TRADIȚIA LITERARĂ ȘI TEATRALĂ A ABSURDULUI

Mirela Mihaela Doga*

Nu putem căuta germenii unui fenomen cum este teatrul absurdului fără a defini mai întâi natura sa, şi, după cum aprecia Martin Esslin, mişcările avangardiste „sunt rareori în întregime noi şi nemaivăzute”[1], iar teatrul absurdului este „o întoarcere la tradițiile vechi, chiar arhaice”[2]. Aceste tradiții străvechi sunt redate în combinații noi și variate, individualizatoare, ca expresie a preocupărilor și problemelor contemporane. Abordările care își propun decriptarea sensului „non-sensului”, din perspectivă diacronică sau în manifestări sincrone, mai vechi sau mai noi, au și un alt punct comun în afară de disecarea filosofiei existențialiste, şi anume obsesia începutului. Fie că se numesc „Tradiția absurdului”, „Strămoşii literari ai absurdului” sau “Antecedents to the Absurd”, aceste capitole reprezintă studii aproape exhaustive, incursiuni vaste şi concludente în abisul umanității, chiar înainte de apariția unei literaturi propriu-zise, de cuvântul scris. Avem în vedere trei studii esențiale, în ordine cronologică: *Teatrul absurdului* – Martin Esslin, *Lupta cu absurdul* – Nicolae Balotă și complementara *The Absurd in Literature* – Neil Cornwell.

Nici lucrările care au în vedere numai manifestarea absurdului în dramaturgie nu pot ocoli pe deplin acest punct important pentru justificarea prezenței unui asemenea concept într-un gen atât de heteroclit, de exemplu lucrarea semnată de Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului.* În consecință, suntem datori demersului nostru cu trecerea în revistă a predecesorilor literari ai absurdului, cu dezvăluirea filoanelor din care teatrul absurdului își trage seva, nimic nou, indiferent de cât de inovator și inedit ar fi, nu apare spontan, ci este tributar unui model, care îi potențează apariția şi dezvoltarea ulterioară.

Care este trecutul legitim al absurdului literar?

În evoluția sa, literatura a înregistrat amprente ale esteticii absurde, identificate sub această denumire abia în secolul trecut, Esslin amintind de „tradițiile vechi, chiar arhaice” care s-au combinat în diferite variații în mod discontinuu, astfel încât actualizarea acestor tradiții arhaice într-o variantă adaptată epocii în care trăim, produce efectul de noutate, dar și de ruptură cu trecutul.

* Universitatea „Ovidius” din Constanța; e-mail: mirela_doga@yahoo.com.

[1] Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, Bucureşti, Editura Unitext, versiune în limba română de Alina Nelega, 2009, p. 291.

[2] *Ibidem*.

RITL, nr. 1–4, p. 365–393, Bucureşti, 2015

Liniile sau „tradițiile" care au favorizat apariția teatrului absurdului sunt după Esslin următoarele: a) „teatrul pur" – efecte scenice rezultate din mișcări corporale; b) jocul clovnilor, al proștilor; c) nonsensul verbal; d) literatura visului și a fanteziei, „adesea cu o puternică tentă alegorică"[3]. Ele nu pot fi delimitate clar, deoarece se suprapun.

1. De la „teatrul pur" la satira absurdă

Renunțarea la cuvânt ca mijloc de expresie în favoarea decorului și a mișcării, supremația expresiei vizuale (ritualul la Genet, folosirea obiectelor la Ionesco) subliniază valoarea reprezentației, a spectacolului, căci „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt […] devine manifest în timpul jocului"[4]. Începuturile acestui „teatru pur" sunt situate în Antichitate, prin tradiția *mimului*, cu emfază pe imitație mai degrabă decât pe reprezentație, păstrată doar în teatrul lui Aristofan și fără semnificații asupra teatrului absurdului. Mimul latin va reapărea mai târziu, în Evul Mediu, sub denumirea de *ioculator* sau clovn rătăcitor. Clovnul, în cele două ipostaze, *moros* sau *stupidus* performează spectacolul de pantomimă în farse medievale franceze, comportamentul său demonstrând fragilitatea logicii curente. Esslin nu uită să amintească și de bufonul de curte, prezență constantă în piesele lui Shakespeare, care, prin convenția bufoneriei, anticipează cumva seria Ionesco-Beckett-Pinter. Periplul continuă prin *commedia dell'arte* cu gagurile verbale sau acțiuni comice improvizate (*lazzi*). Aceste elemente independente de intrigă, pe care actorii le învățau și le memorau, putând fi inserate în orice piesă pentru a pune în lumină un personaj sau pentru a face o scurtă pauză, sunt regăsite în Molière, Marivaux sau în arlechinadele cunoscutului actor și comediant din Anglia anilor 1790, Joseph Grimaldi.

Divertismentul teatral britanic, *music-hall*-ul, ca formă populară de amuzament și distracție, precum și echivalentul său american, *vodevilul* (un mixaj rezultat din reprezentații shakespeariene, acrobații, cântece, dansuri), continuă arlechinada *commediei dell'arte* și deschid drumul comediei mute, reprezentată de nume sonore, precum Buston Keaton sau Charlie Chaplin. Şi astfel, linia *mimus*-ului din Antichitate, prin etape succesive, va permite secolului al XX-lea să evidențieze „ceea ce va fi probabil privit în timp ca singura sa realizare în arta de larg consum: comedia mută a lui Buster Keaton, Charlie Chaplin şi seria Keystone Cops"[5]. Descendența filmului mut din vodevilul american este remarcată și de autorii preocupați de arta cinematografică, de exemplu Alan Dale[6], în lucrarea sa despre stelele filmului mut, fără a face o legătură fățișă cu absurdul, spune că actorul

[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*, p. 299.
[6] V. Alan Dale, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.

folosește gagurile pentru a exploata nonsensul. Și dacă Esslin îl amintește pe Buster Keaton, care a fost raportat la suprarealism și la teatrul absurdului, putem completa cu afirmația lui Imogen Sara Smith cum că „bizarul, suprarealismul și absurdul sunt lucruri comune în comedia mută”[7].

Commedia dell'arte are și alte forme, Esslin identificând pentru Europa Centrală o fuziune a acesteia cu spectacole baroce și drame alegorice iezuite, producând „un gen care combină clovneria cu imagistica alegorică, prevestind, prin multe elemente, teatrul absurdului”[8]. Amintindu-l pe cântărețul vienez Johann Nestroy (1801–1862), care scrie comedii alegorice într-un stil comparabil cu al lui Molière și pe dramaturgul și romancierul Georg Büchner, Esslin se îndepărtează de ceea ce numea „teatrul pur” și face trecerea către a treia sursă a absurdului, nonsensul verbal. Nestroy excelează în parodie și absurd lingvistic, iar piesa *Woyzek* a lui Büchner, rămasă neterminată, reprezintă, în opinia lui Esslin, prima piesă de teatru modernă din miezul căreia se va naște Brecht sau Adamov.

În ceea ce privește tradiția absurdului, Nicolae Balotă amendează într-o formă elegantă incursiunea lui Esslin, care pare a fi o istorie literară a absurdului văzut ca o manifestare perpetuă. Din această perspectivă „nu se poate afirma existența unui filon continuu în acest sens, a unei descendențe literare a absurdului”[9], absurdul, ca și în filosofie, „s-a *pus* ca problemă de multe ori în trecut, dar s-a *propus* ca soluție doar în timpul nostru”[10]. În mod similar filosofiei, în literatură absurdul a fost uneori doar o modalitate literară pentru mulți scriitori, dar numai câțiva au făcut din el „problema-cheie”, impunând un mod specific de receptare. Balotă va clasifica absurdul din perspectiva ocurenței sale ca „*element al satirei*, ca *formă de umor* ori sub aspectul *iraționalului oniric*”[11].

Pentru Balotă, absurdul este „o armă cu tăiș satiric”, având origini arhaice. Procesiunea din lumea elină, spectacolele grotești abundente în aluzii satirice, comedia alexandrină și romană, apariția mimului, bufonul de curte, farsa Evului Mediu care se continuă prin fenomenul dell'Arte, vodevilul, spectacolul de music-hall și până la filmele comice – reperele cronologice care constituie, în accepția lui Esslin, tradiția „teatrului pur” sunt pentru criticul român doar „accesorii ale cuvântului”[12]. Pentru Esslin, „teatrul pur” întoarce spatele limbajului, intrarea toreadorilor în arenă, procesiunile participanților la jocurile olimpice, acțiunile preotului la liturghie – toate conțin elemente pure, abstracte, de efect teatral, pentru că „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt”[13]. Cuvântul poate fi citit sau ascultat, dar teatrul devine teatru doar prin reprezentație.

---

[7] “But writers who relate Keaton to surrealism of Theatre of the Absurd tend to overlook the fact that the bizarre, the surreal and the absurd were commonplaces in silent comedy”, în Imogen Sara Smith, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, 2008, p. 235.

[8] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 300.

[9] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 38.

[10] *Ibidem*.

[11] *Ibidem*, p. 39.

[12] *Ibidem*, p. 40.

[13] Martin Esslin, *op. cit*., p. 292.

„Este discutabilă «puritatea» acestui gen de teatru”[14] afirmă Balotă, situându-se astfel în totală opoziție cu Esslin. A-i nega teatrului cuvântul, dialogul, este „la fel de eronat ca și a socoti drept «poezie pură», inefabilul, non-verbalul dintr-un poem”[15], iar teatrul absurdului își revendică filoanele (reprezentațiile antice, *comedia dell'arte*, etc.) chiar prin utilizarea absurdului verbal și nu prin folosirea formelor non-verbale, teatrul constituindu-se încă de la începuturile sale „*în* și *prin* cuvânt”[16].

„E adevărat că teatrul absurdului, în lupta sa cu limbajul, se folosește de numeroasele modalități nonverbale ale unei reprezentații dramatice. Dar spectacolele *dell'Arte*, cele de circ ori de revistă nu sunt precursoarele teatrului unui Eugen Ionescu ori al unui Adamov prin folosirea *formelor non-verbale*, ci, în primul rând, prin utilizarea *absurdităților* verbale, care de cele mai multe ori, atât în vechiul, cât și în noul teatru, urmăresc scopuri satirice”[17].

În consecință, Balotă își va structura studiul pornind de la modalitățile în care a fost folosit absurdul, prima intenție fiind scopul satiric. Subcapitolul *Satira și absurdul* va trece în revistă absurditatea intenționată, subliniind distincția dintre absurd ca element al satirei reprezentate scenic sau al satirei de reprezentație (incluzând aici toate formele de reprezentație descrise de Esslin – procesiunile, farsele Evului Mediu, *comedia dell'arte* și chiar filmul mut, ca reprezentare a expresiei) și absurd ca element al satirei filosofice.

