

III. FARSA TRAGICĂ.

TRĂSĂTURI:

1. Dramaturgia modernității nu este o preluare ad literam a existențialismului filosofic de la Kierkegaard la Heidegger sau Sartre (A. Camus și E. Ionesco se vor dezice constant de existențialism), ci este vorba de acele coincidențe de gândire, de o mitosferă, spațiu cultural general degajat de existențialismul filosofic (vezi existențialismul).
2. Personajul farsei tragice nu mai este plasat sub zodia sublimului, ci a unui anonim ce îl depersonalizează până la a-și uita numele (el se va numi generic: Soldatul, Bătrâna, Bătrânul, Omul cu baston, Călătorul prin ploaie, Împăratul) sau a se confunda cu arhetipuri mitice: Iov, Iona, Don Juan. Plasat mereu în preajma limitei pe care nu o mai recunoaște ca atare, se pierde în verbiaj sau expresie de o poeticitate sfâșietoare pentru a-ș camufla neputința depășirii unui impas ontologic. Asemeni tipurilor clasice dominate de un singur sentiment (avaricie, parvenire, prețiozitate), personajul farsei moderne depășește prin stilizarea sa tipicitatea, devenind arhetipic întrucât el preia și amplifică prin simbolizare o atitudine existențială ca spaima de moarte, sentimentul alienării, oroarea de vidul ontologic.
3. Conflictul comediei clasice, ca orice conflict comic, presupunea o antinomie între esență și aparență, care se rezolva prin conciliere și happy-end. Zâmbetul, umorul, râsul erau posibile atâta timp cât ridiculizarea avea doar intenție etică și moralizatoare. Când râsul se adâncește în grimasă, când conflictul prinde un contur mai acut și nu se mai poate rezolva, când dimensiunea comică se adâncește în grotesc, farsa asimilează spontan și paradoxal tragicul. Convertită într-un teatru al existenței, farsa tragică își caută sursele nu în domestic și social, deși uneori acestea rămân cadrele generale – doar pretexte de fapt - în care evoluează personajele farsei tragice, ci în raportul dintre eu și existență, între individ și un sistem care preia prerogativele destinului.
4. Farsa tragică urmărește demontarea unor mecanisme mentale, a unor obișnuințe ale spectatorului în vederea scoaterii individului din *surzenia* considerată o moarte a afectelor, care atinge o societate uniformizatoare, tocmai prin modalitatea râsului crispat al disperării, al neliniștii generatoare de nevroze, angoasant.
5. Realul este destructurat și restructurat după o logică proprie, cea a simbolului. De aceea decorurile devin simboluri, obiectele reale fiind înlocuite cu obiecte simbolice. În burta unui chit este plasată o moară sau un bec, iar alteori decorul este numai indicat prin prezența unor rudimente de realitate: o ramă sau un arbore. Această încifrare și profundă stilizare au opus ireconciliabil vechiul teatru realist, clasic, iluzionist / **farsei tragice**. Această procedură face ca farsa absurdă să fie considerată un teatru antiaristotelic, antimimetic, antirealist. Farsa absurdă, mai ales cea a deceniilor V - X ale secolului XX, prezintă o fisură radicală față de real, o convertire și metamorfozare a lumii până la halucinație și coșmar. Imaginea lumii ca enigmă, viziunea acesteia ca labirint în care non-eroul alege mereu piste aleatorii este specifică lumii decadente a manierismului, dar în farsa tragică acestei imagini i se asociază o perspectivă filosofică existențialistă a absurdului. Cultului lui Dionisos i se adaugă cel al lui unii Dedal captiv în propriul univers (vezi Ucigaș fără simbrie sau Așteptându-l pe Godot de exemplu).
6. Dialogul clasic se fărâmițează, devine o aglutinare de monologuri absurde, ca într-un dialog al surzilor, sau de excelente minitexte poetice. Reflexivitatea replicilor focalizează atenția pe sensul conotativ și alcătuiesc o suită fie de afirmații absurde, fie de sentințe echivoce emise de o voce oraculară a unui zeu invizibil sau ascuns în formele terifiante ale realității cotidiene amenințătoare. Umorul coexistă cu gravitatea, poeticitatea cu limbajul uzual. Limbajul însuși se autodizolvă în infinitezimale, ca la Ionesco, sau se sărăcește, devine primar, de o banalitate înspăimântătoare. Tocmai această situație pe extreme îi conferă însă straniețe și insolitare. Liantul lingvistic se transformă într-o cauză sau o consecință a înstrăinării protagoniștilor teatrului absurd care nu ajung aproape niciodată să comunice.
7. Intriga se simplifică enorm, conflictele sunt numai schițate, adâncirea lor în metafizic plasând individul într-o situație fără ieșire, de impas metafizic. Subiectul diegetic este extrem de vag, construit prin gesturi neterminate care-și răspund nu în realitate, ci în planul semnificațiilor generale ale temei. Acțiunea însăși pare absurdă, e fără evenimente, construită mai curând din fragmente de gesturi decât din gesturi propriu-zise ce-și pierd motivația și nu sunt susținute volitiv, ceea ce conferă personajelor de farsă tragică un aer spectral, ireal, de făpturi de coșmar.
8. Nemaireprezentând categoriile morale ale clasicismului sau realismului, **personajele** farsei din antiteatrul secolului XX pierd unitatea unei psihologii determinate, au un comportament discontinuu, contradictoriu, disimulant, pervers sau oscilant. Pioni ai unei lumi ce nu permite afirmarea unei

