesco, redescoperă programatic un fel de *evergreen*: teme, procedee și 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 recunoaște avangardist numai în măsura în care nu a inventat, ci a reabilitat formule teatrale și un anume fel de a vedea lucrurile: decantat până la arhetip și caricatura impersonală a omenescului. Noutatea e relativă; ea poate decurge dintr-un proces recurent de anamneză culturală:

Pentru un autor de avangardă, voi risca reproșul că n-am inventat nimic. Cred că descoperim în timp ce inventăm și că invenția este descoperirea sau redescoperirea; și 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)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pentru André Gide, cum lămurește el însuși în *Incidences*, clasicismul – acela francez, în primul rând – „tinde într-un totuși către litotă. Este arta de a exprima cât mai mult spunând cât mai puțin. O artă de pudoare și 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, așa încât, la romantici, cuvântul precedă și debordează emoția și gândirea [...]. Lipsind știința de a pătrunde și înțelege ceea ce au spus ei pe jumătate, clasicii au părut reci și a fost luată drept defect cea mai rafinată calitate a lor: rezerva” (Gide 1924).

<sup>2</sup> „Nici suprarealismul nu e nou. [...] este el însuși o întinerire a romantismului” (Ionesco 2002: 73, 74).

[...] 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, depășind 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 urgența cotidianului o ocultează adesea. E vorba de căutarea unor valori și a unei perspective „metafizice”, apte să-l integreze pe individ în funcționarea – fie ea logică sau absurdă – a mecanismului universal. Această „dimensiune de adâncime” depășește și integrează ipostaza relațională a individului, dându-i și 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 condiției umane în ansamblul ei, social și extrasocial. Extrasocialul e locul unde omul e profund singur. În fața morții, de pildă. Acolo nu mai există societate (Ionesco 2002: 181).

Cele două „dimensiuni” – „socialul” și „extrasocialul” – iau, în *Regele moare*, forma rivalității celor două regine. Béranger e, ca oricare altul, fatalmente bigam: cununat implacabil cu Viața și Moartea. S-a spus că titlul inițial, *Ceremonia*, reflectă semnificația dominantă: piesa e o lungă inițiere în moarte. Însă mai dramatic răspunde acestei idei titlul final. Se instituie, astfel, o contradicție semnificativă între prezentul din titlu (*Le Roi se meurt*) și bravada tragi-comică a celui care „n-are timp” să moară și care, despre iminenta lui moarte, se exprimă trufaș, 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 împărăției. [...] Au! Picioarele mele! Au! Rinichii mei!... (Ionesco 1996: 208).

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

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

<sup>4</sup> La antipodul viziunii lui Beckett, e cea a lui Brecht. E adevărat – recunoaște Ionesco – „teatrul nu poate face abstracție de problema socială”. Totuși, Brecht construiește reductiv: îl preocupă un singur aspect, „conflictul dintre clase”. Lui Ionesco, personajele brechtiane 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 definește” (Ionesco 2002: 179).

terifiant, precum sacrul pentru Rudolf Otto. „Extrasocialul” poate fi, la fel de bine – avertizează Ionesco –, un spațiu al libertății sau al unei „condiționări mai complexe a ființei umane” (Ionesco 2002: 179). O undă de neliniște – amintind de baroc și Blaise Pascal – învăluie meditația lui Ionesco. E angoasa lui Hamlet răvășit de gândul că nici moartea n-ar fi sfârșitul a toate<sup>5</sup>. E drama lui Segismundo din *Viața-i vis*: suspendat și el între „nălucire” și (o incertă) „realitate”. E dilema lui *Enrico IV* – așa cum îl vede Pirandello – și a lui Ionesco însuși<sup>6</sup>. După Eugenio d’Ors, există un „eon” baroc – traversând epocile și împrumutându-li-se rând pe rând. *Q.e.d.*

Ionesco se declară simpatizant, chiar practicant al clasicismului. Totuși, nu e atât de obedient încât să uite a fi el însuși. Își asumă cu prudență 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 judecății de valoare:

O filosofie pierde în momentul în care o filosofie nouă, un sistem nou o depășește. [...] O teorie științifică poate anula o altă teorie științifică, dar adevărurile operelor de artă se susțin unele pe altele. Artă este aceea care pare să îndreptățească posibilitatea unui liberalism metafizic (Ionesco 2002: 75).

În logica raționamentului ionescian, care respinge discriminările radicale, arta e condiția de posibilitate nu numai a „liberalismului metafizic”, ci, deopotrivă, a unui „liberalism” estetic. Din acesta decurge coexistența – altădată blamată – a comicului și tragicului, a „poeticului” și „prozaicului”, a firescului și artificiei. O spune Ionesco însuși:

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

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

<sup>5</sup> „Ființă – neființă: ce s-alegi? / [...] Să mori: să dormi; / Atât: și printr-un somn să curmi durerea / Din inimă și droaia de izbeliști ce-s date cărnii este-o încheiere vrednic de râvnit. Să mori, să dormi, / Să dormi – visând, mai știi? Aici e greul. / Căci se cuvine-a cugeta: ce vise/ Pot răsări în somnu-acesta- al morții / Când hoitu-i lepădat? De-aceea-i lungă / Năpasta. Altfel cine-ar mai răbda / A’ lumii bice și ocări [...] / [...] Cât teama în ceva de după moarte, / Tărâmul neafiat, de unde nimeni / Nu se-ntoarce, ne-ncâlcește vrerea / Și mai degrab’ răbdăm aceste rele decât zburăm spre alte neștiute. / Astfel mișei pe toți ne face gândul” (Shakespeare 1964: 397).

<sup>6</sup> Aproape de înțelepciunea shakespeariană a bufonului, de ezitarea lui Hamlet între *a fi* și *a nu fi* e predispoziția fundamentală a lui Ionesco, așa cum singur o descrie. De aici, o dominantă a operei: „din starea aceasta de spirit, [...] cel mai fundamental a mea, se naște [...] când o pomire de a lua în zeflema tot ce există, sentimentul comicului, când un sentiment sfâșietor, al extremei efemerități, precarității a lumii, ca și cum toate acestea *ar fi și n-ar fi* în același timp, între ființă și neființă: de-aici provin farsele mele tragice, *Scaunele* de pildă, în care sunt personaje despre care eu însumi n-aș putea să spun dacă există sau dacă nu există, dacă realul este mai adevărat decât irealul sau dimpotrivă” (Ionesco 2002: 181–182).

teatrale”, așa cum, pentru Heraclit, el se află la temelia armoniei universale. În esență, (anti)teatrul este – mărturisește Ionesco – psihodramă. Proiecție a interiorității, antagonismul teatral reflectă și unifică două niveluri/aspecte ale contradicției universale – macro- și microcosmosul:

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

În aceeași manieră cumva descumpănitoare, Ionesco își califică piesele *anti-piese*, *drame comice*, *pseudo-drame* sau *farse tragice*. Dincolo de formalismul taxonomic, pe care îl găsește arbitrar, Ionesco nu vede o diferență de esență între tragic și comic. Incertitudinea ontologică întreține ambiguitatea unei atitudini „insolite” (cum singur constată Ionesco). Confuzia dintre comic și tragic e un aspect particular al predispoziției modernilor pentru contradicție. Nu mai puțin, un exercițiu de gândire liberă:

Comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în răs. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în răs. Am încercat, în *Victimele datoriei*, să înec comicul în tragic sau, dacă vreți, 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 permanență unul pe celălalt; se pun în relief unul prin celălalt; se critică, se neagă mutual, putând constitui astfel, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune (Ionesco 2002: 66).

Amestecul grotesc de tragic și comic, îngroșarea caricaturală, transformarea burlescă vizează, la Ionesco, aceeași finalitate pe care o urmărește, cu mijloace specifice, Antonin Artaud: revitalizarea teatrului, recuperarea autenticității, „trezirea” – cum spune Artaud – spectatorului adormit de teatrul-poveste. Ionesco propune o soluție paradoxală: captarea firescului prin artificiu ostentativ. Exagerarea atrage atenția, dar rămâne distorsiune formală, fără a altera esența problematicii puse în scenă. Ionesco cere demascarea artificiei dramatice prin chiar îngroșarea lui. Numai printr-o astfel de autodenunțare a (precarității) mijloacelor sale, teatrul își poate redobândi credibilitatea și impune, dincolo de iluzia / convenția teatrală, un adevăr care scapă percepției cotidiene și spectacolului tradițional. Limbajul nefiresc al (anti)teatrului revelează „stranietatea” lumii, ascunsă sub faldurile banalului.

