

## EUGÈNE IONESCO AND THE PREDECESSORS OF ABSURD DRAMA

Iulia Luca

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract: The aim of our essay is to analyse and to reveal the origins and the influences of the Theatre of the Absurd. The term derives from an essay by the French philosopher Albert Camus who first defined the human situation as basically meaningless and absurd in his „Myth of Sisyphus”, written in 1942. At the same time, it was influenced by the traumatic experience of the horrors of the Second World War. The litterture of nonsense was a good inspiration for Ionesco's work. Dreams have become a direct source of the Absurd Theatre. Alfred Jarry with his „Ubu roi” is also an important predecessor of the Absurd Theatre. One of the more extreme manifestations of the avant-garde was the Dadaist movement, which had an important contribution to the shere of drama. In this connection, of particular importance were the theoretical writings of Antonin Artaud.*

*Keywords: absurd, dream, dadaism, theatre, predecessors, myth, nonsense.*

Pentru a descoperi opera dramatică ionesciană, trebuie să ținem seama de contextele în care dramaturgul și-a scris piesele, precum și antecesorii care l-au influențat. Știm că toate convențiile teatrale se dezvoltă ca o reacție la convențiile anterioare sau ca o reacție la evenimentele istorico-sociale. Estetica romantică se opune celei clasice, iar manifestarea împotriva romantismului a generat o estetică nouă, naturalismul și realismul. Apariția dadaismului și a suprarealismului vine din dorința unor scriitori de a se opune realismului, prin aducerea pe scenă a nonrealului și a suprarealului. Toate aceste schimbări sunt direct legate de climatul istoric influențat de dezvoltarea psihologiei dar și de progresul ideilor științifice care au influențat literatura și artele.

Teatrul absurdului, așa ca toate celelalte estetici, nu a început la o dată exactă, dar putem situa debutul acestuia la începutul anilor '50. Noua dramaturgie a lui Ionesco, Beckett și Adamov se înscrie într-o tradiție filosofică și scenică de care trebuie să ținem cont în încercarea noastră de a înțelege acest fenomen teatral de început de secol XX. Viziunea condiției umane alienate și absurde pe care ne-o propune, după cum am văzut, scena istorică a anilor '50, își găsește originea în filosofii existențialiste ale acelor ani, și anume cea a lui Heidegger, Kierkegaard, Sartre și Camus, acești autori reprezentând contextul în care a scris Ionesco și influențând climatul teatral al acelor vremuri.

Citind cu atenție piesele ionesciene, dar și cele ale lui Beckett sau Adamov, remarcăm că viziunea autorilor despre lume, transpusă în operele lor, este una care se înrudește cu curentul existențialist pe care, într-un anume fel, l-au continuat, ei transpunând în operele lor alienarea individului confruntat cu o existență absurdă. Curentul existențialist a apărut în Franța ca un refuz al raționalității și a afirmat fără încetare că rațiunea, care tinde către adevărul absolut, nu ar putea, de fapt, să îl înțeleagă sau să-i descopere misterul. Conform acestei filosofii, existența este absurdă, nu are nicio noimă și duce inexorabil către moarte. Toți filosofii existențialiști au subliniat caracterul paradoxal al condiției umane, mărginită și apărută inexplicabil dar care este, în același timp, afirmarea unei libertăți care respinge orice aservire și îl îndeamnă pe om să-și creeze propriile valori, să-și găsească propriile sale sensuri pe căile diverse care se deschid în fața sa. Pentru a scăpa de opresiunea

**Section: LITERATURE**

absurdului și pentru a ajunge la un sens al existenței, omul trebuie să-și asume cu curaj absurdul condiției sale, bazându-se pe libertatea și pe luciditatea sa.

