

Emilia TARABURCA
Doctor în filologie, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova,
Chișinău, Republica Moldova

Literatura franceză despre absurd: un export estic? (E. Ionesco și literatura română de la hotarul secolelor XIX-XX)

Rezumat: Concepția despre absurd, răspândită în Europa la începutul și la mijlocul secolului al XX-lea prin studiile filozofilor germani și, în special, prin operele artistice ale lui J.-P. Sartre și A. Camus (de asemenea filozofi), își găsește expresia plină în *teatrul absurdului*, una dintre cele mai expresive forme de protest, o semnificativă modalitate de a spune «nu» dispariției valorilor unei societăți care a demonstrat falimentul civilizației moderne. Lider incontestabil al teatrului absurdului este scriitorul român de limbă franceză Eugène Ionesco. În timp ce Camus susținea că precursori ai literaturii despre absurd și înstrăinare sunt Dostoievski și Kafka, pentru Ionesco, inclusiv prin felul de a «lucra» limbajul (deconstrucția limbajului academic), drept modele, în mare măsură, servesc opera lui Ion Luca Caragiale (care recurge în scrierile sale la «dialogul absurd», desemantizat de valențele sale tradiționale, când limbajul încetează a mai fi mesager de informație și cade în banalitate și în dezagregare) și cea a lui Urmuz, apreciat de critica literară ca precursor și părinte al absurdului, «unul dintre premergătorii revoltei artei universale» (E. Ionesco), a cărui moștenire artistică a fost preluată de T. Tzara în dadaism, iar apoi în suprarealism, realizând o deschidere spre literatura de avangardă europeană.

La începutul secolului al XX-lea absurdul se regăsește și în dadaism, care, prin «poetica» asociațiilor libere și a supremației hazardului ce elimină orice intervenție a rațiunii umane, prin spectacolele scandaloase, considerate o sfidare a bunului-simț, a pregătit terenul

pentru teatrul absurdului. În felul acesta, putem conchide că și opera scriitorilor români de la hotarul secolelor XIX-XX și de la începutul secolului al XX-lea poate fi atestată ca punct de referință și de pornire a literaturii franceze și universale despre absurd.

Cuvinte-cheie: absurdul în literatura română, absurdul în literatura franceză, interferențe culturale, teatrul absurdului, precursor, avangardă literară

Abstract The conception about Absurd spread in Europe in the early and mid-twentieth century, through German philosophers studies, but especially through the artistic works of J.-P. Sartre and A. Camus (professional philosophers also), finds its plenary expression in the *Theater of the Absurd*, one of the most expressive forms of protest, a significant modality to say «No» to the values disappearance of a society that has demonstrated modern civilization bankruptcy. The undisputed leader of the Theater of the Absurd is the Romanian French-language writer Eugene Ionesco. If Camus has argued that the forerunners of literature about Absurd and Alienation are Dostoevsky and Kafka, then for Ionesco, including through the way of «working» the language (deconstruction of academic language), as models largely serve the work of Ion Luca Caragiale (who uses in his writings the «absurd dialogue», desemantized from its traditional valences, when language ceases to be a messenger of information and falls into banality and disaggregation) and that of Urmuz, appreciated by literary critics as the forerunner and father of the Absurd, «one of the anticipators of universal art revolt» (E. Ionesco), whose artistic heritage has been assumed by T. Tzara in Dadaism, and then in Surrealism, performing an opening to European avant-garde literature.

At the beginning of the twentieth century, the absurd is also found in Dadaism, which through the free associations «poetics» and the hazard supremacy, that eliminates any intervention of human reason, through scandalous shows, considered as a defiance of common sense, has paved the way for the Theater of the Absurd ones. In this manner, we can conclude that the Romanian writers work of the 19th – 20th centuries limit and of the beginning of the 20th century can also be attested as a reference and starting point for the French and universal literature about Absurd.

Keywords: the Absurd in Romanian literature, the Absurd in French literature, cultural interferences, the Theater of the Absurd, forerunner, literary avant-garde

Considerații teoretice

Produs al marilor experimente de la mijlocul secolului al XX-lea și consecință a schimbărilor de paradigmă a unei generații ce a supraviețuit războiului ca să se confrunte cu alte pericole, reale și/sau imaginare, teatrul absurdului a anunțat căderea valorilor absolute, etalând neîncrederea în fața oricărei tentative de fundamentare a obiectivității și aprofundând sentimentul de incomunicabilitate dintre rațiune și realitate, de incapacitate a omului de a fi în acord cu legile existenței și cu sine. Alimentate de incertitudine și de ambiguitate ontologică, piesele teatrului absurdului, pe care Eugène Ionesco le-a numit farse tragice, drame comice, antipiese, pseudodrame, surprind o lume convențională, golită de realitate, lipsită de cauzalitate și unitate, zdruncinată de antagonisme, confuzii și rupturi. Iar valoarea teatrului, susține dramaturgul de origine română, constă în îngroșarea efectelor până la maximum, până la insuportabil.

Teatrul absurdului pornește de la o viziune despre existență și om, apropiată celei a filozofiei existențialismului (în varianta atee), care, prin lucrările artistice ale lui J.-P. Sartre și A. Camus, a influențat modul de gândire al generației de după cel de-al Doilea Război Mondial. Existențialismul a declarat absurdul drept stare metafizică a omului în lumea percepută ca «exil», «mediu străin», «cerc strămt» (Camus), o lume derutată, lipsită de justificare, când totul pare inform, inutil, de prisos, întâmplător și provoacă greață (Sartre). Absurdul derivă din confruntarea dintre necesitățile umane și tăcerea indiferentă a universului, din contradicția dintre infinitatea existenței și limitele fiecărui om în lume. În consecință, existența umană cade într-o continuă înstrăinare și înfrângere. Nu universul este absurd, precizează Camus în *Mitul lui Sisif*, ci relația dintre acesta și ființa umană, dornică de siguranță și fericire (85-88). În această ordine de idei, absurdul, în opinia lui Ionesco, reprezintă expresia realității imediate, ceea ce individul dorește să înțeleagă, dar nu reușește, copleșitoarea lipsă a acordului dintre omul care rătăcește fără de scop, rupt de la rădăcinile lui esențiale, și realitatea impermeabilă, lumea care se dezvoltă după propriile ei legi. Ființa este aruncată într-o existență ce nu poate fi nici dedusă, nici demonstrată, ale cărei reguli de funcționare nu le poate surprinde. Astfel,

absurdul descinde și din impotența omului de a se acomoda, de a-și găsi rostul. Infinit dramatic și nefericit, singur în lume și simțind singurătatea lumii care echivalează cu un Nicăieri universal, deoarece, în ultimă instanță, totul se reduce la neant și suferință, omul ajunge «pe culmile disperării», conchide E. Cioran la nici 25 de ani împliniți.

