

■ MIRCEA CRISTEA

Criza personajului în teatrul occidental contemporan^{*}

Comicul absurd, în calitatea sa de sinteză categorială, nu există decît în și prin anumite modalități concrete de abordare estetică a realității, de la nivelul genului care, la rîndul său, circumscrie un domeniu determinat de opere artistice. Pornind de la existența unui ansamblu de opere asemănătoare prin tematică, structuri și procedee estetice, se poate ajunge la idei și principii estetice în favoarea afirmării elementelor definitorii ale unei noi categorii estetice. Acest proces de apariție și dezvoltare a unor trăsături și elemente categoriale noi oferă o înțelegere nuanțată asupra mișcării dialectice a categoriilor și genurilor artistice, reflectînd dinamismul și caracterul deschis al sistemului estetic în ansamblul său.

Farsa tragică poate fi considerată drept genul artistic adecvat prin care o parte a dramaturgiei occidentale reflectă condiția umană alienată a epocii contemporane. Fiind un gen labil, greu de prins în determinări estetice, mulți esteticieni nu i-au fixat încă o denumire. Dealtfel, creatorii înșiși ezită să se pronunțe cu certitudine asupra terminologiei, propunînd diverse denumiri. Astfel, se subliniază de către unii autori caracterul hibrid al construcțiilor dramatice: „mi-am intitulat comedile antipiese, drame comice, iar dramele, pseudodrame sau farse tragice, deoarece mi se pare că și comicul este tragic, iar tragedia omului, derizorie”¹. Așadar, din moment ce asistăm la amestecul categoriilor estetice, ne putem aștepta la sinteze și în domeniul genurilor artistice. Aceasta înseamnă că autorii farselor tragice nu au procedat la întimplare, ci, conform concepției lor

despre lume și viață — în care teza absurdității și a grotescului existenței umane revine în mod frecvent —, aceștia și-au structurat și adecvat procedeele și mijloacele artistice în scopul surprinderii trăsăturilor definitorii ale unei condiții umane subminate de alienare și înfățișînd, în mod concret, în imagini artistice, „chipul” unei societăți „fără chip”, lipsite de perspectivă istorică.

1. *Discuțiile* în jurul farsei tragice trebuie corelate cu necesitatea cunoașterii altor genuri literar-artistice, ca *tragedia*, *comedia*, *farsa*, *drama* etc., întrucît astfel acest nou gen literar, împrumutînd diverse elemente din alte genuri, poate fi mai bine descris și analizat.

În farsa tragică se regăsesc unele trăsături ale tragediei, dar, în cazul farsei tragice, elementele tragice nu-și mai realizează pe deplin valențele lor, convertindu-se în altceva, nu diametral opus tragicului, ci conținînd o eterogenitate de nuanțe, de la cele tragicomice pînă la cele grotești. Așadar, în farsa tragică, tragicul apare nu din imposibilitatea reconcilierii forțelor contradictorii ce se află în luptă (ca în tragedie), ci din neputința funciară (existențială) a personajelor, al căror comportament nu mai trezește în spectator decît un sentiment de tragicomic și grotesc, ca urmare a unui joc absurd cu propria lor existență. Între tragedie și farsa tragică pot exista și unele apropieri. Astfel, dacă „tragedia este în primul rînd lumea fără alternativă, lumea cu toate drumurile înapoi închise, cu toate căile înainte blocate”, ceea ce „definește teatrul contemporan este prezența obsedantă a unor situații-capcană (văzute uneori realist, alteori halucinant), de-a lungul cărora eroul se zbate să evite deznodămîntul, încercînd una după alta toate cheile”². În concluzie, spre deosebire de tragediile clasice,

^{*} Fragment din lucrarea „Criza personalității în teatrul occidental contemporan”, în curs de pregătire la Editura „Cartea Românească”.

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 61.

² B. Elvin, *Teatrul și interogația tragică*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 44.