Satira filosofică demonstrează prin absurd chiar absurditatea gândirii, funcționând prin alegerea paradoxului, a nonsensului și a antinomiei. În Antichitate, ca preambul al reprezentației teatrale de mai târziu, putem enumera câteva din operele și speciile care conțin germenii absurdului filosofic: *satira* (satura), chiar de la Xenofan din Colofon, celebru pentru poemele polemice *Siloi* prin atitudinea sa ostilă antropomorfizării religioase, *fabula atellane* în faza sa literară (farse care aveau subiecte improvizate și personaje stereotipe[18], grotești) sau *Saturae Menippeae* a lui Marcus Terentius Varro, cu tematică filosofică și titluri care fac aluzie la un conținut satiric.

Ne îmbarcăm pe *Corabia nebunilor* a lui Brant și asistăm la *Elogiul nebuniei* performat de Erasmus de Rotterdam, la o examinare satirică a societății și a abuzurilor Bisericii, dar și la fantezia, satira și grotescul lui Rabelais. Însă numele care trimite fără drept de apel la absurdul satiric este Jonathan Swift, și nu doar prin *Călătoriile lui Gulliver*, ci și prin *O propunere modestă pentru a feri pe copiii săraci din Irlanda să devină o povară pentru părinții lor* – una dintre cele mai rafinate satire, un pamflet propagandistic în care se propune, cu scopul de a combate mai bine sărăcia și suprapopularea din Irlanda, vânzarea copiilor săracilor

[14] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 40.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*, p. 40–41.
[18] Cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 150.

ca hrană pentru bogați. Ca urmare, susține autorul, nu numai că va fi redusă populația, dar veniturile celor săraci vor crește în mod semnificativ. În dezvoltarea acestei teze absurde, Swift oferă detalii economice, proiectarea costurilor de creștere a copilului (care vor fi diminuate în cazul în care copilul este mâncat), numărul de porții pe care un copil le-ar putea furniza, și, ca o culme a grotescului, carnea copiilor din Irlanda ar putea fi considerată o delicatesă atât pentru englezi, cât și pentru proprietarii de terenuri din Irlanda, prin urmare, ar fi foarte căutată pentru sărbători și ocazii speciale. Argumentele sale, prezentate în mod rațional, sprijină o propunere profund irațională. Desigur, este un pamflet politic, dar dezumanizarea și reducerea la nesemnificativ a speciei umane sunt strategii în care satira este îngroșată până aproape de absurd. Umanul este demistificat prin reducere la absurd[19] și în *Călătoriile lui Gulliver*, mult mai cunoscută cititorului, unde prevalează fantasticul. O permanentă pendulare între real și ireal, între normal și absurd, condiția umană răsturnată descrisă în voiajul al treilea și al patrulea, locuitorii din Laputa care nu trăiesc pe pământ, ci deasupra lui, pe o insulă zburătoare, sau populația de *houyhnhnms* care are atribute moral umane, însă înfățișarea este cabalină, viziunile terifiante, dar și umoristice – acest joc al măștilor satirice conduce la o îndrăzneață încălcare a celor mai îndepărtate limite ale ironiei, îmbinată cu o bună doză de grotesc.

2. Nonsensul verbal ca instrument de constituire a umorului absurd

Abandonând mișcarea, reprezentația scenică și tot ceea ce ține de „teatrul pur", Esslin își propune să abordeze literatura nonsensului verbal ca trăsătură specifică teatrului absurdului, plăcerea nonsensului fiind o eliberare din „cămașa de forță a logicii"[20].

Această aventură începe cu versurile fără sens din folclorul copiilor și ajunge la apogeu prin Lewis Caroll și Edward Lear, dar și prin Christian Morgenstern care sunt „cei mai importanți dintr-o pleiadă de poeți care au găsit un debușeu în nonsens"[21].

De multe ori s-a amintit de opera matematicianului Lewis Carrol, *Alice în Țara Minunilor (Alice's Adventures in Wonderland*) urmată de *Through the Looking Glass* (*Prin ocheanul întors*), ca fiind scrieri în care rațiunea ilogică produce un umor absurd.

Acesta este punctul în care cele două studii se aliniază, abordând în mod identic ceea ce Balotă numește *umorul absurd* și Esslin *literatura nonsensului*. Amândoi aduc în discuție opere și nume reprezentative pentru această categorie: Edward Lear, Lewis Caroll și Christian Morgenstern, ultimii doi bucurându-se de o tratare amănunțită și pe deplin justificată în *Literatura absurdului.*

[19] Cf. Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 43.
[20] *Ibidem*, p. 303.
[21] *Ibidem*, p. 309.

Esslin trece direct la discutarea anumitor pasaje din scrierile acestora, în timp ce Balotă aduce precizări teoretice despre mecanismul creator de umor absurd. Dacă satira ironizează vicii umane sau deficiența unor sisteme sociale cu scopul de a critica, folosind absurdul ca mijloc de a atrage atenția, umorul absurd are ca tehnică răsturnarea logicii și a raționamentului.

Printre numeroasele teorii ale umorului, la rădăcina acestui tip de umor stă teoria incongruenței de care amintește Schopenhauer. Ridicolul rezultă din încadrarea paradoxală, neașteptată a unui obiect într-un concept care, de fapt, este diferit de el. „Fenomenul râsului semnifică întotdeauna percepția bruscă a unei incongruențe dintre un asemenea concept și obiectul real conceput prin intermediul lui; așadar între abstract și intuitiv”[22].

Absurdul apare ca ingredient și în *Critica facultății de judecare* a lui Kant: „În tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva *absurd* (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un afect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic”[23]. Dar pentru umorul absurd există un alt nivel de incongruitate care nu poate fi soluționat în nicio situație compatibilă cu experiența normală se arată în studiul lui Elliott Oring, *Engaging Humor*, care face distincția între umorul absurd și nonsens. Incongruitatea în umorul absurd nu este situată numai în structură sau expresie lingvistică, ci și în conținut[24].

O diferență crucială între absurd și nonsens o face și Michael Holquist pentru care „absurdul arată o discrepanță între valorile pur umane și valorile pur logice… contrastul între sistemele credinței umane cărora le poate lipsi logica și extremele unei logici descătușate de tulburarea umană… Astfel, absurdul se joacă cu ordinea și dezordinea, iar nonsensul se joacă doar cu ordinea”[25]. Ca reacție la abordarea lui Holquist, Susan Lisa Ede subliniază faptul că dramaturgii absurdului au apelat cu preponderență la mijloace extralingvistice „folosind minimum de limbă și atunci numai pentru a descoperi inadvertențele sale”, în timp ce în nonsens, „cuvintele exercită de multe ori o putere creatoare, similară cu cea acordată limbajului din unele culturi primitive”[26].

---

[22] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință şi reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012, p. 105.

[23] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Bucureşti, Editura Trei, 1995, p. 168.

[24] V. Elliott Oring, *Engaging Humor*, cap. II, *The Senses of Absurd Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003, p. 13–26.

[25] “The absurd points to a discrepancy between purely human values and purely logical values [...]. The absurd is a contrast between systems of human belief, which may lack all logic, and the extremes of a logic unfettered by human disorder. Thus the absurd is basically play with order and disorder. Nonsense is play with order only”, în Michael Holquist, *What is a Boojum? Nonsense and modernism*, p. 106, în „Yale French Studies”, No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/3040720?&seq=2#page_scan_tab_contents, accesat pe 5.01.2015.

[26] Lisa Susan Ede, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Caroll*, The Ohio State University, 1975, p. 5–6, teză de doctorat nepublicată, disponibilă pe https://www.scribd.com/doc/70394898/The-Nonsense-Literature-of-Edward-Lear-and-Lewis-Carroll-Ede-Lisa-Susan, accesat pe 10.04.2015.

Într-un sens larg, umorul absurd vizează absența sau refuzul sensului, fiind strâns legat de alți termeni, precum „umorul negru", „nonsens", „incongruitate". Privit în sine, umorul este aproape imposibil într-o lume perfectă. El este un produs, o reacție la imperfecțiunea sau la dezordinea lumii. Incongruența este, cu alte cuvinte, percepția a ceva care încalcă modelele noastre mentale și așteptările, comicul derivând din contrastul instalat între elementele unei relații. Dintre celelalte teorii (cea psihanalitică și cea axiologică), această teorie a incongruenței dă o „explicare adecvată umorului absurd"[27] afirmă Balotă.

Alice's Adventures in Wonderland a avut un succes imediat în 1865. Este o carte pentru copii, dar mulți au văzut-o ca un prim exemplu de inovație, apusul unei tradiții sau zorii unui nou început. Ba chiar a fost folosită drept șablon pentru explicarea noțiunilor de fizică cuantică[28]. Povestea fetiței care cade într-o gaură de iepure și se trezește în altă lume este o poveste destul de nevinovată, însă critica a văzut în ea o mină inepuizabilă de teme literare, filosofice și științifice, printre acestea ridicându-se și problema nonsensului și a umorului absurd. Citind această carte, apreciază Wim Tigges, cineva „are impresia că regulile jocului sunt aleatoriu și continuu modificate mai degrabă decât respectate în mod consecvent"[29]. Aventurile par dominate chiar de o „logică" a absurdului, căci nu există o rațiune a evenimentelor, a situațiilor. Răsturnarea problemelor de logică era una dintre pasiunile lui Carrol și aceasta apare la nivelul replicilor dintre personaje bazate pe un nonsens total, de exemplu, conversația dintre cele două regine din finalul călătoriei lui Alice în *Prin ocheanul întors*. Carmen Dominte sesizează aspectul *inversiunii* ca obsesie majoră a lui Carrol: „obsesia majoră a lui Lewis Caroll este *inversiunea*, devenită caracteristică esențială a universului absurd"[30], iar această inversiune are propriul ei tipar, „implică o anumită ordine, astfel încât absurdul care rezultă în urma acestor inversiuni […] este determinat de o logică a contradicției sau a negației"[31].

La Edward Lear și Caroll nonsensul are sens parodic și este pus în legătură directă cu rimele copiilor care folosesc nonsensul doar pentru plăcerea auditivă – sunet și rimă – sensul cuvintelor fiind fără importanță. Din acest punct de vedere, atât *Book of Nonsense* (*Cartea nonsensului*) a lui Lear, cât și ciclul *Alice* sunt repere în istoria literaturii pentru copii. Dar nonsensul cultivat de scriitorii epocii victoriene este o modalitate de a reacționa în fața unui absurd social. Fără a intra în teoriile nonsensului, ținem totuși să menționăm una dintre cele mai vechi și mai

[27] Nicolae Balotă, *op. cit.* p. 47.

[28] Ne referim la cartea fizicianului Robert Gilmore, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.

[29] "One indeed has the impression that the rules of the game are continually and randomly modified rather than consistently adhered to", în Wim Tigges, *An Anathomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988, p. 22.

[30] Carmen Dominte, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014, p. 34.

[31] *Ibidem*, p. 35.

cunoscute definiții date nonsensului care, în opinia noastră, are legătură cu tema absurdului. Pentru Strachey, sensul nonsensului este „să descopere și să prezinte incongruitățile tuturor lucrurilor dinlăuntru și din afara noastră”[32], fiind un mod încântător și plin de umor „de a aduce confuzie în ordine prin așezarea lucrurilor cu susul în jos, punându-le în tot felul de combinații nefirești, imposibile și absurde, dar care nu sunt dureroase sau periculoase”[33].