Într-un timp al căderii valorilor consacrate, care a generat incoerență culturală și etică, neputința de raportare la o autoritate morală absolută, E. Ionesco își asumă un «teatru nonfigurativ» (*Note și contranote* 66), care va deveni mărturie despre criza universală a gândirii, prin care își va exprima, ca și alți dramaturgi ai antiteatrului, dezacordul cu realitatea în care a fost aruncat să existe.

E. Ionesco și I.L. Caragiale: personajul literar

În contextul căutării rădăcinilor, și mai ales ale celor românești, ale operei lui Ionesco, este productivă încercarea de a-i plasa piesele de teatru în relație cu cele ale lui Caragiale. Punct de referință pentru acest tip de cercetări-comparații devine caracterizarea pe care o face chiar Ionesco personajelor și lumii artistice caragialiene în *Portretul lui Caragiale*, inclus în volumul *Note și contranote* (153-156). Ionesco menționează că, prin valoarea operelor sale de moravuri și caractere, scrise, din nefericire, într-o limbă fără circulație universală, Caragiale este, probabil, cel mai mare dintre eroii dramatici necunoscuți.

I.L. Caragiale, a cărui operă deschisă din punctul de vedere al interpretărilor generează un evantai de semnificații, a pus *Oglindă Neagră* (B.-A. Stănescu, *Caragiale: scrisoarea pierdută* 29)¹ în fața societății, provocând-o să-și vadă esența. Deoarece multora nu le-a plăcut, au apărut tot felul de învinuiri despre caracterul său urât. De exemplu, T. Maiorescu afirma că, în comedii «triviale și imorale» (Caragiale, *Teatru. Dosar critic de Lucian Pricop* 14), Caragiale prezintă situații adesea scârboase prin personaje sau vicioase, sau proaste. Criticul literar, pentru care arta trebuie să exercite și o înaltă misiune morală, contribuind la educația poporului, nu acceptă că aceste tipuri umane sunt prezentate astfel de parcă s-ar înțelege de la sine că nu poate fi altfel, fără ca să fie pedepsit răul și răsplătit binele. Sau: E.

1. În această ordine de idei, este interesantă analogia cu renumita comparație a romanului, iar prin extensie, a artei realiste cu oglinda plimbată pe drumul mare, aceea care reflectă nu doar seninul cerului, ci și noroiul din băltoacele de pe drum, a lui Stendhal.

Lovinescu îl critică pe I.L. Caragiale pentru lipsa de idealism și generozitate, de poezie, și susține că personajele sale se rezumă la o singură formulă care mereu se repetă, după care nu este nimic, niciun farmec, niciun zbulcium sufletesc, doar chipuri primitive, deformate, groțești (Caragiale, *Teatru. Dosar critic de Lucian Pricop* 16).

Cu timpul însă, astfel de aprecieri au fost depășite și tot mai multe voci au început să afirme unicitatea și chiar genialitatea lui Caragiale, a cărui operă alimentează orizonturi de așteptare dintre cele mai exigente. Astăzi îl cunoaștem pe Caragiale care a avut curajul să prezinte omul și realitatea așa cum a crezut de cuviință, Caragiale măcinat de contradicții, acel care și-a iubit și și-a urât (dar tot iubindu-i) compatrioții, urmărindu-i cât de plini de sine și de ridicoli, în închipuita lor importanță, sunt: nefericitul Caragiale-umoristul.

Este cunoscut faptul că receptarea operei lui Caragiale, în mare măsură, a depins de conjunctura social-politică, pornind de la cea tradițională, când era văzut ca un creator de situații și caractere tipice timpului său, pe care le descoperă în stradă, în mahala și prin care lansează aluzii critice la adresa societății, până la cea a experimentelor literaturii despre absurd. Această din urmă interpretare capătă amploare mai ales după articolul lui Ionesco, prin care acesta, într-un fel, mărturisește influența pe care a exercitat-o opera celui despre care afirmă că este creatorul teatrului românesc asupra manierei sale de a scrie. Cheia pe care o folosește pentru prezentarea sumară a concepției operei și a stilului caragialian este cea a teatrului absurdului. Astfel, Ionesco observă că autorul a prezentat o realitate abia ieșită dintr-un Ev Mediu balcanic, care, în provinciile românești, s-a prelungit până la mijlocul secolului al XIX-lea, o realitate în care totul e compromis, în care domină ignoranța, vanitatea și cretinismul. Personajele, alese «din lumea de fiecare zi» (Ionesco, *Note și contranote* 154), reprezintă tipuri umane întâlnite la tot colțul: prefecți care își încalcă datoria, deputați descreierați, avocați și politicieni corupți, ziariști cu mintea închisă, mici rentieri plini de sine etc. Toți își caută propriul interes. După părerea lui Ionesco, principala originalitate a lui Caragiale constă în faptul că toate personajele sale sunt niște imbecili, scufundați în iraționalitatea cretinismului. Lipsiți de inteligență, dar lacomi și vanitoși, sunt și uimitor de șireți, doresc să parvină cu orice scop; le lipsește sentimentul de culpabilitate, mintea nu le este împovărată de nicio sclipire a inteligenței, au conștiința foarte liniștită. Contemporani ai timpului de după marile schimbări ale Epocii Luminilor, ei nu au știut să le moștenească și să le dezvolte. Totodată, sunt

nebuni după politică, dar sunt niște cretini politicieni. De exemplu, «Dacă e trădare, adică, dacă o cer interesele partidului, fie» (Caragiale, *Teatru* 104), repetă de mai multe ori avocatul Farfuridi, membru al unei mulțimi de comitete și comisii. Aceasta e lumea politicianilor corupți care folosesc șabloane de vorbire, lipsite de fond: «Eu am promis? când am promis? cui am promis? țe am promis?» (*Ibid.* 173), în raport cu alegătorii/cetățenii turmentați («bețiv... vițios... păcătos» (*Ibid.* 126)), pe care îi desconsideră, dar al căror vot contează. De fapt, precum sunt aleșii, așa și alegătorii. Într-o astfel de societate ideea de democrație este sabotată înainte de a fi putut să funcționeze.