Albert Camus a îmbrățișat și avansat ideea că în perioada dezamăgitoare în care trăiește, lumea a încetat să aibă vreun sens la fel ca și viața și oferă drept soluție alegerea de a gândi lucid existența și de a se angaja în apărarea libertății. În această situație, a trăi se reduce la repetarea mecanică a unor gesturi și obișnuințe: „Sculare, tramvai, patru ore la birou sau la fabrică, prânz, tramvai, patru ore de muncă, cină, somn și luni, marți, miercuri, joi, vineri și sâmbătă în același ritm (t.n.)”<sup>1</sup>. Datorită acestei rutine, omul există prin lucruri, afară din el însuși, absent din lume, neștiutor și străin de propria sa esență: „Într-un univers lipsit de iluzii și de lumină, omul se simte străin (t.n.)”<sup>2</sup>. Caracterul automat al acestei existențe omenești, fără scop și fără rațiunea profundă de a trăi, face să apară o stare de oboseală impregnată de greață. Camus explică faptul că ceea ce este absurd nu este nici lumea, nici viața, nici ființa umană, ci confruntarea acesteia din urmă cu iraționalul lumii pe care nu-l poate înțelege: „Absurdul este în mod evident un divorț. El nu există nici într-unul nici în celălalt dintre elementele comparate. El se naște din divorțul lor (t.n.)”<sup>3</sup>.

Dacă pentru ceilalți existențialiști important era să inventeze un sens pentru a-l consola pe om de absurd, omul lui Camus unește revolta și dragostea de viață, alegând să trăiască într-un prezent căruia îi conferă un înțeles. Astfel, fericirea omului revoltat este legată de conștiința absurdului. Este celebră aserțiunea „Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit (t.n.)”<sup>4</sup> care-l definește pe deplin pe omul absurd aflat în căutarea unui sens al vieții sale și care ajunge la revoltă și, în mod paradoxal, la libertate, ajungând să refuze iminența morții prin încercarea de a găsi fericirea în satisfacția și plăcerea pentru viață. Așadar, dacă libertatea de a alege poate face să dispară absurdul, angoasa și alienarea rămân de nedespărțit de condiția umană. Omul poate trăi în această lume absurdă și angoasantă, cu condiția de a se folosi de propria libertate, singura capabilă de a-l îndrepta spre un sens. Diferența dintre filosofii existențialismului și dramaturgii anilor '50 este că, dacă primii încearcă să înțeleagă și, în același timp, să găsească o cale de a scăpa de această absurditate și alienare, autorii pieselor de teatru mai sus menționați se mulțumesc doar cu reprezentarea acestora pe scenă lăsând, oarecum, spectatorului responsabilitatea de găsi un sens.

Noul teatru a fost precedat de diverse tentative bogate în sugestii, impregnate de incoerență și de absurd, pe care le-a reluat și exploatat cu real succes. Printre aceste tentative am putea numi farsa tradițională și filmul mut, literatura non-sensului, onirismul, în buna tradiție a lui Alfred Jarry, a lui Guillaume Apollinaire sau pe dadaști și suprarealiști. Teatrul lui Ionesco, abundând în bufonerii și scene burlești, s-a inspirat, pare-se direct din farsa tradițională ale cărei reprezentări scot în evidență deriziunea condiției umane. Putem aminti mai multe procedee specifice ale acestui gen de artă scenică, printre care comicul de repetiție, automatismul gesturilor, alura de clowni a protagoniștilor și pantomimele care apar peste tot în dramaturgia secolului al XX-lea, conferind acestui tip de spectacol o tonalitate derizorie, simultan tragică și comică.

---

<sup>1</sup>Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Editions Gallimard, Paris, 1965, p. 106. „Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme”.

<sup>2</sup>Albert Camus, *op. cit.*, p. 106. „Dans un univers soudain privé d'illusions et de lumieres, l'homme se sent un etranger”.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 120. „L'absurde est essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des elements comparés. Il naît de leur divorce”.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 166. „Il faut imaginer Sisyphe heureux”.

Alături de farsă, filmul mut figurează ca o sursă la fel de importantă a noului teatru. Expunând protagoniști în conflict cu mecanismele cotidiene și evoluând într-o lume în continuă schimbare și fără scop, filmul mut evidențiază absurdul condiției umane în toată dimensiunea ei comică și în același timp în profunzimea ei tragică. Inspirându-se și din farsă și din filmul mut, dramaturgul francez transformă teatrul într-un spectacol grotesc al suferinței, al angoasei și al morții, care devin astfel derizorii prin însăși absurditatea lor, „căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în rîs”<sup>5</sup>. Prin utilizarea procedeelelor farsei tradiționale și a filmului mut, noua formă a teatrului, care își găsește expresia în anii '50, reprezintă o întoarcere la formele non verbale ale teatrului, dovedind puterea intrigii fără intrigă și fără cuvânt, afirmând refuzul său în ce privește limbajul ca instrument al exprimării sensului.