Nonsensul victorian este o artă care, prin contradicțiile sale, aduce la lumină o nouă armonie. Nu este necesar ca lumea să fie doar tragică și religioasă, dar este cu siguranță un imperativ ca ea să fie fără sens, tocmai pentru a descoperi partea spirituală. Abaterea de la rațiune și intelect este chiar baza acestui tip de spiritualitate. Folosirea nonsensului verbal este doar o soluție estetică pentru sentimentul de dezintegrare și anarhie. În locul compromisului rațional și logic, nonsensul oferă o viziune în care raționalul nu mai are nicio valoare. Iată un exemplu de *limerick*:

“There was an Old Man on a hill, / Era un bătrân pe un deal
Who seldom, if ever, stood still; / Ce alerga mereu ca un cal.
He ran up and down, / Fugea-n sus și-n jos
In his Grandmother’s gown, / Într-un capot foarte gros
Which adorned that Old Man on a hill. / Elegantul bătrân de pe deal”[34].

Fiecare *limerick* are și o ilustrație care îi aparține chiar lui Lear (desenul fiind un mod de existență pentru poet), intenția de a se adresa unui public de vârstă școlară fiind deci suficient de clară, dacă ținem cont de tradiția engleză a literaturii pentru copii prin ciclul *Peter Pan.*

Eliberarea din ordinea prestabilită a realității înseamnă suspendarea tuturor normelor, semnalând astfel superficialitatea convențiilor, intoleranța și absurdul social. Soluția pentru Lear este călătoria într-o țară unde poate denunța absurditatea din lumea reală (în *The Jumblies and Other Nonsense Verses*), iar pentru Carroll este evadarea în „țara minunilor”. Nonsensul Victorian, prin Caroll și Lear, a dominat în mod serios studiile filosofice ale lui Gilles Deleuze (*The Logic of Sense*, 1969) și Jacques Lecercle (*Philosophy of Nonsense*, 1994).

Dacă unii cercetători au încadrat discursul nonsensului în literatura absurdului[35],

[32] “In contradiction to the relations and harmonies of life, nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us.” în Edmund Strachey, “Nonsense as a Fine Art”, Fifth Series, Volume LXIV, Oct.–Nov.–Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from “Quarterly Review”, 167, 1888, p. 335–365), disponibil pe http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf, p. 515, accesat pe 2.01.2015.

[33] “Of bringing confusion into order by setting things upside down, bringing them into all sorts of unnatural, impossible, and absurd, but not painful or dangerous, combinations”, în Edmund Strachey, *op. cit*., p. 515.

[34] Edward Lear, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Liternet, 2010, pdf. disponibil pe http://editura.liternet.ro/carte/271/Edward-Lear/Limericks-adica-limerick-uri.html, accesat pe 5.01.2015.

[35] V. M.R. Haight, *Nonsense*, în „British Journal of Aesthetics” 11 (3): 247–256 (1971), disponibil pe http://philpapers.org/rec/HAIN, accesat pe 11.01.2015.

Lear fiind considerat chiar „primul scriitor absurd”[36] și chiar au pus semnul egal între nonsens și modul în care „absurdiștii” au folosit limbajul, această echivalență între nonsens și absurd este neîntemeiată. Wim Tigges diferențiază tranșant nonsensul de absurd, mai ales din perspectiva reprezentării realității în textul literar: „în nonsens limbajul *creează* o realitate, în absurd *reprezintă* o realitate fără sens”[37].

Neil Cornwell aduce în discuție și concepția mai nouă despre nonsens, care este văzut de Leonid Geller ca fiind generator de un posibil nou sens: „nonsensul semnifică cel mai puțin probabil lipsa de sens. Sarcina sa constă în generarea unui (presupus) nou sens”[38].

Poezia nonsensului este „înaintemergătoarea literaturii absurdului”[39] afirmă Balotă doar în sensul în care ea abordează absurdul ca valoare estetică, realitatea creată de care vorbește Tigges este o lume fictivă, iar absurdul acestei lumi fictive se răsfrânge asupra lumii reale doar prin caricatură, prin parodie.

Așa cum absurdul este filosofic perceput ca un divorț, tot așa, umorul absurd se întemeiază pe contrastul dintre ceea ce logic se așteaptă și ceea ce ilogic se oferă.

Mai mult decât Lewis Carrol, Rabelais, prin exuberanța verbală și inventivitatea extravagantă din *Gargantua și Pantagruel*, considerată atipică pentru secolele anterioare secolului al XVII-lea, este considerat astăzi un izvor al umorului absurd. Dificil de înțeles, receptarea operei sale necesită o totală reconstrucție a concepției artistice și ideologice, renunțarea la cerințele adânc înrădăcinate ale gustului literar și revizuirea multor concepte[40]. Seriile grotești cu scopuri satirice au la bază îmbinări absurde de cuvinte rezultate din violarea logicii și imprevizibilul asocierii: „se scălda în clopotniță și se usca în eleșteu”, „pescuia în văzduh și prindea raci în aer”[41] – nu numai imprevizibilitatea, dar și alegerea intenționat contrară a celui de-al doilea termen al relației stabilesc în aceste exemple un tip de incongruență logică.

Dacă lipsa logicii poate furniza umorul absurd, folosirea ei în exces are același rezultat. Pentru a produce efecte de umor absurd, Rabelais, spune Balotă,

---

[36] Thomas Byrom, *Nonsense and Wonder. The Poems and Cartoons of Edward Lear*, New York, E.P. Dutton, p. 2, apud Wim Tigges, *op. cit.*, p. 126.

[37] “In nonsense, language creates a reality, in the absurd, language represents a senseless reality”, în Wim Tigges, *op. cit.*, p. 128.

[38] “«nonsense» least of all signifies the absence of sense, its task (analogous to that of the «trans-sense», or «zaum», language of the Russian Futurists) consisting in «the generation of [a presumably new] sense»”. În Leonid, Geller, „Teoriia kha [o ↔ rm] sa”, „Wiener Slawistischer Almanach”, 44 (1999), 67–123, p. 110, apud Neil Cornwell, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.

[39] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 48.

[40] V. *Introducerea* la Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

[41] François Rabelais, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968, p. 239.

foloseşte un procedeu care presupune un exces de logică. Incongruenţa socială, neadecvarea unui mesaj sau a unui personaj la context sunt evidente, de exemplu, în capitolul al XIX-lea, când meşterul Janotus, „după ce s-a împărtăşit cu anafură la frigare şi cu agheasmă din butoi”[42] vine la Gargantua să ceară clopotele cele mari. Aceste clopote mari, deşi au însuşiri fireşti şi „alcătuiri substanţiale”, sunt „înzestrate cu puterea telurică, esenţială şi elementară, intronificată în natura lor quidativă de a feri de negură şi de furtună nu numai viile noastre, ci şi pe cele vecine”[43]. Dacă le va aduce, Janotus va primi drept răsplată „zece perechi de cârnaţi şi una de nădragi.” Jargonul pedant este înecat în derizoriu, „cuvintele sunt opuse ideilor, ideile lucrurilor”[44], contradicţia dintre convenţia socială şi motivaţia personală alcătuiesc tabloul unei degradări umane sub forma carnavalescului grotesc, împingându-ne parcă în lumea plină de angoasă a absurdului.

„Întreaga tradiţie a şotiei şi mascaradei concentrată fie în marile figuri de clovni din istorie, în «proştii» din folclor şi în mistica idiotului satului culminează pentru noi în teatrul absurdului”[45] afirma John Parkin.

Nonsensul verbal alterează normele de construcţie a enunţului, privând cuvintele de sensul lor. Nu degeaba s-a spus peste ani că Ubu este un personaj rabelaisian sau că limbajul lui Jarry aparţine şcolii lui Rabelais.

3. Onirismul – constantă tematică şi structurală în literatura absurdului

O constantă tematică, dar şi structurală în literatura absurdului este şi dihotomia absurd-vis care poate apărea concomitent cu satira sau umorul absurd în acelaşi text literar.

Pentru Esslin, o importanţă deosebită pentru tradiţia teatrului o reprezintă „folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică şi fantazantă: proiecţia, în termeni concreţi, a realităţilor psihologice. Căci există o legătură apropiată între mituri şi vise, iar miturile au fost numite visele colective ale omenirii”[46]. Esslin sugerează că visul şi mitul sunt printre rădăcinile teatrului absurd, bazându-se pe autoritatea lui Mircea Eliade. Dacă lumea mitului a încetat să mai existe în plan colectiv altfel decât în forme camuflate în artistic sau patologic, la nivelul individului, ea este mereu prezentă, fiind „simţită în visurile, fanteziile şi dorurile omului modern.

[42] François Rabelais, *op. cit.*, p. 74.

[43] *Ibidem*, p. 75.

[44] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 47.

[45] *The whole tradition of sotie and mascarade focused both in the great clowns of history, the numskull figures of folklore and the mystique of the local village idiot, culminates for us in the theatre of the absurd*, în John Parkin, *Humour Theorists of the Twentieth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 1997, p. 32, apud Cornwell, *op. cit*. (Kindle Locations 590–592).

[46] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 311.

Mitul nu dispare niciodată din actualitatea psihică", continuă Eliade, „el își schimbă numai aspectul și-și camuflează funcțiile"[47]. Deși propune abordarea gândirii mitice, Esslin lasă în suspans problema mitului (care s-ar justifica poate doar la Artaud), optând pentru o elaborată incursiune în literatura visului și a alegoriei.

Dar folosirea alegoriei nu determină încadrarea unui text în categoria absurdului. „Nu putem socoti folosirea alegoriei drept absurdă" afirmă Balotă, căci toate epocile literare au folosit alegoria. Mai degrabă modalitățile onirice din teatrul baroc ar anunța „atmosfera de coșmar" din teatrul absurdului.

Însă Esslin se referă la literatura viselor care este impregnată de elemente alegorice și nu la alegorie în sine: „literatura viselor a fost întotdeauna puternic legată de elemente alegorice; la urma urmelor, gândirea simbolică este una din caracteristicile visării"[48].

Divina Comedie de Dante Alighieri, *Călătoria pelerinului* de John Bunyan sau *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, teatrul lui Calderon sunt vise alegorice sau conțin viziuni profetice. Delimitarea între reprezentarea poetică a realității și alunecarea în vis este o operațiune delicată, dar dacă lumea e o scenă și viața e un vis, atunci „scena reprezintă vise, ea este un vis într-un alt vis"[49], conchide Esslin. Visul este un instrument de investigație și pentru romantici, dar și pentru suprarealiști, dar direcția investigației este diferită. Romanticii caută *comunicarea*, realizarea unității pierdute, cu treceri imperceptibile între vis și veghe, „lumea devine vis, visul devine lume" după Novalis, astfel că granița dintre real și oniric este aproape arbitrară, suprarealiștii îl văd ca pe un mecanism al cunoașterii de sine, o cercetare a eului.