în care sursa tragicului rezidă în anti-nomia dintre om și destin, în farsa tragică izvorul tragicului constă în conflictul ireconciliabil dintre individ și „tăcerea irațională a lumii” (Camus), dintre om și lumea labirintică, misterioasă, enigmatică, întrucât au dispărut din ea ordinea, cauzalitatea, determinismul, sistemele axiologice. Mecanismul dereglat al vieții sociale — al sistemului capitalist, care a intrat în faza crizei sale generalizate — determină, în ultimă instanță, poziția și comportamentul eroilor și explică pesimismul de nedepășit al acestora.

Farsa tragică trebuie delimitată însă și de farsa propriu-zisă, care mai este denumită și forma inferioară a comediei. Ea este comedia pură, procedind la reducerea la absurd a acțiunii și utilizând ridicolul și grotescul în scopul de a stârni risul. În același timp, farsa urmărește anumite intenții satirice și moralizatoare (așa cum face, de altfel, și o altă modalitate a comediei, și anume burlescul, prin cele două forme ale sale; *parodia* și *travestiul*). Având o mare arie de răspândire începând încă din secolele XI—XVI în Franța, farsa și-a dovedit virtuțile sale artistice și a contribuit la apariția comediei sociale. Caracteristica esențială a farsei constă în simplificarea și redarea liniară, în spectacolul teatral, a acțiunii, intrigii, deznodământului, „demontând” totul pentru a face mai vizibile „sforile” care manevrează personajele. Aceste „intenții” ale farsei sînt prezente și în farsele tragice, dar urmărind alte scopuri, și anume să exprime, în plan artistic, concepția autorilor despre condiția umană contemporană. Astfel, pentru Beckett, Adamov sau Ionescu, genul farsei tragice sau cel al comediei absurde (grotești) se subsumează concepției de ansamblu privind imposibilitatea omului de a depăși propria sa condiție, de fiindă iremediabil pierdută în fața forțelor ostile ale iraționalului.

În *Act fără cuvinte, I, II, Cuvinte și muzică, Ce zile frumoase!* și chiar în *Așteptându-l pe Godot*, Beckett aduce pe scenă ființe umane care nu mai pot fi reprezentate decât prin farsă; dar, întrucît nu se mai poate realiza seninătatea și risul ce însoțeau farsa pură (dată fiind precaritatea condiției umane), comicul situațiilor și al limbajului se convertește într-un comic absurd, grotesc, la limita dintre groaznic, tragic, fantastic, risul devenind astfel rînjat și dezvăluind o lume „întoarsă pe dos”. La Eugen Ionescu se regăesc din abundență exemple de elemente ale farsei pure, ca, de pildă, în *Cîntăreața cheală, Jacques* sau *Supunerea*. În *Scaunele* — subintitulată *farsă tragică* — se realizează îmbinarea dintre farsă și alte genuri, precum tragedia, drama, comedia. În *Parodia* lui Adamov,

asistăm, într-adevăr, la parodiarea condiției umane înseși, subliniindu-se caracterul de confuzie și de incertitudine care domnește în relațiile dintre personaje, ca o consecință a înstrăinării totale.

Farsa tragică include în structura sa estetică forme și elemente ale comediei, printre care *satira*, *ironia*, *umoristicul*, dar nu face din ele un scop în sine, ci le utilizează în direcția relevării concepției de ansamblu despre lume și viață a artistului. Prin comedie se urmărește, de pildă, satirizarea unor aspecte negative ale vieții, vizîndu-se, în ultimă instanță, ameliorarea moravurilor sau înlăturarea defectelor omului, încît condiția umană este privită cu încredere și optimism. Farsa tragică evidențiază, la rîndul său, diverse ipostaze ale condiției umane aliene, însă nu de dragul lamentărilor melodramatice, ci pentru a *de-masca* gradul de reificare a relațiilor interumane; ea include elemente de protest, precum și accente critice la adresa structurilor sociale ostile dezvoltării individului. Toate acestea nu presupun o angajare socială și politică, ci constituie un semnal de alarmă, care, deși pesimist, nu e mai puțin semnificativ pentru înțelegerea crizei generale a societății capitaliste contemporane, din cadrul căreia artiștii își selectează subiectele și personajele. În această perspectivă, înseși procedeele artistice folosite trebuie să servească scopului propus: relevarea, în structura operei, a concepțiilor lor despre lume și viață, autorii delimitîndu-se astfel de structura pieselor melodramatice tradiționale: „nu trebuie ascunse sforile, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, împinse pînă la grotescul profund, la caricatură, dincolo de ironia spirituală a comediei de salon”. De altfel, însăși revolta împotriva comediei și dramei burgheze i-a împins pe mulți dramaturgi ai absurdului la crearea unor opere care să demistifice conformismul burghez, banalitatea unor existențe lipsite de ideal, aducînd pe scenă un tip de erou care să dovedească unde se poate ajunge atunci cînd condiția umană se află în pragul înstrăinării totale. Pentru Beckett, care împinge lucrurile pînă la extrem în conturarea unor personaje dezumanizate, însăși comedia este clovnescă, crudă, absurdă, și risul său este suspendat deasupra abisului existenței. Spre deosebire de comicul cultivat de Ionescu, „umorul lui Beckett este esențial metafizic; el își asumă absurditatea universului și eludează tragedia sau comedia tradițională prin confruntarea automatismului vieții cu cruzimea coșmarului. Satira sa nu este nici socială, nici

³ Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 59—60.

chiar morală. Ea este satira împotriva omului care încearcă să îndure propria sa companie⁴. Evoluția comediei spre relevarea unor absurdități ale vieții a fost pusă în evidență și de Bergson, care vorbea despre o „absurditate comică”, dar care „nu creează comicul, nu va deriva din aceasta; ea nu e cauza, ci efectul”⁵. Pentru „antiteatrul” contemporan, „absurditatea comică” apare în farsa tragică ca un element esențial, derivând din natura comicului absurd, dar nu este singurul element, ci se manifestă în strânsă interdependență cu grotescul, fantasticul, oniricul. Dealtfel, „logica” personajelor care se comportă în mod absurd este strâns legată de logica fenomenelor onirice. Bergson a sesizat acest aspect atunci când s-a referit la „logica” lui Don Quijote, care „vedea uriași acolo unde noi vedem mori de vânt”, încît „realitatea este deci aceea care va trebui să cedeze în fața imaginației”⁶. Aici sînt implicate și elemente de natură fantastică, pe lângă cele onirice, întrucît ceea ce este real pare de domeniul irealului, al fantasticalui, și invers. Așadar, se poate conchide că latura comică a farsei tragice nu este lineară, ci implică o serie întregă de elemente estetice eterogene care, împreună, realizează o funcție estetică mai complexă, în direcția reflectării condiției umane alienate.

Între dramă și farsa tragică nu sînt numai deosebiri cantitative privind ponderea elementelor tragice și a celor comice. Echilibrarea proporțiilor dintre acestea constituie un punct de plecare în analiza dramei. În ultimă instanță, drama se caracterizează prin aceea că, utilizînd tragicul și comicul, nu le împinge pînă la ultimele lor consecințe, ca în tragedie sau comedie, ci le echilibrează proporțiile pînă la obținerea unor efecte inedite, ducînd la o nouă sinteză estetică. În această sinteză, tragicul și comicul prezintă particularități proprii. Pentru Camus, de pildă, diferența esențială dintre dramă și tragedie constă în faptul că „forțele care se confruntă în tragedie sînt deopotrivă de legitime, au deopotrivă dreptate. În melodramă sau în dramă, dimpotrivă, numai una este legitimă”⁷. Spre deosebire de farsa tragică — în care conflictele tra-

⁴ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus, Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971, p. 220.

⁵ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique. Editions Félix Alcan, Paris, 1928, p. 185.*

⁶ Idem, p. 188.