Noul teatru își extrage sevele și din scrierile unor precursori precum Antonin Artaud, Alfred Jarry sau Apollinaire. Punerile în scenă ale piesei *Ubu roi* a lui Jarry sau ale piesei *Les mamelles de Tiresias* a lui Apollinaire au constituit momente importante în istoria noului teatru în ceea ce privește estetica provocării. Văzută mult timp ca prima piesă de avangardă, *Ubu roi* împinge până la absurd imaginea omului, încarnând în protagonistul Ubu, imaginea terifiantă a vulgarității și cruzimii. Considerăm că este necesar să ne oprim asupra teatrului cruzimii, teoretizat de Antonin Artaud, care, în 1948, inaugurează această nouă formă de expresie dramatică, prin intensa mobilizare a obiectelor, gesturilor, semnelor, utilizate într-un spațiu nou”<sup>6</sup>.

Admițând criza teatrului contemporan, criză la care a contribuit lipsa de autenticitate a discursului teatral, Artaud consimte ca noul teatru să provoace, la rândul lui, o altă criză, și anume cea a conștiinței, de unde și comparația acestuia cu ciuma: „Ca și ciuma, teatrul e o criză care ajunge la deznodământ odată cu moartea sau cu vindecarea. Iar ciuma este un rău superior, întrucât reprezintă o criză completă, după care nu mai există nimic, în afară de moarte sau de o purificare extremă. La fel, teatrul este și el un rău, pentru că reprezintă echilibrul suprem la care nu ajungi fără a cunoaște distrugerea. El invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile; și se poate vedea [...] că din punct de vedere uman acțiunea teatrului, ca și a ciumei, este binefăcătoare, căci, împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sînt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia, ipocrizia”<sup>7</sup>.

În volumul intitulat *Teatrul și dublul său*, Artaud încearcă să explice noutatea actului dramatic pe care el însuși îl propune, astfel: „Convins că mulțimea gândește mai întâi cu simțurile și că e absurd să te adresezi mai întâi înțelegerii, ca în teatrul psihologic obișnuit, Teatrul Cruzimii își propune să recurgă la spectacolul de mase, să caute în agitația unor mase importante, însă aruncate convulsiv una împotriva alteia, ceva din acea poezie ce se găsește în sărbători și în mulțimi, din zilele obișnuite, rare astăzi, când poporul iese în stradă. Dacă dorește să-și recâștige necesitatea, teatrul trebuie să redea tot ce ține de iubire, crimă, război, ori nebulie”<sup>8</sup>. Noul teatru trebuia să o rupă cu actualitatea, pentru că idealul său nu consta în rezolvarea de conflicte sociale, ci în relatarea „extraordinarului, să pună în scenă conflicte naturale, forțe naturale și subtile, provocând stări de transă similare dansurilor dervișilor”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup>Eugène Ionesco, *Note și Contranote*, Traducere din limba franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, ed. II, 1992, p. 54.

<sup>6</sup>Antonin Artaud, *Teatru și dublul său*, Traducere de Voichița Sau și Diana Tihu-Suciu, posfață de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 2007, p. 69.

<sup>6</sup>Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 305.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 28.

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 69.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 58.

Respingerea efectelor teatrului tradițional, revolta împotriva teatrului emoțiilor superficiale, componenta socială a actului dramatic, râsul nervos, distrugerea oricărei posibilități de disimulare a publicului, plasându-l în centrul reprezentăției, iată profesiunea de credință a lui Artaud, deoarece, afirmă autorul, „decadența teatrului contemporan se explică prin faptul că el a pierdut sentimentul a ceea ce e serios, pe de o parte, și a râsului, pe de alta. Pentru că a rupt orice legătură cu gravitatea, cu eficacitatea nemijlocită și pernicioasă, într-un cuvânt cu Primejdia. Pentru că, pe de altă parte și-a pierdut simțul umorului adevărat, al puterii de disociere fizică și anarhică a râsului”<sup>10</sup>.