„Orice epocă a gândirii umane s-ar putea defini, cu destulă profunzime, prin relațiile pe care le stabileşte între vis şi starea de veghe"[50], spunea Béguin în studiul său despre romantism și vis, starea de veghe este opusă celei de somn, fiind o contemplare generală a ambianței, o așteptare pasivă, fără orientare către ceva anume. Pentru Freud, visul este o stare intermediară între somn (ca o retragere în starea de dinainte de naștere) și veghe, fiind un „rest de activitate psihică"[51] care nu s-a putut evita total. Visul nu este un fenomen al lumii materiale, ci o proiecție a fantasmelor psihice, fiind un analog perfect al operei de artă, având propriile lui reguli de desfășurare. Caracteristica visului este prezența imaginilor vizuale, relațiile logice prezente în starea de veghe se disipă. La polul opus, Jung consideră visul o manifestare spontană a unui conținut inconștient, „o fracțiune de activitate

[47] Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 21.
[48] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 312.
[49] *Ibidem*.
[50] Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*. *Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998, p. 21.
[51] Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. I, *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009, p. 99.

psihică *involuntară*"[52]. Dar chiar dacă visul are „logică onirică" sau este total spontan, el este o discrepanță între ceea ce *este* și ceea ce *ar putea fi*, „imaginile onirice [...] reprezintă realități incoerente, *incongruente*"[53] afirmă Balotă, legătura dintre vis și absurd fiind astfel justificată.

După moda trecătoare a alegoriei începe să predomine elementul fantastic, mai ales în fanteziile satirice, exponenții fiind Swift, *Călătoriile lui Gulliver* sau romanul gotic al lui Walpole, *Castelul din Otranto*.

Esslin acordă o importanță deosebită literaturii dramatice în care apare lumea visului (*Îmblânzirea Scorpiei*, *Faust*, *Peer Gynt*), dar mai ales lumii visului văzută prin prisma psihologiei moderne, așa cum este dramaturgia lui August Strindberg. Piesele sale, *Spre Damasc*, *Visul* și *Sonata fantomelor* sunt considerate izvor de inspirație pentru teatrul absurdului, făcând „trecerea de la realitatea obiectivă a lumii exterioare, a aparențelor, către realitatea subiectivă a stărilor interioare ale conștiinței"[54]. Sondarea inconștientului și a obsesiilor la Dostoievski, Strindberg sau Joyce anticipează opera unuia dintre precursorii recunoscuți ai absurdului: Kafka.

Renunțând la a mai cerceta modul în care visul s-ar putea constitui în „tradiție" a teatrului absurd, Esslin va trece în revistă nume, opere și curente care, într-un fel sau altul, au legătură cu teatrul absurdului. Ultimul prag înainte ca teatrul absurdului să-și intre în drepturile depline este reprezentat de două piese: *Regele Ubu* de Alfred Jarry, urmată de *Sânii lui Tiresias (Les Mamelles de Tiresias)* apărută douăzeci de ani mai târziu, în 1917, ambele stârnind scandaluri remarcabile la momentul punerii în scenă. Și piesele dadaiștilor jucate la Théâtre de l'Œuvre din Paris sunt în mare parte „poeme-nonsens în formă dialogată"[55].

Tot la Théâtre de l'Œuvre s-a jucat pentru prima dată în 1896 și *Regele Ubu* (*Ubu-Roi*), considerată piesa-cheie pentru teatrul modern, cu o influență considerabilă asupra teatrului de avangardă, o explozie care a zguduit lumea teatrului cu prima replică, „merdre!". Chiar și cele mai superficiale aspecte – obscenitatea vulgară, deliberata lipsă de rafinament a dialogului, farsa grotescă – împing tradiția simbolistă într-o extremă obscură. Personajele „depersonalizate" de măști și costume, manechinele, replicile livrate pe o voce cântată artificial cu articulație exagerată construiesc o „lume de imagini arhetipale grotești"[56] în care domină figura lui Ubu, devenit rege al Poloniei (care în 1896 nici nu exista ca stat independent!) printr-o conspirație josnică. Decorul pictat, în care se amestecă arbitrar un șemineu de marmură, meri în floare, vegetație tropicală și zăpezi arctice este… nicăieri. Deja există îndoiala existenței unui astfel de spațiu, un spațiu inexistent, dar care există virtual în fiecare din noi, căci „Nicăieri este pretutindeni

[52] Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, București, Editura Anima, 1994, p. 105.
[53] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.
[54] Martin Esslin, *op. cit*., p. 314.
[55] Martin Esslin, *op. cit.* p. 327.
[56] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 319.

și, în primul rând, țara unde te afli”[57]. Natura lui dom’ Ubu este înfiorătoare, transgresează specia umană, intrând într-un regn necunoscut: este tiran, crud, avar, fantoșă, monstru, gras, urât, prost, vulgar, cu trăsături porcine, nas asemănător cu maxilarul crocodilului, „este o umanitate primitivă în stare paroxistică”[58] sau o anticreatură. Preocuparea lui preferată este să ucidă și să tortureze, fiind „creatorul” unui mecanism de dezumanizare când își închipuie supliciul consoartei:

„DOM’ UBU: A, dar până când, ia fă-te-ncoa’, cutră! Pune-te-n genunchi în fața stăpânului tău! (*O-nhață și-o sileşte să îngenuncheze.*) Să suporți supliciul suprem.

MADAM UBU: Aha-ha, domnule Ubu!

DOM’ UBU: Phî-hî-hî, ai isprăvit? Eu încep: torsiunea nârtiței, smulgerea perilor, implântarea căpețelului de lemn în urechi, extracția creierului prin călcâie, belirea posteriorului, rezecția parțială sau chiar totală a măduvei spinale (măcar de s-ar putea rezolva problema spinoasă a caracterului ei țepos), fără să uităm incizia băşicii plutitoare şi, finalmente, marea descăpățânare modernizată a Sfântului Ioan Botezătorul, program selectat din *Sfintele Scripturi*, atât *Vechiul*, cât şi *Noul Testament*, îngrijit, compilat, revăzut şi iarăşi adăogit de magistrul Finanțelor, aici de față, prezent! îți place, neghioabo?”[59]

Umorul rezultă din exagerarea și descrierea cu amănunte a torturii, îmbinarea dintre un jargon absurd şi unul ştiinţific, maşina de descăpăţânat, aidoma maşinii de spălat creiere a lui Vişniec este apogeul unei lumi dezumanizate. Dom’ Ubu nu numai că trăiește într-un spațiu care nu există, dar creează și cuvinte care nu există, pentru Jarry „limba și-a pierdut orice posibilitate de comunicare, semnalând propria goliciune și stupiditate”[60].

În deschiderea piesei *Ubu înlănțuit (Ubu enchaîné)*, reprezentare parodică a democrației liberale burgheze, DOM’ UBU afirmă următoarele: „[...] nimic nu vom fi demolat, dacă nu demolăm și ruinele! Și altă cale nu văd decât să clădim cu ele edificii frumoase, bine orânduite”[61].

Pentru Cristopher Innes „ruinele” reprezintă „conceptele tradiționale, naționalismul și raționalismul unei societăți post-industriale, care pot fi eliminate eficient doar prin restructurare într-o viziune alternativă”[62]. Restructurarea propusă de Jarry produce confuzie publicului vremii, tehnicile sale extrase parcă din teatrul Grand

[57] Alfred, Jarry, *Ubu Rege*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 15.

[58] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 122.

[59] Alfred Jarry, *Ubu rege*, în Alfred Jarry, *op. cit*., p. 74–75.

[60] “Jarry thus underscores the assertion that language here has lost any possibility of communication and merely stands to signal its own emptiness and inanity”, în Erin Williams Hyman, *Attentats and Symbolist Spectacle*, în *The Comparatist* 29 (2005): 101–122, p. 117, disponibil pe https://muse.jhu.edu/journals/the_comparatist/v029/29.1hyman.pdf, accesat pe 12.01.2015.

[61] Alfred Jarry, *Ubu înlănțuit*, în Alfred Jarry, *op. cit*., p. 223.

[62] “The «ruins» stand for traditional concepts, the nationalisms and rationalisms of post-industrial society, and these can only be abolished effectively by restructuring the bricks into alternate visions”, în Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*, Routledge, 1993, p. 27.

Guignol, atracția simbolistă (marioneta-simbol abstract al ființei umane), apelul la Shakespeare din deschiderea piesei *Ubu rege*, nu produc un impact deplin la acea vreme, criticii contemporani lui reproșând caracterul infantil al creației sau o atitudine nihilistă. „Nu s-a observat că Ubu Rege e într-un sens o parodie a tragediei exemplare, a lui *Oedip rege* […] un Macbeth ridicol”[63], remarcă Nicolae Balotă, dar și Bert Cardullo, care observă și parodierea „tuturor așteptărilor tematice și stilistice ale unei piese serioase”[64].

Dacă Rimbaud a pledat pentru o „tulburare a simțurilor” în poezie, același lucru face și Jarry pentru teatru și publicul său, realitatea și socialul sunt puse sub semnul întrebării, piesa fiind un atac împotriva conceptelor fundamentale ale civilizației occidentale, vizând în mod clar burghezia, practicile și atitudinile sale. Grasul și dezgustătorul Ubu este personificarea celor mai josnice instincte, dar și a unui comportament antisocial, intenția mărturisită de autor fiind aceasta: „Am vrut ca – o dată ridicată cortina – scena să apară în fața publicului ca oglinda aceea din poveștile doamnei Leprince de Beaumont, în care viciosul se vede cu coarne de taur și cu un trup de balaur, potrivit exagerării viciilor lui; și nu-i de mirare că publicul a fost stupefiat la vederea ignobilei lui dubluri, care nu-i fusese încă pe de-a-ntregul prezentată.”[65]

Piesa reprezintă un moment de cotitură în evoluția teatrului modern prin încercarea sa de a crea un teatru pur, un teatru abstract, bazat pe principiul stilizării deliberate și al simplificării, adoptând moduri de reprezentare schematică.

Keith Beaumont[66] sintetizează foarte clar capacitatea inovatoare al lui Jarry, delimitând două aspecte: Jarry se detașează de principiile și tradițiile teatrului realist și naturalist prin încercarea sa de a crea pe scenă o iluzie a lumii „reale”, exterioare teatrului. În al doilea rând, el respinge funcția narativă și psihologică a teatrului, creația sa fiind preocupată de „situații” și „tipuri” sau, mai exact, de „arhetipuri”. În viziunea lui Jarry, teatrul nu este locul potrivit pentru a spune povești sau pentru a analiza conflicte psihologice, acestea își găsesc un loc mai potrivit în roman. Imprevizibilitatea lui Ubu, actele gratuite de cruzime denunță incoerența și lipsa motivației logice par a aștepta, în formă embrionară, primele piese ale lui Ionesco. Să amintim și că ideile din eseurile *Despre inutilitatea teatrului în teatru* sau *Probleme de teatru* (teatrul trebuie să surprindă universalul, eternul uman și să evite incidentalul, nesemnificativul, decorurile stilizate, teatrul să opereze cu simboluri oferite de autor direct pe scenă și nu cu evenimente) sunt idei care au prins rădăcini adânci în arta poetică a lui Ionesco.

---

[63] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 121.

[64] “*King Ubu* parodied in the process not only Shakespearean tragedy, most evidently *Macbeth*, but also all the turn-of-the-century thematic and stylistic expectations of serious drama”, în *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Edited by Bert Cardullo and Robert Knofp, Yale University Press, 2001, p. 77.

