THE PSYCHOLOGICAL IDENTITY IN 20TH CENTURY DRAMA WORKS. THE CASE OF EUGEN IONESCU VS SAMUEL BECKETT

Paul-Cristian Albu

PhD Student, University of Craiova

Abstract: The purpose of my paper is to offer a panoramic view of the loss of psychological identity in the works of Eugene Ionesco and Samuel Beckett, by making constant reference to the main characteristics of the Theatre of The Absurd. I am interested in discussing the way in which psychological identity can be misplaced in the contemporary world, as well as the way in which this aforementioned experience is imagined in the dramatic space. I am equally interested in observing and analyzing the manner in which these writers manage to express the idea of the loss of the human condition, while at the same time giving a full description of states such as anxiety, depression, desolation and frustration, inherent to the human being. Moreover, I shall take into account personality disorders as symbol of the dismantling of the human psyché. In order to offer a consistent critical view of the aforementioned concepts, I shall employ the technique of close reading, focusing on the way in which language is used to convey the main dramatic ideas. The creative use of language and the exploitation of absurd and contradictory situations, in general, will be regarded as multiple means to making visible a new and revolutionary way of aesthetics, thus paving the way for a fresh approach to theatrical representation, as it came to be understood by both Beckett and Ionesco.

Keywords: psychological identity, human personality, contradiction, Absurd, contemporary world

1.Introducere

Studiul nostru își propune să aducă în discuție modul în care se reflectă pierderea identității personajelor în operele celor doi scriitori, Eugen Ionescu și Samuel Beckett, rezumându-ne, la o serie de referințe critice pentru a configura maniera în care se identifică deperdiția identității psihologice. Înainte de a discuta despre acest aspect, e necesar să configurăm câteva trăsături ale teatrului dramaticului în secolul al XX-lea.

În momentul în care ne raportăm la pierderea identității personajelor, e indispensabil de a preciza că ne confruntăm cu o serie de surse al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu explorat insuficient în critica literară românească, în legătură cu pierderea identității personajelor în operele ionesciene și beckettiene. De aceea, scopul este de a prezenta, cât mai succint și sintetic, deperdiția trăsăturilor psihologice în teatrul absurdului.

Câteva abordări pe care le-am avut în vedere au fost cele de ordin general în care am prezentat tentativa de a aduce în discuție trăsăturile generale care aparțin teatrului absurdului pentru ca actul comprehensiv al operelor acestui tip teatral să poată fi exercitat. Alte subcapitole care aparțin acestei lucrări designează o contextualizare a caracteristicilor teatrului de gradul zero pentru o înțelegere mai profundă a raportului dintre pierderea identității personajelor și sentimentele preeminent negative care acompaniază protagoniștii operelor ionesciene și beckettiene.

În acest context, se cuvine să precizăm că unii dintre cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra trăsăturilor teatrului absurdului, asupra viziunii despre lume care se desprinde din operele celor doi protagoniști, precum și asupra bilingvismului în cadrul operelor celor doi

scriitori și este important să acordăm o atenție, la un grad elevat, pierderii identității personajelor.

2. Caracteristici ale teatrului absurdului. Relația dintre psihanaliză și lipsa rațiunii

Terminând de rezumat, în introducere, demersul nostru, vom dori acum să ne oprim asupra caracteristicilor teatrul absurdului, plecând de la întrebările: *„Care este relația dintre teatrul absurdului și anti-rațiune? Care este legătura dintre anti-rațiune și psihanaliză?''*

Un prim argument pe care îl identificăm noi, lectorii, se rezumă la relația defavorabilă dintre nebunie și rațiune, precum și la legătura oportună dintre filosofie și psihanaliză. Această nebunie este redată, în manieră gradată, prin replicile discordante dintre personaje care au rolul de a devoala imposibilitatea comunicării în contemporaneitate, precum și ilogicul desprins ușor din replicile personajelor, rațiunea fiind, astfel, anulată. În acest context, precizăm că, în operele dramaturgilor de gradul zero, e indispensabil de a ne rezuma la anti-rațiune ca la un element primordial de relație cu teatrul aburdului și cu starea de nebunie care cuprinde personajele.

Se cade acum să ne întrebăm motivul pentru care anti-rațiunea se exprimă în teatrul absurdului. În această privință, vom fi stupefiați să aflăm că acest tip de teatru apelează la acest sentiment, deoarece exprimă incongruența unei gândiri situate în contemporaneitate unde barierele dintre logic și ilogic se elimină, fiindcă omul este predispus unei solitudini și unui pesimism de natură infinită prin care se va arăta acestuia că drumul său conduce spre Neant, spre Nimicnicie, spre Moarte.