⁷ Albert Camus, *Conferință ținută la Atena despre viitorul tragediei*, în vol. *Teatru*, Editura „Univers”, București, 1970, p. 313.

gice și cele comice iau forma unor false conflicte, încît nu se mai poate realiza nici măreția tragică, nici seninătatea comică —, în dramă nu se observă răsturnări în ceea ce privește subiectele, conflictul, deznodămîntul etc. Acestea sînt păstrate în cadrele lor tradiționale, reînduindu-se astfel un tip de erou care nu mai poate realiza tragicul, dar nu poate nici să adopte un comportament comic pur, ci trăiește un compromis. În cazul farsei tragice (sau absurde), fuziunea dintre tragic și comic se face, în primul rînd, într-un sens calitativ diferit, pe fundalul absurdului, grotescului, fantasticului și oniricului, ca elemente ce realizează un cadru mult mai complex de manifestare a esenței acestui nou gen artistic. Dacă am raporta-o însă „în mod rigid la estetica și comedia de factură clasică, farsa tragică, care pare să reunească elemente antitetice, poate fi socotită drept o formulă literară hibridă și aberantă. Dar, în această epocă de interferență a genurilor literare, o anumită fuziune între unele categorii estetice este și ea firească și deplin justificată. În acest context, trebuie să precizăm că fuziunea dintre comic și tragic are loc într-o epocă de degradare a tragediei, cînd tragicul cotidian, cu implicațiile lui multiple, nu mai este o sursă pentru opera tragică de teatru”⁸. În cadrul teatrului contemporan, prezența farsei tragice, ca modalitate de expresie artistică a comicului absurd — în care are loc fuziunea dintre tragic, comic, grotesc, fantastic, oniric etc. —, nu trebuie să conducă la ideea că ar dispărea orice posibilitate de persistență a tragediei sau a celorlalte genuri dramatice. Evident, nu vom mai întîlni tragedii în sensul celor din antichitate sau din epoca clasicismului, întrucît înseși condițiile social-istorice și cultural-artistice sînt diferite. Evenimentele sociale din epoca noastră, prin complexitatea contradicțiilor și crizelor social-politice precum și amploarea proceselor revoluționare, pot genera noi sinteze artistice, încît vom întîlni și tragedii, alături de drame, comedii, farse tragice etc. Dealtfel, dezvoltarea dramaturgiei realiste și revoluționare după Revoluția Socialistă din Octombrie 1917, precum și o bună parte a evoluției teatrului din țările socialiste după cel de-al doilea război mondial demonstrează că, în domeniul formelor dramatice, avem de-a face cu un proces dialectic complex, în care își găsesc locul și importanța lor orice fel de genuri și modalități dramatice. Așadar, respingerea tragediei ca gen dramatic de către unii critici de teatru, printre care George Steiner, pentru motivul că nu ar mai avea rezonanță în conștiința epocii

⁸ Romul Munteanu, *Farsa tragică*. Editura „Univers”, București, 1970, p. 9.

noastre — ca urmare a „morții divinității” —, nu corespunde dezvoltării și evoluției întregii dramaturgii universale. În acest context, absolutizarea unui gen sau a altuia, precum și excluderea din cadrul discuțiilor estetice a pieselor lui Sartre, Camus, Beckett sau Ionescu de către G. Steiner, întrucât acestea nu ar fi decît niște alegorii, eseuri sau pamflete, nu oferă o explicație nuanțată și diferențiată asupra tragicului și tragediei contemporane, precum și asupra apariției unor noi forme estetice ca farsa tragică⁹.

2. Pentru înțelegerea diverselor aspecte și particularități ale farsei tragice din teatrul contemporan trebuie să facem distincție între dramaturgia „absurdului” și piesele unor autori ca Brecht, Dürrenmatt, Frisch. După aprecierile critice ale lui Brecht, există deosebiri evidente între ceea ce el numește „teatrul socialist” și „teatrul burghez”. În privința adoptării unor noi forme teatrale: „autorii dramaturgii burghezi din ultimele decenii, în măsura în care au fost animați în general de ambiție, au ținut cont de dorința sănătoasă a publicului de a i se oferi ceva nou și au introdus anumite modificări formale în dramaturgie și în maniera de joc. Au încercat, cu mai mult sau mai puțin talent, dar întotdeauna aprig, să salveze temele burgheze, soluțiile burgheze ale problemelor sociale și, în general, funcția socială burgheză a teatrului, inventînd noi efecte formale”¹⁰. Poziția intransigentă a lui Brecht față de înnoirile din teatrul burghez decurge și din aderarea sa la idealurile construirii societății socialiste: „noi, socialiștii, respingem înnoirile pur formale din dramaturgia burgheză și le combatem pentru că nu slujesc decît la păstrarea funcției burgheze a artei și la împiedicarea redării realiste a conviețuirii dintre oameni care ar putea conferi cunoștințe și impulsuri favorabile socialismului (...) Este vorba... de a se realiza o înnoire *profundă* a teatrului, cu un conținut nou, o funcție socială nouă și cu *forme noi*, care să fie ale acestui conținut și ale acestei funcții (...) Realismul socialist nu este o chestiune de stil”¹¹.