[65] Alfred Jarry, *Chestiuni de teatru*, în Alfred Jarry, *op. cit*., p. 100.

[66] Keith Beaumont, *Jarry and the Modern Theatre*, ***Ubu Roi***, în Bert Cardullo and Robert Knofp, *op. cit.*, p. 79.

Americanul Erich Segal spune despre această piesă a lui Jarry că „nu a fost cu nimic mai puțin decât o lovitură într-o campanie care, în cele din urmă, va distruge toate cele prețuite de forma dramatică: coerența și logica”[67], anticipând astfel puterea „distructivă” a teatrului absurdului.

Moștenirea pe care a lăsat-o Jarry teatrului francez a fost imprevizibilă. *Ubu* a eliberat teatrul de convențiile uzate, fără a lăsa altceva în schimb, însă urmașii săi sunt reperați în alte două momente-cheie, în 1927, când Artaud fondează *Teatrul „Alfred Jarry”*, și în 1948, când Ionesco va înființa Colegiul de patafizică, în memoria inventatorului acestui cuvânt, Jarry.

Tot ciclul *Ubu* prezintă situații absurde, limbaj agresiv, nonsensuri și obsesia zoologicului, un conglomerat din care se revendică Dada și care anticipă un Urmuz, un Ionesco, un Beckett. Un soi de Ubu în *Țara lui Gufi* se va naște și sub pana lui Vișniec 95 de ani mai târziu, încununând această serie ilustră.

Dadaiștii propun o revoluție destructivă și creativă, crezul lor artistic formulat în texte teoretice este o violare nemiloasă a convențiilor tradiționale, prin alegerea aleatoriului (poezii compuse prin decuparea ziarelor), un divorț între simbolul verbal și realitate, până la anularea sensului limbajului, care este artificial și nu poate exprima sensul vieții. Funcția de comunicare a limbajului este abolită în întregime, dadaiștii, ca și dramaturgii absurdului de mai târziu, accentuează inutilitatea limbajului, ba chiar mai mult, limbajul inutil devine un instrument de batjocură și insultă directă a publicului. Exemplele sunt numeroase: pentru pictorul și scriitorul Francis Picabia, publicul miroase a bălegar de vacă, Georges Ribemont Dessaignes se adresează unei audiențe care are dinți stricați, oase putrezite, rinichi diabetici, iar scrierile lui Tzara abundă în obscenități banale sau originale.

Dacă poezia dadaistă este un coșmar tipografic, dramaturgia propusă de dadaiști schimbă raportul dintre sală și scenă. Publicul nu trebuie să stea și să privească, ci să acționeze, să fie implicat, luminile scenei erau îndreptate către public, care devine parte a actului teatral. Printre piesele dadaiștilor, cea mai cunoscută este *Le Coeur a Gaz*, o farsă scurtă, în care șase actori interpretează personaje reprezentând părți ale capului uman, „cea mai mare cacialma a secolului”[68], după cum însuși Tzara o caracterizează. Impactul asupra publicului constă în identificarea „ritmurilor subtile și dialogului, de altfel plin de nonsensuri, care, prin folosirea clișeelor adresării politicoase, îl anticipează pe Ionesco”[69], afirma Esslin.

Extravaganța din *Ubu* se regăsește și în *drama suprarealistă* a lui Apollinaire, *Sânii lui Tiresias* (*Les Mamelles de Tiresias «drame surrealiste»*), semnificația termenului fiind totuși diferită de cea actuală pe care i-a dat-o André Breton în 1924. Pentru Apollinaire, suprarealismul (revendicat ca fiind invenția sa)

[67] “His first play was nothing less than the first blow in the campaign that ultimately would destroy all cherished – that is, coherent and logical – dramatic form”, în Erich Segal, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001, p. 407.

[68] Tristan Tzara, *Le Cœur a Gaz*, GLM, Paris, 1946, p. 8, apud Martin Esslin, *op. cit*., p. 329.

[69] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 329.

exprimă esența și nu aparența, este o artă mai reală decât realitatea: „m-am gândit că trebuie să ne întoarcem la natura însăşi, dar fără a o imita în felul fotografilor. Când omul a voit să imite mersul a creat roata, care nu seamănă deloc cu un picior. El a făcut astfel suprarealism fără să ştie”[70]. Pe urmele „fondatorului şcolii demonilor absurdului”[71], Jarry, dorința de a şoca nu mai este ceva nou, teatrul trebuie să fie „modern, simplu, rapid, cu scurtăturile şi ocolişurile de care este nevoie pentru a şoca spectatorul”[72].

În primul rând poet, Apollinaire rămâne totuşi şi în dramaturgie prin „cea mai necunoscută piesă a secolului”[73], rar jucată şi foarte puțin luată în vizor. Piesa este pusă în scenă la Théâtre Maubel din Montmartre în iunie 1917, sub regia dadaistului Pierre Albert-Birot, căruia îi este dedicată, definindu-se ca un vodevil grotesc. În contextul Primului Război Mondial, textul susține repopularea Franței şi emanciparea femeilor, astfel că în actul al II-lea, soțul Thérèsei (devenită Tiresias) produce patruzeci de mii şi patruzeci şi nouă de copii pe zi, pur şi simplu dorindu-i foarte tare. „Impresarul avangardei”, după cum îl numeşte Roger Shattuck[74] îşi deschide piesa cu monologul Thérèsei care refuză să mai recunoască autoritatea bărbaților, ținta sa fiind sfera politică, căci ea vrea să facă război şi nu copii. Îşi deschide bluza, iar sânii îi zboară sub forma unor baloane legate cu ață, conversia transsexuală este completă când îi apare brusc mustața şi barba. Locul ales este Zanzibar (care este şi numele unui joc de noroc pe care îl joacă alte două personaje, Presto şi Lacouf), poporul din Zanzibar fiind reprezentat de un actor care nu spune nimic, rolul său fiind de a asigura efecte sonore prin obiecte care produc zgomot, actorul care reprezintă o colectivitate, ca tehnică inovatoare. În final, fiecare îşi reia rolul inițial, baloane şi mingi sunt aruncate în public – acest „flirt” cu publicul, dar şi farsa burlescă îl apropie de dramaturgii absurdului.

„Căci teatrul nu trebuie să copieze realitatea.
E bine ca autorul să folosească
Toate miracolele de care dispune...”[75]

Prologul reprezintă crezul lui Apollinaire, autorul este liber să folosească miracolul şi imaginația aşa cum, mai târziu, în piesele lui Vişniec, regizorul poate chiar să plăsmuiască şi să scrie altă piesă, dar cu același titlu. Şi cea de-a doua piesă a lui Apollinaire, *Culoarea timpului* (*Couleur du Temps*) anunță teatrul

[70] Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias,* în Guillaume Apolinaire, *Scrieri alese*, trad. Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 365–366.

[71] Rachilde, *Alfred Jarry sau supramasculul literelor*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 488.

[72] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 868.

[73] Albert Bermel, *Apollinaire's Male Heroine*, în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/440516?seq=1#page_scan_tab_contents, accesat pe 23.04.2015.

[74] *The Impresario of the Avant-Garde* este titlul capitolului 9, dedicat lui Apollinaire, în Robert Shattuck, *The Banquet Years: The Art in France, 1885–1918*: *Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.

[75] Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias*, în Guillaume Apollinaire, *op. cit*., p. 882.

suprarealist prin folosirea visului alegoric și teatrul absurdului prin apelul la nonsens grotesc și mit.

Afirmam mai sus că unul dintre „moștenitorii" lui Alfred Jarry este Antonin Artaud, care, împreună cu Roger Vitrac și Robert Aron, va fonda în 1920 Teatrul „Alfred Jarry", a cărui activitate, cu mici întreruperi, va fi până în 1929. Regizor de teatru (mai târziu și de film), dramaturg, poet, actor, numele său este legat și rămâne în conștiința criticii pentru totdeauna prin ceea ce el numește „teatrul cruzimii". Spectacolele puse în scenă la Teatrul Jarry erau anticipate sau acompaniate de broșuri, articole explicative, scopul în care a fost creată instituția fiind „pentru a se servi de teatru și nu pentru a-l sluji"[76]. Pentru Artaud, spectacolul depășește dimensiunea estetică, teatrul este „mai întâi ritual și magic, adică legat de anumite forțe, bazat pe o religie, pe credințe efective"[77]. Importanța sa pentru teatrul absurdului constă în scrierile teoretice și în experimentele practice ca actor.

Concepția sa despre teatru este profund datoare dansurilor sacre prezentate în 1922 de o trupă cambodgiană, dar și teatrului balinez care performează un spectacol cu caracter ritualic la Bois de Vincennes, în 1931. Teatrului balinez, în care Artaud vede „o idee fizică și nu verbală", este „conținut în limitele a tot ce se poate petrece pe scenă, independent de textul scris"[78] reprezintă o vibrație a tuturor planurilor spiritului, fiind „o excitare continuă pentru spirit"[79]. Deja se cristalizează tendințele de bază pentru teatrul absurdului. Cu alte cuvinte, teatrul nu trebuie să se supună cuvântului, el este înaintea limbajului, teatrul se definește prin propriul lui limbaj de punere în scenă, iar dominația limbajului articulat pe scenă înseamnă „a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale"[80]. Teatrul oriental, bazat pe semne, gesturi, dans, muzică capătă tendințe metafizice fiind total opus teatrului occidental care se supune cuvântului având tendințe psihologice. Asta nu înseamnă că trebuie să suprimăm total cuvântul, ci doar să-i schimbăm destinația și să-i reducem locul și să-l considerăm doar un mijloc de a conduce caractere spre scopurile lor exterioare. Cele două texte-manifest numite *Teatrul cruzimii* reprezintă punctul de plecare pentru concepțiile reformatoare din evoluția gândirii teatrale care par a se împărți „după" și „înainte" de Artaud.

Piesele de pe scenă nu trebuie să prezinte realitatea, ci să treacă dincolo de ea, actorii nu trebuie să se limiteze la rolul lor de instrument, ci să experimenteze, sala și scena devin un tot, fără bariere, recuzita va fi formată din manechine, măști enorme, obiecte „care au același rost ca și imaginile verbale", nu va exista decor. Iar condiția ca teatrul să existe este cruzimea, „fără un element de cruzime la baza

[76] Antonin Artaud, *Teatrul Alfred Jarry*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997, p. 133.
[77] Antonin Artaud, *Teatrul este mai întâi ritual și magic*, în Antonin Artaud, *op. cit*., p. 145.
[78] Antonin Artaud, *Teatrul oriental și teatrul occidental*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 57.
[79] *Ibidem*, p. 60.
[80] *Ibidem*, p. 59.

oricărui spectacol, teatrul nu este cu putință"[81]. „Tot ceea ce acționează este cruzime. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acțiune împinsă la capăt, extremă"[82].