Această discordanță este atribuită și de prezența unei deriziuni care prezintă caracteristici indeniabile și sofisticate cu fenomenele psihologice care apar. Deriziunea se dovedește a fi un procedeu care autorizează revelarea trăsăturilor grefate și camuflate în interiorul discursului teatrului absurdului, precum și emergența unor posturi care sunt lăsate într-un spațiu unde totul este plasat sub semnul futilității și al viduității ființei umane, unde se relevă incapabilitatea de a comunica și unde personajele participă la degradarea sau aneantizarea propriilor trăsături mentale sau psihice. Distrugerea trăsăturilor personajelor va defini teatrul absurdului ca pe un exponent al demantelării literaturii, căci ,, într-un anume sens, literatura este moartă. În orice caz, literatura autorilor profesioniști nu este decât repetiția inutilă a literaturii'' (vezi Ionesco 1975: 170)

Totodată, pe lângă afirmațiile făcute anterior este indispensabil de a preciza că această incongruență va propulsa, la rându-i, raportul care se întrevede între aceste două concepte: *folie* și *teatru* . Această legătură se devoalează prin două modalități net distinctive, iar virtualitatea primă care se oferă lectorului se rezumă la relația metonimică stabilită între textul dialogal și nebunie, fiindcă, în literatura postbelică absurdă, referirea la sentimentul denumit anterior ocupă o poziție centrală.

Virtualitatea secundă se valorizează prin raportul metonimic stabilit, deoarece, în acest caz, există probabilitatea de a insera în revistă stilul, intensitatea, precum și vehemența cu care se transmite o emoție lectorului. În acest caz, este vorba despre un teatru unde trebuie să se găsească ,, în același timp, sensul gravității și al pericolului, precum și sensul râsului și al puterii sale de disociere psihică''(vezi Antonin 1964:65)

Acest stil va augmenta prezența unei dihotomii dintre stările spirituale pe care le împărtășesc protagoniștii din piesele postmoderne, luându-se în considerare că raportul dialectic dintre producerea actului teatral și receptarea acestuia de către publicul larg conferă probabilitatea acordării stării de alienare psihologică o valoare copleșitoare și importantă în ceea ce privește lecturarea și reprezentarea textelor în literatura postbelică.

E demn de menționat, în această privință, că rațiunea și debilitatea personajelor acestui tip de teatru se configurează drept suport pentru emergența și reprezentarea teatrului de gradul

zero, în literatura franceză, și, prin extensie, în cea universală, pentru a se exprima o lume aflată în cădere liberă, un univers în care totul este destinat funestului, incertitudinii, falaciosului, precum și unei mecanizări a sufletului omenesc.

Valoarea expresivă a stilului determină definirea apodictică a teatrului ca fiind locul unde rațiunea, acompaniată de folie, absurditate, demență, apatie, manie, delir, halucinație, schizofrenie, trasgresarea habitualului și sugerează modalitatea prin care un discurs logic își evocă emergența în insolitul spectru al literaturii postbelice. Totodată, această valoare demonstrează necesitatea unei interpretări a raportului dintre activitățile care bulversează spiritul uman și ansamblul fenomenelor psihologice care apar în acest teatru de gradul zero. În acest caz, există virtualitatea de a discuta despre o evaluare sau explorare a abisurilor caracteriale ce aparțin ființei umane, alături de exploatarea imaginilor de natură inedită ce reflectă, în mod facil, rațiunea sau gândirea umană.

În acest context, există probabilitatea de replica faptul că o constelație iminentă de întrebări cu privire la fenomenele psihologice și activitățile prin care se manifestă derutarea spiritului uman nu sunt doar de ordin habitual pentru om, ci îl determină să posede o gamă largă de interogații cu privire la finalitatea și sensul pe care îl comportă acest fenomen literar, dacă ar fi să luăm în considerare formula lui Cécile Raisseix care consideră că aceste chestionări care se centrează pe ,,o abordare fondată pe travalii clinice pun în lumină pregnanța evenimentelor numite simbolicide, inasimilabile pentru subiecți și familiile lor'' (vezi Raisseix 2001:13)

Rațiunea și demența prezintă un melanj puternic, deoarece se privilegiază nebunia drept estetică prin care se exprimă un limbaj specific: imagini, jocuri de cuvinte, lumină, sunet, gesturi etc. De altfel, se observă necesitatea de a anvizaja că dramaturgul absurdului devine satisfăcut în a accepta condiția nuizibilă căreia sunt supuse personajele.

De asemenea, în teatrul absurdului, realitatea conferită de limbaj se reduce la o abundență aproape extremă a caracteristicilor gestuale aparținând personajelor prin care se contribuie la fondarea unui limbaj revoluționar. Fragmentarea, stilul absurd, burlescul, farsa metafizică, precum și caracterul dramatic al acestor piese reprezintă elemente capitale în creația tragică postmodernă.

Plecând de la cele enunțate și datorită refuzului protagoniștilor din linia teatrală absurdă de a avea preocupări neartistice, precum și grație redării cu acuratețe a stării de nebunie, a deriziunii, a unei judecăți de valoare tipic negative cu privire la condiția omului, criticii literari contemporani își arogă dreptul de a grefa aceste personaje pe linia teatrului de gradul zero, dacă ar fi să ne referim strict la titlul-pastișă al unei lucrări barthiene ,,Gradul zero al scrierii''. Astfel, prin extensie, acest teatru are ca punct de sprijin ,,o etică fondată pe o filosofie a absurdului'' (vezi Abastado 1971:249). Această filosofie a absurdului propulsează prezența unei dihotomii dintre drama umană și comicul postbelic prin care se atestă situarea la extreme a umanității aflate într-un univers lugubru din care nu mai are șansa de a evada.