Dacă, așadar, valoarea teatrului constă în îngroșarea efectelor, trebuie ca ele să fie îngroșate și mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. [...] Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adâncimea grotescului, în caricatură [...]. Nu comedia de salon, ci *farsa*, *șarja* parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. [...] Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sunt izvoarele tragicului.

Să se facă un teatru de violență: 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).

Ca alți „moderni”, Eugène Ionesco își afirmă programatic, justificând-o, opțiunea pentru amestecul de tragic și comic din teatrul său:

N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între tragic și comic. Comical fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comical nu oferă vreo ieșire. Spun „deznădăjduitor”, dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță (Ionesco 2002: 64).

Tragicul – al vechilor greci, cel puțin – e oarecum logic. Corespunde unei legități, chiar dacă impenetrabile. Are un ecou transcendent, poate fi înscris într-o relație cauzală, fie și injustă. Decurge dintr-un mecanism al fatalității: destinul – orb și crud – îi împinge pe muritori spre catastrofă. Tragicul derivă din încercarea de a circumscrie rațional absurdul, de a-l exorciza astfel, prin postularea antinomiei dintre om și destin. Așa cum n-a admis terțiul inclus (la care recurge, totuși, speculația orientală), raționalitatea grecilor nu putea accepta nonsense / absurdul. De aceea, și-a făcut din opoziția tragică (om – destin) un panaceu eficient, deși terifiant. Formalismul logic – și totuși abscons – al tragicului antic, cauzalitatea lui implacabilă ascund și apără de o spaimă mai mare: angoasa neantului absurd – care face, în farsa tragică, din cea mai cumplită suferință, un produs derizoriu al hazardului. Evitând să recunoască absurdul, tragicul confirmă transcendența și o implică într-o relație, fie și catastrofală, cu lumea umană. O asemenea condiționare garantează, până la urmă, un sens al existenței, chiar și atunci când aceasta se arată „tragică”. În schimb, comical absurd – cel din farsa tragică – e redus la el însuși, fără ecou transcendent. E deriziunea imanentei golite de sens. (Nu întâmplător își califică Ionesco „antipiese” „teatru al deriziunii”). E o diferență de nuanță (Munteanu 1989: 12–24) între comical clasic și comical absurd, din farsa tragică. Comical clasic, alimentat de conflictul între esență și aparență, este optimist: omul e ameliorabil, comical e o formă de terapie/igienă morală, iar tipurile umane supuse unui astfel de tratament sunt doar excepții arătate cu degetul. Comical clasic este corectiv, cel absurd e pur constatativ, gemă cu tragicul. Comical disperat, fără finalitate, „fără ieșire” (cum spune Ionesco). Expresie pură și inutilă a exasperării, precum *Țipătul* lui Munch (încercuind, izolând și mai mult singurătatea înfricoșată a celui ce strigă). Altceva decât comical 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 puțin demn de plâns. De râs și plâns, deopotrivă, nu e un individ anume, nici vreun „tip” / „caracter” (în sensul poeticilor clasice), ci Omul. Și aceasta fiindcă

Nici o epocă nu a putut abolii tristețea 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 vieții umane prin destin și voință divină. Pentru moderni, care l-au prohodit pe Dumnezeu, nu mai e loc de consolare: impenetrabilă, condiția umană (le) apare absurdă. Ca Beckett, Artaud, Frisch, Dürrenmatt și încă alții, Ionesco mărturisește – cu mijloacele (anti)teatrului – impasul modernității.

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

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

Conceptul de *antiteatru* e în legătură cu cel de *antiroman*<sup>7</sup> și, mai larg, cu acreditarea ideii de *a(anti)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 acțiunii 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 *Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele*, *Așteptându-l pe Godot*. Intriga declanșează evoluția „unei pasiuni fără obiect” – precizează Eugène Ionesco, în *Note și contranote*. Angoasa morții (*Regele moare*), angoasa așteptării în van (*Așteptându-l pe Godot*), angoasa individului încolțit de spiritul gregar al unei lumi „rinocerizate” de ideologie (*Rinocerii*)<sup>8</sup> provoacă tensiunea dramatică. Această energie elementară, disociabilă de structura canonică a acțiunii teatrale (cu subiect, „momente”, acte, scene), străbate piesa ca un fluid vital<sup>9</sup>. Teatrul tradițional are o intrigă *evenimentială*. „Antiteatrul”, una – să-i zicem – pur *energetică*: nu (o succesiune de) evenimente, ci stări și acumulări de tensiune. Ele pot urca la cote paroxistice, cu urmări similare deznodământului tradițional.