Câteva decenii mai târziu, Ionesco propune o estetică pe care o va defini prin îngroșarea efectelor, chiar contrariul a ceea ce prevestise Artaud: „...trebuia mers în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. [...] Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nu comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Totul să fie împins la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Să se facă un teatru al violenței, violent comic, violent dramatic”<sup>11</sup>. Observăm un teatru al cruzimii la Artaud, un teatru al violenței la Ionesco, amândouă estetici pretinzând a-și avea originile în antagonismul comic-tragic, „unul visceral-ritualic, altul manierist-imaginativ”<sup>12</sup>.

Există în dramaturgia ionesciană câteva imagini care își găsesc un adevărat precursor în Artaud. Vorbim aici de acele imagini care constrâng natura, idee care îi place lui Artaud, a unei metamorfoze congenitale, cum ar fi mireasa cu trei nasuri din *Jacques sau Supunerea*, domnișoara cu mustăți mari, negre din *O fată de măritat*, imagini șocante pentru conservatorismul teatrului burghez și care pot fi întâlnite foarte des în piesele dramaturgului francez, care explică „...eu unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, s-o transform într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cântec, într-un soldat în platoșă, în apă de izvor”<sup>13</sup>. Atât Artaud, cât și Ionesco, vor admite că Alfred Jarry este părintele lor spiritual. Artaud va da naștere, alături de Vitrac, teatrului *Alfred Jarry*, proclamând astfel fractura de teatrul clasic și debutul unui teatru al tuturor tipurilor de răs, propunându-și ca temă actualitatea, umorul și ca scop râsul absolut<sup>14</sup>. Pentru Esslin, primul teoretician al absurdului, Artaud reprezintă legătura dintre suprarealism și noua avangardă.

Alte influențe marcante asupra noului teatru sunt acelea ale dadaștilor și suprarealiștilor, care se îndârjesc, în contextul haotic ce urmează primului război mondial, să caute scandalul și provocarea, printr-o respingere violentă și plină de dispreț a artei convenționale a perioadei burgheze. Nicolae Balotă, în lucrarea *Lupta cu absurdul*, analizează fenomenul Dada, influențele pe care acesta le-a avut asupra a tot ceea ce a însemnat antiliteratura secolului al XX-lea: „Parodia creației, a genurilor literare, a stilului, a limbajului artistic va fi, poate, moștenirea cea mai importantă pe care o va lăsa Dada. [...] Fantezia fără opreliște, umorul dadaist care se complăce în incongruități au sedus pe unii tineri autori dramatici din zilele noastre (cum e Julien Torma) dar și pe Eugène Ionesco”<sup>15</sup>. Mișcare radicală de avangardă, apărută în jurul Cabaretului Voltaire din Zurich și al lui Tristan Tzara, s-a remarcat printr-o puternică înclinație spre arta teatrală, pentru că „se dansa, se jucau scene comice, farse nostime, care căpătau o mare anvergură grație verbiajului lui Iancu; Tzara, neobișnuit și stupefiat, făcea față până la epuizare, iar primii dadaști se

---

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 36.

<sup>11</sup>Eugène Ionesco, *Note și Contranote*, ed. cit., 1992, pp. 53.

<sup>12</sup>Alina Gabriela Manolache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, de la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, Colecția «Aula Magna», București, 2006, p. 153.

<sup>13</sup>Eugène Ionesco, *Note și Contranote*, ed. cit., 1992, p. 72.

<sup>14</sup>Antonin Artaud, *Teatru și dublul său*, ed. cit., 2007, pp. 136-137.

<sup>15</sup>Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971, pp. 265-266.

împărțeau între dans și pornirile dezvățate...”<sup>16</sup>. Dada cultivă incoerența, extravaganta și deriziunea, împingând spiritul de negare până la cruzime, cu scopul manifest de a șoca. Dadaistii și-au pus în scenă și și-au jucat primele lor piese care constituie o adevărată năvală a nonsensului poetic, exprimat cu umor în dialoguri incoerente care elimină limbajul impregnat de sens. Francois Buot, unul dintre istoriografii perioadei, înfățișează atmosfera grupului: „Marcel Iancu desena, crea măști, Tzara scria poeme negre, cu câteva împrumuturi amuzante din limba română. [...] Hugo Ball era mereu la baterie, iar Maya Chruszcz dansa purtând măștile lui Iancu, pe texte de Tristan”<sup>17</sup>. În 1920, mișcarea dada își face debutul la Paris cu câteva sketchuri și piesa *S'il vous plaît*, a lui Breton și Soupault, prima încercare de scriitură automată.