Omenirea, așa cum este prezentată la Caragiale, pare a nu merita să existe, conchide Ionesco. Chiar dacă și-a ales personajele din timpul și din realitatea contemporană lui, Caragiale «este un critic al omului oricărei societăți» (Ionesco, *Note și contranote* 154), afirmă dramaturgul francez de origine română, extinzând în felul acesta, la nivelul receptării, cronotopul operei, în divergență cu acei care afirmau caducitatea surselor caragialiene. Într-o lume în care guvernează prostia, doar comicul pur și nemilos este acel ce se poate manifesta, este convins Ionesco, justificând astfel anvergura critică a lui Caragiale care atacă cu obiectivitate și vehemență, cu violență și luciditate.

O asemenea degradare nu lasă nicio speranță. Dincolo de observația naturalistă, teatrul lui Caragiale este unul absurd-fantastic. În felul acesta l-a «citit» Ionesco pe Caragiale. Întrebarea este dacă realitatea și personajul la Caragiale sunt așa cum le-a văzut Ionesco sau acesta a proiectat asupra lor propria stare de spirit, aceea care l-a poziționat ca pe unul dintre liderii dramaturgiei despre absurd. Nu există un răspuns univoc la această întrebare. Marile texte au capacitatea de a se lăsa (re)descoperite. Fiecare cititor aduce ceva din sine atunci când se apropie de opera lui Caragiale, așa cum se întâmplă, de altfel, întotdeauna când descoperi un text de valoare. Cititorul, cu un anumit bagaj de cunoștințe, experiențe, trăiri, dezvoltă și propriile semnificații. Sunt personajele lui Caragiale niște imbecili sau doar mimează prostia pentru a se înșela reciproc? se întreabă A. Călinescu. Este imposibil a da un răspuns categoric. Certă este, însă, extraordinara capacitate de deschidere a operei caragialiene, care, la mai mult de un secol de la trecerea în veșnicie a autorului, rămâne profund și tulburător de actuală (Călinescu, *Din nou despre Ion Luca Caragiale*).

În linii mari, Caragiale a descris societatea românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea drept tragicomedia unei existențe mediocre care se crede

centrul propriului univers, o «soțietate fără moral și fără prințip» (Caragiale, *Teatru* 91), după cum spune Trahanache din comedia *O scrisoare pierdută*, orașele de provincie, mahalale care își inventează și își trăiesc propriile crize/comedii/carnavaluri și dezambiguizări, unde bărbații și femeile nu au altă petrecere decât bârfirea, care produc mult zgomot din nimic. Corupția înflorește, deoarece «famelia» e mare, iar «remunerația mică, după buget» (*Ibid.* 80), iar acela care nu e băiat prost, știe să-și facă dreptate singur: «o mai cârpești de ici, de acolo; dacă nu curge, pică» (*Ibid.*). Coruptă e și presa, coruptă e și politica, care își urmărește interesul, schimbându-și culoarea în funcție de profit, atunci când posturile se vând și se cumpără, se negociază, se șantajează, iar de ochii lumii se folosesc fraze-șablon de tipul: «administrația nu voiește să influențeze câtuși de puțin pe nimini» (*Ibid.* 123), «enteresul țării» (*Ibid.* 143) ș.a., care de mult au fost discreditate, au pierdut orice conținut și pot impresiona doar cetățenii turmentați.

Ca mostră e și vorbăria de tipul: «un om politic trebuie, este dator, mai ales în împrejurări ca acele prin care trece patria noastră, împrejurări de natură a hotărî o mișcare generală, mișcare ... ce, dacă vom lua în considerație trecutul unui stat constituțional, mai ales un stat tânăr ca al nostru, de abia ieșit din...» a lui Cațavencu, care șantajează cu scrisoarea pierdută pentru postul de deputat. Tipătescu, prefectul județului, care cunoaște pe dinăuntru această bucătărie politică, îl întrerupe impacient: «Ei, să lăsăm frazele, nene Cațavencule! Astea sunt bune pentru gură-cască... Eu sunt omul pe care vrei să-l îmbeți cu apă rece?» (*Ibid.* 121). Cațavencu jură pe „onoarea» (!) lui că, în momentul în care va fi ales la postul jinduit, va întoarce scrisoarea (pe care, de fapt, și el a pierdut-o, dar asta nu-l împiedică să-și facă jocul: «Vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între frunțașii politici ...» (*Ibid.*).

Declarat ultraprogresist și liber-schimbist, fondează societatea «enciclopedică-cooperativă, independentă de cea din București», care are ca scop să încurajeze industria română, care e «admirabilă, e sublimă, puternică, dar lipsește cu desăvârșire» (*Ibid.* 146) și nu are nici măcar proprii faliți. De pe tribună, cheamă teatral la schimbare: «... oricare națiune, oricare popor, oricare țară își are faliții săi (îngrașă vorbele)... Numai noi să n-avem faliții noștri! ... Cum zic: această stare de lucruri este intolerabilă, ea nu mai poate dura!» (*Ibid.* 147). În final însă, curățindu-și puțin penele după înfrângere, pentru a ieși uscat din întâmplarea neplăcută, declară devotament foștilor adversari și este gata să susțină noul deputat, un personaj – parodie pură. Continuă aceeași demagogie, doar că îmbracă

într-o altă haină, cu aceleași declarații politice, absolvite de referențialitate și sens.