În *Cântăreața cheală*, dramaturgul forțează limitele genului dramatic – inseparabil, până atunci, de un subiect (constituit în crescendo, ca o succesiune de „momente”) și înfățișând o acțiune relativ coerentă. În *Cântăreața cheală*, nu mai apare progresia evenimentială a unei acțiuni dramatice, ci alienarea progresivă a individului, manifestată ca disfuncție a facultății de comunicare. Jocul conversațional instituie o „stare” de *dialog* inautentic, un dialog al surzilor. Personajele mai curând monologhează în prezența celorlalți decât conversează/dia-loghează. Această „stare” dialogică – fără a fi și una realmente *dialogală* – mobilizează și amplifică energia dramatică. Substituind evenimentelor niște desfășurări de *forțe verbale*, ea ajunge la un maxim de tensiune, luând, spre final, forme aberante. Normele conversaționale 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 agonice: *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 construcție și succesiune a „replicilor” nu mai este acela al sensului conceptual (lexical-discursiv), ci al unui semantism preconceptual, vehiculat prin elemente suprasedimentale, prozodice: accente (nu logice, ci fonice), ritmuri, rime, asonanțe, aliterații (*Bazar, Balzac, Bazaine!*, *Bizar, berar, budoar!*) etc. Repetițiile provoacă, nu o dată, un efect de sincopă agasantă<sup>10</sup>. Vocea umană pare a se fi împrumutat unui ptefon gripat. Configurația verbală a (anti)piesei nu se justifică referențial, nici expresiv, nici conativ, nici fatic, ci doar metalingvistic: expresia își este chip și oglindă. A eșuat într-un fel de narcisism morbid: există doar pentru a-și contempla disoluția. Piesa ilustrează – se spune pe bună dreptate – „drama limbajului”.

<sup>7</sup> Concept introdus de Sartre (plecând de la romanul de debut al lui Nathalie Sarraute, *Portretul unui necunoscut*) și teoretizat de liderul Noului Roman, Alain Robbe-Grillet.

<sup>8</sup> Fără a fi propriu-zis o „antipiesă”, rămâne totuși o farsă.

<sup>9</sup> Această energie infrateatrală poate fi dirijată într-o succesiune de timpi forte și timpi slabi, asemenea acțiunii teatrale, dar prin alte mijloace. Acestea fac obiectul experimentului (anti)teatral.

<sup>10</sup> Ca în „Papa derapează! Papa n-are supapă! Supapa n-are papă!” (*Cântăreața cheală*, în Ionesco 1996: 102).

Jocul conversațional este, în *Cântăreața cheală*, un substitut de acțiune, precum în *Așteptându-l pe Godot*. Nu asistăm la un schimb de replici ca schimb de idei sau ca o legătură fatică<sup>11</sup>, ci ca pură distribuire de roluri conversaționale (locutor/interlocutor). Simptomul lingvistic al alienării acestei societăți cu aspect de „infralume” este faptul că rolurile conversaționale nu sunt cu adevărat interșanjabile: alternanța rolurilor de vorbitor / ascultător este aparentă. Nimeni nu-l ascultă pe celălalt. Personajele, chiar și 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 însuși și de ceilalți. (Soții Martin nu se recunosc unul pe celălalt, își sunt unul altuia străini.) Nu energia de a vorbi le lipsește personajelor din *Cântăreața cheală*, ci puțința de a se înțelege. Intervin aleatoriu în discuție, iar ceea ce spun e o acumulare de stupidități. Există, totuși, o rațiune pentru parada grotescă a vorbăriei: golite de interioritate, personajele-fanțoșă capătă astfel o identitate (aparentă, exterioară) și își creează iluzia normalității lor de ființe sociale (parcă bănuindu-și vacuitatea, vorbesc spre a-și testa reflexul interacțional și propria realitate). În *Cântăreața cheală*, omul nu mai stăpânește limbajul. E stăpânit de el ca de un duh ce transformă mișcarea gândirii într-o gesticulație absurdă. Iese la iveală, tragicomică, degingolada unei gândiri dezarticulate, trădate de instrumentul propriei organizări – limbajul.