Piesele lui Tzara, sub forma unor poeme-manifest sporite, concretizează deja preocuparea autorului pentru descompunerea frazelor, a imaginilor, a corpurilor chiar, o descompunere accidentală care va culmina, după cum am văzut, în cea mai cunoscută piesă a sa, *Le coeur à gaz*. Înaintea lui Ionesco, dadaistii, iar apoi suprarealiștii, au încercat să cuprindă și publicul în grupul oamenilor scenei, astfel că între scenă și sală nu mai exista tradiționalul loc al orchestrei. Și „acumulările de vocabule absurde”<sup>18</sup> pe care le citim în scenele finale ale unor piese ionesciene au fost una din metodele de amuzament ale mișcării Dada.

Atât dadaismul, cât și suprarealismul, dovedesc o respingere a realității pe care o consideră absurdă și perversă, dar în timp ce mișcarea dada este pur negativă, suprarealismul crede în forța inconștientului și iraționalului pe care îl lasă să se manifeste liber. Teatrul de avangardă va atinge maturitatea de îndată ce grupul suprarealiștilor se va desprinde de nucleul inițial, odată cu celebrul proces al dadaismului din 1921. Henri Béhar consideră că principala contribuție a suprarealiștilor în teatru o reprezintă *revoluția de catifea*, care se produce atunci când cuvintele nu mai sunt o expresie a gândirii ci a vieții psihice, a viziunilor onirice, a transei, a iraționalului<sup>19</sup>. Mijlocul de exprimare a inconștientului îl constituie pentru suprarealiști, așa cum am remarcat, scriitura automată, ale cărei urme se vor regăsi și în operele dramatice ionesciene, în care cuvintele, golite de sens, constituie o caracteristică importantă. Exprimându-se împotriva spiritului dada, suprarealiștii resping teatrul, mergând până la a-i îndepărta pe Artaud și Vitrac, când cei doi au inaugurat Teatrul Alfred Jarry, iar producțiile teatrale zămislite sub marca suprarealiștilor sunt foarte puține. Cele mai cunoscute piese create în interiorul mișcării sunt *Comme il fait beau!*, scrisă de Breton, Desnos și Péret și *Le trésor des jésuites*, semnată de Aragon și Breton. Piesa lui Breton *Comme il fait beau!*, pe care Béhar o apreciază ca fiind mai degrabă o fantasmagorie decât un text de teatru<sup>20</sup>, e construită sub forma unui colaj verbal creat pe baza viselor lui Desnos și Péret, în care un întreg „bestiar și un decor vivant cvasi-apocaliptic intră într-un dialog al semnelor și spaimelor. [...] Somnul și natura regresivă, amintind de era glaciară, bântuită de imagini paternale, sunt motivele sale centrale”<sup>21</sup>.

Pe lângă rădăcinile sale de sorginte filosofică, pe care le-am menționat deja, literatura absurdului își are și origini de natură literară. Martin Esslin a dezbătut în cartea sa *Theatre of*

---

<sup>16</sup>François Buot, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, Traducere de Alexandru și Magdalena Boianțiu, Editura Compania, București, 2003, p.31.

<sup>17</sup>François Buot, *op. cit.*, p. 34.

<sup>18</sup>Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, ed.cit., 1971, pp. 267-268.

<sup>19</sup>Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et le surréaliste*, Editions Gallimard, Paris, 1979, p. 54.

<sup>20</sup>Henri Béhar, *op. cit.*, p. 251.

<sup>21</sup>Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco, de la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, ed. cit., 2016, p. 47.

*the Absurd* originile acestei tradiții, menționând că nu se poate constata o continuitate a fenomenului, fiind vorba doar de momente care se pot înscrie în așa-zisa literatură a absurdului. Esslin consideră că teatrul absurdului e o întoarcere la arhaicele tradiții ale mitului și tragediei antice. Există numeroase asemănări și corespondențe între izvoarele antice și structurile literaturii absurdului conform cărora absurdul este când element al satirei, când formă de umor sau irațional oniric.