Protagoniștii inserați în cadrul acestui gen teatral vor prezenta o diferențiere insolită față de obsoletele personaje din vechea dramaturgie a operelor teatrale clasice și renascentiste (care aparțin lui Voltaire, Corneille, Molière, Shakespeare) prin punerea în exergă a unor tehnici novatoare de redare a sentimentului lor, a unei estetici speciale care se rezumă la aceste sentimente, iar evaluarea tipurilor de discursuri ale protagoniștilor și a manierelor de reprezentare a acestora autorizează evidențierea sau manifestarea acestor trăsături notorii care transformă acest subgen teatral în unul diferit. Aceste tehnici inovante se centrează și asupra acordării de către autorii postmoderni a probabilității indefinite de a fi acceptate formule dramatice caracterizate printr-o varietate de natură teatrală, prin prezența unei acțiuni care nu va mai prezenta aceeași caracteristică la fel ca în teatrul tradițional, deoarece se dorește impunerea atenției asupra reflectării cu privire la condiția umană care se degradează facil, dar

treptat, reflectare care se poate reda prin existența unor dialoguri insignifiante care certifică angoasele dramaturgilor care se camuflează în spatele măștilor personajelor create.

În această privință, se cuvine să enunțăm că teatrul de gradul zero sau al absurdului se caracterizează prin prezența unei viziuni unde tragedia și comicul se imbrică alături de plasarea limbajului la nivel subsidiar, acesta fiind lipsit, astfel, de prezența unei puteri magice pe care acesta să o poată poseda, în veritabilul sens al lexemului.

Piesele care se încadrează în teatrul absurdului sunt acelea care abordează, într-un mod excesiv de vizibil, temele cu privire la condiția omului, solitudinea și degradarea umană care vor cunoaște cote inimaginabile, în această nouă expresie teatrală. Modul de gândire extrem de variabil, sentimentul publicului care suferă o rinocerizare în plan psihologic și fizic, precum și o viziune diferită asupra lumii au determinat emergența unei noi filosofii existențiale, a unei filosofii a absurdului.

Subiectele care conduc la descoperirea sau devoalarea acestui tip teatral ajută lectorul să țină cont de multiplicitatea și de prezența unor tendințe inombrabile de a raționaliza conceptul de artă teatrală și de a-i conferi o nuanță de autenticitate. Teatrul de gradul zero este o clasificare general-valabilă unde sunt înglobate scrierile dramaturgilor absurdului. Acest gen nou teatral pune sub semnul întrebării resorturile clasice dramaturgice și trădează stările depresive, precum și chestiunea plasării omului în context postmodern alături de problematica rațiunii care, după cum afirma Gilles-Gaston Granger, demonstrează că,,uzajul modern al conceptului acoperă un întreg ansamblu de idei vechi, de stratificări de noțiuni învechite'' (vezi Gaston 1965: 8)

Totodată, scriitorii teatrali postmoderni prezintă tentativa de a intra mai profund în bazele unei metafizici al cărei suport este constituit de existența unor clișee tradiționale și de consolidarea unor noi trăsături pe care le dobândește acest nou tip teatral, discursul amfiguric existent în cadrul acestor piese determinând primirea defavorabilă din partea publicului larg și a criticilor literari nefamiliarizați cu acțiunea care va prezenta o distanțare în raport cu tiparul clasic cu care lectorii habituali erau obișnuiți până în perioada anilor 1950.

Teatrul de gradul zero sau al absurdului din care fac parte operele ionesciene și beckettiene poate reprezenta o expresie inedită a unei forme a imaginarului literar unde indispensabilitatea rațiunii umane este luată în considerare, alături de prezența bizareriilor care apar în urma activităților care bulversează spiritul uman, fiind pe deplin conștienți că această metodă de exprimare a bizarului este ,, de ordinul forței care acționează, a dinamismului pe care îl simțim la rădăcina ființei noastre'' (vezi Filloux 1947: 10).

Rațiunea, din punct de vedere istoric, a constituit o parte esențială a efortului uman care a căutat mereu să fixeze un rol și un sens în istoria evoluției umanității, fiindcă omul va prezenta mereu tentativa de a afla sensul acesteia. În schimb, starea de nebunie era plasată sub semnul rejectării și considerată un subiect tabu. În acest context, există virtualitatea de a afirma că literatura constituie instrumentul prin care se poate exprima starea de nebunie, un intermediar prin care acest sentiment se devoala facil, după cum afirmă și Horchani Faouzi ,, Nebunia era un limbaj despre nebunie și deloc un limbaj al nebuniei'' (vezi Faouzi 2014: 15).

Pentru a oferi posibilitatea de a extrage acest concept din cadrul său fix, pentru a discuta despre nebunie, este convenabil de a transgresa toate frontierele care comportă un sens sinonimic cu tabuurile și de a depăși, astfel, reprezentările fantasmagorice. În această situație, domină în acest curent de contestare și de antagonism, un discurs care consideră și obiectează rațiunii de a fi o forță aspră sau caracterizată de asperitate. În cazul în care considerăm rațiunea dotată cu această trăsătură enunțată anterior, orice act se poate justifica prin prezența a două cauze opuse, adică printr-o caracteristică de natură cauzală a antagonismelor, orice doctrină care pronează o rațiune de natură imuabilă fiind considerată elementară, în acest caz.

În această privință, se cuvine să enunțăm că teatrul ionescian și beckettian prezintă un ecart și se revoltă contra unei logici tradiționale, bine închegate și care posedă drept suport o

rațiune ce refutează orice act contestatar și care se caracterizează, astfel, prin autoritate. Acest teatru se caracterizează prin emergența privilegierii unui ansamblu al expresiilor prin care se oferă facilitatea unei comprehensiuni a ființei umane și a grupului care îl înconjoară.

3. Viziunea despre lume și trăsături globale ale operelor lui Ionescu și Beckett

Finalizând de discutat despre trăsăturile globale în operele ionesciene și beckettiene, vom începe prin a grefa câteva informații despre viziunea lui Ionescu și Beckett asupra lumii înconjurătoare, plecând de la întrebarea *„Ce viziune despre lume posedă aceștia asupra universului? Cum se devoalează sentimentele psihologice în cadrul scrierilor ionesciene și beckettiene?* pentru a tenta să penetrăm în lumea artistică a celor doi scriitori.

Un prim argument demn de luat în considerare când aducem în discuție viziunea subiectivă ionesciană și beckettiană asupra lumii se rezumă la descoperirea viziunii incurabil pesimiste pe care o posedă acești doi scriitori asupra lumii care este presărată de preeminența sentimentelor de inchietudine, de angoasă existențială și de tribulații incomensurabile, cu personaje care își pierd identitatea și cu o acțiune care va prezenta o distanțare de tip radical în raport cu tiparul clasic al unei piese dramaturgice, fiind vorba, aici, despre un tragic, în operele celor doi dramaturgi, pentru că „ tragicul este produs de un coflict inevitabil și insolubil, nu de o serie de catastrofe sau fenomene naturale oribile'' (vezi Bassène 2014: 14).

Totodată, informăm lectorul cu privire la prezența metisajului acestor trăiri afective cu umorul, comicul, autorii, acordând un loc preponderent ilogicului desprins din replicile personajelor pentru crearea Absurdului, în Noul Teatru, evocându-se revolta omului care este obligat să își accepte și să își înțeleagă impotența, precum și condiția dezolantă în care se înscrie destinul său, deoarece omul se va afla în fața unei „ opoziții radicale între o lume fără conștiință autentică și fără grandoare umană și personajul tragic a cărui măreție constă, precis, în refuzarea acestei lumi și a vieții'' (vezi Goldmann 1955: 32)

Un al doilea argument pe care se cuvine să îl notăm se centrează asupra devoalării experienței interioare a autorilor, a concentrării unor cuvinte golite de sensul lor primar unde protagoniștii vor fi vidați de caracterul lor psihologic grație interogațiilor, a răspunsurilor variate și a caracterului inflexiv al acestora, iar prezența irefragabilă a parodiei, a absurdului, a transgresării regulilor tradiționale ale teatrului, lipsa unei acțiuni propriu-zise în veritabilul sens tradițional pe care îl comportă termenul determină acțiunea scriitorilor de a submina scenele clasice prin intermediul unui proces de restructurare, pentru că se dorește a se ține cont de artificiul acțiunilor de expunere unde se tentează eliminarea informațiilor abundente despre protagoniști.

În acest context, adiționarea informației conform căreia cei doi scriitori explorează categoriile limbajului bazate pe similitudine și contiguitate alături de asocierea de termeni inadvertenți amplifică incoerența care determină, la rându-i, un efect de bizarerie și provoacă stânjenire, căci afirmațiile semantice aflate în relație antinomică se pronunță, în mod consecutiv și promovează acest tragic „a cărui esență nu se descoperă decât prin intermediarul unei poezii, a unei reprezentări, a unei creări de personaje'' (vezi Ricoeur, 1953: 449).

Incongruitatea dintre obiectivitatea posedată de timp și durata internă a acțiunii piesei teatrale postbelice este amplificată de consecutivitatea scenelor care pun într-o lumină favorabilă semnul opozițiilor propoziționale. Pe lângă această incongruitate, e necesar de a fi amintit că apare tema incomunicabilului, a frontierelor diferite dintre modul de gândire al personajelor și a faptului că se declară adversari indivizilor care aprobă posibilitatea de a comunica în contemporaneitate, calea ironiei și a rizibilului generând, pe această cale, esențialitatea comprehensiunii tragi-comediei care este aleasă, explicit, de cei doi dramaturgi postmoderni, Ionescu și Beckett.

În al treilea rând, punctăm că teatrul crizei constă în scoaterea în evidență a antinomiilor care persistă etern și ce nu vor prezenta niciodată o notă de imparțialitate pentru redarea

conflictului iminent dintre lumea pe cale de a deveni atee și Celestul a cărui caracteristică este Justețea imuabilă. În același timp, autorii folosesc tehnica șocurilor, fiindcă publicul trebuie familiarizat cu imaginea burlescă în spatele căreia se ascund, evident, angoasele scriitorilor noștri și intemperiile sufletești care sunt camuflate datorită aporiilor desprinse din replicile personajelor.

De altfel, în acest teatru al absurdului, această criză a existenței se relevă prin exacerbarea primordialității afectelor, prin destructurarea evenimentelor care compun scena realității, prin concretudinea imaginilor și prin prezența discursului unde dramaticul se propulsează. Esența limbajului se găsește intensificată de melanjul de cuvinte, de o denaturare a acestora, prin diversitatea lor, prin absurditatea stereotipurilor de natură verbală, precum și datorită relației bizare dintre semnificat și semnificant, dintre lucrurile și cuvintele denumite. Totodată, trebuie precizat că titlul ales invită lectorul să mediteze asupra condiției personajelor care își consumă existența într-un univers în care speranțele se certifică a fi de ordinul falaciosului și grotescului.

Emergența unui limbaj care evocă dorința insațiabilă și infatigabilă a protagoniștilor de a evada din tartarul existenței umane pentru a cunoaște paradisul existențial cu nuanță de fictiv este autorizată de schimbul de replici ilogico-facețios.

Vidarea personajelor de caracterul lor psihologic, substituirea lor cu anumite forme impure, precum și convertirea lor în niște fantoșe a căror personalitate este mascată sau trecută sub semnul viduității trădează starea ordinară a acestora, fiindcă nu au capabilitatea de a prezenta o evadare din realitatea cotidiană, dialogul fiind, astfel, dislocat, intermitent și conținând replici heteroclite.

4. Caracterizarea personajelor Vladimir și Estragon

Întâi de toate, este indispensabil de a remarca faptul că personajele principale beckettiene, din piesa teatrală, *En attendant Godot,* sunt supuse unui univers inexplicabil, plin de angoasă, de suferință indescriptibilă, de durere incomensurabilă, într-o lume în care comunicarea cu Absolutul pare a se grefa în domeniul fantasticului și unde totul este sortit desuetudinii gândirii umane, disperării, aflicțiunii și nesansei de a cunoaște adevăratul optimism pe care un Dumnezeu atotputernic l-ar oferi cadou umanității întregi.

Aceste două personaje sunt inserate într-o lume în care „cele două dimensiuni ale umanului, primul (Estragon) corpul, al doilea (Vladimir) spiritul''(vezi Thibault 1991:31) se află într-o aneantizare totală, întrucât cele două dimensiuni nu prezintă compatibilitatea și capacitatea de a realiza un metisaj datorită impotenței lor de a se cunoaște, în manieră veritabilă, de a se înțelege mutual și de a crea contopirea cu un Absolut ce pare a fi imuabil, inextricabil, indicibil pentru ochiul uman și de neconceput sau netăgăduit pentru ființa umană care este năpădită de un pesimism imputrescibil cu ajutorul căruia viduitatea personajelor va corespunde unei echivalențe cu nefericirea de a se cunoaște și recunoaște într-o lume copleșită de suferințele indubitabile ale vieții. Să reflectăm puțin asupra manierei în care se întrevede virtualitatea de a oferi o definiție numelor acestor două personaje și vom dori să subliniem că nu suntem de acord cu citatul criticului francez, Rémy Thibault, întrucât Vladimir nu se poate reprezenta drept o ființă a luminii, a celestului, fiind, în opinia noastră, un simplu personaj care dorește cu acuitate să caute și el acel adevăr al lumii absolute în care se grefează cunoașterea Neantului și a Iubirii Celeste. Vladimir nu reprezintă nici pe departe un astfel de personaj, deoarece el, spre deosebire de Estragon, este o ființă habituală care nu va demonstra intenția de a își depăși condiția ordinară în care își grefează existența. Vladimir este un protagonist supus unui destin despotic și implacabil, unui destin în care nu se ivește oportunitatea de a se realiza completamente, unei sorți în care întreaga activitate este lugubră, lipsită de o licărire de optimism. Acest aspect poate fi întrevăzut cel mai bine cu ajutorul secvenței:

Vladimir: Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. (…) ça devient inquiétant. Un des larrons fut sauvé. (…) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps*) Gogo… (vezi Beckett : 12)

Estragon : Quoi ?

Vladimir : Si on se repentait ?

Estragon : De quoi ?

Vladimir : Eh bien… On n'aurait pas besoin d'entrer dans les détails (vezi Beckett : 13)

Să reluăm acum fiecare secvență în parte și vom fi stuperfiați de a afla că Vladimir, la fel ca Estragon, nu reprezintă spiritul, deoarece prezintă momente de îndoială și fatigabilitate în aflarea Verității Divine, fiind un personaj care participă, alături de Estragon, la ponegrirea valorilor religioase, fiindcă nu va acorda credit Salvării Sale din tartarul existențial. De ce tocmai această defăimare a valorilor religioase?-ne întrebăm noi, în manieră retorică.

Răspunsul este unul pe cât de complicat pare, la prima vedere, pe atât de simplu în esență, fiindcă Vladimir, la fel ca Estragon joacă dur pe scena funestă în care energiile negative se reclamă și se consumă încetul-cu-încetul, fiindcă el este un personaj care scoate în evidență prezența unei divinități a cărei notă centrală se rezumă la impotența de a se Salva pe Sine însăși, de a Salva întregul decor în care se consumă creația Sa.

Ne întrebăm totuși ce legătură de compatibilitate se află între cele două replici vladimiriene – ''Iată tot omul care se leagă de încălțămintea sa, cu toate că este vinovat piciorul (...) devine tulburător'' și „Unul dintre tâlhari a fost salvat'' (vezi Beckett: 12) și vom fi stupefiați de a afla că aceste discursuri cu rol vituperant prezintă rolul de a pune în exergă dorința insațiabilă a omului de a cunoaște Adevărul, Bunătatea și Imuabilul, aspecte care, finalmente, vor căpăta o notă indezirabilă, deoarece totul va fi destinat eșecului, neputinței de a accede la Suprem și imposibilității de a discuta cu un Dumnezeu Imaginar Beckettian. Această zeitate fictivă a lui Beckett pe care ne este dificil să o identificăm cu Instanța Iudeo-Creștină posedă trăsături demonice, fiind o incarnare a Maliției absolute care nu se manifestă, în plan fizic, pentru a aduce un strop de speranță și compasiune personajelor cucerite de suicidul moral.

Prima sentință beckettiană inserată anterior sugerează plasarea lui Vladimir sau a omului modern în plan teluric, precum și imposibilitatea lui de a se despovăra de jugul aprins al aflicțiunii, al nenorocirii și al neputinței de a penetra în străfundurile inimii în care se grefează, treptat și preponderent, frustrările umane. Substantivele-semnificat „încălțăminte'' și „picior'' indică un melanj nefast între profan și necredință, între ispită și neînțelegerea cu ochii umani a dimensiunii celeste spre care dorește să atârne întreaga umanitate. Această umanitate se lasă înjghebată în tenebrele incognoscibilului, ale disuadării ființei umane că se poate salva din mrejele Maliției Infinite.

Totodată, acești seminificați evocă dorința insațiabilă a omenirii de a condamna suferința atroce de natură fizică, precum și propagarea dorinței de a face cunoscut universului întreg posibilitatea unei Mântuiri din vraja inchietudinii existențiale.

Interogația cu nuanță retorică „Dacă ne-am căi?'' (vezi Beckett: 13) subliniază mefiența vladimiriană față de prezența unui personaj cu valențe divine și care este, totodată, o ființă preeminentă lui. Se întrevede probabilitatea de a afirma că Vladimir nu dorește, în chip absolut, comunicarea cu Increatul, cu Fecundul, cu Dumnezeul din mitologia iudeo-creștină. În același timp, este demn de precizat că prin această întrebare peremptorie, Beckett își propune să dețină menirea de a reaminti omului postmodern imposibilitatea salvării din focul disperării, al aflicțiunii, al durerii existențiale datorită faptului că, în concepția beckettiană, Dumnezeu nu pare a poseda capabilitatea de a se manifesta, în spațiul terestru în care cele două personaje, Vladimir și Estragon își inserează și consumă existența năpădită de grijile ontologice, de forța incomensurabilă a unei Lilith care cu ale ei gheare infernale molestează și penetrează în

sufletele protagoniștilor forța cancerigenă și sulfuroasă a unei prăpăstii existențiale, a unui abis din care nu se poate evada și în care ființa umană se găsește condamnată odată pentru totdeauna în lagărul nevrozei eterne, al depresiei, al unei căderi nervoase în care nu se poate experimenta dialogul cu Imuabilul, cu Neprevăzutul, cu Nevăzutul sau cu Atotputernicul.

Tindem să credem că Vladimir este plasat sub semnul raționalului, deoarece el își grefează întreaga existență sub infinitudinea nemuririi durerii profunde care încearcă și răscolește, din străfunduri, viața umană. În acest context, se cuvine să afirmăm că :

Vladimir este o sumă de contrarii. Nu e un egoist feroce dar faptul că-l ține mereu pe Estragon în locul de unde acesta vrea să scape are o explicație logică, în strictă relație cu raționamentul său despre salvare. Și anume, dacă ar rămâne să aștepte singur, Vladimir nu ar mai respecta modelul parabolei, și, în afara acestei iluzii a mitului pozitiv, totul ar fi zadarnic pentru el. (vezi Saiu, 2010:81)

Vladimir pare a fi totodată un introvertit, un personaj cu atitudine incertă, deoarece nu prezintă dexteritatea de a se dezlâna și de a se deroba de ale sale angoase, tribulații, fiind un personaj intrat în zodiacul inoportun al depeizării față de universul în care își trăiește clipele asidue ale vieții insignifiante, fiind un personaj anistoric, adimensional și atemporal, fiindcă nu are posibilitatea de a se grefa pe axa unui trecut, prezent sau viitor.