individualități, ele au aspectul unor stereotipuri care au atins pragul ultim al devenirii lor. Nimic nu le mai poate modifica statutul sau starea interioară. Victime absolute, imobile, ele sunt caractere arhetipale ale alienării în lumea dedalică. Legătura lor cu lumea pe care o locuiesc este una organică, viscerală, devin un fel de emanație fantomatică chiar a acestei lumi. Mai vechea cerință a realismului ca un caracter să fie expresia contextului socio-cultural locuit de acesta cunoaște o hiperbolizare care se suprapune cu o confiscare a umanului de către societatea vampir, un leviatan omniomag.

9. De obicei însă, eroul acesta din tragedia modernității acceptă cu resemnare starea sa pe care uneori o înțelege, dar o oboseală și o spaimă teribilă îi curmă orice opțiune, orice tentativă de evadare (vezi Béranger din Ucigaș fără simbric) încât apare „ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existență prin act”. De aceea este fie senil, fie abulic, fie un clown pervertit moral, un traumatizat sau o marionetă dereglată.
10. **Timpul și spațiul** din farsa tragică au o putere miraculoasă de metamorfozare: timp haraclitian, sub a cărui povară apare trăirea interioară a personajului, timp regăsit prin amintire și evocare dar încărcat de grele regrete, deci paradiziac deși asociat nu cu fericirea, ci suferinței (Scaunele), timp înghețat într-o așteptare interminabilă (Așteptându-l pe Godot, Angajare de clown); spațiu obsesional, spațiu claustant, spațiu al închiderii din care, odată intrat din eroare, nu se mai poate ieși, infernal sau paradiziac, dar atins de un rău inexplicabil ce nu poate fi învins.
11. Într-un asemenea timp și spațiu, stările afective și atitudinile dominante nu mai sunt curajul, revolta, sfidarea, ci angoasa, renunțarea, incertitudinea, ataraxia, izolarea, ura, refuzul, coșmarul, delirul verbal, paroxism al iritării sau calmul apatiei. Evenimentele nu sunt decât suportate, nicidecum susținute volitiv. Cu o configurare psihică aproape patologică, noneroul este un animal bolnav de o ciudată boală a secolului, incurabilă și inexplicabilă.
12. Dacă pentru teatrul clasic, dialogul, prin urmare limbajul, rămânea principalul mijloc al teatralizării, farsa tragică este polimorfă sub acest aspect. Music-hall-ul, circul, pantomima, dansul, decorul sofisticat, realizat printr-o excesivă reducere a elementului realist și prin introducerea dozată și inteligentă a obiectelor simbol, au extins extrem de mult gama posibilităților de mise en scene și au accentuat diferența dintre dramaturgie și teatralitate. Dramaturgul modern exploatează alternativ limbajul, tăcerea și anularea limbajului edificată pe tehnica simbolului ca modalitate privilegiată a comunicării.