Satira filosofică, cu origini în Antichitate, ilustrată mai apoi în operele lui Rabelais, Voltaire sau Swift, are ca obiect nu viciul de comportament ci evidențierea unei gândiri absurde. Trebuie, astfel, să facem o distincție netă între farsele care aveau drept țintă moravuri sau instituții și satira filosofică care merge până la mecanismul intim al gândirii, scoțându-i în evidență mecanismul absurd. Vom întâlni astfel, ilustrată, această valență de parodizare a satirei în întreg teatrul lui Eugène Ionesco, cu insistență deosebită asupra unui limbaj dezarticulat și clișeizat. Eugène Ionesco relevă o asemenea tendință a teatrului numit „uneori absurd, și care nu e decât denunțarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanța sa, steril, făcut din clișee și slogane”<sup>22</sup>.

Un alt domeniu de manifestare a absurdului, cultivat și el încă din Evul Mediu, este umorul absurd, care se deosebește de satiră, deoarece, prin acest tip de umor rațiunea logică devine ea însăși obiectul deriziunii. Acest tip de umor se manifestă îndeosebi prin glumă, prin calambur sau prin jocuri de cuvinte, care răstoarnă raționalitatea judecății logice, stabilind legături logice absurde, cu scopul manifest de a declanșa râsul. Umorul absurd este cultivat în teatrul absurdului dar are rădăcini mult mai vechi și precursori iluștri, precum Rabelais, Lewis Carroll, Swift, Goethe și Victor Hugo, în a căror operă întâlnim calamburul, nonsensul sau jocurile de cuvinte. Considerăm că cel care a ilustrat pe deplin virtuțile acestui tip de umor este Eugène Ionesco, încă din prima sa încercare în limba română, *Englezește fără profesor*.

Se știe că de foarte multe ori nu se poate face o demarcare precisă între satiră și umorul absurd și că acestea se întâlnesc concomitent în operele unor predecesori precum Rabelais sau Swift. La fel, putem afirma că absurdul oniric este asociat de multe ori cu satira sau cu umorul absurd în operele scriitorilor amintiți, constituind un exemplu și o sursă de inspirație pentru dramaturgia teatrului absurdului. Astfel, trăsătura de coșmar pe care o au unele dintre realizările teatrului absurdului, precum și unele dintre povestirile absurde, ne duce cu gândul la teme și procedee exploatate de literatura onirică.

Este lesne de stabilit o legătură între absurd și vis, pentru că în vis reprezentările de ordin psihic își pierd reprezentarea verbalizată și abstractă care este, cum se știe, un atribut al vieții psihice în stare de veghe. Altfel spus, legăturile logico-raționale care asigură coeziunea între lucruri și comunicarea verbală în stare de veghe dispăre, lăsând locul unor legături ce scapă logicii formale. În locul logicii raționale se instalează logica onirică care capătă un caracter de simbol. Psihanaliștii consideră că absurditatea este mai prezentă în vis decât pe orice alt plan psihic, pentru că visul reprezintă realități incoerente, incongruente care scapă unei analize logice. Martin Esslin vorbește în lucrarea sa despre „utilizarea modurilor de gândire mitică, alegorică, onirică”<sup>23</sup>, considerându-le surse ale literaturii absurdului. Impregnate de absurd, operele dramatice ale lui Ionesco exploatează imaginarul și fantasticul, îndreptându-se adesea, după cum am remarcat, către onirismul cel mai dezlănțuit. Astfel, noul teatru multiplică locurile și acțiunile, procedează la dedublarea personajelor care pot, cu ușurință, să dispară sau să se reconstituie. Experiența onirică ionesciană a fost păstrată și în

---

<sup>22</sup> Eugène Ionesco, *Note și Contranote*, ed. cit., 1992, p. 72.

<sup>23</sup> Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009, p. 248.

teatrul său, experiență pe care am analizat-o în capitolul referitor la autobiografie și vis în opera sa.