Vladimir și Estragon reprezintă modelele unor indivizi care își adresează, în inombrabile rânduri, întrebări cu privire la sensul existențial, la maniera în care își pot concepe și trăi existența în universul cotidian care este copleșit de existența demonicului, a răului infernal care dorește să anihileze, cu orice preț, ființa umană deja aflată în prăpastia ontologică a suferinței, a urii și a impotenței de a accede spre o lume mai bună.

Altfel spus, în această situație, protagoniștii traversează o criză a valorilor, o degradare a întregii umanități, totul scăldându-se într-un Turn Babel al angoasei, inchietudinii, al discordanței dintre propriile euri, dintre propriile modalități de a gândi, într-un univers în care se malaxează ridicolul, tragicul, suferindul, nostalgicul după omul lume perfectă în care omul ideal s-ar regăsi pe sine și tenebrele pentru a reda un tablou miniatural unde ființa umană se antrenează pentru a se aneantiza încet, dar sigur. Este vorba despre imposibilitatea de a atinge partea metafizică a lucrurilor, după cum sugerează și Albert Camus:

Revolta metafizică este mișcarea prin care un om se ridică împotriva condiției sale și întregii creații. Este metafizică, pentru că ea contestă scopurile omului și ale creației. Sclavul se revoltă contra condiției care este creată în interiorul stării sale, revolta metafizică împotriva condiției care îi este creată omului... sclavul ridicat contra stăpânului nu se preocupă-remarcăm-de a nega acest stăpân ca ființă. Îl neagă ca stăpân. (vezi Camus 1951: 39)

Tindem să fim de acord cu esența citatului, deoarece această criză prezintă primele tendințe de manifestare încă dinaintea emergenței teatrului absurdului, însă e necesar de a completa că acest nou gen teatral augmentează sau solidifică lipsa acută a unei comunicări veritabile, a unei convorbiri cu Absolutul, precum și revolta vană a omului față de imposibilitatea de a evada din tartarul existenței habituale.

Astfel enunțat, personajul beckettian prezintă imposibilitatea comunicării cu altul și cu sine însuși, deoarece nu își dovedește capabilitatea de a avea grijă de el și de a se înțelege pe sine cel mai bine. Acesta nu comportă dexteritatea de a discuta cu sine însuși, precum și de a comunica, în manieră deplină și irefragabilă cu Neantul, fiindcă acesta, în concepția beckettiană pe care foarte mulți oameni o rejectează, Dumnezeu este insesizabil, impalpabil, fictiv și insensibil în fața suferinței personajelor, cu precădere în fața protagoniștilor Vladimir și Estragon.

5. Caracterizarea personajului Bérenger

Ceea ce remarcăm la acest protagonist este prezența unei ființe profund mundane, fiind o prezență vivantă a cărei rol este de a se îndrepta spre neantul existențial, trăind într-o lume care preferă rejectarea valorilor clasice pe care le propunea un univers complet ancestral. El ia

parte la o acțiune care se remarcă printr-o intermitență de tip logic și printr-o transgresare a unității temporale și spațiale.

Personajul Bérenger reprezintă protagonistul care prezintă o sumisiune în fața tentativelor omului habitual de a regăsi comunicarea cu Absolutul, într-o lume care va cunoaște, în manieră treptată, pierderea valorilor considerate obsolete de Omul Nou care se va afla sub imperiul depresiei, al inchietudinii și al morții inebranlabile. Această desuetudine a principiilor morale este acompaniată de improbabilitatea regăsirii fericirii eterne în fața unei ordini mundane: „Și brusc, serenitatea ciudată care îl cuprinde. Angoasa care se spulberă la extrema ei înseși. Disperarea.'' (vezi Comte-Sponville, 1990:12)

Berenger mai reprezintă și personajul care nu își va putea împlini destinul nefericit pe axa unui univers aflat în totală descompunere din cauza vicisitudinilor sociale în care se înscriu diverse evenimente, deznădejdea fiind instrumentul prin care acesta își poate pune în relief tumultul psihologic, precum și capriciile care îi cuprind și macină sufletul. Este, totodată, un personaj prin care se atestă deteriorarea unor raporturi primordiale dintre celest și uman, dintre o lume în care ar predomina clemența infinită și un spațiu în care totul este destinat unui tartar existențial unde se remarcă discursul amfibolic cu privire la căutarea propriei identități spirituale a lui Bérenger vs Eugen Ionescu.

Acest personaj va fi obligat să ofere un sens negativ vieții social-umane, deoarece acesta participă la scene unde domină fastidiosul și falaciosul care exprimă futilitatea vieții în fața unei Morți care tronează în inimile și în conștiința personajelor, fiind, totodată, un personaj care, în cele din urmă, se va aneantiza în fața unui Absurd grotesc, indescriptibil de oribil, cu nuanță de bizarerie și de aflicțiune interminabilă datorită existenței unui vid în care orice speranță se spulberă din cauza finitudinii ontice a oricărui individ dotat cu rațiune sau raționament. Regele va fi supus unei morți inebranlabile și amintește omului de condiția-i umană care posedă o sumisiune în fața perisabilității destinului uman și a improbabilității de a transgresa habitualul.