Eliberarea subconștientului și încercarea de ajunge înapoi într-o stare de preconștient, într-o stare de vis din care comorile subconștientului ar putea fi captate este unul dintre deziderateleartaudiene. Spectatorii trebuie să se confrunte cu imaginea autentică a propriilor conflictele interioare, iar un teatru magic îi va elibera căci: „toate conflictele adormite în noi înşine el ni le înapoiază în deplinătatea forţelor lor, şi dă acestor forţe nume pe care le recunoaştem ca simboluri: şi iată că în faţa noastră izbucneşte o încleştare de simboluri [...] nu poate exista teatru decât în clipa în care începe cu adevărat imposibilul şi în care poezia de pe scenă alimentează şi supraîncălzeşte simboluri realizate"[83].

Acest teatru metafizic recuperat din teatrul antic, teatrul oriental și reprezentații magice, redescoperă individul în relațiile sale cu natura, cu substanța sa nonsocială și nonpsihologică. „Cruzimea" nu este sfâșierea reciprocă a corpurilor, ci captarea forței originare pe care o are cuvântul, „teatrul cruzimii" *afirmă*, spune Derrida, „teatralitatea trebuie să traverseze şi să restaureze, în întregul lor, «existența» şi «carnea»"[84].

Într-un interviu realizat de Cristina Rusiecki în 2005, Monique Borie aduce în discuție „intuiția antropologică a lui Artaud" despre puterea cuvântului de evocare și realizare, despre inseparabilitatea cuvântului de modul său de folosire, „despre viziunea asupra lumii și imaginea asupra corpului", pentru a produce o schimbare artaudiană în teatru „trebuie să regăsim eficacitatea pierdută a limbajului, capacitatea lui de a comunica planuri diferite și de a umple spațiul. Prin spațiu, cu corpul actorului în el, putem să ne apropiem de vechile metode de a gândi lumea"[85].

Dar noii concepții despre teatru i-a lipsit contextul de a fi pusă în practică până în 1935, când găsește câțiva susținători ai acestui *théâtre de la cruauté*. Va încerca să facă adaptarea poveștii macabre a contelui Cenci și a fiicei sale Beatrice, rezultând astfel o piesă *Les Cenci* (în care Artaud joacă el însuși rolul contelui), care trebuie să reprezinte suportul practic al teoriei sale inovatoare. Piesa șochează publicul nu numai prin cruzimea excesivă şi bio-ilogică (cum procedase şi Euripide prin *Medeea*), prin violența, incestul sau violul care apar ca teme, ci și prin vorbirea ciudată și artificială a personajelor. Dar reforma teatrală artaudiană nu a

[81] Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 80.

[82] Antonin Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în Antonin Artaud, *op. cit*., p. 65.

[83] Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 74.

[84] Jacques Derrida, *Scriitura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998, p. 316.

[85] Cristina Rusiecki – interviu cu Monique Borie, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor", interviu publicat de revista „Cultura", nr. 6/2004, disponibil pe http://atelier.liternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html, accesat pe 15.01.2015.

fost înțeleasă ca atare; piesa a fost un eșec, datorită faptului că teoria din spatele piesei (influențată de mișcarea suprarealistă și de teatru-dans balinez) solicită personajelor să reprezinte forțele universale în loc de persoane reale. „Felul ritualic în care el (Artaud, n.n.) spunea textul, ca pe o incantație, a intrigat, dar nu a convins publicul”[86].

În numele noului teatru, limbajul devine invocație pan-religioasă adresată universului, vehicul al pulsiunilor dintre om și cosmos. Teatrul absurdului se înscrie în această miraculoasă tradiție. Dramaturgi ca Adamov, Ionesco, Beckett, Genet, Vian sau Vișniec devin „artizani ai semnului. […] nu își propun să mai vorbească despre ceva, ci să *comunice*”[87].

Ideile lui Artaud sunt considerabil extinse în „teatrul de laborator” (1950–1960) condus de Jerzy Grotowski. Într-un articol publicat în 1967, Grotowski va pune în balanță întreaga viziune artaudiană. Deși „teatrul cruzimii” a fost canonizat, trivializat, „schimbat pe nimicuri fără valoare”[88] spune Grotowski și se regăsește în spectacole lamentabile care denotă „lipsa de meserie”, acestea de datorează faptului că viziunile lui Artaud „sunt imposibil de realizat”, dar asta nu înseamnă ca Artaud se înșela. Deși nu a lăsat nicio cale concretă, nu a indicat nicio metodă, cu toate neajunsurile de care se face vinovată teoria sa prin care „percepe mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale”[89], Artaud este un vizionar.

> „[...] Artaud era un profet. Textele sale organizează o tramă atât de specială și de concretă de previziuni […], încât toate acestea trebuie să se îndeplinească. Nimeni nu știe cum, dar este inevitabil. Și toate acestea se vor împlini”[90].

„Putem vedea îndeplinite multe din intențiile lui Artaud, afirmă Hinchliffe, influența sa asupra tehnicilor visului [cuvântul are aceeași importanță pe care o are în vis, n.n.] a fost considerabilă în teatrul absurdului, dar dramaturgii absurdului (poate cu excepția lui Beckett) au eliminat ideile sale despre eliminarea autorului și a textului. Într-adevăr, în teatrul absurdului a fost vizibil mai degrabă un teatru al dramaturgului decât al producătorului”[91].

Mult mai sistematic în studiul său, căci Esslin va trece în revistă cam tot ce ține, sub o formă sau alta, de absurd, singurul său criteriu pentru capitolul *Tradiția absurdului* fiind cel cronologic, Balotă rămâne fidel intenției sale de a parcurge aventura onirică ca rădăcină a absurdului. Tradiția lumii ca scenă și a vieții ca vis

---

[86] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 344.

[87] Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999, p. 82.

[88] Jerzy Grotowski, *Nu era în întregime el însuși*, în Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998, p. 53.

[89] *Ibidem*, p. 56.

[90] *Ibidem.*

[91] “His influence, particularly his insistence on dream techniques, has been considerable in the Theatre of Absurd, but absurd dramatists (with the possible exception of the later Beckett) have ignored his ideas about eliminating the author and his text. Indeed, Absurd Theatre has been prominently a theatre of playwrights rather than producers”, în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen and Co. Ltd, 1977, p. 53.

are rădăcini prea adânci pentru a fi discutată aici şi nu toţi scriitorii care s-au folosit de acest motiv pot fi măsuraţi prin grila absurdului, dar „putem aminti elementele de vis alegoric din teatrul baroc spaniol, […] naraţiunile lui E. Th. A. Hoffmann, Gérard de Nerval şi Edgar Allan Poe”[92].

Pe de altă parte, romanticii folosesc visul în mod conştient, ca instrument al creaţiei, adoptarea acestei modalităţi nu înseamnă „aderarea la absurditate”[93]. Romanticul german Jean-Paul, dar şi Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano cultivă imagini literare în care este prezentă absurditatea onirică şi, în această descendenţă, îi putem aminti şi pe E. Th. A. Hoffman şi pe Edgar Allan Poe. Exagerând totuşi, unii critici au găsit corespondenţe cu teatrul absurdului chiar şi în opera lui Shakespeare[94], citirea piesei *Regele Lear* într-un registru nu prea îndepărtat de absurd[95] a suscitat interes, dar şi numeroase critici.

Aceste trei coordonate: satira absurdă, umorul absurd şi absurdul oniric nu reprezintă decât nişte concordanţe, linii, care preced estetica absurdului în definiţia ei actuală, sunt doar „elemente disparate”[96], corespondenţe dintre motive şi procedee paralele între o arie particulară (teatrul absurdului) şi una generală (literatură). În concluzie, pentru Balotă, structura specifică absurdului este dată de grotescul baroc, ironia romantică şi antiraţionalism.

4. Grotescul, ironia, iraţionalul

Grotescul prezintă figura umană într-un mod exagerat şi distorsionat prin exploatarea asemănărilor dintre oameni şi animale sau obiecte, rezultând, în final, o caricatură, şi apoi o reprezentare grotescă, obiectul deformat devine înspăimântător, depăşind cu mult proporţiile caricaturii.

Folosit mai mult în legătură cu artele vizuale decât cu literatura, acest concept se aplică, după Kayser, procesului de creaţie, produsului în sine şi receptării acestui produs. Constituit din contrastul discordant dintre formă şi conţinut şi rezultând într-un amestec de ridicol şi terifiant, conceptul de grotesc a căpătat însemnătate deosebită în secolul al XX-lea, când teoreticienii literaturii absurdului l-au indicat drept factor configurator al anti-teatrului.

Lucrarea de referinţă din 1957 a lui W. Kayser menţionează trei teze despre grotesc şi anume: grotescul este lumea înstrăinată, grotescul este „un joc cu

[92] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 50–51.

[93] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 53.

[94] V. Gustave Rene Hocke, *Manierismul în literatură*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers, 1998, cu o prefaţă de Nicolae Balotă, p. 243: „[...] în deformanta oglindă dedalică, lumea apare ca o absurditate. Europa absurdului apare în epoca shakesperiană. Tehnica deformării s-a intensificat în timpul generaţiilor următoare [...] omul se preface într-o caricatură a sa însuşi, dar şi a universului”.

[95] V. Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

[96] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 57.

absurdul", grotescul este „o încercare de a introduce demonicul în viață"[97] și are în vedere faptul că toate epocile literare (și arta) au avut o anumită predilecție pentru grotesc. Grotescul insuflă frica de viață și nu frica de moarte[98] spunea Harpham și de aici nu este decât un pas spre sesizarea legăturii sale cu absurdul, relația dintre grotesc și absurd fiind atent disecată de Bogdan Crețu în lucrarea *Matei Vișniec: un optzecist atipic*[99]. Dar, până în contemporaneitate, grotescul a fost pe deplin degustat de către baroc. Atributul fundamental al grotescului este puterea de evocare, capacitatea sa de a trezi în cititor sau în privitor sensul unei lumi înstrăinate, alienate, absurditatea sa, ilustrând o lume aflată sub puterea forțelor demonice. Kayser separă grotescul de fantastic, lumea fantasticului nu este amenințătoare. Neașteptatul și surpriza sunt elemente esențiale ale grotescului. Temele grotescului (de exemplu: Apocalipsa, dansul morții, boala nebuniei, balul mascat) deschid noi perspective caracterizate prin distrugerea logicii și regresia în inconștient – nebunie, isterie și coșmar, dar singura care stabilește relația grotescă dintre lucruri este percepția noastră, care se schimbă odată cu evoluția omenirii. Grotescul este redefinit de la o epocă la alta, în funcție de ceea ce simte umanitatea ca fiind amenințător. O situație, un obiect sau o persoană poate dobândi atributul de „grotesc", în funcție de orizontul de așteptări, dar condiția este să stârnească râsul, uimirea și dezgustul, oroarea.

Revenind la literatură, aceasta s-a supus gustului barocului pentru grotesc, pentru „maraviglia", tema preferată în acea vreme fiind „lumea răsturnată", în care se amestecă monștri, ființe cu diferite forme, creaturi stranii definind grotescul din perspectiva aceasta ca un amestec heteroclit, compozit. În planul formei, producțiile poetice se bazează pe simpla sonoritate a sunetelor – letrism, sunt folosite metafore confuze, neclare, care unesc termeni ai căror sensuri sunt foarte îndepărtate, caracteristică fiind arta combinațiilor paralogice. Omul baroc este o ființă într-o continuă mișcare, instabil, folosind metafora poate metamorfoza totul în toate, această „tendință spre *compozit* ori spre *metamorfoză* este o modalitate care anunță absurdul contemporan"[100]. Dramaturgia absurdă produce o serie de nuanțe nelimitate ale acestui concept, deși între „absurd" și „grotesc" nu se poate pune semnul egal, mai ales dacă avem în vedere absurdul ca fiind opus rațiunii.