Se poate crea un teatru fără evenimente („antiteatral”), dar cu nerv (și astfel, deplin dramatic). Deși acțiunea lipsește, tensiunea dramatică se acumulează. Această (anti)piesă nu se alimentează din motricitatea unui du-te-vino evenimential, ci din fluxul energiei verbale. *Cântăreața cheală* este un excelent text ilustrativ pentru ceea ce înseamnă poezia antiteatrului: un teatru abstract, „joc de cuvinte, joc de scenă, imagini”, care să declanșeze o „funcționare în vid a mecanismului teatral”, „eliberare a tensiunii dramatice fără sprijinul nici unei intrigi veritabile, al nici unui obiect particular”. Ca în antiroman<sup>12</sup>, antipiesele au, adesea, o intrigă circulară. Chiar în *Cântăreața cheală*, replicile finale sunt o reluare a celor inițiale: soții Martin iau locul soților Smith. „Mecanismul teatral” funcționează – spune Ionesco – „în gol”; aproape identice, începutul și sfârșitul par a nu lăsa nimic să se desfășoare între ele. În *Așteptându-l pe Godot*, nu se întâmplă nimic decât acumularea tensiunii pe care o produce așteptarea. Prima replică din piesă, pe care o pronunță Estragon, este: „Nimic de făcut”. Ultimul schimb de vorbe dintre Vladimir și Estragon pare a declanșa o inițiativă. De fapt, nu schimbă nimic, așa cum reiese din didascalii. „Vladimir: O întindem? Estragon: Hai. (Nu se mișcă din loc)”. Aceeași simetrie e în *Lecția* lui Ionesco.

Apare, în teatrul secolului al XX-lea, un tragic „modern”: fără zei și fără destin în sensul antic, dar izvorând din același 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 și ia în derâdere, deopotrivă, condiția noastră comună. Omul o conștientizează, dar neputința lui de a schimba ceva îl arată rizibil. Complexitatea viabilă a personajului clasic e înlocuită de o caricatură grotescă. (Anti)piesa împrumută, nu o dată, trăsături de teatru-parabolă.

<sup>11</sup> În accepția pe care, după Malinowski, o conferă termenului Jakobson, integrându-l astfel teoriei funcțiilor limbajului.

<sup>12</sup> De pildă, *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet.

## Bibliografie

- Bloom 2007: Harold Bloom, *Beckett... Joyce... Proust... Shakespeare*, în *Canonul occidental. Cărțile și Școala epocilor*, ediția a doua, trad. din limba engleză de Delia Ungureanu, prefață de Mircea Martin, București, Grupul Editorial Art.
- Călinescu 2006: Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Iași, 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 și Costin Popescu, București, Meridiane.
- Gide 1924: André Gide, *Incidences*, Paris, Gallimard.
- Ionesco 1970: Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală. Teatru*, trad. de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, prefață și antologie de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva.
- Ionesco 1996: Eugène Ionesco, *Regele moare*, în *Rinocerii. Teatru III*, trad. rom. și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, București, Univers.
- Ionesco 2002: Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ediția a doua, trad. rom. și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Humanitas (după ediția Gallimard, 1962).
- Ionesco 2003: Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol: Eugène Ionesco: 1909–1994*, trad. de Mona Țepeneag, București, Humanitas.
- Maffesoli 2003: Michel Maffesoli, *Clipa eternă. Reîntoarcerea tragicului în societățile postmoderne*, trad. de Magdalena Tălăban, prefață de Ioan Drăgan, București, Meridiane.
- Munteanu 1989: Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, Univers.
- Popa Blanariu 2006: Nicoleta Popa Blanariu, *În căutarea clasicismului pierdut. Note și 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 țara tatălui*, Cluj-Napoca, Editura Apostrof.
- Rachet 1980: Guy Rachet, *Tragedia greacă*, trad. de Cristian Unteanu, București, Univers.
- Sedlmayr 2001: Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX ca simptom și simbol al vremurilor*, trad. de Amelia Pavel, București, Meridiane.
- Shakespeare 1964: *Shakespeare. Antologie bilingvă*, volum alcătuit de Dan Duțescu și Leon Levițchi, București, Editura Științifică.
- 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 contranotes* 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*