În universul artistic al lui Caragiale realitatea degradează într-o comedie a erorilor: după atâtea schimbări ale măștilor, pseudorăsturnări de situație, greșeli și confuzii, se pierde cine e cine, individul e golit de fizionomie proprie și reprezintă doar o aparență, care, de asemenea, poate fi substituită, precum în *D'ale carnavalului*. Această lume e cuprinsă de crize, reale sau imagine, izvorâte din tot felul de neînțelegeri, dandanale, substituiri ale realului. Sunt crize ale anodinelui, văzute, însă, ca sfârșit de lume/onoare/carieră. De exemplu, jupânul Dumitrache e atât de preocupat de «onoarea» sa de familist, că nu vede ce se petrece chiar sub nasul lui. Sărmanul Rică Venturiano, care se crede un adevărat poet cu suflet sensibil, pentru a se salva de furia jupânului, se ascunde într-un butoi și își plânge de milă, convins că, fiind persecutat de implacabilul destin, trăiește o adevărată tragedie (*O noapte furtunoasă*). Conul Leonida și consoarta lui trăiesc o noapte de coșmar, imaginându-și că vor fi executați de reacționarii pe care îi aud în stradă. Dar și în acest caz tragedia se constată a fi o comedie: de lăsată secului, băcanul din colț a chefuit toată noaptea, de aici trăgându-se acele sunete strașnice care au băgat frica în ei. Iarăși, mult zgomot pentru nimic. După ce i-a trecut sperietura, Leonida o face pe filozoful: «Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevriscos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? Fandascia e gata; ei! și după aia, din fandascie cade în ipohondrie» (Caragiale, *Teatru* 75).

Comparându-l pe Ionesco cu Caragiale, pot fi observate atât asemănări (mai exact, continuare a unor situații sau tipare asemănătoare, dar receptate într-o altă conjunctură social-istorică), cât și deosebiri. La ambii iese în evidență atitudinea critică față de realitate. Cu o precizare: lumea lui Caragiale e mai bine compartimentată și este mai clar situată într-o paradigmă a timpului și a spațiului, punând în evidență România de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, în timp ce perspectiva lui Ionesco este una mai deschisă, surprinzând șabloane universale. Dramaturgul francez de origine română a prezentat o lume convențională, golită de realitate, căzută din structurile unitare care ar fi putut asigura cauzalitate și determinism, stabilitate și siguranță, o lume lipsită de repere și sensuri superioare, în care totul e relativ și fără de sens, dominat de clișee și stereotipuri, în afara cronologiei, în care parcă ar governa un permanent și plictisitor «azi», o existență claustrată care a acceptat criza și neantul ca pe un dat. Deci, în comparație cu Ionesco,

Caragiale este mai verosimil, chiar dacă, și el, îngroașă culorile până la carnavalesc și parodic.

Caragiale prezintă «oamenii vremii lui» (Ionesco, *Note și contranote* 154), Ionesco – general-umanul. Dar tot Ionesco precizează că, pornind de la caracteristici concrete ale timpului său, Caragiale devine un critic al omului oricărei societăți. De fapt, aceasta e societatea în care, chiar dacă au existat niște perspective, ele au fost sabotate înainte ca să fi putut funcționa. O astfel de societate, ale cărei prime însemne le-a observat Caragiale, a moștenit generația lui Ionesco, aceea care a trecut prin două războaie mondiale, prin tot felul de crize și cataclisme.

După intenționalitatea la care recurge Ionesco analizând opera lui Caragiale, se vede că o plasează pe a sa în relație cu cea a dramaturgului născut la Haimanale, receptând-o ca pe un model pe care l-a dezvoltat/distrus prin deconstrucție și absurd. Personajele lui Caragiale, așa cum le-a receptat Ionesco, au capacitatea de a compromite totul, sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu lasă nicio speranță. E punctul de vedere al dramaturgului care a văzut lipsa de sens și justificare ca piatră de temelie a realității curente, considerând, în același timp, că *absurd* este un cuvânt destul de vag pentru a nu mai însemna nimic și pentru a defini totul, astfel fiind golit de conținut și acest concept.

Tipătescu, Trahanache, Farfuridi, Cațavencu, Pristanda, Cetățeanul turmentat, Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu, Rică Venturiano, Veta și Zița, sora ei, Conul Leonida și coana Efimia, Pampon, Iordache, Crăcănel, Catindatul, Didina și Mița, precum și personajul comun: alegători, cetățeni, public, măști – dintr-un număr nu atât de mare de opere dramatice se desprinde o galerie gălăgioasă și colorată de personaje remarcabile, dacă nu prin profunzimea caracterelor, atunci prin trăsături aduse la ridicol, prin replici memorabile, care se pot repeta. Despre aceste «caragialisme» G. Călinescu spunea că au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului, care, vrăjit, ia fraza din gura actorului pentru a o repeta sau/și continua singur, într-atât ele trăiesc singure cu o pură viață verbală. Acestea se impregnează în mintea și în sufletul nostru și ne reprezintă inanalizabil; e imposibil să le mai înlături din conștiință după ce le-ai cunoscut (Caragiale, *Teatru. Dosar critic de Lucian Pricop* 21): «Ba să am pardon!», «Om fără ambiț, domnule!», «Aprob pozitiv», «O, ce noapte furtunoasă!», «Să dăm exemplu Evropii», «Famelie mare, remunerație mică, după buget», «Eu sunt alegător», «Eu pentru cine votez?», «A dracului istorie o să iasă» și multe altele de felul acesta.

Chiar dacă au și unele trăsături individuale, personajele lui Caragiale reprezintă niște tipuri în care, deseori, prevalează o caracteristică. Autorul nu urmărește să le dezvolte din diverse aspecte sau să le pătrundă esența, să prezinte caractere complete, fixând și îngroșând doar ceea ce este la suprafață, dar și aceasta e suficient pentru a-i determina pe spectatori/cititori să le recunoască prototipii din viața lor de toate zilele. Oameni ai mahalalelor, familiști declarați care nu văd ce se petrece sub nasul lor, «moftangii», birocrați imbecili și plini de sine, ziariști și politicieni corupți, imorali și lipsiți de verticalitate, precum și cetățeni turmentați, public anonim, fără voce și fără calitate, despre care se amintește doar înainte de alegeri, sau tipuri arogante, fără verticalitate, reduse la minte, dar cărora le place să-și etaleze «entelectul».

De regulă, personajele lui Caragiale mai întâi vorbesc, apoi gândesc; știu doar propriul adevăr și nu-l ascultă pe celălalt, văd lumea prin propriii ochelari pe care nu au de gând să-i schimbe; mint, jonglând cu fraze frumoase, dar lipsite de conținut; insistă să-și impună autoritatea și își urmăresc interesul. Se simt și doresc să fie văzute anume astfel: pline de importanță, autorități în mahalaua lor, când, de fapt, sunt ridicole, banale și lipsite de valoare. «Suntem așa de plini de noi și de închipuita noastră importanță; ne e mai teamă ca nu cumva să fim mai prejos de alții mai mult decât de moarte, așa că stăm cu pasărea-mpăiată a ridicolului pe umăr de pe băncile școlii și până-n lințoliu» – parcă ar spune chiar Caragiale și despre sine în biografia romanțată *Caragiale: Scrisoarea pierdută* de Bogdan-Alexandru Stănescu (87).

Personajele ionesciene sunt, în mare parte, copii ale celor caragialiene, dar merg în regresie, în direcția pierderii trăsăturilor și a reperelor. În timp ce personajele lui Caragiale au interese și preocupări, oricum ar fi ele, manifestându-se într-un spațiu și timp recognoscibile, cele ale lui Ionesco au rămas doar niște convenții abstracte. Deposedate de context, acestea reprezintă condiția umană în genere, fără identitate și fără însușiri, care, după spusele autorului, nu mai știe să gândească, nu mai știe să se emoționeze, nu mai are pasiuni, nu mai știe să fie ea însăși. În aceeași ordine de idei, Bătrânul, personajul fără nume din piesa *Scaunele*, ajunge să înțeleagă: «Eu nu mai sunt eu. Eu sunt un altul» (Ionesco, *Teatru* 136). Sau: după cum îi spune Marguerite Regelui din *Regele moare*, care din răspuneri încearcă să prindă rămășițele Lumii ce se destramă în jurul lui:

«- Regele: Eu. Eu. Eu.

- Marguerite: Eul ăsta nu mai ești tu» (Ionesco, *Teatru* 230).

Aceste personaje reprezintă omul absurd în lumea fără de unitate și conținut, ale cărui reacții nu sunt demonstrabile. Acesta este omul derutat, fără biografie și fără destin propriu.

În timp ce personajele lui Caragiale preferă să fie împreună cu alții, se avântă în acțiuni, ale căror sens și importanță le creează singure, cele ale lui Ionesco sunt măcinate de frică în fața realității și se retrag în singurătate. Dar nici cele caragieliene, nici cele ionesciene nu se schimbă pe parcursul acțiunii, nu evoluează moral sau psihologic. Apar și se manifestă cu niște reacții deja formate, ca stereotipuri. E de menționat și faptul că Ionesco continuă, într-un fel, tradiția personajelor fără nume, pe care o urmărim la Caragiale, uneori construindu-și piesele doar cu astfel de tipuri: Bătrânul, Bătrâna, Oratorul, Profesorul, Tânăra elevă, Menajera, soții Martin și soții Smith (nume comune, substituibile, care ar trebui să reprezinte «englezescul») ș.a. Acestea pot fi și personaje absente, precum Cântărețul cheală din piesa cu același nume sau Oaspeții din *Scaunele*, «această mulțime de absențe prezente» (Ionesco, *Teatru* 130), nevăzută și neauzită de nimeni, cu excepția Bătrânilor. Și aici, impersonalitatea și lipsa de fond sunt augmentate până la absurd.

E. Ionesco și I.L. Caragiale: limbajul literar

De la Caragiale spre Ionesco se poate urmări degradarea, prăbușirea progresivă a realului, surprinsă și prin degradarea și prăbușirea limbajului. Această dependență a realității de limbaj o evocă Ionesco atunci când afirmă:

Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbușire a realului. Cuvintele deveniseră niște scoarțe sonore, lipsite de sens, la fel și personajele, bineînțeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o lumină obișnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări și de o cauzalitate arbitrară (Ionesco, *Note și contranote* 190).

O particularitate a crizei identitare, surprinsă de antiteatru, este limbajul absurd, care încetează să genereze sensuri și să asigure cunoașterea; tragedia limbajului, incapabil de a mai comunica. Fiind vidat de ideea comună, dialogul (absurd) încetează a mai fi mijloc de înțelegere, este desemantizat, dislocat, își pierde valențele obișnuite, nu mai este mesager de informație, duce spre vidul logic. Se vorbește mult, dar nu se spune nimic, limbajul fiind deposedat de puterea referențială. Are loc dezagregarea, dislocarea limbajului, fisura dintre cuvânt și ceea ce el ar trebui să transmită, degradarea

în verbiaj. Dialogul devine banal, stereotipic, incoerent, alcătuit din expresii ce se repetă sau/și se anihilează reciproc, clișee verbale, discursuri ambigue, enunțuri juxtapuse etc. – o adevărată babilonie lingvistică. De exemplu, din *Cântăreața cheală*:

«- Domnul Smith: Era cel mai frumos cadavru din Marea Britanie! Nu-și arăta deloc vârsta. Săracul Bobby, murise de patru ani și tot mai era cald. Un adevărat cadavru viu. Și ce vesel era!» (Ionesco, *Teatru* 11)

Din aceeași piesă:

«- Domnul Martin: Hârtia e pentru scris, pisica e pentru șoarece. Brânza e pentru zgâriat».

Și tot șirul de replici de același tip, ce constituie «dialogul» personajelor (45).

Aducem «explicația» Profesorului din *Lecția*:

Sunetele, agățate automat unul de celălalt, alcătuiesc silabe, cuvinte, ba chiar și fraze, dar, de fapt, ansambluri pur iraționale, lipsite de orice sens, dar tocmai de aceea sunt capabile să se mențină fără riscuri la mare altitudine în aer, fără riscul de a cădea în urechile surzilor, care sunt adevăratele abisuri, adevăratele morminte ale sonorităților. De căzut, cad doar cuvintele încărcate de sens, îngreunate de înțelesul lor, cuvintele care sfârșesc întotdeauna prin a pieri, prăbușindu-se în cea mai cumplită confuzie. (Ionesco, *Teatru* 72-73)

În *Scaunele*, Bătrânul, care se crede deosebit de ceilalți, fiindcă are o misiune, o «datorie sfântă», un mesaj pe care trebuie să-l împărtășească omenirii, «tuturor țărilor, Europei, tuturor continentelor» (*Ibid.* 105), dar nu are capacitatea de a se exprima, angajează un orator, care se dovedește a fi surdomut. Acesta face eforturi disperate pentru a fi înțeles, horcăie și reușește doar să scoată sunete guturale de mut. Astfel, evenimentul care ar fi trebuit să le redea Bătrânilor conștiința de sine («poate că regăsim totul și nu mai suntem orfani» (105)), de fapt, accentuează și mai puternic drama lipsei de comunicare și a singurătății într-o lume «grav bolnavă» (143), unde oamenii/oaspeții sunt invizibili, iar conversațiile lor inaudibile.

În antipiesele lui Ionesco personajele vorbesc, dar nu se ascultă și nu se aud, fiecare își rostește replica ca într-un teatru de marionete, în care păpușarul și-a pierdut luciditatea și nu le mai poate mânui. Într-un astfel de dialog, limbajul, în loc să fie instrument de comunicare, aprofundează și mai mult singurătatea și înstrăinarea.

I.L. Caragiale poate fi considerat un precursor al teatrului absurd și datorită proliferării verbale ce generează penuria și chiar haosul semantic

de care suferă mai multe dintre personajele sale. Acestea vorbesc mult și cu gust, vorbesc învălmășit, confuz, alambicat, din dorința de a epata, și ridicol; le place să țină discursuri, sunt cuprinse de «emoțiuni», fac teatru, se contrazic etc. Limbajul lor e presărat cu ziceri tipice, neologisme deformate, erori de exprimare, repetări fără sens ale acelorași idei, expresii proverbiale, automatisme verbale ș.a. – toate acestea devenind o sursă importantă a comicului. De pildă, fariseu neîntrecut, maestru în a vorbi mult fără a spune ceva și în a folosi clișee este Cațavencu din *O scrisoare pierdută*:

(cu glasul tremurat): Domnilor!... Onorabili concetățeni!... Fraților!... (plânsul îl înecă.) Iertați-mă, fraților, dacă sunt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune și eu... (plânsul îl înecă mai tare)... Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne (de abia se mai stăpânește) mă gândesc... la țărișoara mea... (plânsul l-a biruit de tot) la România... [...] la fericirea ei... [...] la viitorul ei! (plâns cu hohot. Aplauze zguduitoare). (Caragiale, *Teatru* 144-145)

Apare, însă, Cetățeanul turmentat și-i «răstoarnă căruța cu mere», îi discreditează tot «discursul»: «Cioclopedică! (sughite) Comportativă! (sughite) Economie! (sughite) Soțietate care va să zică... (râsete și rumoare mare)» (*Ibid.* 148). Acest comic de limbaj generează absurdul comic.

Se consideră că I.L. Caragiale este primul care introduce în schițele sale dialogul absurd comic, ce apare din dorința moftangiilor de a impresiona sau din prostie. O mostră din schița *Un pedagog de școală nouă*:

Pedagogul: No! Ce-i gramakica?

Școlerul: Gramakica iaște...

Pedagogul: No că-z ce iaște? că-z doar nu iaște vun lucru mare.

Școlerul: [...] Gramakica iaște o știință ghespre cum lucră limba și lejlile mai apoi la cari se supune aceea lucrare, ghin toake punturile ghe veghere.

(Caragiale, *Momente, schițe, nuvele* 88)

Remarcabilul pedagog care își educă discipolii cu replici de tipul: «Mergi la loc, boule!» (92), «Bravo, prostovane!» (93), «Silentium, măgarilor» (94), primește toată aprecierea de la inspector: «Voi, băieți, căutați a profita de știința bunului vostru profesore și nu uitați că de la voi așteaptă mult patria, România, pentru viitor!»

«Profesorul: [...] Că-z eu ce le tot spun boilor, onorat domnule inspectore!... Apoi dacă-s porci și n-au destulă aplicațiune!» (93-94)

Desigur, absurdul comic al lui Caragiale nu este la fel ca cel al lui Ionesco, care, izvorât din totala lipsă de perspectivă, este deja un absurd

tragic. Dar traseul de la unul spre celălalt se poate întrezări. E sugestiv, în acest context, și Profesorul lui Ionesco din *Lecția* ca un posibil «nepot» al pedagogului de școală nouă al lui Caragiale.

Caragiale a avut curajul să aducă în scenă limba mahalalei, a cârciumii, limba vorbită, și nu pe cea literară, pompoasă și dulceagă, care bântuia scenele teatrelor din acea perioadă, s-o aducă în scenă și s-o supună propriilor intenții. A semnalat că limbajul poate fi deposedat de sens și își pierde valoarea, capacitatea de a emite informație, de a asigura înțelegerea și comunicarea. Personajele sunt prezentate așa cum sunt ele într-adevăr și prin limbaj. Deformarea limbajului, susține Ionesco, referindu-se la opera lui Caragiale, și obsesia politică a personajelor sunt atât de mari, încât toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, alcătuită din expresii tot atât de sonore, pe cât de improprii, în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăție inepuizabilă și servesc la justificarea nobilă a unor acțiuni incalificabile. De exemplu, prietenii sunt trădați «în interesul partidului», poți fi falsificator «pentru binele patriei», faci parte din toate regimurile, pentru că ești «imparțial», nu dai posturi decât «fiilor Națiunii» ș.a.m.d. Liderul teatrului absurdului conchide:

Distanța dintre un limbaj pe cât de obscur pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară, adulterele grotești ce se amestecă cu toate acestea, fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic. (Ionesco, *Note și contranote* 156)

Totodată, este de menționat faptul că, în realitate, Caragiale a avut un cult pentru rigoarea gramaticală și corectitudinea sintactică. În finalul schiței *Peste 50 de ani* scrie o elegie-elogiu limbii române:

Sărmana limbă românească! Nu mai este cum ar fi trebuit să fie, o plantă cultivată, a ajuns o buruiană sălbatică!... Multe vânturi au bătut-o! odată o bătea vântul franțuzesc; acu o bate vântul nemțesc. Noroc că are rădăcini adânci; aminteri, i s-ar fi stârpit soiul! și ar fi păcat de ea, fiindcă (nu că s-o laud eu) îngrijită, ce flori frumoase și ce sănătos rod ar da această voinică buruiană de veacuri disprețuită, cu care veacuri s-a hrănit și ținut sufletul unui întreg neam de oameni! (Caragiale, *Momente, schițe, nuvele* 180)

Ca jurnalist, Caragiale a căutat expresia impecabilă gramatical, fiind convins că fiecare cuvânt își are locul lui fix în frază. Pornind de aici, cu atât mai elocvente sunt toate derapajele de limbaj ale personajelor sale. În acest fel, autorul a surprins și a reprodus începutul unui fenomen: golirea

de sens a limbajului, care duce la golirea de sens a personajului, acestea pregătind terenul pentru limbajul absurd din antiteatru.

Urmuz → dadaism: Ionesco

Critica de literatură îl apreciază pe Urmuz ca precursor, profet și părinte al absurdului, iar E. Ionesco, care a recunoscut influența deosebită a acestuia asupra modului său de a scrie, îl consideră unul dintre cei mai inovativi scriitori ai tuturor timpurilor, predecesor al revoltei artei universale, unul dintre profetii dislocării gândirii și limbajului în lumea absurdă, populată de personaje absurde. Urmuz l-a marcat pe Ionesco prin faptul că în scrierile sale a descoperit atât certitudinea inutilității existenței umane, cât și «tragedia limbajului» prin golirea de sens a cuvintelor, fenomen, ale cărui origini, puțin mai devreme, le-a atestat și le-a prezentat în scrierile sale și I.L. Caragiale. Modestă ca volum, astfel că se poate strânge într-o singură carte (*Urmuz, Schițe și nuvele... aproape futuriste*), dar impresionantă ca valoare și impact asupra literaturii de factură avangardistă, moștenirea literară a lui Urmuz, pe care V. Voiculescu îl numește unul dintre cei dintâi trăsniți din România pe vremea aceea (*Vakulovski, Urmuz: cei dintâi trăsniți* 5), iar A. Vakulovski așa și își întitulează romanul din seria *Biografii romanțate*, publicat în anul 2021, a fost descoperită, în mare parte, ca și cea a lui F. Kafka, după trecerea sa în neființă, prin sinucidere, ale cărei motive și astăzi provoacă întrebări și supoziții. Aceasta a influențat o pleiadă întreagă de scriitori, printre ei fiind T. Tzara, liderul dadaismului, un alt francez de origine română, și Ionesco.

Datorită unui șir de trăsături apropiate, teatrul absurdului este considerat uneori o manifestare tardivă a esteticii dadaiste. Ca și teatrul absurdului, dadaismul, dar cu câteva decenii mai devreme, a fost un produs al crizei, extinse la toate nivelurile: criza existenței, criza subiectului, criza limbajului, alimentate de certitudinea lipsei de sens. A negat canoanele și valorile confirmate ale procesului de creație, etalând o stare de spirit nonconformistă, pătrunsă de dorința de a tulbura spiritele, de a șoca și de a scandaliza. Dadaismul, cu T. Tzara, un alt francez român ca lider, a anunțat anularea valorilor comune, a bunei-cuviințe, a moralei și a ordinii. «Operă» dadaistă reprezintă produsul întâmplării, expresia imediată a gândului eliberat de rațiune, discreditând, în felul acesta, așa cum vor face mai târziu și reprezentanții teatrului absurdului, tiparele literare și legăturile gramaticale. Analogiile, asociațiile la care recurg sunt imprevizibile,

spontane, inconsecvente, expropriate de sensul comun, chiar absurde, compromițând toate convențiile protejate de rațiune. Ca și antiteatrul, dadaismul a discreditat ideea de artă, anunțând divorțul dintre limbaj și gândire, dintre gândire și expresie. Astfel s-a ajuns la cultivarea hazardului, spontaneității și a absurdului, care elimină intervenția aparatului logic și permite poetica asociațiilor libere, inclusiv prin unirea cuvintelor și a ideilor incompatibile. S-a insistat asupra ideii că cuvintele trebuie să fie „prinse»/spuse exact așa cum apar în conștiința liberă, „arta» făcându-se în clipa prezentă. Deci, până la teatrul absurdului, dadaismul deja practica dezagregarea semantică și sintactică a frazei. Iar în cazurile aduse la limite, cuvintele puteau fi vidate de sens, apărând în exprimare pură, căpătând valoare doar prin sonoritatea lor.

Facem literatură, susțineau dadaștii, ca să putem discredita literatura din interiorul ei. Astfel a fost deschis drumul pentru antipoezie, antiroman, antiteatru, deci, antiliteratură. Prin desacralizarea formelor de artă consacrată și prin sfidarea bunului-simț, spectacolele dadaiste deseori erau receptate ca adevărate scandaluri publice, cu menirea de a discredita reprezentările dramatice tradiționale, anticipând, și în felul acesta, tehnicile teatrului absurdului.

«Creațiile» avangardei dadaiste nu corespund canoanelor, însă fenomenul propriu-zis, agitând conjunctura socială de la începutul secolului al XX-lea, a lăsat urme vizibile. Noua stare de spirit – rebelă, îndrăzneță, animată de elanul tineresc – a determinat mutații de conștiință, schimbări de mentalitate, pregătind o atmosferă spirituală nouă, străbătută de îndoială și neliniște, în opoziție cu dogmele estetice confirmate. De asemenea, a contribuit la schimbarea modului de comunicare, pregătind terenul pentru experimentele artistice ulterioare (Taraburca, Ciocoi, *Manifestele modernismului* 44), printre care vor fi suprarealismul (cel în variantă română revendicându-l ca părinte și pe Urmuz), teatrul absurdului și postmodernismul.