O altă rădăcină literară a absurdului este ușor de depistat în grotescul baroc și în ironia romantică. Grotescul este definit de Wolfgang Kayser, unul dintre cei mai cunoscuți cercetători ai fenomenului, ca fiind un joc cu absurdul, ca obiectivare pe planul artistic a unei trăiri subiective. Întâlnit încă din Antichitatea târzie și în special în Baroc, trebuie să spunem că, de fapt, grotescul este prezent în aproape toate epocile evoluției literaturii, ilustrat cu precădere în creațiile poetilor baroci francezi (Georges de Scudery, Desmarte), în literatura romantică prin Hugo, cu al său roman *Notre-Dame de Paris*, apoi în literatura secolului al XX-lea prin Kafka, dar și în artele vizuale, avându-i ca reprezentanți de seamă pe Salvador Dalí și Fernando Botero, dar mai cu seamă în teatrul absurdului, ilustrat în opera lui Ionesco. Metamorfoza și metamorfismul pe care le va utiliza literatura absurdului din secolul al XX-lea, au drept sursă literatura și arta barocă prin imaginea monștrilor.

Absurdul exclude tragicul, Sisif devenind exponentul revoltei absurde care poate fi definită drept o atitudine ironică față în față cu o lume irațională și cu zădărnicia actelor omenești. El, eroul absurd, se leapădă de orice iluzie, apărându-se în fața unei situații fără ieșire printr-o ironie sfidătoare. Vom întâlni la Ionesco ilustrarea acestei ironii care devine o manifestare de luciditate a spiritului. Toți acești „strămoși literari ai absurdului”<sup>24</sup> nu sunt decât elemente disparate ale unei estetice a absurdului, întrucât putem vorbi despre o adevărată estetică a absurdului și o viziune supra absurdității lumii abia odată cu apariția teoreticienilor absurdului din secolul al XX-lea.

Chiar dacă există o oarecare ruptură de tradiție, noul teatru păstrează amprenta acesteia, pentru că tradiția i-a pregătit terenul și fără de care nu s-ar fi putut impune: „Autorul nou este cel care, în mod contradictoriu, încearcă să refacă legătura cu ceea ce este cel mai vechi: limbaj și teme noi, într-o compoziție dramatică care se vrea mai limpede, mai despuiată, mai curat teatrală; refuz al tradiționalismului, pentru a regăsi tradiția; sinteză a cunoașterii și invenției, a realului și imaginarului, a particularului și universalului sau, cum se spune astăzi, a individualului cu colectivul”<sup>25</sup>.

Reînnoind o veche tradiție, teatrul ionescian își afirmă originalitatea printr-o schimbare radicală a stilului și retoricii, printr-o apropiere între condiția umană și arta teatrală, ce stă mărturie pentru o uimitoare modernitate. Ideea fundamentală a gândirii existențialiste, din care s-a inspirat și Ionesco, se bazează, așa cum am menționat, pe faptul că, născându-se, omul este aruncat într-o lume pe care nu o resimte ca fiind a sa, știind că totul este lipsit de sens și că absurdul însoțește periplitul ființei umane pe pământ.

Noul teatru se înscrie, fără îndoială, într-o amplă tradiție dar îi reînnoiește, în mod radical, atât filosofia cât și forma, eludând regulile clasice și elaborând o nouă expresie a formelor teatrale. Dramaturgul preferă să creeze o realitate mai mult psihologică decât fizică, prin exprimarea sentimentului iraționalității condiției umane, considerată absurdă și lipsită de sens.

## BIBLIOGRAPHY

1. Artaud, Antonin, *Teatru și dublul său*, Traducere de Voichița Sau și Diana Tihu-Suciu, posfață de Ion Vartic, ediție îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 2007,
2. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Editura Univers, București, 1971.

---

<sup>24</sup> Nicolae Balotă, *op.cit.*, p. 57.

<sup>25</sup> Eugène Ionesco, *Note și Contranote*, ed. cit., 1992, p. 74.

**Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)**  
**MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue**  
**Arhipelag XXI Press, 2018**

---

3. Béhar, Henri, *Le Théâtre Dada et le Surréaliste*, Editions Gallimard, Paris, 1979.
4. Buot, François, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, Traducere de Alexandru și Magdalena Boianțiu, Editura Compania, București, 2003.
5. Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Editions Gallimard, Paris, 1965.
6. Esslin, Martin, *Theatre of the absurd*, Penguin Books, New York, 1991.
7. Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009.
8. Ionesco, Eugène, *Note și Contranote*. Traducere din limba franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, ed. II, 2002.
9. Mihalache, Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco de la teatrul suprarealist la teatrul postmodern*, Editura Muzeul Literaturii Române, Colecția «Aula Magna», București, 2006.