Absurdul, așa cum l-a perceput Camus, devine un termen cu implicații largi, iar utilizarea acestui termen în teatrul absurdului a extins sensul său și mai mult. În

[97] W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling Verlag, Hamburg, 1957, p.199, apud Romul Munteanu, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997, p. 55.

[98] Geoffrey Harpham, *The Grotesque: First principles*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468, disponibil pe http://www.jstor.org/discover/10.2307/430580?uid=2&uid=2134&uid=3&uid=2483457867&uid=3738920&uid=60&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2483457857&uid=63&uid=60&sid=21104594654867, accesat pe 5 septembrie 2014.

[99] Bogdan Crețu, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2005.

[100] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 65.

contextul literaturii, mai ales în dramaturgie, absurdul se suprapune atât de firesc peste grotesc, încât, dacă n-ar fi fost Esslin, am fi vorbit azi despre „teatrul grotescului". Piesele lui Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, Vişniec sunt un adevărat tezaur al grotescului, fiind greu să decidem între „grotesc" şi „absurd" atunci când vorbim de LUCKY şi POZZO în *Aşteptându-l pe Godot*, de ORATORUL în *Scaunele* lui Ionesco, DOAMNA în *Cameristele* lui Genet sau de personajele descrise ca fiind „groteşti" ale lui Vişniec – MACABEUS, PARASCHIV.

Chiar din epoca victoriană se prefigura o schimbare, secolul al XIX-lea fiind denumit „epoca schimbării", atât în filosofie, geologie, biologie, suspendarea judecăţii este dictată de percepţia că pot exista mai multe răspunsuri contradictorii general valabile.

Scopul ironiei romantice nu este de a convinge, de a amuza sau de a ridiculiza, ci, mai degrabă, să pună la îndoială certitudinile şi posibilităţile, este un răspuns la problema contradicţiilor în viaţă, care sunt percepute ca fiind ireconciliabile. Ironia este o formă de paradox, o mărturisire a neputinţei omului de a răspunde logic. Pendulând între două tendinţe, ruptura cu realul şi reconcilierea cu acesta, sufletul romantic adoptă ironia ca armă de luptă împotriva realului, dar şi a idealului. Acest dublu mecanism de ascensiune şi degradare, de aspiraţie spre sfera înaltă şi de recunoaştere a incapacităţii de a atinge absolutul, prefigurează teza camusiană – confruntarea dintre absenţa sensului în lumea înconjurătoare şi dorinţa omului de a găsi un astfel de sens. Ironia romantică este o compensare a dezamăgirii neputinţei, ce-i rămâne în fond lui Sisif? Revolta absurdă, sfidarea şi resemnarea fericită. „Eroul absurd, ca şi romanticul ironic, nu îşi îngăduie nici o iluzie. Ei se apără împotriva unei situaţii fără de ieşire, în care se ştiu angajaţi, printr-o recunoaştere a realităţii, dar şi prin izolarea semeaţă a spiritului lor de acea realitate pe care, neizbutind să o cuprindă, o sfidează"[101]. În acest sens trebuie văzute dialogurile ironice din *Cântăreaţa cheală* şi din *Aşteptându-l pe Godot* – ironia are scopul de a exploata absurditatea, divorţul omului de raţional.

La literatura absurdului a contribuit din plin şi poezia modernă, prin Baudelaire, Rimbaud şi Mallarmé. Formula magică a poeziei baudelairiene, poezia nu comunică nimic, se comunică pe sine, dezgustul faţă de ceea ce este natural, iraţionalul lui Rimbaud (a exista este o oroare), dezumanizarea mallarméană – sunt doar câteva sugestii care vor fi îmbrăţişate de estetica absurdului.

Demersul nostru până în acest punct a încercat doar să reitereze câteva puncte considerate a fi esenţiale în înţelegerea fenomenului absurdului, atât în ceea ce priveşte esenţa, tradiţia sa în literatură, corespondenţele sale, simptomatologia – încercările mai mult sau mai puţin evidente de a se contura o poetică a absurdului, aşa cum este astăzi clar definită de Martin Esslin şi îmbogăţită de Nicolae Balotă. Cercetătorii au demonstrat că acest tip de literatură are rădăcini adânc înfipte în baroc şi în grotesc, dar abia în secolul al XX-lea absurdul va căpăta statut estetic major prin operele lui Franz Kafka, Albert Camus şi J.P. Sartre. Desigur, traseul

[101] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 68.

conceptului și noțiunii este mult mai sinuos și necesită o abordare mult mai amplă, dar am considerat necesară această incursiune la izvoare pentru a demonstra că absurdul, nonsensul, divorțul de realitate nu este ceva nou, doar forma în care este exprimat azi, prin teatrul absurdului, constituie un pas inovator în literatură.

5. Recuzita teatrului absurdului

Referințele folosite de către critici în abordarea unei teme precum „teatrul absurdului" – premiera piesei lui Samuel Beckett din 1953, *Așteptându-l pe Godot*[102] și apariția, în 1961, a cărții lui Esslin – sunt puncte de reper cu ecouri generoase atât de strâns legate, încât nimeni nu îndrăznește să nu le amintească.

Etichetă aplicată retrospectiv, „teatrul absurdului" este „umbrela" care adăpostește piese de teatru care au depășit convențiile teatrale ale jumătății secolului trecut. Ea s-a desprins din titlul unei cărți de căpătâi, *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, deși în țara vecină, Anglia, la sfârșitul anilor '50, Teatrul Tinerilor Furioși (The Angry Man) înregistra un real succes. Pentru a sublinia locul „teatrului absurdului" în gama dramaturgiei din secolul al XX-lea este relevant ceea ce afirmă Hinchliffe: „Teatrul Furiei" cu impactul său rapid este „relevant, particular și politic" în timp ce „Teatrul Absurdului" este „nesfârșit, universal și filosofic", iar „Teatrul Cruzimii" este „crud în intenție și absurd în impresie"[103].

Teatrul absurdului este, în primul rând, o tendință. Este tendința unui grup de dramaturgi în care fiecare se percepe ca un însingurat, izolat în lumea lui particulară, cu abordări individuale proprii atât pentru formă, cât și pentru conținut, rădăcini, surse și fundament specific. Și cu toate acestea, „în ciuda lor înșiși, ei au foarte multe în comun", pentru că „opera lor oglindește și reflectă la modul cel mai sensibil preocupările și anxietățile, emoțiile și modul de gândire ale contemporanilor lor din lumea occidentală"[104]. Eseul filosofic camusian, analizat în capitolul I al lucrării, îi permite lui Esslin să ajungă la următoarele concluzii: teatrul absurdului reprezintă atitudinea cea mai reprezentativă a timpului nostru.

Un moment cert al apariției absurdului în dramaturgie, sesizat atunci ca nonsens, este la mijlocul secolului trecut, mai precis în 1948, prin notabila *La Cantatrice chauve* (*Cântăreața cheală*) a lui Ionesco, însă tendințe către absurd fuseseră deja sesizate în tipurile mai ezoterice ale literaturii de la 1919–1920 (Joyce, Kafka, suprarealismul în ansamblul său). Premiera în 1953 a piesei *Waiting for Godot* (*Așteptându-l pe Godot*) deschide drumul unei cercetări care și astăzi este departe de a se fi terminat. Ca o necesitate teoretică, dar și practică, Esslin

[102] Premiera a avut loc în Paris, într-un teatru mic, Théâtre de Babylone, sub titlul *En attendant Godot*, pe 5 ianuarie 1953.

[103] "Angry Theatre is topical, particular and political, whereas Absurd Theatre is timeless, universal and philosophical […] Theatre of Cruelty […] is angry in intention and absurd in impression!", în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen & Co Ltd, 1977, p. 4.

[104] Martin Esslin, *op. cit*., p. 18.

răspunde criticii şi publicului prin cartea sa, un dispozitiv menit să grupeze, să explice şi să analizeze aceste piese care debusolaseră şi spulberaseră aşteptările publicului parizian.

Cartea lui Esslin conturează profilul teatrului modern european şi este poate cel mai influent text critic despre teatru din anii '60. Codifică această mişcare de avangardă şi descurcă ițele încâlcite ale interpretării unor piese (*Cântăreața cheală, Aşteptându-l pe Godot*, dar şi altele, scrise de Pinter sau Arrabal). În opinia lui Esslin, piesele mai sus amintite nu trebuie judecate după standardele teatrului tradițional, ci după standardele pe care le va propune în lucrarea sa. Scrisă din convingerea că sfera ei de interes depăşeşte lumea teatrului şi că acest nou tip de teatru are ceva de spus, cartea pătrunde rapid în circuitul literaturii de specialitate şi nu numai.

Definițiile mai vechi sau mai actuale ale „teatrului absurdului" au în vedere, în primul rând, acea atmosferă dedusă din existențialism. De exemplu, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre* subliniază doar că teatrul absurdului este „un gen de teatru în care convențiile scenice sunt încălcate pentru a prezenta o imagine a lumii neînțeleasă şi lipsită de sens"[105], mai vechiul *The Penguin Dictionary of Theatre* aflat atunci încă sub ecoul cărții lui Esslin este mai precis, menționând, după angoasa metafizică specifică, faptul că „ideilor le sunt permise să modeleze forma ca şi conținutul, toate aparențele de construcție logică, conectarea rațională a ideilor într-un argument viabil intelectual sunt abandonate şi în locul acestora, experimentarea iraționalității este transferată pe scenă"[106]. Până aici, un lucru e sigur: angoasa metafizică este tema centrală a scriitorilor Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, pe larg abordați în cartea lui Esslin.

Titlul cărții a devenit riscant, spune Esslin în *Prefața* ediției din 2001, „teatrul absurdului" devenind un clişeu abuzat de redactorii ziarelor sau pretextul pentru care era acuzat că a favorizat pe un dramaturg în favoarea altuia. Astăzi, această expresie memorabilă în care se îmbină „o formulă filosofică şi una strict teatrală"[107] trece adeseori în forma monstruoasă de „teatru absurd" datorită unui sindrom specific românesc, sindromul Cațavencu, observă Octavian Saiu. Cert este că, sub o formă sau alta, această sintagmă pare a se fi devalorizat, „nimic nu poate salva o expresie mecanică, reprodusă în mod mecanic, de la atrofia sensului autentic"[108].

[105] Johnatan Law, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013, p. 11.

[106] "The ideas are allowed to shape their form as well as the content: all semblance of logical construction, of the rational linking of idea with idea in an intellectually viable argument, is abandoned, and instead the irrationality of experience is transferred to the stage", în John Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of Theatre* (1966), apud Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen &Co Ltd, 1977, p. 1 (tr. n).