Brecht propune o nouă modalitate teatrală, pe care o experimentează în opera dramatică, cunoscută sub numele de teatru epic. Mai tirziu, această denumire se convertește în formula teatrului dialectic,

⁹ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London, 1961, p. 349.

¹⁰ Bertolt Brecht, *Scriseri despre teatru*, Editura „Univers”, București, 1977, p. 265.

¹¹ Idem, p. 265.

care — în concepția sa — ar reda mai exact rolul și funcțiile teatrului său, deschis în permanență înnoirilor, mutațiilor profunde la nivelul conținutului și formei operei dramatice. În ceea ce privește *principiile teatrului epic*, acestea „se referă la interpretarea actoricească, la montare, la munca secretariatului literar, la muzica de scenă, la utilizarea filmului etc.”¹². După afirmația lui Brecht, esențialul în teatrul epic constă în aceea că el nu face apel la sentimentele spectatorilor, ci la rațiunea lor, încît aceștia nu trebuie să se identifice cu evenimentele, cu acțiunea de pe scenă, ci să privească totul cu detașare, să analizeze, să dezbată tensiunea ce se petrece în fața lor.

Teatrul lui Brecht conține unele procedee artistice întîlnite în dramaturgia expresionistă — inserția cîntecelor și a comentariului politic, intenții didactice pe parcursul acțiunii etc. — precum și elemente de grotesc și oniric. Astfel, Hitler și favoriții săi sînt înfățișați ca marionete în piesa *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, similare celor din teatrul absurdului, în special din piesele lui Eugen Ionescu: *Cîntăreața cheală*, *Jacques* sau *Supunerea, Viitorul stă în ouă*, *Tabloul* etc. Deosebirile dintre teatrul epic brechtian și teatrul absurdului constau în faptul că procedeele, modalitățile artistice utilizate, deși sînt aproximativ aceleași, dobîndesc funcții deosebite în crearea spectacolului teatral, conform conținutului operei și mesajului artistic pe care și-l propun dramaturgii respectivi. Astfel, Brecht a folosit aceste procedee pentru a lua atitudine critică față de anumite situații nocive ce pot apărea în viața colectivităților umane. Dimpotrivă, în teatrul absurdului *aceleași modalități* artistice servesc pentru a înfățișa absurdul integral și dezumanizarea individului, într-o lume de coșmar și grotesc. De remarcat, totodată, că piesele lui Brecht, deși s-ar părea că nu se deosebesc prea mult de farsele tragice sub raportul mijloacelor estetice folosite, își păstrează structura dramatică tradițională — conflictul, deznodămîntul, limbajul coerent, personajele puternic individualizate etc. — și servesc, în ultimă instanță, demascării raporturilor interumane inumane din societatea burgheză contemporană.

Spre deosebire de Brecht, Dürrenmatt apare mai puțin categoric în critica sa împotriva orînduirii capitaliste. Totuși, față de teatrul absurdului, protestul social este evident în majoritatea pieselor sale. În același timp, concepția sa estetică se delimitează de aceea a dramatur-

¹² Idem, p. 31.

giei absurdului. Farsele sale grotești sau comediile sale tragice: *Vizita bătrinei doamne*, *Fizicienii*, *Frank al V-lea*, *Romulus cel Mare* etc. au drept teme majore fie obsesia morții, fie corupția puterii (politice și sociale), subordonate viziunii grotești asupra lumii. De remarcat însă că, pentru Dürrenmatt, „grotescul nu este numai o expresie materială, un paradox material, adică forma unui lucru fără formă, chipul unei lumi fără chip”¹³, ci prinde consistență și în artă, reflectând condiția umană contemporană. Dürrenmatt nu respinge însă tragicul, „chiar și atunci când tragedia pură nu mai este posibilă”, încît „putem să scoatem tragicul din comedie, să-l scoatem la iveală sub forma unei clipe înspăimîntătoare, a unei prăpăstii ce se cascadează în fața noastră, așa cum sint, de altfel, multe tragedii în comediile lui Shakespeare, din care răsare tragicul”¹⁴. În această interpretare, comedia însăși poate constitui „expresia disperării, dar această concluzie nu este obligatorie. Desigur, cel care vede absurdul și lipsa de speranță a acestei lumi poate să dispere”, dar această disperare poate fi doar unul dintre răspunsurile pe care îl poate da omul. De asemenea, „un alt răspuns ar fi acela de a nu dispera, de a se hotărî să suporte lumea, în care adesea trăim ca Gulliver printre uriași”¹⁵.

În concluzie, există deosebiri evidente între farsele tragice, grotești ale lui Dürrenmatt — care demască absurditatea unor situații și condiții dezumanizante (deși nu o face cu mijloacele realismului critic) și dramaturgia absurdului, în care individul este prezentat în diverse ipostaze ale înstrăinării și degradării sale, fără a se exprima vreoa atitudine critică sau vreun protest față de cauzele reale ale alienării condiției umane din orînduirea capitalistă contemporană.

Farsele lui Max Frisch sînt scrise în mare măsură sub influența lui Brecht, dar satira lor socială — deși este implicată în mesajul artistic — apare mai puțin conturată. Parabolele și simbolurile implicate în piesele sale pot fi însă ușor sesizate, încît, spre deosebire de farsele tragice din teatrul absurdului, mesajul și satira socială nu pot fi neglijate. Astfel, în *Biedermann și incendiarii*, situațiile

¹³ Friedrich Dürrenmatt, Probleme ale teatrului, în vol. Dialogul neintreput al teatrului în secolul XX, vol. II, Editura „Minerva”, București, 1973, p. 192.

¹⁴ Idem, p. 193.

¹⁵ Idem, p. 193.

descrie, limbajul personajelor etc. reamintesc de evenimentele social-politice din Germania, dintre cele două războaie, cînd, datorită indiferenței și nepăsării, a fost posibilă ascensiunea fascismului care a dus la catastrofa celui de-al doilea război mondial. Grotescul și tragicul lui Frisch nu apar însă în mod gratuit, ci servesc, deși indirect, demascării unor relații sociale ale epocii noastre.

De remarcat că și în alte piese ale lui Frisch: *Acum cîntă din nou*, *Zidul chinezesc*, *Contele Öderland*, *Andorra* etc. sînt prezente elemente ironice și satirice la adresa unor evenimente politice ale epocii, dar critica sa este ambiguă, imprecisă, fără ca funcțiile estetice să fie definite în mod obiectiv. Din această cauză, însuși mesajul nu este clar formulat, încît finalul farselor sale nu propune nici un fel de soluții, ci creează doar — prin parabolele și alegoriile utilizate — o atmosferă de neliniște și angoasă în fața perspectivelor sumbre deschise umanității de către agenți destructivi, exponenți ai răului social. Totuși, spre deosebire de antiteatrul contemporan, piesele lui Frisch vizează situații și conflicte care au conținute pe evenimente reale, cu preocupările și destinul unei lumi în criză, în plin proces de degradare a condițiilor de existență a individului.

3. *Temele farsei tragice*, datorită refuzului de a aborda condiția socială a individului în totalitatea acesteia, sînt legate mai ales de angoasele, coșmarurile, stările existențiale-limită ale omului profund alienat. Din opiniile dramaturgilor, ca și din conținutul, fondul de idei al operei lor, reiese caracterul restrîns al ariei tematice a farselor tragice. Atît Beckett, cît și Ionescu, Adamov, Pinter, Arrabal etc. și-au exprimat în mod clar concepția lor despre ceea ce trebuie să comunice dramaturgul în opera sa. Astfel, Ionescu, în disputa sa cu K. Tynan, afirma că: „un dramaturg se mărginește să scrie piese în care el nu poate decît să ofere o mărturie... personală, afectivă. a angoasei sale și a angoasei celorlalți sau, ceea ce se întîmplă mai rar, bună-tatea sa; sau, dacă vrei, îl își exprimă sentimentele sale, tragice sau comice, asupra vieții”¹⁶. Temele farselor tragice, așa cum le descrie Ionescu, sînt limitate; putem grupa astfel aceste teme: a) dereglarea limbajului și automatismul personajelor (*Cîntăreața cheală*, *Lecția*, *Jacques* sau *Supunerea* etc.); b) proliferarea obiectelor (*Viitorul stă în ouă*, *Noul locatar*, *Amedée* sau *cum să te descotorosești*, *Scaunele* etc.); c) tragicomicul

¹⁶ Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 141.

unor situații în care se află prinse personajele, precum și obsesia morții (*Regele moare, Rinocerii, Scaunele, Ucigaș fără simbrie* etc.). De remarcat faptul că în întreaga dramaturgie ionesciană se întâlnește în mod frecvent tema *mecanismului dereglat*. În condițiile în care criza sistemului social s-a generalizat, cuprinzând toate nivelurile vieții sociale — individul înstrăinat nu mai poate înțelege legăturile sociale, încît percepe relațiile dintre sine și societate în mod deformat, totul părîndu-i-se ostil, haotic, confuz. În această perspectivă, absurdul și grotescul se constituie ca un mod de gândire și interpretare a realității sociale de către personajele lui Ionescu, ca, de altfel, de către majoritatea „eroilor” din teatrul absurdului.

La Beckett, tematica pieselor nu diferă prea mult de aceea a celorlalți dramaturgi. Astfel, se insistă cu precădere asupra angoasei, a morții, traduse printr-o așteptare obsedantă a „mîntuirii” (*Așteptîndu-l pe Godot, Ce zile frumoase!, Ultima bandă de magnetofon* etc.), sau asupra intervalului dintre viață și moarte (*Sfirșit de partidă, Act fără cuvinte I, II, Cenușă*), unde nu mai este loc decît pentru o umanitate din ce în ce mai restrînsă și unde viața își limitează tot mai mult sfera de acțiune. De asemenea, subiecte ca destinul omului contemporan în condițiile societății capitaliste, precum și alienarea profundă a individului în comunitatea umană constituie și teme ale teatrului lui Adamov, Arrabal, Pinter sau

Albee. Fiecare dintre acești dramaturgi „traduce” în structura pieselor sale anumite fapte și sentimente, transpunînd în operă o diversitate de destine umane, toate fiind însă subminate de lipsa de țel a acțiunii lor, întrucît mecanismul de ansamblu s-a dereglat. Astfel, tema pieselor lui Pinter constă în prezentarea unor cupluri care, la început, se simt în siguranță în căminul lor. Intervine însă totdeauna ceva care le distruge fericirea (*Ingrijitorul, Indrăgostitul, Colecția*). Tema insecurității existențiale, a cruzimii universului apare și la F. Arrabal (*Labyrinthul, Picnic pe cîmpul de luptă*), dar și la Edward Albee, în *Echilibru fragil*.

În concluzie, tematica farselor tragice nu cuprinde o arie largă a fenomenelor și proceselor social-istorice, ci se concentrează, cu predilecție, spre acele aspecte strîns legate de condiția umană înstrăinată, care vizează dezumanizarea individului, obsesia și angoasa morții, înstrăinarea prin limbaj, reificarea relațiilor interumane etc. De subliniat însă faptul că asemenea subiecte sînt considerate de către autorii farselor tragice drept temele dintotdeauna ale oricărui teatru din epocile de criză a sistemului social, ceea ce îngustează însăși aria tematică a teatrului contemporan. Acesta are însă posibilități nelimitate de a aborda o diversitate de subiecte și de aspecte din viața socială, inclusiv adîncirea acelorora care prilejuiesc critica și protestul la adresa structurilor alienanțe ale sistemului social capitalist.