Totodată, acest personaj are menirea de a transmite lectorului că moartea, deși este un subiect indiscutabil, în multe societăți este o temă cotidiană pe care nu o putem evita, reamintindu-ne că ne vom găsi mereu într-o stare dolentă, oricare ar fi situația pe care o traversăm în viață.

Personajul este plasat într-o stare de agonie, într-un decor în care totul se va restrânge, iar Bérenger din *Pietonul Aerului* experimentează o ascensiune și o decădere care va marca o cercetare lăuntrică a Ego-ului, o voință insațiabilă de a-și depăși condiția habituală. Prin el, se va putea experimenta orice eșuare pe care le poate avea orice ființă umană, pe când ascensiunea ar reprezenta maniera prin care omul dotat cu rațiune ar avea capacitatea de a atinge Insesizabilul, Inalterabilul, Imuabilul.

Căderea exprimată are rolul de a aduce, în prim plan, tenebrosul și imposibilitatea de a se salva de capriciile unui univers agonizant, demantelat și unde totul este dedat decadenței spiritului uman, iar angoasa ființei umane va ranforsa propensiunea omului spre absurdul existenței, spre nimicnicie și cenușă.

Totodată, acest Bérenger este un personaj care posedă indispensabilitatea de a se înțelege și de a fi înțeles de lectorul care îl descifrează pe deplin, la prima vedere, fiind conștient că trăiește într-o lume care este pe cale de a se prăbuși, cuvintele primind rolul de avea capacitatea reflectării asupra destinului pe care îl posedă acest personaj și care este supus perisabilității. Eul acestui personaj își pierde din importanță, deoarece independența lui este anihilată, devenenind dependent de un destin crud și irefragabil care îi anihilează orice speranță și licărire de optimism.

Credem, totodată, că acest personaj este unul care este agresat de niște circumstanțe violente, pentru că, finalmente, va exprima decăderea din absolut, precum și contopirea ființei sale cu Moartea care coordonează întreaga-i activitate umană, eliberându-se, astfel, de orice

împrejurare istorică marcată de vicisitudini sociale, politice sau religioase. Această violență are menirea să elibereze personajul de a lui existență nefastă, să-l contopească și să-l amestece cu Nenumitul pentru atingerea Morții care îi va distruge orice urmă și care îl va plasa sub zodiacul surpasării unor trăsături clasice ale unei vieți lipsite de semnificație, fiindcă aceasta „câștigă în intensitate cu cât are ca determinant o fatalitate lăuntrică, imanentă (...)''(vezi Cioran: 166).

6. Concluzii

Din analiza realizată, descoperim că deperdiția identității psihologice a protagoniștilor din operele ionesciene și beckettiene este reunită sub semnul absurdului, datorită faptului că personajele acționează ca niște fantoșe automate, lipsite de personalitate și raționament, acest aspect fiind evocat prin prezența unei înlănțuiri de scene, fraze, decor și replici care nu prezintă compatibilitate.

Această deperdiție se reflectă și prin fațeta incomunicabilului dintre personaje, acestea neposedând dexteritatea de a evada din rutina cotidianității și de a transgresa o lume a vidului existențial. De asemenea, tot aici se remarcă și incapacitatea personajelor de a discuta în profunzime, acestea lovindu-se „ de un univers care nu este decât reflexul sufletului lor profund'' (vezi Horchani, 2014 : 21).

BIBLIOGRAPHY

Abastado, Claude, 1971, *Ionesco*, Paris: Bordas.

Artaud, Antonin, 1964, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard.

Bassène, Ignace, 2018, *Le Tragique dans l'œuvre d'Eugène Ionesco*, Saarbrucken: Presses Académiques Francophones.

Beckett, Samuel, 1952, *En attendant Godot*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Camus, Albert, 1951, *L'homme révolté*, Paris: Gallimard.

Cioran, Emil, 1990, *Revelațiile durerii*, Cluj: Editura Echinox.

Faouzi, Horchani, 2014, *La raison et son double dans le théâtre de degré zéro : Ionesco, Beckett, Adamov*, Paris: L'Harmattan.

Granger, Gilles-Gaston, 1965, *La Raison*, Paris: Presses Universitaires de France.

Ionesco, Eugène, 1970, « Journal d'un citoyen malgré lui », *Nouvelle Revue Française*, nr 274, 170.

Filloux, Jean-Claude, 1947, *L'inconscient*, Paris: Presses Universitaires de France.

Goldmann, Lucien, 1963, *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard.

Raisseix, Cécile, 2001, *La filiation dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett*, Paris: Paris 3.

Ricoeur, Paul, 1984, « Sur le tragique», *Le Monde*, 449.

Thibault, Rémy, 1991, *En attendant Godot, Fin de Partie Samuel Beckett*, Paris: Editions Nathan.

Saiu, Octavian, 2018, *Beckett. Pur și simplu*, București: Editura Paideia.