Concluzii

Teatrul absurdului, care a continuat procesul de desacralizare a canoanelor teatrului aristotelic, a anunțat o altă viziune despre existență și om, conformă realității de la mijlocul secolului al XX-lea în plină criză a gândirii, care a generat criza valorilor, devenind, în opinia lui E. Ionesco, o mărturie a acestora (Ionesco, *Note și contranote* 265).

Lumea desprinsă din operele antiteatrului prezintă o umanitate în declin: traumatizată, alienată și angoasată, suferindă, degradată până la banalizare. Romul Munteanu susține că niciodată dramaturgia nu a înfățișat un om mai singur decât acel din farsa tragică: «Singur cu coșmarurile și angoasele sale, singur în fața morții, ... singur în familie, singur în mulțime, noneroul are tăiate sau suspendate toate mijloacele de comunicare cu ceilalți. Alienat în existență, traumatizat și înfrânt, măcinat de anxietăți permanente, lipsit de speranță, acesta reproduce însemnul condiției umane» (Munteanu, *Farsa tragică* 204).

De fapt, Ionesco considera cuvântul «absurd» destul de vag pentru a nu mai însemna nimic și pentru a defini totul, un fel de cuvânt-umbrelă sub care se poate adăposti orice², care ne definește fără să (ne) definească.

Teatrul absurdului, cu scepticismul său în fața oricărei încercări de obiectivitate, a cumulat și a dezvoltat tehnicile experimentelor artistice anterioare până la gradul maxim al deconstrucției. Printre acestea, primul ca situate în timp/cronologie este modelul operei lui I.L. Caragiale, despre care Ionesco a scris în eseu *Portretul lui Caragiale*, interpretându-l din perspectiva viziunii aproape nihiliste a farsei tragice. În opinia lui Ionesco, personajele create de Caragiale sunt niște exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu lasă nicio speranță: oamenii, ideologiile, totul e compromis. Concluzia esențială pe care o formulează dramaturgul român de limbă franceză este că, mergând dincolo de naturalism, teatrul lui Caragiale este unul absurd-fantastic.

Într-adevăr, în mare măsură, opera lui Caragiale poate fi considerată premergătoare teatrului absurdului. Aici descoperim trăsături care vor fi preluate, dezvoltate și aduse până la limite de către cei care au considerat lipsa de sens drept o caracteristică definitivă a timpului. Printre acestea se numără: imaginarea crizei, degradarea omului, pierderea valorilor, tragedia/deformarea/deposedarea de sens a limbajului, care încetează a comunica, comicul absurd ș.a. Evident, sunt și deosebiri, care-i individualizează pe fiecare dintre acești doi mari scriitori și ele țin de timpul istoric, sistemele de referință, perspectivele de abordare a materialului, mecanismele comicului etc.

Caragiale, «cincul», fără căluș la gură, cu un simț critic acut, l-a determinat pe om să observe ridicolul din sine și din realitate, a destabilizat gândirea comună comodă, lucru pe care puțin mai târziu l-au făcut și

2. Cu câteva decenii mai târziu, același lucru îl va spune U. Eco despre cuvântul «postmodernism».

Urmuz, și dadaismul. Prin esența sa avangardistă, prin insistența de a detrona canoanele și de a spune «nu» (Ionesco, *Nu*) formelor comune de artă, prin subminarea permanentă a tradiției și prin tendința spre experimentul artistic paradoxal, teatrul absurdului poate fi receptat ca descendent, în noi condiții social-istorice și culturale, al practicii dadaiste.

Procesul literar este un macrosistem viu, dinamic, în care interacționează diverse sisteme literare, preluând, interpretând, modificând modele, adaptându-le la conjuncturi noi. În această ordine de idei, opera unor scriitori români de la hotarul secolelor XIX-XX, mai exact cea a lui I.L. Caragiale și Urmuz, poate fi atestată ca punct de referință și de pornire a literaturii franceze și universale despre absurd. Avându-i ca modele, Ionesco merge mai departe, până la deconstrucție și aneantizare, lipsă de sens și de perspectivă.

În același timp, piesele teatrului absurdului, cu intenționalitatea lor alegorică și de parabolă, se includ în registrul operelor deschise, care oferă „un larg evantai de posibilități interpretative (Munteanu, *Farsa tragică* 256), care necesită efort pentru a fi descifrate și înțelese. În astfel de opere mesajul este doar exprimat, nu și tălmăcit, fapt ce-l mobilizează pe cititor/spectator să-și formuleze propriile atitudini și interpretări, acest efort intelectual producându-i plăcere estetică.

Bibliografie

- Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, București, Aldyn arrangement, 2010.
- Caragiale, Ion Luca, *Momente, schițe, nuvele*, Pitești, Paralela 45, 2011.
- Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, Chișinău, Cartier, 2008.
- Caragiale, Ion Luca, *Teatru. Dosar critic de Lucian Pricop*, București, Cartex, 2000.
- Călinescu, Alexandru, *Din nou despre Ion Luca Caragiale*, <https://moldova.europalibera.org/a/24606417.html> (accesed Noiembrie 10, 2022).
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, București, Humanitas, 1992.
- Ionesco, Eugène, *Nu*, București, Humanitas, 2011.
- Ionesco, Eugène, *Teatru*, București, Humanitas, 2014.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Univers, 1989.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru, *Caragiale: scrisoarea pierdută*, Iași, Polirom, 2019.
- Taraburca, Emilia, Ciocoi, Tatiana, *Manifestele modernismului*, Chișinău, CEP USM, 2016.
- Urmuz, *Schițe și nuvele... aproape futuriste*, București, Tracus Arte, 2012.
- Vakulovski, Alexandru, *Urmuz: cei dintâi trăsniți*, Iași, Polirom, 2021.