[107] Octavian Saiu, *Posteritatea absurdului*, București, Editura Paideia, 2012, p. 5.

[108] Octavian Saiu, *op. cit.*, p. 21.

Esslin nu are în vedere o mișcare literară, ci doar o tendință, astfel că va reuni în paginile sale nume precum Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal și Simpson, fapt care va fi amendat mai târziu ca fiind „o acțiune incert delimitată sau nu foarte clar tranșată”[109].

Trăsăturile definitorii ale acestor piese care „confruntă publicul cu experiențe uimitoare, un veritabil baraj de irațional sălbatic” sunt conturate încă din 1960, când Esslin a observat reacția publicului la piesele lui Ionesco, Beckett și Adamov: „spectatorii erau amuzați și aplaudau aceste piese, fiind conștienți că nu puteau înțelege despre ce anume era vorba sau ce anume intenționaseră autorii lor”[110].

Pe scurt, aceste piese au următoarele caracteristici: nici timpul și nici spațiul acțiunii nu sunt clar stabilite; personajele nu sunt individualizate și, adeseori, n-au nici nume; în plus, pe la jumătatea acțiunii își schimbă „natura”, statutul; legile probabilității, ca și cele ale fizicii, sunt suspendate; este neclar dacă acțiunea reprezintă coșmaruri din vis sau întâmplări reale; în cadrul aceleiași scene acțiunea trece de la o poezie de coșmar la farsă sau cabaret; mai mult, „dialogul tinde să deraieze, astfel încât cuvintele par să meargă în contradicție cu acțiunile personajelor de pe scenă, degenerând în liste de cuvinte și expresii din dicționar sau manual de conversație sau se împotmolesc în repetiții interminabile ca un fonograf blocat”[111].

Dar există totuși o diferență între dramaturgi precum Beckett, Adamov, Ionesco, Genet și dramaturgi ca Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, Camus. Deși tema este comună, diferența constă în abordarea sa: primii abandonează total mecanismele raționale, cei din a doua linie se folosesc de un raționament mult mai lucid și logic[112], deși conținutul este nou, modalitatea sa de exprimare artistică este cea convențională.

Dar teatrul absurdului combină atât filosofia absurdă, cât și expresia artistică ilogică, el renunță să mai afirme absurditatea condiției umane, doar o prezintă ca dat, prin imagini scenice concrete. Este diferența dintre teorie și experiență, teatrul

[109] “The term «absurd drama», applied by Esslin to dramatists as diverse as Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal and Simpson, is something of a blunt weapon”, în Peter Childs, Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006, p. 1.

[110] “This reception is all the more puzzling when one considers that the audiences concerned were amused by and applauded these plays fully aware that they could not understand what they meant or what their authors were driving at”, în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

[111] “The dialogue tends to get out of hand so that at times the words seem to go counter to the actions of the characters on the stage, to degenerate into lists of words and phrases from a dictionary or traveler’s conversation book, or to get bogged down in endless repetitions like a phonograph record stuck in one groove”, în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

[112] „*Teatrul* lui Camus și Sartre este o expresie mai puțin adecvată a *filozofiei* lor. Camus, de exemplu, când susține că lumea a încetat să mai aibă un sens, o face în stilul discursiv, elegant, raționalist al moralistului din secolul al XVIII-lea, prin piese bine construite și șlefuite”, în Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, p. 20.

absurdului este experiența absurdului pe scenă. În consecință, aceste piese tind spre o devalorizare radicală a limbajului, spre o poeticitate care rezultă din imagini concrete, din ceea ce se întâmplă pe scenă, și nu din replicile personajelor. Cel mai bun argument în acest sens este piesa *Scaunele*, Esslin sugerând că poetica piesei nu constă în „cuvintele banale", ci în faptul că „ele sunt adresate unui număr crescând de scaune goale"[113], teatrul absurdului reflectă o lume lipsită de sens, la nivel filosofic și la nivel estetic.

Deși moștenirea lui Esslin este de necontestat, au apărut noi puncte de vedere care cer o reevaluare a acestei moșteniri.

Lucrarea lui Michael Y. Bennet, *Reassessing the Theatre of the Absurd*, propune o schimbare a perspectivei din care au fost și sunt încă receptate piesele considerate de Martin Esslin ca aparținând teatrului absurdului. El are în vedere construcția sensului și nu lipsa acestuia, piesele sunt parabole care îl forțează pe cititor sau pe spectator să se confrunte cu propria sa viziune asupra lumii, pentru a crea ordine în haosul de pe scenă[114].

*

Implicațiile absurdului din perspectiva existențialistă au avut ecou și în planul sociologiei, absurdul sociologic fiind definit ca o încălcare a normelor sau ca o serie de dezechilibre grave în cadrul normelor. Plecând de la absurdul filosofic existențialist, Giora Shoham, în *Society and the Absurd*, propune o analiză socio-psihologică a absurdului, o sociologie a absurdului. Va reformula abordarea camusiană a absurdului perceput ca „stare de spirit, divorț", asociind acesteia și devierea socială, alienarea, crima, nebunia, într-o matrice mai largă a crizei ontologice a *accidia* (indiferența socială) și absurdului.

Absurdul literar a fost abordat și din perspectiva lingvisticii. Joanna Gavins subliniază că, deși adoptarea termenului de „absurd" ca mijloc de a descrie opere literare este acum larg răspândită, granițele între care se definește absurdul în critica literară sunt nedefinite și chiar conceptul în sine este nebulos. Esslin, din păcate, observa Gavins, oferă numai o analiză descriptivă a operelor, combinată cu impactul primei reprezentații asupra publicului și criticii, dar fără a face referire la trăsăturile stilistice pe care textele analizate le au în comun. El nu oferă detalii riguroase în diferențierea scriitorilor pe care îi consideră dramaturgi ai absurdului și aceia (Jean Giradoux, Sartre, Camus) pe care îi identifică ca aparținând unei tradiții a teatrului existențialist.

Cercetătoarea are în vedere și percepția cititorului și conceptualizarea fenomenului textual. Cadrul general al studiului său este „Text World Theory" – o

[113] Martin Esslin, *op. cit*., p. 21.

[114] "I suggest that meaning-making, not meaninglessness, is integral to the plays characterized as absurd. Because of the play's parabolic nature – metaphor, paradox, and a move to disorder – the reader or audience member is forced to confront his or her own worldview in order to create order out of the chaos presented in the play", în Michael Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.

teorie care are în vedere toate tipurile de discurs, inclusiv cel literar, o perspectivă care abordează discursul ca produs al unei interacțiuni între participanți implicați într-o situație de comunicare, numită „Real-World-Situation". Lucrarea sa combină o cercetare stilistică cu o perspectivă cognitivă asupra limbajului, urmărind să creeze tipare stilistice.

Suplimentând cu axiome proprii schema comunicării elaborată de Jakobson, Isaac și Olga Revzin, adepți ai școlii semiotice ruse, au demonstrat absurdul în *Cântăreața chelă* sau *Scaunele*, pe temeiul că „există o încălcare frecventă a unor presupoziții care stau în spatele fiecărui act normal de comunicare".

BIBLIOGRAFIE

Apolinaire, Guillaume, *Scrieri alese*, trad. Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, în româneşte de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.

Bahtin, Mihail, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*, Bucureşti, Editura Univers, 1974.

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

Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*. *Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998.

Bennett, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd*. *Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011.

Bermel, Albert, "Apollinaire's Male Heroine", în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182.

Cardullo, Bert și Knofp, Robert (eds.), *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Yale University Press, 2001.

Childs, Peter și Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.

Cornwell, Neil, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.

Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2005.

Dale, Alan, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.

Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998.

Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014.

Ede, Lisa Susan, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Caroll*, The Ohio State University, 1975, teză de doctorat nepublicată.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Esslin, Martin, "The Theatre of Absurd", în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Editura Unitext, 2009.

Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. I: *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009.

Gilmore, Robert, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998.

Haight, M.R., "Nonsense", în *British Journal of Aesthetics*, No. 11 (3), p. 247–256 (1971).

Harpham, Geoffrey, "The Grotesque: First principles", în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468.
Hinchliffe, Arnold P., *The Absurd*, Methuen and Co Ltd, 1977.
Hocke, Gustave Rene, *Manierismul în literatură*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 1998.
Holquist, Michael, "What is a Boojum? Nonsense and modernism", în *Yale French Studies*, No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117.
Hyman, Erin Williams, "Attentats and Symbolist Spectacle", în *The Comparatist*, No. 29 (2005), p. 101–122.
Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, 1993.
Jarry, Alfred, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, Editura Anima, București, 1994.
Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Trei, 1995.
Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
Law, Johnatan, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013.
Lear, Edward, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Liternet, 2010.
Munteanu, Romul, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997.
Oring, Elliott, *Engaging Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003.
Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971.
Rabelais, François, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968.
Rusiecki, Cristina, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor", interviu cu Monique Borie, publicat în revista „Cultura", nr. 6/2004, disponibil pe http://atelier.liternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html.
Rusu, Anca Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999.
Saiu, Octavian, *Posteritatea absurdului*, București, Editura Paideia, 2012.
Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012.
Segal, Erich, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001.
Shattuck, Robert, *The Banquet Years: The Art in France 1885–1918*: *Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.
Smith, Imogen Sara, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy,* Gambit Publishing, 2008.
Strachey, Edmund, "Nonsense as a Fine Art", Fifth Series, Volume LXIV, Oct.–Nov.–Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from "Quarterly Review", 167, 1888, p. 335–65).
Tigges, Wim, *An Anathomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

ABSTRACT

The absurdist theatre's legitimate ancestors renew archaic traditions. There are a few lines of thought which, according to Martin Esslin, anticipate absurdist theatre. First, pure theatre, which replaces spoken word with décor and movement, comes to life through the Latin mime, the British music hall or the American vaudeville, however Nicolae Balotă questions this denial of the word. Second, verbal nonsense, with deep roots in children's folklore, is used to liberate one from the constraints of logic.

Third, the dichotomy between dream and absurd is a constant theme and a generator of structure. *Ubu-Roi,* essential for modern theatre, representatively challenges reality and society as a whole, and anticipates the Dada movement or Surrealism. Later, Guillaume Apollinaire would use

miracles and imagination without following any limit, while Antonin Artaud's metaphysical theatre rediscovers the individual in relation to nature without any social or psychological elements. At the same time, it is important to point to the limits of this element, and to mention that Romantics, for example, consciously use dreams as an instrument of creation and therefore are not absurdits.

Fourth, the grotesque, directly imported from baroque, is reshaped by Albert Camus to an extent that its limits are much wider. Irony, previously used to amuse, is now a tool to question certainties and possibilities. Fifth, absurdist theatre contains different props, one of them being the author's tendency to perceive themselves as isolated unique creators, even though they share certain key characteristics. The term was however abused, becoming a shortcut for a mixture of philosophy and theatre. There are, of course, differences between generations, the likes of Samuel Beckett and Eugene Ionesco completely abandoning rational mechanisms, while Jean Giraudoux or Jean Anouilh use a brand-new logic.

Key-words: avant-garde, Martin Esslin, pure theatre, Nicolae Balotă, verbal nonsense, dream, *Ubu-Roi,* Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud.